SANDRA FLUHRER

»ANSÄTZE ZUR VERWANDLUNG«

LEKTÜREN ZUM VERHÄLTNIS VON MYTHOS, POLITIK UND ÄSTHETISCHER ERFAHRUNG

καδμος

Sandra Fluhrer
»Ansätze zur Verwandlung«
Lektüren zum Verhältnis von Mythos, Politik und ästhetischer Erfahrung

Kaleidogramme Band 211

Sandra Fluhrer

»Ansätze zur Verwandlung«

Lektüren zum Verhältnis von Mythos, Politik und ästhetischer Erfahrung

Kulturverlag Kadmos Berlin

Die Publikation wurde ermöglicht durch eine Ko-Finanzierung für
Open-Access-Monografien und -Sammelbände der Freien Universität Berlin.

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in
der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische
Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar

Das Werk einschließlich aller seiner Teile ist urheberrechtlich
geschützt. Jede Ver wertung ist ohne Zustimmung des Verlages
unzulässig. Das gilt insbesondere für Vervielfältigungen,
Übersetzungen, Mikroverfilmungen und die Einspeicherung
und Verarbeitung in elektronischen Systemen.
Copyright © 2025, Kulturverlag Kadmos Berlin. Wolfram Burckhardt
Alle Rechte vorbehalten
Internet: www.kulturverlag-kadmos.de
Umschlaggestaltung: Wolfram Burckhardt
Gestaltung und Satz: Readymade, Berlin
Druck: MCP
Printed in EU
ISBN Print: 978-3-86599-608-4
ISBN digital: 978-3-96750-082-0

Inhalt

Prolog: John Heartfield, *Deutsche Naturgeschichte, Metamorphose* (1934) 11

Einleitung 21

Mythos zwischen »Terror und Poesie« (Hans Blumenberg) 23
Das Theater als »Lusthaus und Schreckenskammer der Verwandlung« (Heiner Müller) 25
Verwandlung als mythische »Grundstruktur« und der ›Terror der Poesie‹ 29
Der Mensch als Fluchtpunkt der Verwandlungen? 32
Arbeit am politischen Mythos 34
Mythos als Sprache der Verwandlung (Ernst Cassirer, Roland Barthes) 37
Plastischwerden: Mythologie als Sprache des Verwandelns (Theodor W. Adorno) 44
Was heißt Erfahrung? (Maurice Merleau-Ponty, Bernhard Waldenfels, Thomas Fuchs) 47
Ästhetische Erfahrung als Verwandlung 51
Zum Beispiel: Francis Bacon, *Sand Dune* 53
Verwandlung und Theater 57
Politische Anthropologie der Verwandlung (Elias Canetti) 63
Figur und Verwandlung (Elias Canetti, Erich Auerbach, Roland Barthes) 67
Das Politische als Verwandlung des Sozialen (Elias Canetti, Claude Lefort) 70
Verwandlung und Primitivismus (Elias Canetti, Aby Warburg, Roberto Calasso) 73
Politik der Metamorphose (Achille Mbembe) 76
Textauswahl und Struktur der Arbeit 81

1. Proteus: Vorgefühle auf das Theater der Polis 87
Aischylos' *Proteus* *87*
Homers Proteus 89
ἐπί-, ἔπος: Sprachliche Metamorphosen und die Körper-Sprache des Epos 91
παρατροπέων / πολύτροπος: Proteus und Odysseus 97
Theatralität der Proteus-Episode 100

2. Morphologie des Politischen: Aischylos' *Orestie* und der Mythos des Staates 109

Gestalt des Königskörpers: Agamemnon 112
Auftritt ohne Bodenkontakt: Agamemnon vor dem Palast von Argos 112 »Geliebtes Haupt«: Klytaimestra und der Leib des Königs 114 »Es gibt das Meer«: Klytaimestras Elementartheater 117 Agamemnons Stand: Der Fuß als Organ der Verwandlung 122 Die Körper des Königs in der griechischen Antike 126

Gestalt der Sprache: Kassandra 129
ὄπολλον / Ἄπολλον: Kassandras schrecklicher Gott 133 Tragödie der Sprache: Der Wächter, Kassandra und Proteus 136

Gestalt der Polis: Choephoren, Erinyen, Eumeniden 138
Stasis: Stauung der Tragödie in den *Choephoren* 138 Horror der Formlosigkeit: Die Erinyen 140 Politik als Affektkontrolle: Angst, Rhetorik, Repräsentation 147 Glanz der Sprache 155 Athenes Mythos des Staates: Zur Verwandlung der Erinyen 159 Noch einmal Proteus 164

3. Ringen mit Proteus: Form und Verwandlung bei Platon, Thomas Hobbes und Carl Schmitt 165

»Wo bist du, Proteus?« – »Hier! und hier!« 165

3.1 Mythos gegen Mythos: Platons *Politeia* 168
Verwandlung und Identität 169
Edle Lügen 174
Die Seele als zerschundener Meergott 176
Enargeia und Ekphrasis: Sokrates' Bildhauerkunst 178
Glaukon und Glaukos 179
Mimesis in Worten 182

3.2 Stoff, Form und Kraft: Thomas Hobbes, *Leviathan* 185
Hobbes' Gänse 185
Matter, Forme, & Power 187

Hobbes fesselt Proteus (Stoff und Form) 190
Staatstheater (Form und Kraft) 194
Perseus und Andromeda in Abdera 203
Corneilles *Andromède* und der *Leviathan* 207
Metamorphosen des Leviathan (John Heartfield, Alexander Kluge, Kadir Nelson) 217

3.3 Mythos des Konkreten: Carl Schmitt 223

Die Differenz von Freund und Feind und der Begriff des Konkreten 227
Nomos vs. Verwandlung: Der Dualismus von Land und Meer als weltgeschichtlicher Mythos 235
Die Insel als Fisch: Raumlosigkeit, Rechtlosigkeit, Ressentiment 237
Der Insulaner als Fisch: Antithalassismus, Antisemitismus 239
»Vom Wasser getragen«: Schmitt contra Nietzsche 241
Medeakommentar: Schmitts mythische Philologie 246
Schiffbruch mit Zuschauer: Schmitt und Blumenberg 252

4. Ovids Metamorphosen und die Plastizität der Erfahrung . . . 261
Das Proömium und Ovids plastische Verskunst 262
Figurae conversae: Ovids Anthropologie 267
Zwischen *os* und *figura*: Konstruktionen personaler Gestalt 273
Os: Mund und Wort (mit Bemerkungen zu Ovids Proteus) 274
Forma, figura (und *σχῆμα*) 279
Kritik der politischen Morphologie: augusteische vs. ovidische Verwandlung 281
Die Ara Pacis Augustae als Verkörperung der augusteischen Ideologie 282 Der florale Fries der Ara Pacis: Verwandlung als ewige Regeneration 285 Die Ara Pacis in Ovids *Fasti* 288
Schlangewerden: (Agri-)Kultur, Krieg und Theater in den Cadmus-Episoden 292
Kriegstheater: Ovids Sparten 296 Blick, Ohr und Haut: Ovids Theater der Sinne 303
Lernen, mit der Verwandlung zu leben 309

5. Theater als Sich-Aussetzen: William Shakespeares *Titus Andronicus* 313
»I can add colours to the chameleon«: Politik der Verwandlung in der Elisabethanischen Zeit 314
Shakespeare und Ovid 317

Metamorphosen ohne Verwandlung? Ovid und die Shakespeare-Bühne 322
Locus und *platea*: Figur und Verwandlung auf der Bühne. 324
Das Politische und sein Material: *Titus Andronicus* (1594) 326
Rom, kopflos 328 Das Theater als grotesker Körper 332 »Clean consumed«: Rhetorik des Opfers 337 Repräsentation wird Wald: Transformationen des *pit* 343 »Will it consume me?« Stoische Verwandlungsbilder zwischen Ovid und Seneca 347 Rom wird Meer 354 Talk of hands 357 »'Tis Ovid's *Metamorphosis*«: Schrift und Theater 359 »Some stay«: Narciss/Actaeon/Aaron, oder: Theater als Sich-Aussetzen 365

6. Metrik, Morphologie und Erfahrung: Goethes »Pharsalische Felder« 371
Werdendes Betrachten statt Revolution: Die Pflanzenelegie 372
Morphologie der Erfahrung: Die Herausforderung des zweiten *Faust* 381
Das Darunterliegende: Erichthos »Pharsalische Felder«. 386
Lukans *Bellum civile* 388 Wirkung und Wirklichkeit: Erichthos Trimeter und die Präsenz der Geschichte 393 Versgestaltung der Erichtho-Szene 395 Morphologie des Todes: Goethes Metamorphosensprache in Erichthos Rede 401 Erichthos vs. Helenas Trimeter: Deutung der Versgestaltung 405
Erichtho und die *Campagne in Frankreich* 408
Die Revolution als »Schauspiel der Geschichte« 411
Plastizität aus der Finsternis: Erichthos Erfahrungstheater 414
Faust und Erichtho, »den Boden berührend«. 419

7. Verwandlung zwischen Utopie und Terror: Andrej Platonow und Warlam Schalamow 425

7.1 Formen sozialistischer Selbstverwandlung: Andrej Platonow 429

Davonfliegen: *Die glückliche Moskwa* 429
Tierwerden als Widerstand? »Müllwind« 438

7.2 *Perekowka* im Permafrost: Warlam Schalamows *Erzählungen aus Kolyma* 440
Perekowka und *dochodjaga:* Zur Naturalisierung der Politik in der Kolyma. 443
Politisierung der Natur (I): Das Gedächtnis der Körper 448
Politisierung der Natur (II): Das Gedächtnis des Eises. 452
Politisierung der Natur (III): Das Realtheater der Kolyma 455

Timofej Kuljabins Inszenierung *Am Kältepol* (2018) 461
Die Erderwärmung und das Naturtheater der Kolyma 463

8. Theatrale Schulderfahrung als Verwandlungsübung: Heiner Müllers *Auftrag* 467
»Verwandlung von Körpern in Material« 470
Verwandlung durch Erfahrungsdruck 472
»Unbedrohbarer Staub«: Verwandlung und Stoizismus 473
Utopie Selbstverwandlung: »Herakles 2 oder die Hydra« 477
»Lust und Schrecken der Verwandlung«: Mythos Theater 478
Mythos Revolution: *Der Auftrag* 482

Das Sterben zustellen: Theatrale Schuldarbeit 484 Landschaft werden: Sasportas, Marsyas und Césaires Lumumba 490 Müller und der Kolonialismus 498 Traum vom Körper als Geschoss: »Der Mann im Fahrstuhl« 502 Debuissons Sandsturm, Aarons Verwüstung 505

Schluss 509

Dank 512

Literaturverzeichnis 513
Literarische und zentrale philosophische Quellen 513
Forschungsliteratur, weitere philosophische Literatur, sonstige Literatur 519
Wörterbücher und Enzyklopädien 543

Abbildungsverzeichnis 544

Index 546



Abb. 1: John Heartfield, »Deutsche Naturgeschichte, Metamorphose«, Blatt aus der Zeitschrift Arbeiter-Illustrierte-Zeitung (AIZ), Jg. XIII, Nr. 3, 16.8.1934, Kupfertiefdruck, 38 x 27 cm, Akademie der Künste, Berlin, Kunstsammlung, Inventar-Nr.: JH 82
© The Heartfield Community of Heirs / VG Bild-Kunst, Bonn 2025

Prolog: John Heartfield, *Deutsche Naturgeschichte, Metamorphose* (1934)

Auf der Rückseite der *Arbeiter Illustrierten Zeitung* erscheint am 16.8.1934 eine Fotomontage von John Heartfield mit dem Titel *Deutsche Naturgeschichte, Metamorphose* (Abb. 1). Das Bild hat eine emblematische Struktur.[1] Der zweigeteilte Titel lässt sich als Inscriptio lesen. Die Pictura erscheint in Bild und Text: »DEUTSCHER TOTENKOPF-FALTER (Acherontia atropos germanica) in seinen drei Entwicklungsstufen: Raupe, Puppe, Falter«. Als Subscriptio heißt es im Stil eines Lexikoneintrags:

> ›Metamorphose‹, (griechisch μορφή – Gestalt) bedeutet: 1. In der Mythologie: die Verwandlung von Menschen in Bäume, Tiere, Steine usw. 2. In der Zoologie: die Entwicklung mancher Tiere über Larvenformen und Puppen, beispielsweise Raupe, Puppe, Schmetterling. 3. In der Geschichte der weimarer Republik: die geradlinige Folge EBERT – HINDENBURG – HITLER.

Durch den Rekurs auf die Emblematik fordert das Bild dazu auf, sich darin zu vertiefen, Auslegungen zu versuchen. Wie im frühneuzeitlichen Emblem verspricht die Subscriptio nur auf den ersten Blick eine zufriedenstellende Auflösung der Spannungen zwischen Inscriptio und Pictura. Vielmehr entsteht eine bewegliche trianguläre Struktur, die zu einer vielfältig assoziativen Lektüre des Text-Bild-Gefüges anregt.

Heartfields Polit-Insekten, mit passgenauer Fügung von Kopf und Körper, sind an einen dürren Eichenzweig gruppiert. Die Zylinder, die Heartfield den Köpfen aufsetzt, sind nicht nur Symbol des Kapitalismus; sie erinnern auch an die Hütetauschgags der Slapstickkomödie. Neben der auf dem Zweig sitzenden Ebert-Raupe und der an dünnen Fädchen müde herabhängenden Hindenburg-Puppe, der ein Eisernes Kreuz anhaftet, finden sich am Zweig nur vier löchrige Eichenblätter und eine einzelne Eichel. Als ›deutsches Symbol‹ für Unsterblichkeit, Standhaftigkeit und Treue reicht der Eichenzweig kaum hin; für den ›deutschen Wald‹, in dem Elias Canetti ein Bild

1 Vgl. dazu auch Susan Buck-Morss: The Dialectics of Seeing. Walter Benjamin and the Arcades Project, Cambridge, Mass./London: MIT Press 1991, S. 60.

des dicht gereihten, marschierenden Heers erkannte, erst recht nicht.[2] Der Schmetterling mit dem Hitlerkopf scheint sich vom Zweig zu entfernen. Den Totenkopfschwärmer, dem Heartfield ein Hakenkreuz mitgibt, zeichnet es vor anderen Schmetterlingsarten aus, Pfeifgeräusche aus der Mundhöhle erzeugen zu können und sich, in Bienenstöcke eindringend, durch Honigraub zu ernähren. Er gilt als Vorbote des Bösen. Seine Linnésche Benennung als Acherontia atropos rekurriert auf den Leidens- und Totenfluss Acheron in der griechischen Mythologie und auf die unheilvollste der drei Schicksalsgöttinnen. Atropos, die Unabwendbare, zerschneidet den Lebensfaden, den Klotho spinnt und Lachesis bemisst. Die Verbindung von Mythologie, Zoologie und Zeitgeschichte im montierten Bild wiederholt die Bestandteile des Lexikoneintrags. Im Bild treten alle drei Bedeutungsdimensionen von Metamorphose zusammen. Emblematisch gelesen wird es zur Kritik an einer Naturalisierung und Mythisierung von Politik.

Ein Vorbild für Heartfields *Deutsche Naturgeschichte* dürfte Grandvilles beinahe genau 100 Jahre zuvor entstandene Karikatur *Cabinet d'Histoire naturelle* (Abb. 2)[3] sein. Grandville – bekannter noch für seine umgekehrten Mensch-Tier-Verbindungen: Tierköpfe auf Menschenkörpern, etwa in den *Métamorphoses du jour* (1829) – zeigt darin Tiere mit Menschenköpfen an der Schauwand eines Naturalienkabinetts. Ein Schild vermerkt jeweils den lateinischen Namen des Wesens. Bei den Menschenköpfen handelt es sich um Karikaturen französischer Politiker der Zeit. Es gehört zu Grandvilles satirischer Kunst, Historisch-Konkretes mit ›Natürlichem‹ auf explosive Weise zum halb Wunderbaren, halb Hyperrealen zu verbinden.

In *Deutsche Naturgeschichte* wird Grandvilles Idee für das Deutschland der 1930er Jahre umgewandelt. Denn Heartfields Bild bezieht sich auch insofern auf eine ›deutsche Naturgeschichte der Metamorphose‹, als es die Insektendarstellung in den Raupenbüchern Maria Sibylla Merians (1647–1717) aufgreift, an der sich zum Teil bis heute viele naturkundliche Lehr- und Schaubücher orientieren. Merian zeigt in einem Bild verschiedene Entwicklungsstadien der Insekten in Verbindung mit einer Darstellung der Pflanze, von der sich die Tiere ernährten (Abb. 3).

2 Elias Canetti: Masse und Macht, Frankfurt a.M.: Fischer 2006 [1960], S. 202f.; zur Eiche als Metonymie für den Blut- und Boden-Mythos: Annemarie Hürlimann: Die Eiche, heiliger Baum deutscher Nation, in: Waldungen. Die Deutschen und ihr Wald, Ausstellungskatalog Akademie der Künste, hg. v. Bernd Weyergraf, Berlin: Akademie der Künste 1987, S. 62–68, hier v.a. 67, auch mit Canetti.

3 Das *Cabinet d'Histoire naturelle* besteht aus drei Folgen (18. April, 9. Mai, 23. Mai 1833). Abgebildet ist die zweite, die den Monteur im Bild zeigt.

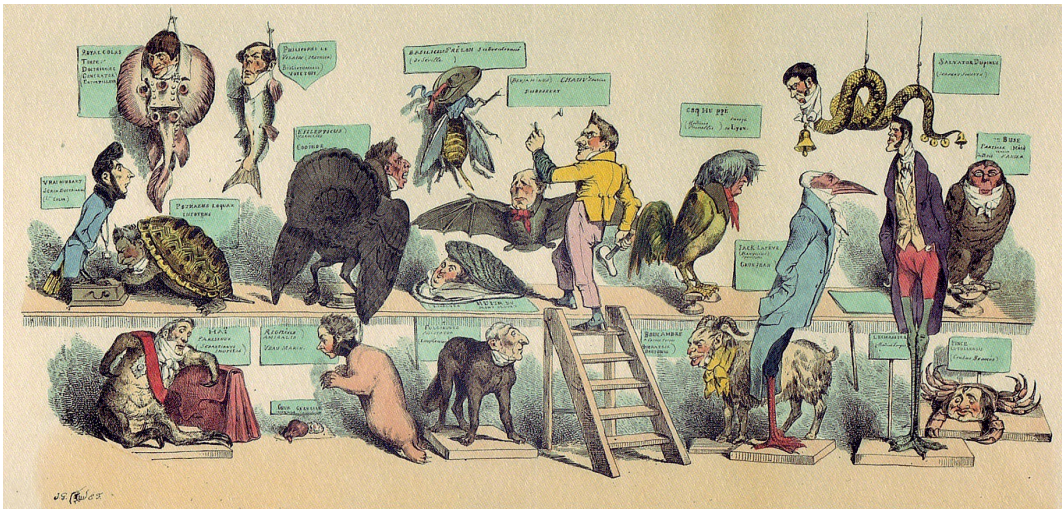


Abb. 2: Grandville, *Cabinet d'Histoire naturelle*, Suite, Tafel 271/72 in *La Caricature*, 9. Mai 1833



Abb. 3: Bildtafel aus Maria Sibylla Merian, *Metamorphosis insectorum Surinamensium, oder Verwandlung der surinamischen Insekten*, 1705

»Merians Tiere, intensiv gefärbt, intensiv subjektiv«[4], schreibt der Anthropologe Hugh Raffles über die Illustrationen in Merians Buch zur Insektenwelt Surinams von 1705. Als »übergroß« zeige Merian ihre Insekten, »die Pflanzen geschrumpft, die Proportionen entstellt«.[5] Die Wesen erscheinen so zugleich als konkret fassbar und als mythisch-exotisches Faszinosum. Heartfield übernimmt diese Darstellungselemente für seine Montage und wendet sie ins Dunkle. In *Deutsche Naturgeschichte* hat die Tradition halb wissenschaftlicher, halb mythisierender Naturgeschichtsschreibung, wie sie nach Merian auch Jules Michelet und Johann Wolfgang von Goethe betrieben, ihre vermeintliche Unschuld eingebüßt.[6]

Heartfield rearrangiert zudem Elemente des Parteiemblems der NSDAP: den Adler mit ausgebreiteten Flügeln und dem in einen Eichenkranz eingefassten Hakenkreuz in den Fängen. In Heartfields Montage schrumpft das heroisierte Flugwesen zum Falter, der Eichenkranz verkümmert zum dürren Ästlein, das Hakenkreuz klebt am Hinterleib des Schwärmers. Der flug- und pfeiffähige Falter erinnert an Hitlers Kampagne zur Reichspräsidentenwahl im April 1932. Zu den in der ganzen Republik veranstalteten Massenkundgebungen ließ Hitler sich einfliegen. Zwanzig Städte bereiste er in sechs Tagen. Ian Kershaw beschreibt die PR-Strategie hinter den Flügen:

> Die Nazi-Presse kommentierte Hitlers ›Deutschlandflug‹ mit täglichen Schlagzeilen und Bildern, die auf diese Weise seine Beweglichkeit demonstrierten und das Unternehmen auf das Schlagwort brachten: ›Der Führer über Deutschland‹. Die neue Technik und Effektivität, aber auch das dem Fliegen und Flugzeug damals noch anhaftende Attribut des ›Wunderbaren‹, waren wirksame Mittel, die dazu beitrugen, dem großen Demagogen die Aura des Heilsbringers zu verschaffen, obwohl noch keine einzige verantwortliche staatsmännische Tat gegeben war.[7]

Noch im selben Jahr erschien der Propaganda-Bildband *Hitler über Deutschland* von Hitlers Fotografen Heinrich Hoffmann, mit Texten des NS-Propagandisten Josef Berchtold.

4 Hugh Raffles: Insektopädie, übers. v. Thomas Schestag, Berlin: Matthes & Seitz 2013 [New York 2010], S. 160, i.O. fett.

5 Ebd.

6 Heartfields Satire bewegt sich dabei innerhalb eines ausgeprägten Diskurses. Im frühen 20. Jahrhundert lässt sich ein wiedererstarktes Interesse an Goethes Morphologie und benachbarten naturphilosophischen Theorien der Zeit um 1800 erkennen. Eine satirische und kritische Auseinandersetzung mit dieser Morphologie-Mode folgte. Vgl. Eva Geulen: Metamorphosen der Metamorphose. Goethe, Cassirer, Blumenberg, in: Intermedien. Zur kulturellen und artistischen Übertragung, hg. v. Alexandra Kleihues et al., Zürich: Chronos 2010, S. 203–217, hier 203f.

7 Ian Kershaw: Der Hitler-Mythos. Volksmeinung und Propaganda im Dritten Reich, Stuttgart: DVA 1980, S. 41.

Dass Heartfield der über das Medium der Fotografie beförderten Mythisierung Hitlers mit einer künstlerischen Bild-Text-Kombination die Stirn bietet, steht im Zeichen eines Kampfes zwischen einer »Ästhetisierung der Politik« und einer »Politisierung der Kunst«, wie sie Walter Benjamin wenige Jahre später im *Kunstwerk*-Aufsatz beschreibt.[8] Montagen sind ein grundlegender Teil einer Kunst der Reproduzierbarkeit. Der Begriff der Fotomontage entstand in der DADA-Bewegung, der Heartfield angehörte; für DADA, aber auch für den frühen (politischen) Film wird die Montage das Grundverfahren; Benjamin stellt sie ins ästhetisch-politische Zentrum des *Kunstwerk*-Aufsatzes. Bereits in der im April 1934 entstandenen Rede »Der Autor als Produzent« hatte er auf Heartfields Verdienst um die politische Buchgestaltung im Zeichen der Fotomontage aufmerksam gemacht und daran Überlegungen zur Montage als »Prinzip der Unterbrechung« der Zusammenhänge des Montierten geknüpft.[9]

In *Deutsche Naturgeschichte* zeigt Heartfield Brüche zwischen Politik (Ebert, Hindenburg, Hitler), Natur (Eichenzweig, Insekten) und Mythos (Mensch-Tier-Verwandlungen, übermenschliche Fähigkeiten Hitlers, standhafte Eiche), obwohl die Montage die Elemente im Bild zunächst zusammenzubringen scheint. Tatsächlich wird der Zusammenschluss durch die ideelle Verschmelzung von Politik, Natur und Mythos im politischen Diskurs erzeugt. Heartfield setzt die Verschmelzung im Material um und weist darauf, dass die in der Idee verbundenen Teile realiter gerade nicht zusammengehen, nicht zusammengehen dürften.[10] Im Blick des Ebert-Kopfs, der als einziger vom Betrachter erwidert werden kann, schimmert Melancholie. Von ihr aus ließe sich nach den Möglichkeiten eines anderen Gangs der Geschichte fragen.

In seiner Systematik der Spiele verwendet Roger Caillois den biologischen Begriff der Mimikry für die mimetische Spielform, »um die elementare und gleichsam organische Natur des sie [die Mimikry] auslösenden Antriebs zu betonen«, und vergleicht menschliche Praktiken der Mimikry mit denen der Insekten.[11] Caillois hält fest, »der unerklärliche Mimetismus der Insekten« liefere

8 Walter Benjamin: Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit <Dritte Fassung> [1939], in: ders.: Gesammelte Schriften I.1, hg. v. Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1991 (= GS), S. 471–508, hier 508.

9 Walter Benjamin: Der Autor als Produzent [1934], in: GS II, S. 683–701, hier 693, 697.

10 Vgl. dazu auch A[nselm] F[ranke]: Katalogtext zu John Heartfield, Deutsche Naturgeschichte, 1934, in: Neolithische Kindheit. Kunst in einer falschen Gegenwart, ca. 1930, hg. v. A.F. und Tom Holert, Berlin: Diaphanes 2018, S. 268; Buck-Morss: The Dialectics of Seeing, S. 60.

11 Roger Caillois: Die Spiele und die Menschen. Maske und Rausch, durchges. u. erw. Ausg., übers. v. Peter Geble, Berlin: Matthes & Seitz 2017 [Paris 1958], S. 42f.

> ein außerordentliches Gegenstück zu dem Hang des Menschen, sich zu verstellen, zu verkleiden, eine Maske zu tragen, *eine Rolle zu spielen*. Nur dass bei den Insekten die Maske, die Travestie ein Teil des Körpers ist und kein fabriziertes Zubehör. Aber in beiden Fällen dient sie genau den gleichen Zwecken: Sie soll die äußere Erscheinung des Trägers verwandeln und den anderen Furcht einflößen.[12]

Heartfields Montage entlarvt Rhetoriken der Natürlichkeit und Alternativlosigkeit politischer Prozesse und weiß die aufscheinende Metaphorik zugleich produktiv zu nutzen: Hitler als pfeifender, raubender, Böses bringender Totenkopfschwärmer, der durch die besonderen Konstellationen der Weimarer Republik hat schlüpfen können und der nun über Deutschland schwirrt. In der Montage wird die Nähe zwischen der Mimikry von Insekt und Mensch aber dekonstruiert: Die Verwandlung ist unvollständig, bleibt stecken; das Prothesenhafte der menschlichen Maskierung wird hervorgehoben, das »gleichsam [O]rganische« konterkariert.

Heartfield hatte in den 1920er Jahren für Erwin Piscator Bühnen gestaltet, in der DDR auch für Bertolt Brecht. Auch in *Deutsche Naturgeschichte* lassen sich theatrale Momente erkennen, Züge eines düsteren Puppenspiels. Die Blickrichtung der zylinderbestückten Köpfe erzeugt eine dramatische Dynamik; die Ebertraupe schaut den Betrachter an; die Hindenburgpuppe hängt wie eine Marionette an Fäden; der Hitlerfalter scheint im Abflug begriffen und droht doch, gleich zum Wiedereinflug umzukehren. Mit diesen Momenten der Bewegung und Plastizität behauptet sich die Montagekunst gegen das Prinzip der Mimikry als Erzeugung von Illusion.[13]

Nur rudimentär verbirgt Heartfield die Spuren des Schneidens und Klebens durch Retusche. Die montierten Elemente sind derart disparat, dass die Montage als Unterbrechung, nicht als Fügung wirkt. Die materielle, stoffliche Dimension der montierten Elemente hat daran teil. Wie auf der Druckvorlage deutlicher zu sehen ist,[14] verwendete Heartfield einen echten (mutmaßlich tschechischen – er floh 1933 nach Prag) Eichenzweig und fügt seinem Bild damit ein Moment konstruierter Natürlichkeit ein. Dass der Zweig abfotografiert ist, zeigen die Schatten, die auch in der finalen Fassung auf dem AIZ-Cover sichtbar sind. Die Porträtfotografien der Politiker stehen in der für das Medium charakteristischen Spannung von Authentizität und

12 Ebd., S. 43.

13 Vgl. zu Letzterem ebd., S. 46.

14 Eine digitale Reproduktion lässt sich im Online-Archiv der Akademie der Künste Berlin zum Heartfield-Nachlass einsehen: <https://heartfield.adk.de/node/5788>. Dort finden sich auch Hinweise zur Technik: »Fotomontage, Silbergelatineabzug, Spritzretusche, Pinselretusche, kaschiert«. In der Druckvorlage sind auch die Schnittflächen deutlich zu erkennen.

Inszenierung. Technisch verbindet das Bild Bastelarbeit mit Naturmaterialien, naturhistorische Zeichnung und verschiedene Formen der Fotografie. Hinzu kommen der Rekurs auf die Emblematik und die Adaption der Bildkonzepte Merians und Grandvilles. Über diese Prozesse der Transformation und Anverwandlung reklamiert die Montage das Prinzip der Metamorphose für die Kunst und führt vor, dass es sich dabei um ein Verfahren handelt, das komplexe Zusammenhänge und die Komplexität von Zusammenhängen wahrnehmbar machen kann.

Die politischen Konsequenzen von Heartfields Verfahren werden umso deutlicher, wenn man sie zu Konventionen nationalsozialistischer Karikaturen ins Verhältnis setzt, auf die das Bild anspielt. Der Totenkopfschwärmer, der sich vom Aussaugen von Bienenwaben ernährt, verhält sich parasitär – auch mit Blick auf den allegorischen Topos der Bienen als beispielhaftes Volk. Ab den 1930er Jahren findet sich das seit der Aufklärung kursierende Schmähbild vom Juden als Parasiten wiederholt in nationalsozialistischen ›Witz‹- und Propaganda-Blättern, etwa in der Karikatur »Die Ausgesaugten«, im *Stürmer* vom Februar 1930. Sie zeigt eine große, schwarze Spinne, die den Davidstern anstelle des Kreuzes trägt, beim ›Aussaugen‹ von Menschen. Im November 1931 enthält eine Karikatur des *Stürmer* einen jüdisch markierten Wurm; 1934 erscheint die Karikatur »Parasiten der Völker«. Auch Kommunisten werden von den Nazis mit Ungeziefer gleichgesetzt. Der *Kladderadatsch* #43 von 1934 enthält eine Europakarte voller roter Läuse.[15] Heartfield gestaltete für die AIZ #23 (1934) die Fotomontage »Gespräch im Berliner Zoo«. Sie zeigt einen Affen und einen Marabu, die sich über die Gleichsetzung von Juden mit Tieren im *Stürmer* austauschen.

Raffles hat zusammengetragen, wie »moderner Antisemitismus, populistischer Antikapitalismus und die neuen Sozialwissenschaften« im frühen 20. Jahrhundert das Bild vom Juden als Parasiten neu aufluden.[16] Er verweist auf den Essay »The Jewish Parasite« des Historikers Alex Bein, der die Sprache des nationalsozialistischen Antisemitismus untersucht.[17] Bein rekonstruiert, dass die »*Biologisierung*« des politischen Diskurses im nationalsozialistischen Deutschland auch auf die Übernahme naturwissenschaftlichen Vokabulars in das soziologische und politisch-ökonomische Denken seit der Aufklärung

15 Die Karikaturen sind im – nicht wissenschaftlich edierten – German Propaganda Archive der Calvin University, Michigan, online einsehbar: <https://research.calvin.edu/german-propaganda-archive/sturm28.htm>.

16 Raffles: Insektopädie, S. 139.

17 Ebd., S. 139f.

zurückzuführen ist.[18] Über das Denken der Physiokraten, die ökonomische Wertschöpfung an den landwirtschaftlich zu nutzenden Boden banden, drang der Kampfbegriff einer unproduktiven Klasse aus Händlern und Handwerkern, der *classe stérile*, in den politisch-ökonomischen Diskurs.[19] Der Anklang des Parasitentums darin wurde, wie Bein zeigt, unter anderem von marxistischen Denkern des späten 19. Jahrhunderts aufgegriffen, ebenfalls mit antisemitischer Tendenz.[20] Die Texte der NS-Rassenideologie und ihre Vorläufer um 1900 erzeugen aus dem Bild dann immer dezidierter einen Mythos naturwissenschaftlicher Evidenz, eine »Bio-Mythology«, die entscheidend dazu beitrug, den Weg vom Wort zur Tat zu verkürzen.[21]

Um die antisemitisch motivierte Gewalt zu rechtfertigen, so schließt Raffles an Bein an, musste es für die Nationalsozialisten »zu einer entscheidenden Metamorphose kommen: ein Volk muss zum Ungeziefer werden, faktisch und metaphorisch.«[22] Die Shoah erklären zu wollen, schreibt Raffles, »heißt im Kern zu verstehen, dass Juden wie Insekten getötet wurden – wie Läuse. Wie Himmlers Läuse. Mit derselben routinierten Indifferenz, in großen Mengen, unter Verwendung derselben Technologien.«[23] Raffles bezieht sich auf ein Zitat Heinrich Himmlers vom 4. April 1943, in dem dieser Antisemitismus und »Entlausung« gleichsetzt.[24] »Erkrankten Menschen verspricht Entlausung Genesung,« schreibt Raffles, »eine Rückkehr zur Gemeinschaft, eine Rückkehr ins Leben; Läusen bietet sie nur Vernichtung.«[25] In den Gaskammern kommt es zu einer »Verbuchstäblichung von Himmlers Rede«.[26] Die herabsetzende Metapher wird zur tödlichen Metamorphose, indem der »Unterschie[d] zwischen Menschenwesen und Insekt« negiert wird.[27]

Heartfields Montage offenbart das fatale Verhältnis von Buchstäblichkeit und Bildlichkeit in der politischen Metaphorik. Während Himmler die Differenz zwischen Mensch und Insekt auflöst, um Menschen massenhaft tötbar zu machen, zieht Heartfields Zusammenfügung von Mensch und Insekt die Differenz zwischen ihnen gerade besonders deutlich ein. Sein Bild zeigt,

18 Alex Bein: The Jewish Parasite. Notes on the Semantics of the Jewish Problem, with special Reference to Germany, in: The Leo Baeck Institute Year Book 9.1 (1964), S. 3–40, hier 5 und 9f.
19 Ebd., S. 10.
20 Ebd., S. 12.
21 Vgl. ebd., S. 12f., 18–28 und 36 für das Zitat.
22 Raffles: Insektopädie, S. 140.
23 Ebd.
24 Ebd., S. 136.
25 Ebd., S. 149.
26 Ebd.
27 Ebd., S. 149f.

dass Analogien zwischen politischer Geschichte und Naturgeschichte Konstruktionen sind, Montagen, die ihren Konstruktcharakter und ihre Historie zu verbergen suchen. Heartfield legt solche mythisierenden Verklebungen offen, indem er ihre Bilder – hier das Bild des Machtwechsels als natürlicher Prozess und zugleich als mythisches Wunder – beim Wort nimmt und die Bildbestandteile wirklich einmal zusammenklebt, aber auch, indem er über den Rekurs auf Mythos und Merian auf die lange und vielschichtige Geschichte der Mythisierungen deutet. »*Gegenmontage*«, nannte Günter Anders Heartfields Verfahren der Enthüllung der »Montage des Feindes«, ›Fälschungen‹, die die Wirklichkeit sichtbar machten.[28]

Nicht nur über den Sehsinn wirkt Heartfields Montage. Die Schatten des Zweigs und der Blätter, die Schneidekanten und die interpiktoralen Bezüge lassen das Bild als plastische Bastelarbeit wahrnehmbar werden, der ein komplexes Verhältnis zu Geschichte und Gegenwart eignet. Die evidente Konstruiertheit lädt zur Dekonstruktion der Montage ein, dazu, den Zweig in der Vorstellung anzuheben, die verklebten Flächen wieder zu trennen. Indem vorgeführt wird, auf welche Mytheme der Hitler-Mythos sich stützt, welche Differenzen er zu verkleben sucht, wie die Unterseite der mythisch-naturhistorischen Narrative aussieht, die er propagiert, wird er als Mythos erfahrbar.

28 Günter Anders: Über Photomontage. Ansprache zur Eröffnung der Heartfield-Ausstellung 1938 in New York, in: ders.: Mensch ohne Welt. Schriften zur Kunst und Literatur, 2. Aufl., München: C.H. Beck 1993, S. 175–191, hier 179 und 176.

Einleitung

Zwei Ziele stehen im Zentrum dieser Arbeit: Erstens will sie Überlagerungen zwischen Mythos, Politik und Erfahrung, als leib-seelisches Widerfahrnis,[1] an Figuren und Verfahren der Verwandlung in Literatur und politischer Philosophie wahrnehmbar machen. Das Vorhaben ist nicht auf einen historischen Zusammenhang beschränkt, sondern vollzieht sich über philologische Tiefenbohrungen von der Antike bis ins späte 20. Jahrhundert. Die Lektüren werden aus den historischen Zusammenhängen der Texte entwickelt; zugleich deuten sich in der Wiederkehr ähnlicher Konstellationen über die Jahrhunderte und Jahrtausende systematische Verbindungen zwischen Mythos, Politik, Erfahrung und Verwandlung an.

Mythen wie das Politische nehmen wir wahr in der Form, in der sie sich uns darstellen und in der wir diese Darstellung erleben. Jede Auseinandersetzung mit Mythos und Politik ist eine ästhetische Angelegenheit im weiten Sinn, in dem Ästhetik als Kunstlehre mit Aisthesis als Wahrnehmungspraxis und Wahrnehmungslehre zusammenfällt. Im Verbund mit Aisthesis meint Ästhetik ästhetische Erfahrung. Etymologisch wie kultur- und begriffsgeschichtlich liegt in dieser Erweiterung eine Rückführung auf die Grundlagen der Disziplin: zur griechischen αἴσθησις (Wahrnehmung, Empfindung)[2] und zu Alexander Gottlieb Baumgartens Primat der Sinnlichkeit für den Entwurf einer Kunstlehre.[3] Gegenstandsbereich der Ästhetik ist damit nicht

1 Mein Erfahrungsbegriff ist an den Arbeiten Bernhard Waldenfels' orientiert; ich falte ihn unten aus.

2 Vgl. James I. Porter: The origins of aesthetic thought in ancient Greece. Matter, sensation and experience, Cambridge: CUP 2010.

3 Vgl. zu einer leiblich und sinnlich fundierten Ästhetik, die ansetzt, Baumgartens Ziel einer Theorie sinnlicher Erkenntnis auszuschreiben: Richard Shusterman: Leibliche Erfahrung in Kunst und Lebensstil, übers. v. Robin Celikates et al., Berlin: Akademie Verlag 2005; Joachim Küpper und Christoph Menke (Hg.): Dimensionen ästhetischer Erfahrung, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2003; Gernot Böhme: Aisthetik. Vorlesungen über Ästhetik als allgemeine Wahrnehmungslehre, München: Fink 2001; Karl-Heinz Barck (Hg.): Aisthesis. Wahrnehmung heute oder Perspektiven einer anderen Ästhetik. Essais, Leipzig: Reclam 1990; sowie zuletzt Sabine Flach: Sense Sensibility / Die Sinne spüren. Aesthetics, Aisthesis and Media of Embodiment / Ästhetik, Aisthesis und Medien der Verkörperung, Bern u. a.: Peter Lang 2021.

allein die Kunst, sondern das gesamte Feld der Kultur und gerade auch das Feld des Politischen.[4] Neben einer strukturellen Nähe zwischen Mythos und Politik, neben historischen Fällen der Politisierung des Mythos und der Mythisierung des Politischen, rückt die Möglichkeit in den Blick, dass am ästhetischen Umgang mit Verwandlung Erfahrungsbezüge in Mythos und Politik spürbar werden.

Hier setzt das zweite Ziel an: Die Arbeit will greifbar machen, dass Verwandlung ein Grenzwert intensiver ästhetischer Erfahrung mit dem Mythischen und dem Politischen ist sowie besonders mit Überlagerungen zwischen den beiden Feldern. Je nach Zusammenhang lassen sich verschiedene ästhetische Verwandlungspolitiken unterscheiden, deren Pole im entschiedenen Erfahrungsbezug, im Aushalten der Verwandlung, respektive in der Abwehr oder Sublimierung von Erfahrung liegen, in der ›Entwandlung‹ oder dem Versuch, die Verwandlung auszuschließen oder einzuverleiben. Auf thematischer wie erfahrungsbezogener Ebene eint Mythos und Politik ein Ringen mit Verwandlung: mit Spannungen zwischen Identität, Wandel und Werden, Figur und (De-)Figuration, Fixierung und Entgrenzung, Flächigkeit und Plastizität, Distanzierung und Überwältigung.

Der Verwandlungsbegriff dieser Arbeit überschreitet damit die drei in Heartfields Montage benannten Bedeutungen von Metamorphose: die mythische, die zoologische und botanische, sowie die politisch-imaginäre oder politisch-mythische.[5] Mit Elias Canetti und im Anschluss an die neuere Phänomenologie und Performativitätsforschung erkenne ich in bestimmten Formen der Erfahrung »Ansätze zur Verwandlung«[6]. Auch produktionsästhetische Verfahren – Formen der (literarisch-mythologischen und politischen) Poiesis[7] wie der ästhetischen »Formenverschleifung«[8] – lassen sich als Verwandlungen betrachten, wie in der Analyse von Heartfields Montage deutlich wurde; sie spielen im Folgenden vor allem mit Blick auf ihre wirkungsästhetischen Implikationen eine Rolle: Im Fokus stehen ästhetische Verfahren, die intensive ästhetische Erfahrungen wahrscheinlich machen.

4 Vgl. Joachim Küpper und Christoph Menke: Einleitung, in: Dimensionen ästhetischer Erfahrung, S. 7–15, hier 11; grundlegend Jacques Rancière: Le Partage du sensible. Esthétique et politique, Paris: La Fabrique 2000; Erika Fischer-Lichte: Ästhetische Erfahrung. Das Semiotische und das Performative, Tübingen/Basel: Francke 2001.

5 Die Begriffe Verwandlung und Metamorphose verwende ich weitgehend synonym.

6 Canetti: Masse und Macht, S. 397, »Ansätze« i.O. kursiv.

7 Vgl. Verena Kuni: Metamorphose, in: Ästhetische Grundbegriffe, Band 4, hg. v. Karlheinz Barck et al., Stuttgart/Weimar: Metzler 2010 [2002], S. 72–83, hier 82.

8 Ursula Reber: Formenverschleifung. Zu einer Theorie der Metamorphose, München: Fink 2009.

Den Verwandlungsbegriff mehrfach zu belegen, mag methodisch heikel erscheinen. Wie die folgende Diskussion von Verwandlungskonzepten in der philosophisch-philologischen Mythentheorie, in der politischen und politisch-anthropologischen sowie der ästhetischen Theorie nahelegt, sind die verschiedenen Verwandlungsbegriffe aber analytisch schlicht nicht klar zu trennen. Ihre Überlagerungen will die Arbeit an den literarischen und theoretischen Gegenständen erfahrbar machen und dabei historische und systematische Korrelationen zwischen Mythos, Politik und ästhetischer Erfahrung in ihren Voraussetzungen und Folgen einfangen. Die intrikate Verflechtung der drei Felder und der verschiedenen Verwandlungsbegriffe sowie die thematisch und historisch breite Anlage der Arbeit führen dazu, dass sich Eindrücke von Zusammenhängen erst nach und nach ergeben. Das Schreiben begleitete der Wunsch nach Simultaneität in der Darstellung zusammenhängender Diskurse, der philologisch nicht einzulösen scheint. Besteht die Arbeit der Montage nicht zuletzt in der Erfahrung der Lücken zwischen den montierten Elementen,[9] bleibt die Hoffnung, dass, was als harter Schnitt zwischen bestimmten Texten und Diskursen erscheinen mag, im Verlauf der Arbeit zum sinnlich-sinnhaften Zusammenhang wird.

Mythos zwischen »Terror und Poesie« (Hans Blumenberg)

Im Anschluss an die anthropologische Mythenforschung hat Hans Blumenberg vorgeschlagen, den Grund der Mythen entweder in einem starken Widerfahrnis oder in einer ausgeprägten menschlichen Gestaltungskraft zu sehen: Die Spannung von »Terror und Poesie« oder »*Poesie und Schrecken*« sei der genealogische Horizont des Mythos.[10] »Entweder steht am Anfang die imaginative Ausschweifung anthropomorpher Aneignung der Welt und theomorpher Steigerung des Menschen«, heißt es in *Arbeit am Mythos, »oder* der nackte Ausdruck der Passivität von Angst und Grauen, von dämonischer

9 Im Anschluss an die filmische Montagetheorie geht Alexander Kluge davon aus, dass zwischen zwei montierten Bildern ein weiteres Bild entsteht. Vgl. Alexander Kluge: Die Macht der Bewußtseinsindustrie und das Schicksal unserer Öffentlichkeit, in: Klaus von Bismarck, Günter Gaus, A.K., Ferdinand Sieger: Industrialisierung des Bewußtseins. Eine kritische Auseinandersetzung mit den ›neuen‹ Medien, München: Piper 1985, S. 51–129, hier 105f.

10 Hans Blumenberg: Wirklichkeitsbegriff und Wirkungspotential des Mythos (1971), in: ders.: Ästhetische und metaphorologische Schriften, hg. v. Anselm Haverkamp, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2001, S. 327–405, hier 392; ders.: Arbeit am Mythos, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1979, S. 68.

Gebanntheit, magischer Hilflosigkeit, schlechthinniger Abhängigkeit.«[11] Anders gesagt erweitert der Mensch über Mythen entweder die eigene Weltaneignung ins Reich der Phantasie, in dem er sich selbst zum Gott erheben kann, oder aber die Mythen sind als Ausdruck von Ängsten vor radikalem Kontroll- und Formverlust zu sehen.

Eine zentrale These Blumenbergs lautet, dass Antworten über den Ursprung der Mythen sich in dieser Gegenüberstellung bereits erschöpfen und stattdessen »die Fragen bedeutsamer werden«[12]. Mit Jacob Burckhardt stimmt Blumenberg darin überein, dass das erste Ziel des Mythos gewesen sein muss, die Erfahrung, die ihn hervorgebracht hat, vergessen zu machen.[13] »Wichtiger als zu wissen, was wir nicht wissen werden: wie der Mythos entstanden ist und welche Erlebnisse seinen Inhalten zugrunde liegen,« folgert Blumenberg, »ist die Aufarbeitung und geschichtliche Zuordnung der Vorstellungen, die man sich über seinen Ursprung und seine Ursprünglichkeit jeweils gemacht hat.«[14] Das Hervorholen und fortgesetzte Verändern von Mythen, die »Arbeit am Mythos«, ist damit als Arbeit an einer kollektiven Imaginationsgeschichte beschrieben. Mythen werden als sich fortlaufend in Raum und Zeit bewegende, wandelbare Formen wahrnehmbar, statt, wie etwa bei Sigmund Freud und Claude Lévi-Strauss, als urgeschichtliche Konstanten und damit letztlich als naturhaft.[15]

Unter der Hand löst Blumenberg das Entweder-Oder seiner These zum Ursprung der Mythen rasch auf. Die digressiven, repetitiven und chiastischen Verfahren der Mythen lassen ihn darauf schließen, dass es sich bei Mythen um kulturelle Distanzierungsstrategien handelt, die zur Bewältigung von Ängsten und zur »Weltsicherheit des Menschen«[16] beitragen. Die Vielgestaltigkeit und Offenheit der Mythen und des mythischen Personals wirkten gegen den »Absolutismus der Wirklichkeit«.[17] Gegen den Schrecken steht das ästhetische Spiel:

11 Blumenberg: Arbeit am Mythos, S. 68.
12 Blumenberg: Wirklichkeitsbegriff und Wirkungspotential des Mythos, S. 360.
13 Vgl. ebd., S. 337 und 381.
14 Blumenberg: Arbeit am Mythos, S. 68. Blumenberg wendet sich damit etwa gegen den genealogischen Gestus bei Mircea Eliade: Die Sehnsucht nach dem Ursprung. Von den Quellen der Humanität, übers. v. Hella Bronold, Wien: Europaverlag 1973.
15 Vgl. Götz Müller: Rezension von *Arbeit am Mythos* [1981], in: Hans Blumenberg: Präfiguration. Arbeit am politischen Mythos, hg. v. Angus Nicholls und Felix Heidenreich, Berlin: Suhrkamp 2014, S. 69–78, hier 70f.
16 Blumenberg: Arbeit am Mythos, S. 152.
17 Ebd., S. 9.

> Nur wenn man den Mythos als Distanz zu dem versteht, was er schon hinter sich gelassen hat, was Schrecken, schlechthinnige Abhängigkeit, Strenge des Rituals und der sozialen Vorschrift oder wie immer genannt werden mag, kann man den Spielraum der Imagination als das Prinzip seiner immanenten Logik begreifen, aus der die Grundformen der Umständlichkeit und Umwegigkeit, der Wiederholung und Integration, der Antithese und Parallele hervorgehen.[18]

Im Kolloquium von ›Poetik und Hermeneutik‹ zum Thema *Terror und Spiel: Probleme der Mythenrezeption* wurden Blumenbergs Thesen kontrovers diskutiert.[19] Odo Marquard hat dabei unterstrichen, dass Blumenberg die Mythen als erfolgreiche Sublimierungsversuche betrachtet, die sich gerade deshalb über die ihnen zugrundeliegende Angst erheben können, weil sie Latenzen dieser Angst ästhetisch speichern und kontrollieren:

> [J]eder Mythos ist ein Sieg über die angstvolle, sprachlose Verstrickung in die Zwänge überwältigender Wirklichkeit. Mythen sind geglückte Versuche, aus Zwangslagen sich herauszureden: aus dem Schrecken in Geschichten über den Schrecken auszuweichen, der dabei seinen Schrecken langsam – aber nie völlig – verliert. Weil die Angst stets noch latent präsent ist, interessieren uns Mythen; sie erleichtern und erfreuen uns, weil durch sie die Angst latent und insofern überwunden wurde. Darum nehmen diejenigen den Mythos zu leicht, die – unterm Stichwort Poesie – seinen latenten Schrecken verkennen; und es nehmen diejenigen ihn zu schwer, die – unterm Stichwort Terror – nicht sehen, daß durch die Mythen der Schrecken gebannt ist.[20]

Das Theater als »Lusthaus und Schreckenskammer der Verwandlung« (Heiner Müller)

Mein Einsatzpunkt liegt auf der Seite derer, die den Mythos schwer nehmen: Mir scheint die Frage weiter von Belang, wie der Mythos über die Latenzen der Angst (und anderer starker Affekte), die er mitführt, einen »Terror« des Unerledigten transportiert. Um die Frage zu adressieren, setze ich Blumenbergs Annahmen zu »Terror und Poesie« mit Heiner Müllers Beschreibung des Theaters als »Lusthaus und Schreckenskammer der Verwandlung« in Kontakt, einer Formel, die Mythos und Metamorphose einschließt und zugleich auf eine

18 Blumenberg: Wirklichkeitsbegriff und Wirkungspotential des Mythos, S. 381.

19 Vgl. Mythos und Dogma (Erste Diskussion), in: Terror und Spiel. Probleme der Mythenrezeption, hg. v. Manfred Fuhrmann, München: Fink 1971, S. 527–547. Die Diskussion bezieht sich auf Blumenbergs Beitrag »Wirklichkeitsbegriff und Wirkungspotential des Mythos«, noch nicht auf *Arbeit am Mythos*.

20 Odo Marquard in Mythos und Dogma, S. 528.

verwandelnde Erfahrung im Theater abzielt.[21] Das »Grundelement von Theater und also auch von Drama [ist] Verwandlung«[22], hält Müller fest; umgekehrt mache das »Verwandlungsmotiv« Ovids *Metamorphosen* »theatralisch«.[23] Theater beschränkt sich hier nicht auf Aufführungskünste, sondern wird zum ästhetischen Paradigma für die Erfahrung radikaler Veränderung.

Zweifach steht in Müllers Formel der Mythos im Raum: Zum einen ist Theater für Müller in erster Linie Mythenbearbeitung; es bringe kaum Neues hervor, sondern bearbeite überlieferte Stoffe, besonders die der Mythen; durch die Bekanntheit des Stoffs könne Theater auf einer »höhere[n] Abstraktionsstufe« einsetzen und den Stoff so weiterverarbeiten, dass eine intensive ästhetische Erfahrung entsteht, der nicht die intellektuelle Aufnahme eines neuen Stoffs im Weg ist.[24] Zum anderen ist mit dem Stichwort der Verwandlung die mythische Metamorphose aufgerufen, die, wie gleich noch deutlicher werden wird, der Struktur der Mythen grundlegend verbunden ist.

Vor allem stellt die Rede vom Theater als »Lusthaus und Schreckenskammer der Verwandlung« das Theater als Raum dar, in dem der Mythos *erfahren* werden kann. Denn unter Verwandlung versteht Müller eine heftige leib-seelische Erfahrung, die mit Geburt, Krankheit und Tod vergleichbar ist.[25] »Lust und Schrecken der Verwandlung« erfassen nicht nur Strukturen des Mythos, sondern zugleich Strukturen der *Erfahrung* des Mythos, die über das unendliche Interesse des Geistes am Mythos hinausgehen, von dem Blumenberg mit Friedrich Schlegel spricht.[26] Anstelle einer Analyse des endlosen mythischen Diskurses, der Blumenbergs philosophische Neugier gilt, bewirbt Müller die leib-seelische Erfahrung der Mythen. Auch für

21 Heiner Müller: Brief an den Regisseur der bulgarischen Erstaufführung von Philoktet am dramatischen Theater Sofia (27.3.1983), in: ders.: Werke 8, Schriften, hg. v. Frank Hörnigk, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2005, S. 259–269, hier 261 (Ich zitiere die Müller-Werkausgabe im Folgenden mit dem Kürzel W.) Die Formel taucht auch auf in Heiner Müller: Anatomie Titus Fall of Rome Ein Shakespearekommentar [1985], in: W 5, Die Stücke 3, S. 99–193, hier 174 sowie in ders.: Ein Brief [1975], in: W 8, Schriften, S. 174–177, hier 177.

22 Heiner Müller: Episches Theater und postheroisches Management [Gespräch mit Alexander Kluge, 1995], in: W 12, Gespräche 3, S. 845–863, hier 861.

23 Heiner Müller: Heiner Müller im Zeitenflug [Gespräch mit Alexander Kluge, 1995], in: W 12, Gespräche 3, S. 819–837, hier 820.

24 Vgl. Heiner Müller: [Als ich das erste Mal etwas von Brecht gelesen hatte ...]. Gespräch zwischen Heiner Müller und Horst Wandrey am 6.12.1976, Radio DDR II, in: W 10, Gespräche 1, S. 734–745, hier 738. Neben mythologischen gehören dazu historische Stoffe, die von den mythologischen nicht immer klar zu trennen sind, gerade in Müllers Bearbeitungen nicht.

25 Vgl. Heiner Müller: Wandlungsfähigkeit der Körper [Gespräch mit Alexander Kluge, 1995], in: W 12, Gespräche 3, S. 838–844, hier 838; ders.: Brief an den Regisseur, S. 260f.; ders.: Episches Theater, S. 861.

26 Vgl. Blumenberg: Wirklichkeitsbegriff und Wirkungspotential des Mythos, S. 405.

Müller heißt Mythos immer bereits Mythosrezeption. Seine Hoffnung liegt darin, Residuen konkreter historischer Erfahrung, die in Mythen und ihren Transformationen gespeichert sind, im Theater erfahrbar zu machen und dabei zur Erfahrungsfähigkeit der am Theater Beteiligten beizutragen. »Lust und Schrecken der Verwandlung« sind Teil eines theatralen Lernprozesses.

Besonders die Angst vor und der Umgang mit dem Tod als Verwandlung, die allem Lebendigen bevorsteht, erkennt Müller als Thema des Theaters. Durch die mythischen oder historischen Stoffe sei Theater immer »Dialog mit den Toten«.[27] Da der Tod und andere Formen der Verwandlung in der Öffentlichkeit marginalisiert würden, bleibe das Theater als Ort, ihrer wieder habhaft zu werden und dabei zugleich auf eine Entgrenzung des Theaters hinzuarbeiten. In einem 1994 geführten Gespräch denkt Müller über einen möglichen Zusammenhang zwischen der »Geburt der Kliniken und Irrenhäuser« und der »Einsperrung der Theater in feste Häuser« nach: »Der Einschluß in Häuser als Ausschluß aus der Öffentlichkeit, vielleicht auch, weil Theater unmittelbar etwas mit Tod und Verwandlung zu tun hat. Man zeigt das Sterben und den Wahnsinn und die Verwandlung nur noch in abgeschlossenen Räumen.«[28]

Mit seiner Formel vom Theater als »Lusthaus und Schreckenskammer der Verwandlung« aktualisiert Müller das Theaterdenken Friedrich Nietzsches, das auf Dionysos als verwandlungsaffinem Theatergott gründet.[29] Im 8. Abschnitt der *Geburt der Tragödie* (1872/1886) bindet Nietzsche die Fähigkeit zur Verwandlung an die Gattung des Dramas und besonders den tragischen Chor: »Dieser Prozess des Tragödienchors ist das dramatische Urphänomen: sich selbst vor sich verwandelt zu sehen und jetzt zu handeln, als ob man wirklich in einen andern Leib, in einen andern Charakter eingegangen wäre.«[30] Diese Verwandlung ermögliche es, Dionysos zu »schau[en]«

27 Heiner Müller: Glücksgott [1958], in: W 3, Die Stücke 1, S. 163–180, hier 165; ders.: Nekrophilie ist Liebe zur Zukunft [Gespräch mit Frank Raddatz, 1990], W 11, Gespräche 2, S. 592–615, hier 614, vgl. auch 606f.

28 Heiner Müller: Theater muss wieder seinen Nullpunkt finden. Heiner Müller im Gespräch mit Holger Teschke [1994], in: W 12, Gespräche 3, S. 476–491, hier 491.

29 Auch Blumenbergs Mythentheorie ist an Nietzsche orientiert, allerdings vor allem mit Blick auf die grundsätzliche Betrachtung des Mythos als ästhetische Form sowie ein Interesse an der Polymorphie des griechischen Mythos. Nietzsches Skepsis gegenüber der Sublimation teilt Blumenberg gerade nicht. Vgl. dazu Felix Heidenreich: Mensch und Moderne bei Hans Blumenberg, München: Fink 2005, S. 234.

30 Friedrich Nietzsche: Die Geburt der Tragödie, Oder: Griechenthum und Pessimismus [1872/1886], in: ders.: Kritische Studienausgabe in 15 Einzelbänden, hg. v. Giorgio Colli und Mazzino Montinari, Band I, München und Berlin/New York: DTV und de Gruyter 1988, S. 9–156, hier 61. Im Folgenden zitiere ich die Bände dieser Ausgabe unter dem Kürzel KSA.

und damit »in [der] Verwandlung eine neue Vision ausser sich« zu sehen.[31] Nietzsche betont die Doppelfunktion Dionysos' als Theater- und Verwandlungsgott. Von Dionysos aus denkt er das antike Theater als plurales und pluralisierendes Medium. Die Zuschauer unterscheiden sich für ihn nur graduell vom tragischen Chor und haben an dessen Verwandlungen teil.[32] Die Erweiterung der tragischen Verwandlungslehre zu einer Lehre von der Selbstverwandlung des Menschen, die Nietzsche im Anschluss an *Die Geburt der Tragödie* vornimmt, deutet sich hier bereits an.[33]

Die Begriffe in Müllers Formel halten sich die Waage. Lust und Schrecken der Verwandlung sind gleichermaßen präsent im Theater und es ist eine erfahrungsgesättigte Dichtung im Zusammenspiel mit dem Erfahrungsmedium Theater, die beide hervorbringt. Müllers Theater zielt darauf ab, die Distanz des Mythos zur Erfahrung zu überwinden. Die ästhetischen Verfahren des Mythos, die Blumenberg beschreibt, dienen dabei gerade der leib-seelischen Erfahrung, die sich möglichst kollektiv und deshalb im Theater vollziehen soll.[34] Erst hinterher, nach der Erfahrung, können die ästhetischen Verfahren in ein Spiel der Auslegungen einbezogen werden, wobei mythologisches Wissen die theatrale Erfahrung mitprägt, die nie eine naive ist.

Um das detektivische Erforschen konkreter Erfahrungsgründe geht es auch Müller nicht; er scheint aber Wege zu sehen, Residuen konkreter Erlebnisse, die sich im mythologischen Material ablagern, im Theater erfahrbar zu machen. Für Müller deutet die Persistenz und Anpassungsfähigkeit der Mythen darauf, dass ihnen anhaltend bedeutsame Erfahrungen zugrundeliegen, die wiederum erfahrungsaffine ästhetische Formen hervorgebracht haben. Seine eigenen Stücke zielen darauf ab, die Erfahrungsfähigkeit des Publikums zu beleben und dabei die leib-seelische Aufmerksamkeit für Latenzen historischer Erfahrung zu schärfen.[35] In diesem Sinne setzt Müllers Theater die von der Psychoanalyse nach Freud und Jung vorgeschlagene Arbeit an den Mythen als eines kollektiven Un(ter)bewussten fort, gibt ihr aber eine konkrete körperliche Form und damit eine nicht überzeitliche, sondern transhistorische Qualität. Nicht nur das Theater als dezidiert körperliches Medium ist dafür ausschlaggebend, sondern auch das Drama als »Verarbeitungsstufe« eines bekannten Stoffs, »die man dann wieder verar-

31 Ebd., S. 62.
32 Ebd., S. 55.
33 Vgl. bes. Friedrich Nietzsche: Also sprach Zarathustra. Ein Buch für Alle und Keinen [1883–1885] (= KSA 4).
34 Vgl. zu Blumenbergs individualistischer Mythenrezeption: Heidenreich: Mensch und Moderne, S. 236.
35 Vgl. dazu das Kapitel zu Müller.

beiten kann«.[36] Wie der unaufgelöste Dualismus von »Lust und Schrecken« nahelegt, ist diese Verarbeitung nicht gleichbedeutend mit einer Sublimation.

Verwandlung als mythische »Grundstruktur« und der ›Terror der Poesie‹

Müllers Thesen stehen im Horizont der Mythentheorie Klaus Heinrichs, die Veränderung und Grenzüberschreitung als zentralen Impuls der Mythen erfasst.[37] Heinrich sieht in diesem Impuls den Grund für die Versuche der platonischen Tradition, den Mythos zu verdrängen:

> Mythen mit ihrem historischen Konfliktstoff; Dichtungen, in denen das reale Leben mit seinen jämmerlichen und elenden, aber auch oder sogar mit seiner menschlichen Seite erscheint; qualifizierte Tätigkeiten, die auf das Überschreiten von Grenzen hinauslaufen: sie sind zu verwerfen, weil bereits die Vorstellung, daß etwas nicht starr und festgelegt, nicht dasselbe sein könnte, den Keim einer Veränderung in sich trägt. Veränderung, irgendwo beobachtet, könnte zu der Idee der Veränderung führen: das ist nun der Kern der Abwehr des *mythologein*; denn was in den Mythen geschieht, sind ja ununterbrochen Veränderungen. Die Wiederholung kann eine solche Veränderung zwar blockieren, aber sie kann ihre Intention nicht ungeschehen machen.[38]

Wie die ersten Kapitel dieser Arbeit zeigen werden, ist die Verwandlung nicht erst für Platon, sondern schon für Homer und Aischylos ein Problem, sodass die Arbeit am griechischen Mythos seit jeher als ein Sich-Abarbeiten an der Verwandlung gelten kann. Noch wenn Verwandlungsmotive zurückgewiesen werden, zeigt sich aber die Ästhetik der Texte als verwandlungsaffin.

Für die europäische Kulturgeschichte ist die Verwandlung ein Unheimliches im Freudschen Sinn. Sie hat ihren Ort am Außenrand der kulturellen Ordnung und bricht doch immer wieder in sie ein.[39] In ihrer Notiz zu

36 Müller: [Als ich das erste Mal etwas von Brecht gelesen hatte ...], S. 738.

37 Vgl. zum Einfluss Heinrichs auf Müllers Mythendenken: Müller: Heiner Müller im Zeitenflug, S. 823 und 825 sowie die 1987 geführten Gespräche zwischen Müller und Heinrich in Müller: W 12, Die Gespräche 2, S. 52–71.

38 Klaus Heinrich: arbeiten mit ödipus. Begriff der Verdrängung in der Religionswissenschaft, Basel: Stroemfeld 1993, S. 230.

39 Vgl. Aleida Assmann: Kulturen der Identität, Kulturen der Verwandlung, in: Verwandlungen, hg. v. A.A. und Jan Assmann, München: Fink 2006, S. 25–45. Noch die gegenwärtige kulturtheoretische Forschung verhandelt verwandlungsaffine Ästhetiken (wenn auch affirmativ) unter Schlagworten wie »mindere Mimesis« oder »Entgrenzung der Mimesis«. Vgl. Friedrich Balke: Ähnlichkeit und Entstellung. Mindere Mimesis und maßgebender Anblick bei Platon und Walter Benjamin, in: Comparatio 7.2 (2015), S. 261–283; Rosa Eidelpes: Entgrenzung der Mimesis. Georges Bataille – Roger Caillois – Michel Leiris, Berlin: Kadmos 2018.

»Mensch und Tier« in der *Dialektik der Aufklärung* schreiben Max Horkheimer und Theodor W. Adorno:

> In den Märchen der Nationen kehrt die Verwandlung von Menschen in Tiere als Strafe wieder. In einen Tierleib gebannt zu sein, gilt als Verdammnis. Kindern und Völkern ist die Vorstellung solcher Metamorphosen unmittelbar verständlich und vertraut. [...] Die stumme Wildheit im Blick des Tieres zeugt von demselben Grauen, das die Menschen in solcher Verwandlung fürchteten. Jedes Tier erinnert an ein abgründiges Unglück, das in der Urzeit sich ereignet hat. Das Märchen spricht die Ahnung der Menschen aus.[40]

Die Märchen dürften hier die Mythen mit umfassen; Ovids *Metamorphosen* hallen nach, aber auch Kafkas »Verwandlung«, die von der unheimlichen Vertrautheit der Menschen mit der Verwandlung ebenso erzählt wie von der Verdammnis der Bannung in den Tierleib. Gregor Samsas Verwandlung bleibt die Leerstelle im Zentrum der Erzählung; die Frage nach ihrem Ursprung liegt auch deshalb unausgesprochen über der Figurenhandlung, weil die Figuren die Antwort, im von Adorno und Horkheimer beschriebenen Sinn, ahnen – etwa wenn Gregor am Morgen der Verwandlung in Bewegung zu kommen versucht und es heißt: »Gregor suchte sich vorzustellen, ob nicht auch einmal dem Prokuristen etwas Ähnliches passieren könnte, wie heute ihm; die Möglichkeit dessen mußte man doch eigentlich zugeben.«[41] Auch die Familie weiß, »daß es Gregor ist« und versucht erst, als die Situation ihr unerträglich geworden ist, diesen »Gedanken loszuwerden«.[42]

Auch Blumenberg erkennt in der Verwandlung nicht nur ein zentrales mythisches Thema, sondern zugleich eine mythische »Grundstruktur«, ein »mythische[s] Muster«.[43] »Die europäische Phantasie ist ein weitgehend auf Ovid zentriertes Beziehungsgeflecht«, heißt es in *Arbeit am Mythos*: »Verwandlung war nicht nur das Stichwort für die Verhältnisse der Götter bis

40 Max Horkheimer und Theodor W. Adorno: Dialektik der Aufklärung. Philosophische Fragmente [1947], in: Max Horkheimer: Gesammelte Schriften, Band 5: Dialektik der Aufklärung und Schriften 1940–1950, hg. v. Gunzelin Schmid Noerr, Frankfurt a.M.: Fischer 1987, S. 11–290, hier 279.

41 Franz Kafka: Die Verwandlung [1915], in: ders.: Drucke zu Lebzeiten, hg. v. Wolf Kittler, Hans-Gerd Koch und Gerhard Neumann, Frankfurt a.M.: Fischer 2002 [1996], S. 114–200, hier 125f.

42 Ebd., S. 191.

43 Blumenberg: Wirklichkeitsbegriff und Wirkungspotential des Mythos, S. 353f. Eine Zusammenstellung mythischer Metamorphosemotive findet sich bei Jacob Burckhardt, auf den auch Blumenberg verweist (ebd., S. 358, Anm. 47): Jacob Burckhardt: Die Metamorphosen, in: ders.: Werke. Kritische Gesamtausgabe, Band 20: Griechische Kulturgeschichte [posthum 1898–1902], Band 2, hg. v. Leonhard Burckhardt, Barbara von Reibnitz und Jürgen von Ungern-Sternberg, München/Basel: C.H. Beck/Schwabe 2005, S. 1–14.

zur jüngsten Dynastie, sondern noch für die Menschengeschichte bis in die Gegenwart der Caesar und Augustus als Ausdruck für die Wandlungsfähigkeit sogar der menschlichen ›Substanz‹.«[44] Indem sie Veränderung und Wiederholung verbinden, sind Mythen auch für Blumenberg Zeugen des Nicht-Ausgestandenen, der Notwendigkeit, bestimmte Erfahrungen wieder und weiter zu bearbeiten, auch wenn sich Mythen als geschlossene Narrative geben:

> Allen Affinitäten zum Mythos ist gemeinsam, daß sie nicht glauben machen oder auch nur glauben lassen, es könne etwas in der Geschichte der Menschheit je endgültig ausgestanden sein, wie oft auch man es hinter sich gebracht zu haben glaubte. Das ist nicht selbstverständlich, denn der Mythos spricht seinerseits von gebändigten Unwesen, von geläuterter Herrschaft. Die geschichtliche Erfahrung scheint gegen alle Endgültigkeit erreichter und zu erreichender Mäßigungen zu sprechen. Wir haben ›Überwindungen‹ von diesem und jenem mit Mißtrauen zu betrachten gelernt, vor allem seitdem es die Vermutung oder den Verdacht von Latenzen gibt.[45]

Der »Verdacht von Latenzen«, der die Frage nach dem Bearbeitungsstand von Erfahrungen begleitet, deutet auf die Notwendigkeit feinsinniger Untersuchungsmethoden. Wie Blumenbergs Lektüren zeigen, eignen sich philologische Methoden dafür in besonderer Weise, weil sie Momente der ›Unbegrifflichkeit‹ (Blumenberg) adressieren können.[46]

Reicht aber eine am mythologischen Imaginären interessierte Philologie aus, um das Fortwirken der Spannungen von »Terror und Poesie« in Mythos und Mythologie zu untersuchen? Im Anschluss an Heiner Müller gehe ich davon aus, dass der Mythos die starken Affekte, die ihm zugrundeliegen, über die ästhetische Verbindung von Veränderung und Wiederholung auch auf eine Weise weitertransportiert, die mindestens so viel Weltunsicherheit mit sich führt, wie sie Weltsicherheit produziert. Gefragt ist damit auch nach einem Terror *der* Poesie, der die Struktur eines Wiederholungszwangs besitzt

44 Blumenberg: Arbeit am Mythos, S. 383.

45 Ebd., S. 60f.

46 Vgl. Alexander Waszynski: Lesbarkeit nach Hans Blumenberg, Berlin/Boston: de Gruyter 2021. Wie Waszynski gemeinsam mit Robert Loth zeigt, gilt dies nicht nur für den Mythos, sondern auch für die Arbeit an der Geschichte: »Die eine – die philologische – Ungreifbarkeit soll [...] die andere – die geschichtliche – erhellen, um auf diese Weise einen umso entschiedeneren Zugriff auf das zu bekommen, was ausgeschlossen wird, wenn man bloß auf die leicht wahrnehmbaren Schlagwörter achtet.« Es gehe Blumenberg darum, »Geschichte von dem her zu denken, was sich begrifflich nicht bewältigen, aber im Nachhinein lesen lässt.« Robert Loth und Alexander Waszynski: Problemgeschichten. ›Rezeption‹ in Hans Blumenbergs frühen Schriften, in: Kulturwissenschaftliche Zeitschrift 6.2 (2021), S. 25–38, hier 35f.

und die distanzierenden Qualitäten des Mythos im Ernstfall außer Gefecht setzen kann.[47] Mit Müller sehe ich in einer solchen Wieder-Erfahrung des Mythos eine Möglichkeit zivilisatorischen Lernens. In welche Richtung das philologische Instrumentarium zu erweitern ist, um Erfahrungszusammenhänge im Mythos und im Politischem zu untersuchen, wird im Verlauf dieser Einleitung aufgefaltet.

Der Mensch als Fluchtpunkt der Verwandlungen?

Auch Blumenberg identifiziert in mythischen Metamorphosen »die lastende Frage: Was ist noch oder wieder möglich? Welche Wiederkehren sind ausgeschlossen, was liegt noch im Scheitern der Aufhellungen?«[48] Mit der Metamorphose entstehe die Angst vor Wiederholung: »Jede Metamorphose nährt den Verdacht, der mit der Frage umtreibt: Was vermag das Übermächtige noch oder wieder über uns? Gibt es da den Bruch des schon verschlossenen Gewahrsams, dessen Figuration das Mitgiftgefäß der Pandora ist?«[49] Allerdings erkennt Blumenberg einen Fluchtpunkt der Verwandlungen: Er liegt beim Menschen. Im Zusammenhang mit den Weltbildungsmythen zu Beginn der *Metamorphosen* schreibt Blumenberg, »daß das Auftreten des Menschen seiner Gestalt nach die Stufe geringster Anfälligkeit für Metamorphosen darstellt. Er ist nicht nur die Figur der Vollständigkeit, sondern auch die der Endgültigkeit«.[50] In diesem Gedanken dürfte Blumenbergs Konzentration auf die Promethie begründet liegen und in diesem Sinne liest er auch die Teleologie der Verwandlungen in Goethes *Faust II*: »Jedenfalls drängt das Personal der klassischen Walpurgisnacht in vielen Kombinationen von Schlange und Roß, Esel und Schwan, Löwe und Drachen mit menschlichen Leibesanteilen zu ausschließenden und endlich überhöhten Menschengestaltigkeit hin.«[51]

Von einer anderen These Blumenbergs her ließe sich vermuten, dass diese linear-anthropomorphe Tendenz die Richtung des dogmatischen jüdisch-christlichen Mythos einschlägt und die frei flottierende Verwandlung zurückweist. Blumenberg zufolge stellt die Theologie »die Entschiedenheit

47 In diese Richtung geht auch ein Einwand Jacob Taubes' gegen Blumenbergs Thesen. Vgl. Taubes in Mythos und Dogma, S. 538–540. »Ambiguität muss man sich leisten können«, wendet Felix Heidenreich gegen Blumenbergs mythologischen Optimismus ein. Felix Heidenreich: Politische Metaphorologie. Hans Blumenberg heute, Berlin: Springer 2020, S. 62.

48 Blumenberg: Arbeit am Mythos, S. 115.

49 Ebd.

50 Ebd., S. 385.

51 Ebd., S. 132.

des biblischen Gottes und seines Heilswillens« gegen »die flüchtigste Form der spielerisch-täuschenden Episode, die Metamorphose« im griechischen Mythos: »An diesem Punkt wendet sich der Wahrheitsbegriff der Theologie viel entschiedener und reflektierter gegen den der Mythologie als in der Frage der Pluralität oder Unizität des Göttlichen.«[52] Blumenberg hält das endlose mythische Spiel als zivilisatorisches Werkzeug für vielversprechender als den religiösen Einheitsmythos. Und doch scheint in seinen Lektüren die Frage auf, ob die Arbeit am Mythos nicht auch zur Selbstauflösung des Menschen führen kann.

Kafkas »Prometheus«-Fragment, das die Anverwandlung Prometheus' an das Felsgebirge und schließlich die Erschöpfung der Welt erzählt, liest Blumenberg als melancholische Beendigung der Arbeit am Mythos und zieht den Vergleich mit Freuds Todestrieb.[53] Kafkas Text lautet wie folgt:

> Die Sage versucht das Unerklärliche zu erklären; da sie aus einem Wahrheitsgrund kommt, muß sie wieder im Unerklärlichen enden.
> Von Prometheus berichten vier Sagen. Nach der ersten wurde er weil er die Götter an die Menschen verraten hatte am Kaukasus festgeschmiedet und die Götter schickten Adler, die von seiner immer nachwachsenden Leber fraßen.
> Nach der zweiten drückte sich Prometheus im Schmerz vor den zuhackenden Schnäbeln immer tiefer in den Felsen bis er mit ihm eins wurde.
> Nach der dritten wurde in den Jahrtausenden sein Verrat vergessen, die Götter vergaßen, die Adler, er selbst.
> Nach der vierten wurde man des grundlos Gewordenen müde. Die Götter wurden müde, die Adler. Die Wunde schloß sich müde.
> Blieb das unerklärliche Felsgebirge.[54]

Im empfindungslosen Stein findet die mythologische Sisyphos-Arbeit ihr Ende: »Das Anorganische allein überdauert die Geschichte. Dafür ist es das Unerklärliche, für das freilich niemand mehr da ist, die Erklärung zu fordern. [...] Weshalb sollte die Welt fortbestehen müssen, wenn nichts mehr zu sagen ist?«[55] Das Ende der Schmerzen, das Prometheus im Felsen findet, ist das Ende der Mythen und das Ende der Welt.[56] Nicht kulturelle Distanzierung bringt Entlastung, sondern die radikale Vereinfachung der Organisationsform.

52 Blumenberg: Wirklichkeitsbegriff und Wirkungspotential des Mythos, S. 354f.
53 Vgl. Blumenberg: Arbeit am Mythos, S. 685–689.
54 Franz Kafka: Nachgelassene Schriften und Fragmente II, hg. v. Jost Schillemeit, Schriften – Tagebücher. Kritische Ausgabe, hg. v. Jürgen Born, Gerhard Neumann et al., Frankfurt a.M.: Fischer 2002, S. 69f. Wie Blumenberg bemerkt, verhalten sich die vier Sagen stärker konsekutiv als alternativ zueinander. Blumenberg: Arbeit am Mythos, S. 686.
55 Blumenberg: Arbeit am Mythos, S. 688f.
56 Bei Kafka wie bei Blumenberg hören mit Prometheus' Eingehen in den Stein und mit der Müdigkeit von Göttern und Adler offenbar auch die Menschen auf zu sein.

Indem Kafka den Stein zum mythologischen Telos macht, ist einer anthropomorphen Fluchtlinie des Mythos die Möglichkeit der Wiederauflösung der menschlichen Gestalt gegenübergestellt, die Prometheus symbolisiert. Auch für den Menschgewordenen gilt: »Metamorphosen sind Schwellenzustände, da die Verwandlung nie eine restlose ist.«[57] Die Wucht von Kafkas Text lässt Blumenberg von der Vorstellung zurückweichen, Prometheus könnte aus dem Stein wieder hervortreten.[58] Dennoch schließt *Arbeit am Mythos* vorsichtig optimistisch: »Wie aber, wenn doch noch etwas zu sagen wäre?«[59]

Arbeit am politischen Mythos

Blumenbergs nachgelassene Schriften fördern zutage, was Blumenberg selbst noch zu sagen hatte. Ein zurückgehaltenes, inzwischen aus dem Nachlass herausgegebenes Kapitel aus dem Manuskript für *Arbeit am Mythos*, in dessen Zentrum Analysen zu Hitlers Verhältnis zum Mythos stehen, zeugt vom Versuch Blumenbergs, seine Mythentheorie auf das Feld der Politik auszuweiten.[60] Unter dem Schlagwort der »Präfiguration« beschreibt er darin unter anderem, wie für Hitler die Frage nach der Wiederholung von Erfahrungen zum zentralen Problem der Mythisierung wird, das je nach Situation gegensätzliche Narrative zeitigt. So fährt Hitler im Zuge des Angriffs auf Stalingrad nach Poltawa, wo der Schwedenkönig Karl XII. 1709 gegen Russland unterlag, um in der Wiederholung der Konstellation ihren Ausgang zu verkehren: Die Geschichte »mußte sich umdrehen lassen, um im Gegensinne abzulaufen«.[61] Teil der offiziellen Propaganda wurde diese Logik nicht, so Blumenberg, »denn was bedeutsam für den Sieg sein sollte,

57 Mona Körte: Tier-Werden. Verwandlungsangst in Georges-Arthur Goldschmidts Autobiografie *Über die Flüsse*, in: Kultur & Gespenster 5 (2007), S. 120–129, hier 122. Der griechische Mythos macht wenig Hoffnung auf eine Erlösung im Stein: »Schon bei Homer (Il. XXIV, 617) fühlt Niobe, obwohl versteinert, noch das Leid, das ihr die Götter angetan«, schreibt Jacob Burckhardt: Metamorphosen, S. 7, Anm. 7. Vgl. zu einer affektiven Poetik des Anorganischen Friederike Felicitas Günther: Grenzgänge zum Anorganischen bei Rilke und Celan, Heidelberg: Winter 2018.

58 Blumenberg: Arbeit am Mythos, S. 688f.

59 Ebd., S. 689.

60 Hans Blumenberg: Präfiguration. Arbeit am politischen Mythos, hg. v. Angus Nicholls und Felix Heidenreich, Berlin: Suhrkamp 2014. In der publizierten Fassung von *Arbeit am Mythos* lässt sich aber in strukturierenden Begriffen wie ›Absolutismus der Wirklichkeit‹ und ›archaische Gewaltenteilung‹ ein politischer Unterstrom erkennen. Vgl. Nicholls/Heidenreich: Nachwort, S. 104, im Anschluss an Christoph Jamme.

61 Blumenberg: Präfiguration, S. 32.

hätte es doch nur durch den Sieg werden können«.[62] Als 1945 die vollständige Kriegsniederlage näher rückt, funktioniert Hitlers persönlicher Mythos Blumenberg zufolge genau umgekehrt:

> Hitler allein hat wohl den Identifikationen getraut, die er suchte. Unter den vielen, die um ihn Mythisierung betrieben, war er der einzige, der sich dem archaischen Zwang der Wiederholung hingab, sofern das Zeichen nicht gegen ihn stand. Dem Realismus hat das nicht gedient. Als seine Armeen im früh einbrechenden Winter 1941 vor Moskau steckenblieben, berief er sich der greifbaren und überall geflüsterten Parallele [zu 1709, S.F.] entgegen auf den Satz, die Geschichte wiederhole sich nicht. Als aber Präsident Roosevelt im letzten Augenblick des Krieges, am 12. April 1945, unvermutet starb, überließ er sich dem Glauben, die Parallele zum Tod der Zarin Elisabeth 1762 und die dadurch abgewendete Niederlage Preußens im Siebenjährigen Krieg gewähre schließlich doch Wiederholung der Geschichte: *Hier haben wir das große Wunder, das ich immer vorhergesagt habe*. Wiederholung der Geschichte ist nun nicht mehr, daß sie wiederholt werde, sondern daß sie sich wiederholen werde. Denn immer ist auch im Kalkül, die anderen würden für sich die Präfiguration akzeptieren und ihrer Rolle verfallen.[63]

Über die Gründe, die Blumenberg das Kapitel zu Hitler für die Publikation von *Arbeit am Mythos* zurückhalten ließen, lässt sich nur spekulieren. Der thematische und stilistische Bruch könnte ihm als zu hart, die Kluft zum literarischen Mythos als zu groß erschienen sein. Wie sollten sich an die Kafka-Lektüre die Gedanken zu Hitler fügen?[64]

Der zeitlich noch nahe Terror des NS-Regimes, von dem Blumenberg selbst bedroht war, dürfte die eigenen Distanzierungsstrategien herausgefordert haben.[65] In der Mitte der 1980er Jahre entstandenen Notiz »Ein Umweg« notiert Blumenberg zum Widerstand, sich weiter mit Hitler zu beschäftigen: »Napoleon ist der Mann, der mich mehr und mehr beschäftigt, je weniger ich über Hitler nachdenken kann«.[66] »Blumenbergs durch verzögernde Abschweifungen und verlangsamende Digressionen gekennzeichneter Stil erscheint im Lichte dieser Notiz als zutiefst humane Technik, die es erlaubt, sich den schmerzhaften Themen indirekt zu nähern«, schreiben Angus Nicholls und Felix Heidenreich zu der Stelle.[67] Die Notiz und das Zurückhalten des Hitler-Kapitels lassen sich aber auch als Zaudern vor einer erfahrungsbezo-

62 Ebd.
63 Ebd. Das kursive Zitat stammt aus Albert Speers *Erinnerungen* (1969).
64 Vgl. Angus Nicholls: Myth and the Human Sciences. Hans Blumenberg's Theory of Myth, New York/London: Routledge 2015, S. 238.
65 Vgl. auch Nicholls/Heidenreich: Nachwort, S. 146; Heidenreich: Politische Metaphorologie, S. 63.
66 Blumenberg: Präfiguration, S. 55.
67 Nicholls/Heidenreich: Nachwort, S. 129.

genen Arbeit am Mythos lesen, im Zeichen einer Ahnung, dass der Umweg der Digression auch nur Notlösung sein könnte. Mit ihrer selbst umwegigen Ästhetik nähern sich Blumenbergs Mythenlektüren performativ der ästhetischen Struktur der Mythen an und deuten darauf, dass Blumenbergs eigene Arbeit am Mythos eine Sublimierungsleistung darstellt.[68]

Mit Blick auf den politischen Mythos, besonders den der Nationalsozialisten, bleiben zwei große Fragen offen: Wie verhalten sich Strategien wie Hitlers Selbstmythisierung zum »Menschenrecht auf Mythen«[69], das Blumenbergs literarische Mythenlektüren herausstellen?[70] Warum widmet sich Blumenberg für den NS-Mythos nur Hitler in einer beinahe psychoanalytischen Weise[71], statt größere gesellschaftspsychologische Fragen zum Umgang mit Mythen zu stellen? Am Beispiel von Heartfields Montage wurde deutlich, wie eng die nationalsozialistischen Mythen mit einer Neubestimmung des Menschen verbunden waren: mit Versuchen, Menschen zu entmenschlichen, Menschen zu formen, Menschen zu verherrlichen. Für die Versuche der Transformation des Menschlichen wurden nicht zuletzt Prometheus-Mythen benutzt; insgesamt lässt sich der Umgang der NS-Propaganda mit antiken Mythen als eklektisch-deformierend beschreiben.[72] *Arbeit am Mythos* ist als Korrektur eines solchen Missbrauchs von Mythen lesbar. Und doch bleibt als Problem bestehen, dass es, wie Heidenreich schreibt, auch einen »›Pluralismus‹ in der Nazimythologie« gibt, für den erst noch zu klären ist, wie er sich vom ›guten‹ Pluralismus der literarischen Mythologie unterscheidet.[73]

68 Auch in *Schiffbruch mit Zuschauer*, Blumenbergs Entwurf einer Metaphorologie der maritimen Erfahrung, interessiert er sich besonders für rhetorische Hegungen; im Anschluss an Lukrez sind seine Lektüren »ruhige Schule der Imagination der Katastrophe«, wie Melanie Möller schreibt. Melanie Möller: Schiffbruch ohne Zuschauer? Beobachtungen zu Hans Blumenbergs Lukrez-Lektüre, in: Prometheus gibt nicht auf. Antike Welt und modernes Leben in Hans Blumenbergs Philosophie, hg. v. M.M., Paderborn: Fink 2015, S. 125–140, hier 138. Als solche bieten sie sich der Philologie zur Erfahrungsarbeit an. Vgl. ebd., S. 140. Als vom taktilen Berührtwerden herausgeforderte Arbeit an der Distanz liest Alexander Waszynski das *Schiffbruch*-Buch wie den »Ausblick auf eine Theorie der Unbegrifflichkeit«; er erkennt dabei Latenzen des Leiblichen, die auf eine Erweiterung des philosophischen Zugriffs drängen. Alexander Waszynski: Berührbarkeit. Krisen der Distanznahme bei Hans Blumenberg und Jacob Burckhardt, in: Berühren. Relationen des Taktilen in Literatur, Philosophie und Theater, Themenheft Komparatistik-online (2019), S. 56–78.

69 Odo Marquard in Mythos und Dogma, S. 527.

70 In diese Richtung fragt auch Nicholls: Myth and the Human Sciences, S. 235f.

71 Vgl. ebd., S. 246.

72 Vgl. Johann Chapoutot: Der Nationalsozialismus und die Antike, übers. v. Walther Fekl, Darmstadt: WBG 2014 [Paris 2008], bes. S. 42–44 (»Der Arier als ›Prometheus der Menschheit‹«).

73 Heidenreich: Politische Metaphorologie, S. 62; vgl. auch ebd., S. 81 mit einer ähnlichen Frage zu politischen Metaphern.

Ohne den Anspruch, die Probleme zu lösen, aber mit dem Vorhaben, das Fragen zu verstärken, ist mein Anliegen, in alten und jüngeren Mythen Latenzen nachzugehen, die mit Problemen des Politischen zu tun haben, mit Prozessen der Formbildung des Sozialen und den Menschenbildern, die dabei in Anschlag gebracht werden. Dazu bedarf es einer Lektürehaltung, die an der Erfahrung der Mythen ansetzt. Der systematische Grund dafür liegt in der Annahme, dass sich affektive Latenzen über eine philologische Methodik adressieren lassen, die versucht, leibseelische Prozesse der Rezeption zu berücksichtigen. Ein historischer Grund für eine erfahrungsbezogene Arbeit am Mythos liegt in der Ferne der Erfahrungen von Faschismus und Terror, die für die einschlägigen Mythentheorien des mittleren 20. Jahrhunderts (von Ernst Cassirer über Horkheimer und Adorno bis Blumenberg) noch einen nahen Horizont boten. Im Anschluss an Heiner Müller sehe ich in ästhetischer Erfahrung einen Weg, Lernprozesse zwischen historisch Fern(st)liegendem und der Gegenwart anzustoßen. Als Distanzierungstheorie steht *Arbeit am Mythos* vielleicht noch im Horizont der »Verhaltenslehren der Kälte«, auch wenn als stoisch bei Blumenberg nur der Wunsch nach Distanz gelten kann.[74] Heute scheint es geboten, auf Tuchfühlung mit der Erfahrung zu gehen.

Mythos als Sprache der Verwandlung (Ernst Cassirer, Roland Barthes)

Mythos meint mehr als die antike »Göttergeschichte«[75]. Ernst Cassirer zählt Mythen zu den »symbolischen Formen« der Kultur und schreibt ihnen ein umfassendes Wirkungsfeld zu: »Wie Poesie und Kunst, so ist auch der Mythus eine ›symbolische Form‹, und es ist ein gemeinsames Charakteristikum aller symbolischen Formen, daß sie auf jeden beliebigen Gegenstand angewendet werden können.«[76] Cassirer bindet seine allgemeine Bestimmung des Mythos zunächst epistemologisch an die Differenz zum philosophischen Begriffsdenken und zur empirischen Wissenschaft nach der Aufklärung. Für das begriffliche und empirische Denken bedeutet Wahrnehmung nach

74 Helmut Lethen: Verhaltenslehren der Kälte. Lebensversuche zwischen den Kriegen, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1994.

75 Klaus Heinrich: Die Funktion der Genealogie im Mythos [1963], in: ders.: Vernunft und Mythos. Ausgewählte Texte, Frankfurt a.M. 1983, S. 11–26, hier 11.

76 Ernst Cassirer: Vom Mythus des Staates [1946], übers. v. Franz Stößl, 2. Aufl., Hamburg: Felix Meiner 2016, S. 49. Cassirer fasst hier die zentrale These seiner gut 20 Jahre vorher veröffentlichten Studie zum mythischen Denken zusammen: Ernst Cassirer: Das mythische Denken. Philosophie der symbolischen Formen. Zweiter Teil [1924], hg. v. Claus Rosenkranz, Hamburg: Felix Meiner 2010.

Cassirer »Formung« der Welt; Philosophie heißt, sich fortlaufenden Formungsprozessen bewusst zu sein.[77] Das mythische Denken dagegen kenne die Standortgebundenheit, den Prozesscharakter und die Ruhelosigkeit der Wahrnehmung nicht; es glaubt, die Dinge in reiner Präsenz zu erfassen:

> Der Mythos hält sich ausschließlich in der Gegenwart seines Objekts – in der Intensität, mit der es in einem bestimmten Augenblick das Bewußtsein ergreift und von ihm Besitz nimmt. Ihm fehlt daher jede Möglichkeit, den Augenblick über sich selbst zu erweitern, über ihn voraus- und hinter ihn zurückzuschauen, ihn als einen besonderen auf das Ganze der Wirklichkeitselemente zu beziehen. Statt der dialektischen Bewegung des Denkens, für die jedes gegebene Besondere nur der Anlaß wird, es an ein anderes anzuknüpfen […], steht hier die bloße Hingabe an den Eindruck selbst und an seine jeweilige ›Präsenz‹.[78]

Das mythische Denken sei nicht fähig, Plastizität, Abschattung wahrzunehmen: »Es gibt hier keine verschiedenen Realitätsstufen, keine gegeneinander abgegrenzten Grade objektiver Gewißheit. Dem Bilde der Realität, das auf diese Weise entsteht, fehlt somit gleichsam die Tiefendimension – die Trennung von Vordergrund und Hintergrund«.[79] Der Mythos unterscheide nicht »zwischen Bild und Sache«, Traumwelt und »objektive[r] ›Wirklichkeit‹«, Leben und Tod; er komme in weiten Teilen einem bildgewordenen Gefühl gleich.[80] Dadurch, dass das mythische Denken keine Tiefendimension kenne, könne es überall Zusammenhänge herstellen; Mythos heiße letztlich Metamorphose:

> Hier kann noch alles aus allem werden, weil alles mit allem sich zeitlich oder räumlich berühren kann. Wo daher das empirisch-kausale Denken von ›Veränderung‹ spricht und wo es diese aus einer allgemeinen Regel zu verstehen sucht, da kennt das mythische Denken vielmehr nur die einfache Metamorphose (im Ovidischen, nicht im Goetheschen Sinne verstanden).[81]

Meine Diagnose zum Verwandlungsdenken Ovids wird anders ausfallen als bei Cassirer. Dass das mythische Denken einer spezifischen Form der Metamorphose gleichkommen kann, die sich als Verwachsen beschreiben ließe, zeigen auch einige meiner Lektüren, besonders die der Texte Carl Schmitts. Mythos ist dann konkretes Denken nicht im Sinne einer Plastizität oder

77 Cassirer: Das mythische Denken, S. 35.
78 Ebd., S. 43.
79 Ebd., S. 44.
80 Ebd., S. 44f. und 60: »Mythus kann nicht als bloßes Gefühl bezeichnet werden, weil er Ausdruck des Gefühls ist. Der Ausdruck eines Fühlens ist nicht das Fühlen selbst – er ist Gefühl in Bild gewandelt.«
81 Ebd., S. 58.

Materialbezogenheit, sondern im Sinne der Verwandtschaft mit *concrescere*: »[D]as mythische Denken [erweist sich] als ›konkretes‹ Denken im eigentlichen Wortsinne: Was immer es ergreift, das erfährt selbst eine eigenartige Konkretion, es wächst miteinander zusammen.«[82]

Mit dem strategischen Einsatz von Mythen im Nationalsozialismus wird diese Tendenz zum Problem. War der Mythos für Cassirer 1924 schlicht eine vortheoretische Form der Wahrnehmung,[83] zeigt sich ihm das mythische Denken 1946 als eine weitverzweigte Form des politischen Denkens, gegen die es sich aufklärerisch zu richten gilt.[84] Im Rückblick sieht er in der Zwischenkriegszeit Staats- und Führungsbilder entstehen, die auf Mythen gründen. Cassirer zufolge boten die Unsicherheiten der Zeit in Kombination mit dem rasant wachsenden technischen Fortschritt die Voraussetzungen für die Erzeugung politischer Mythen.[85] In ihr erkennt er die »wirkliche Wiederaufrüstung«, zu der die militärische nur noch ein »Nachtrag« war.[86] Die Nähe der mythischen Sprache zur Verwandlung, die in der Studie von 1924 noch nicht negativ konnotiert war, beschreibt Cassirer 1946 als »Umformung der menschlichen Sprache«: »Das magische Wort gewinnt die Oberhand über das semantische Wort.«[87] Die magische Sprache stärkt sich durch ihre Verbindung mit Riten; so verschmelzen Wort- und Körpersprache und auch die Körper fügen sich in die Prozesse mythischer Deformation.[88] Die durch die mythischen Prozesse beförderte Anpassung der Menschen an das nationalsozialistische System vergleicht Cassirer mit der Verwandlung von Odysseus' Männern in Schweine durch Kirke, sieht sie aber schmerzhaft überboten:

> Kirke hatte die Gefährten des Odysseus in verschiedene Tiergestalten verwandelt. Aber hier sind es Menschen, Menschen von Erziehung und Intelligenz, ehrenhafte und aufrechte Menschen, die plötzlich das höchste menschliche Privileg aufgeben. [...] Sie handeln wie Marionetten in einem Puppenspiel – und sie wissen nicht einmal, daß die Fäden dieses Spiels und des ganzen individuellen und sozialen Lebens des Menschen von nun an von den politischen Führern gezogen werden.[89]

Heartfields Montage ist hier nah. Am Ende seines Buchs spricht sich Cassirer für die Erneuerung des politischen Denkens als »positive«, als »exakte

82 Ebd., S. 77f.
83 Vgl. Birgit Recki: Kultur als Praxis. Eine Einführung in Ernst Cassirers Philosophie der symbolischen Formen, Berlin: Akademie Verlag 2004, S. 90f.
84 Vgl. Cassirer: Vom Mythus des Staates, S. 7.
85 Ebd., S. 367.
86 Ebd., S. 368.
87 Ebd., S. 369.
88 Vgl. ebd., S. 371.
89 Ebd., S. 373.

Wissenschaft« aus.[90] Der Mythos als symbolische Form scheint darin keinen Platz mehr zu haben.

Unter dem Titel »Der Mythos heute« entwirft Roland Barthes rund zehn Jahre später eine Zeichentheorie des Mythos.[91] Im langen Schlusskapitel seiner *Mythologies* (1957) beschreibt er, wie die mythische Sprache durch Verformung [*déformation*] des sprachlichen Zeichens Geschichte in Natur verwandelt. Die Signifikanten des Mythos teilt er in zwei Seiten: die linguistische und die mythische. Die linguistische Seite nennt er »Sinn [*sens*]« und bezeichnet sie als »voll«; die mythische heißt »Form [*forme*]« und ist »leer«.[92] Der Sinn des Signifikanten wird im Mythos deformiert vom Signifikat, der Inhaltsseite. Ein kolonialer Mythos dient Barthes als Beispiel:

> Ich bin beim Friseur, man reicht mir ein Heft von *Paris-Match*. Auf dem Titel erweist ein junger Schwarzer in französischer Uniform den militärischen Gruß, die Augen erhoben und vermutlich auf eine Falte der Trikolore gerichtet. Dies ist der *Sinn* des Bildes. Doch ob naiv oder nicht, ich sehe wohl, was es mir bedeutet: daß Frankreich ein großes Imperium ist, daß seine Söhne, ungeachtet der Hautfarbe, treu unter seiner Farbe dienen und daß es keine bessere Antwort auf die Gegner eines angeblichen Kolonialismus gibt als den Eifer, mit dem dieser Schwarze seinen angeblichen Unterdrückern dient.[93]

Der zweiseitige mythische Signifikant sagt auf der Seite des Sinns: »*ein schwarzer Soldat erweist den französischen militärischen Gruß*«; die Seite der Form bleibt leer.[94] Als Signifikat erkennt Barthes ein »bewußt hergestelltes Gemisch aus Franzosentum und Soldatentum«.[95] Das Signifikat deformiert den Sinn, indem es die Geschichte des Soldaten unkenntlich macht: Er werde seiner »Geschichte beraubt, in [eine Geste] verwandelt [*changé*]«.[96] Die mythische Form lässt das Zeichen im Innern verklumpen [*épaissir*].[97] Der Mythos »verwandelt [*transforme*] Geschichte in Natur«, beseitigt Komplexität

90 Ebd., S. 386.
91 Roland Barthes: Mythen des Alltags, übers. v. Horst Brühmann, Berlin: Suhrkamp 2012 [Paris 1957], S. 251–316. Einschlägiges Vokabular zitiere ich in Klammern auf Französisch aus Roland Barthes: Mythologies, Paris: Seuil 1970 [1957].
92 Barthes: Mythen des Alltags, S. 268.
93 Ebd., S. 260f., Übers. leicht angepasst.
94 Ebd., S. 261 und 268.
95 Ebd., S. 261.
96 Ebd., S. 268. Der Mythos entpolitisiert dabei auf aktive Weise: »So wird im Fall des schwarzen Soldaten nicht etwa die französische Imperialität entfernt (ganz im Gegenteil, sie soll ja vergegenwärtigt werden), sondern die kontingente, historische, mit einem Wort: *gemachte* Eigenschaft des Kolonialismus.« Ebd., S. 296, Übers. leicht angepasst.
97 Ebd., S. 272.

und setzt »Wesenheiten« an ihre Stelle.[98] Barthes' Bildlektüre unterstreicht die These von der Affinität des Mythos zu sämtlichen Gegenständen, sein Versuch, sämtliche Zeichensysteme zu kapern, auch die der Körper.[99]

Auch bei Barthes zeichnet sich der Mythos durch Glätte, Fugenlosigkeit und eine nur scheinhafte Plastizität aus.[100] Wie für Cassirer ist der Mythos für ihn eine universale Sprache. Alle Sprachen, noch die Sprache der Mathematik, hält er für anfällig, vom Mythos »gekapert« zu werden.[101] Nur bestimmte Formen der Dichtung, die eigene mythologische Praxis und die selbstbewusste politische Revolution seien wirksame Waffen gegen den Mythos – wobei auch sie sich ihm nicht vollständig entledigen können.

Barthes entwirft in den *Mythologies* nicht allein eine ethische, sondern dezidiert eine politische Semiotik. In den Ausführungen zum *Paris-Match*-Cover sowie in den Texten »Die große Familie der Menschen« und »Afrikanische Grammatik« wird das besonders augenfällig; in einem weiten Sinn gilt es für das gesamte Buch.[102] In »Der Mythos heute« schreibt Barthes davon, dass der Mythos eine »*entpolitisierte Rede*« sei, wobei er »*politisch* [...] in einem tieferen Sinn als Ensemble der menschlichen Verhältnisse in ihrer realen gesellschaftlichen Struktur« verstanden wissen will.[103] Demnach zeichnet sich der Mythos dadurch aus, die komplexe Dialektik des Politischen und der Politik zur Erstarrung bringen zu wollen, sie zu »reinig[en]«.[104] Dem entgegen stellt Barthes »die Sprache des produktiven Menschen«; weil sie ihren eigenen Anteil an der Gemachtheit der Welt offenlege, sei diese »nicht

98 Ebd., S. 278 und 296.

99 Vgl. Peter Geimer und Katja Müller-Helle (Hg.): Das Sichtbare und das Sagbare. Evidenz zwischen Text und Bild in Roland Barthes' ›Mythen des Alltags‹, Göttingen: Wallstein 2020; Mona Körte: Mystifikationen *en détail*. Das Gesicht und seine Attribute im Visier des Mythologen, in: Mythen des Alltags – Mythologies. Roland Barthes' Klassiker der Kulturwissenschaften, hg. v. M.K. und Anne-Kathrin Reulecke, Berlin: Kadmos 2014, S. 167–180.

100 Das kommt besonders in der Beschreibung des Citroën DS zum Ausdruck. Vgl. Barthes: Mythen des Alltags, S. 196f.

101 Ebd., S. 284.

102 Die politischen Dimensionen der *Mythologies* haben zuletzt mehr Aufmerksamkeit bekommen. Vgl. Friedrich Balke: »Falsche Evidenzen« und die Grammatik des Politischen in Roland Barthes' ›Mythen des Alltags‹, in: Das Sichtbare und das Sagbare. Evidenz zwischen Text und Bild in Roland Barthes' ›Mythen des Alltags‹, hg. v. Peter Geimer und Katja Müller-Helle, Göttingen: Wallstein 2020, S. 65–103; Mona Körte und Anne-Kathrin Reulecke: Einleitung. Intellektuelle Korrespondenzen. Roland Barthes' *Mythen des Alltags – Mythologies*, in: Mythen des Alltags – Mythologies. Roland Barthes' Klassiker der Kulturwissenschaften, hg. v. M.K. und A.-K.R., Berlin: Kadmos 2014, S. 7–22; Dirk Naguschewski: Die Politik im Diskurs. Roland Barthes und die ›Afrikanische Grammatik‹, in: ebd., S. 132–141.

103 Barthes: Mythen des Alltags, S. 295.

104 Ebd., S. 296. Auf das Verhältnis von Politischem und Politik gehe ich unten genauer ein.

mythisch«.[105] Wenn sie sich »offen als Revolution« zeige, gelte das auch für die linke Revolution: »Weil sie eine *volle* Rede hervorbringt – das heißt eine von Anfang bis Ende politische und nicht eine, die wie der Mythos als politische beginnt und als natürliche endet –, schließt die Revolution den Mythos aus.«[106] Dies gelte aber nur für die Zeit der Revolution. Mit der Konsolidierung des nach-revolutionären Zustands beginnt der »linke Mythos«, so Barthes: »Der linke Mythos taucht genau in dem Moment auf, in dem die Revolution sich in die ›Linke‹ verwandelt [*se transforme*], das heißt bereit ist, sich zu verhüllen, ihren Namen zu verschleiern, eine unschuldige Metasprache hervorzubringen und sich in ›Natur‹ zu deformieren [*se déformer*].«[107] Barthes hält den linken Mythos allerdings letztlich für »*unwesentlich*«; er erfasse »nur wenige Gegenstände« und trete »nur gelegentlich auf«: »[S]eine Verwendung ist nicht Teil einer Strategie, wie der bürgerliche Mythos, allenfalls einer Taktik oder schlimmstenfalls einer Abweichung; wenn er entsteht, folgt er einer Bequemlichkeit, keiner Notwendigkeit.«[108]

Im apologetischen Ton, der sich nicht recht in den Scharfblick der mythologischen Essays fügen will, deutet sich bereits an, dass Barthes sich in den kommenden Jahren von der Realpolitik abwenden wird. Die »Lust am Text«, in die Barthes seinen poetisch-philologischen Widerstand gegen den Mythos allmählich überführt, wird ihm zur politischen Hoffnung – auch für die Philologie.[109] Noch im Zeichen des Strukturalismus heißt es bereits in den *Mythologies*:

> Während der Mythos auf eine Ultra-Bedeutung abzielt, auf die Erweiterung eines primären Systems, strebt die Dichtung vielmehr danach, eine Infra-Bedeutung wiederzufinden, einen präsemiologischen Zustand der Sprache; kurz, sie bemüht sich, das Zeichen in Sinn zurückzuverwandeln [*retransformer*]. Tendenziell wäre es ihr Ideal, nicht zum Sinn der Wörter, sondern zum Sinn der Dinge selbst zu gelangen. Deshalb verwirrt sie die Sprache, steigert die Abstraktion des Begriffs und die Arbitrarität des Zeichens so sehr sie es vermag, und lockert die Verbindung zwischen Signifikant und Signifikat bis zur Grenze des Möglichen.[110]

105 Ebd., S. 300.
106 Ebd.
107 Ebd.
108 Ebd., S. 301f.
109 Vgl. Roland Barthes: Die Lust am Text, übers. v. Ottmar Ette, Berlin: Suhrkamp 2010 [Paris 1973], S. 45 und 68. Bereits in der 1970 verfassten Vorrede für die Neuausgabe der *Mythologies* stellt Barthes fest, dass nach 1968 die Notwendigkeit zur »Verfeinerung« der Analyse bestehe. Barthes: Mythen des Alltags, S. [9].
110 Barthes: Mythen des Alltags, S. 283.

Die Dichtung, gemeint ist besonders die der Avantgarde, kann den Mythos mit seinen eigenen Waffen schlagen, zur Gegenverwandlung schreiten. Den »*künstlichen Mythos*«[111], der dabei entsteht, nennt Barthes Mythologie.

Die Mythologie bleibt dem Mythos verbunden. Am Ende von »Der Mythos heute« nimmt Barthes Brechts Prinzip des Einverständnisses auf:

> Auf der Grundlage einer Idee der Verantwortlichkeit von Sprache postuliert die Mythologie deren Freiheit. Gewiß steht die Mythologie insofern im *Einklang* mit der Welt, nicht wie sie ist, sondern wie sie sich erschaffen will – Brecht hatte dafür das wirksam doppelsinnige Wort *Einverständnis*, das zugleich ein (erkennendes) Verständnis *des* Realen und ein (komplizenhaftes) Verständnis *für es* beinhaltet.[112]

Die Komplizenschaft verhindert eine echte Distanzierung. Bei Brecht, der den Begriff im *Badener Lehrstück vom Einverständnis* (1929) und in den Schulopern vom *Jasager* und *Neinsager* (1930) verwendet, zielt er auf das nicht-hintergehbare Einbezogensein in Strukturen ab. Wie Nikolaus Müller-Schöll gezeigt hat, entwendet Brecht den Begriff Carl Schmitt. Schmitt hatte in einer Beschreibung von Jean-Jacques Rousseaus Gesellschaftsvertrag vom Einverständnis gesprochen, mit deutlich negativer Konnotation, die bis zum »Tugendterror« nach der Französischen Revolution führt.[113] Brechts Umwendung geht von der unvermeidlichen Involvierung des Subjekts in die es umgebenden Strukturen aus. Sein Begriff des Einverständnisses impliziert, dass es keinen moralisch reinen Standpunkt gibt, von dem aus Kritik geübt und Veränderung begonnen werden kann. Nach Barthes gilt das auch für jeden Umgang mit dem Mythos. Die zentrale Rolle, die das Theater (dem auch Barthes verbunden war) für dieses Einbezogensein spielt, wird im Laufe dieser Arbeit deutlich werden.[114]

111 Ebd., S. 285.

112 Ebd., S. 312f.

113 Nikolaus Müller-Schöll: ›Wichtig zu lernen vor allem ist Einverständnis‹. Brecht zwischen Kafka und Carl Schmitt, in: MLN 119.3 (2004), S. 506–524, hier 510.

114 Eine ähnliche Unterscheidung wie Barthes zwischen Mythos und Mythologie hat Stefan Matuschek anhand eines Begriffs des ›Mythologisierens‹ vorgeschlagen, in dem sich »Hingabe« und »Distanzierung« verbinden. Mythologisieren ist für Matuschek dabei eine moderne Praxis, die erst durch die Aufklärung möglich gemacht worden sei. Stefan Matuschek: Was heißt ›Mythologisieren‹? Oder: Warum und wie sich die romantische Neue Mythologie der Aufklärung verdankt, in: Romantik und Revolution. Zum politischen Reformpotential einer unpolitischen Bewegung, hg. v. Klaus Ries, Heidelberg: Winter 2012, S. 71–82, hier 73 und 79. Nach meinen Lektüren zeigt sich nicht nur bei Ovid, sondern bereits in *Odyssee* und *Orestie*, dass in der Antike mythologisiert wird und sich an der Auseinandersetzung mit dem Mythos Fluchtlinien einer Dialektik der Aufklärung andeuten. Roberto Calasso erwähnt zudem eine Unterscheidung, die Thukydides im 5. Jahrhundert v. Chr. zwischen dem Mythischen und der Mythologie vornimmt. Für Thukydides ist τὸ μυθῶδης das Fabelhafte, als »die Tendenz, die Fakten der Vergangenheit mit jener mysteriösen und faszinierenden Patina zu überziehen, die den Mythos kennzeichnet – und ausreicht [...], ›das klare Sehen‹,

Plastischwerden: Mythologie als Sprache des Verwandelns (Theodor W. Adorno)

Als Cassirer seine mythenkritische Hoffnung in eine empirisch-analytische Politologie steckt, erscheint mit der *Dialektik der Aufklärung* ein Text, der neben der Vernunft im Mythos auch die wissenschaftliche Rationalität als vom Mythos infiziert erkennt. Mit ihren Annahmen, dass »schon der Mythos [...] Aufklärung [ist]«, dass »Aufklärung [...] in Mythologie zurück[schlägt]« und der Mythos »immer dunkel und einleuchtend zugleich [war]«,[115] greift die Schrift von Horkheimer und Adorno in mancher Hinsicht Blumenbergs Thesen zum Mythos voraus, besitzt aber nicht dessen Optimismus, was die distanzierenden Kräfte des Mythos betrifft.[116] In dem von Adorno verfassten Exkurs zur *Odyssee* findet sich allerdings ein Ansatz, durch ästhetische Erfahrung in ein Verhältnis des Einverständnisses mit dem Mythos zu treten.

Adorno widmet sich dem Ausgang des Freiermords am Ende des 22. Gesangs. Der Gesang erzählt, wie die Mägde, die sich mit den Freiern eingelassen hatten, gefoltert und getötet werden. Die Frauen müssen zunächst dabei helfen, die Leichen der Freier wegzuschaffen und das Haus zu reinigen, dann werden sie in von Telemachos gezogenen Seilen aufgehängt:

> ὡς δ' ὅτ' ἂν ἢ κίχλαι τανυσίπτεροι ἠὲ πέλειαι
> ἕρκει ἐνιπλήξωσι, τό θ' ἑστήκῃ ἐνὶ θάμνῳ,
> αὖλιν ἐσιέμεναι, στυγερὸς δ' ὑπεδέξατο κοῖτος,
> ὣς αἵ γ' ἑξείης κεφαλὰς ἔχον, ἀμφὶ δὲ πάσαις
> δειρῇσι βρόχοι ἦσαν, ὅπως οἴκτιστα θάνοιεν.
> ἤσπαιρον δὲ πόδεσσι μίνυνθά περ, οὔ τι μάλα δήν.
>
> Wie wenn flügelbreitende Drosseln oder auch Tauben
> in einem Netz sich verfangen, das aufgestellt ist im Dickicht,
> wenn sie nestwärts fliegen, doch grausig empfängt sie das Lager:
> So aufgereiht hielten die ihre Köpfe, und rund um die Hälse
> aller waren Schlingen gelegt, dass kläglichst sie enden.
> Kurz nur noch zappelten sie mit den Füßen, gar nicht sehr lange. (22.468–473)[117]

in den Angelegenheiten der Menschen, was die spezifische Aufgabe des Historikers ist, zu verhindern. Die Mythologie, ἡ μυθολογία, dagegen gilt Thukydides nicht zwangsläufig als falsch und lügnerisch.« Roberto Calasso: Der himmlische Jäger, übers. v. Reimar Klein und Marianne Schneider, Berlin: Suhrkamp 2020 [Mailand 2016], S. 502f.

115 Horkheimer/Adorno: Dialektik der Aufklärung, S. 20f.

116 Vgl. dazu Nicholls: Myth and the Human Sciences, S. 197f. Die *Dialektik der Aufklärung* kommt in *Arbeit am Mythos* nicht vor.

117 Griechischer Text zitiert nach Homeri Odyssea, hg. v. P. von der Mühll, Basel: Helbing & Lichtenhahn 1962. Deutsche Übersetzung: Homer: Odyssee, übers. v. Kurt Steinmann, Zürich: Manesse 2011, S. 338f. Im Folgenden zitiere ich die *Odyssee* nach diesen Ausgaben unter Angabe des Gesangs und der Verse im Haupttext.

Ovid hätte den Mägden vielleicht eine rettende Verwandlung zugestanden. Homer ist grausamer. Als der Todeskampf geschildert wird, nähert sich sein Vergleich einer Verwandlung an: Nicht Vögel werden die sterbenden Mägde, sondern sterbende Vögel. Wie Telemachos auf der Figurenebene lässt auch die Erzählung selbst die Mägde wie Vögel verenden. Sie nimmt sich Zeit für Details der Analogie, denkt über die Vogelarten nach (»Drosseln oder auch Tauben«), denen die Mägde im Sterben ähneln.

Darauf scheint Adorno abzuzielen, wenn er schreibt, dass die Kühle der Schilderung – ein vermeintlich zivilisatorischer Akt – das Erzählen den Schrecken der »Vorwelt« angleicht.[118] Er erkennt aber einen Moment, in dem die Schilderung der Vorwelt »entragt«; er steckt im letzten hier zitierten Vers. Im ›Nicht lange‹ trete das Erzählen aus dem eigenen Bericht heraus; es entstehe ein kurzer Moment nichtkorrumpierter Aufklärung: »Nicht lange? fragt die Geste des Erzählers und straft seine Gelassenheit Lügen. Indem sie den Bericht aufhält, verwehrt sie es, die Gerichteten zu vergessen, und deckt die unnennbare ewige Qual der einen Sekunde auf, in der die Mägde mit dem Tod kämpfen.«[119] Kurt Steinmanns sehr wörtliche Übersetzung zeigt den semantischen Überschuss, der durch die Folge von Partikeln, Adverb und Adjektiv entsteht (»περ οὔ τι μάλα δήν« – »gar nicht sehr lange«), noch deutlicher als die von Adorno verwendete Übersetzung durch Johann Heinrich Voß, die im knappen »nicht lange« stärker glättet.

Eine Variante dieses Verfahrens am selben Beispiel findet sich in *Faust II*. Goethe greift die Stelle bei Homer auf, wenn der als Phorkyas erscheinende Mephistopheles im dritten Akt Helena und dem Chor der gefangenen Troerinnen den Tod verkündet:

> Chor: Ach! Und uns? was wird begegnen?
> Phorkyas: Sie stirbt einen edlen Tod;
> Doch am hohen Balken drinnen, der des Daches Giebel trägt,
> Wie im Vogelfang die Drosseln, zappelt ihr der Reihe nach.[120]

Nach antikem Vorbild nutzt Mephistopheles Homer als Wissensspeicher. Dank des Endes der *Odyssee* weiß er, wie in der archaischen Zeit getötet wurde: wie beim Vogelfang, vor allem aber durch die ästhetische Form

118 Horkheimer/Adorno: Dialektik der Aufklärung, S. 103.

119 Ebd.

120 Johann Wolfgang von Goethe: Faust. Eine Tragödie, Hamburger Ausgabe in 14 Bänden, Band 3: Dramatische Dichtungen I, hg. v. Erich Trunz, München: DTV 1998, V. 8927–8929. Ich zitiere *Faust I* und *II* im Folgenden nach dieser Ausgabe mit dem Kürzel F und der Angabe der Verse im Haupttext.

der mythischen Erzählung. Neben dem Drosselbild und seiner Literaturgeschichte schreckt die Stelle durch die schnellen Trochäen, die das Schließen der Schlinge vorwegnehmen. Da Mephistopheles zitiert und antike Metren zudem durchweg ironisch einsetzt, »straft« die Form aber auch hier die »Gelassenheit Lügen«.

Anhand der Ermordung des Odysseus ebenfalls untreu gewordenen Ziegenhirten Melanthios, die auf die Hinrichtung der Mägde folgt, lässt sich Adornos Befund verstärken. Die Schilderung, wie Melanthios mehrere Körperteile abgetrennt werden, schließt die lange Mordszene und leitet die Vorbereitungen zu Odysseus' Wiederinbesitznahme des Hauses ein:

> ἐκ δὲ Μελάνθιον ἦγον ἀνὰ πρόθυρόν τε καὶ αὐλήν·
> τοῦ δ' ἀπὸ μὲν ῥῖνάς τε καὶ οὔατα νηλέϊ χαλκῷ
> τάμνον μήδεά τ' ἐξέρυσαν, κυσὶν ὠμὰ δάσασθαι,
> χεῖράς τ' ἠδὲ πόδας κόπτον κεκοτηότι θυμῷ.
> οἱ μὲν ἔπειτ' ἀπονιψάμενοι χεῖράς τε πόδας τε
> εἰς Ὀδυσῆα δόμονδε κίον, τετέλεστο δὲ ἔργον.
>
> Dann führten sie den Melantheus hinaus in den Hof durch den Vorraum,
> schnitten ihm Nase und Ohren ab mit dem grausamen Erze,
> rissen die Scham ihm aus zum Rohfleischverzehr für die Hunde,
> hieben die Hände und Füße ihm ab mit grimmigem Mute.
> Als sie sich dann die Hände gewaschen hatten und Füße,
> gingen sie zu Odysseus ins Haus, denn das Werk war vollendet. (Od. 22.474–479)

Zu den geschilderten Grausamkeiten tritt ein ästhetischer Schock. Die letzten abgetrennten Körperteile, die Hände und Füße, die den vierten hier zitierten Vers eröffnen, schließen den fünften. Nun werden die Hände und Füße – jetzt sind es nicht mehr die Melantheus', sondern die Telemachos', die des Rinder- und die des Sauhirten – gewaschen. Die Formel zum Waschen der Hände und Füße findet sich zwar nur an dieser Stelle, erinnert aber an die unzähligen wiederholten Handgesten in der *Odyssee*, etwa die feste Wendung vom Hervorstrecken der Hände beim Essen. Die beiden Verse sprechen aus, dass gleich – mit Hand und Fuß – ein großes Wiedersehen gefeiert, Melanthios seine Hände und Füße aber nirgendwohin mehr ausstrecken wird. Er ist an Händen und Füßen aus der Gemeinschaft geschnitten worden. Durch einen kleinen Bruch in der Wiederholung der Struktur – ein kleines Stolpern im ›und‹: »χεῖράς τ' ἠδὲ πόδας« statt »χεῖράς τε πόδας τε« – zeigt die Erzählung, dass sie sich der eigenen Grausamkeit bewusst ist.

»Rede selber, die Sprache in ihrem Gegensatz zum mythischen Gesang, die Möglichkeit, das geschehene Unheil erinnernd festzuhalten, ist das Gesetz des homerischen Entrinnens«, schreibt Adorno zur Funktion solcher Brüche: »Das Innehalten der Rede […] ist die Zäsur, die Verwandlung des Berichte-

ten in längst Vergangenes, kraft deren der Schein von Freiheit aufblitzt, den Zivilisation seitdem nicht mehr ganz ausgelöscht hat.«[121] Hoffnungsvoller wird es nicht in der *Dialektik der Aufklärung*. Es deutet sich aber an, dass Spuren von »Freiheit« im Mythos in seiner ästhetischen Erfahrung gefunden werden können – in Reibungen zwischen einer Sprache des Mythos und einer Sprache der Mythologie und des mythologischen Einverständnisses. Diese Momente gilt es großflächiger zu untersuchen und vom Pathos der Ausnahme zu befreien.

Was heißt Erfahrung? (Maurice Merleau-Ponty, Bernhard Waldenfels, Thomas Fuchs)

Erfahrung ist einer der schillerndsten Begriffe der Philosophiegeschichte.[122] Der hier in Anschlag gebrachte und mit Konzepten der Verwandlung korrelierte Erfahrungsbegriff stützt sich auf Erkenntnisse der jüngeren phänomenologischen Psychologie und Philosophie im Anschluss an Maurice Merleau-Pontys Beschreibung der Leiblichkeit von Wahrnehmungsakten und der Zweideutigkeit leiblichen Existierens.[123] Grundlegend ist dabei die zuerst von Edmund Husserl pointierte Unterscheidung des erlebten, an das Leben geknüpften, Leibs vom Körper als Objekt, der betrachtet werden kann und der zugleich an den Handlungen des Leibs teilhat.[124] Merleau-Ponty betont darüber hinaus die chiastische Struktur der leiblichen Wahrnehmung, durch die schon das Existieren zur schwankenden Erfahrung wird: »Unser Leib, ein System von Bewegungs- und Wahrnehmungsvermögen, ist kein Gegenstand für ein ›Ich denke‹: er ist ein sein Gleichgewicht suchendes Ganzes erlebt-gelebter Bedeutungen«, heißt es in *Phänomenologie der Wahrnehmung*.[125] Selbst- und Fremderfahrung kreuzen sich bei jedem Wahrnehmungsakt, gerade auch in der Selbstwahrnehmung. Will ich »Kenntnis des menschlichen

121 Horkheimer/Adorno: Dialektik der Aufklärung, S. 102.

122 Vgl. Georg Maag: Erfahrung, in: Ästhetische Grundbegriffe, Band 2, hg. v. Karl-Heinz Barck et al., Stuttgart/Weimar: Metzler 2001, S. S. 260–275.

123 Vgl. bes. Maurice Merleau-Ponty: Phänomenologie der Wahrnehmung, übers. v. Rudolf Boehm, Berlin: de Gruyter 1966 [Paris 1945]; ders.: Das Auge und der Geist [1961], übers. v. Hans Werner Arndt, in: ders.: Das Auge und der Geist. Philosophische Essays, hg. v. Christian Bermes, Hamburg: Meiner 2003, S. 275–317.

124 Zur Verbindung von Leiblichkeit und Körperlichkeit als Topos der Phänomenologie, vgl. die Beiträge zum »Leibbegriff in der Phänomenologie« in Emmanuel Alloa et al. (Hg.): Leiblichkeit. Geschichte und Aktualität eines Konzepts, Tübingen: Mohr Siebeck 2012.

125 Merleau-Ponty: Phänomenologie der Wahrnehmung, S. 184.

Leibes« erlangen, liegt der einzige Weg dazu darin, »ihn zu er-leben, d.h. das Drama, das durch ihn hindurch sich abspielt, auf sich zu nehmen und in ihm selber aufzugehen. So bin ich selbst mein Leib, zumindest in dem Maße, in dem ich einen Erwerb mein Eigen nenne, und umgekehrt ist mein Leib wie ein natürliches Subjekt, wie ein vorläufiger Entwurf meines Seins im ganzen.«[126] Das »Drama« der Leiblichkeit ist keine folgenlose Metapher, sondern eine weitreichende Analogiebildung. Merleau-Ponty vergleicht die Erfahrung der Leiblichkeit mit dem künstlerischen Ausdruck: »Nicht einem physikalischen Gegenstand, sondern eher einem Kunstwerk ist der Leib zu vergleichen. Die Idee eines Bildes oder eines Musikstücks kann sich auf keine andere Weise mitteilen als durch die Entfaltung der Farben und Töne selbst.«[127]

Als Körper gehört unser Leib zur Dingwelt; er steht mit den Dingen in stofflichem Kontakt.[128] Die materielle Offenheit der Körper, ihr unauflösliches Verbundensein mit den anderen Körpern der Welt, bezeichnet Merleau-Ponty in seinem Spätwerk als »Fleisch [*chair*]« der Welt und des Leibs.[129] Als »durchgängige Textur«[130] ist das Fleisch der sinnliche Ort, an dem ästhetische Erfahrung stattfindet: »[M]ein Fleisch selbst ist ein Sinnliches von der Art, daß sich alles andere Sinnliche in es einschreibt, es ist sinnlicher Angelpunkt, an dem alles andere Sinnliche teilhat[.]«[131]

Bernhard Waldenfels hat im Anschluss an Merleau-Ponty eine leiblich fundierte Phänomenologie der Erfahrung vorgelegt, die die Tendenz zur Apotheose des Leibs vermeidet, die sich bei Merleau-Ponty stellenweise findet. Waldenfels zufolge ist Erfahrung ein aisthetisches und ästhetisches Unterfangen, das zwischen »Pathos und Response« liegt und Konstruktionen mit sich selbst identischer Subjekte widerlegt.[132] Erfahrung ist ein Widerfahr-

126 Ebd., S. 234.

127 Ebd., S. 181. Weiter heißt es: »Ein Roman, ein Gedicht, ein Bild, ein Musikstück sind Individuen, d.h. Wesen, in denen Ausdruck und Ausgedrücktes nicht zu unterscheiden sind, deren Sinn nur in unmittelbarem Kontakt zugänglich ist und die ihre Bedeutung ausstrahlen, ohne ihren zeitlich-räumlichen Ort zu verlassen. In diesem Sinne ist unser Leib dem Kunstwerk vergleichbar.« Ebd., S. 181f.

128 Merleau-Ponty: Das Auge und der Geist, S. 280.

129 Vgl. Merleau-Ponty: Das Sichtbare und das Unsichtbare, gefolgt von Arbeitsnotizen, hg. v. Claude Lefort, übers. v. Regula Giuliani und Bernhard Waldenfels, 3. Aufl., München: Fink 2004 [Paris 1964], bes. S. 182–195, 313f., 321f., 326f.

130 Bernhard Waldenfels: Sinne und Künste im Wechselspiel. Modi ästhetischer Erfahrung, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2010, S. 151; vgl. Merleau-Ponty: Das Sichtbare und das Unsichtbare, S. 192.

131 Merleau-Ponty: Das Sichtbare und das Unsichtbare, S. 326f.

132 Ich greife besonders auf die folgenden Arbeiten zurück, die sich in ihren Voraussetzungen und Ergebnissen ähneln, aber jeweils neue Perspektivierungen vornehmen: Bernhard Wal-

nis, ein »Pathos, das *mir zustößt*« und zugleich zu einer Antwort verleitet, die dem Widerfahrnis verbunden bleibt und sich ebenfalls nicht als reine Aktivität beschreiben lässt.[133] Im Antworten »verwandelt sich das, *wovon* ich getroffen bin, in das, *worauf* ich antworte«; auch die Antwort liegt nicht vollständig bei mir; sie beginnt »anderswo« und deutet darauf, »dass ich selbst anderswo beginne«.[134]

Waldenfels' Studien zeigen Erfahrung als brüchig, in starken Formen als »ihrer selbst nicht Herr«[135]. Als starke, radikalisierte oder hyperbolische Erfahrungen bezeichnet Waldenfels »Störungen, Hindernisse, Anomalien, Verwirrungen und im äußersten Fall katastrophale Zusammenbrüche«; schwache Formen der Erfahrung bestätigen die eigenen Weltentwürfe, sind Fälle von Normalisierung oder Klischee.[136] Die fehlende Selbstkontrolle starker Erfahrung hat damit zu tun, dass sie nicht auf einen Punkt in Raum und Zeit bezogen ist, sondern dass sich in ihr verschiedene Zeit- und Räumlichkeiten überlagern, dass sich »Anwesenheit und Abwesenheit […] verschränken«.[137] In einer starken Erfahrung »ereignet [sich etwas], was durch keine Reflexion eingeholt werden kann«; es geht um »eine Erfahrung [...], die nicht nur auf Fremdes stößt, sondern sich selbst fremd wird«.[138] Waldenfels' Phänomenologie ist so zugleich eine Xenologie.[139] Auch jeder »Selbstbezug« ist durch die chiastische Körperstruktur mit einem »Selbstentzug« verbunden: »[Die] Fremdheit schließt die *Körperlichkeit* des leiblichen Selbst ein. Die Körperlichkeit entzieht sich meiner direkten Selbstverfügung, und doch wirkt sie mit, im Herzschlag, im Blutkreislauf und in der Atmung.«[140]

denfels: Bruchlinien der Erfahrung. Phänomenologie, Psychoanalyse, Phänomenotechnik, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2002; ders.: Sinne und Künste; ders.: Radikalisierte Erfahrung, in: Phänomenologie der Sinnereignisse, hg. v. Hans-Dieter Gondek, Tobias Nikolaus Klass und László Tengelyi, München: Fink 2011, S. 19–36; ders.: Hyperphänomene. Modi hyperbolischer Erfahrung, Berlin: Suhrkamp 2012. Die Rede von der Erfahrung als »Doppelereignis aus Pathos und Response« zieht sich durch die Schriften (hier: Sinne und Künste, S. 22).

133 Waldenfels: Radikalisierte Erfahrung, S. 30.

134 Ebd.

135 Waldenfels: Hyperphänomene, S. 9.

136 Waldenfels: Bruchlinien der Erfahrung, S. 30–32. Vgl. auch ders.: Sinne und Künste, S. 39: »Sobald wir wissen, was wir erfahren, erfahren wir nur noch, was wir schon wissen.«

137 Waldenfels: Hyperphänomene, S. 9.

138 Waldenfels: Radikalisierte Erfahrung, S. 22.

139 Vgl. Waldenfels: Topographie des Fremden. Studien zur Phänomenologie des Fremden I, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1997, bes. S. 85–109; ders.: Grundmotive einer Phänomenologie des Fremden, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2006.

140 Waldenfels: Radikalisierte Erfahrung, S. 31.

Thomas Fuchs hat Gefühle aus phänomenologisch-psychologischer Perspektive erforscht und kommt zu ähnlichen Ergebnissen.[141] Demnach sind Gefühle keine abgeschlossen im Innern von Subjekten existierenden Phänomene, sondern sie besitzen die Tendenz zur Streuung und zum Heraustreten; vor allem zeigen sie Leib und Seele in untrennbarem Zusammenhang: Der lebendige Körper ist ein komplexes Medium für Gefühle.[142] Entgegen dem »neurokognitivistische[n] Paradigma«, das den Ort der Emotionen vor allem im Gehirn ausmacht, stellt Fuchs fest: »Gefühle erleben wir immer in leiblicher Resonanz«[143]. Gefühle sind »Phänomene, die Leib, Selbst und Welt verknüpfen und umfassen«; der Leib ist »Medium der Affektivität«.[144] In ihm resonieren Gefühle; die Resonanz wirkt aber auch auf die Gefühle zurück (etwa, wenn Herzrasen die Angst verstärkt) und sendet Signale in die Umgebung. Im Körpergedächtnis werden Gefühle aufgezeichnet; hier stoßen sie auf Körpertechniken, auf Bewegungsmuster, die, im Anschluss an Marcel Mauss als kulturell eingeübt und codiert gelten.[145] Das Körpergedächtnis wiederum hat Teil an der leiblichen Resonanz der Gefühle. Sowohl das Körpergedächtnis als auch die Leiblichkeit der Gefühle sind kollektive Angelegenheiten. Sie entstehen in einer »Zwischenleiblichkeit« und können sowohl gemeinschaftsstiftend wirken als auch individuelles Handeln entscheidend prägen.[146]

Wird Ästhetik als Aisthesis gefasst und Erfahrung zwischen Widerfahrnis und Antwort verortet, heißt Erfahrung immer auch ästhetische Erfahrung.[147] Semiotische oder performative Antworten, die aus starken Erfahrungen hervorgehen, bleiben von »leibliche[r] Sensorik und Motorik« geprägt.[148] Ästhetische Erfahrung impliziert somit stets die Leiblichkeit von Erfahrung wie von Kunst und anderen kulturellen Praktiken. Die Tendenz der Erfah-

141 Waldenfels spricht von Gefühlen als Erfahrungen im beschriebenen Sinn. Waldenfels: Sinne und Künste, S. 323–325.

142 Vgl. zum Folgenden auch Sandra Fluhrer: Das Politische spüren. Heiner Müllers *Horatier* und das Körpergefühl der Repräsentation, in: Arcadia 57.1 (2022), S. 47–67, hier 48–50.

143 Thomas Fuchs: Verkörperte Emotionen. Wie Gefühl und Leib zusammenhängen, in: Psychologische Medizin 25.1 (2014), S. 13–20, hier 14f. und 18. Vgl. zur »Leiblichkeit der Gefühle« auch Waldenfels: Sinne und Künste, S. 326f.

144 Fuchs: Verkörperte Emotionen, S. 18.

145 Thomas Fuchs: Collective Body Memories, in: Embodiment, Enaction, and Culture. Investigating the Constitution of the Shared World, hg. v. Christoph Durt, Thomas Fuchs und Christian Tewes, Cambridge, MA: MIT Press 2017, S. 333–352, hier 334; vgl. ders.: Das Gedächtnis des Leibes, in: Phänomenologische Forschungen 5.1 (2000), S. 71–89.

146 Fuchs: Collective Body Memories, S. 334 und 342; ders.: Verkörperte Emotionen, S. 17 (für das Zitat).

147 Vgl. Waldenfels: Sinne und Künste, S. 10f.

148 Waldenfels: Radikalisierte Erfahrung, S. 25.

rung zur raumzeitlichen Überschreitung sowie die kollektive Dimension von Körpergedächtnis und Gefühlen weisen auf die Intersubjektivität und Transhistorizität ästhetischer Erfahrung.

Ästhetische Erfahrung als Verwandlung

Mit der Annahme der chiastisch strukturierten Leiblichkeit des Wahrnehmungsakts, die den Wahrnehmenden immer im Zustand einer Liminalität und als nie mit sich identisch erkennt, eignet den Thesen der jüngeren Phänomenologie eine Affinität zur Verwandlung. Aus phänomenologischer Sicht ist jeder Wahrnehmungsakt eine miteinander verschränkte Verwandlung des Wahrnehmenden und des Wahrgenommenen.[149] Wahrnehmende und Wahrgenommene befinden sich stets im Werden: »Wenn es kein Wahrnehmungsobjekt gibt, das wir schlicht empfangen wie ein fertiges Produkt, so auch kein Wahrnehmungssubjekt, das die Wahrnehmungswelt in Wahrnehmungsakten aufbaut und das Wahrnehmungsgeschehen steuert wie ein Unternehmer«, schreibt Waldenfels: »Wo es noch kein *etwas* gibt, gibt es auch noch keinen *jemand*. Mit dem Perzept gerät der Perzipient in Bewegung, auch er wird zum Wahrnehmenden erst im Prozeß des Sichtbarwerdens.«[150] Merleau-Ponty erkennt im künstlerischen Ausdruck auf pathischer wie responsiver Ebene eine »Verwandlung [*transmutation*]«, eine »Wanderung eines in der Erfahrung verstreuten Sinnes, der seinen eigenen Leib, wo er sich nicht zu sammeln vermochte, verläßt« und zu einem der Erfahrung gemäßen neuen leiblichen Ausdruck kommt.[151] »Da keine Ausdruckstätigkeit am Nullpunkt eines Wortes beginnt,« ergänzt Waldenfels zum sprachlichen Ausdruck, »bedeutet jede Verwandlung eine *Verformung* bestehender Ausdruckssysteme«.[152] Waldenfels bezeichnet die Erfahrung wie ihre brüchige Gestaltungskraft auch als »Diastase«; sie ist dem Ekstatischen verwandt und steht zugleich den *différance*- und Differenz-Begriffen Jacques Derridas und Gilles Deleuzes nahe.[153]

149 Vgl. Merleau-Ponty: Das Sichtbare und das Unsichtbare, S. 201.

150 Waldenfels: Sinne und Künste, S. 139.

151 Maurice Merleau-Ponty: Die Prosa der Welt, hg. v. Claude Lefort, übers. v. Regula Giuliani, München: Fink 1993 [Paris 1969], S. 70; vgl. auch ebd., S. 86 zum künstlerischen Ausdruck als »Metamorphose [*métamorphose*]«. Vgl. zu Konzepten der Verwandlung bei Merleau-Ponty auch Antje Kapust: Metamorphose, Metensomatose und Morphogenese in der Kunst, in: Kunst. Bild. Wahrnehmung. Blick. Merleau-Ponty zum Hundertsten, hg. v. Antje Kapust und Bernhard Waldenfels, München: Fink 2010, S. 79–96.

152 Waldenfels: Sinne und Künste, S. 145.

153 Vgl. u. a. ebd., S. 112, 193 und 379; ders.: Bruchlinien der Erfahrung, S. 9 und 174.

Die Diastase beschreibt die Überlagerung von Chronotopoi in der Erfahrung; »fremde Einwirkung und eigene Initiative« treten auseinander und werden zugleich »über diesen Bruch hinweg« aneinandergebunden.[154]

Etwas schematisch gesprochen, vollzieht sich im Wahrnehmungsakt das semantische Spektrum, das die beiden wichtigsten griechischen Vokabeln für die Verwandlung, μεταμόρφωσις und μεταβολή, vereinen. Das Bedeutungsspektrum von μετά (μέτα/μετα-) als Präposition, Adverb und Vorsilbe ist weit. Insbesondere umfasst es ›über‹, ›inmitten‹, ›zwischen‹, ›(gemeinsam) mit‹ sowie ›hinter‹ ›hinterher‹, ›(da)nach‹. Es neigt dazu, sich als Vorsilbe mit anderen Morphemen zu verbinden und hat dann oft eine auf Veränderung bezogene Bedeutung, die am ehesten dem ebenfalls polysemen deutschen ›Ver-‹ entspricht (auch wenn dieses etymologisch παρά verbunden ist).[155] Μορφή bezeichnet die äußere Form, das Erscheinungsbild, wird aber häufig in gedanklichen Zusammenhängen gebraucht und erhält dann eine abstrahierende Tendenz. So ließe sich sagen, dass die verhältnismäßig junge griechische Vokabel μεταμόρφωσις[156] zwischen einem Begriff für die Veränderung äußerer und innerer Formen schwankt. In der klassischen Zeit steht für Verwandlung im Griechischen häufig μεταβολή.[157] Zwar kann μεταβολή auch die abstrakteren Bedeutungen ›Veränderung‹, ›Wechsel‹ und ›Wandel‹ einnehmen, seiner Herkunft von βάλλω nach, das ›werfen‹, ›schießen‹, ›fallenlassen‹ ›(her)umschlingen‹ sowie intransitiv auch ›sich werfen‹, ›fallen‹, ›stürzen‹ bedeutet, besitzt μεταβολή aber ein dezidiert körperliches Fundament und wird häufig mit ›Verwandlung‹ und ›Umsturz‹ übersetzt.

154 Waldenfels: Sinne und Künste, S. 325.

155 ›Ver-‹ hat durch die Bedeutungen »fort, bis zum ende« und »über das ziel hinaus« nochmals eigene Tendenzen, aber auch die des Veränderns und Verwandelns: »ver zeigt die bedeutung des veränderns, verwandelns, ein begriff, der aus ›fort, hinweg‹ leicht abzuleiten ist. diese bedeutung tritt vorzüglich hervor bei den verben, die aus substantiven und adjectiven hergeleitet sind. […] gewöhnlich bezeichnet das wort, dasz ein gegenstand zu dem im stamme liegenden begriffe sich umgestalte: vergîseln (zur geisel machen), verwitewen, verwittwen (zur witwe werden), verblassen (blasz werden), verweltlichen (weltlich machen). oft aber ist diese umgestaltung nur eine scheinbare und das mit ver zusammengesetzte zeitwort bedeutet nur ›eine sache dem im stamme liegenden begriffe anähnlichen‹: versilbern, vergolden, verzinnen, verbrüdern, vergöttern u. s. w.« DWB: Art. Ver-, Bd. 25, Sp. 51–56.

156 Ihr frühester Nachweis wurde bei Strabon im ersten Jahrhundert v. Chr. gefunden; breitere Verwendung findet μεταμόρφωσις in den ersten nachchristlichen Jahrhunderten. Vgl. Kuni: Metamorphose, S. 73; Richard Buxton: Forms of Astonishment. Greek Myths of Metamorphosis, Oxford: OUP 2009, S. 22. Für die weitere Wortkarriere ist Ovids Epos verantwortlich samt Revival in Mittelalter und früher Neuzeit sowie Goethes Übernahme der griechisch-ovidischen Vokabel für seine naturwissenschaftlichen Thesen und schließlich für das Projekt einer umfassenden Morphologie.

157 Vgl. auch Kuni: Metamorphose, S. 73.

Das Moment des μεταβάλλειν im Wahrnehmungsakt geht mit einer Metamorphose des Wahrgenommenen einher.

Zum Beispiel: Francis Bacon, *Sand Dune*

Ästhetische Erfahrung mit Kunst unterscheidet sich, wenigstens graduell, von Formen der (ästhetischen) Erfahrung in der Alltagswelt, indem das Kunstwerk dezidiert darauf abzielt, eine starke Erfahrung hervorzurufen. Am Beispiel eines Gemäldes von Francis Bacon möchte ich das illustrieren und dabei die mit Adorno zur ästhetischen Erfahrung von Literatur angestellten Beobachtungen nochmals von einem anderen Medium her verstärken.

In den 1980er Jahren wandte Bacon sich für einige Zeit von der menschlichen Figur und vom Porträt ab und malte Landschaften. Zu dieser Zeit entstand das Gemälde *Sand Dune* (Abb. 4).



Abb. 4: Francis Bacon, *Sand Dune*, 1983, Öl, Pastell und Staub auf Leinwand, 198,5 x 148,5 cm, Fondation Beyeler, Riehen/Basel © The Estate of Francis Bacon. All rights reserved, DACS/Artimage 2025. Photo: Prudence Cuming Associates Ltd

Es handelt sich um ein Hochformat aus Öl, Pastell und Atelierstaub auf der rauen Rückseite der Leinwand, auf der die meisten Bilder Bacons entstanden.[158] Zu sehen ist eine Masse in weißen, grauen, braunen und roten Farbtönen, die eine unregelmäßige Textur suggeriert. Der größte Teil der Masse befindet sich innerhalb eines transparenten Kastens. Die Masse ist auf der linken Seite des Kastens höher und weist dort eine Art Ausfransung in roter Farbe auf. Nach rechts fällt sie ab. Auf allen Seiten des Kastens überschreitet die Masse an einzelnen Stellen dessen Grenzlinien. Zwei Seiten des Kastens sind hellblau eingefärbt; ein hellblauer Fleck findet sich auch außerhalb des Kastens. Im Kasten weist ein Pfeil in dunklerem Blau in die Richtung, nach der die Masse im Kasten abfällt. Im oberen Bereich des Kastens befindet sich ein senkrechter Strich, der in eine kleine weiße, dreieckige Form zuläuft. Der Hintergrund ist tiefrot eingefärbt, wobei die Farbe im oberen Bereich der Leinwand etwas heller erscheint als im unteren.

Zu den Quellen für das Bild gehören Postkarten mit Fotografien von bretonischen Dünen.[159] Bacon sah im fotografischen Ausschnitt einen größeren Realitätsbezug als im präsentischen Betrachten. Im Gespräch mit David Sylvester erklärt er sein Interesse an Fotografie: »I think it's the slight remove from fact, which returns me onto the fact more violently. Through the photographic image I find myself beginning to wander into the image and unlock what I think of as its reality more than I can by looking at it.«[160] Der Weg in das fotografische Bild, das häufig dem chaotischen Fundus von Bacons Atelier entstammte, ermöglicht offenbar ein erfahrungsbezogenes Arbeiten mit dem im Bild Dargestellten. Dazu gehört eine Verbindung der in der Fotografie abgebildeten realen Materialien mit den materialen Bedingungen des Malens. Wenn Bacon den fotografierten Sand in seinem Atelier betrachtet, verbindet sich der fotografierte Ort mit dem Ort, an dem sein betrachtender und malender Leib ist – gerade, weil der Ort chaotisch ist, ohne strenge Form. So entsteht der Griff in den Staub des Atelierbodens, der zum bildnerischen Material wird:

> Another thing about chaos is that I can use the dust. I used dust from the studio in doing those paintings of the sand dunes that I saw in Brittany. It's an awful game getting all that dust up from the floor but there is plenty of it here […] stuck to pictures and everything else. So I just took dust and a cloth and put it onto the

158 Vgl. David Sylvester: The Brutality of Fact. Interviews with Francis Bacon, 3. Aufl., Oxford: Alden Press 1987, S. 195.

159 Vgl. Francis Bacon – Late Paintings, Ausstellungskatalog, hg. v. d. Gagosian Gallery, New York: Rizzoli 2015, S. 72f.

160 Bacon in Sylvester: The Brutality of Fact, S. 30.

> wet paint and after it was dried I set it as one sets pastel. […] Well, dust seems to be eternal – seems to be the one thing that lasts for ever.[161]

Bacons Vorgehen erscheint geradezu als Parodie des Gedankens von der Kunst als mimetische Abbildung der Wirklichkeit und doch behauptet er, mit seiner Kunst Realität zu zeigen.

Der Schlüssel dafür ist es, die Beobachtungsposition und den Prozess der Ästhetisierung ins Bild zu setzen – auf der Ebene des Dargestellten wie der Materialien und Verfahren. Das Anreichern der Farbe mit dem Atelierstaub ist nicht nur ein malerischer Kniff, mit dem sich mehr Textur erreichen lässt,[162] sondern es transformiert einen Teil des Malortes in das Bild hinein. Ein weiteres Verfahren, das eigene Involviertsein im Bild auszustellen, das Bacon häufig verwendet, ist es, die in seinem Atelier von der Decke hängenden Lichtschalter in das Bild zu malen. In *Sand Dune* hängt ein solcher Schalter aus der oberen linken Bildhälfte herab. Der Pfeil, ebenfalls ein häufiges Bildelement Bacons, lässt sich als Zeigegestus lesen, der den Betrachtenden zur engagierten Bildlektüre einlädt.[163] Die Zusammenhänge müssen nicht bekannt sein, damit sie auf der Ebene der ästhetischen Erfahrung mindestens als Störmomente wirken.

Bacon erklärt, dass ihm nur eine künstliche Struktur die Darstellung des Realen ermögliche.[164] In diesem Zusammenhang steht die Entscheidung für das Hochformat, das mit der querformatigen Landschaftspostkarte bricht und den damit einhergehenden touristischen Blick aufstört. Das Hochformat ist ein Porträtformat. Es trägt zur Suggestion menschlicher Formen in der Dünenmasse bei. Das Hochformat und der hochformatige Kasten im Bild stauchen die Dünenmasse zusammen; sie quillt aus dem Kasten und spielt mit der Drohung, sich auch über den Bildrand hinauszubewegen. Die Fragmentierung und Inszenierung des figuralen Elements ermöglicht nach Bacon eine ästhetische Erfahrung des Realen.[165] Im Fall der Düne versucht Bacon durch die Techniken des Wegschneidens, Einkastelns und Einpressens ins Hochformat, der Landschaft das Landschaftshafte zu entziehen um sich der

161 Bacon in ebd., S. 191f.

162 Vgl. Sylvester: The Brutality of Fact, S. 192.

163 Vgl. Robert Buch: Das Pathos des Realen. Francis Bacon, in: Pathos. Zur Geschichte einer problematischen Kategorie, hg. v. Cornelia Zumbusch, Berlin: Akademie Verlag 2010, S. 191–203, hier 202.

164 Bacon in Sylvester: The Brutality of Fact, S. 148.

165 Ebd.: »[T]o cut it out as a fragment and elevate it within the whole picture so that it looks so artificial and yet so much more real that if it were a painting of the sea breaking on the shore.«

›Realität der Düne‹ anzunähern.[166] Allen Verfahren, die an dieser künstlichen Erzeugung des Realen teilhaben, eignet ein Moment des Unberechenbaren, das Bacon in die Nähe der Verwandlung rückt. Der Einsatz von grobem Material und grober künstlerischer Technik führen Bacon zufolge nahezu automatisch zur radikalen Veränderung der Figur beim Malen; viele seiner Bilder schlügen während des Malprozesses eine völlig neue Richtung ein.[167]

Der von Bacon erst am Ende des Arbeitsprozesses hinzugemalte Hintergrund[168] verleiht der Figur einen abstrakten Rahmen, dem Bluescreen in der Aufnahmetechnik ähnlich, der dazu einlädt, von diesem Hintergrund gerade abzusehen und so der Figur näherzukommen, den eigenen Raum mit ihr zu teilen. Diese Dynamik in Bacons Bild ließe sich als Darstellung einer grundlegenden Annahme Merleau-Pontys lesen: »[D]er eigene Leib [ist] das beständig mitanwesende dritte Moment in der Struktur Figur-Hintergrund, und eine jede Figur profiliert sich in dem doppelten Horizont von Außenraum und Körperraum.«[169] Letztlich geht es darum, in der Bildwahrnehmung die Leiblichkeit der Bildentstehung wiederzufinden:

> Der Maler ›bringt seinen Leib ein‹, sagt Valéry. Und in der Tat kann man sich nicht vorstellen, wie ein Geist malen könnte. Indem der Maler der Welt seinen Leib leiht, verwandelt er die Welt in Malerei. Um diese Verwandlungen (*transsubstantiations*) zu verstehen, muß man den fungierenden und gegenwärtigen Leib wiederfinden, ihn, der nicht ein Stück des Raums, ein Bündel von Funktionen ist, sondern ein Geflecht aus Sehen und Bewegung.[170]

Deleuze spricht für viele Bilder Bacons vom »Fleisch« und vom »Tier-Werden« und kommt dabei Merleau-Pontys Begriff für den Stoff der Zwischenleiblichkeit nahe.[171] Die Fleischlichkeit, die vielen Bildern Bacons eignet, lässt die Figur im Bild (wieder) in die Materie eingehen; so entsteht ein Ausweg aus der Figürlichkeit, der dem Ausweg im Tierwerden vergleichbar ist, den Deleuze mit Félix Guattari aus Texten Kafkas herauspräpariert hat.[172] Zugleich ist das Fleisch der Kontaktstoff zwischen Bild und Betrachter; über das Fleisch entsteht die Figur. Im Anschluss an Merleau-Ponty und im Rekurs auf Paul Cézannes Begriff der Sensation schreibt Deleuze: »Die Figur ist die auf die Sensation bezogene

166 Vgl. Bacon in Sylvester: The Brutality of Fact, S. 161.
167 Vgl. Sylvester: The Brutality of Fact, S. 11, 16, 162.
168 Vgl. ebd., S. 195.
169 Merleau-Ponty, Phänomenologie der Wahrnehmung, S. 126.
170 Merleau-Ponty: Das Auge und der Geist, S. 278.
171 Gilles Deleuze: Francis Bacon. Logik der Sensation, übers. v. Joseph Vogl, Paderborn: Fink 2016 [Paris 2002], S. 23–28.
172 Ebd., S. 24–26 und 29; vgl. Gilles Deleuze und Félix Guattari: Kafka. Für eine kleine Literatur, übers. v. Burkhart Kroeber, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1976 [Paris 1975].

sinnliche Form; sie wirkt unmittelbar auf das Nervensystem, das Fleisch ist.«[173] Deleuze zeigt die offenen Figuren Bacons als Kontaktstellen mit den Kräften der »Deformation«[174]: »Es scheint, dass die Figuren Bacons in der Geschichte der Malerei eine der großartigsten Antworten auf die Frage sind: Wie lassen sich unsichtbare Kräfte sichtbar machen?«[175]

Zu diesen unsichtbaren Kräften gehören die leiblichen Grundlagen der Wahrnehmungs- und Formbildungsprozesse. Bacon thematisiert sie im Bild und regt dazu an, das Wahrnehmen bewusst als Ansatz zur Verwandlung zu erleben. Der Umgang mit dem Format und die Suggestion menschlicher Formen kann bei einer Bildbetrachtung, die um ihre Leiblichkeit weiß, zum Gefühl des Verlusts der eigenen Gestalt führen; die Entgrenzungsenergien im Bild drohen den Betrachter zu infizieren. Den Theorien der Einfühlung des späten 19. und frühen 20. Jahrhunderts von Friedrich Theodor Vischer oder Theodor Lipps sind solche Formen ästhetischer Erfahrung fern. Es gilt, was Waldenfels zur Erfahrung als Widerfahrnis des Fremden, festhält: »Werden Pathos und Gefühl als Widerfahrnisse verstanden, in denen Fremdes auf uns eindringt, so kommt jede Einfühlung, die von einem Inneren in eine psychische Außenwelt überwechselt, zu spät.«[176]

Solche pathischen Energien beschreibe ich im Folgenden besonders für die Lektüre von Texten. Formen bildlicher und theatraler Plastizität, die die Texte erzeugen oder die in ihrem Horizont stehen, tragen dabei zur Erweiterung der philologischen Aufmerksamkeit[177] bei. Zur Arbeit an dieser Studie gehörten nicht zuletzt zahlreiche Theater- und Museumsbesuche, die an einzelnen Stellen der Arbeit auch explizit Eingang gefunden haben.

Verwandlung und Theater

Mit Heiner Müller ist das Theater ein Raum, in dem sich »gegen den Kannibalismus der Einfühlung, gegen den Terror des Begriffs, den Tod der Erfahrung« anarbeiten lässt.[178] Auch Bacons Bildern eignen theatrale Momente; sie fordern das Hinzutreten des Betrachters ein, seine Kopräsenz. Theatralität

173 Deleuze: Francis Bacon, S. 35.
174 Ebd., S. 55; vgl. dazu auch: Buch: Das Pathos des Realen, S. 196–198.
175 Deleuze: Francis Bacon, S. 54.
176 Waldenfels: Hyperphänomene, S. 234.
177 Vgl. zu diesem Begriff (u. a. mit Merleau-Ponty und Waldenfels) als sinnlich-intellektuell gefasstem: Melanie Möller: Ciceros Rhetorik als Theorie der Aufmerksamkeit, Heidelberg: Winter 2013.
178 Müller: Brief an den Regisseur, S. 265 und 261.

geht nicht in der Institution Theater auf, sondern ist als Beschreibung einer grundlegenden Kulturpraxis zu verstehen.[179] Nach Helmar Schramm ist Theatralität eine Wahrnehmungsform, in der sich »drei entscheidende Faktoren kultureller Energie – Aisthesis, Kinesis, Semiosis« auf variable Weise verflechten.[180] Ähnlich hat Erika Fischer-Lichte Theatralität als Zusammenspiel von Inszenierung, Verkörperung, Wahrnehmung und Performativität beschrieben.[181] Die genaue Ausprägung von Theatralität ist für jeden Gegenstand neu zu untersuchen, unter Berücksichtigung historischer Wahrnehmungsdispositive sowie materieller Voraussetzungen des Mediums Theater, an dem sich Theatralität als Wahrnehmungsform orientiert. Mein Interesse gilt Formen der Theatralität, in denen die Verflechtung von Aisthesis, Kinesis und Semiosis intensive leibseelische Erfahrungen wahrscheinlich macht. Solche Erfahrungen werden auch von Fischer-Lichte unter dem Schlagwort der Verwandlung verhandelt und im Anschluss an Victor Turner, Arnold van Gennep und Merleau-Ponty als Form der Liminalität oder Transgression betrachtet.[182]

179 Vgl. Erika Fischer-Lichte, Christian Horn, Sandra Umathum und Matthias Warstat (Hg.): Theatralität als Modell in den Kulturwissenschaften. Tübingen/Basel: Narr 2004; dies. (Hg.): Diskurse des Theatralen, Tübingen/Basel: Narr 2005; Stephan Grätzel: Theatralität als anthropologische Kategorie, in: Theater als Paradigma der Moderne? Positionen zwischen historischer Avantgarde und Medienzeitalter, hg. v. Christopher Balme, Erika Fischer-Lichte und St. G., Tübingen: Francke 2003, S. 33–47; Erika Fischer-Lichte: Theater, in: Vom Menschen. Handbuch historische Anthropologie, hg. v. Christoph Wulf, Weinheim: Beltz 1997, S. 985–996.

180 Helmar Schramm: Karneval des Denkens. Theatralität im Spiegel philosophischer Texte des 16. und 17. Jahrhunderts, Berlin: Akademie Verlag 1996, S. 44, vgl. auch 253.

181 Vgl. Fischer-Lichte: Ästhetische Erfahrung, S. 267–343.

182 Vgl. ebd., S. 347–363 sowie 306f. zum Einfluss Merleau-Pontys. Vgl. außerdem Erika Fischer-Lichte: Ästhetik des Performativen, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2004, S. 305–317; dies: Ästhetische Erfahrung als Schwellenerfahrung, in: Dimensionen ästhetischer Erfahrung, hg. v. Joachim Küpper und Christoph Menke, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2003, S. 138–161; dies.: Entgrenzungen des Körpers. Über das Verhältnis von Wirkungsästhetik und Körpertheorie, in: Körper-Inszenierungen. Präsenz und kultureller Wandel, hg. v. E. F.-L. und Anne Fleig, Tübingen: Francke 2000, S. 19–34. Der Gedanke, dass Zuschauer eine Aufführung mit verändertem Organismus verlassen, steckt auch in physiologischen Ausdeutungen der aristotelischen Katharsis-Lehre nach Jacob Bernays. Vgl. Davide Giuriato: Aktualität des Drastischen. Zur Einleitung, in: Drastik. Ästhetik – Genealogien – Gegenwartskultur, hg. v. Eckhard Schumacher und Davide Giuriato, Paderborn: Fink 2016, S. 7–19. Verwandlung wird in den Theaterwissenschaften auch auf anderen Ebenen als Beschreibungsvokabel eingesetzt: Neben der Erfahrung der Beteiligten gelten die Verkörperungskunst der Schauspieler sowie Szenenwechsel und Wandlung des Bühnenbilds als Verwandlungen. Vgl. für exemplarische Lektüren zu einer kongenialen Verbindung von Theater und Verwandlung: Dieter Heimböckel: Von der Verwandlung Europas und dem Theater der Verwandlung. Mit Faust als Metamorphotiker, in: Vorstellung Europa – Performing Europe. Interdisziplinäre Perspektiven auf Europa im Theater der Gegenwart, hg. v. Natalie Bloch, D.H. und Elisabeth Tropper, Berlin: Theater der Zeit 2017, S. 199–212; Christina Wald: »But of course the stage

An diesem Verwandlungsdenken haftet der Verdacht des Metaphorischen. Friedmann Harzer spricht dem Theater ab, eine Poetik der Verwandlung entwickeln zu können:

> Die Poetik der Metamorphose ist wesentlich eine Poetik erzählter Verwandlung, weil der Vorgang einer Metamorphose auf dem Theater nicht zu repräsentieren ist, ohne zur Maskerade zu werden oder zum Standbild zu erstarren. Erst die Entwicklung des Films schafft ein scheinbar adäquates Konkurrenzmedium für erzählte Verwandlungen, doch auch filmische Bild-Texte engen [...] den Spielraum imaginierter Verwandlungen ein.[183]

Die Annahme gründet zum einen auf einer engen aristotelischen Auffassung von Dramatik, die die Theaterästhetik auf die Dramenhandlung beschränkt und das multisensorische Spiel unter der Voraussetzung »leiblicher Ko-Präsenz«[184], die das Medium Theater auszeichnet, vernachlässigt. Zum anderen denkt Harzer Verwandlung als Phänomen der Vorstellung, das sich aufgrund der materiellen Beschränkungen von Theater und Film (die auf materielle Beschränkungen des menschlichen Körpers zurückgehen), im Grunde nur imaginär – vor dem inneren Auge – in voller Entfaltung repräsentieren lässt und daher auf das Erzählen angewiesen bleibt.

Die Verwandlungspoetik der deutschen Romantik findet hier eine philologische Fortsetzung.[185] W.J.T. Mitchell schreibt zum romantischen Bilddenken:

> Für die Autoren der Romantik ist es bezeichnend, daß sie die geistige, die sprachliche und sogar die graphische Bildlichkeit in einem mysteriösen Prozeß der ›Phantasie‹ aufgehen lassen, den sie charakteristischerweise als etwas definieren, das im Gegensatz steht zu dem ›bloßen‹ Zurückrufen von geistigen Bildern, der ›bloßen‹ Beschreibung von Szenen der Außenwelt und (in der Malerei) der ›bloßen‹ bildlichen Darstellung der sichtbaren Außenseite der Dinge – im Unterschied zu dem Geist, dem Gefühl oder der ›Poesie‹ einer Szene.[186]

has certain limits«? The adaptation of Ovid's *Metamorphoses* in Shakespeare's plays, in: Anglia. Zeitschrift für englische Philologie 127.3 (2009), S. 425–458; Stefan Willer: Botho Strauß zur Einführung, Hamburg: Junius 2000, S. 50.

183 Friedmann Harzer: Erzählte Verwandlung. Eine Poetik epischer Metamorphosen (Ovid – Kafka – Ransmayr), Tübingen: Niemeyer 2000, S. 46.

184 Fischer-Lichte: Ästhetik des Performativen, S. 47.

185 Auch andere germanistisch-komparatistische Studien zur Verwandlung zeigen dieses Muster. Vgl. Monika Schmitz-Emans: Poetiken der Verwandlung, Innsbruck: Studien-Verlag 2008; Pascal Nicklas: Die Beständigkeit des Wandels. Metamorphosen in Literatur und Wissenschaft, Hildesheim: Olms 2002. Ursula Reber betont dagegen, dass das »Körpersujet [...] nicht von der Metamorphose zu trennen« ist. Reber: Formenverschleifung, S. 414. Auch Reber konzentriert sich dabei auf das Erzählen, mit besonderem Augenmerk auf »›metamorphotische‹ Schreibweisen« (ebd., S. 21) und Motive körperlicher Entgrenzung.

186 W.J.T. Mitchell: Was ist ein Bild? [1984], übers. v. Jürgen Blasius, in: Bildlichkeit, hg. v. Volker Bohn, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1990, S. 17–68, hier 35.

So werde letztlich eine »niedere Form der Bildlichkeit […] – äußerlich, mechanisch, tot und oft mit dem empiristischen Wahrnehmungsmodell verknüpft – […] einer ›höheren‹ Bildlichkeit« gegenübergestellt, »die innerlich, organisch und lebendig ist«.[187] Friedrich Schlegel hatte diese Ausdrucksform als »Verwandlung« beschrieben und zur ›Neuen Mythologie‹ gemacht, die die romantische Idee der ›progressiven Universalpoesie‹ transportieren soll: »Die Mythologie ist ein […] Kunstwerk der Natur. In ihrem Gewebe ist das Höchste wirklich gebildet; alles ist Beziehung und Verwandlung, angebildet und umgebildet, und dieses Anbilden und Umbilden eben ihr eigentümliches Verfahren, ihr innres Leben, ihre Methode«, heißt es in der in das *Gespräch über die Poesie* gefügten »Rede über die Mythologie«.[188] Die Romantiker weisen nicht die ästhetische Erfahrung zurück; sie wollen ihre Struktur aber bereits kennen und lassen sie in der Teilhabe an einem unendlichen poietischen Weltwerdungsprozess aufgehen.

Eine philologische Poetik der Verwandlung, die eine (vor allem epische) Dichtung gegenüber performativen Künsten als paradigmatischen Ort der Metamorphose ausmacht, erzeugt letztlich einen romantischen Mythos des Erzählens und engt die Verwandlung auf ein körperfernes Produkt der Phantasie ein. Wenn es später in dieser Arbeit um ein Verwandlungsdenken im Horizont der umfassenden Transformationsprozesse geht, die sich um 1800 vollziehen, mit der Französischen Revolution im Zentrum, sind daher nicht Texte von Schlegel oder Novalis mein Gegenstand, sondern Goethes Morphologie und der zweite Teil des *Faust*. Auch Goethe verherrlicht die Verwandlung; immer bleibt sie ihm zugleich ein Problem, das eine erfahrungsbasierte Annäherung als solches spürbar macht.

Den radikalsten Entwurf für eine theatrale Verwandlungspoetik hat Antonin Artaud vorgelegt. Wie Nietzsche denkt Artaud Theater als Erfahrung der verwandelnden Kraft des Mythos. Auch Artauds Thesen haben in Müllers Formel vom Theater als »Lusthaus und Schreckenskammer der Verwandlung« Niederschlag gefunden.[189] In seiner Essaysammlung *Le théâtre et son double*,

187 Ebd.

188 Friedrich Schlegel: Gespräch über die Poesie [1800], in: Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe, Bd. 2: Charakteristiken und Kritiken I (1796–1801), hg. v. Hans Eichner, München u. a.: Schöningh 1967, S. 284–362, hier 318. Vgl. auch die Poetik des unendlichen Werdens, die im Athenäums-Fragment Nr. 116 entworfen wird: Friedrich Schlegel: Athenäums-Fragmente [1798], in: ebd., S. 165–272, hier 182f.

189 Zu Müllers Verhältnis zu Artaud vgl. u. a. Heiner Müller: Einen historischen Stoff sauber abschildern, das kann ich nicht. Ein Gespräch beim Wisconsin Workshop in Madison/USA über Geschichtsdrama und Lehrstücke sowie über den produktiven Umgang mit Brecht und Artaud [1975], in: W 10, Gespräche 1, S. 74–98.

die 1938 passenderweise in der Gallimard-Reihe *Métamorphoses* erscheint, plädiert Artaud dafür, die Bühne als radikal »körperliche[n], konkrete[n] Ort [un lieu physique et concret]« zu begreifen, »der danach verlangt, dass man ihn ausfüllt und dass man ihn seine konkrete Sprache sprechen lässt«.[190] Diese Sprache soll zuallererst den Sinnen gelten und nicht dem Wort; sie soll zum Ausdruck bringen, was »sich der artikulierten Sprache entzieh[t]«.[191] Artaud nimmt an, dass diese theatrale Körper-Sprache epistemologische Lücken auszufüllen vermag, dass sie auf ein Wissen zugreifen kann, das der artikulierten Sprache verborgen bleibt:

> Der eigentliche Bereich des Theaters [...] ist nicht psychologisch, sondern plastisch, körperlich [plastique et physique]. Und es geht nicht um die Frage, ob die körperliche Sprache des Theaters imstande ist, dieselben psychologischen Lösungen zu erreichen wie die Sprache der Wörter, ob sie Gefühle und Leidenschaften ebenso gut auszudrücken vermag wie die Wörter, sondern ob es nicht im Bereich des Denkens, des Verstandes Haltungen gibt, die einzunehmen die Wörter nicht imstande sind und die die Gebärden und alles, was an der Sprache im Raum teilhat, mit größerer Treffsicherheit erreichen als sie.[192]

Die Sprache der Wörter soll nicht ausgeschlossen, sondern in ihrer Plastizität wahrgenommen werden. Es gehe darum, »den Wörtern etwa die Bedeutung zu geben, die sie im Traume haben«.[193] So kann eine »anarchisch[e]« Struktur in der Dichtung entstehen, die »alle Beziehungen zwischen Gegenständen untereinander und von Formen zu ihren Bedeutungen wieder infrage stellt«.[194]

Das Theater betrachtet Artaud nicht als Medium, das Mythen zur Aufführung bringt, sondern überhaupt erst erzeugt:

> Der wirkliche Gegenstand des Theaters besteht in der Erschaffung von Mythen [créer des Mythes], im Ausdruck des Lebens unter universalem, umfassendem Aspekt und in der Gewinnung von Bildern, in denen wir uns wiederfinden möchten, aus diesem Leben.
>
> Und in der dadurch erzielten Erreichung einer Art von allgemeiner Ähnlichkeit [ressemblance générale], die so überwältigend ist, dass sie augenblicklich ihre Wirkung ausübt.[195]

190 Antonin Artaud: Die Inszenierung und die Metaphysik [1931], in: ders.: Das Theater und sein Double (= TD), übers. v. Gerd Henniger, hg. v. Bernd Mattheus, Berlin: Matthes & Seitz 2012 [Paris 1938], S. 42–61, hier 48. Signifikante Formulierungen aus dem französischen Original entnehme ich: Antonin Artaud: Œuvres complètes, Bd. IV und XIII, Paris: Gallimard 1974 und 1978; sowie ders.: Œuvres, hg. v. Évelyne Grossman, Paris: Gallimard 2004.

191 Artaud: Die Inszenierung und die Metaphysik, S. 48.

192 Artaud: Orientalisches und abendländisches Theater [1935], in: TD, S. 89–96, hier 93.

193 Artaud: Das Theater der Grausamkeit, Erstes Manifest [1932], in: TD, S. 116–131, hier 122.

194 Artaud: Die Inszenierung und die Metaphysik, S. 55.

195 Artaud: Briefe über die Sprache [1931–33], in: TD, S. 136–159, hier 152.

Theater soll nicht repräsentieren, sondern »augenblicklich« erzeugen, zur Produktionsstätte von Verwandlungen werden. In einem späteren Text Artauds heißt es dazu:

> Die Handlung, von der ich spreche, zielt ab auf die wahre organische und psychische Transformierung des menschlichen Körpers [la transformation organique et physique vraie du corps humain].
> Warum?
> Weil das Theater nicht dieser szenische Aufmarsch ist, wo man virtuell und symbolisch einen Mythos entwickelt,
> sondern dieser Schmelztiegel aus Feuer und wirklichem Fleisch,
> wo sich anatomisch,
> durch das Stampfen von Knochen, Gliedern und Silben,
> die Körper erneuern [se refont les corps],
> und sich physisch und unverfälscht die mythische Handlung,
> einen Körper zu erschaffen, darstellt
> [se présente physiquement et /
> au naturel l'acte mythique de faire un corps].[196]

In seiner letzten größeren Arbeit, dem Radiostück *Pour en finir avec le jugement de dieu* (1947), versucht Artaud die Abkehr von der Repräsentation anhand einer radikalen Defunktionalisierung des Körpers auszuführen. Mithilfe seiner Stimme will er einen »Körper ohne Organe [corps sans organes]« hervorbringen.[197] Er erzeugt einen metamorphen Stimm-Körper, der als Figuration von Körperlichkeit erscheint zwischen Entzug vor dem Zugriff (»an meinen Körper / rührt man niemals [à mon corps / on ne touche jamais]«[198]) und entgrenzender Präsenz des Schmerzes: »[E]s gibt eine Sache, / [...] die ich spüre, / weil sie / HERVORTRETEN [SORTIR] will: / die Präsenz / meines körperlichen / Schmerzes, // die drohende, / unermüdliche / Präsenz / meines / Körpers«.[199] Vielleicht handelt es sich bei *Schluss mit dem Gottesgericht* um eine der seltenen Realisierungen von Theater der Grausamkeit in Artauds Sinne. Die Produktion ist unverdaulich, beinahe unerträglich.[200] Sie ist der Grenzwert einer theatralen Poetik der Verwandlung.

196 Artaud: Das Theater und die Wissenschaft [1948], in: ders.: Schluß mit dem Gottesgericht. Das Theater der Grausamkeit. Letzte Schriften zum Theater, übers. v. Elena Kapralik, München: Matthes & Seitz 2002, S. 71–76, hier 71.

197 Artaud: Schluß mit dem Gottesgericht [1947], in: ebd., S. 7–29, hier 29.

198 Ebd., S. 25.

199 Ebd., S. 23.

200 Vgl. Doris Kolesch: Artaud. Die Überschreitung der Stimme, in: Phonorama. Eine Kulturgeschichte der STIMME als Medium, hg. v. Brigitte Felderer, Karlsruhe/Berlin: ZKM/Matthes & Seitz 2004, S. 187–198.

Wie Susan Sontag feststellt, entwirft Artaud eine Kunst, die letztlich Anti-Kunst ist.[201] Indem sie jede Form von Abstand und Repräsentation zu überwinden sucht, entwickelt sie eine unbehagliche totalitäre Tendenz, die emanzipatorische Momente aufzuheben droht, die etwa in der anarchischen Ästhetik stecken. Plastizität braucht eine Fläche, von der sie sich abheben kann; Nähe kann es nur mit Distanz geben. Sontag beschreibt Artauds radikale Denkformen als »a kind of ultimate, manic Hegelianism in which art is the compendium of consciousness, the reflection by consciousness on itself, and the empty space in which consciousness takes its perilous leap of self-transcendence.«[202] Als »Ernstfall«[203] bleibt Artauds Entwurf aufschlussreich.

Politische Anthropologie der Verwandlung (Elias Canetti)

Mit Elias Canettis *Masse und Macht* (1960) entsteht im langen Nachkriegshorizont des 20. Jahrhunderts eine ethnologisch-anthropologische Studie, die das Politische und den politischen Mythos von der Verwandlungsfähigkeit des Menschen her denkt. *Masse und Macht* ist eine große Studie über den Faschismus und zugleich der Entwurf einer politischen Anthropologie der Verwandlung, die über das 20. Jahrhundert hinausweist. Der Verwandlung gilt ein eigenes großes Kapitel in *Masse und Macht*; in verschiedenen Gestalten durchzieht sie aber das ganze Buch.[204] Canetti erkennt in der Verwandlung ein wenig erforschtes menschliches Vermögen:

> Die Fähigkeit des Menschen zur Verwandlung, die ihm so viel Macht über alle übrigen Geschöpfe gegeben hat, ist noch kaum ins Auge gefaßt und begriffen worden. Sie gehört zu den größten Rätseln: jeder hat sie, jeder wendet sie an, jeder

201 Susan Sontag: Approaching Artaud [1973], in: dies.: Under the Sign of Saturn, New York: Vintage 1981, S. 13–70, hier 24.

202 Ebd., S. 30.

203 Heiner Müller: [Artaud, die Sprache der Qual ...] [1977], in: W 8, Schriften, S. 188.

204 Canetti: Masse und Macht, S. 397–455 (»Die Verwandlung«). Vgl. zur Verwandlung bei Canetti u. a. John Pattillo-Hess (Hg.): Verwandlungsverbote und Befreiungsversuche in Canettis Masse und Macht, Wien: Kunstverein Wien/Löcker Verlag 1991; ders. (Hg.): Tod und Verwandlung in Canettis *Masse und Macht*, Wien: Kunstverein Wien/Löcker Verlag 1990. Wie aus einem Gespräch mit Adorno hervorgeht, hatte Canetti vorgehabt, den geplanten zweiten Band von *Masse und Macht* ganz dem Thema der Verwandlung zu widmen. Vgl. Gerhard Neumann: »Yo lo vi« – Wahrnehmung der Gewalt. Canettis *Masse und Macht*, in: Einladung zur Verwandlung. Essays zu Canettis *Masse und Macht*, hg. v. Michael Krüger, München: Hanser 1995, S. 68–104, hier 69.

> hält sie für ganz natürlich. Aber wenige legen sich Rechenschaft darüber ab, daß sie ihr das Beste von dem, was sie sind, verdanken.[205]

Das »Beste« kann je nach Blickwinkel unterschiedlich ausfallen. Es kann sich um die erfolgreich gespielte gesellschaftliche Rolle handeln, eine Verwandlung, die näher an der Verstellung ist und die auf das Beenden der Verwandlungen zielt: den Erhalt der eigenen festen »Figur«[206] und die Abwehr von Energien, die sie in Gefahr bringen könnten. Diese Verwandlung ist eine Ausprägung der Macht; um sie entstehen Verwandlungsverbote und Verwandlungsfurcht. Canettis Sympathien liegen auf der Gegenseite: bei der fortgesetzten Ausübung und Einübung der Verwandlungsfähigkeit, bei der Verlebendigung der Figur, bei der Fähigkeit, im Notfall den Ausweg in der Verwandlung zu finden, um dem Zugriff der Macht auf den Körper zu entgehen, etwa im Totstellen: »Man hofft, daß man als Toter losgelassen wird. Man bleibt liegen, und der Feind geht weg.«[207] Die strategische Anverwandlung an den Tod unterläuft dabei die Logik der Straf- oder Fluchtverwandlung, die etwa bei Kafka und in vielen Episoden der *Metamorphosen* einem sozialen Tod gleichkommt.[208]

Den Machthaber denkt Canetti als Verwandelten, genauer: als Verstellten, als dauerhaften Maskenträger, der stets bemüht ist, die Maske nicht zu verlieren. »Die Verstellung, dieser beschränkte Aspekt der Verwandlung, ist als einziger dem Machthaber bis zum heutigen Tage geläufig. Weiter *kann* sich der Machthaber gar nicht verwandeln.«[209] In seinem Machtraum gestattet der Machthaber Verwandlungen nur, wenn er sie selbst auslöst und kontrolliert. Das Produkt der Verwandlung muss feststehen; nur in die Richtung einer festen Rolle soll Verwandlung stattfinden:

> Verwandlungen, die er nicht selber den anderen aufzwingt, sind ihm unbehaglich. Er mag Leute, die ihm nützlich sind, zu höheren Posten befördern. Aber die soziale Verwandlung, die er so bewirkt, muß scharf umgrenzt, unabänderlich und ganz in seiner Hand sein. Durch Erhöhen und Erniedrigen *setzt er fest*, und niemand darf aus eigenem einen Sprung riskieren.

205 Canetti: Masse und Macht, S. 397. An einer biologisch-kulturgeschichtlichen Apologie der Metamorphose als grundlegendes Prinzip auch des menschlichen Lebens arbeitet derzeit Oren Harman.

206 Ebd., S. 442.

207 Ebd., S. 408.

208 Vgl. zur Verwandlung als Annäherung an den Tod »als Geste vorauseilenden Gehorsams«, besonders bei Kafka und Georges-Arthur Goldschmidt, Körte: Tier-Werden, S. 126.

209 Canetti: Masse und Macht, S. 441.

> Der Machthaber führt einen unaufhörlichen Kampf gegen spontane und unkontrollierte Verwandlung. Die Entlarvung, das Mittel, dessen er sich bei diesem Kampfe bedient, ist dem Prozesse der Verwandlung genau entgegengesetzt und läßt sich als *Entwandlung* bezeichnen.[210]

Mit der Macht gehen Verwandlungsverbote einher, die je nach Gesellschaftssystem etwa Formen der Besessenheit, Ekstase und Sexualität betreffen, aber auch Wege des sozialen Aufstiegs.[211]

Für die Suche nach emanzipatorischen Verwandlungskräften setzt Canetti bei der Leiblichkeit der Verwandlung an und kommt dem phänomenologischen Denken dabei nah: »[D]ie Verwandlung selbst ist etwas wie ein *Leib* im Verhältnis zum Zweidimensionalen der Nachahmung.«[212] Die Quellen, auf die sich Canetti für seine Verwandlungsstudien stützt, sind ethnologische Studien aus dem frühen 20. Jahrhundert, darunter *Specimens of Bushman Folklore* von Wilhelm H. I. Bleek und Lucy C. Lloyd (1911) und *Die Aranda- und Loritja-Stämme in Zentral-Australien* von Carl Strehlow (1908–10). Der Gefahr des Primitivismus entgeht Canetti nicht.[213] Sein Umgang mit dem den Quellen entnommenen Material ist eklektisch; ohne größere Kontextualisierungen greift er Motive heraus, die sich für die Diskussion des Verhältnisses von Macht und Verwandlung produktiv machen lassen. Stellenweise entwickelt seine Studie dadurch eine mythische Tendenz. Deren Grundlagen und Konsequenzen versuche ich, bei der Lektüre mitzuverfolgen.

Die plastische Leiblichkeit der Verwandlung illustriert Canetti an den »*Vorgefühle[n]* der Buschmänner«[214], einer Form des Spürens, von der im Buch von Bleek und Lloyd die Rede ist. Unter dem Titel »Bushman presentiments« drucken sie einen 1873 durch Bleek aufgezeichneten Bericht von IIkábbo ab, der den IXam angehört, einer südafrikanischen Wildbeutergemeinschaft.[215] IIkábbo beschreibt das antizipatorische Körpergefühl als Sprache und Literatur der IXam: »The Bushmen's letters are in their bodies.«[216]

210 Ebd., S. 447f.
211 Vgl. ebd., S. 449–454.
212 Ebd., S. 438.
213 Vgl. Erhard Schüttpelz: Elias Canettis Primitivismus. Aus der Provinz der Weltliteratur, in: Der Überlebende und sein Doppel. Kulturwissenschaftliche Analysen zum Werk Elias Canettis, hg. v. Susanne Lüdemann, Freiburg i.Br.: Rombach 2008, S. 287–309.
214 Canetti: Masse und Macht, S. 397.
215 W.H.I. Bleek und L.C. Lloyd: Specimens of Bushman Folklore, London: Allen 1911, S. 330–339.
216 Ebd., S. 331. Nach Bleek hat das Äquivalent für »letters« in der Sprache der IXam (in deren Transkription die Texte neben der englischen Übersetzung im Buch dargestellt sind) die Bedeutung von Buchstaben und Büchern.

Canetti erkennt in dieser Fähigkeit »*Ansätze* zu Verwandlungen«[217], über die Körper und ihre Erfahrungen miteinander verbunden werden können:

> 1. Ein Sohn spürt die alte Wunde seines Vaters an genau derselben Stelle des Körpers, an welcher der Vater sie empfangen hat.
> 2. Ein Mann spürt den Gurt, an dem die Frau ihr Kind trägt, auf seiner eigenen Schulter.
> 3. Ein Strauß kratzt sich hinten im Nacken mit dem Fuß, wo ihn eine ›Laus‹ beißt. Der Buschmann spürt dieselbe Stelle im eigenen Nacken, da, wo der Strauß sich kratzt.
> 4. Ein Mann fühlt das Rascheln der Springböcke im Gebüsch in seinen eigenen Füßen. Den schwarzen Streifen des Springbocks, von der Stirn bis zur Nase herunter, fühlt er auf seinem Gesicht. Er spürt an den eigenen Augen die schwarzen Zeichen auf den Augen des Springbocks. Das schwarze Haar an den Flanken des Tieres spürt er an seinen Rippen.
> 5. Ein Buschmann fühlt Blut an den Waden und im Rücken. Es ist das Blut des zu erlegenden Springbocks, den er am Rücken tragen wird. Da spürt er auch das Haar des Tieres. Man spürt im Kopf, wo man die Hörner des Springbocks abschlagen wird. Man spürt das Blut unter den Kniehöhlen, wohin es vom erlegten Tiere, das man trägt, herunterzutropfen pflegt.[218]

Canetti beschreibt die Gefühle der Männer (von fühlenden Frauen ist weder bei ihm noch bei Bleek und Lloyd die Rede) mit Bleek als »[e]ine Art von Klopfen in ihrem Fleisch«; er hält fest, dass in diesen Momenten »*ein Körper dem anderen gleichgestellt* wird« und dass einzelne Züge – er nennt sie »Knotenpunkte« der »Verwandlung« – die Gleichsetzung auslösen.[219] Für Canetti sind solche Momente »saubere Verwandlungen«; die Wesen, die dabei in eins fallen bleiben differenziert, fließen nicht ineinander; die »eigene Identität« bleibt »gewahrt«.[220] Mithilfe von Waldenfels' Annahmen zur Erfahrung lassen sich Canettis Überlegungen vom Primitivismus lösen. Waldenfels erwähnt die »Vorahnung«, d.h. das »*Vorgefühl*«, »*pressentiment*« oder die »*Vorempfindung*«, als eine Form der Erfahrung, in der »Zukünftiges mich [leiblich,

217 Canetti: Masse und Macht, S. 397.

218 Ebd., S. 401. Canettis Beschreibungen sind sehr nah an der Übersetzung des Berichts von IIkábbo. Vgl. Bleek und Lloyd: Specimens of Bushman Folklore, S. 335f.

219 Canetti: Masse und Macht, S. 400–402. »There is a kind of beating of the flesh, which tells them things«, schreibt Bleek in einer Anmerkung zu der Aufzeichnung. Bleek und Lloyd: Specimens of Bushman Folklore, S. 330.

220 Canetti: Masse und Macht, S. 402. Ein Identitätsdiskurs wandert damit nicht in Canettis Theorie ein; vielmehr dürfte das Festhalten am Eigenen in der Verwandlung in der Erfahrung des Faschismus begründet liegen sowie im Wunsch, die Verwandlung zur radikalen psychischen Krise abzugrenzen. In *Masse und Macht* beschreibt Canetti sie am Fall Daniel Paul Schreber, dessen Paranoia, als »*Krankheit der Macht*«, für ihn dazu beiträgt, einige der Logiken des Faschismus zu erhellen. Canetti: Masse und Macht, S. 516–549, hier 532.

S.F.] affiziert, ohne daß ich darauf schon eine ausreichende Antwort habe. Ich bin mir selbst vorweg. [...] Diese Vorahnung enthält durchaus kognitive und praktische Anteile, sie speist sich aus früheren Erfahrungen«.[221]

Figur und Verwandlung (Elias Canetti, Erich Auerbach, Roland Barthes)

Der Begriff der Figur ist für Canetti ein Gegenbegriff zur Verwandlung. Die Figur gehe als künstliches Produkt aus der Verwandlung hervor und bringe sie an ihr Ende:

> Ein Endzustand der Verwandlung ist die *Figur*. Es gehört zu ihr, daß sie eine weitere Verwandlung nicht mehr gestattet. Die Figur ist in allen ihren Zügen begrenzt und klar. Sie ist nicht natürlich, ein Geschöpf des Menschen. Sie ist eine Rettung aus der unaufhörlichen Fluidität der Verwandlung.[222]

Damit, »was die moderne Wissenschaft als eine Art oder eine Gattung bezeichnet«, sei die Figur allerdings nicht gleichzusetzen; Canetti erkennt den Schlüssel zur Figur vielmehr in der »mythischen Urzeit«; einen Weg zu ihr wiesen »die Götterfiguren sehr alter Religionen«, etwa der ägyptischen.[223] Canetti sieht diese Urzeit als fluide Welt, »in der die Verwandlung eine allgemeine Gabe der Geschöpfe war und unaufhörlich stattfand« und Unterscheidungen zwischen Geschöpfen eine viel geringere Deutlichkeit besaßen:

> Man konnte sich selbst in alles mögliche verwandeln; aber man hatte auch die Macht, andere zu verwandeln. Aus diesem allgemeinen Flusse heben sich einzelne Figuren ab, die nichts anderes als die Fixierung bestimmter Verwandlungen sind. Die Figur, an die man sich sozusagen hält, die zur lebenspendenden Tradition wird, die man immer wieder darstellt, von der man immer wieder erzählt, ist nicht, was wir heute eine Tierart nennen würden, nicht ein Känguruh, nicht ein Emu, sondern zweierlei zugleich: ein Känguruh, das sich mit einem Menschen durchdringt, ein Mensch, der nach Belieben zum Emu wird.[224]

In der metamorphen Urzeit stecke die Figur in der Verwandlung. Canetti bezeichnet daher den Verwandlungsprozess als »ältest[e] Figur«.[225] Sie drücke »den *Vorgang* einer Verwandlung zugleich mit deren *Ergebnis*« aus; durch

221 Waldenfels: Sinne und Künste, S. 27.
222 Canetti: Masse und Macht, S. 442.
223 Ebd.
224 Ebd., S. 442f.
225 Ebd., S. 443.

diese Beweglichkeit, dieses Noch-nicht-Geronnensein eigne ihr ein Moment von Freiheit.[226] Canettis politische Hoffnung liegt in der Wiederannäherung an dieses prozessuale Moment der Verwandlung, darin, die erstarrte Auffassung von Figur wieder zu lösen.

Erich Auerbachs Studien zu den Wandlungen des *figura*-Begriffs in römischer Klassik und Spätantike sind hier nicht fern. Während Auerbach in der Architekturtheorie, etwa bei Vitruv, statische Verwendungsweisen von *figura* ausmacht, zeigt sich in Dichtung und Theologie größere Beweglichkeit durch Bezüge auf frühere Traditionen oder andere Zusammenhänge. In einigen Fällen – besonders bei Ovid und Augustinus – finden sich genuin bewegliche, zum Wandelbaren offene Gebrauchsweisen von *figura*.[227] *Figura* kann Sinnlichkeit *und* Abstraktion, Statik *und* Dynamik, bedeuten.[228] Gabriele Brandstetter und Sibylle Peters pointieren Auerbachs Erkenntnisse: »Seit der Antike transportiert der Begriff ›Figura‹ nicht nur die Vorstellung von einer (plastischen) Gestalt, sondern auch seine eigene Plastizität – jene performative Dimension, die Figur selbst als Szene von Verwandlung erscheinen läßt.«[229] Auerbachs Ausführungen belegen die Produktivität eines historischen Zugangs zur Figur. In den lateinischen *figura*-Konzepten sieht er etwa das »Element der Bewegung und Verwandlung sehr viel weiter entwickelt« als im griechischen Pendant σχῆμα.[230] Die Schemata beinhalten zwar auch bewegte Formen und Formen, die wandern können, sie bleiben dabei aber in ihren Umrissen klar definiert und stark codiert, sodass das Konzept insgesamt deutlich statischer ist als *figura*.[231] In der Neuzeit steht vor allem Goethes Morphologie für das Anliegen, der Figur (als ›Gestalt‹) die Verwandlung einzutragen.[232]

226 Ebd.

227 Erich Auerbach: Figura [1938], in: Friedrich Balke und Hanna Engelmeier: Mimesis und Figura. Mit einer Neuausgabe des »Figura«-Aufsatzes von Erich Auerbach, Paderborn: Fink 2016, S. 121–188, hier 132f.

228 Vgl. Maurizio Bettini: ›Einander ins Gesicht sehen‹ im Antiken Rom: Begriffe der körperlichen Erscheinung in der lateinischen Kultur, in: Saeculum 51.1 (2000), S. 1–23, hier 14–17.

229 Gabriele Brandstetter und Sibylle Peters: Einleitung, in: de figura. Rhetorik – Bewegung – Gestalt, hg. v. G.B. und S.P., München: Fink 2002, S. 7–30, hier 8.

230 Auerbach: Figura, S. 126. Vgl. dazu auch Andreas Dorschel: Verwandlung. Mythologische Ansichten, technologische Absichten, Göttingen: V&R 2009, S. 20.

231 Vgl. Maria Luisa Catoni: Schemata. Comunicazione non verbale nella Grecia antica, Pisa: Edizioni della Normale 2005.

232 Vgl. zu Goethes Morphologie als Metamorphosenlehre Kap. 6 dieser Arbeit. Auf eine ausführliche historische und systematische Diskussion von Formbegriffen – als synonym oder different zu ›Gestalt‹ und ›Figur‹ – verzichte ich mit Blick auf die zuletzt regelrecht explodierende Forschung zur Form, vgl. u. a. Eva Axer, Eva Geulen und Alexandra Heimes: Aus dem Leben der Form. Studien zum Nachleben von Goethes Morphologie in der Theoriebildung des 20. Jahrhunderts, Göttingen: Wallstein 2021; Markus Klammer, Malika Maskarinec, Rahel Villinger und Ralph Ubl (Hg.): Formbildung und Formbegriff. Das Formdenken der Mo-

Systematisch lässt sich Canettis Begriff der Verwandlung als bewegliche Figur mit der von Barthes in *Die Lust am Text* getroffenen Unterscheidung zwischen »Figuration« und »Repräsentation« reformulieren. Figuration meint demnach Momente des Plastisch- und Sinnlichwerdens im Text, die »Wollust« bei der Lektüre hervorrufen können; Barthes schreibt:

> Die Figuration wäre der Erscheinungsmodus des erotischen Körpers [...] im Profil des Textes. [...] Die Repräsentation ihrerseits wäre *eine gehemmte Figuration*, überladen mit anderen Richtungen des Sinnes als jener des Begehrens: ein Raum für Alibis (Realität, Moral, Wahrscheinlichkeit, Lesbarkeit, Wahrheit usw.). [...] Die Repräsentation, das ist: wenn nichts heraustritt, wenn nichts aus dem Rahmen springt: des Gemäldes, des Buches, des Bildschirms[.][233]

Hier lassen sich auch die Eindrücke von Plastizität anführen, die Auerbach für einige Momente bei Homer beschreibt, in denen »die Erscheinungen ausgeformt [sind], in allen Teilen tastbar und sichtbar, in ihren räumlichen und zeitlichen Verhältnissen genau bestimmt«.[234] Zwischen Text und Leser entstehen in solchen Momenten Formen ›materieller Mimesis‹[235] und damit, wie Niklaus Largier mit Deleuze schreibt, »Wahrnehmungs-, Empfindungs- und Affektereignisse in Raum und Zeit« – Berührungen als Verflechtungen von Widerfahrnissen und Möglichkeiten.[236]

derne, Paderborn: Fink 2019; Caroline Levine: Forms. Whole, Rhythm, Hierarchy, Network, Princeton: Princeton UP 2015; David Wellbery: Form und Idee. Skizze eines Begriffsfeldes um 1800, in: Morphologie und Moderne. Goethes ›anschauliches Denken‹ in den Geistes- und Kulturwissenschaften seit 1800, hg. v. Jonas Maatsch, Berlin: de Gruyter 2014, S. 17–42.

233 Barthes: Die Lust am Text, S. 71f. Vgl. zur Spannung von fester Figur und beweglicher Figuration Gottfried Boehm, Gabriele Brandstetter und Achatz von Müller (Hg.): Figur und Figuration. Studien zu Wahrnehmung und Wissen, München: Fink 2007. Besonders in den Theaterwissenschaften hat sich das Interesse von Figurbegriffen auf solche der Figuration verschoben. Vgl. u. a. Gabriele Brandstetter und Sibylle Peters (Hg.): de figura. Rhetorik – Bewegung – Gestalt, München: Fink 2002; Bettina Brandl-Risi, Wolf-Dieter Ernst und Meike Wagner (Hg.): Figuration. Beiträge zum Wandel der Betrachtung ästhetischer Gefüge, München: epodium, 2000.

234 Erich Auerbach: Mimesis. Dargestellte Wirklichkeit in der abendländischen Literatur, 11. Aufl., Bern 2015 [1946], S. 8. Auch das von Adorno beschriebene blitzhafte Heraustreten des Erzählens bei Homer wirkt plastisch in diesem Sinne. Vgl. zur Nähe zwischen Auerbachs *Mimesis*-Buch und der *Dialektik der Aufklärung*: James I. Porter: Odysseus and the Wandering Jew. The Dialectic of Jewish Enlightenment in Adorno and Horkheimer, in: Cultural Critique 74 (2010), S. 200–213, hier 207–210.

235 Vgl. dazu Niklaus Largier: Spekulative Sinnlichkeit. Kontemplation und Spekulation im Mittelalter, Zürich: Chronos 2018, S. 51f.

236 Niklaus Largier: Figure, Plasticity, Affect, in: Touching and Being Touched. Kinesthesia and Empathy in Dance and Movement, hg. v. Gabriele Brandstetter, Gerko Egert, Sabine Zubarik, Berlin/Boston: de Gruyter 2013, S. 23–34, hier 32, meine Übersetzung.

Das Politische als Verwandlung des Sozialen (Elias Canetti, Claude Lefort)

Rita Bischof hat das Verhältnis von Macht und Verwandlung bei Canetti pointiert und als umfassende Gesellschaftstheorie lesbar gemacht:

> Die Gesellschaft, die selbst einer Verwandlung entspringt, kann doch nur unter der Bedingung dauern, daß sie jede weitere Verwandlung tabuiert. Die Figur, in der eine archetypische Verwandlung zu einem sozialen Modell gerinnt, muß daher auch als eine Rettung vor der Verwandlung verstanden werden. An die Stelle spontaner, unvorhergesehener Verwandlungen tritt in der Wiederholung der Figur die soziale Hierarchie, die als ein wohlabgestuftes System sozial vorgeschriebener Verwandlungen zu verstehen ist.[237]

Zwei antagonistische Formen der Verwandlung prägen sich aus: auf der Seite der Macht die Gerinnung zur Figur, die alle weiteren Verwandlungen stillzustellen sucht, und auf der Seite des Widerstands gegen die Macht die »spontan[e], unvorhergesehen[e]« Verwandlung, die das Verwandlungsverbot unterläuft oder gar offen attackiert. Für Canetti eröffnen »Ansätze zu Verwandlungen« den Raum für »eine vielschichtige, vielstimmige mythologische Realität«[238]. Sie zuzulassen, kommt einem Gegenentwurf zur weltreduzierenden »Entwandlung« durch die Macht gleich.[239] Können sie sich entfalten, entwickeln die Verwandlungskräfte ein anarchisches Potential, da sie das Politische als Gewordenes offenbaren und somit als etwas, das auch wieder anders werden kann.[240] Es handelt sich bei der Verwandlung, die der Gesellschaftsbildungsprozess darstellt, und den potentiell anarchischen Verwandlungskräften nicht um zwei voneinander geschiedene Phänomene, sondern um Ausprägungen derselben menschlichen Formungs- und Verwandlungsfähigkeit. Die gegen die Macht gerichteten Verwandlungskräfte aber öffnen die Grenzen der (menschlichen wie tierischen) Körper zueinander, während Verwandlungen, die zum Machterhalt dienen, auf eine in der Regel hierarchische Ordnung menschlicher Identitäten zulaufen, die über kontrollierte Prozesse des Ein- und Ausschlusses in das Menschliche operieren.

237 Rita Bischof: Autopsie der Macht, in: Verwandlungsverbote und Befreiungsversuche in Canettis Masse und Macht, hg. v. John Pattillo-Hess, Wien: Kunstverein Wien/Löcker Verlag 1991, S. 75–85, hier 81.

238 Ebd., S. 79.

239 Canetti: Masse und Macht, S. 448.

240 Vgl. Bischof: Autopsie der Macht, S. 81.

Was Bischof mit Canetti zur Gesellschaftsbildung als Verwandlung schreibt, findet sich ähnlich in der politischen Theorie Claude Leforts. Lefort fasst das Politische als »Formgebung (*mise en forme*)« des Sozialen, die zugleich »Sinngebung (*mise en sens*)« und »Inszenierung (*mise en scène*)« ist.[241] Das Politische wäre somit eine Form der Poiesis, die mit semiotischen und theatralen Prozessen einhergeht. Eine Gesellschaft komme »in einer Anordnung ihrer Beziehungen […] zu sich«, so Lefort, »wenn sie die Bedingungen ihrer Intelligibilität instituiert, indem sie sich über zahllose Zeichen eine quasi-Repräsentation ihrer selbst gibt.«[242] Das Politische sei kein abgetrenntes Funktionssystem innerhalb des Sozialen, es, »enthüllt sich nicht in dem, was gemeinhin politisches Handeln genannt wird, sondern in der doppelten Bewegung des Erscheinens und Verbergens der Art und Weise, wie sich Gesellschaft instituiert.«[243] Die Sphäre der Politik als politisches Handeln setzt Lefort von ›dem Politischen‹ ab.[244] Im gesellschaftlichen Alltag verdecke die Politik in der Regel das Politische; sie wirke wie der Vorhang im Illusionstheater: »[S]obald sich ein Ort der Politik als partikular bezeichnet (jener Ort, an dem sich der Wettstreit der Parteien vollzieht, an dem sich die allgemeine Machtinstanz ausbildet und erneuert)«, werde die Art und Weise der Formgebung des Sozialen verschleiert; zugleich scheine dabei auf, dass es überhaupt einen Formgebungsprozess gibt.[245] Die Verschleierung nennt Lefort Ideologie; ihrer Wirkweise zwischen »Formation und Transformation« gilt sein Interesse.[246] Dass Ideologie *Darstellung* ist, werde besonders in Momenten der Veränderung,[247] grundsätzlich aber schon durch ihre bloße Entfaltung wahrnehmbar:

241 Claude Lefort: Die Frage der Demokratie [1983], in: Autonome Gesellschaft und libertäre Demokratie, hg. v. Ulrich Rödel, Frankfurt a. M. 1990, S. 281–297, hier 284.

242 Lefort: Fortdauer des Theologisch-Politischen?, übers. v. Hans Scheulen und Ariane Cuvelier, Wien: Passagen 1999, S. 39.

243 Lefort: Die Frage der Demokratie, S. 284.

244 Zur Unterscheidung zwischen dem Politischen und der Politik: Thomas Bedorf: Das Politische und die Politik. Konturen einer Differenz, in: Das Politische und die Politik, hg. v. Th. B. und Kurt Röttgers, Berlin: Suhrkamp 2010, S. 13–37; Oliver Marchart: Die politische Differenz. Zum Denken des Politischen bei Nancy, Lefort, Badiou, Laclau und Agamben, Berlin: Suhrkamp 2010.

245 Lefort: Die Frage der Demokratie, S. 284.

246 Lefort: Entwurf zur Genese der Ideologie in modernen Gesellschaften [1978], übers. v. Lotte Arndt und Felix Trautmann, in: Das politische Imaginäre, hg. v. Felix Trautmann, Berlin: August Verlag 2017, S. 169–202, hier 172.

247 Vgl. ebd., S. 179.

> [W]eil die Ideologie sich nicht entfalten kann, ohne sich offenzulegen, d.h. ohne sich als Diskurs zu zeigen, ohne den Abstand zwischen dem Diskurs und dessen, wovon er spricht, sichtbar werden zu lassen, impliziert die Ideologie ein Werden, in dem sich die Unmöglichkeit widerspiegelt, ihre Spuren zu verwischen.[248]

Ideologie ist für Lefort zum einen Mythisierung, Erstarrung des Politischen hinter der Politik, bis hin zur »Mutation«[249] im Totalitarismus. Zum anderen enthält Ideologie die Spuren ihrer eigenen Formung und damit die Möglichkeit der (Wieder-)Auflösung dieser erstarrten Form sowie die Ahnung eines neuen Prozesses der Formgebung. Was Lefort Ideologie nennt, lässt sich auch als politischer Mythos, das Bewusstsein über den Konstruktionscharakter des Politischen als politische Mythologie bezeichnen.

Leforts Ziel ist die Erforschung der »Genese der gesellschaftlichen Formen der Verschleierung«,[250] d.h., »zu versuchen zu verstehen, wie der herrschende Diskurs sich zu einem bestimmten Zeitpunkt in einer Weise zusammensetzt, die den Prozess der gesellschaftlichen Teilung [d.i. die Etablierung von Herrschaftsstrukturen, S.F.] vertuscht«.[251] Dafür erweitert Lefort die marxistische Analyse der Gesellschaft um eine Diskursanalyse. Der Diskurs sei »nicht nur das Produkt der Menschen«, im Diskurs sei »auch von ihnen die Rede«.[252] Im Anschluss an die skizzierten Erfahrungstheorien wie an Canettis »Vorgefühle« sind Leforts Annahmen um die Bedeutung der Körper und der Affekte, die an den Formbildungsprozessen wie an den Möglichkeiten ihres Sichtbar- und Spürbarmachens teilhaben, zu ergänzen. Die Inszenierung des Politischen ist nicht allein ein diskursiver, semiotischer und sprachlich-performativer Zusammenhang, sondern auch und vielleicht sogar vor allem ein materieller, affektiver und leiblich-performativer, d.h. ein erfahrungsbezogener, Zusammenhang.

248 Ebd., S. 201.
249 Lefort: Die Frage der Demokratie, S. 286.
250 Lefort: Entwurf zur Genese, S. 179.
251 Ebd., S. 189.
252 Ebd., S. 192; vgl. auch 173f. und 186f.

Verwandlung und Primitivismus (Elias Canetti, Aby Warburg, Roberto Calasso)

Verwandlung im engeren Sinn schreibt Canetti nur der Seite des Widerstands zu; auf der Seite der Macht erkennt er lediglich Schwundformen der Verwandlung. Erhard Schüttpelz betrachtet *Masse und Macht* aufgrund dieser, wie er schreibt, »Reinigungsprozedur, der das *Wort* ›Verwandlung‹ unterzogen wird, um es von allen Spuren der Macht, die Menschen über Menschen ausüben, zu befreien«, als »beschädigtes Buch«.[253] Canetti »behüt[e]« letztlich die Verwandlung, indem er sie von der Macht abtrenne »statt sie (wie es für [das Verhältnis von] Masse und Macht geschieht) zur Basis eines oikumenischen Verstehens von institutionellen und außerinstitutionellen Vorgängen zu machen«.[254] Dies wiege umso schwerer, da diese strikte Differenz in Canettis ethnologischen Quellen gerade nicht zu finden sei:

> Keine der vielen Wildbeutergesellschaften (mit ihren reichhaltigen und weltweiten Mythologien von Verwandlungen und Metamorphosen) hat den Bereich der ›Macht‹ und den der ›Verwandlung‹ derart getrennt, daß Machthaber und Machtsucher […] sich nicht verwandeln, sondern nur verstellen könnten. […] ›Verwandlung‹ und ›Macht‹ sind, im Guten wie im Bösen, zumindest für Wildbeuter und segmentäre Gesellschaften, aber auch für die literarischen Überlieferungen aller Gesellschaften, enger ineinander verflochten, als es jede noch so gutwillige Reinigungsprozedur entwirren könnte, einfach deshalb, weil gute und böse Zaubermächte eine gleichstarke und auch in ihren Mitteln analoge Macht entfalten können müssen, eine Macht, aus deren Mitteln nicht zu erschließen ist, wer im Einzelfall die Oberhand – also die jeweilige Macht behalten wird.[255]

»Es ist ungemein schwierig, das Wesen der Verwandlung zu ergründen und man muß sich ihr von verschiedenen Seiten nähern«[256], schreibt Canetti zu Beginn des Kapitels »Die Verwandlung«. Die Ambivalenzen innerhalb dieser verschiedenen Seiten geraten ihm – vielleicht aufgrund der Erfahrungen der Zeit – zum Teil aus dem Blick; dennoch liefert Canettis noch immer wenig rezipierter Entwurf vielfältige Impulse, um eine politische Anthropologie der Verwandlung zu denken.

Die Verbindung von Verwandlungstheorie und Primitivismus findet sich nicht nur bei Canetti. Angeregt unter anderem durch Thesen zum rituellen Ursprung von Mythen, wie sie etwa Johann Jakob Bachofen, Friedrich

253 Schüttpelz: Elias Canettis Primitivismus, S. 300f.
254 Ebd., S. 301.
255 Ebd., S. 302.
256 Canetti: Masse und Macht, S. 397.

Nietzsche und James George Fraser formulierten, widmeten sich besonders um 1900 zahlreiche Künstler und Wissenschaftler indigenen Kulturen auf der Suche nach erlebbaren Formen mythischer Performanz und stoßen auf Praktiken der Verwandlung oder ihr nahestehender Phänomene.[257] In seinen Vorträgen über seine USA-Reise von 1896 lobt etwa Aby Warburg die mythische Rationalität in der Jagd- und Ackerbaupraktiken der Pueblo-Indianer New Mexicos: »Indem der Jäger oder Ackerbauer sich maskiert, d.h. nachahmend in die Jagdbeute – sie sei nun Tier oder Korn – hineinschlüpft, glaubt er durch geheimnisvolle mimische Verwandlung vorgreifend zu erzwingen, was er gleichzeitig durch nüchterne, tagwache Arbeit als Jäger und Bauer ebenfalls zu erreichen trachtet.«[258] Die Verbindung aus magischem und strategischem Zug im Verwandlungsdenken stellt für Warburg einen Gegenpol zur technologischen Rationalität der Europäer dar. In der Anverwandlung ans Tier erkennt er eine demütige Anthropologie:

> Indem der Indianer in seinem nachahmenden Maskenkostüm z.B. ein Tier in Äusserungen und Bewegungen nachahmt, schlüpft er in dieses Tier nicht zum Spaß hinein, sondern will durch Verwandlung seiner Persönlichkeit etwas von der Natur magisch erzwingen, was er seiner unerweiterten und unveränderten menschlichen Persönlichkeit zu leisten nicht zutraut. Der Indianer steht zum Tier innerlich ganz anders als der Europäer. Er hält das Tier für ein höheres Wesen, weil das Einheitliche seiner Tierhaftigkeit es zum viel stärker begabten Wesen dem schwächern Menschen gegenüber macht.[259]

Die Verwandtschaft, die der Totemismus zur Tierwelt herstellt, vergleicht Warburg mit der darwinistischen Zoologie der Europäer: »Es ist, wenn man will, Darwinismus durch mythische Wahlverwandtschaft, der das Leben dieses sog. primitiven Menschen bestimmt.«[260] Dabei zeichne sich der mythische und totemistische Bezug durch größere Anschaulichkeit und Greifbarkeit aus.[261] Vor allem scheint die totemistische Praxis der Mensch-Tier-Verwandtschaft weniger linear zu funktionieren als die darwinistische Erklärung und

257 Vgl. Sven Lütticken: Mythos/Mythologie, übers. v. Philipp Albers, in: Neolithische Kindheit. Kunst in einer falschen Gegenwart, ca. 1930, hg. v. Anselm Franke und Tom Holert, Berlin/Zürich: Diaphanes 2018, S. 149–151; Irene Albers: Training der Ekstase, in: ebd., S. 192–194; Joyce S. Cheng: Metamorphose, übers. v. Philipp Albers, in: ebd., S. 208–213; Hanna Eglinger: Nomadisch-ekstatisch-magisch. Skandinavischer Arktisprimitivismus im ausgehenden 19. und beginnenden 20. Jahrhundert, Paderborn: Fink 2021, bes. S. 46–56.

258 Aby Warburg: Bilder aus dem Gebiet der Pueblo-Indianer [1923], in: ders.: Werke, hg. v. Martin Treml, Sigrid Weigel und Perdita Ladwig, Berlin: Suhrkamp 2018, S. 524–566, hier 538. Der Vortrag entstand 27 Jahre nach Warburgs Reise.

259 Ebd., S. 539.

260 Ebd., S. 540.

261 Vgl. ebd., S. 557.

ethische Konsequenzen aus der Verwandtschaft zwischen Mensch und Tier wahrscheinlicher zu machen. Da das Interesse kulturvergleichender Studien aus dem kolonialen Zentrum in aller Regel der Kritik der eigenen Kultur gilt und die Argumentation häufig schematisch ausfällt, haftet auch solchen kritischen Stimmen im Primitivismus-Diskurs ein unbehaglicher Zug an. Wie Nicola Gess pointiert hat, geht mit dem »Primitive[n] als Paradigma« stets die Bejahung »einer von den Affekten, Bedürfnissen und Vorstellungen der Wissenschaftler geprägten Anfangs- und Ursprungsfiktion [einher], die weitestgehend einer wissenschaftlichen Grundlage entbehrt«.[262] Dennoch kann ›Denkfiguren des Primitiven‹ (Gess) ein hoher poetologischer und epistemologischer Gehalt eignen.

Einen Versuch, dieses Potential zu erhalten, den essentialisierenden Tendenzen des Primitivismus aber zu entgehen, macht Roberto Calasso in *Der himmlische Jäger* (2016). Auf literarisch-essayistischem Weg spürt Calasso einer Zeit der Verwandlung vor der Erfindung der Jagd (d.h. vor etwa 1,7 Millionen Jahren) nach und stellt damit den Fiktionscharakter eines urgeschichtlichen Primitivismus ironisch aus. Tatsächlich schwächen sich dadurch die alterisierenden Tendenzen ab, die Canettis und Warburgs vermeintlich konkreten ethnologischen, unwillkürlich aber ebenfalls fiktionalisierenden Beobachtungen eignen. Calasso schlägt vor, die Jagd als Sündenfall zu erkennen, in dem Verwandlung und Identität auseinandertreten: »Wenn im Mythos all das geschieht, was sich dann in der Geschichte wiederholt, dann fand die Geburt des Einzelnen in einem Wald statt, als dort der Jäger erschien.«[263] Die Zeit vor der Entstehung der Jagd denkt Calasso als Zeit der Metamorphose, in der Menschen, Tiere, Götter und Dinge nicht geschieden sind:

> Als die Jagd aufkam, war da nicht ein Mensch, der ein Tier verfolgte. Da war ein Lebewesen, das ein anderes Lebewesen verfolgte. Niemand hätte mit Sicherheit sagen können, wer der eine und wer der andere war. Das verfolgte Tier konnte ein verwandelter Mensch oder ein Gott oder einfach ein Tier oder ein Geist oder ein Toter sein.[264]

Mit dem Jagen beginnt der Mensch. Der kalkulierte Einsatz von Ähnlichkeit und Verwandlung beim Jagen ist der Ursprung der anthropologischen Differenz. Der Unterschied zwischen Mensch und Tier ist bei Calasso also technisch begründet, nicht biologisch. Der Mensch wird unter den Lebewe-

262 Nicola Gess: Primitives Denken. Wilde, Kinder und Wahnsinnige in der literarischen Moderne (Müller, Musil, Benn, Benjamin), München: Fink 2013, S. 13.
263 Calasso: Der himmlische Jäger, S. 72.
264 Ebd., S. 10.

sen unterscheidbar, als er Nachahmung und Tötung strategisch verschränkt und bleibt dem Tier doch verbunden. »Man erhielt die Verwandtschaft mit dem Tier aufrecht, indem man sich in sein Fell kleidete«, schreibt Calasso: »Der Kontakt mit dem Fell eines toten Tieres erlaubte es mit allen anderen Tierarten zu kommunizieren. Er war die Lingua franca der Metamorphose.«[265] Der Mensch *zeigte sich* bei der Jagd als Wesen von offener Gestalt. Als Jäger verwandelte er sich aber weder aus Verbundenheit noch zu seinem unmittelbaren Schutz, sondern um »ein Raubtier zu werden«: »Homo tötete wie viele andere Tiere auch, aber er tötete, indem er jene Tiere nachahmte, die seine gefährlichsten Feinde waren.«[266]

Calasso betont, dass in der Nachahmung mehr als eine bloße Reproduktion oder Verkleidung geschieht.[267] Der Mensch mache sich durch die strategische Angleichung ans Tier »seinen Feind zum Vorbild« und werde sich dabei selbst fremd; Calasso erkennt darin den Ursprung des Schuldgefühls und damit den Einsatzpunkt eines ethischen Verhältnisses des Menschen zum Tier, das nicht nur für die Jagd, sondern etwa auch für den Fleischkonsum von Bedeutung ist.[268] Da sie in letzter Konsequenz nicht kontrollierbar ist, kann die Verkleidung oder Imitation nie allein eine strategische Ausprägung der Macht sein; immer enthält sie auch ein Moment der Auflösung. »In jeder Nachahmung nistet ein Rest des Regimes der Metamorphose.«[269] Etwas vom Tierwerden verbleibt im Menschen zurück, ein Moment des Fremden, Überschüssigen. Es bleibt ihm auch, wenn er vom Jäger zum Konsumenten wird.[270]

Politik der Metamorphose (Achille Mbembe)

Eine noch deutlicher politische Metamorphosenlehre, die sich ebenfalls als kritische Fortführung von Canettis Verwandlungsdenken lesen lässt, ist Achille Mbembes Versuch, den globalen Kapitalismus von der Sklaverei her zu durchdenken. Aus der Zeitgeschichte und der jüngeren politischen Theorie, aber auch aus Texten Aimé Césaires, Frantz Fanons und Edouard Glissants, Marx', Nietzsches und Freuds entwirft Mbembe Grundzüge einer

265 Ebd., S. 56.
266 Ebd., S. 15.
267 Ebd., S. 154.
268 Ebd., S. 15.
269 Ebd., S. 155.
270 Vgl. ebd., S. 197f.

poetischen Verwandlungspolitik, die auf der Annahme von Ambivalenzen im Verhältnis von Macht und Verwandlung gründet.

In *Critique de la raison nègre* (2013) konstatiert Mbembe, die ›schwarze Vernunft‹ des Kapitalismus, lasse die Welt ›schwarz werden‹, verwandle sie in eine Struktur der Ausbeutung.[271] Er schlägt vor, dieser linear verwandelnden Vernunft mit proteisch-poetischen Strategien zu begegnen. In *Politiques de l'inimitié* (2016) ergänzt er die Diagnosen der *Critique* um ein »Verwandlungsprojekt« als politisches Programm einer »kommenden Menschheit«.[272] Im Titel des Buchs steckt eine doppelte Anspielung. Aufgerufen sind Derridas *Politiques de l'amitié* (1994) und Carl Schmitts Differenz von Freund und Feind als Definiens des Politischen, gegen die Derridas Schrift sich richtet. Mbembes wichtigster Gewährsmann ist aber Fanon, den er zu Beginn als »große[n] Denker der *Verwandlung*« ausweist und auf dessen Werk er sich fortlaufend bezieht – nicht nur als Denker, sondern auch als Dichter, der mit einer Sprache des Körpers agiert: »[N]ahezu unmöglich ist, unversehrt aus der Lektüre Fanons hervorzugehen. Es ist schwer, ihn zu lesen, ohne berührt zu werden von seiner Stimme, seinem Schreiben, seinem Rhythmus, seiner Sprache, seiner klangvollen und volltönenden Stimme, seinen Krämpfen und Kontraktionen und vor allem seinem Atem.«[273]

Zu Beginn seiner Argumentation diagnostiziert Mbembe die »Verwandlung der Menschen afrikanischer Abstammung in ›Neger‹, das heißt in auszubeutende Körper und Rassensubjekte«: Sie werden »in lebendes *Erz* verwandelt [...], aus dem man *Metall* gewinnt«, das in Europa »in Geld« umgewandelt wird.[274] Diese Verwandlung des Menschen in ein ausbeutbares und warenförmiges Objekt zieht dessen Verschwinden aus dem Feld der Sichtbarkeit nach sich.[275] In Erscheinung treten kann der schwarze Sklave nur, wenn die Spuren der Gewalt, die ihn verwandelt hat, verdeckt werden, »entweder durch ein Kostüm, durch die Farbe oder durch Kulissen«.[276]

271 Achille Mbembe: Kritik der schwarzen Vernunft, übers. v. Michael Bischoff, Berlin: Suhrkamp 2014 [Paris 2013].

272 Achille Mbembe: Politik der Feindschaft, übers. v. Michael Bischoff, Berlin: Suhrkamp 2017 [Paris 2016], S. 231.

273 Mbembe: Politik der Feindschaft, S. 20 und 234.

274 Mbembe: Kritik der schwarzen Vernunft, S. 84. Vgl. auch Mbembes Bemerkung zum Neoliberalismus, in dem »nicht mehr sicher« sei, »dass die menschliche Person sich sonderlich vom Objekt, vom Tier oder von der Maschine unterscheidet«. Politik der Feindschaft, S. 217.

275 Vgl. Mbembe: Kritik der schwarzen Vernunft, S. 132f.

276 Ebd., S. 133. Ähnlich hatte Barthes beschrieben, wie der schwarze Soldat auf dem Cover von *Paris Match* seiner »Geschichte beraubt, in [eine Geste] verwandelt« wird. Barthes: Mythen des Alltags, S. 268.

Mbembe sieht den Kolonialismus von dionysischer Lust begleitet, erkennt in der »Mischung aus Lust, Besessenheit und Grausamkeit, Trunkenheit und Traum, die zu den strukturellen Dimensionen des kolonialen Unternehmens gehört«, Elemente von Nietzsches Tragödientheorie.[277] Dabei treibe die koloniale Zerreißung ein Gespenst hervor:

> Als formbares Subjekt, das eine Transformation durch Zerstörung hinter sich hat, ist der Neger in der Tat das Gespenst der Moderne. Indem er sich von der Sklavenform befreite, sich Neuem zuwandte und die Stellung des Gespenstes akzeptierte, konnte er dieser Transformation durch Zerstörung eine Zukunftsbedeutung auferlegen.[278]

Im Gespenstwerden sieht Mbembe einen Schritt zur Wiedererlangung von Subjektivität. Die Gespenster prägen eine »Nachtseite des Kapitalismus«, in der das »Reale« die Gestalt des Polymorphen erhält.[279] Macht erlangt in dieser Welt, wer den Gestaltwandel beherrscht. Die zweite Verwandlung in Mbembes Analyse ist die proteische:

> Mächtig ist, wer es versteht, mit den Schatten zu tanzen und enge Bande zwischen seiner eigenen Lebenskraft und anderen, stets in einem Anderswo, jenseits der Oberfläche des Sichtbaren gelegenen Kraftketten zu knüpfen. Es ist unmöglich, Macht in die Grenzen einer einzigen stabilen Form zu pressen, denn es gehört zu ihrer Natur, am Überschießenden teilzuhaben. Macht ist grundsätzlich nur aufgrund ihrer Fähigkeit zur Metamorphose Macht. Heute Löwe, morgen Büffel oder Warzenschwein und übermorgen Elefant, Panter, Leopard oder Schildkröte. […] Macht haben heißt, Formen geben und annehmen können. Es heißt aber auch, sich vorhandener Formen entledigen zu können, alles verändern zu können und doch derselbe zu bleiben; neuartige Lebensformen annehmen und immer wieder in neue Beziehungen zu Zerstörung, Verlust und Tod treten zu können.[280]

Mbembe hebt Canettis Opposition zwischen Macht und Verwandlung auf, indem er nicht nur die koloniale Autorität, sondern auch den kolonialen Widerstand als Macht bezeichnet. Beide besitzen die Fähigkeit zur Verwandlung. Die Fähigkeit zur kollektivierenden Polymorphie spricht auch Mbembe vor allem der Widerstandsseite zu.

Seine Beschreibung erinnert an Homers Proteus, der sich durch Verwandlung zu entziehen versucht. Von Homers Tieren bleiben Löwe und Panter, die Schlange fällt weg, der Eber wird zum Warzenschwein afrikanisiert; Büffel, Elefant, Leopard und Schildkröte kommen hinzu. Es ist möglich, dass für

277 Mbembe: Kritik der schwarzen Vernunft, S. 207.
278 Ebd., S. 243f.
279 Ebd., S. 244.
280 Ebd., S. 247.

die griechische Konstruktion des Ägypters Proteus (vgl. Hom. Od. 4.385: »Πρωτεὺς Αἰγύπτιος«) ägyptische Tiermasken und damit verbundene Kulte eine Rolle gespielt haben.[281] Für viele afrikanische Ackerbaugemeinschaften nehmen Tiermaskenkulte wichtige soziale Funktionen ein; häufig dienen sie dazu, regionale und kulturelle »Unterschiede« zwischen Gemeinschaften »zu artikulieren, zu demonstrieren und zu tradieren«.[282] Bei den Senufo etwa werden Masken im Zusammenhang mit Riten der Gleichgewichtsherstellung und Grenzziehung eingesetzt; die Masken bestehen aus heterogenen Elementen, darunter der »aufgerissen[e] Rachen eines Raubtieres, die Hörner eines Büffels, die Zähne eines Flusskrokodils, die Hauer eines Warzenschweins, manchmal [ein] Hornrab[e] und ein Chamäleon« und besitzen somit eine metamorphe Tendenz.[283]

Dass Mbembe gleichzeitig die griechische Mythologie und afrikanische Kulthandlungen aufruft, hybridisiert nicht kulturelle Traditionen, sondern weist darauf, dass diese immer schon hybrid sind. Mbembe erinnert daran, dass auch die griechischen Mythen rituelle und dabei oft nicht-griechische Ursprünge besitzen, und dass diese Hintergründe nicht mittradiert wurden, wodurch die Mythen ihre geschichtslose, naturalisierende Tendenz erworben haben, die Kolonialismus und Kapitalismus strategisch einzusetzen wissen. Mbembe zufolge nutzt »die moderne Demokratie seit ihren Anfängen« den Mythos, »um den kontingenten Charakter ihrer Grundlagen und die in ihren Fundamenten angelegte Gewalt zu verbergen.«[284] Dazu gehört die Auslagerung der Gewalt »an fremde Orte, an Nicht-Orte, deren sinnbildliche Gestalten die Plantage, die Kolonie und – heute – das Lager und das Gefängnis sind«.[285] Mbembes Ausführungen legen nahe, dass ein widerständiges Potential darin liegen könnte, einen Erfahrungsbezug in den modernen kapitalistisch-kolonialen Mythen (wieder) zu finden.

281 Zur Darstellung einiger ägyptischer Gottheiten wurde ein wiederkehrendes Repertoire von Tierelementen verwendet bzw. wurden die Götter in wechselnder Tiergestalt dargestellt. Vgl. Martin Fitzenreiter: Tierkulte im pharaonischen Ägypten, München: Fink 2013, S. 36f.

282 Katrin Adler: Tiere im kulturellen Gefüge afrikanischer Gesellschaften – eine Auswahl, in: Tierkulte im pharaonischen Ägypten und im Kulturvergleich, hg. v. Martin Fitzenreiter, Berlin: Humboldt Universität 2003, S. 207–227, hier 222.

283 Ebd., S. 211f. »In vielen Kulturen Afrikas sind es gerade die ambivalenten Tiere, die man nicht genau einer Kategorie zuordnen kann, welche die größte Bedeutung in der jeweiligen Symbolwelt tragen«, schreibt Adler. »Ein Beispiel dafür ist das Pangolin, ein schuppen- und klauenbewährtes Säugetier […], das auf Bäumen schlafen kann – wie die Vögel, aber es kann nicht fliegen; es hat Schuppen wie ein Fisch, aber kann nicht schwimmen, usw.« Ebd., S. 212, Anm. 4.

284 Mbembe: Politik der Feindschaft, S. 48.

285 Ebd., S. 56.

Die Praktiken der Metamorphose lassen sich, Mbembe zufolge, durch eine Hinwendung zu den Toten stärken.[286] Die Geisterwelt besitzt eine metamorphe Gestalt; Figuren und Ereignisse greifen ineinander und verflüchtigen sich.[287] Und doch liegt in diesem ephemeren Spiel eine Möglichkeit der »Arbeit für das Leben«, der es gelingen kann, den Tod »gegen etwas anderes einzutauschen«, von einer »ein für alle Mal fertige[n] Entität« zu einem »*arbeitende[n]* Subjekt« zu werden.[288] Die »Voraussetzung« ist die bei den Toten abgeschaute »Fähigkeit, sich von seinem eigenen Körper zu lösen«: »Dank dieser Operation vermag das Subjekt seinem Leben bei Bedarf einen geliehenen Glanz zu verleihen. Es kann seine Existenz fälschen, sich der Zeichen der Knechtschaft entledigen, an der Maskerade der Götter teilhaben oder auch unter der Maske eines Stiers Jungfrauen entführen.«[289] Das kann durch Verwandlung geschehen oder dadurch, dass der Sklave seine Körperteile ein Eigenleben entwickeln, den Körper zu einem »Phantasma« werden lässt.[290] Es gilt, das phantasmagorische Moment innerhalb der ökonomischen Zirkulation für den Selbsterhalt umzuwenden und aus der Sterblichkeit eine Kraft des Widerstands zu entwickeln.[291]

Der Zusammenhang dieser Strategien mit rituellen Praktiken und künstlerischen Formen sorgt dafür, dass das Sich-Lösen vom eigenen Körper nicht mit einem Verlust von Körperlichkeit einhergeht. In *Politik der Feindschaft* schreibt Mbembe mit Fanon über die Entstehung neuer Menschen aus der Dekolonialisierung:

> Alles ist daran beteiligt: die Muskeln, die blanken Fäuste, der Verstand, das Leid, an dem man keineswegs spart, das Blut. […] Der Fanon'sche Kämpfer ist ein Mensch, der ganz neu atmet, dessen Muskeln sich entspannen und dessen Phantasie ein Fest feiert.
>
> Das vom Kampf hervorgebrachte Fest der Phantasie – so nennt Fanon die Kultur. Ihr Takt wird vorgegeben von der Verwandlung pikaresker Figuren, der Wiederbelebung epischer Erzählungen, einer gewaltigen Arbeit an Objekten und Formen.[292]

286 Vgl. Mbembe: Kritik der schwarzen Vernunft, S. 248f. und 255

287 Vgl. ebd., S. 260.

288 Ebd., S. 266.

289 Ebd., S. 267.

290 Ebd., S. 267f.

291 Ein ähnlicher Gedanke findet sich bei Iris Därmann: »Es spricht viel dafür, Widerstand aisthetisch, von der empfindlichen Haut, vom sterblichen und undienlichen Körper aus zu denken, genauer: ausgehend von einem gewaltsam angetanen Leid, das zum Widerstand und zum Widerstehen drängt, zu *body politics* im buchstäblichen Sinne, zumal in Extremsituationen der Folter und der Gewalt.« Iris Därmann: Undienlichkeit. Gewaltgeschichte und politische Philosophie, Berlin: Matthes & Seitz 2020, S. 8, vgl. auch 36, 133.

292 Mbembe: Politik der Feindschaft, S. 161f.

Artauds Theaterdenken ist hier nah. Wie Mbembes Entwurf sich gegen Canettis saubere Trennung von Macht und Verwandlung stellt, deuten sich von ihm aus auch Wege an, Artauds Zug ins Ästhetisch-Totalitäre zu entgehen. Gegen Ende der *Kritik der schwarzen Vernunft* entwirft Mbembe die Poetik einer »klassischen schwarzen Kunst«, »die unablässig Mythen neu erfindet, […] ständig neue Fetische erschafft mit dem Ziel einer allgemeinen Dekonstruktion der Existenz – und das alles über Spiel, Muße, Spektakel und das Prinzip der Metamorphose.«[293] Das Anliegen dieser Kunst ist nicht der individuelle Entzug vor dem verwandelnden Zugriff (Canetti), auch nicht ein Verschmelzen im neuen Mythos (Artaud). Vielmehr geht es um eine kollektive Arbeit an der Schuld mithilfe einer Verbindung semiotischer und performativer Verfahren: »In ihrem Mittelpunkt steht der Körper als wesentlicher Einsatz der Bewegung der Mächte und als Symbol *par excellence* der für jede menschliche Gemeinschaft konstitutiven Schuld, die man erbt, ohne es zu wollen, und die man niemals vollständig abzulösen vermag.«[294] Die Metamorphose stellt Mbembe ins Zentrum dieser Arbeit. Er beschreibt sie als »gleichermaßen utopische[s], metaphysische[s] und ästhetische[s] Supplement«, das »eine radikale Kritik der Rasse in die Demokratie einführen [könnte]«.[295]

Textauswahl und Struktur der Arbeit

Das Korpus dieser Arbeit bilden überwiegend kanonische Texte aus Literatur und politischer Philosophie. Ihr historischer Horizont reicht vom homerischen Epos bis zum Theater Heiner Müllers. Damit fällt nicht nur jeder Anspruch auf Vollständigkeit, sondern auch der, exemplarische Lektüren für bestimmte Epochen liefern zu können; dafür ist der Zeitrahmen zu breit, die Vielfalt an Figuren und Verfahren der Verwandlung in den Epochen zu groß. Ausgewählt wurden Texte, in denen Figuren und Verfahren der Verwandlung an der Schnittstelle von Politik/Politischem und Mythos auftreten. Politik ist dabei im Anschluss an Lefort als politische Handlung vor dem Hintergrund des Politischen als Formgebung des Sozialen zu verstehen. Es geht um Formgebungsprozesse und Handlungen, die mit dem Staat oder ähnlichen Konstrukten eines Gemeinwesens zu tun haben. Zudem eint die Texte, dass

293 Mbembe: Kritik der schwarzen Vernunft, S. 317f.
294 Ebd.
295 Ebd.

Verwandlung für sie nicht nur ein zentrales Motiv oder Verfahren darstellt, sondern zugleich ein Problem. In allen Texten geht es um eine Abwehr oder eine Korrektur zeitgenössischer oder tradierter Verwandlungskonzepte sowie um das Verstricktbleiben des Textes und seiner Rezeption in Figuren und Verfahren der Verwandlung.

Die Auswahl kanonischer Texte hat einen Grund in der Heiner Müller entlehnten Auffassung, dass die Rezeption, wenn die Stoffe bekannt sind, auf einer höheren Stufe einsetzen kann. Sofern solche Texte aus ihrer (erfahrungsfernen) diskursiven Verschlagwortung gelöst werden können, scheinen intensive Erfahrungen mit ihnen wahrscheinlicher. Darüber hinaus zeige ich das Verwobensein kanonischer mit weniger deutlich kanonisierten Texten; für die Texte von Andrej Platonow und Warlam Schalamow setzt die Kanonisierung im deutschsprachigen Raum gerade erst ein; auch Müllers Texte gelten nicht im gleichen Maß als kanonisiert wie die Shakespeares oder Goethes. Wie sich zeigen wird, sind die Texte vielfältig motivisch und teils auch im engen Sinn intertextuell miteinander verbunden. Gleichwohl hätten sich andere und weitere Texte zur Lektüre angeboten. Besonders in der Gegenwartsliteratur und -kunst finden sich viele Arbeiten, in denen die Verwandlung nicht Problem, sondern Prinzip ist, etwa die literarisch geprägten Kunstfilme Ulrike Ottingers oder Erzählungen Yoko Tawadas; sie wären Gegenstände einer anderen Studie.

Die Literaturgeschichte der Verwandlung ist, wie jede Literaturgeschichte, auch eine Geschlechtergeschichte. Der Fokus auf Mythos und Politik im Kanon der europäischen Literatur und Philosophie scheint zunächst ein Narrativ mitzuführen, wonach sich der »identische, zweckgerichtete, männliche Charakter des Menschen«[296] an einer mit Weiblichkeit als Fluidität assoziierten Verwandlung abarbeitet. Meine Lektüren zeigen ein weniger schematisches Bild, aber kein gänzlich anderes. Wiederholt deutet sich eine Konstellation an, die Hans-Thies Lehmann im Zusammenhang mit Platons Ablehnung der Verwandlung der Wächter in der *Politeia* beschreibt: dass der »(männlich[e]) Panzer […] Kollektivität, Mimesis – wir würden vielleicht heute hinzufügen: Solidarität –, unmöglich macht«[297]. Immer wieder wird es daher in der Arbeit darum gehen, das mit der Verwandlung Marginalisierte, wozu nicht nur das Weibliche (und Queere), sondern auch das Nicht-Westliche, das Tierische,

296 Horkheimer/Adorno: Dialektik der Aufklärung, S. 56.
297 Hans-Thies Lehmann: Tragödie und dramatisches Theater, Berlin: Alexander Verlag 2013, S. 41.

Kranke und Tote zählt, an den Rändern der kanonischen Texte sichtbar werden zu lassen. Im Zentrum steht es nur einmal: bei Platonow und Schalamow.

Die Reihenfolge der Lektüren ist chronologisch, wobei ich die ideengeschichtlich eng verbundenen Texte aus der politischen Philosophie (Platon, Thomas Hobbes, Carl Schmitt) zu einem Komplex zusammengefasst habe. Keinesfalls soll eine lineare Erzählung suggeriert werden, erst recht keine Fortschritts- oder Rückschrittsgeschichte. Vielmehr macht die teilweise von Jahrhunderten unterbrochene Folge von Lektüren die Vielfalt transhistorischer Zusammenhänge wahrnehmbar, zu der Anachronismen und Fälle »insistierende[r] Wiederholung«[298] gehören. Mehrfach wird sich am Umgang mit Mythen zeigen, dass ein jüngerer Text nicht zwingend ein aufgeklärterer Text sein muss. Zur Diskussion des Verhältnisses zwischen Antike und Moderne will die Arbeit vor allem Material und weniger Thesen liefern. Nicht zuletzt des weiten zeitlichen Rahmens wegen verzichte ich darauf, die Lektüren auf typologisierende oder streng historisierende Thesen zum Verhältnis von Mythos, Politik und Erfahrung hin zuzuspitzen. Im Sinne des spielerisch-distanzierenden wie des erfahrungsbezogenen Potentials einer Arbeit am Mythos ist diese vor den Erstarrungs- und Festsetzungskräften solcher Konstruktionen zu schützen. Den Lektüren auch ihr Eigengewicht zu belassen, erscheint mir entscheidend für das Anliegen, unerwartete Zusammenhänge wahrnehmbar werden zu lassen.

Der Hauptteil der Arbeit beginnt bei einem Gott der Verwandlung und des Anfangs. Das erste Kapitel gilt Proteus, dem unendlich verwandlungsfähigen und allwissenden ›Alten aus dem Meer‹, von dem Homer im vierten Buch der *Odyssee* (um 700 v. Chr.) erzählt. Eine Detaillektüre der Verwandlungsepisode zeigt diese als proto-theatrale Szene, die durch eine metamorphe Sprache und ein Spiel mit Nähe und Distanz der Körperhandlung darauf abzielt, Verwandlung erfahrbar zu machen. Das Proteus-Kapitel steht schon im Horizont des folgenden zur *Orestie* (458 v. Chr.), für die Aischylos ein Satyrspiel mit dem Titel *Proteus* verfasst hatte. Von diesem Drama sind nur kleine Bruchstücke überliefert. Dass auf die drei Tragödien, die von der Beendigung einer das Gemeinwesen fortlaufend destabilisierenden Logik der Rache durch eine vermeintlich festigende Logik des Rechts erzählen, noch ein Verwandlungsspiel folgte, schärft die Aufmerksamkeit für proteische Momente innerhalb der Trilogie. Ihnen gehe ich über Detaillektüren nach, die – stets im Verhältnis zur Gestalt des Theaters – die Gestalt des Königskörpers, die Gestalt der Sprache und die Gestalt der politischen Gemeinschaft betreffen.

298 Barthes: Mythen des Alltags, S. 12.

Das dritte Kapitel gilt drei einflussreichen Denkern der politischen Philosophie, deren theoretische Entwürfe sich als metamorphob beschreiben lassen, die aber zugleich an entscheidenden Stellen ihres Theoriegebäudes Verwandlungsbilder nutzen. Die Lektüren zu Platons *Politeia* (um 375 v. Chr.), Thomas Hobbes' *Leviathan* (1651) und Carl Schmitts Schriften zu Land und Meer (1938–1950) untersuchen die Rolle von Verwandlungsmythen und verwandelnder Erfahrung für die politische Theoriebildung und zeigen, dass die Texte ein ambivalentes Verhältnis zur Verwandlung eint. Dabei ist bei Platon besonders die dialogische Situation von Belang. Bei Hobbes steht der Einfluss intertextueller und intermedialer Bezüge im Zentrum, die theatrale Erfahrungen betreffen. Schmitt dagegen kapert ästhetische und mythologische Verfahren und Motive – u. a. von Seneca, Hobbes, Hegel und Nietzsche – und (re-)mythisiert sie für die eigenen politisch-theologischen Zwecke. In seiner späten Auseinandersetzung mit Blumenbergs Metaphorologie und Mythentheorie scheint diese Strategie ihr Ende zu finden.

Den *Metamorphosen* Ovids (um 8 n. Chr.), einem Dreh- und Angelpunkt der Studie, gilt das vierte Kapitel. Ovids Arbeit an der Verwandlung erhellt frühere und spätere Konfigurationen. Den Zusammenhang zwischen Verwandlung und Erfahrung im Horizont von Mythos und Politik, der sich bei Homer und Aischylos in Latenzen und bei Platon (wie später bei Hobbes und Schmitt) als ambivalente Negativfolie zeigt, schreibt Ovid in plastischen Versen aus. Er reagiert damit auf Augustus' Versuch, ein eindimensionales, am Prinzip der Repräsentation ausgerichtetes Metamorphosedenken für imperiale Werbezwecke zu verwenden. Über eine Regimekritik hinaus entwerfen die *Metamorphosen* eine transhistorische Poetologie der Erfahrung, die auf ein kollektives Erleben und Aushalten von Verwandlungen abzielt. Der Horizont von Ovids Epos liegt im Theater.

Das fünfte Kapitel zu William Shakespeare und das sechste zu Johann Wolfgang von Goethe schließen eng an das Ovid-Kapitel an; im Zentrum steht auch hier die poetisch-theatrale Suche nach dem Erfahrungsbezug im Mythos. Wie Ovid entwickeln Shakespeare und Goethe am Leitfaden der Verwandlung erfahrungsbezogene Poetiken, denen in letzter Konsequenz ein utopisches Moment eignet. Wie ich anhand von *Titus Andronicus* (1594) zeige, macht sich Shakespeare eine kongeniale Transformation von Ovids theatraler Dichtung für die Bühne zur Aufgabe, um damit Voraussetzungen und Grenzen der Formgebung des Sozialen erfahrbar zu machen. Goethe kommt Ovid und Shakespeare nahe, wenn er in *Faust II* (1831) die eigene Morphologie auf ihren Erfahrungsbezug zurückführt und inmitten einer

Ästhetik der Entdifferenzierung der thessalischen Hexe Erichtho einen plastischen Auftritt verschafft.

Die letzten beiden Kapitel gelten Autoren des mittleren und späten 20. Jahrhunderts. Kapitel sieben zu Erzählungen Andrej Platonows und Warlam Schalamows widmet sich der Wendung politischer Mythen zum Terror. Im Zentrum steht die mythisch-reformatorische Utopie des Neuen Menschen, die der Stalinismus pervertiert und in den Lagern auf die Vernichtung durch Arbeit zuführt. Poetische Versuche, die Verwandlung dennoch als Erfahrungsform zu retten, orientieren sich im Extremfall an der anorganischen Natur, wie besonders die Lektüren von Schalamows Erzählungen aus dem Lager Kolyma (1954–1973) zeigen. Auf beklemmende Weise bleiben Formen theatraler Erfahrung dafür prägend. Vor dem Hintergrund der Erfahrungen von Terror und Diktatur in Nationalsozialismus und Stalinismus versucht Heiner Müller, dem das achte Kapitel gilt, Residuen des Verwandlungswissens seit der Antike im Medium des Theaters zu versammeln und samt seiner Ambivalenzen wieder erfahrbar zu machen. Anhand literarischer und poetologischer Figuren der Verwandlung in Müllers Werk sowie einer Detaillektüre des Revolutionsstücks *Der Auftrag* (1979) beschreibe ich die Dimensionen von Müllers vielschichtiger theatraler Verwandlungspoetik zwischen Geburt und Tod, Erneuerung und Vernichtung mit der Selbstverwandlung und der Kollektivierung von Erfahrung im Horizont.

1.
Proteus: Vorgefühle auf das Theater der Polis

Aischylos' *Proteus*

Am Beginn der Kulturgeschichte der Demokratie steht ein Verwandlungskünstler. Auf die drei Tragödienteile von Aischylos' *Orestie* muss bei den Athener Dionysien 458 v. Chr. ein Satyrspiel mit dem Titel »Proteus« gefolgt sein. Aischylos' Tragödienserie – *Agamemnon, Choephoren, Eumeniden* – lässt sich als Darstellung der Ablösung mythisch begründeter Prozesse der Affektbearbeitung zugunsten einer Gerichtsbarkeit innerhalb der Polis lesen. Die Erinyen, die dem alten System verbundenen Rachegöttinnen, werden am Ende durch Athene als ›Wohlgesinnte‹ in den neuen Staat gefügt. *Eumeniden* schließt allerdings nicht nur mit diesem vermeintlichen Happy End, sondern auch mit einer Reihe offener Fragen. Hatte *Proteus* Antworten geliefert?

Wie sich der vierte Teil der Tetralogie zu den Tragödien verhält, wird sich wohl nie klären lassen. Die wenigen winzigen Zitate, die von Aischylos' Proteus-Stück überliefert sind (es sind 17 Wörter aus sechs Fragmenten), erlauben kaum mehr als die unsichere Annahme, dass das Satyrspiel die Episode um Menelaos' Zusammentreffen mit dem allwissenden und unendlich verwandlungsfähigen Meergott aus dem 4. Gesang der *Odyssee* bearbeitet hatte.[1] Involviert gewesen sein muss darüber hinaus »eine sich satt fressende, unglückliche, elende Taube, / mit gebrochenen Rippen, an Worfschaufeln geschlagen«, eine Fischsoße, ein Schiff sowie möglicherweise eine »von Löwen gefressene Antilope, jüngst gefangen«.[2]

1 Vgl. Robert Germar und Ralf Krumeich: Proteus, in: Das griechische Satyrspiel, hg. v. Ralf Krumeich, Nikolaus Pechstein und Bernd Seidensticker, Darmstadt: WBG 1999, S. 179–181; Rebecca Lämmle: Poetik des Satyrspiels, Heidelberg: Winter 2013, S. 88f. und 426. Hinweise darauf, dass Aischylos die Proteus-Episode aus dem 4. Gesang der *Odyssee* bearbeitet hat, sind in *Agamemnon* die im Stück unbeantwortet bleibende Frage des Chors nach Menelaos' Schicksal sowie »die Tatsache, daß Menelaos' heiteres und folgenloses Abenteuer in Ägypten und die Prophezeiung seiner glücklichen Heimkehr als untragische Parallele einen wirkungsvollen Kontrast zur tragischen Heimkehr seines Bruders Agamemnon bildet, die im *Proteus* vielleicht, wie in der *Odyssee*, vorhergesagt worden ist«. Germar und Krumeich: Proteus, S. 181.

2 Germar und Krumeich: Proteus, S. 189.

Mark Griffith schlägt wiederum vor, dass Aischylos auch den Mythos um *König* Proteus bearbeitet haben könnte, der Paris ein Trugbild der Helena untergeschoben haben soll und die echte Helena während des Trojanischen Kriegs bei sich in Ägypten behalten hatte. Sollte das Satyrspiel thematisiert haben, dass der Krieg, der den tragischen Verkettungen der *Orestie* zugrundeliegt, um ein Phantom geführt worden sei, käme dem die Tetralogie abschließenden Stück eine zentrale Rolle für politische Deutungen der *Orestie* zu.[3] Auch Homers Version des Proteusmythos lässt sich aber, wie im Folgenden deutlich werden wird, auf (proto-)politische Implikationen hin lesen.

Satyrspiele sind, wie Rebecca Lämmle in einer großen Studie gezeigt hat, dionysisch-komische Reflexionen auf das Tragische, auf dessen Ränder und Sublimierungsversuche:

> Das Satyrspiel gewährleistet die Rückführung oder den *reentry* dessen, was in der Tragödie an den Rand gedrängt ist, in und mit diesem Reflexionsprozess selbst. Dabei operiert es mit dem *pattern* der inkludierenden Exklusion, das nicht nur die Mythen um Dionysos strukturiert, sondern auch – und davon unabhängig – ein Grundmoment des Komischen ausmacht.[4]

Dramatisierte Aischylos in *Proteus* die Unterseite der zivilisierenden Verwandlung aus den Tragödien, den ästhetischen und affektiven Rest des im neuen Rechtsstaat vermeintlich Überwundenen? Wie verhielt sich das satyrische Verfahren des einschließenden Ausschlusses zu Verwandlung und Einschluss des Auszuschließenden (die Erinyen, das Prinzip der Rache, der starke Affekt) am Ende der *Eumeniden*? Wie verschieben sich Deutungen der *Orestie* als Ur-Text des Politischen und der Demokratie, wenn der Wendehals Proteus das Schlusswort erhält? Ohne den Text des *Proteus* zu kennen, werden sich die Fragen nie zufriedenstellend beantworten lassen. Der Auseinandersetzung mit der *Orestie* eine Lektüre der homerischen Proteus-Episode voranzustellen, ist dennoch aufschlussreich. Auch für sich gelesen ist die Episode instruktiv für die Frage nach dem Verhältnis von Politik, Mythos und ästhetischer Erfahrung. Einige Jahrhunderte bevor das Theater der attischen Polis entsteht, lassen sich in ihr Aspekte einer komplexen, erfahrungsbezogenen Theatralität erkennen. Die Episode lässt sich als Allegorie eines (Proto-)Theaters zwischen Semiotik und Performativität, zwischen Steuerung, Involvierung und Kontrollverlust lesen. Da das attische Theater der Selbstreflexion der Polis diente, besitzt dieser Entwurf für ein

3 Vgl. Mark Griffith: Slaves of Dionysos. Satyrs, Audience, and the Ends of the *Oresteia*, in: Classical Antiquity 21.2 (2002), S. 195–258, hier 237–250.

4 Lämmle: Poetik des Satyrspiels, S. 28; vgl. auch S. 24, 99, 147f.

Theater der Erfahrung auch eine proto-politische Dimension. Zeigen kann diese sich nur in Latenzen.

Homers Proteus

Im 4. Gesang der *Odyssee* erzählt Menelaos seine Begegnung mit Proteus. Anlass ist der Besuch von Odysseus' Sohn Telemachos, der Menelaos um Informationen zum Verbleib seines Vaters bittet. Menelaos berichtet, wie er auf der Rückfahrt von Troja mit seinen Männern in einen Sturm gerät, der sie auf der vor Ägypten gelegenen Insel Pharos festsetzt. Die Vorräte werden knapp; die Nahrungsbeschaffung gestaltet sich schwierig; alles spitzt sich zu, bis Menelaos von der Göttin Eidothea angesprochen wird, die ihm vorschlägt, ihren Vater Proteus, einen allwissenden Untertan Poseidons, der auf Pharos Robben hütet, zu überfallen, um ihm die Information zu entlocken, wie die Götter zu besänftigen sind. Nach einer exakten Instruktion durch Eidothea lauern Menelaos und drei seiner Männer Proteus zwischen dessen Robben an seiner Schlafstätte bei einer Grotte am Strand auf. Eidothea hat ihnen zur Tarnung frisch abgezogene Robbenfelle verschafft und sie mit Ambrosia gegen den Robbengestank ausgestattet. Wie Eidothea vorausgesagt hat, steigt Proteus am Mittag aus dem Meer, zählt seine Robben ab und legt sich zu ihnen. Menelaos und seinen Männern gelingt der Überfall:

φῶκαι δ' ἐξ ἁλὸς ἦλθον ἀολλέες. αἱ μὲν ἔπειτα
ἑξῆς εὐνάζοντο παρὰ ῥηγμῖνι θαλάσσης·
ἔνδιος δ' ὁ γέρων ἦλθ' ἐξ ἁλός, εὗρε δὲ φώκας (450)
ζατρεφέας, πάσας δ' ἄρ' ἐπῴχετο, λέκτο δ' ἀριθμόν.
ἐν δ' ἡμέας πρώτους λέγε κήτεσιν, οὐδέ τι θυμῷ
ὠΐσθη δόλον εἶναι· ἔπειτα δὲ λέκτο καὶ αὐτός.
ἡμεῖς δὲ ἰάχοντες ἐπεσσύμεθ', ἀμφὶ δὲ χεῖρας
βάλλομεν· οὐδ' ὁ γέρων δολίης ἐπελήθετο τέχνης, (455)
ἀλλ' ἦ τοι πρώτιστα λέων γένετ' ἠϋγένειος,
αὐτὰρ ἔπειτα δράκων καὶ πάρδαλις ἠδὲ μέγας σῦς·
γίγνετο δ' ὑγρὸν ὕδωρ καὶ δένδρεον ὑψιπέτηλον.
ἡμεῖς δ' ἀστεμφέως ἔχομεν τετληότι θυμῷ.
ἀλλ' ὅτε δή ῥ' ἀνίαζ' ὁ γέρων ὀλοφώϊα εἰδώς, (460)
καὶ τότε δή μ' ἐπέεσσιν ἀνειρόμενος προσέειπε·
τίς νύ τοι, Ἀτρέος υἱέ, θεῶν συμφράσσατο βουλάς,
ὄφρα μ' ἕλοις ἀέκοντα λοχησάμενος; τέο σε χρή;
ὣς ἔφατ', αὐτὰρ ἐγώ μιν ἀμειβόμενος προσέειπον·
οἶσθα, γέρον· τί με ταῦτα παρατροπέων ἐρεείνεις; (465)

Da verließen die Robben in Scharen die Salzflut und legten
dann sich der Reihe nach hin am Strand des brandenden Meeres.

Mittags kam auch der Greis aus der Salzflut und fand seine feisten
Robben, schritt sie alle ab und stellte die Zahl fest.
Unter den Tieren zählte er uns als Erste; er ahnte
nichts im Gemüt von der List; dann legte er selber sich nieder.
Wir aber stürzten schreiend heran und schlangen die Arme
um ihn; doch der Alte vergaß seine listige Kunst nicht,
sondern er wurde wahrhaftig zuerst ein mähniger Löwe,
aber danach eine Schlange, ein Panter, ein mächtiger Keiler,
wurde zu fließendem Wasser, zum Baum mit Blättern hoch oben.
Wir aber hielten ihn unbeirrt fest mit standhaftem Mute.
Doch als nun der Alte, der Tücken beherrschte, erschlaffte,
da begann er mich anzureden mit fragenden Worten:
›Wer von den Göttern, Atride, hat sich mit dir denn beraten,
dass aus dem Hinterhalt du mich Sträubenden fängst? Wes bedarfst du?‹
So sprach er, aber ich gab ihm zur Antwort und sagte:
›Alter, du weißt es ja doch – was fragst du mich dieses, dich windend? –‹
(4.448–465)

Ohne weitere Verwandlungsversuche belehrt Proteus nun Menelaos darüber, dass er Zeus zu opfern vergessen hat und deshalb im Sturm festsitzt. Die lebensrettende Information rückt aber sofort in den Hintergrund. Menelaos nutzt vielmehr die Gelegenheit, Proteus nach dem Verbleib der anderen Helden von Troja zu fragen. Proteus berichtet, ohne sich weiter zu winden, von Aias' fatalem Schiffbruch, von Agamemnons Ermordung durch Aigisthos, und von Odysseus, der ebenfalls noch nicht nach Hause gefunden hat, aber lebt und sich in den Fängen der Nymphe Kalypso befindet. Menelaos selbst stellt er den Aufstieg ins Elysium in Aussicht. Dann verschwindet er im Meer.

Nicht nur Menelaos und seine Männer sind bemüht, Proteus' Verwandlungen im Griff zu behalten; auch der Erzählung ist daran gelegen: Die Episode ist eine Erzählung in der Erzählung, die in der Binnenerzählung durch Eidotheas Anleitung vorgeschrieben wird; in der Rahmenerzählung (Telemachos' Aufenthalt bei Menelaos) verabreicht Helena dem Erzähler und den Zuhörern vorab einen Trank, der allem an diesem Tag Erfahrenen den Schrecken nimmt. Nicht nur narratologisch, auch geografisch steht Proteus am Rand: auf einer kleinen Insel vor dem den Griechen als exotisch geltenden Ägypten.[5] Die Fremdheit Ägyptens für die Griechen wird unter anderem auf die ägyptischen Tierkulte zurückgeführt.[6] Jacob Burckhardt und Roberto

5 Vgl. dazu Uvo Hölscher: Die Odyssee. Epos zwischen Märchen und Roman, München 1988, S. 215–217.

6 Vgl. Fitzenreiter: Tierkulte im pharaonischen Ägypten, S. 188.

Calasso erwähnen Mythen, die die Verwandlungsfähigkeit der griechischen Götter als ägyptischen Import darstellen.[7] Exzessive Formen der Verwandlung bleiben Randerscheinungen in der griechischen Literatur.[8]

Gegen die Strategien der Distanzierung arbeitet die aufdringliche, teils abjekte Körperlichkeit der Episode an, die nahezu alle Sinne aufruft: Dass die frisch abgezogenen Robbenfelle, unter denen Menelaos und seine Männer ausharren, bestialisch stinken, ist sechs Verse wert; der Überfall auf Proteus erfolgt mit lautem Geschrei; der feste Griff Menelaos' und seiner Männer wird mehrfach betont; auch scheint Proteus' Verwandlungskunst anstrengend zu sein. Menschliches und Animalisches überkreuzt sich im Überfall, der auf die menschlich konnotierte Greifhand angewiesen ist und zugleich die Kriegshelden durch Fellverkleidung, Geschrei und Sprung den Robben und den Tierverwandlungen Proteus' nahebringt. »Unter den Tieren [wörtl. κήτεσιν, Seeungeheuern] zählt er uns als Erste« (452), heißt es schon vor dem Überfall.

ἐπί-, ἔπος: Sprachliche Metamorphosen und die Körper-Sprache des Epos

Vor allem ist es die Sprache, die den Hörern und Lesern die Verwandlung erfahrbar werden lässt – aller narrativen und motivischen Distanzierungsstrategien zum Trotz. Laurent Gourmelen hat bereits darauf hingewiesen, dass sich in der Episode die Sprache verwandelt und viele der festen homerischen Wendungen Tendenzen zur Verflüssigung entwickeln.[9] Eine Beschreibung von Menelaos' tobendem Herzen ähnelt der Beschreibung des schäumenden Meeres,[10] dem Verwandlungselement, in dessen Tiefe »das Gestaltlose

7 Burckhardt: Die Metamorphosen, S. 4; Calasso: Der himmlische Jäger, S. 460f., vgl. auch 472.

8 Bei Homer gibt es über Proteus hinaus nur Verwandlungen von Göttern in Menschen oder Vögel, nicht in andere Tiere. Vgl. Hermann Fränkel: Die homerischen Gleichnisse, Göttingen: V&R 1921, S. 81; Pauline A. LeVen: Music and Metamorphosis in Graeco-Roman Thought, Cambridge: CUP 2020, S. 17. Richard Buxton erkennt mit einem weiten Verwandlungsbegriff die antike griechische Literatur und Kunst durchaus als besonders verwandlungsaffin. Buxton: Forms of Astonishment. Vgl. außerdem die Bemerkungen zur Verwandlung als mythische Grundstruktur oben.

9 Laurent Gourmelen: Protée tel qu'en lui-même. Les métamorphoses de la parole poètique (Odyssée, IV, 351–586), in: Protée en trompe-l'oeuil. Genèse et survivances d'un mythe, d'Homère à Bouchardon, hg. v. Anne Rolet, Rennes: PUR 2009, S. 27–48. Diese Tendenzen könnten damit zusammenhängen, dass die Telemachie mit großer Sicherheit später entstanden ist als andere Teile des Epos.

10 Ebd., S. 30.

oder Übergestaltige zu Hause ist«[11], wie es bei Blumenberg heißt. Außerdem tauchen mehrere Varianten des Wortes πρῶτος auf,[12] sodass Proteus mit dem ›Ersten‹ verbunden wird. An einigen Stellen kippen Sprachspiel und Körperdarstellung ineinander und bereiten die eigentlichen Verwandlungen vor: In Eidotheas Anleitung ist die Rede davon, dass Proteus die Robben an seinen fünf Fingern abzählt, bevor er sich schlafen legt. Als Proteus aus dem Meer kommt, ist nur noch vom Zählen die Rede; dafür korrespondiert die Vokabel, die für das Zählen bzw. das Feststellen der Zahl verwendet wird (λέκτο/λέγε), mit der Vokabel für das Hinlegen Proteus' (λέκτο).[13] Im Überfall kehrt die Zahl fünf im Bild wieder: Die vier als Robben verkleideten Männer stürzen sich – wie bei einer sich um den Daumen schließenden Hand – auf Proteus und schlingen Arme und Hände um ihn herum. Aus dem Bild der aufgereiht liegenden Körper wird ein Körperknäuel: »ἡμεῖς δὲ ἰάχοντες ἐπεσσύμεθ', ἀμφὶ δὲ χεῖρας / βάλλομεν« (454f.).[14] Das bei Homer häufige, hier aber durch ein Enjambement herausgehobene Verfahren der Tmesis bei ἀμφιβάλλω, der Trennung zusammengehörender Wortteile, vollzieht dabei den Prozess der Umschlingung mit.[15]

Ihren Höhepunkt erreichen die Sprachverwandlungen in der Beschreibung von Proteus' Gestaltwechsel. Auffalten lassen sie sich anhand des Verhältnisses von ἔπος (Wort, Lied) und ἐπί-, einer in der Passage auffällig oft vorkommenden Vorsilbe, die ein räumliches und zeitliches Verhältnis ausdrückt, unter anderem ›auf‹, ›darauf‹, ›dabei‹, ›daran‹, ›dagegen‹, ›in‹, ›bis‹, ›über‹. Neun Wörter sind in den 18 oben zitierten Versen an dem Spiel mit ἔπος und ἐπί- beteiligt: (1) ἔπειτα, (2) ἐπῴχετο, (3) ἔπειτα, (4) ἐπεσσύμεθ', (5) ἐπελήθετο, (6) ἔπειτα, (7) ἐπέεσσιν, (8) προσέειπε, (9) προσέειπον. In dieser Folge, in der sie im Text auftauchen, werde ich die Wörter nacheinander und im Verhältnis zueinander erläutern und dabei auf weiteres am sprachlichen Verwandlungsspiel beteiligtes Wortmaterial eingehen. Zunächst tauchen nur Formen mit ἐπί- auf, gegen Ende der Passage werden Worte dominant, die mit ἔπος zusammenhängen.

(1) ἔπειτα taucht in der zitierten Passage dreimal auf. Es handelt sich morphologisch um eine Verschmelzung von ἐπί- und εἶτα (dann) und kann mit ›darauf(hin)‹, ›dann‹, ›danach‹ übersetzt werden. Berücksichtigt man die häufige, räumliche Bedeutung von ἐπί-, verbinden sich in dem Adverb Ort

11 Blumenberg: Arbeit am Mythos, S. 131.
12 Vgl. auch Gourmelen: Protée tel qu'en lui-même, S. 34f.
13 Ebd., S. 32.
14 Vgl. ebd., S. 39.
15 Darauf hat mich Eduard Meusel aufmerksam gemacht.

und Zeit. In der ersten Verwendung (448) steht ἔπειτα prominent am Versende und markiert das Auftauchen der Robben, mit dem der dramatische Teil der Episode beginnt. (2) Das Verb ἐπῴχετο (451), eine Form von ἐποίχομαι (auf … zugehen, sich nähern; attackieren; inspizieren), drückt Proteus' Kontrollgang durch die Robbenschar aus. (3) Die zweite Verwendung von ἔπειτα (453) steht in der Versmitte und am Satzanfang (nach Doppelpunkt bzw. Semikolon). Das Adverb leitet hier Proteus' Niederlegen ein. Seine Bewegung ist so mit der der Robben verbunden; die erzählerische Spannung wird gesteigert; sobald auch Proteus liegt, soll der Überfall beginnen. Das zweite ἔπειτα weist über die Verbindung ἔπειτα δὲ λέκτο auch zurück auf die Folge ἐπῴχετο, λέκτο zwei Verse zuvor. Das bereits erwähnte Spiel mit ›zählen‹ und ›hinlegen‹ tritt so zu den Verwandlungen um ἐπί- hinzu. (4) Das Verb ἐπεσσύμεθ', das direkt im nächsten Vers verwendet wird (454), ist eine Form von ἐπισεύω, ›antreiben; sich gegen jemanden in Bewegung versetzen‹ und beschreibt den Angriff der Männer auf Proteus. Zur Attacke gehört das Festhalten, das noch in den nächsten Vers herüberreicht: »ἀμφὶ δὲ χεῖρας / βάλλομεν«. (5) Hier (455) findet sich direkt das nächste Verb mit ἐπί-: ἐπελήθετο zu ἐπιλανθάνομαι, vergessen lassen (von λανθάνω, verwandt mit λήθη: verborgen sein, unbemerkt bleiben, vergessen): Proteus vergisst seine Künste nicht. Durch die Vorsilbe wird der Vorgang des (Nicht-)Vergessens konkretisiert, greifbar gemacht. Durch den Satz οὐδ' ὁ γέρων δολίης ἐπελήθετο τέχνης wird Proteus' Verwandlungskunst Teil der Sprachspiele mit ἐπί-.

Der folgende Vers (456) enthält kein ἐπί-, dafür explizites Verwandlungsvokabular. Es ist der erste Vers, der Proteus' Verwandlungen semantisch behandelt: ἀλλ' ἦ τοι πρώτιστα λέων γένετ' ἠυγένειος. Das Wort πρώτιστα (allererste) erinnert an Proteus' Namen. Besonders interessant ist die Sequenz γένετ' ἠυγένειος. Die Verbform γένετ' lässt sich auf γίγνομαι (›geboren werden‹, ›zur Welt kommen‹; ›entstehen‹, ›hervorgebracht werden‹; [etwas] ›werden‹) zurückführen. Sie drückt den Prozess der Verwandlung aus. ἠυγένειος (wörtl. etwa ›schön/gut bemähnt/bärtig‹) stammt von γένειον, ›Kinn‹, ›Bart‹ bzw. γένυς, ›(Unter-)Kiefer‹ und hat, streng etymologisch betrachtet, mit γίγνομαι nichts Näheres zu tun. Klanglich bewegt es sich gleichwohl nah an εὐγενής, ›wohlgeboren‹, von γένος, ›Geschlecht‹, ›Stamm‹, ›Abstammung‹, das mit γίγνομαι verwandt ist und den Prozess des Werdens auf der lautlichen Ebene vervielfältigt.

(6) Die dritte Verwendung von ἔπειτα (457) ist über die Verbindung mit αὐτὰρ hervorgehoben. Als ›darauf aber‹ verweisen beide Adverbien auf den schnellen Wechsel der Verwandlungen; in diesem Vers sind es gleich drei:

Schlange, Panther und Wildschwein. Dass ἔπειτα innerhalb von neun Versen dreimal auftaucht – einmal am Versende, einmal in der Mitte, einmal beinahe zu Beginn des Verses –, lässt dem Adverb eine mimetische Qualität zukommen: Durch seine Ortswechsel trägt es zum Verwandlungsspiel bei. Die nicht-tierischen Verwandlungsresultate Wasser und Baum sind besonders stark am metamorphen Sprachspiel beteiligt: γίγνετο δ' ὑγρὸν ὕδωρ καὶ δένδρεον ὑψιπέτηλον: (458). Im ›flüssigen Wasser‹ ὑγρὸν ὕδωρ scheint auch die Sprache von der Auflösung bedroht. Nach dem Formverlust nimmt der hochaufschießende Baum δένδρεον ὑψιπέτηλον umso deutlicher Form an. Sein raumgreifendes, potentiell unendliches Werden wird auch lautlich erfahrbar. Der nächste Vers enthält eine weitere Beschreibung der Künste des Proteus (vorher: τέχνης, 455): ὀλοφώια εἰδώς, ›zerstörerisches Wissen‹. εἰδώς ist das Partizip zu οἶδα, wissen. Im Zusammenhang des Gestaltwandels erinnert die Form auch an εἶδος (Sichtbares, Form, Gestalt).[16]

Die Tiere, in die Proteus sich verwandelt, Löwe, Schlange, Panther und Eber, sind als die vier heldischen Tiere Homers ausgemacht worden.[17] Nach dieser Lesart entzieht sich Proteus mit seinen Verwandlungen zwar dem Gespräch, sendet aber Zeichen aus, die decodierbar erscheinen. Die vom haptischen Zugriff ausgelösten, ineinander übergehenden Verwandlungen ließen sich so als radikal mimetische Körpersprache, als plastisch gewordener Zusammenfall von Zeichen und Zeichenproduzenten sehen. Dass diese Überlagerung in einer Sprache erzählt wird, die ihr Potential zur Verwandlung ausstellt, sorgt für eine Verknotung der mimetischen Prozesse. Womöglich handelt es sich beim Griechischen durch viele Homophonien und Polysemien um eine besonders verwandlungsaffine Sprache. Vor allem, was lautliche Qualitäten angeht, muss das Griechische seinen Hörern ein großes mimetisches Potential geboten haben.[18] In der Proteus-Episode wird dieses Potential auf eine Weise entwickelt, die das poststrukturalistische Sprachdenken vorwegnimmt.

(7) ἐπέεσσιν leitet die Verschränkung von ἐπί- mit ἔπος ein. Es handelt sich um die homerische Dativplural-Form zu ἔπος, ›Wort‹, ›Rede‹, ›Erzäh-

16 Eduard Meusel wies mich darauf hin, dass οἶδα wie εἶδος auf die indogermanische Wurzel *u̯eid- (wissen; sehen) zurückgeht.

17 Vgl. Steven Lonsdale: Protean Forms and Disguise in *Odyssey* 4, in: Lexis – Poética, retórica e comunicaciones nella tradizione classica 2 (1988), S. 165–178, hier 167; Charles Delattre: Protée insaisissable entre mythe et fiction, in: Protée en trompe-l'oeuil. Genèse et survivances d'un mythe, d'Homère à Bouchardon, hg. v. Anne Rolet, Rennes: PUR 2009, S. 49–61, hier 58; Fränkel: Die homerischen Gleichnisse, S. 60.

18 Vgl. W.B. Stanford: The Sound of Greek. Studies in the Greek Theory and Practice of Euphony, Berkeley/Los Angeles: Univ. of California Press 1967, S. 101.

lung‹ und um eine der wenigen nur im Epos vorkommenden, somit stark kunstsprachlich codierten Formen. Es taucht hier (461) in der Wendung μ᾽ἐπέεσσιν ἀνειρόμενος προσέειπε auf – wörtlich etwa ›sagte, mich mit Worten fragend‹. Der Vers besteht nahezu ausschließlich aus dieser dreigliedrig verdichteten Beschreibung des Sprechvorgangs. Darüber ist ἐπέεσσιν lautlich mit dem Verb verbunden, das den Angriff auf Proteus ausdrückte: ἐπεσσύμεθ᾽ (454), ›sich gegen jemanden in Bewegung versetzen‹. So werden Ansprache und Attacke verknüpft. Das Fragen wiederum, ἀνειρόμενος, geht in seiner medialen Form zurück auf ἀνέρομαι. Die Partizipform ist aber identisch zu der des aktiven Verbs ἀνείρω, ›verschnüren‹, ›festigen‹, ›festbinden‹. Körper- und Sprachhandlung werden so lautlich und morphologisch verbunden. Sie stehen in einem mimetischen Verhältnis zum Kern der Episode: Proteus soll durch Festhalten zum Sprechen gebracht werden. Die Verbindung des ἐπί-Verbs ἐπεσσύμεθ᾽ mit ἐπέεσσιν als Form von ἔπος ließe sich als ›in Bewegung versetztes Wort‹ lesen. (8) Über προσέειπε (von προσεῖπον, zu/mit jemandem sprechen) tritt innerhalb dieser Wendung eine weitere Form von ἔπος hinzu. Sie prägt den weiteren Verlauf der Passage, die sich nun vom Verwandeln ab- und dem Dialog zwischen Proteus und Menelaos zugewandt hat. (9) ἀμειβόμενος προσέειπον (464) variiert die formelhafte Wendung ἀνειρόμενος προσέειπε (461). Statt des Partizips für das Fragen (ἀνειρόμενος) steht mit ἀμειβόμενος, von ἀμείβω, ein Partizip, das das Antworten bezeichnet, wörtlich aber ›wechseln‹, ›austauschen‹, ›verändern‹ bedeutet.

Die Adverbien und Verbformen mit ἐπί- drücken den Fortgang der Erzählung, die Bewegungen der Körper und das Prinzip der Überlagerung aus. Als Verbvorsilbe verstärkt ἐπί den Eindruck der Körperlichkeit der Vorgänge, indem sie ihre raumzeitliche Verortung explizit macht. Der Eindruck der Körperlichkeit überträgt sich auf und verschlingt sich mit den mit ἔπος zusammenhängenden Nomen und Verben des Sprechens – nicht zuletzt über lautliche Ähnlichkeiten, Ähnlichkeiten des Sprachkörpers, dessen Beweglichkeit das Spiel der Zeichen erfahrbar macht. So entsteht eine Poetik der Involvierung: Erzählung und Körperhandlung sind nicht zu trennen; sie überkreuzen und überlagern sich. Der mythische Strom des Erzählens wird durch Formen plastischer Körperlichkeit unterbrochen. So kann die Erfahrung der Erzählung Aufmerksamkeit für ihre Verfahren wecken.

Blumenberg hat Proteus als den »lachhafte[n] Inbegriff der Metamorphose« beschrieben, als eine »Parodie auf eine Kategorie des Mythos«: die Verwandlung.[19] Er sieht die epische Form in Gefahr, wenn der Figur »selbst

19 Blumenberg: Arbeit am Mythos, S. 150f.

innerhalb der Episode« »die Identität [fehlt]«: »Sie ist so weit das Anderssein in Reinkultur, daß sie kein Selbstsein mehr hat und damit das Prinzip der Erzählbarkeit des Mythos sprengt. An der Grenze der Parodie zerstört der Mythos sich selbst.«[20] Bei Proteus öffnet sich das Epos zur Erfahrbarkeit des Mythos jenseits des begrifflich und narrativ Artikulierbaren. Während seiner Verwandlungen entzieht sich Proteus dem Logos, der – wie im Anschluss an die oben zitierte Verwandlungsstelle deutlich wird – vor allem die Kriegsereignisse betrifft. Der kleinste Teil dessen, was Proteus Menelaos zu sagen hat, betrifft das Wegkommen der Männer von der Insel; der Großteil des Gesprächs nach den Verwandlungen dreht sich um den Ausgang des Kriegs und seine Folgen, darunter Agamemnons Ermordung, Orests Rache, Menelaos' mögliches Zuspätkommen, um diese Rache selbst zu übernehmen. Proteus' geografischer und kommunikativer Entzug ließe sich so auch als Indiz dafür deuten, dass er mit dem Gang der Geschichte, die ihm als Wissenden über Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft, besonders nahesteht, am liebsten nichts zu tun hätte. Schließt man sich Blumenbergs Gedanken von Proteus' parodistischer Funktion an, ließen sich Proteus' Verwandlungen in die heldischen Tiere als Kriegstravestie sehen, als Abspulen von Geschichte und Epos und als komisches Verbindungsglied zwischen *Ilias* und *Odyssee*.[21]

Mit Canetti lässt sich Proteus' Leiden an der Geschichte mit seiner Unsterblichkeit verbinden. Wenn es in *Masse und Macht* um die Bedeutung des Totstellens als subversive Strategie geht, erinnert Canetti an Proteus:

> Man hofft, daß man als Toter losgelassen wird. Man bleibt liegen, und der Feind geht weg. Diese Verwandlung ist die *zentralste* von allen: man wird so sehr zum Zentrum, daß man sich nicht mehr regt. [...] Wie nützlich es gerade für Thetis und Proteus gewesen wäre, sich tot zu stellen, wenn man sie nicht als Götter gekannt hätte, ist leicht einzusehen. Thetis wäre nicht geliebt [vergewaltigt, S.F.] und Proteus wäre nicht zum Wahrsagen gezwungen worden. Aber sie waren beide Götter und als solche unsterblich. Sie hätten sich noch so gut verstellen können – ihr Tod ist das einzige, das ihnen niemand je geglaubt hätte.[22]

Aus dieser Perspektive verkörpert Proteus die Ambivalenz des Erinnerns; die Unsterblichkeit der mythischen Götter stört das Vergessen, das Abgegoltensein von Erfahrung. Auch mit Blick auf das Nichterledigtsein von Erfahrung ist der Mythos demnach »Göttergeschichte« (Klaus Heinrich).

20 Ebd., S. 151.
21 Vgl. Delattre: Protée insaisissable, S. 58.
22 Canetti: Masse und Macht, S. 408.

Der schlechte Ruf, der Proteus spätestens anhaftet, seit Sokrates ihn zu einem Proto-Sophisten machte,[23] wird erst über eine Analyse der sprachlichen Darstellung des Verwandlungsgeschehens nachvollziehbar. Denn als Proteus das Verwandeln aufgibt und selbst spricht, kommt er Menelaos' Drängen nach Worten nach, die ἀτρεκής (gerade, genau, unumwunden) sind. Nicht Proteus' Rede, sondern sein Verwandeln sind ein mimetischer Störfall. Das Epos erzählt von ihm in einer metamorphen Sprache, zwischen Verflüssigung und befremdender Körperlichkeit. Das Darstellungsproblem in der Behauptung, noch die Verwandlung ins Flüssige sei buchstäblich begreifbar – Proteus wird während des Verwandelns durchweg festgehalten –, bleibt im Epos ungelöst. So lässt sich die Episode auch als Allegorie auf die »proteische Beschaffenheit des Fühlens«[24] lesen. Nicht allein seine Verwandlungskunst, sondern die spezifischen Darstellungsverfahren der Episode machen Proteus zum Prototyp für verderbliche Mimesis im sokratischen Sinne. Proteus' Drehungen sind dabei einschneidender als die des Odysseus; sie berühren die Grundstrukturen der menschlichen Wahrnehmung, indem sie die sichtbaren und spürbaren Formen der Körper wie die hörbaren Formen der Sprache als instabil zeigen.

παρατροπέων / πολύτροπος: Proteus und Odysseus

Die Vokabel für Proteus' vermeidendes Wegdrehen lautet παρατροπέων (465). Sie kommt in der *Odyssee* nur an dieser Stelle vor und ist auch darüber hinaus ausgesprochen selten. Nicht nur scheint das Sich-Sträuben oder -Winden auf Proteus' Rede wie auf seine Verwandlungskunst gemünzt; sie erinnert auch an Odysseus' Beiwort πολύτροπος, das im ersten Vers der *Odyssee* steht, den Mann beschreibend, von dem erzählt werden soll: ›Vielgewandt‹ steht dafür bei Johann Heinrich Voß, Wolfgang Schadewaldt und Roland Hampe, ›wendig‹ bei Anton Weiher, ›wandlungsreich‹ übersetzt Kurt Steinmann.[25] ›Viel-gedreht‹, ›viel-drehend‹, ließe sich vielleicht wörtlich sagen.[26]

23 Vgl. Therese Fuhrer: Der alte Mann aus dem Meer. Zur Karriere des Verwandlungskünstlers Proteus in der Philosophie, in: Geschichten und ihre Geschichte, hg. v. Th. F., Paul Michel, Peter Stotz, Basel: Schwabe Verlagsgruppe 2004, S. 11–36, hier 11; Dorschel: Verwandlung, S. 23.

24 Sander L. Gilman: Goethes Gespür. Fühlen, Sehen und Sexualität, in: ders.: Rasse, Sexualität und Seuche. Stereotype aus der Innenwelt der westlichen Kultur, übers. v. Helmut Rohlfing et al., Reinbek: Rowohlt 1992, S. 37–75, hier 48.

25 Ich verzichte hier auf den Nachweis der Stellen.

26 Ein Adjektiv παράτροπος kommt in der *Odyssee* nicht vor. Vermutlich hat sich das Verb παρατροπέω (und das hier verwendete Partizip παρατροπέων) aus dem eher iterativ oder

Odysseus' List ist der proteischen Verwandlungskunst entgegengesetzt; ihr Kern ist das Feste. Seine Verstecke, Verbergungen, Verkleidungen dienen dem Eindringen, Zu- und Abgreifen – ob im Trojanischen Pferd, unter den Schafen beim Zyklopen oder vor den Sirenen, denen Odysseus durch die Fesselanleitung der Göttin Kirke standhält, die kurz zuvor noch Odysseus' Männer in Schweine verwandelt hatte. »Odysseus ist gewarnt von Kirke, der Gottheit der Rückverwandlung ins Tier, der er widerstand, und die ihn dafür stark macht, anderen Mächten der Auflösung zu widerstehen«, heißt es in der *Dialektik der Aufklärung* zu Odysseus' Vorbereitung auf die Sirenen.[27] »Odysseus is the man whose deceptions reveal that he is himself«, schreibt Elizabeth Block.[28] »[S]ich wegzuwerfen, um sich zu behalten«, sehen Horkheimer und Adorno als Kern der odysseischen List.[29] Kurz vor Schluss im eigenen Haus fliegt Odysseus' Tarnung beinahe dadurch auf, dass seine Amme Eurykleia bei der Waschung die Narbe an seinem Bein ertastet, durch die Odysseus über Kriege, Schiffbrüche und andere Kalamitäten wirkmächtig markiert bleibt und die das Epos versreich feiert. Ein fester Griff Odysseus' an Eurykleias Kehle verhindert im Erkennungsmoment ihren freudigen Aufschrei (19.479ff.). Für die Wiedererkennung mit Penelope ist Odysseus' Kenntnis um die Konstruktion des Ehebetts von Belang: Odysseus baute sein Haus einst um einen Ölbaum im Hof herum; der fest verwurzelte Stamm wurde Teil des Ehebettes (23.183–204).

An Odysseus prägt das Epos seine Präferenz des Festen aus. Πολύτροπος ist Odysseus stets für einen bestimmten Zweck: um zu siegen, heimzukehren, zuhause aufzuräumen. Immer dient die Herausforderung der leib-seelischen Identität der Probe und Bestätigung der zugrundeliegenden Festigkeit. Odysseus' Verwandlungen zielen auf Identität, auf die feste Figur. Proteus' Verwandlungen behandeln das Verwandeln selbst, die Figuration. Den Bezug zum Prinzip der Figur verliert Proteus nicht, aber er stellt das Verhältnis von Figur und Identität in Frage und schlägt eine Identität der Verwandlung vor, wie Canetti sie in der Urgeschichte der Figur als Figuration erkennt. Damit hat Proteus im homerischen Epos eine Sonderstellung. Lehmann spricht von der »Bruchlosigkeit der homerischen Helden« und erkennt darin »eine

intensivierend zu verstehenden Verb τροπέω (drehen) entwickelt und nicht aus τρέπω, das eher für eine einmalige Drehhandlung verwendet würde, sodass παρατροπέων hier eine charakteristische Bewegung des Proteus ausdrücken könnte. Mit Dank an Eduard Meusel für Erläuterungen zu Form und Entstehung von παρατροπέων.

27 Horkheimer/Adorno: Dialektik der Aufklärung, S. 56.

28 Elizabeth Block: Clothing Makes the Man. A Pattern in the *Odyssey,* in: Transactions of the American Philological Association 115 (1985), S. 1–11, hier 2.

29 Horkheimer/Adorno: Dialektik der Aufklärung, S. 72.

Identität des Kriegs«: »nicht nur im Sinne des konkreten Schlachtgetümmels, sondern auch wegen der unbefragt hingenommenen Machtordnung eines mythischen Zwanges, der trotz der ästhetischen Erhellung durch Homers Kunst die Struktur eines Wahnsinns erkennen läßt, der aller Ungebrochenheit innewohnt.«[30] Mit M.E. Heatherington ließe sich sagen, dass Homer diese Wahnsinnsstruktur in den beiden Großepen einmal über den Geist (in der *Odyssee*) und einmal über die Muskeln (*Ilias*) durchspielt.[31] Die Proteus-Episode stört die Bruchlosigkeit der Muskel- wie der Geisteshelden. Sie weist in der parodistischen Heldentier-Mimesis das Muskelspiel der *Ilias* genauso zurück wie die Tendenz zum Geraderücken im odysseischen Geist.

Im zweiten Buch der *Politeia* warnt Sokrates vor »Lügengeschichten von Proteus und von Thetis«.[32] Zuvor war er mit Adeimantos übereingekommen, dass ein Gott sich durch Einheit und Unwandelbarkeit auszeichnet; das Gute sei das Unveränderliche.[33] Schließlich heißt es:

> κομιδῇ ἄρα ὁ θεὸς ἁπλοῦν καὶ ἀληθὲς ἔν τε ἔργῳ καὶ ἐν λόγῳ, καὶ οὔτε αὐτὸς μεθίσταται οὔτε ἄλλους ἐξαπατᾷ, οὔτε κατὰ φαντασίας οὔτε κατὰ λόγους οὔτε κατὰ σημείων πομπάς, οὔθ' ὕπαρ οὐδ' ὄναρ.
>
> Der Gott ist also ganz einfach und wahr in Wort und Tat. Er verwandelt sich nicht und täuscht auch nicht andere, weder durch Trugbilder, noch durch Worte, noch indem er ihnen Zeichen schickt, weder im Wachen noch im Traume.[34]

Damit ist innerhalb der *Politeia* die Möglichkeit gekappt, künstlerische Formen der Mimesis, wie sie besonders das Theater hervorbringt, mit dem Göttlichen (dem Guten, Gerechten) in Verbindung zu bringen. Nach dieser Logik kann Mimesis als Praxis der verändernden Nachahmung von Wirklichkeit kein Bestandteil guter Kunst und kein Bestandteil des guten Staats sein. Die Grenzverwischungen von Zeichen und Körpern machen Homers Proteus-Episode zu einer Negativfolie für das platonische Denken des Göttlichen, der Kunst und des Staats. Tatsächlich ist die Episode der einige Jahrhunderte später entstehenden Kunstform des Theaters bereits erstaunlich nah.

30 Hans-Thies Lehmann: Theater und Mythos. Die Konstitution des Subjekts im Diskurs der antiken Tragödie, Stuttgart: Metzler 1991, S. 57.

31 »[I]n a sense, the *Odyssey* is ›about‹ brains, as the *Iliad*, also in a sense, was ›about‹ brawn.« M.E. Heatherington: Chaos, Order, and Cunning in the *Odyssey*, in: Studies in Philology 73.3 (1976), S. 225–238, hier 227. Eva Eßlinger hat gezeigt, wie stark auch die *Odyssee* von einer Logik der Schlacht geprägt ist. Eva Eßlinger: Heimkehr eines Kriegsveteranen Einleitende Überlegungen zu Homers *Odyssee*, in: DVjs 92 (2018), S. 127–161.

32 Platon: Der Staat / Politeia. Griechisch-deutsch, übers. v. Rüdiger Rufener, hg. v. Thomas A. Szlezák, Düsseldorf: Artemis und Winkler 2000, S. 179 (381d).

33 Ebd., S. 174–179 (380d–381c).

34 Ebd., S. 182f. (382e). Vgl. zu Verwandlungsstellen in der *Politeia* den Abschnitt zu Platon im 3. Kapitel.

Theatralität der Proteus-Episode

In der Antike galt Homer durch »das mimetische Element […] im Dialog« als »Vater der Tragödie«.[35] Aristoteles' Vernachlässigung der theatralen Opsis zugunsten einer Konzentration auf die dramatische Handlung mag dazu beigetragen haben.[36] Moderne Theatertheorien betonen die zentrale Bedeutung der spezifisch theatralen Semiotik und der Performativität des Theaters für die antiken Stücke.[37] Auch hierfür könnten aber nicht nur proto-theatrale Konstellationen in Ritual und Fest ausschlaggebend gewesen sein, sondern auch solche in der (lyrischen und epischen) Dichtung.

Lehmann denkt in seiner Studie *Theater und Mythos* die Struktur des Epos analog zum geometrischen Stil zwischen 1200 und 700 v. Chr., »einer umfassenden ästhetischen Ordnung«, die Körper, Objekte, Gesten, Formen und Zeichen gleichwertig zu einem geschlossenen Ganzen fügt.[38] Teil daran hat das epische Versmaß: »Buchstäblich umfängt der rhythmische Wellenschlag des Epos Körper, Menschen, Dinge, Ereignisse und Reden in der Flut des gleichmäßig dahinströmenden Hexameters.«[39] Die Episode um Proteus, die zu den jüngeren Teilen der *Odyssee* gehört, stört diesen steten Fluss, indem sie Elemente hervorkehrt, die sich aus der Nachsicht als genuin theatrale beschreiben lassen. Die Proteus-Episode ist nicht die einzige Stelle bei Homer, in der das geschieht, aber in ihr sind diese plastischen, das mythische Fließen unterbrechenden Verfahren besonders deutlich ausgeprägt.[40] Wie in der Proteus-Episode Raum, die Bewegung der Körper darin, ihr Sehen und Gesehenwerden, Sprechen und Schweigen sowie eine spezifische Ausprägung

35 Albin Lesky: Die tragische Dichtung der Hellenen, Göttingen: V&R 1972, S. 47f.

36 Vgl. Aristot. poet., 1450b15 (Kap. 6). Auch Aristoteles spricht sich gegen eine Aufnahme einer proteischen Ästhetik ins Drama aus: »Man muss zwar in der Tragödie das, was Staunen erregt, darstellen, besser aber lässt sich Widerlogisches, das die Hauptursache für etwas, das Staunen erregt, ist, im Epos integrieren, weil man den Handelnden nicht vor Augen hat.« 1460a10 (Kap. 24), Übersetzung nach Aristoteles: Werke in deutsche Übersetzung, hg. v. Hellmut Flashar, Band 5: Poetik, übers. u. erl. v. Arbogast Schmitt, Berlin: Akademie Verlag 2008, S. 35.

37 Vgl. u. a. Lehmann, Theater und Mythos, S. 66f.; Siegfried Melchinger: Das Theater der Tragödie. Aischylos, Sophokles, Euripides auf der Bühne ihrer Zeit, München: C.H. Beck 1974; Oliver Taplin: Greek Tragedy in Action, Berkeley/Los Angeles: Univ. of California Press 1978; ders.: The Stagecraft of Aeschylus. The Dramatic Use of Exits and Entrances in Greek Tragedy, Oxford: Clarendon Press 1977.

38 Lehmann: Theater und Mythos, S. 55f.

39 Ebd., S. 57.

40 Vgl. für eine proto-theatrale Stelle in der *Ilias* S. 120 in dieser Arbeit. Vgl. außerdem Jenny Strauss Clay: Homer's Trojan Theater. Space, Vision, and Memory in the *Iliad*, Cambridge: CUP 2011, v.a. S. 96–119.

von Zeitlichkeit dargestellt werden,[41] deutet auf ästhetische Konstellationen des attischen Dramas voraus.

Zum Setting der Episode gehören Felsen, Grotte und Meer.[42] Siegfried Melchinger betont in seiner Studie *Das Theater der Tragödie* (1974) das »›Meerbewußtsein‹«[43] der Griechen und die Orientierung der Theaterbauten am Meer: »Unten war (und ist) das Meer. Man kam von ihm herauf.«[44] In zahlreichen Stücken kommen Figuren vom Meer her.[45] Felsen und Grotte gehören zu den natürlichen oder künstlichen Theaterbauten der Antike. »Untersucht man die szenischen Angaben in den Stücken mit gebauten Felsen, so stellt sich heraus, daß alle am Meer spielen, das hinter dem Felsenabsturz angenommen wird, also dort, wo sich der Geländesprung, bzw. die Terrassenmauer befand,« schreibt Melchinger.[46] Da die Schauplätze der antiken Dramen an mythischen Landschaften orientiert sind, ist die Übereinstimmung nicht überraschend. Bei Proteus kommt aber hinzu, dass die topografischen Elemente in der Episode für das Auf- und Abtreten, das Verbergen und Hervorkommen genutzt werden.[47] Lehmann betont, dass das antike Theatron, das den Zuschauerbereich bezeichnet, den Protagonisten »durch den Umstand, gesehen zu werden [definierte]«.[48] Juliane Vogel hat gezeigt, dass das Drama vom Verhältnis von Auftritt und Grund her gedacht

41 Vgl. Helmar Schramms bereit zitierte Beschreibung von Theater als »ambivalentes Zusammenspiel von Wahrnehmung, Bewegung und Sprache«, von »Aisthesis, Kinesis, Semiosis«. Schramm: Karneval des Denkens, S. 44.

42 Die hier beschriebene Verbindung von Theater und Meer habe ich in anderem Zusammenhang mit Blick auf ästhetische Hintergründe politisch-anthropologischer und geopolitischer Thesen Carl Schmitts ausgeführt: Sandra Fluhrer: Glitschiges Terrain. Carl Schmitt, das Theater und das Meer, in: Tangieren. Szenen des Berührens, hg. v. S.F. und Alexander Waszynski, Freiburg: Rombach 2020, S. 223–243. Auf einige wenige Formulierungen daraus greife ich hier zurück.

43 Melchinger: Das Theater der Tragödie, S. 128. Vgl. auch Rush Rehm: The Play of Space. Spatial Transformation in Greek Tragedy, Princeton/Oxford: Princeton UP 2002, S. 61.

44 Melchinger: Das Theater der Tragödie, S. 78. Vgl. für eine differenzierte Beschreibung der Landschaften, die den Besuch im Dionysos-Theater prägten (neben dem Meer etwa auch der Dionysos-Tempel, die Stadtmauer, das Zeusheiligtum), Rehm: The Play of Space, S. 35f.

45 »[N]ur in den ›Sieben‹ spielt das Meer nicht mit; in allen anderen Stücken des Aischylos ist es ein dramatisches Element: vom Meer kommen der Bote und Xerxes in den ›Persern‹; vom Meer kommen die Danaiden und die Aigypter; vom Meer kommen die Okeaniden im ›Prometheus‹; vom Meer kommt Agamemnon.« Melchinger: Das Theater der Tragödie, S. 127.

46 Ebd., S. 106.

47 Lämmle hält für Aischylos' verschollenes Proteus-Stück ein Setting am Meeresufer für möglich und verweist auf eine Reihe weiterer Natur-Settings in Satyrspielen, die sich grundsätzlich aber durch eine große räumliche Vielfalt auszeichnen, zu der gerade auch kultische Orte gehören. Lämmle: Poetik des Satyrspiels, S. 62f.

48 Lehmann: Theater und Mythos, S. 62.

werden kann.[49] Proteus' Aus-dem-Meer-Kommen gleicht vor diesem Hintergrund nicht nur der Bewegung der Robben, sondern auch einem theatralen Auftritt: ἐξ ἁλὸς ἐλθεῖν heißt es über das Herauskommen der Robben; ἦλθ' ἐξ ἁλός, mit identischem Vokabular über Proteus; ἔρχομαι, die Grundform des Verbs, bedeutet ›beginnen‹, ›ansetzen‹, ›(los)gehen‹, ›kommen‹. Die Sonne, die in der Episode das Zeichen für den Beginn des Manövers gibt, hat im antiken Theater eine zentrale Funktion; Melchinger spricht vom »›Scheinwerfer Sonne‹«[50].

Die Dionysos-Feste waren von der Verbindung von »›Meerbewußtsein‹« und »Theaterbewußtsein« geprägt; die Gestalten des Gottes fuhren auf einem Schiffskarren, der Dionysos' Meeresverbundenheit illustrierte und wohl auch damit zu tun hatte, dass die Zeit der Feste mit der Eröffnung der Schifffahrt im Frühjahr zusammenfiel.[51] Melchingers Beobachtungen zur Verbindung von Theater und Meer sind nicht kanonisch geworden. Vielleicht sind sie dahingehend einzuschränken, dass nicht alle antiken Theaterbauten eine deutliche Nähe zum Meer aufweisen; dennoch setzen die Überlegungen wichtige kulturgeschichtliche Akzente. Lehmann zieht daraus Schlussfolgerungen für eine theatrale Anthropologie:

> Wies schon das eigentliche Theater gewaltige Dimensionen auf, so mußte der [durch den Meeresbezug, S.F.] ins Unermeßliche geweitete Raum den Kontakt um so fühlbarer machen zwischen dem in der neuen Kunstart Theater exponierten, isolierten und vor dem Hintergrund des Naturpanoramas verschwindend kleinen, verlorenen Menschenkörper und der bis zum Horizont sich erstreckenden quasitheatralen Raumkulisse: eine semantische Achse im visuellen Bereich, die von Bedeutung ist für das Verständnis des Subjekts und der mythischen Erzählung in diesem Theater.[52]

49 Vgl. Juliane Vogel: Aus dem Grund. Auftrittsprotokolle zwischen Racine und Nietzsche, Paderborn: Fink 2018, S. 22–29 zum antiken Theater.

50 Melchinger: Das Theater der Tragödie, S. 131: »Auch die Sonne spielte mit!«

51 »[F]est steht, daß der Theatergott zu Schiff gefahren kam. Viele Vasenbilder zeigen ihn so. Er kam von dort, wohin der Blick ging, wenn man im Theater Platz genommen hatte. In solchen fast absurden Tiefen hatte sich das ›Meerbewußtsein‹ mit dem Theaterbewußtsein verbunden.« Melchinger: Das Theater der Tragödie, S. 130. Vgl. auch Raimund Schulz: Die Antike und das Meer, Darmstadt: Primus 2005, S. 105.

52 Lehmann: Theater und Mythos, S. 31f. Zuletzt haben Melchingers Thesen neue Aufmerksamkeit bekommen: Vgl. Juliane Vogel: Neptunisches Theater. Tragödien der Überfahrt in der Oper, in: Musiktheater im Dialog VIII. Krieg, Irrfahrt und Heimkehr. Symposiumsbericht zum Mythos Troja bei Berlioz, Mozart und Monteverdi, 19. November 2017, Staatstheater Nürnberg, hg. v. der Stiftung Staatstheater Nürnberg 2017, S. 4–14, mit Dank an Clemens Risi. Eine an Melchingers Thesen orientierte Lektüre von Sophokles' *Antigone* liefert Achim Geisenhanslüke: Ungeheuer Meer. Zur Verschränkung von Faszination und Schrecken bei Sophokles, Shakespeare und Racine, in: Seenöte, Schiffbrüche, feindliche Wasserwelten. Maritime Schreibweisen der Gefährdung und des Untergangs, hg. v. Hans

Fischer-Lichte hat darauf hingewiesen, dass der Hang, in den die griechischen Theater hineingebaut waren, schallverstärkend wirkte und dass die Meeresbrise diese Wirkung noch steigerte.[53] Optisch und auditiv, aber wahrscheinlich auch taktil, olfaktorisch und gustatorisch muss das Meer vielerorts ein konstitutives Element des antiken Theaters gewesen sein.

Zu einer Inszenierung wird der Überfall auf Proteus in der *Odyssee* über das proto-theatrale Setting hinaus durch Eidothea. Ihr Name, Εἰδοθέη, trägt nicht nur die Göttin (θεά), sondern auch εἶδος, ›das Sichtbare‹ und θεάομαι, ›sehen‹, in sich, woraus das Theatron entsteht. Eidothea ist die Regisseurin der Szene von Überfall, Verwandlung und Bericht und bleibt – auch wenn sie nach der Erfüllung ihrer Aufgabe nicht mehr in Erscheinung tritt – als implizite Beobachterin anwesend. Gemeinsam mit Proteus formt sie zwei große Kalküle des Theaters: das des Regisseurs oder Dramatikers und das des Schauspielers. Proteus' Verwandlungen haben so ein dreifaches Publikum: Eidothea schaut im Verborgenen mit dem distanzierten Blick der Regisseurin, die das Geschehen genau kennt (von den Abweichungen jeder neuen Aufführung abgesehen). Menelaos und seine Männer sind über das Geschehen informiert und werden dennoch körperlich und seelisch tangiert – ohne dabei aber in größere Gefahr zu geraten. Während ihres Zugriffs werden ihr Hör-, Seh-, Tast- und Geruchssinn beansprucht: durch ihr eigenes Geschrei (ob Proteus beim Verwandeln Geräusche produziert, geht aus der Erzählung nicht hervor, durch die metamorphe Schilderung der gewaltigen Verwandlungen entsteht aber der Eindruck einer Geräuschkulisse), durch die sicht- und spürbaren Verwandlungen, durch den Gestank der Robbenfelle, vermischt mit dem Geruch der Ambrosia. Nach den Verwandlungen lauschen sie Proteus' Seherbericht aus Troja. Die Lesenden und Hörenden der Episode, als drittes Publikum, erfahren dieses Körper- vor allem als Sprachtheater. Die platonische Warnung vor Proteus deutet auf das Ausmaß der Sorge einer am

Richard Brittnacher und Achim Küpper, Göttingen: Wallstein 2018, S. 125–137, mit Dank an Sebastian Thede. Tobias Döring betont die materielle und strukturelle Nähe von Theater und Meer für die Shakespeare-Bühne und zeigt, wie Shakespeares Stücke sie in Interferenzen zwischen Meeres- und Theatererfahrung spiegeln: Tobias Döring: All the World's the Sea. Shakespearean Passages, in: Shakespeare-Jahrbuch 148: Seefahrt, Schiffbruch und maritime Abenteuer (2012), S. 11–30. Auch Studien zu theatralen Verhandlungen von Flucht und Asyl beschäftigen sich mit der Nähe zwischen Theater und Meer: Vgl. Bettine Menke und Juliane Vogel (Hg.): Flucht und Szene. Perspektiven und Formen eines Theaters der Fliehenden, Berlin: Theater der Zeit 2018; in ihrer Lektüre von *Faust II* betrachtet Vogel das Meer unter medialen Blickwinkeln: Vogel: Aus dem Grund, S. 177ff.

53 Fischer-Lichte: Entgrenzungen des Körpers, S. 24.

Logos orientierten politischen Philosophie vor einer Infektion der Sprache mit der konkreten Körpererfahrung, wie sie die Proteus-Episode anregt.

Lehmann hat das besondere Verhältnis von Mythos, Raum, Zeit und Körper im Theater der griechischen Antike beschrieben. Ihm zufolge entwirft sich im antiken Theater eine punktuelle Zwischen-Zeit, die sich als »Auseinandersetzung« mit dem Mythos denken lässt, statt als seine Repräsentation – eine Pause, die den Mythos präsent macht, um ihn auch körperlich zu erfahren:[54]

> Der Schauspieler hält gleichsam die Zeit des Mythos an, indem er sie mit seiner Stimme und seinem Körper skandiert. Die Tragödie schreibt physische und psychische Erfahrung von Zeit in den mythischen Stoff ein. […] Das Theater aktualisiert und repräsentiert […] den Mythos, indem es ihm zugleich eine körperliche Erfahrung hinzufügt, die den Verlauf des Mythischen selbst demontiert: den Blick auf einen von Affekten skandierten Körper, der im Tanz seiner Bewegungen stolpert, erstarrt, sich rhythmisiert, klagt, singt, schreit.[55]

Proteus' Verwandeln, mit dem er sich der Aufgabe des Weissagens über Vergangenheit und Zukunft entziehen will, erscheint als ein solches Moment des Heraustretens aus der Zeitstruktur. Wie das Schauspiel Fernstliegendes durch Körperhandlung und Stimmeinsatz für das Publikum im Theater so präsent machen kann, dass es wieder körperlich erfahrbar wird, holt die komplexe Sinnlichkeit der Episode das vielfach vermittelte, zeitlich und räumlich weit entfernt liegende Geschehen heran.

Auch Proteus' Seherbericht aus Troja, der sogar Odysseus einen kurzen Auftritt verschafft, holt Fernes heran: »Nestor und Menelaos, jeder der beiden bringt [Telemach] dem Ziele wesentlich näher, erweitert das Blickfeld des in Ithaka Eingeengten um ganze Weltbereiche,« schreibt Friedrich Klingner über die Konstellation, »aber weder von Nestor noch von Menelaos aus ist Odysseus sichtbar, sondern erst von Proteus aus am Rande von dessen Blickfeld. Ich wüßte nicht, wo in aller Welt Ferne so dargestellt würde.«[56] Im Theater, ließe sich antworten, etwa im Botenbericht, der an den Eindruck der Nähe einer Mauerschau heranreichen kann. Uvo Hölscher beschreibt den von Menelaos »künstlich [bis zum Schluss] aufgespart[en]« Bericht des Proteus über die Helden von Troja als »einen Blick, wie durch gestaffelte Kulissen der barocken Prospektbühne, auf den unendlich fernen Odysseus auf der Insel

54 Lehmann: Theater und Mythos, S. 62; vgl. mit etwas weniger deutlichem Bezug auf den Körper, aber mit ähnlicher Stoßrichtung: Simon Critchley: Tragedy, the Greeks and Us, New York: Pantheon 2019, S. 41.

55 Lehmann: Theater und Mythos, S. 60.

56 Friedrich Klingner: Über die vier ersten Bücher der Odyssee [1944], in: ders.: Studien zur griechischen und römischen Literatur, Zürich/Stuttgart: Artemis 1964, S. 39–79, hier 71.

im Weltmeer […], ein Durchblick durch proteisches Wunder, um sogleich wieder entzogen zu werden«.[57] Es bleibt dennoch die erzählerische Vermittlung der Episode als Unterschied zum Theater: Menelaos gibt die Erzählung des Proteus wieder; sein Erzählen ist wiederum durch den Rahmenerzähler der *Odyssee* vermittelt. Durch die direkte Rede und die hohe Bedeutung der Körperhandlung für die Episode ist die narrative Distanz aber gering. Hinzu kommen performative Elemente des Erzählens wie die sich verwandelnde Sprache, wenn Menelaos von Proteus' Verwandlungen erzählt.

Innerhalb der von ihm erzählten Handlung nimmt Menelaos eine Stellung zwischen bezeugendem Zuschauer und involviertem Handelnden ein. Auch er kommt mit seinen Männern einer Verwandlung nahe. Während des Überfalls sind Menelaos und seine Männer als Robben verkleidet. Durch die Fellverkleidung gelingt der Überfall; zugleich verlieren die Kriegshelden um Menelaos damit die menschlich-männliche Identität; ihre Körper nehmen eine groteske Kollektivform an; aus singulären Kämpfern wird ein Knäuel aus menschlichen Gliedmaßen, Fellen und Flossen. Calasso spricht für die strategische Verkleidung bei der Jagd davon, dass man »die Verwandtschaft mit dem Tier aufrecht [erhielt], indem man sich in sein Fell kleidete«, und bezeichnet das Fell des toten Tiers als »Lingua franca der Metamorphose«.[58] Während Proteus sich in heroische Tiere verwandelt, nähern sich Menelaos und seine Männer der Verwandlung in Meerestiere an und kommen dadurch wiederum Proteus nahe.[59] Was das Theater betrifft, ließen sich für die Robbenfelle in den Reh-, Ziegen- und Bocksfellen der Dionysier Korrespondenzen finden; so weisen sie voraus auf die Bedeutung des Moments der Überschreitung und des Rationalitätsverlusts für das Theater.[60]

»Proteus-Dionysos« lautet eines der vielen Dionysos-Komposita Nietzsches. Er bezeichnet damit eine Verwandlungslust, die gegen den Mythos der geschlossenen Person anarbeitet. Im Zusammenhang mit seinem Begriff der Ewigen Wiederkunft heißt es in einer nachgelassenen Notiz:

57 Hölscher: Die Odyssee, S. 91.

58 Calasso: Der himmlische Jäger, S. 56.

59 Vgl. dazu auch Lonsdale: Protean Forms, S. 167.

60 Joachim Latacz schreibt über das Überziehen von Fellen bei den Anhängern des Dionysos: »Nun zeigen alle diese Verkleidungen einen Wechsel der Identität vom Menschen zum *Tier* an. Eine eindeutige Erklärung dafür ist bis heute [...] nicht gefunden. Vorläufig darf man immerhin so viel annehmen: die Tierverkleidung ist Ausdruck der Bejahung, des Rationalitätsverlusts und des Überwechselns in das Animalische. Vom Kult ist sie ins Theater mit hineingenommen worden«. Joachim Latacz: Einführung in die griechische Tragödie, 2. Aufl., Göttingen: V&R 2003, S. 35.

> Zu der Kraft, die sich wandelt und immer die gleiche bleibt, gehört eine Innenseite, eine Art Charakter von Proteus-Dionysos, sich verstellend und sich genießend in der Verwandlung. Die ›Person‹ als Täuschung zu begreifen: thatsächlich ist die Vererbung der Haupteinwand, insofern eine Unzahl von formenden Kräften aus viel früheren Zeiten ihren fortwährenden Bestand machen: in Wahrheit kämpfen sie in ihr und werden regirt und gebändigt[.][61]

Von den eingangs skizzierten mythentheoretischen Einsatzpunkten her ließe sich Nietzsches Beschreibung des Proteisch-Dionysischen als erfahrungsbezogene Arbeit am Mythos lesen. Die Erfahrungen früherer Generationen, die unter anderem im Mythos Spuren hinterlassen haben, erkennt Nietzsche als Belege für eine Verwandlungskraft des Menschen, die gegen die die metamorphen Kräfte transhistorischer Erfahrung schwächende Idee von der ›Person‹ zu verteidigen ist. Am Ende wird die Verwandlungsfähigkeit dem »Willen zur Macht« gleichgesetzt, den Nietzsche als durch gesellschaftliche Verfallsprozesse unterdrückt erkennt: »Die Verkleinerung des wirkenden Princip's zur ›Person‹, zum Individuum.«[62]

Der (karge) Überlieferungsstand zum Satyrspiel legt es nahe, dass der Chor in den Stücken immer aus Satyrn bestand, aus Gestalten also, die halb Mensch, halb Huftier (häufig Böcke) waren.[63] Es gibt keine Indizien dafür, dass Aischylos' *Proteus* einen Robbenchor gehabt haben könnte. Von der homerischen Vorlage her wäre es vorstellbar.[64] Viele Satyrspiele zeigen eine Nähe zwischen Hirten und Satyrn[65] und Proteus hütet seine Robbenschar wie Ziegen oder Schafe. Einige Bestandteile von Satyrspielen tauchen in der Proteus-Episode auf: Tierfelle, Lärm, Streiche, Tanz und andere extremere Körperbewegungen, fremde Rollen für die Satyrn in großer Zahl und Varianz, darunter Hirten.[66] Auch die Grundkonstellation – das Stranden der Männer auf der Insel, ihr großer Hunger – erinnert an Handlungsstrukturen des Satyrspiels:

> Im Satyrspiel werden die Satyrn und der Silen regelmässig in mythische Zusammenhänge entsandt, in denen sie ›fremd‹ sind und sich fremden Mächten und Einflüssen

61 Friedrich Nietzsche: Nachgelassene Fragmente 1884–1885 (= KSA 11), S. 540 (Nr. 35[68]). Kurz zuvor hatte es geheißen: »Der rastlose Wille zur Macht oder zur beständigen Schöpfung oder zur Verwandlung oder zur Selbst-Überwältigung.« Ebd., S. 538 (Nr. 35[60]).

62 Ebd., S. 540 (Nr. 35[68]).

63 Lämmle: Poetik des Satyrspiels, S. 26.

64 Nach Lämmle erzeugt der Satyrnchor als wiederkehrendes Element der Stücke eine Serialität, die für ein metatheatrales Spiel genutzt werden konnte. Lämmle: Poetik des Satyrspiels, S. 26. Mit Blick auf die Formenvielfalt und Selbstreflexivität der Dramen erscheint es mir denkbar, dass auch die Gestalt der Satyrn mit Blick auf ihre tierische Herkunft variiert wurde; hier ließe sich auch an die Chöre in Aristophanes' Komödien denken, den Froschchor etwa.

65 Lämmle: Poetik des Satyrspiels, S. 171f.

66 Vgl. ebd, S. 173f., 177ff., 186f., 193ff., 203ff. und 207ff.

> ausgesetzt sehen; für ihr ureigenes, dionysisches Verhalten gibt es am neuen Ort nie Platz. Das hindert die Satyrn freilich nie lange daran, ihn sich zu schaffen.[67]

Den Verbleib der Robbenhäute macht das Epos nicht explizit; auch über die Robben, an denen Eidothea sich für die Verkleidung bediente, erfahren wir nichts. Ein brutales Pendant bekommt das Ringen der zu Meerestieren verkleideten Männer mit Proteus im 22. Gesang, der den Freiermord schildert. Zu Odysseus' Blick auf die Leichen der Freier heißt es dort:

> Doch sah er sie allesamt im Staub und in blutiger Lache
> liegen in großer Zahl, wie Fische, welche die Fischer
> aus dem grauen Meer ans bergende Ufer gezogen
> mit dem maschigen Netz; nun liegen sie alle, sich sehnend
> nach den Wogen der See, hin auf die Dünen geschüttet,
> und es entzieht die Lebenskraft ihnen die strahlende Sonne:
> So lagen jetzt die Freier übereinander geschüttet. (22.383–389)

Auch mit Agamemnons Tod im Netz ist die Proteus-Szene verglichen worden.[68] Die Episode scheint so für den ernsten Gehalt der *Odyssee* eine ähnliche Funktion einzunehmen wie das Satyrspiel für die Tragödie: dem Dionysischen wieder Raum zu verschaffen, Sublimiertes physisch zurückzuholen.[69]

Auf eine meta-epische Qualität der Episode deutet auch, dass das Geschehen nur eine geringe Funktion für den Fortgang des Epos einnimmt und in sich schwach motiviert ist.[70] Dass Stürmen durch Opfer beizukommen ist, ist ein mythischer Topos. Die anderen Informationen, die die Männer Proteus mit so viel Aufwand entlocken, sind von geringer Wirkung: Menelaos kommt nicht schnell genug nach Hause, um seinen Bruder zu rächen; ob Odysseus noch lebt, kann Menelaos zum Zeitpunkt von Telemachos' Besuch schon nicht mehr sicher sagen.

Ausmaße, Form und elementarer Zusammenhang der griechischen Theaterarchitektur machen den Sprechakt zu einem sensationellen Moment des Sich-Aussetzens und -Aussprechens, der in markantem Gegensatz zum ›Eingewobensein‹ der epischen Figur und zum Verbinden und Verbindlich-

67 Ebd., S. 20f.

68 Jean Trinquier: Protée en sa grotte ou le parti pris du phoque, in: Protée en trompe-l'oeuil. Genèse et survivances d'un mythe, d'Homère à Bouchardon, hg. v. Anne Rolet, Rennes: PUR 2009, S. 63–103, hier 79.

69 Vgl. Lämmle: Poetik des Satyrspiels, S. 99 und 147f. Vgl. ebd., S. 94, zur Annahme, dass sich die Gattung des Satyrspiels motivisch und strukturell an der *Odyssee* orientierte.

70 Vgl. zu solchen Momenten auch: Manuel Baumbach: Proteus and Protean Epic. From Homer to Nonnos, in: Transformative Change in Western Thought. A History of Metamorphosis from Homer to Hollywood, hg. v. Ingo Gildenhard und Andrew Zissos, London: Legenda 2013, S. 153–162, hier 154–157.

machen des Erzählten in der Stimme des Rhapsoden steht.[71] Stärker noch als beim Auftritt handelt es sich beim Einsatz der Stimme (und der Musik) um einen Einbruch, einen Überfall auf den Körper und Geist der Zuschauer.[72] Die Maske, die der Forschung längst nicht mehr als schallverstärkend gilt,[73] verleiht der Stimme dadurch zusätzliches theatrales Gewicht, dass sie sie vom Gesicht des Schauspielers abspaltet.[74] Durch ihr Auseinandertreten machen Stimme und Körper wechselseitig auf ihre Ausdrucksfähigkeit wie ihr Ausgesetztsein aufmerksam.[75] »[W]ie ein Scharnier« steht die Stimme zwischen dem Körper und dem sprachlichen Zeichen, schreibt Lehmann: »Ihr Timbre, ihre Bindung an die Physis färbt das Intelligible um und verweist in allem Bedeuten auf den möglichen Nicht-Sinn, das Schwinden der Sinnhaftigkeit in der schieren Präsenz des Physischen, seiner Verfallenheit.«[76] In der Spannung mit der Maske, durch die sie tönt, bleibt die Stimme dabei immer auch dem Schweigen verbunden.[77]

Proteus' vom Zugriff der Männer ausgelöste Bewegung vom Redeentzug durch Körperkunst zum langen Bericht der Kriegsfolgen lässt sich als eine solche Thematisierung des Sprechens selbst betrachten. Das Ringen mit Proteus dient dazu, ihn zum Sprechen zu bringen. Die Spannung der Episode liegt in der Erwartung der Rede. In der Rahmenerzählung verdoppelt sie sich: Telemachos wartet sehnsüchtig auf Informationen zu Odysseus; Menelaos spannt ihn lange auf die Folter. Als Proteus endlich spricht, ist die erzählerische Vermittlung weit zurückgetreten: Der Rahmenerzähler ist nicht präsent und Menelaos *zeigt* seinen Dialog mit Proteus mehr, als dass er ihn erzählt. Hinzu kommt, dass durch das nur von Geräusch begleitete, in metamorpher Sprache vermittelte Verwandlungsspiel ein referentieller Hintergrund aufgebaut wurde, der dem Logos entrückt ist. Schließlich schneidet Proteus' Kriegsbericht Konturen in das Gewühl aus Silben und Körpern. So enthält die Proteus-Episode in verdichteter Form, was einige Jahrhunderte später das Theater der Polis prägt: die gespannte, auf eine intensive multisensorische Erfahrung der Zuschauer gerichtete Verbindung von entgrenzter Körperbewegung und rhetorischer Arbeit am Mythos.

71 Lehmann: Theater und Mythos, S. 34 und 40.
72 Vgl. zum pathischen Unterschied zwischen Sehen und Hören: Jean-Luc Nancy: À l'écoute, Paris: Galilée 2002, S. 34.
73 Vgl. Karl-Heinz Göttert: Geschichte der Stimme, München: Fink 1998, S. 56.
74 Lehmann: Theater und Mythos, S. 36; vgl. auch Sarah Nooter: The Mortal Voice in the Tragedies of Aeschylus, Cambridge: CUP 2017, S. 124.
75 Vgl. Lehmann: Theater und Mythos, S. 40.
76 Ebd., S. 41.
77 Vgl. ebd., S. 127.

2.

Morphologie des Politischen: Aischylos' *Orestie* und der Mythos des Staates

In den etwa 250 Jahren, die zwischen Homers Epen und Aischylos' Tragödien liegen, ist der Heroismus des homerischen Epos der attischen Polis fremd geworden.[1] Dionysische Festkultur und Theateragon haben sich im mittleren fünften vorchristlichen Jahrhundert als komplexe Formen gesellschaftlicher Selbstvergewisserung und Selbstbefragung ausdifferenziert. Die griechischen Tragödien beleuchten den Mythos aus der Perspektive des Bürgers und im Zusammenhang mit Gesetz und Polis.[2] Zugleich ist die Existenz der Polis bei Aischylos, anders als bei Sophokles und Euripides, noch nicht selbstverständlich.[3] Die *Orestie* trat bei den Dionysien im Jahr 458 v. Chr. zum Wettbewerb an. Die Trilogie um Agamemnon, Klytaimestra und Orest dramatisiert die göttlich angeleitete Transformation einer Gemeinschaft, die auf der Logik der Rache beruht, zu einer Gemeinschaft, die auf der Logik des Rechts beruht; dabei scheinen Grundstrukturen der attischen Demokratie auf, die im Theater in mythischer Überhöhung gefeiert werden, während sie in der politischen Wirklichkeit noch ihre Standfestigkeit behaupten müssen.[4] Altphilologen, Anthropologen und Philosophen identifizieren Aitiologien für verschiedene rechtliche und soziale Institutionen der Zeit in den Stücken[5],

1 Vgl. Lehmann: Theater und Mythos, S. 19.

2 Critchley: Tragedy, S. 41 und 45; Christian Meier: Die politische Kunst der griechischen Tragödie, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1988, S. 7f. und 11.

3 Wolfram Ette: Kritik der Tragödie. Über dramatische Entschleunigung, Weilerswist: Velbrück Wissenschaft 2011, S. 36.

4 Vgl. zu dieser Lesart, mit unterschiedlichen Deutungen im Detail u. a.: E.R. Dodds: Die Rolle des Ethischen und des Politischen in der ›Orestie‹ [1960], übers. v. Udo W. Scholz, in: Wege zu Aischylos, Bd. 2: Einzelne Dramen, hg. v. Hildebrecht Hommel, Darmstadt: WBG 1974, S. 149–172; Meier: Die politische Kunst der griechischen Tragödie, S. 42f. und 117–156; Lehmann: Theater und Mythos, S. 77–83; Ette: Kritik der Tragödie, S. 35–215; Anton Bierl: Nachwort, in: Aischylos: Die Orestie, übers. v. Kurt Steinmann, Stuttgart: Reclam 2016, S. 245–276, hier 253f. sowie ders.: Klytaimestra Tyrannos: Fear and Tyranny in Aeschylus's *Oresteia* (with a Brief Comparison with *Macbeth*), in: Comparative Drama 51.4 (2017), S. 528–563, hier 529; Critchley: Tragedy, S. 25f.

5 Oliver Taplin und Joshua Billings: Introduction, in: Aeschylus: The Oresteia, übers. v. O.T., hg. v. O.T. und J.B., New York/London: Norton 2018, S. xi–xxviii, hier xiv.

lesen die Trilogie als »mythisches Bild für den langgestreckten Prozeß der Vorgeschichte der Polis sowie der Polis-Bildung selbst«[6], als Darstellung des Wegs »von der archaischen Adelsgesellschaft zur Demokratie«[7], als Dramatisierung von Gegenwart[8]. Die Geschichte der Entstehung der Polis wird ferner als Geschlechtergeschichte erkannt, die sich im Extrem als Bewegung vom Matriarchat zum Patriarchat liest, mindestens aber als Stillstellung von als entgrenzend wahrgenommenen Formen von ›Weiblichkeit‹.[9]

Die *Orestie* gilt als Aischylos' politischstes Drama.[10] Drei Jahre vor der Aufführung war der Adelsrat entmachtet worden, der auf dem Areopag tagte, dem Ort, an dem Athene am Ende der *Eumeniden* die neue Ordnung einrichtet.[11] Von der Entmachtung des Rats an herrschte die attische Bürgerschaft selbständig über ein Reich, das seit den kurz zuvor gewonnen Perserkriegen verhältnismäßig plötzlich beachtliche Ausmaße besaß – turbulente Zeiten, in denen Fragen nach politischer Verantwortung und den Grundlagen politischen Handelns besonderes Gewicht zukam.[12] Auch ästhetisch wird der *Orestie*, die zwei Jahre vor Aischylos' Tod zur Aufführung kommt, eine Sonderstellung innerhalb der frühen antiken Tragödien zugesprochen. Bewährte Schemata lösen und vervielfältigen sich; es kommt zu einer bis dahin ungekannten Intensität.[13] Wolfgang Schadewaldt zieht den Vergleich mit dem späten Michelangelo, mit Shakespeare, mit Goethes *Faust II* und dem späten Beethoven: »Überall in scheinbarer Auflösung eine Vermischung und Vervielfältigung, ein Bunt- und Intensivwerden, ein unendliches Gedränge.«[14] Die Trilogie gilt als im aristotelischen wie hegelschen Sinne wenig dramatisch.[15]

6 Meier: Die politische Kunst der griechischen Tragödie, S. 138.

7 Bernd Seidensticker: Nachwort, in: Die Orestie des Aischylos, übers. v. Peter Stein, hg. v. B.S., München: C.H. Beck 2007, S. 215–234, hier 221.

8 Pierre Vidal-Naquet: Eschyle, Le passé et le présent, in: Eschyle. Tragédies complètes, hg. v. Paul Mazon, Paris: Gallimard 1982, S. 7–35, hier 20.

9 Vgl. Froma I. Zeitlin: The Dynamics of Misogyny. Myth and Mythmaking in Aeschylus's *Oresteia*, in: dies.: Playing the Other. Gender and Society in Classical Greek Literature, Chicago/London: Univ. of Chicago Press 1996, S. 87–119; Nicole Loraux: Die Trauer der Mütter. Weibliche Leidenschaft und die Gesetze der Politik, übers. v. Eva Moldenhauer, Frankfurt a.M./New York: Campus 1992 [Paris 1990].

10 Vgl. Meier: Die politische Kunst der griechischen Tragödie, S. 122f.

11 Ebd., S. 121f.

12 Ebd., S. 8, 22f., 33–36 und 51.

13 Wolfgang Schadewaldt: Die griechische Tragödie. Tübinger Vorlesungen, Bd. 4, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1991, S. 162f.

14 Ebd., S. 173.

15 Lehmann hat für das klassische griechische Drama die Formel vom ›prädramatischen Theater‹ geprägt. Lehmann: Tragödie und dramatisches Theater, S. 17–19; ders.: Theater und Mythos, S. 2. Bierl bestätigt diese These für die *Orestie* aus altphilologischer Perspektive: Bierl: Nachwort, S. 255. Critchley führen parallele Lektüren der aristotelischen *Poetik* mit

Ihre Analyse stützt Tragödientheorien, die die Bedeutung der vielschichtigen theatralen Bearbeitung von Affekten wie Furcht, Schrecken, Trauer und Wut gegenüber einer Reduktion des Dramatischen auf Handlung und Konflikt stark machen.[16] Nur auf der Oberfläche finden die Kontraste im letzten Teil der Trilogie eine Auflösung. Die Darstellung des kollektiven Wandels von der Blutrache zur Abstimmung bleibt lückenhaft. »Geburt der Demokratie mit Bad Netz Beil«[17], lautet ein auf die *Orestie* gemünzter Vers in Heiner Müllers Gedicht *Ajax zum Beispiel*, der den schroffen, nur oberflächlich aufgelösten Kontrasten der Trilogie Rechnung trägt.

Mir geht es im Folgenden darum, mit dem verschollenen *Proteus*-Stück im Horizont, eine politisch-anthropologische Morphologie in Aischylos' Trilogie herauszuarbeiten: Wie ich zeigen will, verhandeln die Tragödien die Gestalt des Königskörpers, die Gestalt der Sprache und die Gestalt der Polis. Ersteres lässt sich am Tod Agamemnons auffalten, die Gestalt der Sprache an der Rede der Kassandra und die Auseinandersetzung mit der Gestalt der politischen Gemeinschaft anhand der Bewegung von den Choephoren zu den Erinyen am Ende des zweiten und der Verwandlung der Erinyen in die Eumeniden im letzten Teil der Trilogie. Die analytische Trennung von Körper, Sprache und Politischem kehrt deren tatsächliche ästhetische und thematische Verschränkung im Theater umso deutlicher hervor. Durchweg reflektiert die *Orestie* die Gestalt des Theaters, die am Ende der *Eumeniden* sowohl an der Hervorbringung eines Staatsmythos teilhat wie an Tendenzen zu dessen Zersetzung. Ein Theater der Repräsentation steht dabei einem proteischen Theater der Erfahrung gegenüber.

einer Reihe antiker Dramen zu dem Schluss, dass sich Aristoteles' Definition der Tragödie als *mimesis praxeos* empirisch nicht halten lässt. Critchley: Tragedy, S. 249f. Noch deutlicher verwirft Wolfram Ette die *Poetik* als »Theorie der Tragödie«. Ette: Kritik der Tragödie, S. 14. Besonders Aischylos' Dramen widersetzten sich durch ihre »manifeste Geschichtlichkeit« der Glättung durch Aristoteles' Theorie. Ebd., S. 36.

16 Vgl. Mario Telò: Archive Feelings. A Theory of Greek Tragedy, Columbus: Ohio State UP 2020; Susanne Gödde: Pathos in der griechischen Tragödie, in: Handbuch Literatur & Emotionen, hg. v. Martin von Koppenfels und Cornelia Zumbusch, Berlin/Boston: de Gruyter 2016, S. 209–243; Anne Carson: Tragedy. A Curious Art Form, in: Euripides: Grief Lessons. Four Plays, übers. v. A.C., New York: nyrb 2006, S. 7–9; Critchley: Tragedy, S. 275; Loraux: Die Trauer der Mütter, S. 28.

17 Heiner Müller: Ajax zum Beispiel [1994], in: ders.: Warten auf der Gegenschräge. Gesammelte Gedichte, hg. v. Kristin Schulz, Berlin: Suhrkamp 2014, S. 180–185, hier 183.

Gestalt des Königskörpers: Agamemnon

Auftritt ohne Bodenkontakt: Agamemnon vor dem Palast von Argos

Auf dem Wagen vor dem Königshaus von Argos, Kassandra im Gepäck, erscheint im ersten Teil der *Orestie* nach 780 Versen Agamemnon. Einen Auftritt im buchstäblichen Sinne hat der Kriegsheld nicht; er fährt ein, rollt auf die Bühne, bleibt auch nach der Schiffsreise aus Troja auf unstetem Grund. Aischylos inszeniert Agamemnons Präsenz von Anfang an als prekär.[18] Bevor der König wenigstens über die Stimme Präsenz und Standfestigkeit zeigen kann, spricht der Chorführer knapp 30 Verse lang zu ihm und über ihn; er zeichnet ein schwankendes Bild:

> ἄγε δή, βασιλεῦ, Τροίας πτολίπορθ᾽,
> Ἀτρέως γένεθλον, (Ag. 781f.).
>
> Nun sag mir, König, Trojas Zerstörer,
> des Atreus Spross,[19]

Nach einer Art Anrufung mit der Begrüßungsformel »ἄγε δή«, die semantisch nur schwach codiert ist, aber womöglich noch Spuren von ἄγω (u. a. anführen, holen, tragen, bringen, äußern) mitführt,[20] wird Agamemnon mehrfach charakterisiert: König, Zerstörer Trojas, Spross des Atreus. Vielleicht ist, gerade durch die Folge heroischer Bezeichnungen, eine Aufforderung zu *führen* im ἄγε mitzuhören; damit wäre eine Kritik an der Führungslosigkeit der Stadt durch die langen Kriegshandlungen angedeutet. Auf die Adressierung folgen Fragen:

> πῶς σε προσείπω; πῶς σε σεβίζω
> μήθ᾽ ὑπεράρας μήθ᾽ ὑποκάμψας
> καιρὸν χάριτος;

18 Die Krisenhaftigkeit des dramatischen und theatralen Auftritts hat Juliane Vogel erforscht: Juliane Vogel: »Who's there?«. Zur Krisenstruktur des Auftritts in Drama und Theater, in: Auftreten. Wege auf die Bühne, hg. v. J.V. und Christopher Wild, Berlin: Theater der Zeit 2014, S. 22–37; dies.: Aus dem Grund, auch mit Bemerkungen zu Aischylos als »Meister der inszenierten Auftrittskritik« (S. 27). Die Darstellung von Agamemnons Schwanken bestätigt den von Vogel skizzierten Zusammenhang zwischen mythologischem, theatralem und politischem Heraustreten der Figur in der antiken Tragödie. Vgl. »Who's there?«, S. 24f.

19 Ich zitiere unter Angabe des Einzelstücks der Trilogie (Ag., Cho., Eum.) und der Verse nach: G. Murray, Aeschyli tragoediae, 2. Aufl., Oxford: Clarendon Press 1955, S. 207–274 aus dem TLG. Deutsche Übersetzung: Aischylos: Die Orestie, übers. v. Kurt Steinmann, Stuttgart: Reclam 2016.

20 Das spiegelt sich in einigen Übersetzungen: »Wohlan« hat Emil Staiger, »Sag uns« Peter Stein, »Nun sag mir«, Kurt Steinmann, »Come then« Christopher Collard, »Welcome« Oliver Taplin, »Enter« Anne Carson, »All hail« Herbert Weir Smyth. Tony Harrison unterschlägt das »ἄγε δή«. Paul Mazon belässt es für das Französische bei einem »Ah«.

wie soll ich dich grüßen? wie soll ich dich ehren,
nicht über- noch unterschreitend
das richtige Maß huldvollen Dankes? (785–787)

Weniger fragt der Chorführer Agamemnon nach der richtigen Anrede, als dass er darüber sinniert, wie umzugehen ist, mit einem Kriegshelden, der Unheil ins eigene Volk brachte, indem er seine Tochter einem günstigen Seegang opferte (vgl. 799–804). Die ersten Worte des Chorführers an Agamemnon formulieren die Identität des haltlos im dramatischen Geschehen stehenden Helden als offene Frage. Die Kritik bleibt vorsichtig; der Chorführer schließt mit einem Ausdruck der Wertschätzung und rät Agamemnon, den Stand der Polis aufmerksam zu betrachten (805–809).

Dann spricht Agamemnon, grüßt zuerst die Stadt und die Götter der Heimat: »πρῶτον μὲν Ἄργος καὶ θεοὺς ἐγχωρίους« (810) und skizziert dann »zur Würdigung der Götter« (829) bilderreich den Kriegsausgang. Aus der Rede des Chorführers greift Agamemnon nur einen Punkt heraus: den Gedanken, sich nicht verstellen zu wollen, sondern dem König offen mit ambivalenten Gefühlen entgegenzutreten. Agamemnon fühlt sich an leidvolle Erfahrungen der Täuschung erinnert; als wahrer Freund habe sich allein Odysseus erwiesen. Iphigenie kommt in Agamemnons Rede gar nicht vor:

εἰδὼς λέγοιμ᾽ ἄν· εὖ γὰρ ἐξεπίσταμαι
ὁμιλίας κάτοπτρον, εἴδωλον σκιᾶς,
δοκοῦντας εἶναι κάρτα πρευμενεῖς ἐμοί. (840)
μόνος δ᾽ Ὀδυσσεύς, ὅσπερ οὐχ ἑκὼν ἔπλει,
ζευχθεὶς ἑτοῖμος ἦν ἐμοὶ σειραφόρος,
εἴτ᾽ οὖν θανόντος εἴτε καὶ ζῶντος πέρι
λέγω. τὰ δ᾽ ἄλλα πρὸς πόλιν τε καὶ θεοὺς
κοινοὺς ἀγῶνας θέντες ἐν πανηγύρει (845)
βουλευσόμεσθα. καὶ τὸ μὲν καλῶς ἔχον
ὅπως χρονίζον εὖ μενεῖ βουλευτέον·
ὅτῳ δὲ καὶ δεῖ φαρμάκων παιωνίων,
ἤτοι κέαντες ἢ τεμόντες εὐφρόνως
πειρασόμεσθα πῆμ᾽ ἀποστρέψαι νόσου. (850)

Ich kann wohl aus Erfahrung sagen – denn durch und durch verstehe ich
des Menschenumgangs Spiegel: Eines Schattens Trugbild nur
sind die, die sich den Anschein geben, mir besonders wohlgesinnt zu sein.
Allein Odysseus, der nur widerwillig mit uns fuhr,
war, einmal eingespannt, ein treu bereites Seilpferd mir,
ob er, von dem ich spreche, tot schon ist oder noch lebt.
Das andre, was die Götter angeht und die Stadt, so werden wir,
nachdem wir allgemeine Treffen festgelegt, uns in der Volksversammlung
beraten; wie, was sich in gutem Zustand zeigt,

auf Dauer fortbesteht, darüber heißt es Rat zu halten,
doch wo die Mittel eines Arztes zwingend nötig sind,
da werden wir durch Brennen oder Schneiden mit Bedacht versuchen,
der Krankheit Missstand zu verscheuchen. (838–850)

Unmöglich, bei der Pferdemetapher nicht an Odysseus kriegsentscheidende Erfindung zu denken; ausgerechnet der Listenreiche gilt Agamemnon als ehrliche Haut. Im Subtext deutet Agamemnons Rede das Getäuschtwerden durch Klytaimestra bereits an. Die Frage nach dem Wahrheitsgehalt der Sprache wird grundlegend für die *Orestie*.

Gegen Ende liefert Agamemnons Eröffnungsrede einen Eindruck davon, wie der König die Polis denkt. Dreifach konturiert er die politischen Angelegenheiten und, damit zusammenhängend, den Dienst an den Göttern als gemeinschaftliches Projekt: »κοινοὺς ἀγῶνας θέντες ἐν πανηγύρει / βουλευσόμεσθα« (845f.). Agamemnon verspricht, gemeinsame Treffen zur Beratung im allgemeinen Versammlungsort einzurichten, vermutlich ein Ältestenrat – Klytaimestra erwähnt wenig später die Gefahr des Sturzes des Rats in Agamemnons Abwesenheit (vgl. 883f.). Einige Beratungsergebnisse allerdings nimmt der König bereits vorweg: Genau genommen wird nur darüber kollektiv beraten, wie sich Gutes verstetigen lässt. Was das Gute ist, scheint ebenso bereits gesetzt, wie was das Schlechte ist, dem durch chirurgischen Eingriff (»Brennen oder Schneiden«) der Garaus gemacht werden soll; eine Beratung braucht es dafür nicht mehr. Agamemnons Abriss zur Lage der Polis präfiguriert spätere Darstellungen des guten Staats aus der politischen Ideenlehre: Festigkeit und Geschlossenheit, Dauerhaftigkeit und Gesundheit gelten Platon genauso wie Thomas Hobbes und Carl Schmitt als politische Qualitätskriterien. Agamemnon selbst wirkt bei seiner Rede allerdings eher wie der von Benjamin in *Ursprung des deutschen Trauerspiels* beschriebene schwankende Fürst des Barockdramas, denn als standhafter Griechenkönig. Wenn am Ende der *Orestie* Athene politische Ideale formuliert, die über das Stück hinausreichen sollen, haben diese mehr Gewicht. Im Gehalt bleiben sie denen Agamemnons aber erstaunlich nah.

»Geliebtes Haupt«: Klytaimestra und der Leib des Königs

Mit Klytaimestras Heraustreten aus dem Palast vor die »ἄνδρες πολῖται« (855), die ›politischen Männer‹, rückt die Sphäre des Politischen auf der Oberfläche zunächst zugunsten des *oikos* in den Hintergrund. Klytaimestra geriert sich als der Sphäre des Hauses zugehörige, liebende Ehefrau, deren qualvolles Warten auf die Rückkehr des Kriegers durch Gerüchte über dessen

potentiell tödliche Verwundungen fortlaufend gesteigert wurde. Erstmals wird dabei explizit Agamemnons Körper angesprochen[21] – wenn auch nur in der Phantasie:

καὶ τραυμάτων μὲν εἰ τόσων ἐτύγχανεν
ἀνὴρ ὅδ', ὡς πρὸς οἶκον ὠχετεύετο
φάτις, τέτρηται δικτύου πλέω λέγειν.
εἰ δ' ἦν τεθνηκώς, ὡς ἐπλήθυον λόγοι,
τρισώματός τἄν, Γηρυὼν ὁ δεύτερος, (870)
πολλὴν ἄνωθεν, τὴν κάτω γὰρ οὐ λέγω,
χθονὸς τρίμοιρον χλαῖναν ἐξηύχει λαβεῖν,
ἅπαξ ἑκάστῳ κατθανὼν μορφώματι.

Empfing so viele Wunden dieser Mann hier,
als das Gerücht davon ins Haus geleitet wurde wie durch Gräben Wasser,
so ist er sozusagen mehr durchlöchert als ein Netz.
Und wäre er so oft gestorben, wie die Sagen schossen wild ins Kraut,
dann könnte wirklich er als zweiter Geryon, dreileibig,
sich rühmen, dass ein dreifach Leichentuch aus Erde er erhielt
– ein weites über ihm, von dem, das unter ihm, gar nicht zu reden –,
da er je einmal starb in jedes Leibs Gestalt. (866–873)

Klytaimestra erinnert an Agamemnons natürlichen Körper. Ihre Rede setzt so einen Kontrapunkt zur Inszenierung Agamemnons als König und politischer Entscheidungsträger sowie als Krieger mit großer Genealogie. Auf der Oberfläche des Textes spricht die Ehefrau. Doch das Vokabular schillert; es ist auch das der Mörderin. Bevor ihn die Doppelaxt tötet, fängt Klytaimestra Agamemnon in einem Netz im Bad; die Motivik der Verflüssigung (ὀχετεύω, [Wasser] einleiten; πληθύω, [u. a.] anschwellen [von Flüssen]) gehört zum Mord. Die Bilder der Durchlöcherung und Durchlässigkeit, die in den Versen zwischen dem Körper Agamemnons und der Bewegung der Gerüchte hin und herspringt, desavouieren bereits das Ideal menschlich-männlicher Identität, zu dem geschlossene Körpergrenzen gehören. Der Vergleich mit Geryon, dem mythologischen Riesen mit drei Köpfen und drei Körpern, verfrachtet Agamemnons Körper auch noch in das Feld des Grotesken und Monströsen. Dass der Sage nach Herakles Geryon mit einem mit dem Blut der Hydra getränkten Pfeil tötete, hat an den Vorausdeutungen auf Agamemnons Tod teil.

Schließlich kommt auch Klytaimestra auf den ›politischen Körper‹ zu sprechen, indem sie berichtet, gewarnt worden zu sein, dass nicht nur Agamemnon vor Troja, sondern durch seine Abwesenheit auch der argeischen Polis Unheil drohe:

21 Zuvor sprach der Chorführer allein von Agamemnons »Ruder [des] Verstands« (802).

τόν θ᾽ ὑπ᾽ Ἰλίῳ σέθεν
κίνδυνον, εἴ τε δημόθρους ἀναρχία
βουλὴν καταρρίψειεν, ὥστε σύγγονον
βροτοῖσι τὸν πεσόντα λακτίσαι πλέον.

die Gefahr, die dir vor Troja drohte,
und die, wenn Führungslosigkeit im Staat, begleitet von des Volks Tumult,
den Rat der Alten stürzte, ist es doch den Menschen angeboren,
dem, der gefallen, noch mit Füßen nachzutreten. (882–885)

Körper des Königs und Körper der Polis sind in Klytaimestras Rede imaginär angegriffen. So bereitet sie eine Grundlage dafür, dem ›echten‹, augenscheinlich physisch intakten Agamemnon, einen desto bedeutungsvolleren Auftritt zu verschaffen:

νῦν δέ μοι, φίλον κάρα, (905)
ἔκβαιν᾽ ἀπήνης τῆσδε, μὴ χαμαὶ τιθεὶς
τὸν σὸν πόδ᾽, ὦναξ, Ἰλίου πορθήτορα.
δμῳαί, τί μέλλεθ᾽, αἷς ἐπέσταλται τέλος
πέδον κελεύθου στρωννύναι πετάσμασιν;
εὐθὺς γενέσθω πορφυρόστρωτος πόρος (910)
ἐς δῶμ᾽ ἄελπτον ὡς ἂν ἡγῆται Δίκη.

Nun jedoch, geliebtes Haupt,
steig mir herab von deinem Wagen, aber setz nicht auf den Boden,
Herr, deinen Fuß, der Ilion hat zerstampft!
Was zaudert ihr noch, Mägde, denen aufgetragen ist der Dienst,
den Grund des Wegs, den er beschreitet, mit Gewändern zu belegen?
Sogleich entstehe ein mit Purpurdecken überzogner Pfad,
und Dike führe ihn ins Haus, wie nie er es erwartet hat. (905–911)

Hier rücken Agamemnons politisch-oikonomischer und sein militärischer Körper mithilfe der Physis in den Vordergrund. Klytaimestra evoziert einen Auftritt zweier *partes pro toto*: Angesprochen sind das Haupt des Königs und Hausvorstehers (κάρα) und der Fuß des Kriegers (πόδ᾽, von πούς). Beiden Körperteilen kommt eine ideelle Bedeutung zu: Sie sollen Agamemnon in seinen Rollen als König und Krieger weiter aufrichten. Vor allem der Fuß erinnert zugleich an den Tod des natürlichen Körpers. Explizit ist er mit den Toten von Troja verbunden, denen auch Agamemnon hätte angehören können. Implizit eignet dem Fuß durch seine Erdennähe eine Affinität zum Tod. Wieder kehrt Klytaimestra unter dem Vokabular der politisch-militärischen Repräsentation den natürlichen Körper hervor, den stets der Verfall bedroht.

»Es gibt das Meer«: Klytaimestras Elementartheater

Die Purpurtücher sollen Agamemnons Fuß den verderblichen Zusammenhängen entheben, führen aber bloß einen weiteren Raum des Todes und der Verwandlung ein: das Meer. Agamemnons Sorge, durch einen Gang auf dem wertvollen Stoff weibisch, barbarisch oder eitel zu wirken, arbeitet Klytaimestra durch Schmeichelei und Priamos-Vergleiche entgegen. Kleiner als der Troerkönig, dessen Tochter Kassandra als Agamemnons Gefangene mit auf dem Wagen sitzt, kann Agamemnon sich nicht machen. Noch Agamemnons ökonomische Bedenken über einen verschwenderischen Umgang mit dem teuren Tuch ausräumend, sagt Klytaimestra:

> ἔστιν θάλασσα—τίς δέ νιν κατασβέσει; —
> τρέφουσα πολλῆς πορφύρας ἰσάργυρον
> κηκῖδα παγκαίνιστον, εἱμάτων βαφάς.
> οἶκος δ' ὑπάρχει τῶνδε σὺν θεοῖς, ἄναξ,
> ἔχειν· πένεσθαι δ' οὐκ ἐπίσταται δόμος.
>
> Es gibt das Meer – wer trocknet es je aus bis auf den Grund? –,
> das reich vorhandnen Purpurs stets aufs Neu erzeugten Saft,
> dem Silber gleich an Wert, ernährt zum Färben der Gewänder.
> Das Haus ist nicht zu knapp damit gesegnet dank den Göttern, Herr,
> den Mangel kennt es nicht. (958–962)

Auch Agamemnon bezeichnet die Tücher als ἁλουργής (wörtl. seegefertigt, im Sinne von purpurn) und als πορφύρεος (purpurn) (vgl. 946, 957). Gemeint ist ein rot-, zum Teil auch violett- bis blauglänzender Textilfarbstoff, der – aus den Absonderungen von Meeresschnecken gewonnen – in der Antike als besonders wertvoll gilt und stark statussymbolisch aufgeladen ist.[22] Martin Hose hat die weit zurückreichende Diskussion um die Farbauffassung der Griechen von Homer her in zwei Richtungen aufgelöst: Farbwerte dienen entweder als spezifische Attribute für Objekte oder sie drücken Grade von

22 Vgl. zu Herkunft und Wirkweisen der Stofffarbe in der Antike Hartmut Blum: Purpur als Statussymbol in der griechischen Welt, Bonn: Rudolf Habelt 1998. Blum stellt fest, dass die Adjektive ἁλουργής und πορφύρεος weniger als abstrakte Farbbezeichnungen, sondern eher als Materialbezeichnungen, als Bezeichnungen eines Färbestoffs, aufgefasst werden können. Ebd., S. 28 und 31. Paulys Enzyklopädie zufolge ist die wichtigste antike Quelle zur Purpurproduktion Plinius' *Naturforschung* (9.124–138); Aristoteles schreibt in seiner *Tierkunde* über die Meeresschnecke (546b–547b). Helmuth Schneider: Purpur, in: Der Neue Pauly (DNP), Online, 2006. Vgl. zur Sprachgeschichte von πορφύρα: Michael Janda: Purpurnes Meer. Sprache und Kultur der homerischen Welt, Innsbruck: Innsbrucker Beiträge zur Kulturwissenschaft 2014, S. 27–58.

Helligkeit aus.[23] Purpur gehört offenbar vor allem in das erste Register; wie zu zeigen ist, wird aber auch der Bereich des Lichts berührt.

»Es gibt das Meer«, »ἔστιν θάλασσα«: Klytaimestras Blitzinventur des Maritimen verwischt die Grenzen zwischen Haus und Meer. Der Reichtum des königlichen *oikos* gleiche den unergründlichen Weiten des Meers und habe an dessen Schätzen teil. Im Kippspiel mit Bildlichkeit und Buchstäblichkeit, das die Rede Klytaimestras auszeichnet, zieht aber das Meer auch mit seinen anderen Qualitäten ins Haus ein. Im Purpurpfad findet das Spiel mit heroisch-bedrohlicher Metaphorik und spektakelhaft-tödlicher Konkretion eine Verkörperung: Indem Agamemnon den purpurnen Stoff betritt, wiederholt er auf physisch festem, aber visuell und symbolisch schillerndem Grund die Hybris, sich auf See zu wagen.[24] Meeresbezug und rote Farbe erinnern an die Opferung Iphigenies. In der Vorausdeutung auf Klytaimestras Rache entsteht ein elementares Bild für die Unerhörtheit weiblicher Tat, die männliche Grausamkeit auszugleichen sucht. Dass der Purpurpfad das Meer ins Haus leitet, wie sich mit Klytaimestras Worten sagen ließe, konkretisieren der Mord im Bad und das Tableau der wie Fische im Netz gefangenen Körper Agamemnons und Kassandras.[25] Das antike Theater besaß, wie in der Lektüre von Homers Proteus-Episode dargelegt, in Lage, Architektur und religiös-rituellem Kontext eine Nähe zum Meer. Klytaimestras purpurnes Metatheater kehrt auch diesen Bezug hervor; die epistemologische Rutschigkeit des Theatralen findet darin Ausdruck.

Klytaimestras Sprache trägt zu dieser proteischen Qualität der Stelle entscheidend bei. Der durch Unterbrechungen verstärkte Vers »ἔστιν θάλασσα— τίς δέ νιν κατασβέσει; —« (958) ahmt über eine Fülle von s-Lauten zischende Meereswogen nach. Der Klang des Sigmas galt griechischen Euphonikern als unschön.[26] In jedem Fall ist Klytaimestras Äquivokation lautlich spürbar. Die Formel »ἔστιν θάλασσα« ließe sich darüber hinaus als prototypisches Beispiel für eine mythische Sprache nach Roland Barthes heranziehen. »[D]er Mythos ist zutiefst nominal, insofern gerade die Nomination die erste Technik der

23 Martin Hose: Ποικιλία. Probleme bei der Übersetzung griechischer Farbwörter: Homer und seine Folgen, in: Die Farben der Klassik. Wissenschaft – Ästhetik – Literatur, hg. v. Martin Dönike, Jutta Müller-Tamm und Friedrich Steinle, Göttingen: Wallstein 2016, S. 15–30, hier 24, mit Dank an Cornelia Ortlieb.

24 Vgl. zur »Hybris des Schritts« in der Antike nochmals Vogel: Aus dem Grund, S. 22–29.

25 Melissa Mueller erkennt sogar einen olfaktorischen Subtext in der Purpurszene: Melissa Mueller: Tragic Textiles and the House of Atreus, in: dies.: Objects as Actors. Props and the Poetics of Performance in Greek Tragedy, Chigaco/London: Univ. of Chicago Press 2016, S. 42–69, hier 56f.

26 Stanford: The Sound of Greek, S. 53f.

Verdeckung ist«, schreibt Barthes in »Afrikanische Grammatik« zum substantivischen ›Es gibt‹ des Mythos.[27] Klytaimestra behauptet Definitionsmacht über das Meer, das Phänomen der Ungreifbarkeit schlechthin.[28]

Agamemnon war als Kriegsheld mit Beute vor dem Palast erschienen. Auf seinem Einzug nach knapp der Hälfte der Verse des Stücks liegt schon zu Beginn Spannung. Der Wagen mag ihn ein Stück erhöht haben. Saß er oder stand er? Sicher war die körperliche Präsenz der Figur eindrucksvoll. Dass sie dennoch prekär ist, kehren der fehlende Bodenkontakt und die Ambivalenz hervor, die der Chorführer Agamemnon gegenüber ausdrückt. Agamemnons eigene Rede betont die Kriegserfolge, ehrerbietiges Verhalten den Göttern gegenüber sowie das Drängen auf Loyalität und Ordnung. Befestigt Agamemnon seinen unsicheren Stand zwischenzeitlich mit seiner Rede, macht Klytaimestra dieses Werk in der Bilderwelt ihrer Verse unmittelbar zunichte – um Agamemnons Körper gleich darauf in einem Theater im Theater zu fulminanter Größe zu verhelfen. Durch die Erhöhung steigert sie die Wirkung seiner Vernichtung, in der die Todesphantasien aus ihrer Begrüßungsrede an den Gatten real werden.

Purpur gilt in der Antike zunächst als Monarchen- und Helden-, später auch als Götterfarbe.[29] Bei Homer markiert Purpur Größe, Reichtum, Rettung.[30] Noch das purpurne Meer ist in den Epen weitgehend positiv konnotiert; in der nachhomerischen Dichtung wird es dezidiert mit dem Tod verbunden.[31] Bereits bei Homer besitzt Purpur eine theatrale Funktion, der die von Hose belegte Lichtbezogenheit der antiken Koloristik vermutlich zuarbeitete. Heinke Stulz hat gezeigt, dass Homer das Rot wie ein »Rampenlicht, das die neue Hauptperson kurz vor der Aktion beleuchtet«, einsetzt.[32] Zu den im Epos purpurn ausgeleuchteten Figuren gehört Agamemnon. Im achten Gesang der *Ilias* – die Griechen sind zurückgetrieben, Hektor droht, die Oberhand zu gewinnen – spricht Agamemnon, von Hera dazu bewegt, ermahnend zur Mannschaft:

27 Barthes: Mythen des Alltags, S. 183.

28 Vgl. zu Klytaimestras bedeutungszerstörendem Sprechen durch Äquivokation sowie eine Zunahme an Lautstärke: Susanne Gödde: euphêmia. Die gute Rede in Kult und Literatur der griechischen Antike, Heidelberg: Winter 2011, S. 115f.

29 Vgl. Blum: Purpur als Statussymbol, S. 83.

30 Heinke Stulz: Die Farbe Purpur im frühen Griechentum. Beobachtet in der Literatur und in der bildenden Kunst, Stuttgart: Teubner 1990, S. 103f.

31 Ebd., S. 180.

32 Ebd., S. 120, vgl. auch S. 96 zur (quasi-)theatralen Funktion der Farbe auch über Homer hinaus.

βῆ δ' ἰέναι παρά τε κλισίας καὶ νῆας Ἀχαιῶν (220)
πορφύρεον μέγα φᾶρος ἔχων ἐν χειρὶ παχείηι,
στῆ δ' ἐπ' Ὀδυσσῆος μεγακήτεϊ νηῒ μελαίνηι,
ἥ ῥ' ἐν μεσσάτωι ἔσκε γεγωνέμεν ἀμφοτέρωσε,
[…]
ἤϋσεν δὲ διαπρύσιον Δαναοῖσι γεγωνώς·
‚αἰδώς, Ἀργεῖοι, κάκ' ἐλέγχεα, εἶδος ἀγητοί.
πῆι ἔβαν εὐχωλαί, ὅτε δὴ φάμεν εἶναι ἄριστοι,
ἃς ὁπότ' ἐν Λήμνωι κενεαυχέες ἠγοράασθε, (230)
[…]‹

Und er schritt hin und ging zu den Hütten und Schiffen Achaias,
hielt in der kräftigen Hand einen großen purpurnen Mantel
und betrat das gewaltige Schiff des Odysseus, das schwarze;
es lag genau in der Mitte, sodass man Gehör sich verschaffen
konnte nach beiden Seiten: […]
Und er schrie laut den Danaern zu mit gellendem Rufen:
›Schmach euch, Argeier, ihr feigen Säcke, an Aussehn so blendend!
Wo sind die Prahlworte hin – als wir sagten, wir seien die Besten –,
die ihr damals auf Lemnos als hohle Maulhelden schwatztet,
[…]‹ (Il. 8.220–230)[33]

Die Verse erzeugen eine proto-theatrale Konstellation. »'τῶν δ' ὅσον ἐκ νηῶν ἀπὸ πύργου τάφρος ἔεργεν, / πλῆθεν ὁμῶς ἵππων τε καὶ ἀνδρῶν ἀσπιστάων / εἰλομένων·« – »Soviel Raum der Graben umschloß von den Schiffen zur Mauer, / War alles voll von Pferden und schildgewappneten Männern, / Dichtgedrängt;« (213–215), hatte es zuvor geheißen. In diesem Durcheinander zieht Agamemnon durch seinen Gang in die »Mitte« einen Raum auf, der an die halboffene antike Theatersituation erinnert. Der Purpurmantel bestrahlt ihn wie ein Scheinwerfer; seine Rufe reichen weit und in verschiedene Richtungen.

Die Purpurtücher in *Agamemnon* weisen zurück auf diese heroische Inszenierung im Epos, tun dies aber unter veränderten symbolischen Zusammenhängen. Hartmut Blum hat nachgezeichnet, wie sich die Purpurfarbe als Herrschaftszeichen nach den Perserkriegen orientalisiert:

> Indem die Griechen sich selbst nun als frei empfanden, wurde die als Gegenbild entworfene barbarische (persische) Tyrannenherrschaft abgelehnt und diffamiert. Weil das, was der Purpur zuvor verkörpert hatte, die positiv verstandene Königsmacht nämlich, jetzt plötzlich gleichbedeutend war mit der zügellosen

33 Griechischer Text zitiert nach: M.L. West, Homeri Ilias, Bibliotheca Scriptorum Graecorum et Romanorum Teubneriana. Stuttgart-Leipzig: Teubner 1998/2000 aus dem TLG. Deutsche Übersetzung: Homer: Ilias, übers. v. Kurt Steinmann, München: Manesse 2017. Vgl. auch zu dieser Stelle Stulz: Die Farbe Purpur, S. 100f.

> orientalischen Despotie, entwickelte sich aus dem ›Königspurpur‹ der ›Tyrannenpurpur‹, der für Willkür, Luxus und auch für *effeminatio* stand. In Attika und bei den Mitgliedern des attischen Seebundes führte dies zwar offensichtlich nicht zu Purpurverboten; purpurne Kleidung kam aber – bei Männern wie bei Frauen – für mehr als ein halbes Jahrhundert aus der Mode und fand allenfalls auf der tragischen Schaubühne Verwendung, wo man den Theaterkönig als Typus erschaffen hatte.[34]

Dass Agamemnon den Gang über das Purpurtuch zunächst als barbarisch bezeichnet (919) und dass Klytaimestra ihn fragt, ob Priamos nicht über das Purpur liefe (935), bestätigt den Zusammenhang mit dem orientalistischen Tyrannis-Diskurs nach den Perserkriegen. Aischylos hatte an den Schlachten von Marathon und Salamis teilgenommen und ein Perser-Drama verfasst, das 472 v. Chr. zur Aufführung kam. »Theaterkönig« ist Agamemnon auf dem Purpur demnach in mehrfacher Weise. Klytaimestra zwingt ihm das Tyrannen-Image auf, von dem er sich gerade zu lösen versucht.[35] Die Theatralität des Tuchs erinnert aber auch noch an das Heldenpurpur im Epos.

Purpur zeigt sich damit in mehrerer Hinsicht als metamorphe oder proteische Farbe. Es wird durch einen Stoffwechselprozess eines Meerestiers gewonnen; es besitzt eine schimmernde, schillernde Erscheinung; es unterliegt sich wandelnden symbolischen Zuschreibungen; motivisch und pragmatisch ist es mit Theatralität verbunden. Klytaimestra dient es als hintergründiges Instrument der Täuschung, das die Vielfalt der Bedeutungen, dem Netz ähnlich, das sie im Bad bereithält, zu einem fatalen Flechtwerk verbindet.

Klytaimestra inszeniert mit Agamemnon und Kassandra als unfreiwillige Mitspieler ein Theater des Todes, das die Möglichkeiten der Bühne bis ins Detail ausschöpft, indem das Theater in seine sinnlichen Elemente zerlegt wird.[36] Die Aufteilung der theatralen Zeichen auf verschiedene Sinne ist ein grundlegendes Verfahren antiker Stücke.[37] Was über die Stimme vermittelt

34 Blum: Purpur als Statussymbol, S. 188f. Vgl. auch Meyer Reinhold: History of Purple as a Status Symbol in Antiquity, Brüssel: Latomus 1970, S. 22–24.

35 Vgl. Bierl: Klytaimestra Tyrannos, S. 534f.; Mueller: Tragic Textiles, S. 48–51; Reinhold: History of Purple, S. 24.

36 Dass die *Orestie* viele metatheatrale Elemente aufweist, ist ein Topos der Forschung. Eine Übersicht liefert Robert Lewis Smith: Metatheatre in Aeschylus' *Oresteia*, in: Athens Journal of Philology 2.1 (2015), S. 9–20. Er verweist auch auf die metatheatrale Qualität der Teppichszene (ebd., S. 15), ebenso Mueller: Tragic Textiles, S. 43. Mueller zieht zudem eine Art »sensory overload« durch die Purpur-Szene bei Agamemnon in Erwägung, der ihn einknicken lässt. Ebd., S. 55f.

37 Vgl. zur Produktion von sensorischen Inkongruenzen und Dissoziationen zwischen Körper und Geist im antiken Theater die kognitionswissenschaftlich fundierte Studie von Peter Meineck: Theatrocracy. Greek Drama, Cognition, and the Imperative for Theatre, London/New York: Routledge 2018.

wird, kollidiert mit dem Sichtbaren: Die stumme, starre Maske widerspricht schweigend der lebendigen Stimme. Ein durch Metaphern erzeugtes inneres Bild steht gegen einen physisch sichtbaren Bühnenkörper; ein Leidender bleibt körperlich intakt, verliert aber seine Bindung an den Logos im Schrei. Die Spannungen transformieren sich im Formenspiel zwischen Zeichen und Physis, zwischen semiotischem und phänomenalem Körper: Ein sprachliches Bild wird buchstäblich; ein vermeintlich fester Körper lässt, durch Rede attackiert, seine Wandelbarkeit durchscheinen.

Klytaimestras Mord an Agamemnon ist ein Lehrstück dieser theatralen Wirkungsästhetik: Zuerst stirbt Agamemnon dreimal in den Phantasiebildern, die Klytaimestra aus der Gerüchteküche destilliert haben will; durch die physische und diskursive Präsenz im Theater behauptet er zugleich seine Lebendigkeit. Dann verfällt er Klytaimestras Lockungen und begibt sich auf einem Pfad ins Haus, der über seine Farbe und semantische Zuschreibungen nicht nur Theater-, sondern auch Todeszeichen aussendet. Abermals stirbt er daraufhin vorzeitig in Kassandras detailreicher Prophezeiung. In der eigentlichen Mordszene hören wir Agamemnons Stimme als Spur seiner physischen Präsenz, seines physischen Leidens, ein letztes Mal. Anschließend präsentiert Klytaimestra die Leichen im Netz, liefert in gut einem Dutzend Versen eine genaue Schilderung des Tathergangs (1380–1392) und zeigt noch mehrfach auf die Leichen, den Triumph auskostend (1404–1406, 1438–1447). Zwar kündigt Klytaimestra eine würdige Bestattung an, doch ist ihr Tableau der blutüberströmten Leichen im Netz – Agamemnon traf die Doppelschneide dreimal, wo zwei Schläge genügt hätten (1384–1386) – ein Bruch antiker Konventionen im Umgang mit toten Körpern.[38] Mindestens sieben Tode lässt Klytaimestra Agamemnon auf der Bühne der *Orestie* sterben.

Agamemnons Stand: Der Fuß als Organ der Verwandlung

Hatte Agamemnon seit der Abfahrt aus dem zerstörten Troja je festen Boden unter den Füßen? Klytaimestra ermordet und entmachtet den König auf denkbar brutale Weise. Stabil war Agamemnons Stand in der Tragödie nie. Was oben zu Agamemnons schwankender Identität, zu den Störungen zwischen natürlichem, politischem und militärischem Körper und zur Verschaltung des Stands der Polis mit dem Stand des Königs skizziert wurde,

38 Vgl., ohne Bezug zur *Orestie*, Martin Zimmermann: Achilles' Schatten. Leichenschändung in der Antike und Jetztzeit, in: ZIG 3 (2015), S. 5–17.

lässt sich vom Organ des Fußes her nochmals pointieren. Auch dafür ist das Medium des Theaters entscheidend. Politische und theatrale Repräsentation lassen sich über eine Organologie, die am Fuß ansetzt, neu durchdenken.[39]

Die Bedeutung des Körpers und seiner Teile für Kunst und Alltag der Griechen ist in der Forschung lange unterschätzt worden.[40] Erst die sich zwischen den 1970er und 1990er Jahren etablierende historische Anthropologie (u. a. geprägt durch Arbeiten Jean-Pierre Vernants und Nicole Loraux', z.T. auch Michel Foucaults) weitete den Blick von einer an den Ideen orientierten Philosophie, Philologie und Ästhetik zu einer Kulturgeschichte, die Geistiges im Zusammenhang mit Körperbildern und Körpertechniken, mit Sinnlichkeit und Affektivität, mit Materialkunde und Kulturpraktiken betrachtete.[41] Die Studien deuten darauf, dass zahlreiche Prozesse antiker Sinnstiftung über ein Kippspiel zwischen Ideen und Körpern stattgefunden haben müssen.

Den antiken Fuß hat Sara Chiarini anhand archäologischer und literarischer Quellen als Identitätsmarker enthüllt: »[F]eet were among the most important signs of recognition and symbolic representation associated with an individual.«[42] Tönerne Füße wurden als Votivgaben für Bauern und andere ländlich verwurzelte Personen verwendet sowie im Zusammenhang mit Kriegsdiensten und Geschäftsreisen.[43] In der *Odyssee* dienen Füße immer wieder als Erkennungszeichen, zum Teil noch vor anderen Körperteilen; in den *Choephoren* erkennt Elektra ihren Bruder an dessen Fußspuren,

39 Vgl. dazu mit Blick auf frühneuzeitliche politische Theatralität und das Theater Heiner Müllers: Sandra Fluhrer: »Fuß der Leidenschaft.« Vier Abschnitte zur Bodenhaftung des politischen Theaters, in: Komparatistik-online (2019), S. 96–123. Der Fuß steht dabei metonymisch für die von Vogel beschriebene Auftrittskrise: Vogel: Aus dem Grund, u. a. S. 14 und 30.

40 Vgl. Lukas Thommen: Antike Körpergeschichte, Zürich: vdf 2007, S. 9.

41 Eine Rundumschau, die in Mittelalter, Frühe Neuzeit und Moderne hineinreicht, liefert eine dreibändige Serie: Michael Feher, mit Ramona Naddaff und Nadia Tazi (Hg.): Fragments for a history of the human body, Pt. I-III, New York: Zone Books 1989. Zuletzt ist die althistorische und -philologische Körper- und Materialitätsforschung, besonders im angelsächsischen Raum, regelrecht explodiert. Vgl. u. a. Alex Purves (Hg.): Touch and the ancient senses, London/New York: Routledge 2018; Mario Telò und Melissa Mueller (Hg.): The Materialities of Greek Tragedy. Objects and Affect in Aeschylus, Sophocles and Euripides, London: Bloomsbury 2018; Jane Draycott (Hg.): Prostheses in Antiquity, London/New York: Routledge 2018; Jane Draycott und Emma-Jayne Graham (Hg.): Bodies of Evidence. Ancient anatomical votives past, present and future, London/New York: Routledge 2017; Daniel Garrison (Hg.): A Cultural History of the Human Body in Antiquity, Oxford/New York: Berg/Bloomsbury 2010.

42 Sara Chiarini: The foot as *gnórisma*, in: Bodies of Evidence. Ancient anatomical votives past, present and future, hg. v. Jane Draycott und Emma-Jayne Graham, London/New York: Routledge 2017, S. 147–164, hier 147.

43 Ebd., S. 148.

in die ihre eigenen Füße passen.[44] Fußskulpturen und Fußabdrücke sind Ausdruck von Präsenz, formulieren ein ›Ich bin/war da‹.[45] Die Symbolkraft der Füße ist somit eng mit ihrer konkreten Körperlichkeit verbunden. Es existieren aber weitere symbolische Zuschreibungen: Füße deuten auf Bewegung, Fruchtbarkeit, Genealogie, auf Unterwelt und Tod, auf Macht und Unterwerfung und haben zu tun mit der Differenz zwischen Reinheit und Unreinheit.[46]

Der Fuß ist sowohl mit Festigkeit und Standhaftigkeit als auch mit Verwandlung und Verfall verbunden. »Der Körper gewinnt seine antäische Energie aus der Berührung mit der Terra-Mater und muss sich zugleich der chthonischen Mächte immer wieder erwehren«, formuliert Gerhard Wolf: »Man kann dies auch an der ebenso ambivalenten Beziehung des Fußes zur Schlange zeigen.«[47] Die ist nicht nur mit der Erde, sondern auch mit Verwandlung, Tod und Wiedergeburt verbunden.[48] Die Schlange erinnert den Menschen daran, dass er nicht nur auf der Erde stehen und gehen kann, sondern auch auf ihr und in ihr liegen wird: »Das Stehen hat nicht die Gefahren der ausgestreckten Lage, die uns ganz den chthonischen Mächten ausliefert«[49], schreibt Vernant zur Bedeutung des Gehenkönnens, das den Menschen von der Schlange unterscheidet. Um zu gehen, braucht es einen standhaften Fuß; im Säuglingsalter, bei Verletzung, Krankheit und im Tod ist der Mensch der Schlange nah.

»Nun jedoch, geliebtes Haupt, / steig mir herab von deinem Wagen, aber setz nicht auf den Boden, / Herr, deinen Fuß, der Ilion hat zerstampft!« (905–907), hatte Klytaimestra den Gatten aufgefordert. Nachdem Agamemnon das Betreten des »ποδόψηστρον« (926), des Fußabtreters,

44 Vgl. ebd., S. 149–152.

45 Ebd., S. 154–158.

46 Ebd., S. 163, im Rückgriff auf C.W.M. Verhoeven: Symboliek van de voet, Assen: Van Gorcum 1956. Vgl. mit ähnlichen Bezügen, auch über die Antike hinaus: Gerhard Wolf: Verehrte Füße. Prolegomena zur Geschichte eines Körperteils, in: Körperteile. Eine kulturelle Anatomie, hg. v. Claudia Benthien und Christoph Wulf, Reinbek: Rowohlt 2001, S. 500–523. Weitere kulturanthropologische Bezüge um den Fuß versammelt ein Band von Christoph Wulf und Jörg Zirfas (Hg.): Fuß – Spuren des Menschen, Paragrana 21.1 (2012).

47 Wolf: Verehrte Füße, S. 502. Vgl. auch Gabriele Sorgo: Der bedeckte und der entblößte Fuß. Das Voranschreiten über die Erde und durch die Zeiten, in: Paragrana 21 (2012), S. 144–158.

48 Vgl. J.M.C. Toynbee: Tierwelt der Antike, übers. v. Maria R.-Alföldi und Detlef Misslbeck, Mainz: Verlag Philipp von Zabern 1983 [London 1973], S. 221. Vgl. zur Schlange als Verwandlungstier auch Kap. 4 zu Ovid.

49 Jean-Pierre Vernant: Hestia – Hermes. Über den religiösen Ausdruck von Raum und Bewegung bei den Griechen (1965), in: ders.: Der maskierte Dionysos. Stadtplanung und Geschlechterrollen in der griechischen Antike, Berlin: Wagenbach 1996, S. 13–54, hier 52, Anm. 150.

zuerst verweigert und sich dann im stichomythischen Wortgefecht doch geschlagen gibt, sagt er:

ἀλλ᾽ εἰ δοκεῖ σοι ταῦθ᾽, ὑπαί τις ἀρβύλας
λύοι τάχος, πρόδουλον ἔμβασιν ποδός. (945)
καὶ τοῖσδέ μ᾽ ἐμβαίνονθ᾽ ἁλουργέσιν θεῶν
μή τις πρόσωθεν ὄμματος βάλοι φθόνος.
πολλὴ γὰρ αἰδὼς δωματοφθορεῖν ποσὶν
φύροντα πλοῦτον ἀργυρωνήτους θ᾽ ὑφάς.
[…]
ἐπεὶ δ᾽ ἀκούειν σοῦ κατέστραμμαι τάδε,
εἶμ᾽ ἐς δόμων μέλαθρα πορφύρας πατῶν.

Nun, hältst du's so für richtig, löse man mir rasch
die Schuhe, welche sklavengleich dem Fuß zum Schreiten dienen!
Und trete ich auf diese meerpurpurn gefärbten Decken,
soll mich kein neiderfüllter Götterblick von Ferne treffen!
Denn groß ist meine Scheu, das Haus zugrund zu richten, mit dem Fuß
den Reichtum zu verschandeln, fein Gewebtes, das man sich um Silber hat erkauft.
[…]
Und da du mich hast kleingekriegt, hierin auf dich zu hören,
so schreit ich nun in meines Hauses Hallen – Purpurläufer mit den Füßen tretend.
(944–949, 956f.)

Den Fuß kehrt Aischylos in diesen Passagen immer wieder hervor; dreimal stehen Fuß/Füße und das Treten am Versende (»ποδός«, »ποσὶν«, »πατῶν«). Aischylos schrieb auch ein Philoktet-Drama, von dem zumindest so viel überliefert ist, dass ein ähnlich starkes Interesse an den physischen und symbolischen Dimensionen der Fußwunde des verhinderten Troja-Kriegers durchscheint, wie es Sophokles in seiner uns erhaltenen Fassung zeigt. Auch an Achill, den die verwundbare Ferse vor Troja das Leben kostete, ist zu denken. Und dass Ödipus vor dem Königshaus von Theben blind für die schicksalshafte Geschichte der eigenen Füße ist, mag in der Teppichszene ebenfalls nachhallen.

Klytaimestra inszeniert Agamemnons Fuß als heroisches Organ: Der Fuß hat Troja zerstört. Agamemnon fürchtet zunächst den Akt der Hybris, der im Feiern des Fußes liegt. Nachdem er sich für den Gang über das Purpur entschieden hat, steht seine eigene Rede aber Klytaimestras Erhöhung des erdennahen Organs nicht nach: Zwar will er barfuß (wie ein Sklave) über den Stoff schreiten, um keinen göttlichen Neid zu wecken, doch steigert er die Symbolisierung des Fußes noch durch eine weitere Anthropomorphisierung: Der Fuß ist ›Sklavenhalter der Sohlen‹, von dem Gefahr für das teure Tuch und damit den Reichtum des Hauses drohe. Derart aufgeladen zieht der nackte Herrscherfuß leicht weitere und gegenläufige symbolische Fäden an.

Gerhard Wolf hatte von der Spannung zwischen ›antäischer‹ und ›chthonischer‹ Energie im Fuß gesprochen. Der Riese Antaios (›Gegenüber‹), ein Sohn der Gaia und des Poseidon, bezog im Kampf gegen Herakles immer wieder neue Kraft aus der mütterlichen Erde, bis Herakles ihn durch Hochheben besiegte. Klytaimestra, die Agamemnon bereits mit dem Herakles-Gegner Geryon verglichen hatte, verbindet sich für ihre Rache mit den chthonischen Töchtern der Gaia, den Erinyen, und nimmt zusätzlich das flüssige Element zu Hilfe. Agamemnons Krieger- und Herrscherfuß, der durch seine physische Präsenz den Sieg über Troja in Argos und auf der Bühne bezeugt, wird im Moment, in dem er diesen Sieg buchstäblich ins Haus Argos tragen will, in die Erde herabgezogen, im Meerespurpur aufgelöst, verschlungen. Im Haus kehrt das Tuch in Gestalt des Fangnetzes wieder. Als Orest in den *Choephoren* den grausamen Vatermord beklagt, beschreibt er das Netz, in dem Klytaimestra den Gatten fing, als »ποδιστήρας πέπλους«, als »fußumwindendes Gewand« (Cho. 1000).[50] Klytaimestra wiederum sagt doppelzüngig über Orests Exil: »wie war er doch wohlberaten, / fernzuhalten seinen Fuß vom mörderischen Schlamm« (Cho. 696f.).

Metamorphosen beginnen am Fuß.[51] Cornelis Verhoeven erkennt den Fuß als Verwandlungsorgan, das an einem fortgesetzten Spiel mit der Gefahr der Depersonalisation teilhat – initiiert vom Schreckbild des Fußverlusts; das andere Ende des Körpers, der Kopf mit den Augen, bleibt dem Verwandelten dagegen möglichst lange, um die Metamorphose zu bezeugen.[52] Der Fuß dient als Zeichen für Agamemnons Herrscher- und Kriegeridentität. Am Fuß fängt diese auch an, sich aufzulösen.

Die Körper des Königs in der griechischen Antike

Die Lehre von den zwei Körpern des Königs hat sich im europäischen Mittelalter entwickelt und wurde von Ernst Kantorowicz anhand mittelalterlicher und frühneuzeitlicher Quellen rekonstruiert.[53] Der Gedanke des doppelten

50 Deutlicher noch als das Tuch verkörpert das Netz die Gefahr des Formverlusts: Ette schreibt über das Netz als »Inbegriff eines Materiellen, das sich nicht in eine Form sägen, pressen oder gießen lässt, ohne deshalb formlos zu sein. […] Es reagiert ausweichend, sich entziehend auf alle Versuche, ihm eine Form zu geben, und wenn man sich nicht vorsieht, kann man sich im Kampf mit diesem zarten Gebilde, das hauptsächlich aus Luft besteht, bis zur Bewegungsunfähigkeit verstricken – durch die eigenen Bewegungen.« Ette: Kritik der Tragödie, S. 164f.

51 Vgl. Verhoeven: Symboliek van de voet, S. 32–34 mit zahlreichen Ovid-Stellen.

52 Vgl. ebd., S. 32.

53 Ernst H. Kantorowicz: The King's Two Bodies. A Study in Mediaeval Political Theology [1957], Princeton/Oxford: Princeton UP 2016.

Herrscherkörpers entsteht im Zusammenhang einer politischen Theologie, die auf das Gottesgnadentum zurückgeht. Die Verbindung König/Christus erfährt im Verlauf des 13. Jahrhunderts zunächst eine juristische, dann eine staatstheoretische Umcodierung; das Königtum wird auf das Recht, dann auf den Staat bezogen; theologische Vorstellungen und liturgisch-kirchliche Praktiken bleiben dabei für die juristischen und politischen Verfahren relevant. Vor dem christlichen Hintergrund der Zwei-Körper-Lehre insistiert die Frage, ob sich das Bild eines doppelten Herrscherkörpers – über das Bild einer Götternähe der antiken Heroen hinaus – für eine politische Kultur überhaupt produktiv machen lässt, die vor dem Horizont einer polytheistischen Religion, mit entsprechend anderen Bildern, Riten und Erfahrungsräumen, entsteht.

Kantorowicz formuliert die Frage selbst im Epilog zu *The King's Two Bodies*. Teil des antiken politischen Denkens war nach Kantorowicz' Quellenstudien definitiv eine Unterscheidung zwischen Mensch und Amt, spätestens seit dem ersten Jahrhundert v. Chr. auch das Bild des Königs als lebendige Verkörperung des Rechts und als ein ins Göttliche Verwandelter.[54] Kantorowicz' Fazit schränkt den Bezug der mittelalterlichen und frühneuzeitlichen politischen Körperlehren zur Antike dennoch deutlich ein. Zweifellos bestünden Ähnlichkeiten und mit der Renaissance würden direkte Einflussnahmen wahrscheinlich; ein zentrales Detail aber fehle in den antiken Quellen: das Konzept der zwei *Körper* des Königs.[55]

Sebastian Schmidt-Hofner hat nachgewiesen, wie viel intensiver Kantorowicz sich mit der Antike auseinandergesetzt hatte, als bislang angenommen.[56] Vor allem mit Blick auf Kantorowicz' Interesse an der Altertumsforschung der 1920er und 30er Jahre zur Herrscherdarstellung in der Spätantike ist seine starke Relativierung antiker Einflüsse demnach kaum nachvollziehbar.[57] So war Kantorowicz beispielsweise mit den Arbeiten Andreas Alföldis vertraut.[58] Dessen Forschungen zur Gestalt und Nachwirkung von antiken Herrscherdarstellungen erbrachten unter anderem den Befund, dass Elemente antiker persischer Repräsentationskleidung

54 Ebd., S. 497–500.

55 Ebd., S. 505.

56 Sebastian Schmidt-Hofner: Epiphanien des Altertums. Ernst Kantorowicz und die Antike, in: Mythen, Körper, Bilder. Ernst Kantorowicz zwischen Historismus, Emigration und Erneuerung der Geisteswissenschaften, hg. v. Lucas Burkart, Joachim Kersten, Ulrich Raulff et al., Göttingen: Wallstein 2015, S. 239–268.

57 Vgl. ebd., S. 258.

58 Vgl. ebd., S. 248–250.

nicht nur auf der aischyleischen Bühne, sondern noch an mittelalterlichen Kaisermänteln zu finden sind.[59]

Auch wenn sich antike, mittelalterliche und frühneuzeitliche Körperbilder zweifellos unterscheiden und die Idee des Gottesgnadentums den Griechen fern lag, so weist der Umgang mit dem Körper in politischen und theatralen Praktiken der Repräsentation dennoch Ähnlichkeiten auf. Das vielschichtige Spiel mit der Bildlichkeit und Buchstäblichkeit des Herrscherkörpers in *Agamemnon* ist mit (Klischee-)Bildern persischer Tyrannenherrschaft verbunden,[60] die zwischen der Hybris der Selbstapotheose und dem Horizont des Tyrannenmords hin- und herschwanken und damit auf einen unsterblichen göttlichen Körper ebenso verweisen wie auf einen sterblichen menschlichen. Wolfram Ette hat zudem herausgearbeitet, dass das Zeus-Bild der *Orestie* in einigen Punkten dem jüdischen Gottesbild nahekommt und im Prinzip einer »*Theologie des werdenden Gottes*« einen zumindest monotheistischen Zug aufweist.[61] Dass in *Agamemnon* der natürliche Körper des Königs regelrecht niedergemetzelt wird, hat entscheidend Anteil an der Wirkung, die von der Befriedung des Kollektivs am Ende der Trilogie ausgegangen sein muss. Der gewaltsame Umgang mit dem Königskörper trägt aber auch dazu bei, dass die Neuorganisation des Politischen am Ende den Ausschluss des Körperlichen mit sich bringt. Der Purpurstoff kehrt im Schluss der *Eumeniden* als Statussymbol und Theaterzeichen wieder. Zur Transformation in die Wohlgesinnten gehört das Einwickeln in Purpurtuch und der Einzug in die Fundamente der Polis (Eum. 1021–1031). Die erdennahen Kräfte, die Agamemnon verderblich waren, werden nun bewusst in den Boden der politischen Gemeinschaft integriert. Damit verschiebt sich die konkrete Frage nach dem Stand des Königs vollständig auf die abstraktere Frage nach dem Stand der Polis.

59 Andreas Alföldi: Gewaltherrscher und Theaterkönig. Die Auseinandersetzung einer attischen Ideenprägung mit persischen Repräsentationsformen im politischen Denken und in der Kunst bis zur Schwelle des Mittelalters, in: Late Classical and Medieval Studies, in Honor of Albert Mathias Friend, Jr., hg. v. Kurt Weitzmann, Princeton: Princeton UP 1955, S. 15–55, hier 36f. und 47.

60 Vgl. zum ›persischen‹ Charakter der Begrüßungsszene zwischen Agamemnon und Klytaimestra: ebd., S. 31, 33.

61 Ette: Kritik der Tragödie, S. 40: »Bei Aischylos […] haben sich theologische Überlegungen herauskristallisiert, die dem jüdischen Monotheismus in einigen Zügen sehr nahe stehen. Der wichtigste unter ihnen ist eben die Geschichtlichkeit des Gottes, also die Vorstellung, dass der Gott, der das Wesensgesetz in der Welt in sich darstellt, in gewisser Weise noch nicht ›fertig‹ und ein sich wandelnder ist.«

Gestalt der Sprache: Kassandra

Während Agamemnon für Klytaimestras Theater des Todes beinahe mehr Requisit als Schauspieler ist, zieht Kassandra erst mit ihrer schweigenden Präsenz, dann mit ihren Rufen und Prophezeiungen, vor dem Haus von Argos eine eigene Bühne auf. Die durch Kassandra geprägten Passagen des *Agamemnon*-Stücks gehören zu den grandiosesten Szenen des antiken Theaters überhaupt.[62] Sie thematisieren die Bedingungen des Theaters über das Verhältnis von Sprache und Körper und die Frage nach den Funktionsweisen und Grenzen sprachlicher Referentialität. Dadurch wird Kommunikation im Theater zu einer Frage ästhetischer Erfahrung.

Als Kriegsbeute Agamemnons kommt Kassandra nach knapp 800 Versen auf die Bühne. Hörbar wird sie erst nochmals fast 300 Verse später. Einmal deutet zwischenzeitlich Agamemnon auf sie »τὴν ξένην δὲ πρευμενῶς / τήνδ᾽ ἐσκόμιζε« – »diese Fremde hier, / bring freundlich sie ins Haus« (Ag. 950f.). Klytaimestra würdigt Kassandra zunächst mit keinem Wort. Erst nachdem sie Agamemnon in den Palast begleitet hat, tritt Klytaimestra wieder heraus, um auch Kassandra zu holen. Allein, weder die Worte der Hausherrin noch die des Chorführers vermögen Kassandra vom Wagen zu bewegen. Es entspinnt sich eine Wechselrede über die Sprachkompetenz der Fremden, in der abwechselnd zu und über Kassandra gesprochen wird:

Χο.
σοί τοι λέγουσα παύεται σαφῆ λόγον.
ἐντός δ᾽ ἁλοῦσα μορσίμων ἀγρευμάτων
πείθοι᾽ ἄν, εἰ πείθοι᾽· ἀπειθοίης δ᾽ ἴσως.

Κλ.
ἀλλ᾽ εἴπερ ἐστι μὴ χελιδόνος δίκην (1050)
ἀγνῶτα φωνὴν βάρβαρον κεκτημένη,
ἔσω φρενῶν λέγουσα πείθω νιν λόγῳ.
[…]
εἰ δ᾽ ἀξυνήμων οὖσα μὴ δέχῃ λόγον— (1060)
σὺ δ᾽ ἀντὶ φωνῆς φράζε καρβάνῳ χερί.

62 Eine umfassende, in ihrem Detailreichtum sehr erhellende Lektüre der Kassandra-Szenen liefert Emily Pillinger: Cassandra and the Poetics of Prophecy in Greek and Latin Literature, London: CUP 2019, S. 28–73. Instruktiv ist auch die auf stimmliche und klangliche Aspekte konzentrierte Lektüre von Nooter: The Mortal Voice, S. 53–122. Wegweisend bleibt die Lektüre von Barbara Feichtinger: Zur Kassandraszene in Aischylos' »Orestie« und ihren poetischen Funktionen, in: Würzburger Jahrbücher für die Altertumswissenschaft 17 (1991), S. 49–67.

Χο.
ἑρμηνέως ἔοικεν ἡ ξένη τοροῦ
δεῖσθαι. τρόπος δὲ θηρὸς ὡς νεαιρέτου.

Κλ.
ἦ μαίνεταί γε καὶ κακῶν κλύει φρενῶν,
ἥτις λιποῦσα μὲν πόλιν νεαίρετον (1065)
ἥκει, χαλινὸν δ᾽ οὐκ ἐπίσταται φέρειν,
πρὶν αἵματηρὸν ἐξαφρίζεσθαι μένος.
οὐ μὴν πλέω ῥίψασ᾽ ἀτιμασθήσομαι.

Chorführer.
Zu dir sprach sie, die eben sie beendet, diese klare Rede.
Und da du tief verstrickt bist in des Schicksals Netze,
so füg dich, bitte, wenn du dich denn fügen willst – vielleicht jedoch willst du auch nicht.

Klytaimestra.
Nun, wenn sie nicht nach Schwalbenart
nur unbekannter, fremder Laute mächtig ist,
dringt in ihr Herz mein Wort und überredet sie.
[...]
Doch fasst du, da du unsrer Sprache nicht bist kundig, meine Rede nicht,
so drück dich statt mit Lauten aus mit der Barbarenhand!

Chorführer.
Der Fremden, scheint es, tut ein tüchtger Dolmetsch not;
sie führt sich auf gleich einem frisch gefangnen wilden Tier.

Klytaimestra.
Wahrhaft, verrückt ist sie, hört nur auf ihren bösen Trotz,
sie, die hierher aus einer Stadt, die eben fiel,
gekommen und den Zügelzwang nicht zu ertragen weiß,
bevor sie blutig ausgeschäumt hat ihre Wut!
Kein weitres Wort will ich an sie verschwenden und mich so entwürdigen.
(1047–1052, 1060–1068)

Klytaimestra gibt auf. Während Agamemnons verbales Schwanken der Königin den Sieg leicht macht, kapituliert sie vor Kassandras Schweigen.[63] Die theatralen Kräfte liegen nun auf der Seite der Prophetin. Stärker als die Reden Klytaimestras und des Chors kehrt Kassandras Schweigen das Theater hervor, das seinen Anfang nicht nur mit dem Erscheinen eines Körpers in den Theaterraum nehmen kann, sondern auch mit dem Einbruch einer Stimme oder eines Geräuschs in die Stille. Kassandra dehnt das Erscheinen aus. 290 Verse lang erscheint sie und thematisiert mit ihrer Stummheit Anfang und Ende

63 Feichtinger: Zur Kassandraszene, S. 51.

des Theaters.[64] Der Dramentext, der in der Antike ohne Regiebemerkungen auskommt, droht zu verbergen, was der schweigenden Figur im Theater umso deutlicher widerfährt: Ihr Körper rückt ins Zentrum der Aufmerksamkeit, als Erscheinung, die semantisch dunkel bleibt, solange sie nicht spricht oder wenigstens besprochen wird.[65] Weder liefert Kassandra sprachliche Zeichen, noch macht sie sich gestisch verständlich; auch Zuschreibungen als ›Barbarin‹, ›wildes Tier‹ oder ›Verrückte‹ wollen nicht greifen. Der Dialog zwischen dem Chor und Klytaimestra dient vielmehr dazu, die radikale Differenz Kassandras zu den anderen Figuren des Stücks spürbar zu machen.[66] Mit Kassandra wird die Sprache selbst zum Problem; ihr Umgang mit Sprache verhält sich genau gegensätzlich zu Klytaimestras Mythisierungen, aber auch zu Agamemnons prekärer Selbstgefälligkeit.[67]

Durch Benjamins *Trauerspiel*-Buch sind Franz Rosenzweigs Überlegungen zum Schweigen in der attischen Tragödie bekannt geworden:

> Der tragische Held hat nur eine Sprache, die ihm vollkommen entspricht: eben das Schweigen. So ist es von Anfang an. Das Tragische hat sich gerade deshalb die Kunstform des Dramas geschaffen, um das Schweigen darstellen zu können. In der erzählenden Dichtung ist das Schweigen die Regel, die dramatische kennt im Gegenteil nur das Reden, und dadurch erst wird das Schweigen hier beredt. Indem der Held schweigt, bricht er die Brücken, die ihn mit Gott und Welt verbinden, ab und erhebt sich aus den Gefilden der Persönlichkeit, die sich redend gegen andre abgrenzt und individualisiert, in die eisige Einsamkeit des Selbst. Das Selbst weiß ja von nichts außer sich, es ist einsam schlechthin. Wie soll es diese seine Einsamkeit, dieses starre Trotzen in sich selbst, anders betätigen als eben indem es schweigt? Und so tut es in der äschyleischen Tragödie, wie schon den Zeitgenossen auffiel. Das Heroische ist stumm. Wenn die großen aktlangen Schweigen der äschyleischen Personen bei den Späteren sich nicht finden, so wird dieser Gewinn an ›Natürlichkeit‹ durch einen größeren Verlust an tragischer Kraft erkauft. Denn es ist mitnichten etwa so, daß die stummen Helden des Äschylos bei Sophokles und Euripides Sprache, die Sprache ihres tragischen Selbst, gewönnen. Sie lernen nicht sprechen, sie lernen bloß debattieren.[68]

64 Vgl. für systematische Betrachtungen zum Erscheinen auch hier Vogel: »Who's there?, bes. S. 26f.

65 Vgl. dazu allgemein: Lehmann: Theater und Mythos, S. 102.

66 Ähnliche Überlegungen stellt Pillinger an, die zudem darauf hinweist, dass das von Klytaimestra verwendete Wort καρβάνος sehr selten vorkommt und so womöglich ebenfalls auf eine Fremdheit deutet, die über den klischeehaften Dualismus von Griechen und Barbaren hinausweist. Pillinger: Cassandra and the Poetics of Prophecy, S. 38.

67 Vgl. zum Unterschied zwischen Kassandras und Klytaimestras Sprache auch Gödde: euphêmia, S. 120–127.

68 Franz Rosenzweig: Der Stern der Erlösung [1921], hg. v. Albert Raffelt, Freiburg i.Br.: Universitätsbibliothek 2002, S. 83f. <https://freidok.uni-freiburg.de/data/310>. Vgl. Walter Benjamin: Ursprung des deutschen Trauerspiels [1928], in: GS I.1, S. 203–430, hier 286f.

Rosenzweigs Pathos für das Schweigen mag etwas einseitig sein; vor allem für die aischyleischen Extremfälle sind seine Beobachtungen dennoch aufschlussreich. In Aischylos' bis auf 21 Verse verschollener *Niobe* hat sich die trauernde Titelheldin, die im Mythos vor Schmerz versteinert, über das ganze Stück hinweg womöglich nicht bewegt, kein Wort gesprochen, keinen Ton verlauten lassen.[69] Eine Deutung ist auf der schmalen Textgrundlage nicht möglich. Karl Reinhardt mutmaßt, dass das Stück von der ständigen Möglichkeit, gar vom Eindruck der dramatischen Notwendigkeit des Sprechens und Sich-Bewegens getragen worden sein könnte; diese findet keine Auflösung in einem Sprechakt oder einer Körperhandlung, sondern stellt einen andauernden Ausdruck der Spannung zwischen Monument und Lebendigkeit her, dessen Motor das Schweigen ist.[70]

Kassandra ist sich dieser im Schweigen liegenden Dynamik bewusst. Sprechen bedeutet auch für sie die von Rosenzweig beschriebene Differenzierung und Individualisierung und damit die unmittelbare Konfrontation mit der Ausweglosigkeit ihrer Situation. Der Mythos kennt die Möglichkeit des Entkommens durch Verwandlung, wie sie Niobe erhält. Das Schweigen bewahrt die Spur dieses Auswegs, indem es entindividualisiert. Zur langen Klagerede der Kassandra, die auf ihr Schweigen schließlich folgt, gehört der Ausdruck einer Sehnsucht nach Verwandlung, einer Verlängerung des Lebens in der heiteren Gestalt der Nachtigall etwa, wie sie Prokne, trotz Kindsmord, gewährt wird (1146–1149). Schweigen besitzt eine Nähe zum Sich-Totstellen, das Canetti als Ansatz zur Verwandlung gilt.[71] Thomas Macho erkennt im Schweigenden eine Ahnung von der nahenden Zugehörigkeit zum Totenreich.[72]

Kassandras langes Schweigen wie der fulminante Bruch dieses Schweigens, dem ich mich gleich widme, nähern sich in der Wirkung einer Spannung auf die Verwandlung hin, wie sie von Aischylos' Niobe ausgegangen sein

Seine vielen schweigenden Figuren brachten Aischylos den Spott Aristophanes' ein. Vgl. Pillinger: Cassandra and the Poetics of Prophecy, S. 31.

69 Vgl. Karl Reinhardt: Zur Niobe des Aischylos, in: Hermes 69.3 (1934), S. 233–261, hier 244.

70 Vgl. ebd., S. 256.

71 Im Schweigen erkennt Canetti allerdings gerade ein Moment, das »der *Verwandlung* entgegen« wirkt: »Wer auf seinem inneren Posten steht, kann sich nicht davon entfernen. Der Schweigende kann sich verstellen, aber auf eine starre Weise. Er kann eine bestimmte Maske tragen, aber an ihr hält er fest. Die Fluidität der Verwandlung ist ihm versagt. Ihre Wirkung ist zu ungewiß, es ist nicht abzusehen, wohin man gerät, wenn man sich ihr überläßt. Man schweigt überall dort, wo man sich nicht verwandeln will. Im Verstummen reißen alle Anlässe zur Verwandlung ab. Durch Sprechen spinnt sich alles zwischen Menschen an, im Schweigen erstarrt es.« Canetti: Masse und Macht, S. 349.

72 Vgl. Thomas H. Macho: Todesmetaphern, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1987, S. 11 und 18.

könnte. Klytaimestra erwähnt in ihren ungeduldigen Anreden die Schwalbe, den Vogel, in den sich Proknes von Tereus vergewaltigte und der Zunge beraubte Schwester Philomela verwandelt. Das Bild geht nicht auf; es ist nicht Agamemnon, der Kassandra verstummen lässt.[73] Darüber hinaus ist es gerade Kassandras im Sinne Rosenzweigs heroisches Schweigen, das sie zumindest den Sieg über Agamemnon davontragen lässt. Auch den Bezug zu Prokne, den der Chorführer später herstellt, weist Kassandra zurück. Dennoch verstören ihr Schweigen wie ihre Rede auf eine Art, die an Verwandlungsmythen erinnert. Innerhalb der (selbst mythologischen) Dramenhandlung kann Kassandras Erfahrung nicht in den Raum des Mythos delegiert werde; sie ist, wie der vergebliche Wunsch nach Verwandlung zum Ausdruck bringt, schrecklich real. Diese meta-mythische Dimension der Kassandra-Szene steht im Zeichen der dezidiert politischen Mythenbearbeitung, die die *Orestie* vornimmt. Von Kassandra bleibt beides: ein Heroismus des Schweigens und einer des Sich-Aussetzens im Sprechen.

ὦπολλον / Ἄπολλον: Kassandras schrecklicher Gott

Als Klytaimestra nach den vergeblichen Versuchen, Kassandra zum Sprechen zu bringen, wieder im Haus ist, beendet diese ihr Schweigen. Keine Worte sind zunächst von ihr zu hören, sondern Schreie. Deren sinnzersetzende Kraft zeugt davon, dass sie dem Schweigen verbunden bleiben; zugleich deutet sich eine gewaltige sprachliche Referenz an:

> ὀτοτοτοῖ πόποι δᾶ.
> ὦπολλον. (1072f.)

Der Chorführer hört im zweiten Vers den Namen eines Gottes heraus und unterbricht: Loxias, Apoll also, sei kein Gott der Wehklage.[74] Kassandra setzt erneut ein:

> ὀτοτοτοῖ πόποι δᾶ.
> ὦπολλον.
>
> Wehe! Wehe! Wehe! Wie schrecklich!
> O Apollon! O Apollon! (1076f.)

73 Der Vergleich verkehrt die Konstellation von Griechen und Barbaren zum Philomela-Mythos, in dem Tereus, der aus Thrakien stammt, dem Barbarischen zugeordnet wird.

74 Von Apoll erhielt Kassandra die Seherkunst; da sie sich dem Gott nicht hingeben wollte, bestrafte er sie damit, dass ihre Prophezeiungen nicht erhört werden.

Der Chor interveniert: Klagelaute passten nicht zum Angerufenen. Nun heißt es von Kassandra:

> Ἄπολλον· Ἄπολλον·
> ἀγυιᾶτ᾽, ἀπόλλων ἐμός.
> ἀπώλεσας γὰρ οὐ μόλις τὸ δεύτερον.
>
> Apollon! Apollon!
> Hüter der Wege, du, mein Vernichter,
> denn mühelos hast du ein zweites Mal mich vernichtet. (1079–1081)

Und nach der dritten Unterbrechung des Chors erneut:

> Ἄπολλον· Ἄπολλον·
> ἀγυιᾶτ᾽, ἀπόλλων ἐμός.
> ἆ ποῖ ποτ᾽ ἤγαγές με; πρὸς ποίαν στέγην;
>
> Apollon! Apollon!
> Hüter der Wege, du, mein Vernichter,
> Ach, wohin hast du mich denn gebracht? In was für ein Haus? (1084–1086)

Die Übersetzung, die hier, notgedrungen, dem Griechischen besonders fern ist, kann die Wortspiele mit dem Gottesnamen nicht abbilden. Der verstörende Klang der Verse, die sich an der Grenze zur unartikulierten Sprache bewegen, verschwindet in den deutschen Vokabeln. Im Griechischen ist die Stelle komplizierter; Schreie tauchen im griechischen Drama in vielfältiger, semantisch differenzierter Gestalt auf; einige Altphilologen gehen davon aus, dass im Metrum geschrien wurde.[75] Das Schreien droht damit, den Vers, die Form der dramatischen Rede, zu sprengen, und behält zugleich eine Nähe zur artikulierten Sprache – eine Nähe, von der sich nicht sicher sagen lässt, ob sie die Gefahr des Formverlusts einhegt oder steigert.[76] Für Kassandras Schreie

75 Wolfgang Schadewaldt schreibt zur griechischen Schreikultur: »Diese Ausrufe bilden eine reich gegliederte Stufenleiter. Sie beginnt bei dem mildesten Ausdruck der Erregung mit *pheu* und ê und steigt dann weiter auf über *ioh* und *oi, oi moi* zu *ai ai* und weiter zu *ototoi, èè* und *e* wie auch *he-e*; es gibt die Jubelrufe *euoi* und *euai*, und über allem steht der Ausdruck der größten Verzweiflung, stärksten Qual der furchtbare, fast tierische Schmerzenslaut *i-uh*.« Wolfgang Schadewaldt: Antikes Drama auf dem Theater heute, Pfullingen: Neske 1970, S. 25. Zur Frage nach der Metrik: Sarah Nooter: Sounds of the Stage, in: Sound and the Ancient Senses, hg. v. Shane Butler und S.N., London/New York: Routledge 2019, S. 198–211, hier 209.

76 Nooter liest die Schreie des sophokleischen Philoktet in diesem Sinne konservativ: »*Philoctetes* allows the audience to dwell in the sonic experience of voice overwhelming language, hearing its materiality as expressed by several series of popping labials in which one probably can hear the words father (*pappas*) and child (*pais*) that will lead the protagonist back to coherence and, ultimately, back to society through his paternal and filial relationships with other characters.« Nooter: Sounds of the Stage, S. 209.

kommt hinzu, dass über ihre genaue Überlieferung Uneinigkeit herrscht. Für die Verse 1073 und 1077 findet sich neben »ὦπολλον ὦπολλον« auch »Ἄπολλον Ἄπολλον«[77] (sowie weitere, nicht signifikante Varianten). Vers 1080 heißt überall »Ἄπολλον Ἄπολλον«. Auch die Wortspielkette Ἄπολλον / ἀπόλλων / ἀπώλεσας / ἆ ποῖ findet sich in allen Fassungen.

Die Unsicherheit in der Überlieferung mag einen Hinweis darauf geben, was im Theater zu hören gewesen sein mag: eine verstörende Vielstimmigkeit aus einer einzigen Kehle, dem gewidmet, der für das Ganze, Schöne, Klare steht. Dabei mögen sich sowohl unartikulierte Schreie in Anrufungen des Gottes ›verwandelt‹ haben,[78] als auch Dissonanzen zwischen ἄ und ὦ wahrnehmbar gewesen sein. Als Klagelaut ist letzterer polyvalent: ὦ/ὤ kann Überraschung, Freude und Schmerz bedeuten; ἆ, das vielleicht auch zu Kassandras Lautspektrum gehört, soll, den Wörterbüchern nach, Mitgefühl oder Horror ausgedrückt haben. Ob Kassandra »Apollon als Fluch- und Rachegott [beschwört]«[79], der ihren Tod später durch Orest rächen lässt,[80] oder ob sie zum Gott klagt, ihn sogar anklagt für die unheilvolle Sehergabe, die er ihr aufzwang, bleibt offen. Alles deutet aber darauf, dass die Stelle mit der Zersetzung des Gottesnamens kalkuliert. In den ersten Versen verschmilzt er mit Klagelauten, dann spielt Kassandra mit dem Verb ἀπόλλυμι (zerstören, vernichten) und der Substantivierung ἀπόλλων.[81] Die Wortspiele drängen auf eine Erweiterung der Sprache um ihre affektiven Dimensionen. Diese stecken nicht allein in der Pragmatik; Kassandra erkennt sie auch in Klang, Morphologie, Prosodie und Lexik. Am Rand des Logos (aber nicht jenseits davon) lässt sie die Stimme in ihrer Körperlichkeit und den Menschen in seiner Verletzlichkeit erklingen.[82] Kassandra kann Griechisch auf markerschütternde Weise.

Eine frühere Stelle im Stück deutet darauf, dass es sich dabei um einen Lernprozess handelt, allerdings einen, der in ewiger Verspätung eintritt. Der Chorgesang über Helena (681–692) spielt mit der lautlichen Nähe zwischen Formen von Helena (Ἑλένη) und ἑλεῖν (ergreifen, in die Gewalt

77 Aischylos: Orestie. Griechisch und deutsch, übers. u. hg. v. Oskar Werner, München: Heimeran Verlag 1948, S. 74.

78 Vgl. Nooter: Sounds of the Stage, S. 207.

79 Feichtinger: Zur Kassandraszene, S. 53.

80 Ebd.

81 Vgl. zur Verschmelzung von Gebet und Klage bei Kassandra: J.A. Haldane: Musikalische Motive und Bilder bei Aischylos [1965], in: Wege zu Aischylos, Band 1, hg. v. Hildebrecht Hommel, Darmstadt: WBG 1974, S. 347–367, hier 360f.; sowie Feichtinger, Zur Kassandraszene in Aischylos' »Orestie«, Anm. 31.

82 Vgl. Nooter: Sounds of the Stage, S. 208.

bringen, vernichten); so wird Helena allein über ihren Namen zur Schiffe-, Männer- und Städtezerstörerin.[83] Folgt man Ettes Deutung, dass dieses Spiel auf die Sprachkompetenz der Trojaner abzielt, findet dieses Moment in der Kassandra-Szene eine Fortsetzung:

> Der Sinn dieser Spielereien ist offenbar: Hätten die Trojaner nur auf die *Sprache* geachtet, hätten sie wissen können, dass aus der Ehe zwischen Paris und Helena Unheil erwachsen würde. […] Ohne weiteres Zutun enthält die Sprache Elemente, die aus der unmittelbar gegebenen Wirklichkeit in die Zukunft weisen; wer sie recht versteht, ist dem zugreifenden Schicksal nicht mehr ausweglos preisgegeben.[84]

Dass sich diese Struktur bei Kassandra nochmals wiederholt – Apolls Name deutet immer schon darauf, dass er auch ein schrecklicher Gott ist –, vervielfältigt den Schmerz darüber, der Warnzeichen zum Trotz ins Verderben zu gehen. Für diesen Schmerz steht Kassandra als unerhörte Seherin.

Tragödie der Sprache: Der Wächter, Kassandra und Proteus

Die Kassandra-Szene ist ein Scharnier der *Orestie*. Als Kriegsbeute verkörpert Kassandra die Niederlage der Trojaner, als Seherin weiß sie vom Atridenfluch ebenso zu erzählen wie von der Opferung Iphigenies; ihre Prophezeiungen weisen voraus auf die Ermordung Agamemnons und ihre eigene sowie auf Orests Vergeltung (Ag. 1091f., 1107ff., 1260, 1281).[85] Aus der Logik der Rache fällt ihr Tod heraus. Für Klytaimestra ist sie nur Beiwerk zum spektakulären Gattenmord; durch Apoll ist sie ohnehin schon unschuldig gestraft. Vor allem repräsentiert sie den Fall Trojas, die vielen Toten, die gewaltige Zerstörung.

Für das Geschehen in Argos nimmt Kassandra daher auch eine reflexive Funktion ein. Sie teilt sie mit zwei anderen Figuren: mit dem Wächter, der die *Orestie* eröffnet und mit Proteus, der sie im Satyrspiel schließt. Alle drei sind Seherfiguren: der sternenkundige Wächter wartet auf Lichtzeichen, Kassandra prophezeit, Proteus ist allwissend. Alle drei repräsentieren das instabile Verhältnis von Wahrnehmung, Sprache und Verkörperung als Grundmotiv des Stücks. Es kommt im Körperlichwerden abstrakter Zeichen oder dunkler

83 Steinmann übersetzt »Wer noch nannte sie einst / so völlig zutreffend – / einer wohl, den wir nicht sehen, / der in Voraussicht des Schicksals / Zunge und Wort ganz zielgenau führte –, / nannte sie, die Speerbraut, die von zwei Parteien Umkämpfte, / ›Helena‹? Denn passend zum Namen war sie / Hölle für Schiffe, Hölle für Männer, / Hölle für Städte« (Ag. 681–690).

84 Ette: Kritik der Tragödie, S. 89.

85 Vgl. Nooter: The Mortal Voice, S. 139; Feichtinger: Zur Kassandraszene, S. 62f.

Seiten der Äquivokation zum Ausdruck, den Kassandrarufen der Sprache. Der Wächter ahnt nicht, dass er vor allem dem Mord an Agamemnon assistiert, als er seit einer Ewigkeit »nach Hundes Art« (Ag. 3) auf dem Dach des Atridenhauses liegt und auf Fackelzeichen wartet, die den Fall Trojas verkünden. Die »Änderung«,[86] die er sich durch die Rückkehr des siegreichen Hausherrn herbeisehnt, fällt anders aus als erhofft; die menschengemachte Fackel unterliegt einer anderen Semiotik als die Gestirne, aus denen der Wächter gewohnt ist, die Jahreszeiten zu lesen. Längst hat Klytaimestra Macht über das Feuer. »Das Haus selbst, erlangte es nur Stimme, / es spräche überdeutlich!« (Ag. 37f.) sagt der Wächter am Ende seines Monologs über den Ehebruch der Hausherrin und den Einzug des Liebhabers. Für den Verlauf des ersten Teils der Trilogie bleibt Klytaimestras Gewalt über die Sprache des Raums und der Dinge bestehen. In *Agamemnon* wird vor allem ihr Theater gespielt. Nur einmal wird es unterbrochen; dann beherrscht Kassandra die Bühne.

Die Frage nach der Wirkung, den Folgen, von Zeichen erörtert Kassandra vor allem für die Sprache. Auch für diese wäre zu sagen: ›Erlangte sie nur Stimme, sie spräche überdeutlich!‹ Die berühmte Formel Lacans, dass das Unbewusste wie eine Sprache strukturiert ist, hat Mladen Dolar dahin umgewendet, »daß die Sprache selbst nicht ganz wie eine Sprache strukturiert zu sein scheint«.[87] Der Grund ist »das störende Element der Stimme«, die innerhalb der Sprache gleich »einem Fremdkörper« agiert.[88] Die verhängnisvolle Verbindung einer abstrakten Struktur mit einem konkreten Körper, die jedes Sprechen prägt, ist eines der Grundprobleme der *Orestie*. Es findet bereits in Homers Proteus-Episode Ausdruck und könnte für das der Trilogie folgende Satyrspiel eine wichtige Rolle gespielt haben. In *Agamemnon* treten Zeichen und Körper immer wieder weit auseinander. Dabei wird deutlich, dass dieses Auseinandertreten in der Sprache selbst angelegt ist. Die Sprache kommt ihrer Funktion der Angstbewältigung[89] gerade nicht nach. Athene befriedet die Polis am Ende durch Rhetorik, durch geordnete Sprache. Die in *Agamemnon* aufgeführte Tragödie der Sprache ist damit nur auf der Oberfläche gelöst.

86 Aischylos: Die Orestie, übers. v. Peter Stein, hg. v. Bernd Seidensticker, München: C.H. Beck 2007 [1997], S. 13f.

87 Mladen Dolar: His Master's Voice: Eine Theorie der Stimme, übers. v. Michael Adrian und Bettina Engels, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2007 [Ljubljana 2003], S. 175.

88 Ebd.

89 Vgl. Blumenberg: Arbeit am Mythos, S. 10–12.

Gestalt der Polis: Choephoren, Erinyen, Eumeniden

Stasis: Stauung der Tragödie in den Choephoren

Am Ende von *Agamemnon* ist die Polis gelähmt. Klytaimestra hat das letzte Wort; der Chor verstummt, vergräbt sich – kein anderes Aischylos-Stück endet so.[90] Vom Kollektiv ist nichts zu erwarten; alle Hoffnung ruht auf Orest. Den zweiten Teil der Trilogie, *Choephoren*, eröffnet Orest am Grab des Vaters. Wie die Tragödie von Hamlet, mit der die des Orest verglichen worden ist,[91] sind die *Choephoren* eine Tragödie im Schwellenraum von Leben und Tod.[92] Das Recht der Toten wird über Spiele zwischen Schein und Sein verhandelt. Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft stehen im Verhältnis der Wiederholung.[93]

Rächt er seinen Vater nicht, so wird Orest prophezeit, droht ihm die Entstellung des Körpers und die Vertreibung aus der Stadt durch die Erinyen: »Geschwüre, die das Fleisch befallen, Flechten, die mit wildem Zubiss / des Leibes frühere Gestalt [ἀρχαίαν φύσιν] zerfressen«; »der unterirdschen Mächte finsteres Geschoss / […] / scheucht auf, verstört ihn und jagt aus der Stadt / mit erzgegossner Peitsche seinen schlimm entstellten Leib [δέμας]« (Cho. 280f., 286–290). Orests Muttermord hat auch in der Angst vor der Mimesis an den toten Vater ein Motiv. Furcht vor dem Verlust der natürlich gewachsenen Form (φύσις) und dem festen Körper(bau) (δέμας), drängen ihn zur Tat.

Die Bilderwelt des Stücks ist vom Flüssigen und von Grenzverlusten geprägt. Der Kult der Weihgussträgerinnen, die dem Stück den Namen geben und die mit Dionysos verbunden sind[94], greift auf die Metaphorik über; gegen die weiblichen Ergüsse stehen Orests von Apoll gestützte Versuche, Haltung zu bewahren.[95] Sarah Nooter hat gezeigt, wie im ersten Teil des Stücks lautlich und bildlich ein fließender Klangteppich aus Klagelauten und Gebeten, Weihgüssen, Tränen, Blut, Milch und Erde dominiert.[96] Dabei

90 Vgl. Nooter: The Mortal Voice, S. 180; Ette: Kritik der Tragödie, S. 95f., 105.
91 Vgl. Jan Kott: Orestes, Elektra, Hamlet [1973], in: Hamlet-Interpretationen, hg. v. Willi Erzgräber, Darmstadt: WBG 1977, S. 516–545.
92 Vgl. Susanne Gödde: Das Drama der Hikesie. Ritual und Rhetorik in Aischylos' *Hiketiden*, Münster: Aschendorff 2000, S. 97f.
93 Vgl. für eine Lektüre dieses Moments im Stück aus dem Horizont von Freuds *Jenseits des Lustprinzips* und dem Motiv des Grabs: Telò: Archive Feelings, S. 183f. und 197–217.
94 Ette: Kritik der Tragödie, S. 123.
95 Vgl. Nooter: The Mortal Voice, S. 183–185.
96 Ebd., S. 185–222.

bleibt das in *Agamemnon* aufgerufene Sprachproblem wirksam, aber es fehlt der reflexive Zug Kassandras. Stattdessen regiert Klytaimestras Strategie der Verflüssigung; sie ist es, die, alptraumgeplagt, die Choephoren zum Grab Agamemnons schickte.

Angst prägt das ganze Stück, das nirgends an die Erhabenheit von *Agamemnon* heranreicht. Fast 600 Verse weniger enthalten die *Choephoren*. Die Spielräume sind kleiner: am Grab, im Haus. Die Erkennungsszene zwischen Orest und Elektra entwickelt eine beinahe komische Tendenz (vgl. 219–234). Orests Abwägen, ob er rächen soll, hat mit Klytaimestras sublimer Perfidie wenig gemein (298–305). Der finale Entschluss erfolgt gemeinsam mit der Schwester am Grab hockend (»ἐφημένους«, 501). Zwar präsentiert auch Orest am Ende die Leichen im Netz (973ff.), durch das Verstecken, Verkleiden und Verstellen, das An-Tore-Klopfen, das Hin- und Hergehen und Erzählen von Ammen und Dienern, findet die rächende Wiederholung der grausamen Tat aber im Format des Kammerspiels statt. Ohnehin ist es Klytaimestras Handlung, auch wenn sie nun selbst zum Opfer wird. Im wiederverwendeten Netz findet sie eine »Verwandlungsgestalt«, in der ihre Energie – mit ihrer Leiche – auf der Bühne bleiben kann.[97] Die Tragödie erfährt im zweiten Teil keine Steigerung, sondern eine Stauung.[98]

Einmal bezeichnet im ersten Teil der *Choephoren* Elektra den Kreis der Agamemnon-Rächer, einmal der Chor sich selbst als στάσις (114, 458). Das breite Bedeutungsspektrum des Worts spiegelt die Spannungen der *Orestie*: *Stasis* ist Stellung, Positionierung und Stand, Zustand, Stillstand, Schar, Versammlung und Partei, Aufruhr und Bürgerkrieg.[99] In den *Choephoren* ist die Stasis dem Verb στάζω (tropfen/fallen lassen, träufeln) nah, auch wenn die beiden Vokabeln vermutlich nicht verwandt sind. Das Stück dient dem Aufbau von Druck. In ihrem gewaltigen Ausläufer zeigt sich die Stasis erst in den *Eumeniden*; nur Kassandra weiß bereits zuvor darum (vgl. Ag. 1116).

Ihren Höhepunkt erreichen die *Choephoren* erst ganz am Ende, wenn Orest die ›Hunde‹ seiner Mutter erscheinen. Die Produzentinnen des Schreckens siegen über die Tat als Strategie der Angstbewältigung. Orests

97 Ette: Kritik der Tragödie, S. 166.

98 Dass die *Orestie* sich ohne größere Mühe zur Farce wenden lässt, wie im Gegenwartstheater von Christopher Rüping in *Dionysos Stadt* gezeigt (Münchner Kammerspiele 2018), hat seinen Grund in den *Choephoren*.

99 Vgl. zur Bedeutung des Begriffs für die griechische Polis: Nicole Loraux: Das Band der Teilung, übers. v. Andreas Knop, in: Gemeinschaften. Positionen zu einer Philosophie des Politischen, hg. v. Joseph Vogl, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1994, S. 31–64.

deutlicher rhetorischer Sieg über die Mutter (903–930) und die Unterstützung des Chors (1044f., 1051f.) reichen nicht hin. Orest ahnt zunächst, dass die Furcht plastische Gestalt annehmen könnte: »πρὸς δὲ καρδίᾳ φόβος / ᾄδειν ἕτοιμος ἠδ᾽ ὑπορχεῖσθαι κότῳ.« – »dem Herzen nah ist Furcht / bereit, zu singen und zu tanzen zu des Zornes Melodie« (1024f.), schließlich tut sie es:

ἆ, ἆ,
δμωαὶ γυναῖκες· αἴδε, Γοργόνων δίκην,
φαιοχίτωνες καὶ πεπλεκτανημέναι
πυκνοῖς δράκουσιν· οὐκέτ᾽ ἂν μείναιμ᾽ ἐγώ.

A-a-ah!
Da, diese grauenhaften Weiber, wie Gorgonen,
in gräulich-düsteren Gewändern und umwunden
von Schlangenknäueln! Nein, nicht länger kann ich hier verweilen. (1048–1050)

Die Angst vor dem Formverlust ist zurück. Aus dem Flüssigen, gegen das Orest sich durch Rhetorik und Tat vorübergehend behaupten konnte, entstehen Gestalten, denen er nicht gewachsen ist. Seine Schreie fallen aus dem Versmaß; was er sieht, schlägt ihn in die Flucht. Zwar weiß Orest, dass nur er, nicht aber der Chor die Rächerinnen sieht, doch gehen sie ihm über bloße Visionen hinaus; sie erscheinen »σαφῶς« (1054), deutlich, bestimmt, manifest. Nooter weist darauf hin, dass die »wutgeladnen Hunde« der Mutter (»μητρὸς ἐγκότους κύνας«, 924) die einzige Phrase aus Klytaimestras Dialog mit Orest sind, der dieser nichts entgegenzusetzen hatte; sie bleiben aus dem Dialog als Rest (»μητρὸς ἔγκοτοι κύνες«, 1054), der nach Verkörperung drängt.[100] In *Eumeniden* findet diese Formwerdung ihre Vollendung; die Rächerinnen erlangen auf der Bühne physische Präsenz.

Horror der Formlosigkeit: Die Erinyen[101]

Im dritten Teil gilt die Energie der Erinyen nicht mehr allein Orest; sie sind dem Kollektiv zur Auseinandersetzung aufgegeben, dem fiktiven wie dem im Theater physisch präsenten. Die Annäherung an die Erinyen erfolgt zunächst

100 Nooter: The Mortal Voice, S. 244. Vgl. auch Taplin und Billings: Introduction, S. xix.

101 Weder die Bezeichnung Erinyen noch Eumeniden kommt im Stück vor. Ette weist darauf hin, dass der Begriff Erinyen nicht stimmig ist, da auch Elemente anderer Figuren in die Göttinnen eingegangen sind; er verwendet daher Aischylos' Vokabel Arai. Vgl. Ette: Kritik der Tragödie, S. 186f. Vgl. für grundlegende Überlegungen zur Herkunft der Erinyen: Ruth Padel: In and out of the Mind. Greek Images of the Tragic Self, Princeton: Princeton UP 1992, S. 169f.

aus der Distanz. Die delphische Seherin Pythia beschreibt – gerade aus dem Tempel gestürzt – den Anblick im Innern des Heiligtums:

ἦ δεινὰ λέξαι, δεινὰ δ᾽ ὀφθαλμοῖς δρακεῖν,
πάλιν μ᾽ ἔπεμψεν ἐκ δόμων τῶν Λοξίου,
ὡς μήτε σωκεῖν μήτε μ᾽ ἀκταίνειν στάσιν·
τρέχω δὲ χερσίν, οὐ ποδωκείᾳ σκελῶν.
δείσασα γὰρ γραῦς οὐδέν, ἀντίπαις μὲν οὖν.
ἐγὼ μὲν ἔρπω πρὸς πολυστεφῆ μυχόν·
ὁρῶ δ᾽ ἐπ᾽ ὀμφαλῷ μὲν ἄνδρα θεομυσῆ
ἕδραν ἔχοντα προστρόπαιον, αἵματι
στάζοντα χεῖρας καὶ νεοσπαδὲς ξίφος
ἔχοντ᾽ ἐλαίας θ᾽ ὑψιγέννητον κλάδον,
λήνει μεγίστῳ σωφρόνως ἐστεμμένον,
ἀργῆτι μαλλῷ· τῇδε γὰρ τρανῶς ἐρῶ.
πρόσθεν δὲ τἀνδρὸς τοῦδε θαυμαστὸς λόχος
εὕδει γυναικῶν ἐν θρόνοισιν ἥμενος.
οὔτοι γυναῖκας, ἀλλὰ Γοργόνας λέγω,
οὐδ᾽ αὖτε Γοργείοισιν εἰκάσω τύποις.
εἶδόν ποτ᾽ ἤδη Φινέως γεγραμμένας
δεῖπνον φερούσας· ἄπτεροί γε μὴν ἰδεῖν
αὗται, μέλαιναι δ᾽ ἐς τὸ πᾶν βδελύκτροποι·
ῥέγκουσι δ᾽ οὐ πλατοῖσι φυσιάμασιν·
ἐκ δ᾽ ὀμμάτων λείβουσι δυσφιλῆ λίβα·
καὶ κόσμος οὔτε πρὸς θεῶν ἀγάλματα
φέρειν δίκαιος οὔτ᾽ ἐς ἀνθρώπων στέγας.
τὸ φῦλον οὐκ ὄπωπα τῆσδ᾽ ὁμιλίας
οὐδ᾽ ἥτις αἶα τοῦτ᾽ ἐπεύχεται γένος
τρέφουσ᾽ ἀνατεὶ μὴ μεταστένειν πόνον.

Wahrhaftig grauenvoll ist's auszusprechen, grauenvoll mit Augen anzuschaun,
was mich zurücktrieb aus dem Haus des Loxias,
so dass ich keine Kraft mehr hab und nicht mehr aufrecht stehen kann;
ich laufe mit den Händen, nicht der Füße Schnelligkeit!
Ein nichts ist eine schreckerfüllte Greisin, oder, besser, wie ein kleines Kind.
Ich schreit zum reichbekränzten Tempelinnern vor
und sehe an der Erde Nabel einen gottverhassten Mann
schutzflehend sitzen; nieder tropft
von seinen Händen Blut, ein frischgezücktes Schwert
hält er und einen hochgewachsnen Ölbaumzweig,
der ehrerbietig dicht umwunden ist mit einem wollnen Band,
mit schimmernd weißem Vlies; denn so sag deutlich ich, wie's war.
Vor diesem Manne aber, welch bizarre Schar
schläft da von Frauen, auf den Stühlen hingehockt!
Nicht Frauen, nein, Gorgonen nenn ich sie;
doch wiederum kann ich sie mit dem Äußern von Gorgonen nicht vergleichen.
Ich sah einst Weiberwesen abgebildet, die des Phineus Mahl

sich schnappten; diese hier jedoch, klar ist's zu sehn,
sind flügellos und schwarz, in jeder Hinsicht widerlich;
sie schnarchen und sie schnauben, dass man sich nicht nähern kann,
und aus den Augen quillt ein ekelhafter Saft.
Und ihre Tracht – nicht vor der Götter Bilder darf man so
gekleidet treten, unter keines Menschen Dach.
Den Stamm, zu welchem diese Schar gehört, ich sah ihn nie,
noch weiß ich, welches Land sich rühmt, dass solche Brut
es straflos aufzieht und die Mühe nicht hernach beklagt. (Eum. 33/34–59)

Von Argos bis nach Delphi haben die Wesen Orest verfolgt. Ausgestattet mit den rituellen Accessoires sucht er im Tempel Reinigung von der Bluttat, die flüssig an ihm haftet (erneut: στάζοντα); vor den Erinyen schützt der Tempel nicht. Zum Ritual der Hikesie, dem Schutzflehen, gehört die entgrenzende Berührung von Altar oder Götterfigur; der Körperkontakt ist Teil der Reinigungszeremonie.[102] Es handelt sich um eine momentane und rituell verregelte Entgrenzung. In der Beschreibung der Pythia bedroht die triefende Belagerung durch die Erinyen nicht nur dieses Ritual, sondern auch die Körpergrenzen Orests, seine Trockenheit und seine Orientierung weg von den chthonischen Kräften nach oben, die sich im »hochgewachsnen« Zweig zeigt (43); ὑψιγέννητος heißt wörtlich ›hochgeboren‹.

Der Pythia fällt es schwer, die Wesen einzuordnen, in ihnen bestimmte Gestalten (τύποις) zu erkennen. Weder Frauen noch Gorgonen oder Harpyen (die »Weiberwesen [...], die des Phineus Mahl / sich schnappten«) kann sie ausmachen. Der Eindruck des Nicht-Differenzierten ekelt sie. Zwei konkrete Felder werden in der Beschreibung aber implizit aufgerufen: ein weiblich-sexuelles und ein politisch-militärisches Feld. Für die Pythia sind die Wesen λόχος und ὁμιλία. Ersteres hat mit ›liegen‹ zu tun und kann Kindbett, Hinterhalt oder (Heer-)Schar heißen; verwandt ist λόχμη, Dickicht, Lager eines wilden Tiers; λεχώ ist die Wöchnerin, λέχος das (Ehe-)Bett. Die zweite Vokabel teilt diese gemischte Semantik. (Kampf-)Haufen, Menge, Verkehr, auch den sexuellen; positives wie negatives Zusammenkommen, kann ὁμιλία bezeichnen. Die Semantik des Politischen wird dadurch gestützt, dass die Pythia sich fragt, welches Land (αἶα) solche Wesen hervorbringt, die Semantik des Sexuellen und der Fruchtbarkeit durch den Eindruck des Feuchten, den bereits die Choephoren erweckten und der im Fall der Erinyen um das

102 Vgl. Susanne Gödde: Kontaktmagie. Zur Inszenierung der rituellen Berührung in der griechischen Tragödie, in: Tangieren. Szenen des Berührens, hg. v. Sandra Fluhrer und Alexander Waszynski, Baden-Baden: Rombach 2020, S. 21–43; sowie dies.: Das Drama der Hikesie, S. 94–112.

Ekelhafte erweitert ist. Triefende Verse voller Liquide, i- und s-Laute widmet die Pythia ihnen: »ῥέγκουσι δ᾽ οὐ πλατοῖσι φυσιάμασιν· / ἐκ δ᾽ ὀμμάτων λείβουσι δυσφιλῆ λίβα·« (53f.).

Die Pythia ist Jungfrau; auch die Erinyen gelten als jungfräulich (vgl. 1034), zugleich aber als dem mütterlichen Prinzip zugehörig.[103] Ihr erstes Ziel im Stück ist die Rache des Muttermords. Die Beschreibung der Pythia zeigt die Erinyen als Vertreterinnen einer aktiven Fruchtbarkeit ohne Erfüllung, als wabernde Mutterschaft ohne Geburt. Der schwangere Körper gehört einer Ästhetik des Grotesken an; im Kollektivkörper der Erinyen[104] erweitert sich das zum Bild der chthonischen Kräfte als schwangere Erde, als Zeugungskraft, die Leben immer im unauflöslichen Zusammenschluss mit Nicht-Leben, mit dem Tod, denkt.[105] Am Ende der *Orestie* befriedet die kopfgeborene Athene die Erinyen und das Kollektiv. Wie im Folgenden noch deutlicher werden wird, verlagert Athene mit der zielgerichteten Umwandlung der Rachegöttinnen in die Eumeniden und ihre Aufbewahrung im Areopag nicht nur das mütterliche Prinzip, sondern auch die freie Verwandlung und den Tod in die Fundamente der Polis.

Am Ende der Rede der Pythia muss im Theater der Blick auf das Tempelinnere mit den schlafenden Erinyen um Orest freigegeben worden sein. Wie das aussah, ist nicht bekannt. Im Dramentext ist der Bericht der Seherin die einzige Autorität. Kann ihr Blick ein anderer als ein apollinischer sein? Wie der Beginn der zitierten Passage zeigt, gerät auch die Pythia durch den Anblick für einen Moment aus der körperlichen Fassung: Sie verliert den aufrechten Gang, fühlt sich als »nichts«, als »Kind« (36–38). Ihre Verse bewegen sich zwischen Ekphrasis, Mauerschau und Botenbericht, mit den entsprechenden faktischen Einschränkungen und ästhetischen Überschüssen. Wie sehr ihre Beschreibung mit der Bühnenpräsenz der Erinyen zur Deckung zu bringen ist und wo vielleicht Dissonanzen entstanden sind, bleibt offen und muss in dieser Offenheit mitgedacht werden.

103 Nooter: The Mortal Voice, S. 257f.

104 Die Ästhetik und Geschlechterpolitik weiblicher Scharen, besonders in der antiken Literatur, erforscht Hanna Sohns, der ich für anregende Gespräche dazu danke. Vgl. vorausschauend auf eine entstehende Monografie: Hanna Sohns: »la femme ›se touche‹ tout le temps«. Berührung des Weiblichen (Luce Irigaray), in: Berühren Denken, hg. v. Andrea Erwig und Johannes Ungelenk, Berlin: Kadmos 2021, S. 77–105, hier 100f.

105 Susanne Göddes Auslegung einer umstrittenen Stelle am Ende der *Choephoren* könnte dieses Bild stützen. Als ihm die Erinyen erscheinen, fühlt sich Orest demnach zwischen Leben und Tod: »ζῶν καὶ τεθνηκὼς« (Cho. 1043). Vgl. Gödde: euphêmia, S. 133–135.

In der späteren Rezeption ist der Eindruck eines verstörenden Auftritts der Erinyen entstanden. Die anonyme *Vita Aeschyli* hält fest: »Indem Aischylos, so wird erzählt, bei der Aufführung der *Eumeniden* den Chor einzeln [σποράδην] hatte hervorkommen lassen, jagte er dem Publikum einen solchen Schrecken ein, dass Kinder in Ohnmacht fielen und Föten abgingen.«[106] Barthes zufolge wurde die »›Surrealität‹« dieser Inszenierung mit den frühen Kinoerfahrungen verglichen.[107] Nooter schreibt, dass die Erinyen nicht durch die Parodoi kamen, die Seiteneingänge zur Orchestra, die der Chor üblicherweise zum Einzug nutzte; entweder müssen sie hinter der Skene, der Bühnenrückwand, hervorgetreten sein oder sie wurden im von der Pythia beschriebenen Zustand wie ein Tableau enthüllt und ›fluteten‹ dann die Bühne.[108]

Nachdem Apoll den Tempel betreten und Orest zur Flucht nach Athen geraten hat, taucht Klytaimestras Schatten auf und versucht, die Erinyen zu wecken. Schlafend lassen sie zunächst von sich hören. Das »Gestöhn«, »μυγμός« (die Äußerung des Klagelauts μύ – 117, 120) und »Geächz«, »ὠγμός« (der Laut ὦ – 123, 126) fügt dem visuellen Eindruck des Formlosen einen lautlichen hinzu.[109] Erst beim fünften Mal münden die Laute in einen Vers:

(μυγμὸς διπλοῦς ὀξύς.)
λαβὲ λαβὲ λαβὲ λαβέ, φράζου.

(*Gestöhn, wiederholt, hoch im Ton.*)
So fass! Fass! Fass! Fass! Da, da! (129f.)

Nach längerer Anrede durch Klytaimestra (131–139) erwacht eine der Erinyen, weckt die nächste und fordert sie auf, die Nachbarin zu wecken (140); vielleicht geschieht das Wecken auch an mehreren Stellen gleichzeitig und durcheinander.[110] Anschließend könnten die Erinyen einzeln in die Orchestra getreten und sich zum Chor versammelt haben; Steinmann etwa geht davon

106 Tragicorum Graecorum fragmenta (TrGF), hg. v. Bruno Snell et al., Bd. 3, Göttingen: V&R 1985, S. 34. Meine Übers., die sich orientiert an William M. Calder III: *Vita Aeschyli* 9: Miscarriages in the Theatre of Dionysos, in: The Classical Quarterly 38.2 (1988), S. 554–555, hier 554.

107 Roland Barthes: Das griechische Theater [1965], in: ders.: Der entgegenkommende und der stumpfe Sinn. Kritische Essays III, übers. v. Dieter Hornig, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1990, S. 69–93, hier 91.

108 Nooter: The Mortal Voice, S. 259.

109 Stanford geht davon aus, dass die Laute zu den in der *Vita Aeschyli* geschilderten Panikreaktionen beigetragen haben. W.B. Stanford: Greek Tragedy and the Emotions. An Introductory Study, London: Routledge & Kegan Paul 1983, S. 57.

110 Ersteres legt die Übersetzung von Kurt Steinmann (2016) nahe, letzteres etwa die von Oskar Werner (1948). Die griechische Fassung erlaubt beide Deutungen.

aus, dass der Chortext zunächst »*in Einzelstimmen*« (Regiebemerkung zu 142) gesprochen wurde. Leitend mag dabei der Satz aus der *Vita Aeschyli* zur Wirkung des Erinyen-Auftritts gewesen sein. Der Bruch mit der üblichen Form des Choreinzugs, für den die *Eumeniden* ohnehin stehen, wird hier noch zugespitzt. Sind die Erinyen wirklich »σποράδην« aufgetreten, hätte dadurch auch das von der Pythia konstruierte Bild des ›Haufens‹ der Erinyen eine Korrektur erfahren. Die Ansprache des zurückgekehrten Apoll schlägt aber wieder in die Kerbe seiner Priesterin. Schon allein die Form der Erinyen zeige, wie abscheulich sie den Göttern wären: »πᾶς δ᾽ ὑφηγεῖται τρόπος / μορφῆς« – »Ein jeder Zug an Eurer Ungestalt / verrät's« (192f.) – wobei μορφή schlicht die Gestalt, tendenziell sogar die schöne, harmonische Gestalt meint; der Schmutz der Erinyen sei ansteckend (»τρίβεσθαι μύσος«, »die Befleckung übertragen«, 195); sie seien eine Herde (»ποίμνης«, 197) – in diesem Fall ohne sexuellen oder militärischen, sondern allein mit tierischem Beiklang.

Sich selbst bezeichnen die Erinyen in der ersten Hälfte des Stücks als »στάσις« (310) und als »ἔθνος« (365). Die Bedeutungsdimensionen von στάσις habe ich oben skizziert; der Chor der *Choephoren* hatte sich so genannt. Dominierten dabei Bezüge zu στάζω (tropfen/fallen lassen, träufeln), treten im Fall der Erinyen auch die politischen Bedeutungsdimensionen des Wortes hervor: Versammlung, Partei, Aufruhr, Bürgerkrieg. Die zweite Vokabel ἔθνος (Schar, Haufen, Schwarm; Klasse, Volk, fremdes Volk) wird zwar auch zur Bezeichnung von Tieren verwendet, doch bei Aischylos dominiert die politische Bedeutung.[111] Interessant ist auch, dass die Erinyen die oben besprochene Zuschreibung λόχος (Kindbett, Hinterhalt, Schar) korrigieren. Die Stelle, in der sich die Erinyen als ἔθνος bezeichnen, lautet: »Ζεὺς δ᾽ αἱμοσταγὲς ἀξιόμισον ἔθνος τόδε λέσχας / ἅς ἀπηξιώσατο.« – »Doch Zeus hat unsere bluttriefende, hassenswerte Schar seines Umgangs / für nicht würdig erachtet.« (365f.). λέσχη, hier mit »Umgang« übersetzt, gehört zum Komplex um λέχος und λέχεται, der mit Lager und liegen zu tun hat. Hier wird es der Zeus-Seite zugeschrieben.

Mit Athenes Ankunft wird die Debatte fortgesetzt und auf den Punkt gebracht. Nach ihrem Reisebericht sagt die Göttin:

> καινὴν δ᾽ ὁρῶσα τήνδ᾽ ὁμιλίαν χθονὸς
> ταρβῶ μὲν οὐδέν, θαῦμα δ᾽ ὅμμασιν πάρα.
> τίνες ποτ᾽ ἐστέ; πᾶσι δ᾽ ἐς κοινὸν λέγω,
> βρέτας τε τοὐμὸν τῷδ᾽ ἐφημένῳ ξένῳ·

111 Vgl. Aisch. Pers. 43, 56. Steinmann und Werner entscheiden sich in vielen Fällen für ›Schar‹ als Gruppenbezeichnung; dadurch gehen interessante semantische Markierungen verloren.

ὑμᾶς θ᾽ ὁμοίας οὐδενὶ σπαρτῶν γένει, (410)
οὔτ᾽ ἐν θεαῖσι πρὸς θεῶν ὁρωμένας
οὔτ᾽ οὖν βροτείοις ἐμφερεῖς μορφώμασι—
λέγειν δ᾽ ἄμομφον ὄντα τοὺς πέλας κακῶς
πρόσω δικαίων ἠδ᾽ ἀποστατεῖ θέμις.

Nun seh ich sonderbare Gäste hier in meinem Land;
mich schreckt das nicht, doch meine Augen sind erstaunt.
Wer seid ihr? An euch alle richtet sich mein Wort,
hier an den Fremden, der an meinem Standbild sitzt,
und euch; ihr seid vergleichbar keiner Art gezeugter Wesen,
werdet nie erblickt von Göttern unter Göttinnen,
noch seid ihr menschenähnlich an Gestalt –
jedoch von einem andern ohne Grund zum Tadel schlecht zu reden,
das liegt weitab vom Recht und setzt sich ab von Brauch und Schicklichkeit. (406–414)

Zunächst bezeichnet auch Athene die Erinyen als ὁμιλία (Haufen, Menge, Verkehr – s.o.), fragt dann, wer sie seien und stellt schließlich fest: »ὑμᾶς θ᾽ ὁμοίας οὐδενὶ σπαρτῶν γένει« – »ihr seid vergleichbar keiner Art gezeugter Wesen«. Besonders interessant ist die Spezifizierung der ›Wesen‹, mit denen die Erinyen nicht vergleichbar seien. Die Zeugung, die das Adjektiv σπαρτός bezeichnet, ist eine Autochthonie aus der Furche; σπείρω heißt säen. Aufgerufen sind damit die Σπαρτοί, die Krieger, die aus Drachenzähnen wuchsen, die Kadmos nach Athenes Anleitung in Ackerfurchen säte.[112] Nach einem instantanen Bürgerkrieg zwischen den frisch gewachsenen Männern gründen die Überlebenden gemeinsam mit Kadmos die Stadt Theben.

Bereits im ersten Teil der *Eumeniden* zeigt sich, dass Athene Zeugung ohne das Weibliche denkt. Wie Apoll betont auch sie die andere »Gestalt« der Erinyen. Apolls μορφή wird hier zu μόρφωμα erweitert. Die -μα Endung gilt als Stilmittel der Tragiker (vor allem Aischylos und Euripides verwendeten sie); weniger eine Bedeutungsveränderung als eine Emphase, ein Hindeuten, wird damit verbunden; möglich wäre auch eine stärker verbale, prozessuale Tendenz.[113] Die Form μόρφωμα taucht in der Literatur selten auf, in der *Orestie* aber gleich zweimal: Die andere Verwendung findet sich in Klytaimestras oben kommentiertem Vergleich Agamemnons mit dem dreileibigen Geryon (Ag. 873). Die Vokabel unterstreicht die Bedeutung von Formbegriffen für die *Orestie*. Formprobleme ergeben sich besonders im Zusammenhang mit dem gefährdeten, dem verletzten, dem toten und dem fremden Körper.

112 Siehe dazu das Kapitel zu Ovid in dieser Arbeit.

113 Vgl. Pierre Chaintraine: La formation des noms en grec ancien, Paris: Klincksieck 1979, S. 186f.

Obwohl sie ihr als formlos gelten, nimmt Athene die Erinyen als Verhandlungspartnerinnen an; darin unterscheidet sie sich von Apoll. Längst aber hat ein kommunikativer Austausch zwischen den Erinyen und den anderen Figuren stattgefunden; die Rächerinnen zeigen sich als »zivilisationsfähig«[114]. Über ihr Sprechen haben die Erinyen bereits angedeutet, dass Sprache die Wahrnehmung von Körperformen prägt und dabei an Klytaimestras Inszenierung von Agamemnons Körper erinnert. Auch hallt in ihrem Ächzen und Stöhnen die dunkle Seite von Kassandras entgrenzten Gottesanrufungen nach. Die Erinyen präsentieren sowohl eine bindende als auch eine auflösende Kraft der Sprache. Beide Zusammenhänge gilt es im Folgenden noch genauer zu betrachten: das Verhältnis zwischen einer rhetorisch geformten Sprache und einer Formation der Körper im Sinne der Polis wie das zwischen entgrenzter Sprache und entgrenztem Körper.

Politik als Affektkontrolle: Angst, Rhetorik, Repräsentation

Die historische Anthropologie sieht einen Zweck der antiken Tragödie in der Bearbeitung starker Affekte vor dem Hintergrund der Polis als Form guten Zusammenlebens. Trifft das zu, ließe sich die Tendenz der Trilogie wie folgt zusammenfassen: *Agamemnon* beschäftigt sich mit der Zerstörung des Herrscherkörpers, die zur Grundlage eines kollektiven Schreckens wird; der Mord im Zentrum des Politischen bringt Todesangst hervor. Dafür existieren zu diesem Zeitpunkt noch keine rationalen Bewältigungsmuster; quälende Phantasmen körperlicher Zerstörung drängen darauf, den Schrecken zu wiederholen. In *Choephoren* geschieht dies durch Orest als Stellvertreter im kollektiven Wiederholungszwang.[115] Anhand von Orests Fall wird in *Eumeniden* versucht, dem Schrecken auf rationalem Wege zu begegnen: Ein Prozess soll die Entscheidung bringen. Choreografiert wird er allein von Athene.[116] Als Verkörperungen der Todesangst – und damit in letzter Konsequenz des Prinzips des Körperlichen und der starken Erfahrung – werden die Erinyen am Ende in die Polis integriert, gewissermaßen von ihr verschluckt. Die Reform der Polis in den *Eumeniden* ließe sich demnach auf eine Trennung von Körper und Geist der Polis zuspitzen: Die Tragödie dramatisiert die Geburt der politischen Repräsentation als Aufteilung des politischen Körpers in eine materielle und eine ideelle Seite. Die materielle Seite, zu der auch

114 Ette: Kritik der Tragödie, S. 193.
115 Vgl. für eine psychoanalytische Lektüre nochmals die Studie von Telò: Archive Feelings.
116 Vgl. Vidal-Naquet: Eschyle, Le passé et le présent, S. 18f.

die Erfahrung, das Sinnliche und Affektive gehören, wird von den Ideen beherrscht, die den Körper zum Zweck der Repräsentation einzusetzen wissen. Dieser Prozess der Rationalisierung wird im Theater erfahrbar gemacht. Der Weg führt zunächst über die physische Darstellung: Der Schrecken wird in Gestalt der Erinyen körperlich vor Augen geführt.[117] Der Eindruck des Schrecklichen muss gewaltig gewesen sein, wird aber allmählich durch Sprache verringert.[118] Durch eine Folge von Beschreibungen der Gestalt der Erinyen und durch die Teilhabe der Erinyen am System sprachlicher Kommunikation verlieren sie an Schrecken.

Im Rechtsverfahren wird über die Sprache auch das schreckliche Geschehen aus *Agamemnon* und *Choephoren* nochmals rekapituliert. Dabei gibt die Führerin des Erinyenchors, von Athene dazu aufgefordert (582–584), sogar den Anstoß. Sie befragt Orest zum Muttermord; die stichomythische Form des Dialogs lässt allerdings keinen Raum für Details (587–592). Für Apoll, den Anwalt des Angeklagten, ist es daher leicht, durch eine detaillierte Erinnerung an Klytaimestras Mord an Agamemnon einen Kontrapunkt zu setzen (625–635), sodass der Königs- und Gattenmord im Verfahren viel mehr Raum bekommt als der Muttermord.

Der Prozess gilt nun der Frage, welches Leben mehr wiegt. Indem Apoll Agamemnons Stand betont, politisiert er das Verfahren:

> οὐ γάρ τι ταὐτὸν ἄνδρα γενναῖον θανεῖν
> διοσδότοις σκήπτροισι τιμαλφούμενον,
> καὶ ταῦτα πρὸς γυναικός, [...]
> […]
> ἀνδρὸς μὲν ὑμῖν οὗτος εἴρηται μόρος
> τοῦ παντοσέμνου, τοῦ στρατηλάτου νεῶν.
>
> Ja, ist's doch einfach nicht dasselbe, wenn ein Mann von edler Abkunft stirbt,
> der hochgeehrt war durch den zeusverliehnen Herrscherstab,
> und das durch eine Frau [...]
> […]
> So war das Todeslos des Mannes, wie ich euch beschrieb,
> des allverehrten, der das Flottenheer hat kommandiert (625–627; 636f.)

Apolls Rede ist ein Lehrstück in pathetischer Rhetorik. Auf den nonchalanten Vers, der die Höherwertigkeit des Hochgeborenen behauptet, folgt gramma-

117 Vgl. Meier: Die politische Kunst der griechischen Tragödie, S. 154f. Vgl. zur ästhetischen Dimension des Schreckens in der griechischen Tragödie, auch der *Orestie*, Karl Heinz Bohrer: Das Tragische. Erscheinung, Pathos, Klage, München: Hanser 2009, S. 242–283.

118 Vgl. Charles Segal: Greek Tragedy and Society. A Structuralist Perspective, in: Greek Tragedy and Political Theory, hg. v. J. Peter Euben, Berkeley: Univ. of California Press 1986, S. 43–75, hier 73.

tikalisch verschwurbeltes Pathos: »διοσδότοις σκήπτροισι τιμαλφούμενον«. Besonders das letzte Wort trägt auf: τιμαλφέω (Ehre erweisen) ist offenbar ein aischyleisches Verb, vorher taucht es nur in poetologisch-pathetischem Zusammenhang in der neunten nemeischen Ode Pindars auf (N. 9.130), später noch einmal in Aristoteles' *Politik* (7.1336b); Aischylos' Zeitgenosse Epicharmos soll sich in einer seiner (nur fragmentarisch überlieferten) Komödien über Aischylos' häufigen Gebrauch des Wortes lustig gemacht haben.[119] Semantisch weist es keinen nennenswerten Unterschied zu τιμάω auf; allerdings wird es außer an der zitierten Stelle nur im Zusammenhang mit Göttern verwendet. Darauf, dass Aischylos das Verb hier absichtsvoll pathetisch einsetzt, weisen die anderen drei Stellen der *Orestie*, in denen es auftaucht: Die erste stammt aus Agamemnons Rede über das Purpurtuch, wo es heißt »θεούς τοι τοῖσδε τιμαλφεῖν χρεών« – »gewiss nur Götter darf man so verehren« (Ag. 922), die zweite aus dem Monolog der Pythia, wenn sie über Ehrbezeugungen für Apoll spricht: »μολόντα δ' αὐτὸν κάρτα τιμαλφεῖ λεώς,« – »Bei seinem Einzug würdigt hoher Ehren ihn das Volk« (Eum. 15). Zuletzt verwendet Athene das Wort, als sie die Erinyen umschmeichelt:

> ἐγὼ γὰρ ὑμῖν πανδίκως ὑπίσχομαι
> ἕδρας τε καὶ κευθμῶνας ἐνδίκου χθονὸς
> λιπαροθρόνοισιν ἡμένας ἐπ' ἐσχάραις
> ἕξειν, ὑπ' ἀστῶν τῶνδε τιμαλφουμένας.
>
> Denn ich versprech in aller Treue euch, dass Unterschlupf
> und Wohnsitz ihr bekommt in einem Land, das rechtlich denkt,
> auf ölpolierten Thronen sitzend nah beim Opferherd,
> von diesen Bürgern hochverehrt! (804–807)

Auch hier weist das Verb einen pathetischen Zug auf; Steinmanns Reim mag dem Zweck gelten, darauf aufmerksam zu machen. Zuvor schon lässt er Apoll an entscheidender Stelle reimen: »Ich sag zu euch, Athenes mächtiges Gericht: / Er tat's zu Recht; als Seher lüg ich nicht.« – »λέξω πρὸς ὑμᾶς, τόνδ' Ἀθηναίας μέγαν / θεσμόν, δικαίως, μάντις ὢν δ' οὐ ψεύσομαι.« (614f.) Das nach einer metrischen Betonung (andere Ausgaben legen nach dem hier gesperrten δικαίως eine Zäsur nahe) eingeschobene »μάντις ὢν δ' οὐ ψεύσομαι« heißt wörtlich: ›als Seher, der ich bin, werde ich aber nicht lügen‹. Zwar siegt Apoll auf der rhetorischen Oberfläche, was Verszahl und Beschreibungstiefe betrifft, über die Erinyen: Zwischen der Eröffnung des

119 Vgl. LSJ: τιμαλφέω; sowie Lucía Rodríguez-Noriega Guillén: On Epicharmus' literary and philosophical background, in: Theater outside Athens. Drama in Greek Sicily and South Italy, hg. v. Kathryn Bosher, Cambridge: CUP 2012, S. 76–96, hier 85.

Prozesses und der Abstimmung haben die Erinyen 26, Apoll hat (mindestens) 49 Verse. Doch spricht Manches dafür, dass das Stück damit kalkuliert, den Lichtgott als Schwätzer zu enttarnen.

Schließlich überzeugt er auch nur die Hälfte der Richter. Athenes Stimme entscheidet. Als Zeus' Kopfgeburt betrachtet sie sich als mutterlos und plädiert für das männliche Prinzip (736–740). Nicht nur der Eingriff *ex machina* irritiert *Orestie*-Leser bis heute, auch die platte Misogynie tut es. Politisch für die moderne Demokratietheorie zu retten ist das Stück in meinen Augen nicht damit, dass »das Geschlechterverhältnis als formative Kraft« betrachtet wird, »in einen gesellschaftlichen Prozess hinein, in dem sich das Verhältnis von Individuum und Kollektiv auf eine grundlegende Weise neu bestimmt«.[120] Vielmehr fällt am Ende alles Gewicht der Rhetorik zu; sie ist es, an der sich »das Unwahre der gesamten Konstruktion, das Unrecht, das ihr zugrunde liegt«[121], zumindest andeutet.

Athenes Entscheidung kommt schnell und knapp; sie kann darauf zurückgreifen, dass Apoll in seiner Verteidigung ausführlich über sie als Fall mutterloser Geburt referiert hatte. Er beginnt seine Rede erneut mit einer Wahrheitsbekundung, die über ihr auffälliges Sprachspiel das Gesagte mindestens zweifelhaft erscheinen lässt; diesmal reimt beinahe das Griechische: »καὶ τοῦτο λέξω, καὶ μάθ᾽ ὡς ὀρθῶς ἐρῶ.« – »Auch das will ich noch sagen; du vernimm, wie richtig ich's begründ!« (657) Es folgt der Mythos von Athene als Zeus' Kopfgeburt; dabei wird auch das dem Prinzip der Autochthonie nahestehende Bild der Geburt als pflanzliches Wachsen wieder aufgerufen.

οὔκ ἔστι μήτηρ ἡ κεκλημένου τέκνου
τοκεύς, τροφὸς δὲ κύματος νεοσπόρου·
τίκτει δ᾽ ὁ θρῴσκων, ἡ δ᾽ ἄπερ ξένῳ ξένη (660)
ἔσωσεν ἔρνος, οἷσι μὴ βλάψῃ θεός.
τεκμήριον δὲ τοῦδέ σοι δείξω λόγου·
πατὴρ μὲν ἄν γείναιτ᾽ ἄνευ μητρός· πέλας
μάρτυς πάρεστι παῖς Ὀλυμπίου Διός,
οὐδ᾽ ἐν σκότοισι νηδύος τεθραμμένη, (665)
ἀλλ᾽ οἷον ἔρνος οὔτις ἂν τέκοι θεά.
ἐγὼ δέ, Παλλάς, τἄλλα θ᾽ ὡς ἐπίσταμαι,
τὸ σὸν πόλισμα καὶ στρατὸν τεύξω μέγαν,
καὶ τόνδ᾽ ἔπεμψα σῶν δόμων ἐφέστιον,
ὅπως γένοιτο πιστὸς εἰς τὸ πᾶν χρόνου (670)
καὶ τόνδ᾽ ἐπικτήσαιο σύμμαχον, θεά,
καὶ τοὺς ἔπειτα, καὶ τάδ᾽ αἰανῶς μένοι

120 Ette: Kritik der Tragödie, S. 151.
121 Ebd., S. 158.

στέργειν τὰ πιστὰ τῶνδε τοὺς ἐπισπόρους.

Nicht ist das Wesen, das man Mutter nennt, des Kinds
Erzeugerin, nein, nur des frisch gesäten Keims Ernährerin;
es zeugt, wer sie begattet; sie bewahrt, wie eine Wirtin für den Gast das anvertraute Gut,
den Spross, falls nicht den Eltern Schaden wirkt ein Gott.
Für diese These will ich den Beweis dir führen:
Ein Vater kann auch ohne Mutter zeugen; nah vor uns
steht hier als Zeugin da (*zeigt auf Athene*) die Tochter des Olympiers Zeus,
in keines Mutterleibes Dunkelheit genährt,
doch solch ein Spross, wie keine Göttin ihn gebären könnt.
Ich, Pallas, will im Übrigen, so gut ich's kann,
dir deine Stadt groß machen und dein Volk;
so hab ich diesen dort zu deines Hauses Herd geschickt,
dass treu er dir auf alle Zeit ergeben sei
und du ihn, Göttin, zum Verbündeten gewinnst,
und alle nach ihm, und auf ewig soll das gelten,
dass dieser Männer Nachgeborne glücklich sind mit diesem Treueschwur.
(658–673)

Der »Beweis«, das aischyleische »τεκμήριον«, ist, seiner engen Verwandtschaft mit τέκμαρ nach, zunächst ein Zeichen, das noch gedeutet werden muss; etymologisch ist ein Zusammenhang mit einer indogermanischen Wurzel zum Komplex des Sehens wahrscheinlich. Da die ganze Trilogie die Frage nach der Zuverlässigkeit von Zeichen thematisiert und Apolls Rede auffällig viele Wahrheitsbekundungen enthält, wirkt auch hier die Beweisführung angegriffen.[122] Beinahe unversehens wendet die Rede sich zur Ehrerbietung für Athene, die sich an der Grenze zum Bestechungsversuch bewegt. Mitten in der (vermeintlichen) Sachdiskussion mit den Erinyen spricht Apoll die Göttin an, sichert ihr Orest als Verbündeten zu und mit ihm das Haus Argos zum Gedeih des athenischen Volkes; auch den Richtern wird damit implizit eine Belohnung in Aussicht gestellt.[123]

Die durch Athene überstimmten Erinyen müssen von ihr beschwichtigt werden. Sie wählt eine Verbindung von schmeichelnder Rhetorik, Drohung und Bestechung. Den gekränkten Rächerinnen, die das Land mit Seuchen und Plagen überziehen wollen (780–786, 810–816), zollt sie zunächst Tribut: Die

122 Weitere Stellen weisen auf einen ambivalenten Beweisbegriff in der *Orestie*: Ag. 351f., 1366; Cho. 205; Eum. 446ff. Dass Zeus Athene ohne Mutter *gezeugt* hat, wie Apoll wenigstens in der Übersetzung behauptet, geht außerdem aus dem Mythos von Athenes Geburt gerade nicht hervor (s. unten); γείνομαι kann sich allerdigs auch auf die Geburt beziehen.

123 Ein dezidiert positives Apoll-Bild, wie es vor allem in der deutschsprachigen Forschung häufig formuliert wird, erkenne ich in der *Orestie* nicht. Vgl. etwa Feichtinger: Zur Kassandraszene, S. 62.

Stimmenzahl sei gleich gewesen; gegen Zeus zu verlieren, sei keine Schande (795–799). Im nächsten Schritt zeigt sie die Instrumente: Als Lieblingstochter hat sie Zugriff auf den Donnerkeil – der indes nicht zwingend zum Einsatz kommen müsse: »καὶ κλῆδας οἶδα δώματος μόνη θεῶν / ἐν ᾧ κεραυνός ἐστιν ἐσφραγισμένος· / ἀλλ᾽ οὐδὲν αὐτοῦ δεῖ·« – »Nur ich alleine in der Götter Runde kenn die Schlüssel zum Gemach, / in dem sein Donnerkeil versiegelt ruht. / Doch ihn braucht's nicht.« (827–829) Schließlich werden die Aussichten konkreter:

ὑμεῖς δ᾽ ἐς ἀλλόφυλον ἐλθοῦσαι χθόνα
γῆς τῆσδ᾽ ἐρασθήσεσθε· προυννέπω τάδε.
οὐπιρρέων γὰρ τιμιώτερος χρόνος
ἔσται πολίταις τοῖσδε. καὶ σὺ τιμίαν
ἕδραν ἔχουσα πρὸς δόμοις Ἐρεχθέως (855)
τεύξῃ παρ᾽ ἀνδρῶν καὶ γυναικείων στόλων,
ὅσ᾽ ἄν παρ᾽ ἄλλων οὔποτ᾽ ἂν σχέθοις βροτῶν.

Macht ihr euch auf in eines andern Stamms Gebiet,
bald sehnt – ich sage es voraus – ihr euch zurück nach diesem Land;
denn reicher noch an Ehren wird die Folgezeit
für meine Bürger sein, und hast du deinen Ehrensitz
dann nahe bei Erechtheus' Haus,
wirst du vom Festumzug der Männer und der Frauen
erlangen, was von andern Menschen nie je du bekämst. (851–857)

Athene sagt, dass es um ihr Land geht, für das von den Erinyen Gefahr ausgeht: »ἐν τόποισι τοῖς ἐμοῖσι« (858) (›in meinem Land‹); sie vergleicht den Bürgerkrieg, der durch den Einfluss der Erinyen drohe, mit einem blutigen Hahnenkampf (859–863) und betont die Bedeutung des inneren Friedens für äußere Kämpfe: »θυραῖος ἔστω πόλεμος« (864; ›an der Tür nur sei Krieg‹). Sie endet in einer Euphonie:

τοιαῦθ᾽ ἑλέσθαι σοι πάρεστιν ἐξ ἐμοῦ,
εὖ δρῶσαν, εὖ πάσχουσαν, εὖ τιμωμένην
χώρας μετασχεῖν τῆσδε θεοφιλεστάτης.

Ein solches Los zu wählen ist durch mich dir freigestellt:
Wohltaten übend, sie empfangend, hochgeehrt,
an diesem Land Anteil zu haben, das den Göttern wie kein zweites lieb. (867–869)

Die Übersetzung kann das dreifache »εὖ« nicht aufnehmen, das zur Beschwörungsformel wird.[124] Noch reichen die Worte den Rächerinnen nicht; sie betonen ihr Leiden und ihren Ehrverlust:

124 Vgl. zur ›guten Rede‹ in der *Orestie* nochmals die Studie von Gödde: euphêmia, S. 95–148.

ἐμὲ παθεῖν τάδε, φεῦ,
ἐμὲ παλαιόφρονα κατά τε γᾶν οἰκεῖν,
ἀτίετον, φεῦ, μύσος.
πνέω τοι μένος ἅπαντά τε κότον.

Ich – das erleiden,
wehe,
ich, seit Urzeiten weise, und wohnen in diesem Land,
entehrt und verabscheut!
Wehe!
Ich schnaube Wut und Groll mit all meiner Kraft. (870–873 sowie bereits 837–840)

Die Göttin legt nach: »οὔτοι καμοῦμαί σοι λέγουσα τἀγαθά,« – »Gewiss werd ich nicht müde, dir zu zeigen, was dir Vorteil bringt« (880). Zehn Verse später beginnt die Chorführerin einzulenken. Athene verspricht die Macht über das Schicksal der Haushalte: »ὡς μή τιν' οἶκον εὐθενεῖν ἄνευ σέθεν.« – »Dass ohne dich kein Haus gedeiht.« (895). So werden die Erinyen zu einer Art Polizei der neuen Gemeinschaft.[125] Sie sollen sich um Fruchtbarkeit kümmern, besonders für die Götterfürchtigen (903–910). Wer sich nicht dem Guten verschreibt, bekommt ihre Vernichtungskraft zu spüren (931–936). Sie sorgen dafür, dass Plagen an den Landesgrenzen Halt machen (938–942). Die Angst, die alles Vorangegangene bis weit in *Eumeniden* hinein prägte,[126] wird über die Erinyen als politische Kraft institutionalisiert.[127] Athene fasst zusammen:

ἐκ τῶν φοβερῶν τῶνδε προσώπων
μέγα κέρδος ὁρῶ τοῖσδε πολίταις· (990)
τάσδε γὰρ εὔφρονας εὔφρονες ἀεὶ
μέγα τιμῶντες καὶ γῆν καὶ πόλιν
ὀρθοδίκαιον
πρέψετε πάντως διάγοντες.

Aus ihrem Schauder erregenden Antlitz
sehe ich großen Gewinn erblühen für meine Bürger;
denn wenn ihr diese Freundlichen freundlich
immer hochachtet, werdet ihr, haltet ihr Land und Stadt
auf dem geraden Pfade des Rechts,
ruhmreich glänzen in jeder Weise. (989–993)

125 Ebd., S. 139.
126 Vgl. Bohrer: Das Tragische, S. 245, 304, 308f.
127 Vgl. Telò: Archive Feelings, S. 223f.

Die Schreckkraft der Erinyen wird nicht aufgelöst; sie soll nutzbar gemacht werden: Wer nicht im Sinne der Gemeinschaft handelt, bekommt den Blutdurst der Erinyen zu spüren.[128]

Wie soll diese Integration der als monströs gezeichneten Göttinnen gelingen? Wie kann die Rationalität der Gründe, die Athene zur Befriedung der Erinyen anführt, derart rasch die enormen affektiven Energien zum Verschwinden bringen, die den Erinyen eigneten? In die Handlungslogiken der Tragödie will sich das Ende nicht fügen. Christian Meier spricht von der »bis ins äußerste gesteigerte[n] Absurdität der Abstimmung in den ›Eumeniden‹«[129]. Karl Heinz Bohrer erkennt im Ausgang der *Eumeniden* einen Gattungswechsel weg vom Tragischen;[130] der »versöhnliche Schluss« sei »ein nur äußerlich aufgesetztes konventionelles Dekorum der politischen Vernunft«.[131] Ist eine Art dialektische Pädagogik im Spiel, die den Zuschauern die Zerbrechlichkeit jeder Ordnung erfahrbar macht und als Lehre aufgibt?[132] Oder handelt es sich um ein zynisches Ende, wie das einiger Shakespeare-Tragödien, die eine Ahnung davon hinterlassen, dass sich auch mit dem neuen König der Kreislauf blutiger Gewalt in nur rudimentär veränderter Form wiederholen wird? Nicole Loraux erinnert an die Spur von Ares im Areopag und hält über das Schicksal der Rächerinnen fest: »[S]chon hat Athene sie durch Überredung besiegt und sie am Fuß des Areopags angesiedelt, damit sie dort für immer wohnen und in Vergessenheit gerät, wer sie sind. Der Geist der *stasis* hält sich von nun an selbst im Zaum, und die Erinnyen heißen – ein großer griechischer Euphemismus – Eumeniden, die Wohlgesinnten.«[133] Fest gegründet erscheint die Polis nicht auf der Angst, deren Zersetzungskraft hunderte Tragödienverse galten.[134]

128 Vgl. dazu auch Michael Erler: Furcht und Pflicht. Aischylos' *Eumeniden* und die Einbürgerung des ›wilden Schreckens‹ in die Gesellschaft, in: Poetik des Wilden, hg. v. Jörg Robert und Friederike Felicitas Günther, Würzburg: Königshausen & Neumann 2012, S. 101–115.

129 Meier: Die politische Kunst der griechischen Tragödie, S. 138.

130 Bohrer: Das Tragische, S. 310; ders.: Ist Kunst Illusion?, München: Hanser 2015, S. 84.

131 Bohrer: Ist Kunst Illusion?, S. 93. Die zitierte Stelle handelt von Shakespeares *Hamlet*, worin Bohrer dieselbe Struktur wie in der *Orestie* erkennt.

132 Vgl. J. Peter Euben: Introduction, in: Greek Tragedy and Political Theory, hg. v. J.P.E., Berkeley: Univ. of California Press 1986, S. 1–42, hier 11; Meier: Die politische Kunst der griechischen Tragödie, S. 132.

133 Loraux: Das Band der Teilung, S. 55 und 57.

134 Vgl. die Aktualisierung bei Telò: Archive Feelings, S. 224: »As recent experiences in American history demonstrate, fear and terror, when incorporated into the community's social life by a political power ostensibly committed to protecting democratic integrity, have the opposite effect – of generating self-destructive paranoia, of perverting vulnerability into a suicidal instinct. The preservative, protective, archival function that Athena assigns to the Areopagus is jeopardized – in the mode of auto-immunity – by the death-driven entanglements of the fear seeping through the community's porous crypt.«

Glanz der Sprache

Die letzte Worte Athenes, die verkünden, welche Riten den neuen Schutzgöttinnen bei ihrem Einzug in die Fundamente der Stadt zukommen sollen, sind für die Deutung des Endes wie für mögliche politische Tendenzen der Trilogie besonders interessant:

αἰνῶ τε μύθους τῶνδε τῶν κατευγμάτων (1020)
πέμψω τε φέγγει λαμπάδων σελασφόρων
ες τοὺς ἔνερθε καὶ κατὰ χθονὸς τόπους
ξὺν προσπόλοισιν αἵτε φρουροῦσιν βρέτας
τοὐμὸν, δικαίως. ὄμμα γὰρ πάσης χθονὸς
Θησῇδος ἐξίκοιτ᾽ ἄν, εὐκλεὴς λόχος (1025)
παίδων, γυναικῶν, καὶ στόλος πρεσβυτίδων.
.....
φοινικοβάπτοις ἐνδυτοῖς ἐσθήμασι
τιμᾶτε, καὶ τὸ φέγγος ὁρμάσθω πυρός,
ὅπως ἂν εὔφρων ἥδ᾽ ὁμιλία χθονὸς (1030)
τὸ λοιπὸν εὐάνδροισι συμφοραῖς πρέπῃ.

Ich danke euch für diese Segenswünsche
und werde euch im Lichterglanz der Fackeln
zu denen drunten und den unterirdischen Räumen
geleiten mit den Dienerinnen, die mein Bildnis hüten, wie
es euch gebührt; des ganzen Theseuslandes Stolz
schließ uns sich an, die Schar, so reich an Ruhm,
der Mädchen, Frauen wie der greisen Frauen Zug!
⟨***⟩
Mit purpurfarbenen Gewändern sie bekleidend
zollt ihnen Ehre, und der Glanz des Fackelfeuers rücke vor,
damit des Landes Bund mit diesen Wohlgesinnten uns
fortan im Glück erstrahle männlicher Vortrefflichkeit! (1020–1031)

Trotz der (vermutlich nur kleinen) Überlieferungslücke wird deutlich, dass hier Zeichen aus dem Beginn von *Agamemnon* wiederkehren. Zunächst das Purpur der Festgewänder für die zu Eumeniden gewordenen Erinyen: Die Farbe bezeichnet nicht mehr ἁλουργής oder πορφύρεος, sondern die aischyleische Wortschöpfung φοινικόβαπτος, ›purpurn gefärbt‹; ὁ φοῖνιξ ist der Purpur. Die Phönizier (Φοίνικες) erhielten daher ihren griechischen Namen. Sie sollen den Farbstoff zuerst entdeckt, benutzt und verkauft haben. Etymologisch besteht ein Zusammenhang zwischen φοῖνιξ und φοινός, ›blutrot‹, im Sinne von mörderisch oder tödlich; zu φοινός wurde eine volksetymologische Verbindung zu φονός (Totschlag, Mord) hergestellt, die sich sprachgeschichtlich aber nicht rechtfertigen lässt.[135] So ist zwar der

135 Die Angaben zur Etymologie entstammen Frisk.

Meeresbezug in φοινικόβαπτος nicht explizit präsent; sowohl die dunklen Konnotationen als auch die Bezüge zu Konstruktionen des Barbarischen kommen aber noch stärker zum Ausdruck als in ἁλουργής oder πορφύρεος. Kann die schillernde Purpurfarbe von der Farbe des Protzens und Täuschens am Ende der *Orestie* zu einer der Ehrerbietung für Schutz und Fruchtbarkeit geworden sein? Mir scheint sie vielmehr als Erinnerungszeichen lesbar: Sie erzählt von den vorangegangenen Kreisläufen der Rache, die nun stillgestellt sind, und deutet auf die Möglichkeit der Wiederholung. Wieso sollte, was vorher trügerisch war, nun Festigkeit versprechen? Auch Klytaimestra steuerte die Wirkung der Purpurfarbe durch Rhetorik.[136]

Athene betont, der Sinneswandel der Erinyen sei Peitho, der Göttin der Überredung, und Zeus, dem Schutzgott der Redner, zu verdanken (970–973). Siegt am Ende eine Rhetorik des Guten? Susanne Gödde erkennt eine Umcodierung des Guten in der veränderten Funktion der Erinyen:

> Während die Figuren der ersten beiden Stücke singuläre Gewalttaten [...] als in einem rituellen Sinne ›gut‹ zu rechtfertigen suchten, wird nun diejenige Instanz, die zuvor die jeweils evozierte Gegengewalt verkörperte, als ›gut‹ deklariert und so der Selbstjustiz ein Ende gesetzt. Aischylos zeigt in seinem dritten Stück einen deutlich avancierten, da präventiven Umgang mit Gewalt: An die Stelle der Rache tritt die Angst vor der Strafe – beide Prinzipien werden durch dieselben Gottheiten verkörpert.[137]

Die vielen offenen Fragen am Ende erhalten der Euphemie ihre Doppelbödigkeit.[138]

Noch ein zweites Zeichen aus *Agamemnon* kehrt beim Auszug der zu Schutzgöttinnen gewandelten Rächerinnen wieder: die Fackel. Gleich drei Vokabeln beschreiben das Licht zu Beginn von Athenes Rede: φέγγω, λαμπάς und σελασφόρος (erleuchten, Fackel, lichtbringend). In den letzten vier Versen ist dann noch von »τὸ φέγγος [...] πυρός« die Rede: das Licht des Feuers. Das Feuer, τό πῦρ, kommt in *Agamemnon* mindestens 14-mal vor; zweimal verwendet der Wächter das Wort im Eröffnungsmonolog, in dem auch Formen von λαμπάς auftauchen sowie von φαίνω (erscheinen), das zu φέγγω bedeutungsähnlich ist. In Klytaimestras erster längerer Rede ist gleich fünfmal vom Feuer die Rede (vgl. Ag. 281–316); auch Formen von λαμπάς verwendet sie mehrfach, außerdem σέλας, Licht, das in Athenes Schlussrede in der Form σελασφόρος vorkommt, sowie bereits an prominenter Stelle im Annahmegesang der Erinyen/Eumeniden (Eum. 926).

136 Vgl. Gödde: euphêmia, S. 142f.
137 Ebd., S. 140.
138 Vgl. Gödde: Das Drama der Hikesie, S. 111; dies.: euphêmia, S. 145–148.

Dass es hell wird am Ende der *Eumeniden*, ist oft festgestellt worden; das Stück wurde als Weg von der Dunkelheit ins Licht gelesen.[139] Zugleich wird aber bereits zu Beginn von *Agamemnon* alles erleuchtet, sodass sich auch hier, wie im Fall der Purpurfarbe (die, wie gezeigt, auch als Rampenlicht eingesetzt wurde), ein Kreis schließt[140] – mit einer Bewegung, die nicht eindeutig zu erkennen gibt, ob wir es nun mit dem wahren, echten und guten Licht zu tun haben oder ob auch hier wieder Dunkelheit folgen kann. Die Frühlingssonne dürfte sich am Ende der *Eumeniden* allmählich gesenkt haben. Im Auszugslied deutet sich an, dass bald das Licht ausgeht:

> ἵλαοι δὲ καὶ εὐθύφρονες γᾷ
> δεῦρ᾽ ἴτε, Σεμναὶ <θεαί>, πυριδάπτῳ
> λαμπάδι τερπόμεναι καθ᾽ ὁδόν.
>
> Huldvoll und rechtlich gesinnt unserm Land
> zieht eures Wegs, ehrwürdige Göttinnen, an den vom Feuer verzehrten
> Fackeln euch freuend auf eurem Pfad! (1040–1042)

Auch πυρίδαπτος ist ein aischyleisches Wort; es kommt nur an dieser Stelle vor. Das Verb δάπτω (verschlingen, aufzehren) taucht vor allem im Zusammenhang mit wilden Tieren, Speeren und Feuer auf. Das Enjambement unterstreicht die Spannung zu λαμπάδι. Vernant hat auf die enge Verbindung von Licht und Leben in der griechischen Antike hingewiesen:

> Um lebendig zu sein, muß man sowohl das Licht der Sonne sehen können als auch für die Augen aller sichtbar sein. Aus dem Leben zu scheiden, bedeutet, daß man die Fähigkeit zu sehen und gesehen zu werden verliert, daß man aus der Helligkeit des Tages in eine andere Welt gleitet, die Welt der Nacht, wo man im Dunkel verloren ist und sowohl seines Antlitzes als auch seines Blicks beraubt ist.[141]

Das lichte Polis-Leben bleibt den Göttinnen verwehrt.

Auch der letzte Vers Athenes über das »Glück […] männlicher Vortrefflichkeit«, in dem das neue Bündnis ›erstrahlen‹ soll (»τὸ λοιπὸν εὐάνδροισι συμφοραῖς πρέπῃ«, 1031), lässt sich als Echo früherer Stellen im Stück lesen. Mit συμφορά steht ein ambivalentes Wort am Ende von Athenes Schlussrede; den Wörterbüchern zufolge wird es häufiger im negativen als im positiven Sinn gebraucht. Im Wächtermonolog, der die *Orestie* eröffnet, taucht es

139 Vgl. Bierl: Nachwort, S. 266; Padel: In and out of the Mind, S. 181.

140 Auch die Wiederholung der Feuerzeichen wurde in der Forschung häufiger bemerkt, vgl. Gödde: euphêmia, S. 141f.

141 Jean-Pierre Vernant: Einführung. Der Mensch im antiken Griechenland, in: Der Mensch in der griechischen Antike, hg. v. J.-P.V., Frankfurt a.M./New York: Campus 1993, S. 7–30, hier 20.

zweimal auf. Bevor er das Lichtzeichen erblickt, spricht der Wächter von »οἴκου τοῦδε συμφορὰν« (Ag. 18), vom Unglück (oder Schicksal) dieses Hauses; wenige Verse später – das Licht ist aufgeflammt – feiert er »τῆσδε συμφορᾶς« (24): dieses Glück. Berühmte Verse aus Klytaimestras erstem Auftritt lesen sich geradezu ein Kommentar auf die zentralen semantischen Aspekte von συμφορά:

> Τροίαν Ἀχαιοὶ τῇδ᾽ ἔχουσ᾽ ἐν ἡμέρᾳ.
> οἶμαι βοὴν ἄμεικτον ἐν πόλει πρέπειν.
> ὄξος τ᾽ ἄλειφά τ᾽ ἐγχέας ταὐτῷ κύτει
> διχοστατοῦντ᾽ ἄν οὐ φίλως προσεννέποις.
> καὶ τῶν ἁλόντων καὶ κρατησάντων δίχα
> φθογγὰς ἀκούειν ἔστι συμφορᾶς διπλῆς.
>
> Troja ist seit heute in der Griechen Hand.
> Verworrenes Geschrei, dünkt mich, durchgellt die Stadt.
> Hast Essig du und Öl in *ein* Gefäß gegossen,
> du würdest sie, da beide sie getrennt verbleiben, Feinde nennen;
> so kann die Rufe der Bezwungnen und der Sieger
> man unterschieden hören, wie ihr Schicksal ungleich ist. (Ag. 320–325)

Schicksal ist in der *Orestie* eine ambivalente Kategorie. Glück kann jederzeit in sein Gegenteil umschlagen. Im Wort συμφορά ist diese Spannung enthalten. Das Verb συμφέρω heißt nicht nur ›zusammenbringen‹, sondern auch ›in Konflikt versetzen‹. Weitere Stellen unterstreichen die Ambivalenz der Vokabel. In *Agamemnon* verwendet auch der Bote das Wort συμφορά im negativen Sinne als Unglück (572). In den *Choephoren* taucht es in einer Rede Orests und in einem Chorgesang jeweils mit negativer Bedeutung auf (12; 31), in einer Rede Klytaimestras ohne spürbare Tendenz (718), im Chorgesang nach Orests Mord an Klytaimestra und Menelaos im Sinne von Sturz oder Fall: »στένω μὲν οὖν καὶ τῶνδε συμφορὰν διπλῆν.« – »Selbst dieser beiden Doppelsturz beklag ich laut« (931), schließlich wieder als positiv konnotiertes Geschick (1064). Auch in *Eumeniden* kommt die Vokabel noch an anderen Stellen vor: in einer Rede Athenes als Widerfahrnis (437), bei den Erinyen als Unglück (509), später im Stück bei Athene als Glück oder Erfolg (897), schließlich bei den Eumeniden als Fügung des Schicksals (1020) kurz vor der Schlussrede Athenes. Was garantiert am Ende der *Eumeniden* den Bestand des »Glück[s …] männlicher Vortrefflichkeit«? Wie kann dafür Sorge getragen werden, dass die Worte sich nicht nachträglich abermals als trügerisch zeigen? Was kann den Schrecken so bannen, dass ihm nur noch Schutz und nicht mehr Zerstörung entspringt?

Athenes Mythos des Staates: Zur Verwandlung der Erinyen

Die Tragödie liefert eine bewährte Antwort: Der Mythos bannt die Gewalt.[142] Ein stabilisierendes, bildstarkes Narrativ entsteht vor den Sinnen der Zuschauer. Es gibt einige Indizien dafür, dass Aischylos an Elemente der athenischen Legendenbildung anschließen konnte und die Eumeniden bzw. die »Semnai Theai« keine eigenständige Schöpfung Aischylos' sind.[143] In jedem Fall wird seine Darstellung prägend für spätere Bilder der Erinyen/Eumeniden.

Inwiefern *verwandeln* sich die Erinyen in die Eumeniden? Der Text verrät, dass neue Kleider gebracht werden; der schnelle Umschlag vom Schrecken zum Schutz findet aber in vielen Lektüren in der Annahme eines Gestaltwandels Ausdruck. Seidensticker hält fest: »Die Identität des Chors ist aus dem Text nicht zu sichern.«[144] Vidal-Naquet spricht von der Transformation[145] der Rächerinnen, Nooter von einer auch körperlichen Konversion[146], Bohrer von der »Verwandlung der Erinnyen in die Eumeniden«[147], Telò von »their metamorphosis into the civic Eumenides«[148]. Die Beschreibungen besitzen sowohl einen metaphorischen als auch einen mythisch-metamorphen Zug. Der Text selbst weist darauf, dass der neue Mythos mindestens so sehr auf einer rhetorisch-politischen Logik wie auf einer kultisch-mythischen beruht.

Mit Canetti lässt sich von einer zielgerichteten *Umwandlung* durch die Macht sprechen. Athene macht sich den alten Erinyen-Mythos in kontrollierter Form für die Zwecke der Polis zunutze. Wie oben beschrieben dienen die Eumeniden nicht nur der inneren Befriedung, sondern auch dem Grenzschutz; Affekte der Angst und der Feindseligkeit können sich nun nach außen verlagern.[149] Rhetorisches Geschick schafft veränderte Verhältnisse: Die beiden zu Beginn der *Eumeniden* in abfälliger Weise für die Erinyen verwendeten Vokabeln kehren am Ende in verwandelter Form wieder. λόχος

142 Vgl. dazu auch Erler: Furcht und Pflicht, S. 115.
143 Vgl. Bierl: Nachwort, S. 253: »In Athens Vorzeit besetzten schon einmal primordial anmutende, einem mythischen Matriarchat angehörige Frauen den Areopag, nämlich die Amazonen, worauf sie von Theseus besiegt wurden. Schließlich überliefern athenische Lokaltraditionen, dass die Semnai Theai (die ›Ehrwürdigen Göttinnen‹) in einer Schlucht am Areopag hausen. Diese sind mit den Erinyen strukturell identisch, was für die Verwandlung der Erinyen in die ›Wohlgesinnten‹ (Eumeniden) fruchtbar gemacht wird.«
144 Seidensticker: Nachwort, S. 233, Anm. 4.
145 Vidal-Naquet: Eschyle, Le passé et le présent, S. 20.
146 Nooter: The Mortal Voice, S. 282.
147 Bohrer: Das Tragische, S. 301, 304.
148 Telò: Archive Feelings, S. 218.
149 Vgl. Bierl: Nachwort, S. 263; Meier: Die politische Kunst der griechischen Tragödie, S. 133.

wird für den Begleitzug der Frauen verwendet (1026), ὁμιλία für den Bund der Polis mit den Erinyen:

> ὅπως ἂν εὔφρων ἥδ᾽ ὁμιλία χθονὸς
> τὸ λοιπὸν εὐάνδροισι συμφοραῖς πρέπῃ.
>
> damit des Landes Bund mit diesen Wohlgesinnten uns
> fortan im Glück erstrahle männlicher Vortrefflichkeit! (1030f.)

Mit »ὁμιλία χθονὸς« variiert Athene eine Wortfolge, die sie beim ersten Anblick der Erinyen verwendet:

> καινὴν δ᾽ ὁρῶσα τήνδ᾽ ὁμιλίαν χθονὸς
>
> Nun seh ich sonderbare Gäste hier in meinem Land (406)

300 Verse später heißt es, beinahe wie ein Echo, von den Erinyen zu den Richtern im Prozess:

> καὶ μὴν βαρεῖαν τήνδ᾽ ὁμιλίαν χθονὸς
> ξύμβουλός εἰμι μηδαμῶς ἀτιμάσαι.
>
> Uns, den für dieses Land gefährlichen Besuch,
> rat ich, in keiner Weise zu missachten! (711f.)

Aus Fremdheit und Gefahr wird am Ende ein Bund; die Worte ändern sich nur minimal.

Verlässliche Bündnispartner – als solchen verspricht Apoll seinen Schützling Orest (671) – stärken die wirtschaftliche und politische Macht. Orest selbst gibt in seiner letzten Rede Einblick in sein künftiges Handeln und das des Hauses Argos:

> ὦ Παλλάς, ὦ σώσασα τοὺς ἐμοὺς δόμους,
> γαίας πατρῴας ἐστερημένον σύ τοι (755)
> κατῴκισάς με· καί τις Ἑλλήνων ἐρεῖ,
> ‘Ἀργεῖος ἀνὴρ αὖθις ἔν τε χρήμασιν
> οἰκεῖ πατρῴοις, Παλλάδος καὶ Λοξίου
> ἕκατι, καὶ τοῦ πάντα κραίνοντος τρίτου
> Σωτῆρος’—ὃς πατρῷον αἰδεσθεὶς μόρον (760)
> σῴζει με, μητρὸς τάσδε συνδίκους ὁρῶν.
> ἐγὼ δὲ χώρᾳ τῇδε καὶ τῷ σῷ στρατῷ
> τὸ λοιπὸν εἰς ἅπαντα πλειστήρη χρόνον
> ὁρκωμοτήσας νῦν ἄπειμι πρὸς δόμους,
> μήτοι τιν᾽ ἄνδρα δεῦρο πρυμνήτην χθονὸς (765)
> ἐλθόντ᾽ ἐποίσειν εὖ κεκασμένον δόρυ.
> [...]
> καὶ χαῖρε, καὶ σὺ καὶ πολισσοῦχος λεώς· (775)
> πάλαισμ᾽ ἄφυκτον τοῖς ἐναντίοις ἔχοις,
> σωτήριόν τε καὶ δορὸς νικηφόρον.

O Pallas, o du meines Hauses Retterin,
mich, den des Vaterlands Beraubten, hast du wieder
nach Haus verpflanzt. Und bei den Griechen sagt man bald:
›Der Mann ist wieder ein Argeier, wohnt auf seines Vaters
ererbten Gütern‹, dank Athene und Apoll
und dank dem Dritten, dem, der alles wirkt,
dem Retter Zeus, der mich, aus Rücksicht auf des Vaters Tod,
errettete, als Mutters Anwältinnen er hier sah.
Ich aber schwöre diesem Lande hier und deinem Volk
für künftge Zeit und alle Ewigkeit
den feierlichen Eid, bevor ich heimwärts zieh:
Nie mache einer, der in meinem Land das Steuer führt,
hierher sich auf mit einem kampfbereiten Heer.
[...]
Leb wohl, Athene, und du Volk, das deine Stadt bewohnt!
Ich wünsch dir einen Ringerkniff, dem deine Feinde nicht entrinnen,
der Rettung bringt und Sieg im Krieg! (754–766, 775–777)

In der Art, wie Apoll, Athene und Orest über die Polis sprechen, zeigen sich Ansätze einer imperialen Politik; statt Frieden wünscht Orest Geschick im Krieg. Orests Rede lässt darüber hinaus anklingen, dass Mykene weiter in der fluchbehafteten väterlichen Linie geführt wird.

Die strikte Geschlechterhierarchie in der Polis wird am Ende symbolisch zementiert: Die Erinyen, Repräsentantinnen eines weiblichen Prinzips, wozu auch der Lebenszyklus und die Trauer gehören, ziehen in die Fundamente der Stadt ein.[150] Begleitet werden sie von Frauen jeden Alters (1026f.). Ette erkennt in der Rolle, die die Geschlechterdifferenz am Ende der Trilogie spielt, ein optimistisches Moment für gesellschaftliche Emanzipationsprozesse; es entstehe ein Bild von der

> POLIS ALS LEBEWESEN [...], ein durch sich selbst bestehendes lebendiges Ganzes, das sich ernähren muss und das verdaut, das sich gegen Bedrohungen von außen schützt oder sogar sein Revier vergrößert, und das schließlich, was seine innere Verfassung betrifft, dafür Sorge zu tragen hat, dass es nicht durch Krankheit gefährdet und dem Zufall preisgegeben wird.[151]

Die Göttinnen repräsentierten »den geistigen und materiellen Stoffwechsel dieses Lebewesens«: »Gesellschaft ist weiblich, sie ist die Nachfahrin der Erdmutter und hebt den patriarchal organisierten Kosmos der Mythologie in sich

150 Wie Loraux gezeigt hat, wird Affekten in den griechischen Poleis, insbesondere der (weiblichen) Trauer, ein »Mißtrauen« entgegengebracht; sie wird nach Innen verlagert, eingehegt, inkorporiert. Genau das geschehe am Ende der *Eumeniden*. Vgl. Loraux: Die Trauer der Mütter, S. 51 und 87.

151 Ette: Kritik der Tragödie, S. 209.

auf.«[152] Ette liest die *Orestie* mit Hesiod im Zeichen der »Zeustheologie«: Sie erzähle die Verwandlung des Gottes als »dialektische[n] Prozess«.[153] Über die dionysische Seite ziehe das Weibliche in diesen Prozess ein: »Die Polis ist ein weiblicher Zusammenhang, der werdende Gott am Ende eine feminine Instanz. Die Aufhebung des Tragischen vollzieht sich als Geschlechterwechsel.«[154] Das Ende der *Eumeniden* zeige, »dass die Lösung tragischer Konflikte kollektiv möglich ist«.[155]

Das scheint mir nicht vereinbar mit Athenes Schlussvers über die ›männliche Vortrefflichkeit‹, die im Stück als anti-weiblich und anti-dionysisch ausgestellt worden ist, sowie mit Emphasen der männlichen Polis durch Orest und Apoll.[156] Das Bild der Polis als Lebewesen trägt vielmehr zur Präfiguration politischer Körperlehren bei, die später klassisch werden und die bereits in einigen Stellen von *Agamemnon* aufscheinen. Dort wird das männliche Haupt, das politische und militärische Macht repräsentierte, von den Fundamenten her angegriffen: Klytaimestra nutzt aus, dass es Agamemnon an Bodenhaftung fehlt. So gelingt es ihr, Agamemnon via politischem Körper am natürlichen Körper zu attackieren. Zugleich unterminiert sie die Trennung zwischen Polis und Oikos, die mit einer strengen Geschlechtertrennung einhergeht,[157] auf zweierlei Weise: Sie tötet mit dem Ehemann zugleich den König und sie tritt als handelnde Frau aus dem Bereich des Hauses in den der Polis – ein infamer Akt.[158] Dieser Bruch der Ordnung wird am Ende der *Eumeniden* korrigiert, die Trennung wieder installiert. Zwar wird das weibliche Prinzip (tief) in die Polis integriert, verliert aber, indem es lediglich für die männlichen Anliegen nutzbar gemacht wird, seine Eigenständigkeit: Es wird geschluckt.

Athene wiederholt mit dem Einverleiben der Erinyen den Mythos ihrer eigenen Geburt. Hesiods *Theogonie* zufolge nahm Zeus Metis zur ersten Frau.[159] Als Metis mit Athene schwanger war, verleibte Zeus sie sich ein und gebar die Tochter später selbst aus seinem Kopf. Metis ist eine Tochter des Okeanos und der Tethys; als Meergöttin verkörpert sie das Prinzip der

152 Ebd., S. 213.
153 Ebd., S. 50.
154 Ebd., S. 213f., im Original ist die Passage hervorgehoben.
155 Ebd., S. 215.
156 Loraux' Studien zu den *Eumeniden* finden bei Ette keine Berücksichtigung.
157 Vgl. dazu James Redfield: Homo Domesticus, in: Der Mensch in der griechischen Antike, hg. v. Jean-Pierre Vernant, Frankfurt a.M./New York: Campus 1993, S. 180–218.
158 Vgl. ebd., S. 181 und 189.
159 Hes. Theog. 886–900, 924.

freien Verwandlung. Apollodor erzählt den Mythos von Athenes Geburt vor diesem Hintergrund später etwas anders als Hesiod:

> Es vereinigt sich aber Zeus mit Metis, obwohl sie sich in viele Formen verwandelte [μετα-βαλλούσῃ εἰς πολλὰς ἰδέας], um nicht mit ihm zusammenkommen zu müssen; und nachdem sie schwanger geworden war, verschlingt er sie zuvor, weil sie [eig. Gaia, S.F.] gesagt hatte, daß sie nach dem Mädchen, das von ihr geboren werden würde, einen Sohn gebären werde, der Machthaber des Himmels werden würde. Dies befürchtend, verschlang er sie. Als aber die Zeit der Geburt bevorstand, schlug Prometheus oder, wie andere sagen, Hephaistos mit einer Axt an seinen Kopf, und aus seinem Haupt sprang am Fluß Triton Athena mit Waffen hervor.[160]

Ob Apollodor für die Verwandlungsstelle auf eine Quelle zurückgriff, die auch Aischylos schon kannte, ist nicht überliefert. Allerdings findet sich unter Hesiods Fragmenten eine Variante mit unklarer Autorschaft, die über das Motiv des Entzugs durch Verwandlung ebenfalls implizite Bezüge zu den Mythen um Proteus und Thetis aufweist.[161] Ohnehin ist das Verwandlungsmotiv mit Metis' Zuordnung zu den Meeresgottheiten präsent. So gehört die Einverleibung der proteischen Verwandlung zum Mythos um Athenes Geburt.

In der *Orestie* verschwindet die als grauenerregend dargestellte Körperlichkeit der Erinyen, in Festtücher gehüllt, mit ihnen im Untergrund. Im Laufe der Trilogie haben die Erinyen an Präsenz gewonnen, sind von imaginären Schreckbildern zu greifbaren Bühnenfiguren geworden. Der Schrecken wird an ihrer Gestalt für Figuren und Zuschauer auch körperlich erlebbar. Für die neue polizeiähnliche Funktion der Göttinnen ist die Erinnerung an diese Erfahrung nützlich; im Alltag der Polis wäre die körperliche Präsenz der Erinyen störend. In den purpurnen Schmuckgewändern, die den Wandel und die neue Funktion wirksam vor Augen führen, werden sie aus dem politischen Sichtfeld entfernt. Im Ausgang verlieren sie die über den Verlauf der Tragödie aufgebaute physische Präsenz und werden zu unsichtbaren Objekten der Repräsentation, die nur im Notfall als Exekutive herbeigerufen werden. Vom Willensbildungsprozess bleiben sie ausgeschlossen.

Athene entwirft somit einen ganz ähnlichen Staat wie Thomas Hobbes es 2000 Jahre später tun wird: einen trockenen, männlichen Staat, in Rüstung, ohne Krankheit, ohne starken Affekt, ohne Körper. Paradoxerweise sind in beiden Fällen aber der Körper und die leib-seelische Erfahrung die Grundlage

160 Apollodor: Bibliotheke. Götter- und Heldensagen, hg. übers. u. komm. v. Paul Dräger, Düsseldorf/Zürich: Artemis & Winkler 2005, S. 16f. (1.20).

161 Vgl. Hes. fr. 343.

des Staatswesens, denn der Staat wird auf dem Fundament der Todesangst errichtet. Die porösen Stellen dieser Logik soll ein Mythos zukitten.

Noch einmal Proteus

Mit den Erinyen versenkt Athene auch das Theater der verwandelnden Erfahrung in den Fundamenten der Polis. Der Schluss der *Eumeniden* ist dem platonischen Denken nah. In der Gerichtsszene entwirft sich nebenbei ein kühles Theater des Logos und der Rhetorik. Doch dann muss noch Proteus die Bühne betreten haben – samt Robben vielleicht und Verwandlungsshow. Führt die homerische Proteus-Episode unter anderem ein parodistisches Abspulen des Troja-Mythos vor und betont sie performativ die Bedeutung einer komplexen leib-seelischen Erfahrung für eine Arbeit am Mythos, könnte das Proteus-Stück auch die *Orestie* mit diesen Tendenzen abgeschlossen haben. Nach ihrer Verdrängung durch Athene könnte sich die proteische Verwandlung im Zeichen des oben beschriebenen satyrischen Wiedereinzugs des in der Tragödie Verdrängten nochmals Bahn gebrochen haben. Auch das Unverdaute aus Zeus' Metis-Mahl könnte dabei anhand von Motiven weiblicher Entgrenzung einen Wiederauftritt bekommen haben. In jedem Fall liefert das Ende der *Eumeniden* keine zufriedenstellende Lösung; die zuvor geschilderten Konflikte und Spannungen können nicht als behoben, die starken Affekte nicht allesamt als erledigt gelten. Auch schon innerhalb der Tragödie wird über die beschriebenen rhetorischen Verfahren und die Wiederaufnahme von Motiven aus *Agamemnon* ausgestellt, dass unter der am Ende präsentierten Lösung enorme Energien bestehen bleiben, die die neu gefundene Stabilität angreifen und den Mythos um die Wohlgesinnten als rhetorisch-theatrale Notlösung entlarven.

3.

Ringen mit Proteus: Form und Verwandlung bei Platon, Thomas Hobbes und Carl Schmitt

»Wo bist du, Proteus?« – »Hier! und hier!«

»Is it good lying with a Whale d'ye think?«[1], lässt Thomas Hobbes in seiner Übersetzung der *Odyssee* (1675) Menelaos bei der Vorbereitung seines Überfalls auf Proteus fragen. Menelaos beschreibt an der Stelle den unerträglichen Gestank, der von den Robbenfellen ausgeht und dem nur die Ambrosia beikommt, die Eidothea den *Männe*rn verabreicht. »τίς γάρ κ' εἰναλίῳ παρὰ κήτεϊ κοιμηθείη;« (4.443) steht bei Homer: ›Wer möchte bei einem meerischen (See-)Ungeheuer schlafen?‹

Hobbes, der Homers überwiegend längere Verse zu Zehnsilbern verkürzt und durch einen Kreuzreim hegt, glättet die Stelle. Aus dem κῆτος, dem Seeungeheuer, mit dem Menelaos die Robben zu Schreckenswesen macht, wird der vertrautere Wal. Das sinnliche Moment des salzigen Meeres, das in εἰνάλιος steckt, verschwindet. Indem Hobbes das Subjekt (τίς*)* tilgt, wird die Frage weniger konkret und stärker rhetorisch. Dadurch und durch das umgangssprachliche »d'ye« ragt Hobbes' Vers eigentümlich aus dem beschriebenen Geschehen um den Überfall auf Proteus heraus. Es entsteht der Eindruck, die Frage müsse in irgendeiner Weise allegorisch zu verstehen sein:

> Idothoë then from the sea arose,
> And in her hand four Sea-calves skins she brought
> All raw, her Father thereby to betray.
> And with those skins upon us on the shore
> Scrap'd hollow by her, like Sea-calves we lay.
> And there our lodging had been very sore,
> (For so abominably do they stink,
> That no man near them can endure to lie.
> Is it good lying with a Whale d'ye think?)[2]

1 Thomas Hobbes: Translations of Homer: Odyssey, hg. v. Eric Nelson, The Clarendon Edition of the Works of Thomas Hobbes, Vol. 25, Oxford: OUP 2008, S. 54 (4.431).

2 Ebd. (4.423–431).

Hobbes soll britischen Humor und die Fähigkeit zur Selbstironie gehabt haben; zweifellos nutzt er die von ihm ergänzte Klammerung für eine Anspielung auf die eigene Philosophie. Nicht nur das Seeungeheuer, auch der Wal lässt unweigerlich an den Leviathan denken, das mythische Meerwesen, dessen Name unter anderem von der hebräischen Wurzel לוה (liv), ›(ineinander)schlingen, winden‹, herzuleiten sein soll, eben der Körperhandlung, die im Zentrum der Proteus-Episode steht. Und dann reimt hier ein Philosoph »think« auf »stink«. Hobbes' letzter Vers lässt den Erzähler stärker aus dem erzählten Geschehen heraustreten, als das bei Homer der Fall ist. Die Stelle wendet sich vom Grotesk-Komischen ins Ironische, vom Derb-Körperlichen ins Philosophische.

Tatsächlich ließe sich die Passage vom Mit-dem-Wal-Liegen, samt Konnotationen von Meeresgestank, klebrigem Salz auf der Haut und glitschigem Tang, als Allegorie von Hobbes' 25 Jahre zuvor im *Leviathan* (1651) entworfener politischer Theorie lesen. Auch diese nimmt ihren Ausgang vom Ringen mit dem stofflich und sinnlich Überwältigenden, für dessen Kontrolle es Wissen, Strategie und Besonnenheit bedarf. Dem Staat kommt bei Hobbes die Rolle der Ambrosia zu: Er ermöglicht es, die intensive Körpererfahrung und den damit einhergehenden drohenden Formverlust durch vernünftig eingesetzte Technik zu bewältigen. Statt den Verwandlungskräften des Stofflichen und Sinnlichen zu erliegen, behält der Mensch sie dank guter Vorbereitung und kollektivem Einsatz im Griff. Es verwundert nicht, dass Hobbes' Proteus sich gar nicht wirklich verwandelt, nichts Anderes *wird*, sondern dies nur zu sein *scheint:* »A shaggy Lion first he *seem'd* to be; / And then a Dragon, then a Leopard; / […].«[3]

Hobbes verbringt einen guten Teil seiner letzten Lebensjahre mit der Übersetzung der beiden Epen Homers. »Because I had nothing else to do«[4], schreibt er zum Grund dafür, sich dieser Aufgabe im Alter von über 80 Jahren zu widmen. Eric Nelsons Edition der Übersetzungen für die Oxforder Werkausgabe hat Hobbes' Beschäftigung mit Homer in den Horizont seiner politischen Theorie gestellt. In einer bekannten Passage aus *Behemoth, or The Long Parliament* (1668) verbindet Hobbes die Klassikerlektüre mit dem Verfall des Politischen: Das House of Commons sei voll von Jüngern der Griechischen und Römischen Poleis, die, nach dem schlechten Vorbild der Alten,

3 Ebd. (4.445f.), Herv. S.F.

4 Zit. aus Hobbes' *Essay Concerning the Virtues of an Heroic Poem* nach Eric Nelson: General Introduction, in: Thomas Hobbes: Translations of Homer: The Iliad, hg. v. Eric Nelson, The Clarendon Edition of the Works of Thomas Hobbes, Vol. 24, Oxford: OUP 2008, S. xii–lxxvi, hier xv.

das Prinzip der Republik als freiheitlich und die Monarchie als tyrannisch erkannt haben wollen.[5] Auch Homer zählte für Hobbes wohl zu den gefährlichen Dichtern.[6] Dennoch übersetzte er ihn beflissen. Nelson hat erhellt, wie Hobbes durch die strenge, verdichtende Form seiner Übersetzung und eine Vielzahl semantischer Umwendungen einen kontrollierten, glatten Homer zu erzeugen suchte, der die Dichtung Hobbes' philosophischen Grundsätzen unterwirft und dadurch zu einem Instrument politischer Erziehung werden kann.[7] »Hobbes's *Iliads* and *Odysses of Homer* are a continuation of *Leviathan* by other means«[8], schreibt Nelson mit Quentin Skinner.

Nicht nur bei Hobbes findet sich eine ambivalente Präsenz des maritimen Mythos, der stets Verwandlung heißt, innerhalb einer politischen Philosophie, die gerade *gegen* ein Mit-dem-Wal-Liegen entworfen wird. Hobbes teilt das gleichzeitige Ablehnen und Nutzbarmachen der Verwandlung mit einem antiken und einem modernen Denker des Politischen: mit Platon und Carl Schmitt. Wie die folgenden Lektüren der *Politeia*, des *Leviathan* und der Schriften Schmitts zu Land und Meer zeigen, bietet die politische Gemeinschaft für Platon, Hobbes und Schmitt auf je unterschiedliche Weise eine feste Form, die Verwandlungsängste sublimieren soll. Die Etymologie von Staat, *state* und état, die auf »ein Stillstehendes und Unwandelbares«[9] verweist, scheint dabei eingelöst. Zugleich deuten die Versuche, der Verwandlung Herr zu werden, auf ungeheure Faszinationskräfte, die von der Verwandlung und ihrem ästhetischen und politischen Potential zur Zersetzung und Verflüssigung ausgehen. Das Politische zeichnet sich bei Platon, Hobbes und Schmitt durch die gespannte Logik der *stasis* zwischen Stillstand und Auflösung aus. Indem Platon, Hobbes und Schmitt die Verwandlung in ihren Texten als Schreck- oder gar Feindbild aufscheinen lassen, setzen sie zugleich deren Kräfte frei. Je genauer man die Texte anschaut, desto instabiler wird das Fundament, auf dem das Politische ruhen soll. – »Wo bist du, Proteus?« (F 8227), lässt Goethe seinen Thales in der »Klassischen Walpurgisnacht« fragen. Als Antwort kommt vom Meergott »*bauchrednerisch, bald nah, bald fern.* Hier! und hier!«, schließlich, »*als aus der Ferne*«, ein »Leb' wohl!« (8228,

5 Thomas Hobbes: Behemoth or The Long Parliament, hg. v. Paul Seaward, The Clarendon Edition of the Works of Thomas Hobbes, Vol. 10, Oxford: OUP 2010, S. 110; vgl. dazu auch Nelson: General Introduction, S. xxi.

6 Vgl. Nelson: General Introduction, S. xxi.

7 Vgl. ebd., S. xxxvi–xli und l–lii.

8 Ebd., S. xxii.

9 Andreas Gehrlach und Morten Paul: Nachwort, in: Pierre Clastres: Staatsfeinde. Studien zur politischen Anthropologie, übers. v. Eva Moldenhauer, Konstanz: KUP 2020 [Paris 1974], S. 169–206, hier 182.

8231). »Er ist ganz nah« (8231), weiß indes Thales, Philosoph des Wassers. Das gilt auch für Proteus' Ort zwischen den Zeilen der Philosophien vom trockenen Staat.

3.1 Mythos gegen Mythos: Platons *Politeia*

Hannah Arendt setzt den Beginn der politischen Philosophie bei Platons Verzweiflung über den Tod des Sokrates an:

> Unsere Tradition des politischen Denkens begann als Platon angesichts von Sokrates' Tod am Leben in der Polis verzweifelte und gleichzeitig an einigen Grundsätzen des sokratischen Denkens irre wurde. Dass es Sokrates nicht gelungen war, die Richter von seiner Unschuld und seinen Verdiensten zu überzeugen (die doch für die besseren und die jüngeren unter den athenischen Bürgern so offensichtlich waren), ließ Platon an der sokratischen Überredungskunst zweifeln.[10]

Das Überzeugen als politische Praxis, das am Ende der *Orestie* als Lösung der tragischen Konflikte steht, aber sich noch in der Trilogie von einer proteischen Sprache unterspült sieht, gilt Platon von da ab als angeschlagen. Die Zweifel an der politischen Rhetorik speisen eine Sehnsucht »nach absoluten Maßstäben«[11] in der politischen Philosophie; der Zugriff des Staates auf das Leben des Philosophen führt zur zur entschiedenen Trennung von Körper und Seele.[12]

Dadurch ergibt sich eine Spannung zwischen der sokratischen und der platonischen Philosophie. Für Sokrates steht das Staunen am Anfang der Philosophie, als »*pathos*«, als »Schock«, als Widerfahrnis, das verwandeln will.[13] Arendt beschreibt es als Moment radikalen Ausgesetztseins, als Erfahrung an der Grenze zur Entdifferenzierung:

> Der philosophische Schock erfasst […] den Menschen in seiner Singularität, das heißt: weder in seiner Gleichheit mit allen anderen noch in seiner absoluten Verschiedenheit mit ihnen. Mit diesem Schock wird – sozusagen – der Mensch im Singular einen flüchtigen Augenblick lang mit dem ganzen Universum konfrontiert, so, wie es ihm nur noch im Augenblick seines Todes begegnen wird.[14]

10 Hannah Arendt: Sokrates. Apologie der Pluralität [1954], übers. v. Joachim Kalka, Berlin: Matthes & Seitz 2016, S. 36.
11 Ebd., S. 38.
12 Ebd., S. 68f.
13 Ebd., S. 76–78; vgl. auch Bernhard Waldenfels: Platon. Zwischen Logos und Pathos, Berlin: Suhrkamp 2017, S. 21, 64 und 92. Vgl. zum Verhältnis von Staunen und Verwandlung: Buxton: Forms of Astonishment, u. a. S. 24.
14 Arendt: Sokrates, S. 79f.

Philosophie wäre somit zuallererst eine Entgrenzungserfahrung. Das sokratische Denken setzt ein an der »Geburt des Logos aus dem Pathos«[15] und bleibt dem Aufstören verpflichtet. »Die Rolle des Philosophen besteht […] nicht darin«, schreibt Arendt zu Sokrates, »den Staat zu regieren, sondern dessen Bürger permanent zu irritieren (mit dem von Sokrates gebrauchten Bild: wie eine lästige summende Bremse)«.[16]

Platons Neuausrichtung der Philosophie nach Sokrates' Tod entsteht demgegenüber aus (berechtigter) Sorge über die Folgen solcher Irritationen. Platon hält sich am Logos fest; die Sokratische »Pluralität« (Arendt) droht besonders in den späteren Dialogen zunehmend zu verschwinden.[17] Ihr Ort könnte aber manches mit dem des Proteus in Goethes »Klassischer Walpurgisnacht« gemein haben und zugleich der sokratischen ἀτοπία nahestehen, einer präsentischen Beweglichkeit des Denkens.[18] Dem »Hier! und hier!« der Verwandlung in der *Politeia* gilt im Folgenden mein Interesse.

Verwandlung und Identität

Gegen Ende des zweiten Buchs der *Politeia* spricht Sokrates mit Adeimantos darüber, was Verwandlung bedeutet und wie sie zu bewerten ist:

> τί δὲ τόδε; οὐκ ἀνάγκη, εἴπερ τι ἐξίσταιτο τῆς αὑτοῦ ἰδέας, ἢ αὐτὸ ὑφ' ἑαυτοῦ μεθίστασθαι ἢ ὑπ' ἄλλου;
> ἀνάγκη.
> οὐκοῦν ὑπὸ μὲν ἄλλου τὰ ἄριστα ἔχοντα ἥκιστα ἀλλοιοῦταί τε καὶ κινεῖται; οἷον σῶμα ὑπὸ σιτίων τε καὶ ποτῶν καὶ πόνων, καὶ πᾶν φυτὸν ὑπὸ εἰλήσεών τε καὶ ἀνέμων καὶ τῶν τοιούτων παθημάτων, οὐ τὸ ὑγιέστατον καὶ ἰσχυρότατον ἥκιστα ἀλλοιοῦται;
> πῶς δ' οὔ;
> ψυχὴν δὲ οὐ τὴν ἀνδρειοτάτην καὶ φρονιμωτάτην ἥκιστ' ἄν τι ἔξωθεν πάθος ταράξειέν τε καὶ ἀλλοιώσειεν;
> ναί.

15 Waldenfels: Platon, S. 64.
16 Arendt: Sokrates, S. 49.
17 Vgl. Waldenfels: Platon, S. 37.
18 Vgl. zur Atopie, Sokrates' eigentümlicher Weise, sich in Athen »[s]tets am Ort, ohne einen eigenen Ort« aufzuhalten, sowie überhaupt zu performativen Elementen in den platonischen Dialogen: Thomas Forrer: Rhythmus und Polytropie: Lektüren von Details bei Platon, in: Philosophische Kehrseiten, hg. v. Natalie Pieper und Benno Wirz, Freiburg i.Br.: Karl Alber 2014, S. 36–71, hier 59. Performative Dimensionen des *Symposion* hat Johannes Ungelenk um den Komplex des Berührens freigelegt: Johannes Ungelenk: Berührung berühren – Begreifen verboten. Cheirophobe Philologie in Platons *Gastmahl*«, in: Komparatistik online (2019), S. 34–54.

καὶ μήν που καὶ τά γε σύνθετα πάντα σκεύη τε καὶ οἰκοδομήματα καὶ ἀμφιέσματα κατὰ τὸν αὐτὸν λόγον τὰ εὖ εἰργασμένα καὶ εὖ ἔχοντα ὑπὸ χρόνου τε καὶ τῶν ἄλλων παθημάτων ἥκιστα ἀλλοιοῦται.
ἔστι δὴ ταῦτα.
πᾶν δὴ τὸ καλῶς ἔχον ἢ φύσει ἢ τέχνῃ ἢ ἀμφοτέροις ἐλαχίστην μεταβολὴν ὑπ᾽ ἄλλου ἐνδέχεται.
ἔοικεν.
ἀλλὰ μὴν ὁ θεός γε καὶ τὰ τοῦ θεοῦ πάντῃ ἄριστα ἔχει.
πῶς δ᾽ οὔ;
ταύτῃ μὲν δὴ ἥκιστα ἂν πολλὰς μορφὰς ἴσχοι ὁ θεός.
ἥκιστα δῆτα.
ἀλλ᾽ ἆρα αὐτὸς αὑτὸν μεταβάλλοι ἂν καὶ ἀλλοιοῖ;
δῆλον, ἔφη, ὅτι, εἴπερ ἀλλοιοῦται.
πότερον οὖν ἐπὶ τὸ βέλτιόν τε καὶ κάλλιον μεταβάλλει ἑαυτὸν ἢ ἐπὶ τὸ χεῖρον καὶ τὸ αἴσχιον ἑαυτοῦ;
ἀνάγκη, ἔφη, ἐπὶ τὸ χεῖρον, εἴπερ ἀλλοιοῦται· οὐ γάρ που ἐνδεᾶ γε φήσομεν τὸν θεὸν κάλλους ἢ ἀρετῆς εἶναι.
ὀρθότατα, ἦν δ᾽ ἐγώ, λέγεις. καὶ οὕτως ἔχοντος δοκεῖ ἄν τίς σοι, ὦ Ἀδείμαντε, ἑκὼν αὐτὸν χείρω ποιεῖν ὁπῃοῦν ἢ θεῶν ἢ ἀνθρώπων;
ἀδύνατον, ἔφη.
ἀδύνατον ἄρα, ἔφην, καὶ θεῷ ἐθέλειν αὐτὸν ἀλλοιοῦν, ἀλλ᾽ ὡς ἔοικε, κάλλιστος καὶ ἄριστος ὢν εἰς τὸ δυνατὸν ἕκαστος αὐτῶν μένει ἀεὶ ἁπλῶς ἐν τῇ αὑτοῦ μορφῇ.

Wie steht es aber damit: wenn etwas aus seiner Gestalt heraustritt, muß es dann nicht entweder durch sich selbst oder durch einen anderen verwandelt werden?
›Das muß es.‹
Die Dinge, die sich im besten Zustand befinden, werden doch sicher am wenigsten von einem anderen verändert und bewegt? Der Leib zum Beispiel wird durch Speisen und Getränke oder durch Anstrengungen, und jedes Gewächs durch Sonnenhitze und Winde und derartige Einflüsse um so weniger verändert, je gesünder und stärker es ist.
›Zweifellos.‹
Und was die Seele betrifft, so wird doch auch die tapferste und verständigste wohl am wenigsten durch äußere Einwirkung erschüttert und verändert werden?
›Ja.‹
Und entsprechend auch alle zusammengesetzten Gerätschaften und die Häuser und Kleider: wenn sie gut gearbeitet sind und sich in gutem Zustand befinden, werden sie durch die Zeit und durch die anderen Einflüsse um so weniger verändert.
›So ist es.‹
Alles, was in gutem Zustand ist, ob von Natur oder durch Kunst oder durch beides, ist also am wenigsten der Veränderung durch etwas anderes ausgesetzt.
›Offenbar.‹
Aber der Gott und was des Gottes ist, muß doch in jeder Weise im besten Zustande sein.
›Ohne Zweifel.‹
Dann wird also der Gott am allerwenigsten Wandlungen in seiner Gestalt erleiden.
›Gewiß, am allerwenigsten.‹

> Aber vielleicht wird er sich selbst verwandeln und verändern?
> ›Offenbar‹, erwiderte er, ›wenn er sich überhaupt verändert.‹
> Wandelt er sich in etwas Besseres und Schöneres oder in etwas Schlechteres und Häßlicheres, als er selbst ist?
> ›Notwendig in etwas Schlechteres‹, entgegnete er, ›wenn er sich überhaupt verändert; denn wir können doch nicht sagen, daß es Gott irgendwie an Schönheit und Tüchtigkeit fehle.‹
> Das ist vollkommen richtig, sagte ich. Aber wenn dem so ist, glaubst du dann, Adeimantos, daß jemand, Gott oder Mensch, aus freien Stücken sich selbst irgendwie schlechter machen wird?
> ›Unmöglich‹, sagte er.
> Es ist also auch nicht möglich, fuhr ich fort, daß ein Gott sich selbst verwandeln will; denn jeder Gott ist offenbar so schön und so gut als überhaupt möglich und bleibt deshalb allezeit unveränderlich [wörtl. eher ›einfach‹, S.F.] in seiner eigenen Gestalt.[19]

Wenig später heißt es zusammenfassend:

> κομιδῇ ἄρα ὁ θεὸς ἁπλοῦν καὶ ἀληθὲς ἔν τε ἔργῳ καὶ ἐν λόγῳ, καὶ οὔτε αὐτὸς μεθίσταται οὔτε ἄλλους ἐξαπατᾷ, οὔτε κατὰ φαντασίας οὔτε κατὰ λόγους οὔτε κατὰ σημείων πομπάς, οὔθ' ὕπαρ οὐδ' ὄναρ.
>
> Der Gott ist also ganz einfach und wahr in Wort und Tat. Er verwandelt sich nicht und täuscht auch nicht andere, weder durch Trugbilder, noch durch Worte, noch indem er ihnen Zeichen schickt, weder im Wachen noch im Traume. (382b)

Am Beginn der Debatte steht eine Definition des Gestaltwandels: Tritt etwas aus seiner Gestalt heraus, muss es verwandelt worden sein, durch sich selbst oder von außen. Gestalt ist hier ἰδέα. ἐξίσταμαι, sich herausstellen, herausgestellt werden, und μεθίσταμαι, verwandeln, gehen auf das griechische Verb für ›stellen‹ zurück; beide sind mit στάσις verwandt, der auch für die *Orestie* wichtigen Vokabel mit einem Bedeutungsspektrum von Stellung, Stand, Zustand, Stillstand, über Schar, Versammlung und Partei, bis Aufruhr und Bürgerkrieg. So deuten sich bereits hier – wenigstens im ›Linguistisch-Unbewussten‹ – eine Politisierung der Verwandlung und die für den gesamten Staatsentwurf wichtige Analogie zwischen der Gestalt der Menschen, Objekte und Artefakte und der Gestalt des Gemeinwesens an. Später ist στασιάζω die Vokabel für die Zersetzung des Gemeinwesens von innen (556e); sie taucht in der Bedeutung von Streit und Dissens siebzehnmal in der *Politeia* auf.[20] Loraux hat in ihrer Studie zu Konzepten der στάσις bei Aischylos und

19 Platon: Der Staat / Politeia. Griechisch-deutsch, übers. v. Rüdiger Rufener, hg. v. Thomas A. Szlezák, Düsseldorf: Artemis und Winkler 2000, S. 174–179 (380d–381c). Im Folgenden zitiere ich im Haupttext mit der Stellenangabe.

20 Vgl. 351d, 352a, 440b, 442d, 464e, 465b, 470c, 488b, 520c, 545d, 556e, 566a, 586e, 603d.

Platon für letzteren eine Faszination mit Konflikthaftigkeit festgestellt, die an der στάσις kristallisiert.[21]

Auf die Klärung, dass die Veränderung einer ἰδέα Verwandlung heißt, folgt eine Aufzählung verschiedener Möglichkeiten der Veränderung und folglich ein Spektrum dessen, was Verwandlung für Sokrates einschließt. Nun steht das Verb ἀλλοιόω im Zentrum. Es kommt in verschiedener Form acht Mal in der zitierten Passage vor. Über dieses Abarbeiten am Verändern, an allem, was Anderes hervorbringt, entsteht ein Lob des Unveränderlichen. Es zeichnet sich dadurch aus – so lässt sich aus dem weiteren Vokabular der Passage ableiten –, nicht in Bewegung versetzt (κινεῖται) zu werden, nicht durch äußere Einwirkung(en) (zweimal: παθήματα; πάθος) verändert, gar aufgewühlt (ταράξειέν) zu werden. Sokrates fasst zusammen: »Alles, was in gutem Zustand ist, ob von Natur oder durch Kunst oder durch beides, ist also am wenigsten der Veränderung durch etwas anderes ausgesetzt.«

Veränderung ist hier μεταβολή. Zum abstrakteren Verb ἀλλοιόω kommt mit dem Stamm βάλλω, werfen, ein stärker körperlicher Zug; βάλλω war auch die Vokabel für das Schlingen der Arme um Proteus durch Menelaos und seine Männer. Zweimal taucht in der Passage eine Form des Verbs μεταβάλλω auf. Formen von μεταβολή und μεταβάλλω dienen auch in den folgenden Büchern am häufigsten der Beschreibung von zu vermeidender Veränderung und Verwandlung, etwa im dritten Buch, in der Warnung vor dem »heftigen Umschwung«, der durch Lachen entstehen kann (389c), der Bedeutung melodischer und rhythmischer Stabilität in der Musik (397b, c; vgl. auch 424c) und der körperlichen Widerstandskraft der Wächter (404a) sowie bei der Warnung vor der Vermischung beruflicher Tätigkeiten (434b).

Im zweiten Buch führen die zitierten Stellen um μεταβολή und μεταβάλλω auf den Höhepunkt der Argumentation zu: den Beleg der Unwandelbarkeit des Göttlichen. Dabei verstärkt sich das performative Moment in Sokrates' Rede. Seine Sprache scheint regelrecht mit Alliterationen und Assonanzen um sich zu werfen, als gelte es, die Gefährlichkeit der Verwandlungen verbal vorzuführen: »ἀλλ᾽ ἆρα αὐτὸς αὑτὸν μεταβάλλοι ἂν καὶ ἀλλοιοῖ;« »ἐπὶ τὸ βέλτιόν τε καὶ κάλλιον μεταβάλλει«; »καὶ θεῷ ἐθέλειν αὑτὸν ἀλλοιοῦν, ἀλλ᾽ ὡς ἔοικε, κάλλιστος καὶ ἄριστος ὢν εἰς τὸ δυνατὸν ἕκαστος αὐτῶν μένει ἀεὶ ἁπλῶς ἐν τῇ αὐτοῦ μορφῇ«. Die Klangähnlichkeiten drohen, die Sprache metamorph werden zu lassen, wie das in Homers Proteus-Episode geschieht. Sokrates wird wenige Sätze später »Lügengeschichten von Proteus und von Thetis« (381d) als schädlich verwerfen. Hier aber feiert die Sprache sich selbst über eine Fülle von

21 Vgl. Loraux: Das Band der Teilung, S. 56.

Assonanzen und Alliterationen, die an Jacques Lacans *lalangue,* die kindliche Sprache der *juissance* erinnert. Wieder ließe sich ein Befund Stanfords zur lautlichen Wertung anführen: Der Klang des λ (besonders des λλ) und des aspirierten ρ soll griechischen Euphonikern als schön gegolten haben.[22]

Die Schlussfolgerung stabilisiert die Sprache: »μένει ἀεὶ ἁπλῶς ἐν τῇ αὑτοῦ μορφῇ«, heißt es mit kontrolliertem Klang und Rhythmus. Mit ἁπλῶς, ›einfach‹, steht hier eine Schlüsselvokabel für die Frage, wie die Gestalt – nun μορφή, etwas konkreter und körperlicher als ἰδέα[23] – im idealen Staat beschaffen sein sollte. Das Adjektiv ἁπλόος taucht auf, wenn im dritten Buch von akzeptablen künstlerischen Darstellungsformen die Rede ist: »ἁπλῆ διήγησις« (393d, 394b) und im negativ konnotierten Kompositum »πολλαπλοῦς« (397e), vielgestaltig. In modernem Vokabular steht bei Platon Identität gegen Verwandlung.

Die einzige Änderung, die befürwortet wird, hin zur Verwirklichung des gerechten, des idealen Staates, soll möglichst ἁπλῶς verlaufen. Im fünften Buch heißt es dazu: »μάλιστα μὲν ἑνός, εἰ δὲ μή, δυοῖν, εἰ δὲ μή, ὅτι ὀλιγίστων τὸν ἀριθμὸν καὶ σμικροτάτων τὴν δύναμιν.« – »am liebsten durch eine einzige Änderung oder durch zwei, oder doch durch möglichst wenige und geringfügige.« (473b) Tatsächlich gesteht Sokrates aber zu, dass drei Elemente des neuen Gemeinwesens jeweils wie eine »Woge« (»κῦμα«, 457c; 472a; 473c) auf seine Zuhörer wirken müssen, vor der allein das kluge philosophische Gespräch retten kann (was sich als nicht einfach erweist[24]): Frauen und Männer sollen die gleiche Erziehung genießen, es soll keine Familienstruktur geben, vor allem soll die Herrschaft im Staat bei den Philosophen liegen (451c ff., 457c ff., 471e ff.). Bei der letzten und größten Woge, den Philosophenkönigen, liegt für Sokrates der Schlüssel zum Wandel. Den Wandel beschreiben gleich zwei Formen von μεταβάλλω: »μεταβαλόντος« und »μεταπέσοι« (473b). Offenbar unterscheidet Sokrates zwischen erwünschter und unerwünschter Verwandlung und verwirft die Verwandlung nicht vollständig.

22 Stanford: The Sound of Greek, S. 52f. Vgl. zu Theorien der Euphonie, die vor allem zwischen dem 5. und 1. vorchristlichen Jahrhundert virulent waren: Porter: The origins of aesthetic thought, S. 319–330.

23 Nur wenige Male kommt μορφή in der *Politeia* vor, deutlich seltener als ἰδέα und σχῆμα. Es ist weniger explizit dem Visuellen zugeordnet und zielt stärker auf die konkrete körperliche Gestalt ab.

24 Vgl. die folgende Stelle: »Οὐκοῦν καὶ ἡμῖν νευστέον καὶ πειρατέον σῴζεσθαι ἐκ τοῦ λόγου, ἤτοι δελφῖνά τινα ἐλπίζοντας ἡμᾶς ὑπολαβεῖν ἄν ἤ τινα ἄλλην ἄπορον σωτηρίαν.« – »So müssen denn auch wir schwimmen und aus diesem Gespräch herauszukommen versuchen und hoffen dabei, es werde uns irgendein Delphin auf den Rücken nehmen oder es rette uns sonst ein Wunder.« 453d.

Edle Lügen

Ähnliches gilt für Mythos und Dichtung. Im zehnten Buch wird festgehalten, dass Dichtung überhaupt keinen Platz im neuen Staat bekommen soll (595a ff.). Zuvor schließt Sokrates nur die mimetischen Künste aus; Diegese ist in Einzelfällen akzeptabel (393d–394b).[25] In jeder Form ist Dichtung auszuschließen, die Angst und besonders Todesangst produzieren könnte (386a), außerdem solche, die exzessivem Leiden und Lachen Raum gibt (388a, 389a). Seine Argumentation dazu führt Sokrates zu Beginn des dritten Buchs anhand einer Fülle poetischer Textstellen aus, die es »aus[zu]merzen« (»ἐξαλείψομεν«, 386c) gelte (vgl. 386c–387a und 388a–391e). Wie ein philologischer Wettbewerb mutet die Stelle an; stets scheinen Sokrates noch weitere Verse einzufallen. Durch ihre für den Kern der Argumentation unnötige Länge und auch dadurch, dass es vorher (382d) und zwischendurch um das Lachen geht, entfaltet die Stelle eine komische Tendenz. Wie Widerhaken stecken die poetischen Verse in Platons Text, der auf den Ausschluss tragischer Stoffe, mimetischer Verfahren und metrischer Formen abzielt. An einer Stelle wird ein Homer-Zitat unmarkiert Teil des eigenen Satzes (389d).[26]

Aus dem Erfahrungshorizont des Faschismus liest Ernst Cassirer den *Staat* als Warnung davor, was geschieht, wenn die Kräfte der Fiktion in die falschen Hände geraten. Platon, für Cassirer »der größte Dichter in der Geschichte der Philosophie«, schlösse die Dichtung aus dem Staat aus, um den Mythos auszuschließen: »Was Platon bekämpft, ist nicht die Dichtung selbst, sondern ihre mythenbildende Funktion«, schreibt er.[27] Gegen Ende des dritten Buchs zeigt sich Sokrates selbst als Mythen(re)produzent.[28] Damit im Staat niemand vergisst, wo er hingehört, Herkunft und Erziehung unhinterfragt bleiben, schlägt Sokrates vor, das phönizische Mythem von den im Boden gereiften und kampffertig hervorwachsenden Kriegern zu verbreiten, nach Klassen sortiert, die Hesiods Mythos von den Zeitaltern ähnlich, von Eisen und Erz, über Silber bis Gold gestaffelt sind – je nach dem Material, das

25 Vgl. für eine Diskussion der Mimesis-Kritik bei Platon u. a.: Melanie Möller: Talis oratio – qualis vita. Zu Theorie und Praxis mimetischer Verfahren in der griechisch-römischen Literaturkritik, Heidelberg: Winter 2004, S. 41–59.

26 Vgl. zu solchen impliziten dichtersprachlichen Momenten bei Platon: Eduard Meusel: Pindarus Indogermanicus. Untersuchungen zum Erbe dichtersprachlicher Phraseologie bei Pindar, Berlin/Boston: de Gruyter 2020, S. 192–194.

27 Cassirer: Vom Mythus des Staates, S. 88f.

28 Ebenso nochmals an prominenter Stelle am Ende des zehnten Buchs, vgl. 614b–621b. Da diese Stelle sehr viel häufiger kommentiert wurde, konzentriere ich mich auf die im dritten Buch.

der formende Gott bei der Zeugung der Menschen beigemischt hat (414c–415a). Die berühmte Autochthonie-Erzählung geht auf den Mythos um die Gründung Thebens durch Kadmos zurück, ist aber auch Teil der athenischen Gründungsmythen.[29] Auch im Mythos von Jason und Medea spielt die Erzählung eine Rolle. Der Kadmos-Mythos hat einen gewaltsamen Ursprung und Ausgang: Die Krieger wachsen aus Zähnen eines Drachens, die Kadmos aussät, nachdem er den Drachen in einem langwierigen Kampf erschlagen hat.[30] Unter den Männern bricht unmittelbar nach ihrem Hervorwachsen ein Bruderkrieg aus. Alle sterben bis auf fünf, mit denen Kadmos Theben gründet, dem bekanntlich ein unheilvolles Schicksal beschieden ist. Diesen Hintergrund spart Sokrates aus; seinen Hörern ist er bekannt. Lässt sich eine von diesen Zusammenhängen gereinigte Variante des Mythos erzeugen? Warum die »edle Täuschung« (»γενναῖόν […] ψευδομένους«, 414b,c) der Autochthonie mit anderem Maß gemessen werden soll als die in der *Politeia* verworfenen Täuschungen, klärt sich im Gespräch ebensowenig wie das Verhältnis der dezidiert männlichen Autochthonie-Erzählung zur postulierten Gleichheit von Mann und Frau im Staat. Am Mythos zeigt sich Sokrates' Staatstheorie offen als autoritär:

> συχνῷ τῷ ψεύδει καὶ τῇ ἀπάτῃ κινδυνεύει ἡμῖν δεήσειν χρῆσθαι τοὺς ἄρχοντας ἐπ᾽ ὠφελίᾳ τῶν ἀρχομένων. ἔφαμεν δέ που ἐν φαρμάκου εἴδει πάντα τὰ τοιαῦτα χρήσιμα εἶναι.
>
> Wahrscheinlich werden unsere Regenten ausgiebigen Gebrauch von Unwahrheit und Täuschung machen müssen, zum Wohle der Regierten. Sagten wir doch, daß alles dergleichen nützlich ist, wenn man es auf diese Art, eben als Heilmittel, gebraucht. (459c,d)

Jacques Derrida hat in seiner Lektüre des *Phaidros* die Ambiguität des *pharmakon* bei Platon beschrieben, die Unentschiedenheit zwischen Heilmittel und Gift.[31] Auch die Stelle in der *Politeia* weist darauf, wie nah bei Platon beides beieinander liegen kann.

29 Vgl. Arlene W. Saxonhouse: Myths and the Origins of Cities. Reflections on the Autochthony Theme in Euripides' *Ion,* in: Greek Tragedy and Political Theory, hg. v. J. Peter Euben, Berkeley: Univ. of California Press 1986, S. 252–273, hier 255.

30 Vgl. zum Kadmos-Mythos das Kapitel zu Ovid in dieser Arbeit. Einen Teil der Zähne des von Kadmos erschlagenen Drachen gibt Athene Medeas Vater Aietes; die aus der Saat hervorwachsenden Krieger muss Jason töten. Nicht alle Versionen des Mythos verbinden die Drachensaat mit der des Kadmos.

31 Jacques Derrida: La pharmacie de Platon, in: ders.: La dissémination, Paris: Seuil 1972, S. 77–214.

Die Seele als zerschundener Meergott

Im achten Buch führt Sokrates seine Gedanken zum Verhältnis von Verwandlung und Gemeinwesen aus. Er stellt fest, dass die Verfassungen ihren Ursprung im Charakter der Menschen haben (vgl. 544d,e). Mit Glaukon dekliniert er verschiedene Staatsformen und die ihnen korrespondierenden Menschentypen durch. Von der Timokratie über die Oligarchie zur Demokratie, die nach Sokrates auf die Tyrannei hin geöffnet ist, entwirft er ein Dekadenznarrativ; von Staatsform zu Staatsform komme es zu weiterer Zersetzung. Formen von μεταβολή sind auch hier prägend für die Darstellung der Prozesse von Wechsel und Auflösung (vgl. 545d–564a).

Besonders viel Raum bekommen die Demokratie und die ihr zugeschriebene Tendenz zum Umschlag in die Tyrannei. Die Demokratie ist gerade nicht ἁπλῶς, sondern vielgestaltig, bunt (557c). Sokrates würdigt die Anziehungskraft dieser Vielfalt, warnt aber eindringlich vor ihr. Sie zeichne sich durch Unersättlichkeit (»ἀπληστία«, 562c) und einen Hang zur Rauschhaftigkeit (»μεθυσθῇ«, 562d) aus; durch das »Übermaß« drohe ein »heftig[er] Umschwung ins Gegenteil«: »εἰς τουναντίον μεταβολὴν ἀνταποδιδόναι« (563e). Auch Metaphern aus der Insektenwelt und der Medizin – Drohnen, die sich parasitär zum produzierenden Bienenvolk verhalten; der kränkliche, anfällige Körper – sowie das Wolfwerden aus dem Lykaon-Mythos sind Teil von Sokrates' Argumentation (vgl. 552c, 556e, 564c–e, 565d).[32]

Von der Form der Verfassungen wendet sich das Gespräch zur Gestalt der Seele, die den Hintergrund der Menschentypen bildet und somit das eigentliche Zentrum der Gerechtigkeits- und Staatslehre der *Politeia*. Um die Bedeutung einer Harmonie der Seelenteile vor Augen zu führen, entwirft Sokrates im Zeichen der Analogie der klassischen Rhetorik das Bild der Seele als komplexes Verwandlungswesen. Zunächst zieht er den Vergleich mit Chimeira, Skylla und Kerberos und bittet Glaukon, sich Folgendes plastisch vorzustellen:

> πλάττε τοίνυν μίαν μὲν ἰδέαν θηρίου ποικίλου καὶ πολυκεφάλου, ἡμέρων δὲ θηρίων ἔχοντος κεφαλὰς κύκλῳ καὶ ἀγρίων, καὶ δυνατοῦ μεταβάλλειν καὶ φύειν ἐξ αὑτοῦ πάντα ταῦτα.

32 Vgl. zu den vielschichtigen philosophischen Funktionen der Tiere bei Platon, zwischen zoologischer Komparatistik, dem Tierischen als »Brandherd einer Rebellion gegen die Vernunft«, Tieren »als Paradigmen der Wiedergeburt« und einer Ornithologie der Seele: Waldenfels: Platon, S. 238–283, hier 257, 263 und 271 für die Zitate.

> Bilde dir also die einheitliche Gestalt eines mannigfach zusammengesetzten und vielköpfigen Tieres, das ringsherum Köpfe von zahmen und wilden Tieren trägt und das imstande ist, sich zu verwandeln und alle diese Tiere aus sich selbst hervorzubringen. (588c)

Nicht allein als dieses Wesen soll die Seele vorgestellt werden; es soll in der Vorstellung noch mit der Gestalt eines Löwen und der eines Menschen verbunden, die Zusammensetzung durch eine menschliche Hülle kaschiert werden:

> σύναπτε τοίνυν αὐτὰ εἰς ἓν τρία ὄντα, ὥστε πῃ συμπεφυκέναι ἀλλήλοις.
> […]
> περίπλασον δὴ αὐτοῖς ἔξωθεν ἑνὸς εἰκόνα, τὴν τοῦ ἀνθρώπου, ὥστε τῷ μὴ δυναμένῳ τὰ ἐντὸς ὁρᾶν, ἀλλὰ τὸ ἔξω μόνον ἔλυτρον ὁρῶντι, ἓν ζῷον φαίνεσθαι, ἄνθρωπον.
>
> Verbinde nun diese drei Gestalten zu einem Ganzen, so daß sie irgendwie miteinander verwachsen sind.
> […]
> Bilde nun außen um sie herum die Gestalt eines einzigen Wesens, nämlich die des Menschen, so daß dem, der das Innere nicht sehen kann, sondern bloß die äußere Hülle, ein einziges Lebewesen erscheint, eben ein Mensch. (588d, e)

Die Seele wird als allumfassend imaginiert, aber auch als fortwährend von innerem Aufruhr und Zerfall bedroht. Dass der Verwandlungsgegner Sokrates gerade die Seele als proteisches Wesen zeichnet, lässt sich nicht vollständig über die Annahme auflösen, Sokrates verfolge eine Pädagogik des Schreckbilds. Dass Sokrates mit der Kraft einer ästhetischen Erfahrung kalkuliert, die er an anderer Stelle geringschätzt und als gefährlich darstellt, bleibt als Störmoment bestehen.

Gegen Ende der *Politeia* kehrt das Bild der vielgestaltigen Seele nochmals wieder. Das Ideal sei die reine Seele, betont Sokrates (610b,c); diese sei zwar zusammengesetzt, aber auf »vollkommen schöne« Weise (611b). Zu tun habe man es indes vor allem mit der Seele »in einem Zustand […], der dem des Meergottes Glaukos (τὸν θαλάττιον Γλαῦκον) ähnlich ist« (611c,d):

> ὁρῶντες οὐκ ἂν ἔτι ῥᾳδίως αὐτοῦ ἴδοιεν τὴν ἀρχαίαν φύσιν, ὑπὸ τοῦ τά τε παλαιὰ τοῦ σώματος μέρη τὰ μὲν ἐκκεκλάσθαι, τὰ δὲ συντετρῖφθαι καὶ πάντως λελωβῆσθαι ὑπὸ τῶν κυμάτων, ἄλλα δὲ προσπεφυκέναι, ὄστρεά τε καὶ φυκία καὶ πέτρας, ὥστε παντὶ μᾶλλον θηρίῳ ἐοικέναι ἢ οἷος ἦν φύσει, οὕτω καὶ τὴν ψυχὴν ἡμεῖς θεώμεθα διακειμένην ὑπὸ μυρίων κακῶν. ἀλλὰ δεῖ, ὦ Γλαύκων, ἐκεῖσε βλέπειν.
>
> Wer diesen sieht, kann sich von seiner ursprünglichen Natur nicht leicht ein Bild machen. Denn seine früheren Gliedmaßen sind zum Teil zerschlagen, zum

> Teil zerschunden und von den Wellen völlig verunstaltet; außerdem haben sich andere Körper an ihn angesetzt, Muscheln, Meertang und Steine, so daß er viel eher einem Tier gleicht als dem, was er von Natur war. So ist auch, infolge von zahllosen Übeln, der Zustand, in dem wir die Seele sehen. Aber dorthin, Glaukon, müssen wir schauen! (611d)

Vordergründig ist auch das die Ekphrasis eines Schreckbilds. Über das Monströse soll der Wunsch nach seelischer Einfachheit, Reinheit und Ordnung geweckt werden. Sokrates' Zeigegeste am Ende der Passage gilt nicht der verunstalteten Seele, sondern der Philosophie. Ihr soll Glaukon sich zuwenden. Zugleich entwirft Sokrates ein noch für eine Lektüre nach Freud grandioses Bild für das Ausgesetztsein der Seele, ihre Verletzbarkeit und Verformbarkeit, ihre Geschichtlichkeit und ihre Kollektivität.

Enargeia und Ekphrasis: Sokrates' Bildhauerkunst

Die Stelle zum Meergott in der *Politeia* enthält weitere Momente, die eindimensionale Lektüren stören. Die klassische Rhetorik erkennt im Vor-Augen-Stellen, der Enargeia, ein mimetisches Verfahren.[33] Dabei soll der Redner das Bild zunächst vor dem eigenen inneren Auge erzeugen, um es dann für die Zuhörer verbal reproduzieren und das heißt, erlebbar machen zu können.[34] Wichtige Elemente, um diese vorgestellte, lebhafte Präsenz zu erzeugen, sind »die Detaillierung des Gesamtgegenstandes« und der »Gebrauch des Präsens« (außerdem Apostrophe und direkte Reden).[35] Besonders durch den Detailreichtum werden die Affekte der Zuhörer erregt.[36] Sokrates' Rede bezieht sich nicht ekphrastisch auf eine bildliche Darstellung des Meergotts, etwa auf einer Vase, sondern suggeriert eine tatsächliche visuelle Begegnung (»ὁρώντες«) mit dem Meergott. Auch wenn ὁράω neben dem optischen Sehen auch das innere Imaginieren bezeichnen kann, liegt die konkrete Bedeutung hier näher, da dem monströsen Gesehenen die schwierige Imagination der ursprünglichen, nicht verunstalteten »Natur« (φύσις) des Meergotts gegenübergestellt wird. Die Übersetzung drückt die Differenz zwischen ὁράω und εἶδον (»ἴδοιεν«) durch ›sehen‹ und ›sich ein Bild machen‹ aus.

33 Vgl. Heinrich Lausberg: Handbuch der literarischen Rhetorik. Eine Grundlegung der Literaturwissenschaft, 3. Aufl., Stuttgart: Franz Steiner Verlag 1990 [1960], S. 400 (§810).
34 Ebd., S. 401f. (§811, 812).
35 Ebd., S. 402 (§812, 813).
36 Ebd., Anm. 1.

Das erste Bild der Seele als Mischwesen hatte eine stärker ekphrastische Tendenz. Durch den expliziten Einbezug des Zuhörers in den Herstellungsprozess des Bildes entsteht aber auch da eine große Nähe zwischen Zuhörer und Bild und der Eindruck von Plastizität. Das Bild des aus drei Elementen zusammengesetzten Verwandlungstiers erscheint als Produkt einer imaginierten Bildhauerkunst, die im Moment des Gesprächs entsteht. Das Verb πλάττω (im Zitat oben: »πλάττε« und »περίπλασον«) hat zuerst die Bedeutung des konkreten, physischen Formens, eben des plastischen Herstellens. Abstrakte Bedeutungen sind davon abgeleitet. Auch συνάπτω meint zunächst das physische Zusammenfügen. So verwendet Sokrates an zentraler Stelle Formen des von ihm verfemten Verfahren der »mindere[n] »Mimesis«[37]: »φαύλη ἄρα φαύλῳ συγγιγνομένη φαῦλα γεννᾷ ἡ μιμητική.« – »Die nachahmende Kunst ist also minderwertig, verkehrt mit dem Minderwertigen und gebiert Minderwertiges.« (603b), heißt es in der Mimesis-Diskussion des zehnten Buchs. »›Gar herrlich hast du die Regenten geschaffen, Sokrates‹«, ruft Glaukon indes vorher einmal, »›ganz wie ein Bildhauer (ἀνδριαντοποιὸς)!‹« (540c).

Glaukon und Glaukos

Plastisch wird Sokrates' Rede über die Seele als zerschundener Meergott noch auf eine andere Weise. Da Sokrates am Ende Glaukon nochmals explizit anspricht, erscheint es als nahezu unmöglich, ihn nicht mit dem Meergott zu assoziieren, dessen Name in der deklinierten Form (Γλαῦκον) seinem (Γλαύκων) beinahe homophon ist. Eine dritte Homophonie steht im Raum durch Sokrates' Aufforderung an Glaukon, zu schauen (βλέπειν): Γλαύκων teilt seine Etymologie mit γλαυκός, glänzend, schimmernd, funkelnd – wie das Meer, aber auch in Bezug auf Augen und Sehkraft. Athenes Beiname ist γλαύξ, die Nachteule. So wird Glaukon sowohl mit der vielgestaltigen, dem Meergott Glaukos ähnlichen Seele assoziiert als auch mit der Fähigkeit, im Dunkeln zu sehen und das heißt, aus der Unwissenheit zur Philosophie zu kommen. Glaukon ist nach Sokrates die wichtigste Figur im Dialog; seine Wortmeldungen haben großes Gewicht. Als Liebhaber der Dichtkunst, der

37 Vgl. zu diesem Begriff nochmals Friedrich Balke: Ähnlichkeit und Entstellung. Mindere Mimesis und maßgebender Anblick bei Platon und Walter Benjamin, in: Comparatio 7.2 (2015), S. 261–283. Melanie Möller hält fest, dass Platons Texte »insgesamt mimetisch[]« ausgerichtet sind, mit der Tendenz, »sich und seine literarische Potenz wie eine Trumpfkarte gegen alle bestehende Poesie auszuspielen«. Möller: Talis oratio – qualis vita, S. 59.

gern lacht und Sinnenfreuden nicht abgeneigt ist (vgl. u. a. 398c, 451b, 607c,d), bleibt er zwar hinter der strengen Moral für den Idealstaat zurück, scheint aber die Voraussetzung mitzubringen, sich in die gewünschte Richtung zu entwickeln.[38] Sokrates könnte also vorschlagen, dass Glaukon alles Glaukoshafte ablegen und zum Sehenden werden soll.[39]

Durch das Spiel mit der Homophonie tritt Sokrates' Rede aus sich selbst heraus. Nicht nur reflektiert sie dabei ihre sprachliche Verfasstheit. Vor allem erinnert sie an die konkrete Gestalt der Kommunikationssituation, in der sie stattfindet: die Körper der Anwesenden, die Sprache in ihrer Lautlichkeit und Zeichenhaftigkeit. Über den Verlauf des Textes ist die erzählerische Rahmung in den Hintergrund gerückt und die Gesprächssituation hat an Konkretheit verloren. Die sommerliche Hitze und die fast ins Handfeste reichende Lebhaftigkeit der Runde im Haus des Polemarchos am Hafen von Piräus, die zu Beginn von Buch I geschildert werden, verschwimmen hinter dem philosophischen Diskurs, aber auch hinter den starken Bildern des Dialogs. Als Sokrates Glaukon kalauernd anspricht, gewinnt die dialogische Situation wieder an Plastizität.[40]

Wie für das mehrfach wiederkehrende Bild von der Woge mag auch für das prominente Auftauchen des Glaukos die Nähe zum Meer eine Rolle spielen, in der das Gespräch stattfindet. Zu Beginn erzählt Sokrates, dass er von Piräus auf dem Weg zurück nach Athen war, kurz vor dem Aufstieg aber festgehalten, zum Verbleib in Piräus und zum philosophischen Gespräch regelrecht gezwungen worden sei (vgl. 327c, 449b–450a). Die Konstellation erinnert an das Festhalten des Proteus durch Menelaos und seine Männer und verleiht der Tatsache Gewicht, dass das Gespräch gerade nicht in Athen, sondern am Meer stattfindet, wo Sokrates sich selten zeigt (328c) und das für die platonische Philosophie »das Andere des *nomos* und […] *logos*« ist.[41]

38 Vgl. Leon Harold Craig: The War Lover. A Study of Plato's *Republic,* Toronto: Univ. of Toronto Press 1994, S. 112–129.

39 Zu Beginn des zehnten Buchs hatte Sokrates Glaukon gebeten, ihm zu sagen, was Mimesis sei; das sei ihm selbst nämlich noch nicht recht klar. Es ergibt sich der folgende Dialog: »Ἦ που ἄρ', ἔφη, ἐγὼ συννοήσω. – Οὐδέν γε, ἦν δ' ἐγώ, ἄτοπον, ἐπεὶ πολλά τοι ὀξύτερον βλεπόντων ἀμβλύτερον ὁρῶντες πρότεροι εἶδον.« – »›Und da sollte ich mir darüber klar sein!‹ rief er. Warum denn nicht, erwiderte ich. Schon oft haben Kurzsichtige etwas rascher wahrgenommen als die mit scharfen Augen.« (595c, 596a) Am Ende des zehnten Buchs wird diese Annahme eingelöst.

40 Vgl. zur »dialogische[n] Praxis« als Unterbrechung und Widerstand gegen eine »Reinigung des Dialogs«: Waldenfels: Platon, S. 37.

41 Burkhardt Wolf: Fortuna di Mare. Literatur und Seefahrt, Zürich/Berlin: Diaphanes 2013, S. 134. Das Meer weist dabei Analogien zur Schrift auf (ebd.).

Das deiktische Element in dem Satz, mit dem Sokrates Glaukon adressiert, hat zunächst einen unklaren Bezug: »Aber dorthin (ἐκεῖσε), Glaukon, müssen wir schauen!«, sagt er. »Ποῖ;« – »Wohin denn?« (611d), fragt Glaukon zurück. Die referentielle Struktur des Dialogs hat sich verwirrt; genau in dem Moment, in dem Glaukos und Glaukon blitzhaft verschaltet werden. Nicht nur durch die Homophonie, auch durch Glaukons Begriffsstutzigkeit ist die Stelle komisch. Zugleich tritt Glaukon als Fragender in eine Rolle, die sonst Sokrates vorbehalten ist.

In der deiktischen Verwirrung und der Überlagerung des physisch präsenten Glaukon mit dem über die lebhafte Imagination präsent gemachten Glaukos scheint für die Gesprächsteilnehmer wie für die Leser des Textes auf, dass es sich bei dem Dialog um ein mediales Mischwesen handelt, um ein zugleich geistiges und körperliches Unterfangen, eines, bei dem Vorstellungen und Präsentisches ineinander übergehen, sich wechselseitig prägen. Der Witz der Homophonie, der sich in der Frage verbirgt, ob mit der klanglichen eine semantische Nähe einhergeht, weist dabei darauf, dass es Zusammenhänge gibt, die analytisch nicht vollständig zu klären sind. Der Grund liegt in der Sprache selbst. Momente der Dunkelheit in der Sprache (etwa in Homophonie und Etymologie) bezeugen die Komplexität ihrer Wirkweise, das ihr innewohnende Schillern zwischen Konkretem und Abstraktem, zwischen Zeichen und Bedeutung. Die Sprache selbst ist γλαυκή. Noch wenn man die Nähe von Glaukon und Glaukos auf einen Kalauer reduziert, bleibt ein Rest von der Überlagerung zwischen dem Philosophenschüler (und Bruder Platons) und dem Meergott; was einmal zusammengedacht wurde, ist nicht mehr restlos zu trennen – erst recht nicht nach der detaillierten Schilderung der Gestalt des Meergotts, in der die Sprache Material zur bildhauerischen Erschaffung eines Körpers wurde.

Glaukons »Ποῖ;« hallt durch diese Erfahrung der Dunkelheit der Sprache hindurch. Es ist eine zentrale Frage der *Politeia*: Wohin ist zu schauen, um das Gemeinwesen zum Guten zu führen? Sokrates antwortet:

> εἰς τὴν φιλοσοφίαν αὐτῆς, καὶ ἐννοεῖν ὧν ἅπτεται καὶ οἵων ἐφίεται ὁμιλιῶν, ὡς συγγενὴς οὖσα τῷ τε θείῳ καὶ ἀθανάτῳ καὶ τῷ ἀεὶ ὄντι, καὶ οἷα ἂν γένοιτο τῷ τοιούτῳ πᾶσα ἐπισπομένη καὶ ὑπὸ ταύτης τῆς ὁρμῆς ἐκκομισθεῖσα ἐκ τοῦ πόντου ἐν ᾧ νῦν ἐστίν, καὶ περικρουσθεῖσα πέτρας τε καὶ ὄστρεα ἃ νῦν αὐτῇ, ἅτε γῆν ἐστιωμένῃ, γεηρὰ καὶ πετρώδη πολλὰ καὶ ἄγρια περιπέφυκεν ὑπὸ τῶν εὐδαιμόνων λεγομένων ἑστιάσεων.
>
> Auf ihre Liebe zur Weisheit (ihre ›Philosophie‹). Und wir müssen beachten, wonach sie greift und womit sie Umgang haben möchte wegen ihrer Verwandtschaft mit dem Göttlichen und Unsterblichen und dem immer Seienden. Und wie sie werden würde, wenn sie völlig diesem Drange folgte und durch diesen Aufschwung

> aus der Meerestiefe emporgehoben würde, in der sie sich jetzt befindet, und die Steine und Muscheln abstieße, die ihr jetzt, weil sie ein Gast der Erde ist, als eine dicke und rohe Kruste aus Erde und Gestein ringsum angewachsen ist, infolge der sogenannten glücklichen Festmähler. Dann wird man ihre wahre Natur sehen können, ob sie vielgestaltig ist oder einfach und ob sie so oder so beschaffen ist. (611e, 612a)

Hier schließt sich eine Frage an, die in Glaukons »Ποῖ;« mitschwingt: Welche Gestalt hat die Seele in ihrer »wahren Natur«? Wie kann sie gesehen werden? Vor allem: Führt zu ihrer Gestalt überhaupt ein Weg unabhängig von Glaukos und den an ihm haftenden Erdenresten?

Vielleicht ließe sich zur Rolle von Verwandlung, Plastizität und der mimetischen Kraft der Sprache in der *Politeia* etwas Ähnliches sagen, wie Derrida es für den Zusammenhang von Schriftkritik und Pharmakon im *Phaidros* tut: dass Sprache und Bilderwelt der *Politeia* ihre *stasis* sind, ihre Zersetzung von innen. Platons Text ist aber derart vielschichtig und auf so detaillierte und so offensichtliche Art widersprüchlich, dass die Widersprüche nicht als unwillkürlicher Unterstrom erscheinen, sondern als der eigentliche Gehalt des Textes. Womöglich handelt die *Politeia* weniger vom Verwerfen der Verwandlung als vom Kampf mit ihr. In jedem Fall ist der Kern der *Politeia* nicht der Staatsentwurf, sondern das Gespräch darüber. Der Weg zu den Ideen, dessen Fluchtpunkt bei Platon utopisch bleibt, führt über die Erfahrung, über das Gespräch. Die reine Ideenwelt liegt jenseits davon. Ihr mag die Stoßrichtung der platonischen Schriften gelten; ihr Stoff und ihre Form bleiben konkret.

Mimesis in Worten

Viel zu mimetisch ist die griechische Sprache, dass sie gereinigte Ideen vermitteln könnte:

> τί δέ; ἵππους χρεμετίζοντας καὶ ταύρους μυκωμένους καὶ ποταμοὺς ψοφοῦντας καὶ θάλατταν κτυποῦσαν καὶ βροντὰς καὶ πάντα αὖ τὰ τοιαῦτα ἆ μιμήσονται;
>
> Und das Wiehern der Pferde, das Brüllen der Stiere, das Rauschen der Flüsse, das Tosen des Meeres, den Donner und all diese Dinge – werden sie das nachahmen? (396b)

Sokrates' Frage unterläuft ihre Zielrichtung. Denn χρεμετίζω (*khremetízō*), μυκάομαι (*mūkáomai*), ψοφέω (*psophéō*) und βροντή (*brontḗ*) haben lautmalerische Etymologien; die Herkunft von κτυπέω (*ktupéō*) ist unklar, auch hier könnte ein onomatopoetischer Ursprung vorliegen. Eine entsprechende

Wirkung scheint für alle genannten Wörter möglich. Sokrates selbst ahmt »das Wiehern der Pferde, das Brüllen der Stiere, das Rauschen der Flüsse, das Tosen des Meeres, den Donner« nach, indem er spricht. Und er scheut sich nicht, die Nachahmung zu wiederholen und zu erweitern:

> ὥστε πάντα ἐπιχειρήσει μιμεῖσθαι σπουδῇ τε καὶ ἐναντίον πολλῶν, καὶ ἃ νυνδὴ ἐλέγομεν, βροντάς τε καὶ ψόφους ἀνέμων τε καὶ χαλαζῶν καὶ ἀξόνων τε καὶ τροχιλιῶν, καὶ σαλπίγγων καὶ αὐλῶν καὶ συρίγγων καὶ πάντων ὀργάνων φωνάς, καὶ ἔτι κυνῶν καὶ προβάτων καὶ ὀρνέων φθόγγους· καὶ ἔσται δὴ ἡ τούτου λέξις ἅπασα διὰ μιμήσεως φωναῖς τε καὶ σχήμασιν, ἢ σμικρόν τι διηγήσεως ἔχουσα;
>
> Er [der schlechte Dichter] versucht also ernsthaft, und vor vielen Zuhörern, alles und jedes nachzuahmen, auch das, was wir gerade vorhin aufgezählt haben: den Donner und das Geräusch von Wind und Hagel, von Wagenachsen und Rädern, den Ton von Trompeten, Flöten, Hirtenpfeifen und allen anderen Instrumenten und die Stimme von Hunden, Schafen und Vögeln. Sein Vortrag wird also ganz auf der Nachahmung von Stimmen und Gebärden beruhen oder doch nur wenig von reiner Erzählung an sich haben? (397a,b)

»τραγικῶς, ἦν δ' ἐγώ, κινδυνεύω λέγειν.« – »Offenbar rede ich wie ein Tragödiendichter« (413b), sagt Sokrates etwas später, als er, wie so oft, nicht sofort verstanden wird.[42] In der Passage zu den Klängen redet er wie ein Schauspieler. Die Rede zeugt von einer buchstäblich ungeheuren Lust am Sprechen, einer φιλοφθογγία. Sie geht über einen Rekurs auf lautmalerische Etymologien hinaus und ruft weitere mimetische Qualitäten in der griechischen Sprache auf. Stanford hat gezeigt, dass die griechische Sprache multisensorisch und synästhetisch codiert war oder zumindest so eingesetzt werden konnte. Die Griechen kannten offenbar eine vielschichtige »Mimesis in words«, zu der beispielsweise das Erzeugen taktiler Eindrücke durch bestimmte Klangmerkmale gehörte.[43] Sokrates' zweite Rede über die Nachahmung von Geräuschen nutzt das gesamte griechische Alphabet und damit einen großen Teil des lautlichen Spektrums des Griechischen. Die Reihung mit και und die vielen -ων/-ών-Endungen wirken regelrecht beschwörend, scheinen nicht zum Ende kommen zu wollen – bis sie bei φθόγγους (Stimme, Klang) ihren markanten Schlusspunkt finden. Stanford zufolge wurden φ und θ sehr wahrscheinlich anders ausgesprochen als wir es heute tun, nicht wie /f/ und /θ/, sondern wahrscheinlich als /p^{h}/ und /t^{h}/, als eng gefügte, aber doch noch als zusammengesetzt wahrnehmbare Laute.[44] Eine Grundregel griechischer Euphonie

42 Sokrates hatte aber auch schon gesagt »φράσω δὲ ἄνευ μέτρου· οὐ γάρ εἰμι ποιητικός« – »ich will es dir aber nicht in Versen sagen, denn ich bin ja kein Dichter« (393d).

43 Vgl. das so betitelte Kapitel in Stanford: The Sound of Greek, S. 99–121.

44 Vgl. ebd., S. 64, 124, 140.

war die Vermeidung schwierig zu bildender Konsonantenverbindungen.[45] Dazu müsste auch die lautliche Realisierung von φθ- gehören. Beide, /pʰ/ und /tʰ/, galten Euphonikern aber als starke und gute Laute und wohl auch als besonders griechische Laute, deren falsche Aussprache durch Fremde parodiert wurde.[46] Da φθόγγος gerade Stimme und Klang bezeichnet, erscheint die Verwendung des Wortes nach der langen Reihe onomatopoetischer, alliterativer und assonantischer Silben wie ein Triumph der (Aus-)Sprache und ein Beleg für Sokrates' artikulatorische Virtuosität.

Eric Havelock liest die *Politeia* als Ausdruck der platonischen Absetzbewegung von einer mündlich-poetischen und immersiven zu einer schriftlich-analytischen und distanzierenden Sprache.[47] Er geht davon aus, dass Homers Einfluss auf das vorplatonische Griechisch umfassend war und die komplette Geisteswelt prägte, auch die Alltagssprache: »The Homeric epics constituted a body of invisible writing imprinted upon the brain of the community.«[48] Es habe sich bei der dichterischen Sprache um eine fließende Sprache, eine Sprache des Werdens gehandelt, der Platon eine analytische Sprache des Seins entgegengesetzt habe.[49] Derrida argumentiert, dass Platons Schrift eine phonetische sein will, eine »göttlich[e] oder natürliche Schrift«, die einer »abgefallene[n]«, »menschliche[n] und mühevolle[n], endliche[n] und künstliche[n] *Inschrift* entgegengesetzt« ist.[50] Wenn Sokrates sich mythischer und poetischer Bilder bedient und wenn die mimetische Kraft seiner Sprache auf eine Materialität der sokratischen *Stimme* in der phonetischen Schrift weist, ist die Sprache der *Politeia* aber gerade nicht »*begriffen*«.[51] Das hat Auswirkungen auf den Dialog um das Politische. »Wo der Begriff noch nicht die Grenzen bestimmt – und er ist seiner griechischen Benennung nach ein Grenzbestimmer –,« schreibt Blumenberg in *Arbeit am Mythos,* »da kann der ganze Ernst des menschlichen Bewußtseins noch nicht in Funktion getreten sein.«[52] Unernst und Lachen sind der Verwandlung verbunden.[53] Für den Staat sieht Platon sie als Gefahr. Wird die Stimme in ihrer Materialität gewahr, deutet sie auf »das Andere des *logos*«,

45 Ebd., S. 61f.
46 Ebd., S. 55.
47 Vgl. Eric A. Havelock: Preface to Plato, Cambridge/London: Harvard UP 1963.
48 Ebd., S. 141, vgl. auch S. 45, 134, 140, 160.
49 Ebd., S. 182.
50 Vgl. Jacques Derrida: Grammatologie, übers. v. Hans-Jörg Rheinberger und Hanns Zischler, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1974 [Paris 1967], S. 11f. und 31, Herv. S.F.
51 Ebd., S. 34.
52 Blumenberg: Arbeit am Mythos, S. 145.
53 Vgl. ebd., S. 197 und die obenerwähnten Stellen zu Lachen und Verwandlung in der *Politeia.*

auf »dessen radikale Alterität«, wie Mladen Dolar, auch von Aristophanes' Schluckauf im *Symposion* her, schreibt.[54]

Die große Bedeutung des Gesprächs für die platonische Philosophie unterläuft ein reines Dienstbarmachen der angeführten Störmomente.[55] Nichts fügt sich vollständig zusammen in der *Politeia*. Der Text selbst erinnert immer wieder an Glaukos, den ramponierten Meergott. Wenn Mythos, Dichtung und Kunst wirklich verworfen werden sollen, gelingt es dem Text selbst noch nicht, über sie hinauszukommen. Die *Politeia* zeigt das Ringen mit Mythos, Dichtung und Kunst und deren Kraft als Motor für die Philosophie und liefert ein Reservoir an imposanten Bildern für starke, widersprüchliche Erfahrungen. Der Wert, der darin für die Gegenwart liegt, könnte größer sein als der des Gesellschaftsentwurfs.

3.2 Stoff, Form und Kraft: Thomas Hobbes, *Leviathan*

Hobbes' Gänse

Im Widmungsbrief zu *Leviathan, Or, The Matter, Forme, & Power of a Common-Wealth Ecclesiastical and Civill* (1651) erinnert Thomas Hobbes (1588–1679) an eine Anekdote aus der römischen Geschichtsschreibung. Zur Frage, wie seine Schrift auf staatlicher wie privater Seite aufgenommen werden wird, hält er fest:

> [T]he endeavour to advance the Civill Power, should not be by the Civill Power condemned; nor private men, by reprehending it, declare they think that Power too great. Besides, I speak not of the men, but (in the Abstract) of the Seat of Power, (like to those simple and unpartiall creatures in the Roman Capitol, that with their noyse defended those within it, not because they were they, but there,) offending none, I think, but those without, or such within (if there be any such) as favour them.[56]

54 Dolar: His Master's Voice, S. 73, zum Schluckauf ebd., S. 39.

55 Vgl. zur These einer Dienstbarmachung: Friedrich Balke: Mimesis. Zur Einführung, Hamburg: Junius 2018, S. 11; Geoffrey W. Bakewell: The Voice of Aeschylus in Plato's *Republic*, in: Voice and Voices in Antiquity (Orality and Literacy in the Ancient World 11), hg. v. Niall W. Slater, Leiden: Brill 2017, S. 260–276.

56 Thomas Hobbes: Leviathan. The English and Latin Texts, hg. v. Noel Malcolm, Band 4 und 5 der Clarendon Edition of the Works of Thomas Hobbes, hg. v. Noel Malcolm, Quentin Skinner, Keith Thomas, Oxford: Clarendon Press 2012, S. 4. Ich zitiere daraus im Folgenden mit dem Kürzel L und der Seitenangabe im Haupttext; zusätzlich gebe ich römisch die Kapitelnummer an, um die Auffindbarkeit der Stellen in anderen Ausgaben zu erleichtern.

Bei den Unparteiischen, mit denen Hobbes sich vergleicht (»[a]like to«), handelt es sich um die Gänse, von denen Titus Livius im V. Buch von *Ab urbe condita* erzählt. 387 v. Chr. kämpft Rom ums Überleben.[57] Gallier belagern die bereits stark geschwächte Stadt; mit den Etruskern drohen ebenfalls Kampfhandlungen. Die besten Männer sollen sich mit Waffen und Verpflegung auf dem Kapitol verschanzen. Nachdem sie von dort die Zerstörung der Stadt beobachten mussten, bessert sich die Lage durch militärische Erfolge außerhalb. Als für einen neuen Angriff die Einwilligung des Senats gebraucht wird, schleicht sich ein römischer Soldat durch die belagerte Stadt zum Kapitol. Auf seiner Spur gelingt es auch gallischen Soldaten, das Kapitol zu erreichen. Wachen und Hunde bemerken die Eindringlinge nicht, wohl aber die kapitolinischen Gänse. Trotz knapper Nahrungsmittelvorräte wurden sie nicht geschlachtet; sie gelten als der Juno zugehörig. Ihr Schnattern und Flügelschlagen weckt einen Römer; die Attacke kann abgewehrt werden.

Der Vergleich betont die Dringlichkeit von Hobbes' Projekt. Hobbes erinnert seine bürgerkriegsgeplagten Leser an ein Rom in Angst; die Stadt hatte den Zwang zur Kapitulation zu fürchten. Nach dem Gänsevorfall kommen die Römer nur gerade so davon. So dient der Topos des Maßnehmens an Rom hier nur bedingt dem Zweck der Erhöhung des eigenen Staats. Der Vergleich steht auch im Zeichen der vorgeblich bescheidenen *captatio benevolentiae*. Hobbes' Leser wissen, dass die »noyse«, mit der Hobbes sein Schreiben vergleicht – das Geschnatter und Geflatter der Gänse –, göttlichen Ursprungs ist. Mit den Gänsen ist Juno aufgerufen, die, auch der Gänsegeschichte wegen, als Warnerin gilt. Indem er die Gänse als unparteiisch bezeichnet, sucht Hobbes den Bezug zum politischen Mythos Roms abzuschwächen. Implizit erhöht er den *Leviathan* gleichwohl zum göttlichen Wunder in einer ausweglosen Lage. Der Vergleich ist mehr als eine rhetorische Konvention. Er berührt den inhaltlichen Kern des *Leviathan*. Es gehe ihm mit seiner Schrift nicht um die konkrete Regierung, sondern um das Abstrakte, den Sitz der Macht. Der *Leviathan* sei nicht für oder gegen die englische Regierung verfasst, sondern für das System der stabilen politischen Repräsentation und gegen deren Gegner, innerhalb wie außerhalb der aktuellen Regierung. Die Gänse hätten die auf dem Kapitol verschanzten Römer nicht um ihrer selbst willen

57 Livius versetzt das häufig unter ›Schlacht an der Allia‹ geführte Ereignis (vermutlich irrtümlich) ins Jahr 390 v. Chr.

gerettet, so Hobbes, sondern der Bedeutung des Orts wegen: »not because they were they, but there«.[58]

Der Gänsevergleich führt das für den *Leviathan* zentrale Thema der Repräsentation auf zwei Ebenen ein: der staatlichen und der rhetorisch-mythologischen. Verbunden sind die Ebenen über die Erfahrung von Not. Der Vergleich ließe sich damit so ausdeuten: Fortgesetzte Bürgerkriegserfahrungen machen die Frage nach den Voraussetzungen und der Gestalt eines stabilen Gemeinwesens drängend. Hobbes will sie in abstrakter Form beantworten und zugleich die konkrete Notlage beheben helfen. Damit sein Entwurf Wirkung zeigt, mischt er ihm mythische Elemente bei.

Matter, Forme, & Power

Die drei Aspekte im Untertitel von Hobbes' Schrift *Matter, Forme, & Power* entsprechen diesem Verhältnis von Not, Theorie und Mythos. Stoff, Form und Kraft[59], so zeige ich im Folgenden, werden vom Leviathan als einer ambivalenten Verwandlungsfigur zusammengehalten. Hobbes' politische Theorie steht dabei im Horizont von Poiesis und ästhetischer Erfahrung. Kein anderer Text der politischen Philosophie vor der Moderne legt wie der *Leviathan* offen, dass das Politische »Formgebung« des Sozialen ist, die zugleich »Sinngebung« und »Inszenierung« ist,[60] die nicht nur gesehen, sondern auch erfahren werden will. Mit dem *Leviathan* entwirft Hobbes eine Theorie der Souveränität als Produkt einer »Art of man« (L 16), die nicht allein Kunstfertigkeit oder Künstlichkeit meint. Hobbes Souveränitätslehre weist selbst Züge eines Kunstwerks auf; mit dem Titelkupfer, das inzwischen berühmter ist als die Schrift, begleitet den *Leviathan* die Erschaffung eines Kunstwerks im engeren Sinn.

58 Die verschlungene Syntax lässt eine weitere Lesart zu: Nicht, weil sie sie waren, kamen die Gänse zur Rettung, sondern weil sie vor Ort waren. Als Gänse der Juno ist es ihre Aufgabe, die Römer vor Gefahren zu warnen. Ohne dieses Amt wären sie von den hungrigen Römern längst verspeist worden. Der Gänsevergleich spielt auch auf Hobbes' eigenes Davongekommensein an. Er ist 1640 aus Angst vor Verfolgung nach Paris emigriert; dort entsteht der *Leviathan*. Vor allem aus religiösen Gründen werden seine Bücher immer wieder verboten oder Prüfungen unterzogen. Nach dem *Leviathan* nimmt der Druck weiter zu. Der Vergleich des eigenen Schreibens mit einer »noyse« sagt so auch, dass im *Leviathan* keine wohlklingende, aber eine wichtige Kunde steckt und Hobbes sich als warnende Stimme für das Gemeinwesen anbietet.

59 Da ich die Bezüge der drei englischen Begriffe sowohl zur Festkörperphysik als auch zur Ästhetik für wichtig halte, verwende ich hier diese Begriffe. Die beiden gängigsten deutschen Übersetzungen schlagen »Stoff, Form und Gewalt« (Walter Euchner, Suhrkamp) und »Materie, Form und Macht« (Jutta Schlösser, Meiner Verlag) vor.

60 Zitiert sind nochmals die Begriffe Claude Leforts aus der Einleitung.

In seiner Einführung kündigt Hobbes an:

> To describe the Nature of this Artificiall man, I will consider
> First, the *Matter* thereof, and the *Artificer*; both which is *Man*.
> Secondly, *How*, and by what *Covenants* it is made; what are the *Rights* and just *Power* or *Authority* of a *Soveraigne*; and what it is that *preserveth* and *dissolveth* it. (17f.)[61]

Stoff, *matter*, des Gemeinwesens sind für Hobbes die Menschen mit ihren Körpern und deren Bedürfnissen, den Sinneswelten und Handlungen sowie dem zum Erhalt der Menschen Nötigen (vgl. L 386f., XXIV; 498, XXIX). Für diesen Stoff gilt es, eine geeignete Form zu finden. Denn von den Menschen selbst geht nach Hobbes die Gefahr für das Gemeinwesen aus, die ständige Möglichkeit des Bürgerkriegs, ein Rückfall in einen der Gesetzlosigkeit des Naturzustands gleichkommenden Kampf aller gegen alle (vgl. XIII; 199, XIV; 254, XVII).

Forme ist der »Artificiall man«, den der Mensch als »*Artificer*« herstellen kann; die Beschreibung oszilliert zwischen einem Kunst(hand)werk und einem Automaten (vgl. L 16). Hobbes' Verwendung des Formbegriffs berührt einen guten Teil des weiten semantischen Spektrums von *form* im frühneuzeitlichen Englisch: Form ist eine visuelle Kategorie und häufig eng an Vorstellungen vom menschlichen Körper geknüpft; teils ist sie positiv konnotiert und meint die schöne, reizvolle Gestalt oder die gute Ordnung; die aristotelische Vorstellung von Form als zweckgeleitete Realisierung stofflicher Möglichkeiten, ist im 17. Jahrhundert ebenfalls virulent.[62] Hobbes grenzte sich, sowohl was die Naturphilosophie als auch das Denken des Politischen betrifft, vom Aristotelismus ab. Er denkt dezidiert vom Stoff her und weist ein davon unabhängiges, teleologisches Formprinzip, von dem Aristoteles ausgeht, zurück.

Power meint die Autorität und Stabilität des Souveräns. Hobbes bindet sie an die gute, die schöne Form: »Forme is Power; […] a promise of Good« (L 134, X). Zur Kräftigung der Form bedient sich Hobbes dem Mythos: Er verleiht dem künstlichen Menschen den Namen des mythischen Ungetüms Leviathan, um seine Macht zu unterstreichen. Am oberen Rand des Titelblatts, das Hobbes für den *Leviathan* anfertigen lässt (Abb. 5), prangt Gottes Beschreibung des gewaltigen Meerestiers aus dem Buch Hiob: »Non est po-

61 Hobbes nennt noch zwei weitere Aspekte, die in den Büchern III und IV des *Leviathan* besprochen werden: »Thirdly, what is a *Christian Common-wealth*. / Lastly, what is the *Kingdome of Darkness*.« (L 18) Ich konzentriere mich, wie das in der *Leviathan*-Rezeption häufig geschieht, auf die ersten beiden Bücher.

62 Vgl. OED, Art. form, n.

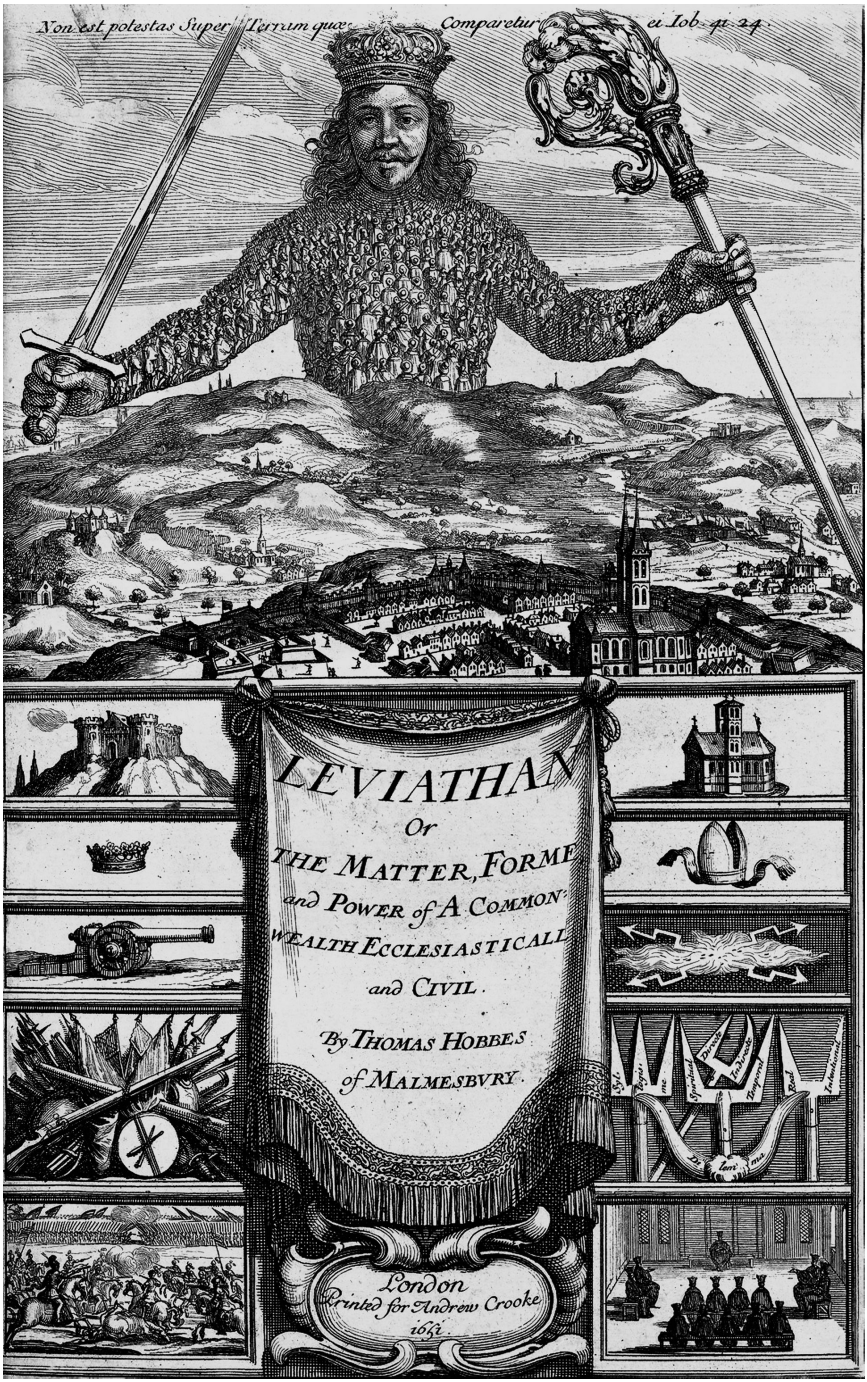


Abb. 5: Frontispiz von Abraham Bosse zu Thomas Hobbes' *Leviathan* (1651)

testas Super Terram quae Comparetur ei.« Hobbes lässt aber den Leviathan auf dem Titelbild gerade nicht als maritimes Monster, sondern als riesigen Menschen erscheinen. Wirkungsästhetische Strategien verbinden sich durch die mythischen und bildnerischen Verfahren mit den modellhaften; zugleich wandern durch die Ungereimtheiten zwischen der Idee der Souveränität und dem biblischen Monster mythische Elemente in das Modell ein.

Hobbes fesselt Proteus (Stoff und Form)

Für Hobbes besteht die Philosophie aus Natur- und Staatsphilosophie; gemeinsam ist ihnen die Beschäftigung mit Körpern.[63] Unter Körpern versteht Hobbes alles, was als erzeugt erkennbar ist:

> Gegenstand der Philosophie und Materie, mit der sie sich befaßt, ist ein jeder Körper, bei dem sich irgendeine Erzeugungsweise begreifen und mit dem sich, wenn man ihn unter einem bestimmten Gesichtspunkt betrachtet, eine Vergleichung vornehmen läßt; oder alles, bei dem Zusammensetzung und Zergliederung statthat, also jeder Körper, bei dem sich verstehen läßt, daß er erzeugt wird oder irgendwelche Eigenschaften hat.[64]

Körper sind für Hobbes immer stofflich; er benutzt Stoff und Körper beinahe synonym. Körper sind dadurch charakterisiert, »von unserem Denken unabhängig« zu sein »und mit irgendeinem Teil des Raums zusammen[zufallen]«.[65] Zwar setzt Hobbes nicht beim Körper selbst, sondern bei dessen Wahrnehmung an, dennoch ist seine Philosophie materialistisch. Sein Materialismus umfasst die Wahrnehmungsakte. Sinneswahrnehmungen sind Hobbes buchstäblich Eindrücke; er denkt sie als taktile Ereignisse, als Druck auf das Sinnesorgan.[66] Jede Veränderung eines Körpers bedarf einer Einwirkung von außen; »nothing can change it selfe« (L 26, II), hält er im *Leviathan* fest.

63 Thomas Hobbes: Elemente der Philosophie. Erste Abteilung: Der Körper [= De Corpore], übers. u. hg. v. Karl Schuhmann, Hamburg: Meiner 1997, S. 23f. Auf den Abdruck des lateinischen Originals verzichte ich hier.

64 Ebd., S. 23.

65 Ebd., S. 109, i.O. kursiv.

66 »The cause of Sense, is the Externall Body, or Object, which presseth the organ proper to each Sense, either immediatly, as in the Tast and Touch; or mediately, as in Seeing, Hearing, and Smelling: which pressure, by the mediation of Nerves, and other strings, and membranes of the body, continued inwards to the Brain, and Heart, causeth there a resistance, or counter-pressure [...].« L 22, I; vgl. auch Hobbes: De Corpore, S. 250.

Bevor er sich Stoff, Form und Kraft der politischen Körper zuwandte, erforschte Hobbes die geometrischen und physikalischen im Anschluss an Euklid und Galilei. Die Fertigstellung seiner Schrift *De Corpore* unterbricht er für den *Leviathan*. *De Corpore* sollte gemeinsam mit *De Homine* und *De Cive* eine logisch aufeinander aufbauende, dreiteilige Grundlegung der Philosophie ergeben. *De Cive* hatte Hobbes bereits 1642 veröffentlicht; das Thema der Schrift greift er mit dem *Leviathan* wieder auf. Anknüpfen kann Hobbes zudem an seine 1640 verfassten *Elements of Law, Natural and Politic*. Der Horizont ist nun durch zeitgeschichtliche Erfahrungen weiter, das Vorgehen systematischer, das Anliegen konkreter. Die für *De Corpore* vorgenommene Analyse von Logik, Geometrie und Bewegungslehre prägt die Vorstellung von Stoff/Körper und Form im *Leviathan*.[67] Mit dem *Leviathan* geht Hobbes der Frage nach dem Verhältnis von Stoff und Form für das Zusammenleben der Menschen im Detail nach; die Schrift kann so als Kondensat von Hobbes' Denken gelten.

In Hobbes' in lateinischen Versen verfasster Autobiografie heißt es zum Thema von *De Corpore*:

> Comparo corporeas moles; et cogito rerum
> Visarum formas quid variare potest.
> Quaero quibus possim rationis Protea vinclis
> Stringere fassurum qua tegit arte dolos.
>
> I compare bodily masses, and ponder
> what can vary the shapes of the things we see.
> I ask by what chains of reason I can force Proteus
> to confess by what art he conceals his tricks.[68]

Moles ist die formlose Masse, etwa im Sinne des Chaos, von dem zu Beginn der *Metamorphosen* die Rede ist: »Chaos: rudis indigestaque moles« (»Chaos […]: eine rohe, verworrene Masse«, Met 1.7). Hobbes denkt auch sie als Körper, der nur noch nicht Objekt geworden ist, keine konkrete Form besitzt. Die formlose Masse nennt er, um sie von der geformten abzusetzen, »erste Materie« oder »universale[r] Körper«.[69] Im Unterschied zu Aristoteles'

67 Am Ende des *Leviathan* kündigt Hobbes an, wieder zu diesen ihm weniger brisant erscheinenden Studien, d.h. zur Fertigstellung von *De Corpore*, zurückzukehren: »I return to my interrupted Speculation of Bodies Naturall; wherein […] I hope the Novelty will as much please, as in the Doctrine of this Artificiall Body it useth to offend. For such Truth, as opposeth no mans profit, nor pleasure, is to all men welcome.« (L 1141).

68 Thomas Hobbes: Vita Carmine Expressa, Authore Seipso [1673], lt. Fassung nach Richard Blackbourne, übers. v. Karl Maurer, digitaler Text abrufbar bei der University of Dallas <http://udallasclassics.org/wp-content/uploads/maurer_files/Hobbes.pdf>, V. 161–164.

69 Hobbes: De Corpore, S. 125.

ambivalentem Begriff der ersten Materie (ὕλη πρώτη) handelt es sich dabei um eine dezidiert stoffliche Gegebenheit.[70]

Dass in der ὕλη πρώτη Proteus mitgehört wird, geht auf Francis Bacon zurück, der Proteus in *De Sapientia Veterum* (1609) als Personifikation der Materie erkennt. An die Nähe von Proteus zu πρῶτος erinnernd, schreibt Bacon im Abschnitt »Proteus, sive Materia«:

> [U]nder the person of Proteus, Matter – the most ancient of all things, next to God, is meant to be represented. Now matter has its habitation under the vault of heaven, as under a cave. And it may be called the servant of Neptune, inasmuch as all the operation and dispensation of matter is effected principally in liquids. The herd or flock of Proteus, seems to be nothing else than the ordinary species of animals, plants, minerals, etc. in which matter may be said to diffuse and use itself up; insomuch that having once made up and finished those species it seems to sleep and rest, as if its task were done; without applying itself or attempting or preparing to make any more. And this is what is meant by Proteus counting his herd and then going to sleep.[71]

Das Festhalten des Proteus liest Bacon als Versuch, auf zerstörerische Weise in den göttlichen Formungsprozess einzugreifen. Dies werde mit dem Eigensinn der Materie beantwortet: Proteus verwandele sich in wundersame Gestalten und schließlich wieder in sich selbst, da nur der Schöpfer die Materie zerstören könne.[72] Hobbes will Proteus mit den »Ketten der Vernunft« fesseln und so doch zum Geheimnis der Materie vordringen. Er will dabei nicht zum Verwandlungskünstler werden, sondern die Verwandlung entmythisieren, wie er es später auf translatorisch-poetischem Wege mit der *Odyssee* zu tun versucht: Ist das Formwerden der Körper verstanden, verliert die Materie ihre Widerspenstigkeit; sie hört auf, sich in alles zu verwandeln.

In das Feld des Politischen überführt, läge im Lüften von Proteus' Geheimnis die Möglichkeit, den Bürgerkrieg zu vermeiden. Da die Natur das Zusammenleben der Menschen nicht zufriedenstellend eingerichtet hat,[73]

70 Aristoteles denkt die erste Materie in der *Physik* stofflich, in der *Metaphysik* als Bedingung des Stofflichen. Vgl. Arist. Phys. 192a (I,9); Met. 1049a (IX,7).

71 Francis Bacon: Of the Wisdom of the Ancients [1858], in: The Works of Francis Bacon, Volume 6: Literary and Professional Works 1, hg. v. James Spedding, Robert Leslie Ellis und Douglas Denon Heath, Cambridge: CUP 2011, S. 701–764, hier 725. Ich verzichte hier auf den Abdruck der lateinischen Fassung.

72 Ebd., S. 726.

73 Vgl. L 199, XIV: »[B]ecause the condition of Man […] is a condition of Warre of every one against every one; in which case every one is governed by his own Reason; and there is nothing he can make use of, that may not be a help unto him, in preserving his life against his enemyes; It followeth, that in such a condition, every man has a Right to every thing;

muss der Mensch selbst Hand anlegen und den Stoff so formen, dass die Menschen sich nicht gegenseitig zur Gefahr werden – oder, in der Sprache von Hobbes' *Odyssee*, nicht ungeschützt *mit dem Wal liegen* müssen. Das Politische, die Gestaltung des Gemeinwesens, ist bei Hobbes eine proteische Arbeit am Menschenmaterial, mit dem Ziel, fortgesetzte und unkontrollierte Verwandlungen zu unterbinden.

Schuld daran, dass es ohne künstlichen Eingriff in die Form zu fortlaufenden Verwandlungen des Materials Mensch kommt, sind nach Hobbes vor allem die Leidenschaften und die Selbstbezogenheit der Menschen (»Passions and Selfe-love«, L 282, XVIII). Dadurch tendierten die Menschen dazu, Sinneseindrücken falsches Gewicht zuzuschreiben, was zu Fehlentscheidungen führen könne (282, XVIII), zu Wahnsinn (115, VIII) und Aberglaube (34, II). Besonders gefährlich werde es, wenn Nichtstoffliches nicht als Nichtexistentes erkannt werde. Der Glaube an die Kraft von Geistern, Feen, Hexen und dergleichen vermittele falsche Kausalitäten, führe zu starken Affekten und gefährde dadurch die öffentliche Ordnung: »If this superstitious fear of Spirits were taken away, and with it, Prognostiques from Dreams, false Prophecies, and many other things depending thereon, by which, crafty ambitious persons abuse the simple people, men would be much more fitted than they are for civill Obedience.« (34, II)

Affekte entstehen auf taktilem Weg und können sich leicht ausbreiten; das potentiell Kontagiöse im Kontakt zeigt sich bei Hobbes deutlich.[74] Ein harmlos erscheinendes Wogen eines Individuums sei häufig Teil einer großen Welle, schreibt Hobbes:

> For as in the middest of the sea, though a man perceive no sound of that part of the water next him; yet he is well assured, that part contributes as much, to the Roaring of the Sea, as any other part, of the same quantity: so also, though wee perceive no great unquietnesse, in one, or two men; yet we may be well assured, that their singular Passions, are parts of the Seditious roaring of a troubled Nation. (L 113f., VIII)

Das Bild vom Meer der Leidenschaften ist Teil eines maritimen Unterstroms im *Leviathan*. Er deutet auf die Gefahr der Auflösung, die im Mit-dem-Wal-Liegen steckt.

even to one anothers body. And therefore, as long as this naturall Right of every man to every thing endureth, there can be no security to any man, (how strong or wise soever he be,) of living out the time, which Nature ordinarily alloweth men to live.«

74 Vgl. dazu Roberto Esposito: Communitas. Ursprung und Wege der Gemeinschaft, übers. v. Francesca Raimondi und Sabine Schulz, Berlin: Diaphanes 2004 [Turin 1998], S. 26 und 48.

Das Produkt der proteischen Arbeit ist der Leviathan. Mit seinem Namen ziehen Meer und Mythos im Moment der Formgebung in Hobbes' Modell ein.[75] Auch die Fiktion des Naturzustands, der die Verwandlung der Menschen in den Leviathan hervorbringt, enthält Züge einer mythischen Aitiologie: Die konkreten Umstände der Entstehung des Gemeinwesens aus dem widerspenstigen Menschenmaterial verdunkeln sich hinter dem Bild des mythischen Seeungeheuers.

Staatstheater (Form und Kraft)[76]

Hobbes denkt die Form des Staats unter theatralen Vorzeichen.[77] Sein Modell der Souveränität nimmt bei den antiken Begriffen πρόσωπον und *persona* ihren Ausgang und überträgt sie ins Feld von Recht und Politik. Zu Beginn des 16. Kapitels des *Leviathan* heißt es:

> A person, is he, *whose words or actions are considered, either as his own, or as representing the words or actions of an other man, or of any other thing to whom they are attributed, whether Truly or by Fiction.*
> When they are considered as his owne, then is he called a *Naturall Person*:
> And when they are considered as representing the words and actions of an other, then is he a *Feigned or Artificiall person*.

75 Auf textueller Ebene ist die Funktion des Mythos bei Hobbes noch wenig untersucht. Knappe systematische Überlegungen zum Verhältnis von Mythos und Rationalität im *Leviathan* finden sich bei Susanne Lüdemann: Metaphern der Gesellschaft. Studien zum soziologischen und politischen Imaginären, München: Fink 2004, S. 172f. Diskursanalytische Zusammenhänge rekonstruiert Patricia Springborg: Leviathan, mythic history, and national historiography, in: The Historical Imagination in Early Modern Britain. History, Rhetoric, and Fiction, 1500–1800, hg. v. Donald R. Kelley und David Harris Sacks, Cambridge: CUP 1997, S. 267–297.

76 Vorarbeiten zu diesem und zum nächsten Abschnitt habe ich veröffentlicht in: Sandra Fluhrer: Das Theater und die Körper des Politischen. Zum Problem der Repräsentation bei Heiner Müller und Thomas Hobbes, in: Jahrbuch Politisches Denken 28/2018 (2020), S. 103–122; dies.: »Fuß der Leidenschaft.« Einige wenige Formulierungen sind aus den Aufsätzen übernommen.

77 Vgl. zu diesem Topos der philologischen und kulturwissenschaftlichen Hobbes-Forschung u. a. Schramm: Karneval des Denkens, S. 194–212; Martin Windisch: »when there is no visible Power to keep them in awe.« Staatstheorie und Bildform bei Thomas Hobbes, in: Zeitsprünge – Forschungen zur frühen Neuzeit 1.1 (1997), S. 117–165; Dirk Tänzler: Repräsentation als Performanz. Die symbolisch-rituellen Ursprünge des Politischen im *Leviathan* des Thomas Hobbes, in: Die Sinnlichkeit der Macht. Herrschaft und Repräsentation seit der Frühen Neuzeit, hg. v. Jan Andres, Alexa Geisthövel und Matthias Schwengelbeck, Frankfurt/New York: Campus Verlag 2005, S. 19–44; Christopher Pye: The Sovereign, the Theater, and the Kingdome of Darknesse. Hobbes and the Spectacle of Power, in: Representations 8 (1984), S. 85–106.

> The Word Person is latine: insteed whereof the Greeks have πρόσωπον, which signifies the *Face*, as *Persona* in latine signifies the *disguise*, or *outward appearance* of a man, counterfeited on the Stage; and somtimes more particularly that part of it, which disguiseth the face, as a Mask or Visard: And from the Stage, hath been translated to any Representer of speech and action, as well in Tribunalls, as Theaters. So that a *Person*, is the same that an *Actor* is, both on the Stage and in common Conversation; and to *Personate*, is to *Act*, or *Represent* himselfe, or an other; and he that acteth another, is said to beare his Person, or act in his name […]. Of Persons Artificiall, some have their words and actions *Owned* by those whom they represent. And then the Person is the *Actor*; and he that owneth his words and actions, is the AUTHOR: In which case the Actor acteth by Authority […]. [S]o the Right of doing any Action, is called AUTHORITY. So that by Authority, is alwayes understood a Right of doing any act: and *done by Authority*, done by Commission, or Licence from him whose right it is. (L 244f., XVI)

Hobbes schlägt somit vor, dass die Menschen sich auf ein politisches Theater einigen. Sie alle gemeinsam sind dessen Dramaturg. Es gibt nur eine echte Rolle, die der »*Artificiall person*«. Dargestellt werden könnte sie prinzipiell von allen zu Bürgern gewordenen natürlichen Menschen; Hobbes macht aber deutlich, dass im Idealfall nur einer repräsentiert. Mit Blick auf die konkrete politische Lage in England bestätigt er so implizit die angegriffene Monarchie und kritisiert die Parlamentaristen. Echte Zuschauer kann es in Hobbes' Staatstheater nicht geben; die Menschen bilden alle gemeinsam den Autor des Stücks:

> A Multitude of men, are made *One* Person, when they are by one man, or one Person, Represented; so that it be done with the consent of every one of that Multitude in particular. For it is the *Unity* of the Representer, not the *Unity* of the Represented, that maketh the Person *One*. And it is the Representer that beareth the Person, and but one Person: And *Unity*, cannot otherwise be understood in Multitude. (L 249, XVI)

Eine Menge aus natürlichen (d.h. vorpolitischen) Einzelpersonen wird dadurch zum politischen Gemeinwesen, dass sie sich vertraglich auf die Repräsentation – das politische Theater – einigt. Der Staat ist nicht die Menge, sondern *sie als ihr Repräsentant*; die Menge ist in den Staat eingegangen.

Hobbes entwirft ein Theater der Geometrie[78], kein Erfahrungstheater. Um wirksam zu sein, braucht es aber eine Form der Verkörperung und hier werden die Bürger doch zuschauerähnlich. Der Repräsentant muss als (thea-

78 Zur Verbindung von Geometrie und Mimesis bei Hobbes: Schramm: Karneval des Denkens, S. 196 und 205. Zu Angst und Geometrie als Grenzwerten des Theaters: Heiner Müller: »Eigentlich entsteht Theater nur auf einem Schnittpunkt von Angst und Geometrie«. Ein Interview mit Heiner Müller [1990], in: W 12, Gespräche 2, S. 706–717.

trale) Figur sichtbar sein und er muss auf die Körper der Bürger zugreifen können, um *Power* zugeschrieben zu bekommen.[79] Wenn keine sichtbare Macht die Bürger mit ihren metamorphen Leidenschaften in Ehrfurcht halte und sie in Furcht vor dem Vertragsbruch versetze (»when there is no visible Power to keep them in awe, and tye them by feare of punishment to the performance of their Covenants«), drohe der Bürgerkrieg, schreibt Hobbes (L 245, XVII). Der Vertragsabschluss allein bindet nicht dauerhaft. Verträge werden in der Regel auch nicht auf der Grundlage eines Konsenses, sondern von Mehrheitsverhältnissen geschlossen und sind schon deshalb nie ganz stabil. Sicher wird ein Vertrag nur durch das Schwert: »Covenants, without the Sword, are but Words, and of no strength to secure a man at all.« (245, XVII) Als proteisches Geheimnis der politischen Philosophie, als Prinzip der Formgebung des Politischen, schlägt Hobbes somit eine Verbindung aus Abstimmung, quasi-theatraler Repräsentation und Schwert vor.

An der Stelle wird Hobbes' Modell aporetisch. Wie ist das Verhältnis von natürlichen Menschen, der »Person« Staat, in die sie sich verwandeln (»are made«), die Vertretung des Staats durch den »Representer« und sein Recht auf physische Durchsetzung des Vertrags bei den Menschen, aus denen er selbst besteht, zu denken? Die Frage gehört noch immer zu den meistdiskutierten Aspekten der *Leviathan*-Forschung. Offenbar greift Hobbes auch deshalb zum Mythos, um ihn die Lücke in der Begründung der Souveränität überstrahlen zu lassen. Iris Därmann nennt Hobbes' Staat daher einen »mit subpolitischen Mitteln hergestellte[n] Mechanismus«[80]. Susanne Lüdemann wiederum zeigt, dass die Aporie im Zentrum des Politischen (nicht nur bei Hobbes) durch den Konstruktionscharakter des Gemeinwesens unvermeidlich ist.[81]

Bereits in den 1980er und 1990er Jahren haben Reinhard Brandt, Horst Bredekamp und Martin Windisch die Bedeutung des Titelbilds für die Frage nach dem Verhältnis von Körperlichkeit, Verkörperung und Wirkung im *Leviathan* betont.[82] Der Kupferstich, den der französische Künstler Abraham

79 Ulrike Haß hat gezeigt, dass Sichtbarkeit im 17. Jahrhundert letztlich Theatralität heißt: Ulrike Haß: Vom Wahnsinn des Sehens in geschlossenen Räumen. Raumdebatten und Szenografie im 17. Jahrhundert, in: Barocktheater als Spektakel. Maschine, Blick und Bewegung auf der Opernbühne des Ancien Régime, hg. v. Nicola Gess, Tina Hartmann und Dominika Hens, München: Fink 2015, S. 139–161, hier 140f.

80 Därmann: Undienlichkeit, S. 78.

81 Lüdemann: Metaphern der Gesellschaft, S. 170f.

82 Reinhard Brandt: Das Titelblatt des Leviathan [1982], in: Die Bilder des Leviathan. Eine Deutungsgeschichte, hg. v. Philip Manow, Friedbert W. Rüb, Dagmar Simon, Baden-Baden: Nomos 2012, S. 13–41; Horst Bredekamp: Thomas Hobbes. Der Leviathan. Das Urbild des modernen Staates und seine Gegenbilder 1651–2001, 4. korr. Aufl. Berlin: Akademie Verlag 2012 [1999]; Windisch: Staatstheorie und Bildform.

Bosse in enger Abstimmung mit Hobbes hergestellt haben soll, diente Hobbes offenbar dazu, seine Theorie mit dem Körper zu versehen, den sein materialistisches Denken und seine Sprachskepsis[83] einfordern. »Damit Verträge und Gesetze zu kontrollierten Handlungen werden, müssen sich Worte in Körper verwandeln, und diesen Vermittlungsschritt leistet das Bild des Leviathan«, schreibt Bredekamp: »Ohne visuelle Repräsentation kann der Leviathan zwar gegründet, aber nicht dauerhaft am Leben erhalten werden. Er ist kein Zusatz zur Schrift, sondern das Medium zur Überwindung ihrer Schwäche.«[84] Nach Hobbes' auf das Taktile gegründeter Wahrnehmungstheorie liegt in dem Bild eine Möglichkeit, physisch auf die menschlichen Körper einzuwirken, ohne alle Macht dem Schwert geben zu müssen.[85] Dennoch bleiben sowohl durch den Namen Leviathan als auch durch den komplexen Bildaufbau Störstellen für die Festigkeit des Bildkörpers, etwa eine konstante Gefahr der Verwandlung des Magnus Homo in ein Seeungeheuer oder ein Zerfall in Einzelteile.[86]

Quentin Skinner hat für das Problem eine ästhetisch-theologische Lösung angeboten. Unter dem magisch anmutenden Dreieck von natürlichen Menschen, Staat und Vertretung hat er die christliche Trinitätslehre entdeckt und ihre Spuren im Frontispiz nachgewiesen.[87] Die Verwandlung von konkreten, natürlichen Körpern in den Körper der Repräsentation, der trotz seiner Künstlichkeit physisch wirksam bleiben muss, wäre so mit der ebenso schwer greifbaren Trinität vergleichbar und würde zur Glaubensangelegenheit.

Weder materialistisch noch theologisch lässt sich der Bildkörper stillstellen. Spuren natürlicher Körper im Bild greifen das abstrakte Repräsentationsdenken an. Anhand des vitruvianischen Menschenbilds hat Brandt den verdeckten Unterleib des *magnus homo* rekonstruiert und Kompositionslinien

83 Vgl. zu Hobbes' ambivalentem Verhältnis zur Rhetorik: Timothy Raylor: Philosophy, Rhetoric, and Thomas Hobbes, Oxford: OUP 2018; Karen S. Feldman: Binding Words. Conscience and Rhetoric in Hobbes, Hegel, and Heidegger, Evanston, Ill.: Northwestern 2006, S. 19–41; und siehe unten.

84 Bredekamp: Thomas Hobbes, S. 131. Vgl. zur Bedeutung der Wirkung von Bildern für Hobbes' Modell auch Johan Tralau: Leviathan, the Beast of Myth. Medusa, Dionysos, and the Riddle of Hobbes's Sovereign Monster, in: The Cambridge Companion to Hobbes's *Leviathan*, hg. v. Patricia Springborg, Cambridge: CUP 2007, S. 61–81, hier 64f.; Springborg: Leviathan, mythic history, and national historiography.

85 In einer jüngeren Studie pointiert Bredekamp dies für Hobbes nochmals hin zu einer Art Bildpolitik: »Da sich das Politische durch im Raum ausgeübten Druck realisiert, stellen Bilder, die dem Menschen unentwegt und allerorten begegnen, für Hobbes den denkbar umfassendsten Begriff des Politischen dar.« Horst Bredekamp: Theorie des Bildakts, Berlin: Suhrkamp 2015, S. 194.

86 Carl Schmitt hat sich daran (bei aller Verehrung für Hobbes) besonders gestört.

87 Quentin Skinner: Der dreifaltige Staat: Hobbes und die politische Theologie des Dreiecks, übers. v. Jost Philipp Klenner, in: Zeitschrift für Ideengeschichte 2 (2017), S. 79–92.

in das Frontispiz eingetragen (Abb. 6). So wird sichtbar, dass der Oberkörper der Leviathan-Figur leicht verdreht und nach links gerückt ist, vermutlich um das Herz im Zentrum zu haben. Die Drehung und auch die sich unterscheidenden Armhaltungen deuten auf eine Bewegung hin. Sieht man die Füße mit, würden Tanzschritte aus dieser Position heraus kaum verwundern. So wird eine subtile Beweglichkeit des Körpers im Bild wahrnehmbar.

Eine Reihe jüngerer Studien kehrt weitere Körperspuren hervor. Philip Manow setzt bei Brandts Rekonstruktion an und betont die Bedeutung des verdrängten Privaten, Intimen und Geschlechterdifferenziellen für Hobbes' Theorie: »Das *natürliche Leben* des Bürgers hat […], wie uns der *homo magnus* ohne (sichtbaren) Unterleib mitteilt, neben der religiös-moralischen

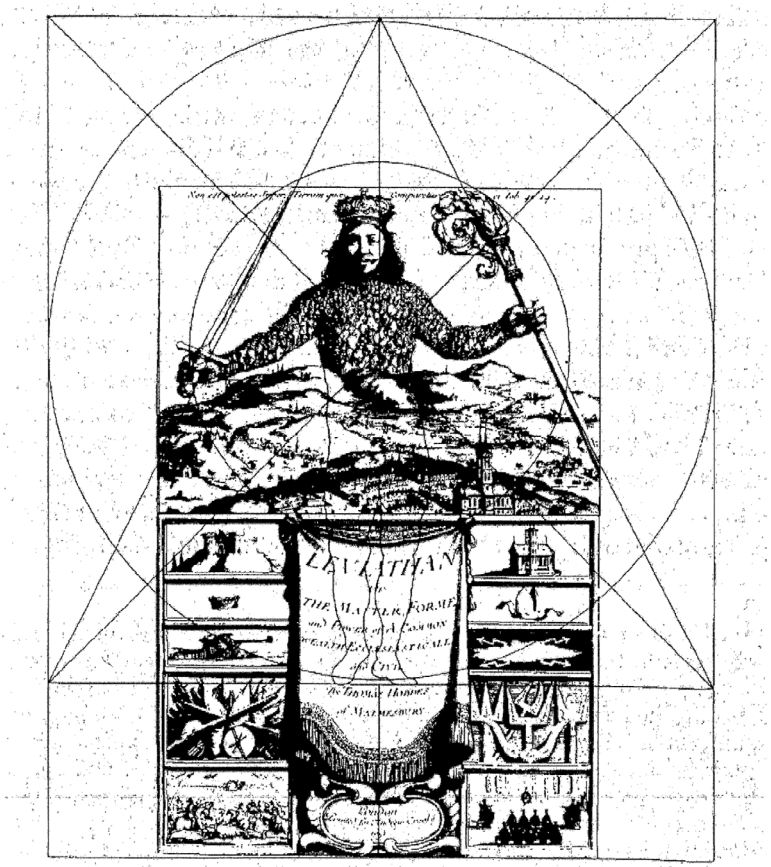


Abb. 6: Frontispiz von Abraham Bosse zu Thomas Hobbes' *Leviathan*(1651), Kompositionslinien und Rekonstruktion des Unterleibs nach den Proportionen des vitruvianischen Menschen: Reinhard Brandt (1982)

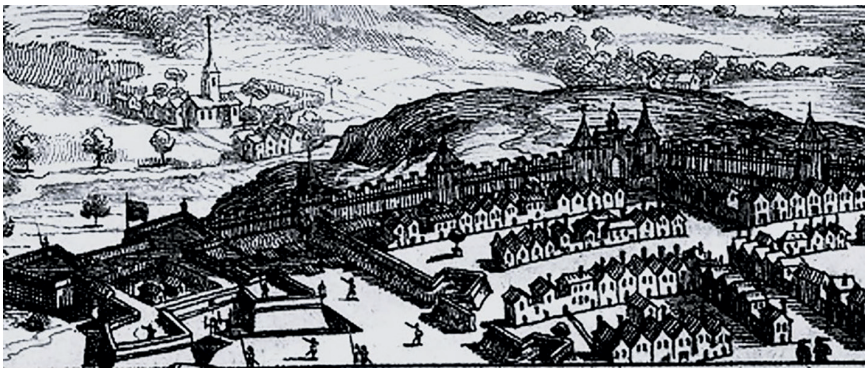


Abb. 7: Detail aus dem Frontispiz zu Thomas Hobbes' *Leviathan*, mit Wachen (unten und Mitte links) und Schnabelmaskenträgern (unten rechts)

eine private, intime Seite, die staatlich befriedet wird.«[88] Indem der Unterleib im Bild unterschlagen wird, ziehe eine Spur des Naturzustands wieder in das Modell ein.[89] Francesca Falk betont ein noch kleineres Bilddetail: Zur Sauberkeit und Glätte des Reihenhausidylls, als das die Stadt gezeichnet ist, tragen eine bewaffnete Patrouille und zwei schnabelmaskentragende Pestärzte bei, die am unteren Rand des oberen Bildteils zu sehen sind (Abb. 7).[90] Ihnen hat Falk sich vor dem Hintergrund der frühneuzeitlichen Pestpolitik angenommen. Sie spürt anhand der Figuren in dem zur »*Unity*« führenden Prozess eine »Gewaltsamkeit der Grenzziehung«[91] auf. Den Vertragsabschluss begleiten offenbar »Selektionen und Exklusionen«; die Pestärzte deuten auf einen »Zusammenhang von Seuche, Sanität und Souveränität«.[92]

Im Anschluss an Falk fragt Giorgio Agamben, warum der *magnus homo* auf dem Bild außerhalb der Stadt zu stehen scheint und außer den Wachen und Pestärzten keine Menschen in der Stadt zu sehen sind.[93] Einige nicht in den *Leviathan* übernommene Stellen aus *De Cive* bringen Agamben zu

88 Philip Manow: Politische Ursprungsphantasien. Der Leviathan und sein Erbe. Konstanz: KUP 2011, S. 45; vgl. auch ders.: Sexualität und Souveränität. Neue Nachrichten vom Vor- und Nachleben des Leviathan-Frontispizes, in: Die Bilder des Leviathan. Eine Deutungsgeschichte, hg. v. Ph. M., Friedbert W. Rüb, Dagmar Simon, Baden-Baden: Nomos 2012, S. 125–154.

89 Manow: Politische Ursprungsphantasien, S. 93.

90 Francesca Falk: Hobbes' Leviathan und die aus dem Blick gefallenen Schnabelmasken, in: Die Bilder des Leviathan, S. 221–246; dies.: Eine gestische Geschichte der Grenze. Wie der Liberalismus an der Grenze an seine Grenzen kommt. München: Fink 2011, S. 63–90.

91 Falk: Hobbes' Leviathan, S. 240f.

92 Ebd., S. 229.

93 Giorgio Agamben: Leviathans Rätsel, übers. v. Paul Silas Peterson, hg. v. Friedrich Hermanni. Tübingen: Mohr Siebeck 2014, S. 19 und 21; vgl. auch ders.: Stasis. Der Bürgerkrieg als politisches Paradigma, übers. v. Michael Hack. Frankfurt a.M.: S. Fischer 2016, S. 37–86.

dem Schluss, dass Hobbes im Moment des Vertragsabschlusses eine Differenz zwischen Menge und Volk, Menschen und Bürgern einführt.[94] Vor der Schaffung des Souveräns, so lässt sich das Argument paraphrasieren, existiert eine lose Ansammlung von Menschen; im Vertragsabschluss wird sie zum Volk, das im Souverän verschwindet und anschließend als Menge individueller Staatsbürger existiert. Agamben folgert:

> Der ›Staatskörper‹ ist ein unmögliches Konzept, das nur in der Spannung zwischen dem Volk und dem Souverän lebt: es ist daher immer in einem Prozess der Desintegration in der Konstituierung des Souveräns. Der Souverän auf der anderen Seite ist nur eine ›künstliche Person‹, deren Einheit so etwas wie eine optische Täuschung ist.[95]

Hobbes stellt der gefährlichen Beweglichkeit der menschlichen Körper und Leidenschaften einen politischen Bildkörper entgegen. Dieser ist mit den natürlichen Körpern physisch verbunden und vollführt damit einen Ebenensprung, den Hobbes' Theorie (außer mit dem Schwert) nicht glätten kann. Ohnehin bedarf auch der politische Körper menschlicher Verkörperung, was für die politische Ordnung stets die Gefahr der Störung birgt.[96] Es braucht detektivisches Gespür, um die Störmomente in Text und Bild des *Leviathan* zu entdecken. Ausgespart hat Hobbes sie nicht.[97] Die emblematische Routine frühneuzeitlicher Leser musste Hobbes damit rechnen lassen, dass das Bild in seinen Details erfasst wurde: mit dem den Unterleib verdeckenden Vorhang, den winzigen Figuren, der verdrehten Körperhaltung. Über das Frontispiz eignen dem *Leviathan* performative Momente, die den Erfahrungsbezug von Hobbes' Denken präsent halten.

In diesem Sinne lese ich auch Hobbes' lebendige Sprache, die sich dem Vorhaben widersetzt, eine glasklare Rhetorik zu liefern. Im 4. Kapitel schreibt Hobbes, dass Wahrheit in der richtigen Ordnung exakter Begriffe besteht; wer das nicht berücksichtige, »will find himselfe entangled in words, as a

94 Agamben: Leviathans Rätsel, S. 25–29.

95 Ebd., S. 27 und 29. Agamben bezieht sich hier auf Hobbes' Studien zur Optik, die eine Rolle für die fragmentarische Gestaltung des Frontispizes gespielt haben. Vgl. dazu auch Bredekamp: Thomas Hobbes, S. 90.

96 Vgl. zu der Aporie bei Hobbes und für die moderne Staatstheorie überhaupt: Eva Odzuck: Thomas Hobbes' körperbasierter Liberalismus. Eine kritische Analyse des Leviathan, Berlin: Duncker & Humblot 2016, u. a. S. 137–143; Michael Gamper: Masse lesen, Masse schreiben. Eine Diskurs- und Imaginationsgeschichte der Menschenmenge 1765–1930, München: Fink 2007, S. 47–51.

97 Därmann zeigt allerdings, dass der *Leviathan* einen kolonialen Subtext besitzt, den das Frontispiz sowie Leitmetaphern des Buchs wie die des Automaten konsequent verschleiern. Vgl. Därmann: Undienlichkeit, S. 58–80.

bird in lime-twiggs; the more he struggles, the more belimed.« (L 56, IV; vgl. auch 74, V). Selbst metaphernschwanger erscheinen diese Sätze geradezu ironisch. Auch hatte Hobbes die Souveränität schon auf der ersten Seite des *Leviathan* eine »Artificiall *Soul*« genannt, die dem ganzen Körper Leben und Bewegung verleihe, Richter und Beamte als »artificial *Joynts*« des Staates bezeichnet und davon geschrieben, dass »*Concord, Health; Sedition, Sicknesse;* and *Civill war, Death*« bedeuteten (16). Später heißt es als Warnung vor einer Gewaltenteilung:

> To what Disease in the Naturall Body of man, I may exactly compare this irregularity of a Common-wealth, I know not. But I have seen a man, that had another man growing out of his side, with an head, armes, breast, and stomach, of his own: If he had had another man growing out of his other side, the comparison might then have been exact. (512f., XXIX)

Hobbes' Bemerkungen zur Bedeutung einer klaren Sprache zeugen von Angst vor den performativen Dimensionen von Metaphern, vor unwillkürlich sich einstellenden Momenten von Pathos und Präsenz, die eine kontrollierte Repräsentation unterlaufen. Dass Hobbes dennoch selbst immer wieder auf Metaphern zurückgreift, ließe sich so erklären, dass er vor allem den verborgenen und den der Leidenschaften statt der Logik verpflichteten Gebrauch von Metaphern kritisiert, eine durchsichtige Bildlichkeit aber nicht verwirft.[98] Dabei könne etwa der Vergleich helfen, der das verfälschende ›is‹ der Metapher vermeidet.[99] Hobbes scheint hier Barthes' Kritik des Nominalismus im Mythos nicht fern. Zudem dürften besonders die medizinischen Bezüge nicht ausschließlich metaphorisch zu verstehen sein. Dirk Niefanger hat gezeigt, dass »gesundheitliche Fürsorge« ein Bestandteil frühneuzeitlicher Staatsräson war.[100]

Dennoch stehen Hobbes' eigene Benennungen in vielen Fällen quer zu seiner Sprachkritik – gerade mit Blick auf die große Metapher des Leviathan. Warum Hobbes sich für den Namen Leviathan entschied, der hin und wieder mit dem Teufel verbunden wird und dessen Meeresbezug die Stabilität des Staates zu unterspülen droht, lässt sich vermutlich nie zufriedenstellend klären. Hobbes erwähnt ihn in seiner Schrift nur an drei weit auseinanderliegenden Stellen und setzt ihn dabei mit einem künstlichen Menschen, einem

98 Feldman: Binding Words, S. 19f. und 32.

99 Ebd., S. 37–41.

100 Dirk Niefanger: Gesundheit und Politik. Körperrepräsentationen im *Diaeteticon* (1682) von Johann Sigismund Elsholtz, in: Wolfenbütteler Barocknachrichten 32.1/2 (2005): Körperrepräsentation in der Frühen Neuzeit, hg. v. Markus Fauser und D.N., S. 57–67, hier 57; vgl. zu Hobbes auch ebd., S. 65; sowie nochmals Falks Studie zu »Seuche, Sanität und Souveränität«.

sterblichen Gott und dem Souverän gleich (vgl. L 16, 260, 496).[101] Schon zu seiner Zeit wurde Hobbes für die Wahl gescholten. Bischof John Bramhall, mit dem Hobbes sich eine furiose philosophische Debatte lieferte, nannte das Buch mit einem Vergil-Zitat über den Kyklopen Polyphem »Monstrum horrendum, informe, ingens, cui lumen ademptum«.[102] Hobbes gab zurück, wenn der Leviathan ein Monster sei, könne er nicht gleichzeitig »informe« sein.[103] Der Vorwurf der Formlosigkeit wog für ihn offenbar schwerer als der, ein Ungeheuer ins Feld des Politischen eingeführt zu haben.

In seiner Einführung zur historisch-kritischen Ausgabe des *Leviathan* versammelt Noel Malcolm etymologische und kulturgeschichtliche Deutungen hebräischer Gelehrter des 16. Jahrhunderts zum Leviathan. Da sie breit diskutiert wurden, Hobbes in Paris Zugang zu den Schriften gehabt haben kann und Anschlussstellen zu Hobbes' Modell gegeben sind, liegt es nahe, dass Hobbes mit den Deutungen vertraut war.[104] Das Wort *leviathan*, so lassen sie sich pointieren, bezeichnete im Hebräischen neben einem großen Fisch auch »›his (or their) society‹«.[105] Grundlage dafür ist die Bedeutung der hebräischen Wurzel לוה (*liv*), die ›(ineinander)schlingen‹ oder ›winden‹ bezeichnet, sowie die Etymologie zu *liv'iah*, die mit Zusammenfügen und Hinzufügen, zum Teil auch mit Begleiten verbunden wird.[106] Stellenweise erinnern die Deutungen an Platons Glaukos:

> The Jesuit Gaspar Sanchez […] explained that ›leviathan‹ was derived from ›lava‹, meaning ›to join together‹ or ›to stick together‹, but he preferred the idea of smaller creatures accompanying the leviathan: ›Fishes and shells are said to attach themselves to the whale and stick to it, as if to rocks.‹ Then […] he added: ›These fishes stick to these great aquatic beasts just as other inferiors stick to kings, desiring or hoping to get some advantage from associating with them.‹[107]

101 Vgl. Tralau: Leviathan, the Beast of Myth, S. 63.

102 John Bramhall: The Discourses against Mr. Hobbes, Band IV von The Works of the Most Reverend Father in God, John Bramhall, Oxford: John Henry Parker 1844, S. 20. Bramhalls Kritik entzündete sich vor allem an Hobbes' Materialismus und seiner Gleichbehandlung der Menschen, »extinguishing the Relation between Prince and Subject, Parent and Child, Master and Servant, Husband and Wife«. Ebd., S. 507.

103 Vgl. Noel Malcolm: Editorial Introduction, Band I von Thomas Hobbes: Leviathan, 3 Bde., hg. v. Noel Malcolm, Oxford: OUP 2012, S. 115.

104 Vgl. ebd., S. 114–128.

105 Ebd., S. 120; Malcolm zitiert den spätmittelalterlichen christlichen Theologen Paulus von Burgos, der vom Judentum zum Katholizismus übergetreten war.

106 Vgl. zu letzterem ebd., S. 120–122.

107 Ebd., S. 122. Wes Williams hat für die Monster der frühen Neuzeit festgestellt, dass in ihnen zugleich nicht-menschliche Alterität und Familie, Verwandtschaft und Gemeinschaft zum Ausdruck kommen können. Wes Williams: Monsters and their Meanings in Early Modern Culture. Mighty Magic, Oxford: OUP 2011, S. 4.

Die Bezüge zum Zusammenfügen erscheinen mit Blick auf das Frontispiz sinnfällig. Der Name Leviathan sowie das im Bild sichtbare Meer, an dessen Rand der *magnus homo* zu stehen scheint, lassen den Torso zwischen Rüstung und Schuppen schillern. So haftet dem Großen Menschen im Bild doch etwas vom Meerestier an. Hobbes hat diese Assoziationen nicht nur nicht verhindert, sondern geradezu herausgefordert.

Perseus und Andromeda in Abdera

Darauf, dass dem *Leviathan* ein maritimes Unterbewusstes eignet, weist auch eine Stelle, in der Hobbes zum Wahnsinn hin übersteigerte Leidenschaften mit einer antiken Theatererfahrung parallelführt. Wie für Platon fällt für Hobbes das Theater, wenn es nicht die streng verregelte Form staatlicher Repräsentation aufweist, in den Bereich sinnlicher Störung. Ein mimetisches Theater der Leidenschaften verwirft er, weil es die Gefahr birgt, die Bürger vom Politischen zu entwandeln und wieder zu leidenschaftsgeleiteten natürlichen Körpern werden zu lassen, von denen stets die Gefahr der Auflösung des staatlichen Gefüges ausgeht. Anders als Platon sieht Hobbes keinen Ausweg in der Welt der Ideen, sondern in der Kontrolle der Körper. Im 8. Kapitel des *Leviathan* schildert Hobbes einen aus der Antike überlieferten Vorfall:

> There was once a great conflux of people in *Abdera*, a City of the Greeks, at the acting of the Tragedy of *Andromeda*, upon an extream hot day: whereupon, a great many of the spectators falling into Fevers, had this accident [lt. *OED*, Symptom] from the heat, and from the Tragedy together, that they did nothing but pronounce Iambiques, with the names of *Perseus* and *Andromeda*; which together with the Fever, was cured, by the comming on of Winter: And this madnesse was thought to proceed from the Passion imprinted by the Tragedy. (116, VIII)

Hobbes stellt den Theaterbesuch als Zusammenfluss der Menschen (»conflux of people«) dar, der zu einer massenhaften Ansteckung mit theatralem Wahnsinn führt. Erst der Winter, die medusische Jahreszeit, bringt die Stillstellung und ermöglicht die Restauration von Leib, Seele und öffentlicher Ordnung.

Hobbes' mechanistisch-taktile Theorie der Affekte kommt hier zum Ausdruck. Wie Platons strandgutverklebter Meergott ein brillantes Bild für die Formbarkeit und Geschichtlichkeit der Seele liefert, bezeugt Hobbes' theatrales Schreckbild eindrucksvoll die Kraft der Erfahrung. Auch bei ihm zeigt sich ein Meeresbezug. Über den *conflux* hinaus steckt er im

Stoff: Perseus befreit die an einen Felsen gekettete Andromeda vor dem Seeungeheuer Keto. Κῆτος ist die griechische Vokabel, aus der Hobbes in seiner Homer-Übersetzung den Wal gemacht hatte. Bildliche Darstellungen der Keto ähneln einigen Leviathan-Bildern; im vierten Buch von François Rabelais' Gargantua-und-Pantagruel-Zyklus, das eine lange Seereise erzählt, verbindet Pantagruels Freund Panurge Andromedas maritime Angreiferin mit dem Leviathan.[108] Seinen Mut verdankt Perseus nicht zuletzt dem schrecklichen Kopf der Medusa, auch wenn ihm gegen das Ungeheuer das Schwert genügt. Medusa ist die Tochter des Proteus nahestehenden Meergottes Phorkys und eben der ungeheuerlichen Keto. Blumenberg zufolge stellt der Mythos sie ins »Übergangsfeld zwischen dem Gestaltlosen und dem Gestalteten« und zudem »Gorgo in die Nähe des Poseidon, wie so vieles, das aus der Tiefe des Meeres auftaucht, wo das Gestaltlose oder Übergestaltige zu Hause ist.«[109]

Dass ein Hauch Komik in der Abdera-Geschichte mitschwingt, liegt nicht allein daran, dass Hobbes sich über den Theaterwahnsinn mokiert. Energien aus der antiken Quelle wirken fort. Die Anekdote ist bei dem griechischen Satiriker Lukian (2. Jhd. n. Chr.) überliefert. Zu Beginn seiner epistolaren Schrift Πῶς δεῖ Ἱστορίαν συγγράφειν (Wie man Geschichte schreiben soll) erzählt Lukian den Vorfall – und zwar auf etwas andere Weise als Hobbes dies tut:

> Die Abderiten – so wird berichtet, mein lieber Philon – hat zur Regierungszeit des Königs Lysimachos eine Krankheit von besonderer Art befallen: zuerst erkrankten alle an einem Fieber, das gleich vom ersten Tag an heftig und anhaltend war; um den siebenten Tag setzte dann bei den einen starkes Nasenbluten ein, bei anderen erfolgte reichlicher Schweißausbruch und daraufhin ging das Fieber herunter. Ganz komisch hat sich aber die Krankheit auf ihren Geisteszustand ausgewirkt: alle waren nämlich wie verrückt auf die Tragödie und deklamierten in Jamben und zwar in höchster Lautstärke; hauptsächlich trugen sie die Solo-Arien der ›Andromeda‹ des Euripides vor und rezitierten abwechselnd Teile aus dem Monolog des Perseus; die ganze Stadt war voll von diesen bleichen und abgezehrten Siebentags-Tragöden, die
>
> ›Du, über Götter und Menschen grausamer Herrscher, Eros‹
>
> und so fort mit lauter Stimme brüllten, und das lange Zeit, bis der Winter und ein starker Frost einsetzten und ihrem Geplärr ein Ende machten. Schuld an alledem war, glaube ich, der damals berühmte tragische Schauspieler Archelaos, der mitten im Sommer bei glühender Hitze ihnen die ›Andromeda‹ vorgespielt hatte, so daß sie fast alle fieberkrank aus der Aufführung kamen und nachher, als sie sich davon

108 Williams: Monsters and their Meanings, S. 61.
109 Blumenberg: Arbeit am Mythos, S. 131.

> wieder erholt hatten, unversehens der Tragödie verfielen; am meisten hatte sich ihnen die Andromeda eingeprägt und auch Perseus mit der Medusa ging ihnen ständig im Kopf herum.[110]

Nach Lukian dürfte das Drama höchstens eine Teilschuld für die »madnesse« getroffen haben. Superspreader scheint der Schauspieler Archelaos gewesen zu sein; neben Versen trug er offenbar seinem Publikum auch ein Virus an, das sich in einem dicht besetzten schattenlosen Theater in schweißtreibender Sommerhitze vielleicht besonders gut verbreitete.[111] Ein Sonnenstich und Lukians satirische Freiheit könnten das Infektionsgeschehen zusätzlich befördert haben.[112] Die Ursache für das öffentliche Jambenschreien nach dem Abklingen (!) des Fiebers berichtet Lukian nicht. Er schildert das Deklamieren als Kuriosität, als eine extreme Form des Ohrwurms.[113] Die Genesenden scheinen schlicht da den Faden wieder aufzunehmen, wo sie die Krankheit ausgeschaltet hatte. Von Bedeutung dürfte dabei sein, dass die Abderiten die griechischen Schildbürger sind.[114] Lukian verwendet die Anekdote, für die in dieser Form kein weiterer antiker Beleg bekannt ist, zum Einstieg in seinen Text über guten und schlechten Stil in der Geschichtsschreibung. Er beobachtet zu seiner Zeit eine Fülle an selbsterklärten Historikern, die sich durch Epigonentum und Pathos auszeichnen. Ihr Schreiben vergleicht er mit dem Spleen der rekonvaleszenten Abderiten. Da letztere wenigstens nicht zu schreiben versuchten, sondern immerhin gute Verse deklamierten, sei der neue Geschichtshype sogar noch schlimmer.[115]

Eine Theaterkritik ist bei Lukian nicht zu erkennen. Vermutlich handelt es sich sogar um ein Lob des Theaters und dessen Potential für großen Spaß. Lukians Anekdote spielt nämlich auf eine berühmte Stelle in Aristophanes'

110 Lukian: Wie man Geschichte schreiben soll, griechisch und deutsch, hg., übers. u. erl. v. Helene Homeyer, München: Fink 1965, S. 95. Ich verzichte auf den Abdruck der griechischen Fassung.

111 Wäre es Lukian allein um eine ästhetische Ansteckung durch den Schauspieler gegangen, hätte er nicht der Einschränkung (»glaube ich«, »μοι δοκεῖ«) bedurft.

112 Robert Porod belegt auch eine Nähe zur Pestdarstellung bei Thukydides. Robert Porod: Lukians Schrift »Wie man Geschichte schreiben soll«. Kommentar und Interpretation, Wien: Phoibos 2013, S. 92, 257 und 260f.

113 Vgl. Peter Bing: Afterlives of a Tragic Poet. Anecdote, Image and Hypothesis in the Hellenistic Reception of Euripides, in: Antike und Abendland 57.1 (2011), S. 1–17, hier 5. Euripides' Verse galten als besonders eingängig; viele Griechen konnten sie, auch durch schulisches Eintrichtern, auswendig. Ebd., S. 4.

114 Vgl. dazu im Detail: Porod: Lukians Schrift, S. 258; außerdem Peter von Möllendorff: Frigid Enthusiasts. Lucian on Writing History, in: Proceedings of the Cambridge Philological Society 47 (2001), S. 117–140, hier 121.

115 Vgl. Lukian: Wie man Geschichte schreiben soll, S. 101.

Βάτραχοι (*Frösche*, 405 v. Chr.) an.[116] Zu Beginn des Stücks erzählt Dionysos von seiner passionierten Lektüre der *Andromeda* des Euripides während seiner jüngsten Schiffsreise. Seine nicht nachlassende Sehnsucht nach Euripides motiviert seine Fahrt zu den großen Tragikern in der Unterwelt; die eigene Gegenwart kenne nur noch lächerliche Epigonen. Lukian scheint die dionysische Begeisterung für den toten Euripides (dessen Stil von Aristophanes immer wieder parodiert wird) in den nach ihrer Krankheit leichenhaft umherschweifenden Abderiten ironisch aufzugreifen.

Wie kommt Hobbes zu seiner Fassung der Anekdote? Von den dezidiert komischen Zügen in der Überlieferung des Stoffs findet sich bei ihm keine Spur. Hobbes nimmt auch einige Änderungen vor. Der tragische Eindruck (»imprinted«) hat bei ihm größeres Gewicht als der meteorologische. Fieber und Jambendeklamation treten gleichzeitig auf. Auch scheinen die Abderiten bei ihm nicht konkrete Dramenverse zu rezitieren, sondern Jamben auf die Namen Perseus und Andromeda zu legen, wodurch die Performance noch etwas wahnsinniger erscheint.[117] Da Hobbes hervorragende Kenntnisse der griechischen Literatur besaß, wird er Lukians Text aus erster Hand gekannt haben. Entweder Hobbes reproduzierte die Anekdote aus dem Gedächtnis, ohne den genauen Zusammenhang und Tenor zu erinnern, oder aber er benutzte sie willentlich wider ihre ursprüngliche Stoßrichtung. Sein Anliegen könnte gewesen sein, die Unbeschwertheit zu korrigieren, mit der Lukian dem theatralen Wahnsinn begegnete. Hobbes stand der griechischen Polis kritisch gegenüber. Die Form des Politischen, wie er sie etwa in Aristoteles' *Politik* fand, kam für ihn einem Zustand der Unordnung gleich, einer protopolitischen Ansammlungen von Menschenmaterial, das nicht durch den Prozess staatlicher Formbildung gegangen ist; der Polis fehlte, was für Hobbes den Staat und seine Kraft ausmachte:

116 Rebecca Lämmle liest die Stelle bei Lukian als »eine Expansion von Dionysos' Lektüre in den *Fröschen*: Löste dort die Lektüre der *Andromeda* beim Theatergott die quasi-pathologische Sehnsucht nach Euripides und einen manischen Schub aus, so ist hier die Aufführung der Andromeda der Auslöser für eine epidemische Euripidesrezeption.« Rebecca Lämmle: An Klassikern kranken. Christoph Martin Wieland und die tragische Klassik der Griechen, in: Griechische Literaturgeschichtsschreibung. Traditionen, Probleme und Konzepte, hg. v. Jonas Grethlein und Antonios Rengakos, Berlin: de Gruyter 2017, S. 121–152, hier 133. Wie Lämmle zeigt, vertieft Wieland die Bezüge zwischen Euripides und Lukian auf kongeniale Weise in seiner *Geschichten der Abderiten* (1774–1781). Vgl. ebd., S. 134–142.

117 Porod bemerkt, dass bei Lukian nicht vom jambischen Metrum, sondern vom jambischen Vers und das heißt von monologischen und dialogischen Stellen in der Tragödie die Rede ist, sodass es bei Lukian definitiv um etwas größere Textpartien geht. Porod: Lukians Schrift, S. 262.

das Gewaltmonopol, die Polizei.[118] Die Geschichte der Abderiten könnte Hobbes somit dazu gedient haben, die Bedeutung staatlicher Gewalt zu unterstreichen und seinen Entwurf eines vernünftigen Staates dem Chaos der Poleis entgegenzustellen.

Corneilles *Andromède* und der *Leviathan*

Die englischen Theater sind geschlossen, als Hobbes den *Leviathan* schreibt. »Public sports do not well agree with Public Calamities, nor Public Stageplays with the Seasons of Humiliation«[119], heißt es in dem zu Beginn des Bürgerkriegs verabschiedeten ersten Erlass zur Theaterschließung vom September 1642, der 1647/48 noch zweimal juristisch bestätigt wird. Hinter den Schließungen stecken neben ethischen auch politisch-ideologische Gründe. Offiziell bleiben die Theater bis zur Restauration 1660 geschlossen, was zur Auflösung eines Großteils der Theaterszene und zur Verbreitung von Lesedramen führte.[120] In der Stadt auf dem *Leviathan*-Frontispiz ist kein Theatergebäude zu erkennen. Mit Blick auf die Abdera-Geschichte und Hobbes' geometrisches Repräsentationsdenken scheinen innerhalb des von ihm avisierten Staats nur Effigies-Praktiken oder genau kontrollierte didaktische Inszenierungen realisierbar.[121]

Während Hobbes' Pariser Exil prägt sich an den dortigen Theatern das strenge Regelwerk der Klassiker aus; zugleich handelt es sich um eine Hochphase des Spektakels, in der die Bühnen auf fulminante Weise den technischen Fortschritt der Zeit präsentieren. Die großen Aufführungen stehen unter der Ägide des Königshofs; sie wollen unterhalten und belehren.[122] Weder ästhetisch noch, was eine politische Stoßrichtung betrifft, ging das Theater aber in Regelwerk und Regimetreue auf. Pierre Corneille war Hofdramaturg und zugleich der Fronde zugeneigt. Als Fronde (Schleuder)

118 Vgl. Moshe Berent: Hobbes and the ›Greek Tongues‹, in: History of Political Thought 17.1 (1996), S. 36–59.

119 Zit. in: Martin Butler: The condition of the theatres in 1642, in: The Cambridge History of British Theatre, Vol. 1, hg. v. Jane Milling und Peter Thomson, Cambridge: CUP 2004, S. 439–457, hier 439.

120 Vgl. Butler: The condition of the theatres in 1642; Rachel Willie: Staging the Revolution. Drama, reinvention and history, 1647–72, Manchester: MUP 2015.

121 In diese Richtung geht etwa das Erziehungstheater des Dichters William Davenant, der mit Hobbes in engem Austausch stand. Vgl. James R. Jacob und Timothy Raylor: Opera and obedience. Thomas Hobbes and *A proposition for advancement of moralitie* by Sir William Davenant, in: The Seventeenth Century 6.2 (1991), S. 205–250.

122 Vgl. Williams: Monsters and their Meanings, S. 174f.

wurden die seit 1648 stattfindenden proparlamentarischen Aufstände bezeichnet, die sich gegen die höfische Ministerialregierung Kardinal Mazarins richteten und dem Königshaus, das darauf wartete, dass der König ein regierungsfähiges Alter erreichte, für einige Jahre gehörig zusetzte. Während er am *Leviathan* arbeitete, fand Hobbes sich somit in einer politischen Situation, die der in England in einiger Hinsicht ähnelte. Mit Blick auf diese Zusammenhänge und die enorme Popularität des Theaters im Paris der Zeit muss Hobbes in irgendeiner Weise verfolgt haben, was auf den dortigen Bühnen stattfand.

Im Petit-Bourbon, vor dem zwölfjährigen Louis XIV, seiner Mutter Anna und Kardinal Mazarin, wurde im Januar 1650 *Andromède* uraufgeführt, Corneilles erstes Maschinenstück. Auftraggeber war Mazarin; das Bühnenbild besorgte Giacomo Torelli, der für alle großen Maschinenbühnen der Zeit verantwortlich zeichnete. Grundlage für Corneilles Bearbeitung des Mythos von Andromeda und Perseus ist die so theatrale wie blutige Version aus Ovids *Metamorphosen*. (Euripides' Tragödie, aus der die Abderiten deklamieren, ist nur fragmentarisch überliefert.) Bei Ovid wechselt die Darstellung zwischen ironisch gebrochenem Heroismus und Gemetzel. Nach Perseus' Kampf mit dem Ungeheuer (Met. 4.706–734) schildert Ovid auch den Angriff von Andromedas früherem Bräutigam Phineus auf das Hochzeitsmahl im Detail (5.1–235). Mehr als 200 Verse zeigen eine blutige Schlacht, die Perseus durch den Einsatz des Medusenhaupts beendet. Corneille verlagert die Körperhandlung beider Ereignisse in knappe Botenberichte. Die bei Ovid minutiös geschilderte Versteinerung wird noch im Bericht verdeckt.[123]

Der Mythos von Perseus und Andromeda war *en vogue* im politischen Frankreich des frühen 17. Jahrhunderts. Monarchen und Prinzen förderten künstlerische Darstellungen, in denen sie als Perseuse Frankreich in Gestalt der Andromeda retteten und für sich gewannen.[124] Mazarins Auftrag, den Stoff für die Bühne aufzubereiten, muss mit dieser Tradition zu tun gehabt haben und wurde von den Gazetten auch so gedeutet: Das Seeungeheuer symbolisiert antiroyale Rebellion und die Krankheit, die den jungen König

123 Der Bote Phorbas (der bei Ovid ein Schwert in die Kehle bekommt – Met. 5.78) erzählt bei Corneille, dass er, um nicht selbst zu versteinern, die Augen geschlossen hatte, und als er sie öffnet, nur noch starre Statuen vor sich hat. Pierre Corneille: Andromède. Tragédie. Représentée auec les Machines sur le Théâtre Royal de Bourbon, Rouen: L. Maurry 1651, S. 116 (Akt V, Sz. 5) [Digitalisat der Bibliothèque Nationale de France: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k71556n>].

124 Vgl. Williams: Monsters and their Meanings, S. 169f. und 217.

kürzlich befallen hatte; die Andromeda ist der junge König; zu seiner Rettung kommt Mazarin in der Gestalt des Perseus.[125]

War Hobbes einer der mehreren Tausend Pariser, die *Andromède* 1650 sahen?[126] Könnten die Inszenierung und die Begeisterung, die sie in Paris ausgelöst haben soll, ihn an die alte Geschichte aus Abdera erinnert haben? Nahm Hobbes das Pariser Theater als stabilisierend oder destabilisierend für das Regime wahr? Gesicherte Antworten lassen sich nicht geben, zumal ungeklärt bleibt, ob Hobbes das Stück tatsächlich sah oder die Debatten darüber wahrnahm. In jedem Fall sind die Berührungspunkte zwischen Corneilles Stück und Hobbes' *Leviathan* aber aufschlussreich für die Hobbes-Lektüre im Licht von Mythos, Verwandlung und Theater.

Wie Bettine Menke beschrieben hat, zeichnen sich die aus Italien importierten Theaterinnovationen dadurch aus, dass sie die Verwandlung, den Wechsel des Bühnenbilds, auf offener Bühne stattfinden lassen können.[127] Die proteischen Künste des Theaters werden unverborgen präsentiert. Zugleich geschehen die Verwandlungen – von technischen Defekten abgesehen – auf außerordentlich kontrollierte Weise. Theater heißt hier Strippenziehen.[128] Die ganze Inszenierung gleicht einem *deus ex machina*, der sich fortlaufend in neuer Gestalt zeigt und Ehrfurcht vor der Maschine hervorruft, ohne das Publikum dabei sinnlich zu überwältigen. Im Rückgriff auf Zeitungsberichte schreibt Wes Williams zur Wirkung der Inszenierung:

> By the time the *Extraordinaire* was published, on 18 February, several thousand people, of all stations, had been to see the show. Many had come back again and again, and some claimed to have seen it a dozen times, and still couldn't work out how the machines did what they did, or why the spectacle had had such an effect on them. The central ›scene‹ of the fiction, represented onstage in the third act as a spectacular set-piece battle between Perseus in the sky and the monster in the sea, proved to be just one of the many ›choses admirables‹, ›prodiges‹, ›métamorphoses‹, and ›merveilles‹ presented to its astonished spectators. Seeing, with their own eyes, and already during the prologue, the flight of a chariot through the air,

125 Ebd., S. 171f.

126 Zur Zuschauerzahl ebd., S. 174.

127 Bettine Menke: Was das Theater möglich macht: Theater-Maschinen, in: Archäologie der Spezialeffekte, hg. v. Natascha Adamowsky, Nicola Gess, Mireille Schnyder, Hugues Marchal, Johannes Bartuschat, Paderborn: Fink 2018, S. 113–144, hier 134–136. Vgl. zu Maschinentheater vor dem Hintergrund der Maschine als »diskurs- und disziplinenübergreifendes Denkmodell des 17. Jahrhunderts« umfassend: Nikola Roßbach: Poiesis der Maschine. Barocke Konfigurationen von Technik, Literatur und Theater, Berlin: Akademie Verlag 2013, hier S. 10; zu Corneille und der Maschinen-*Andromède* als Versuch, Klassizismus und Spektakel zu verbinden, ebd. S. 27–35.

128 Vgl. Menke: Was das Theater möglich macht, S. 135.

> a movement not only ›tout singulier‹ but altogether ›contre nature‹ […], some spectators feared that they might have been witness to diabolical ›art magique‹ – although in truth they knew in their hearts that nothing illicit would have been permitted by their pious Prince, and knew, too, that Corneille, the master, would not have offended against ›la pureté [qui] est aujourd'hui le Théâtre‹.[129]

Der notorischen Angst der Machthaber vor Verwandlung stehen diese spektakulären Metamorphosen somit nicht entgegen. Vielmehr scheint die Verwandlung zum Zweck der politischen Repräsentation nutzbar gemacht worden zu sein.

Williams' Beschreibung lässt sich mit den Befunden Juliane Vogels zu ovidischen Verwandlungsstoffen in der Oper des 17. Jahrhundert unterstreichen und erweitern. Metamorphosemotive bieten die Möglichkeit, so Vogel,

> die souveräne Position des Herrschers in einer von Verwandlungen bestimmten Welt zu definieren und die Belastbarkeit seiner Figur im Spannungsfeld von *Constantia* und Unbeständigkeit, Staatsraison und Affektschicksal, auszutesten. Anhand des Skriptums der Metamorphosen kann exemplarisch das Spannungsfeld entfaltet werden, auf dem der natürliche und der politische, der fehlbare und der über alle Anfechtungen erhabene Körper des absolutistischen Herrschers konkurrieren.[130]

Theatermaschinelle Verwandlungen verlieren an Schrecken, wenn sie sich fortlaufend wiederholen; die enormen technischen Möglichkeiten behindern die Darstellung der »Unwandelbarkeit des Souveräns« nicht.[131] Sie kann sogar umso deutlicher hervortreten.

Was über die Inszenierung der *Andromède* bekannt ist, stützt diesen Eindruck. Aus Corneilles Schlussbemerkung zu seinem »Argument« zur *Andromède* geht hervor, dass ihn der tragische Stoff weniger interessiert hatte als die Realisierung dessen ästhetischen und repräsentativen Potentials mithilfe von Torellis neuer Theatermaschinerie:

> [M]on principal but icy a esté de satisfaire la veuë par l'esclat & la diuersité du spectacle, & non pas de toucher l'esprit par la force du raisonnement, ou le coeur par la delicatesse des passions. Ce n'est pas que i'en aye fuy ou negligé aucunes occasions, mais il s'en est rencontré si peu, que i'ayme mieux adoüer que cette Piece n'est que pour les yeux.[132]

129 Williams: Monsters and their Meanings, S. 174. Williams zitiert aus der Sonderausgabe (»Extraordinaire«) der *Gazette* vom 18. Februar 1650.

130 Juliane Vogel: Amor und Majestas. Verwandlungsoper und Souveränität im 17. Jahrhundert, in: Dynamische Figuren. Gestalten der Zeit im Barock, hg. v. Joel B. Lande, Robert Suter und Rudolf Schlögl, Freiburg: Rombach 2013, S. 59–75, hier 62.

131 Ebd., S. 74.

132 Corneille: Andromède, [Argument n.p.].



Abb. 8: Melpomene und Le Soleil im Prolog der *Andromède*, Kupferstich von François Chauveau nach dem Bühnenbild von Giacomo Torelli (1650)

Die Aufführung »für die Augen« beginnt mit einem Prolog, in dem Melpomene, die Muse des Trauerspiels, die Sonne bittet, ihren Lauf anzuhalten und den Beginn des italienisch-französischen Theaterkunstwerks zu bescheinen (vgl. Abb. 8).[133] Melpomene steigt schließlich mit in den Sonnenwagen; die beiden Stimmen vereinigen sich zum Lob des jungen Königs: »Louys est le plus ieune & le plus grand des Rois.«[134] In den letzten Versen des Prologs betont die Sonne nochmals, ihren Gang für Louis angehalten zu haben: »Pour contempler ce Prince, / Je me suis arresté.«[135] Neben der Tradition der politischen Allegorisierung des Mythos von Perseus und Andromeda liegt der Gedanke des Stillstehens »Pour contempler ce Prince«, der kontrollierten Betrachtung also, als stabilisierender Faktor über der Inszenierung.

Die Theatermaschine stellt Sonne und Zeit für den König still; sie verbindet Natur, Mythos und Kunst in der Darstellung. Das Maschinentheater Torellis eignet sich so besonders für repräsentative Zwecke. Die Maschinenhandlung unterbricht Zeit und Raum der dramatischen Handlung und

133 Ebd., S. 1f.
134 Ebd., S. 6.
135 Ebd., S. 7. Vgl. zu der Stelle Menke: Was das Theater möglich macht, S. 129–131.

führt eine weitere räumliche und zeitliche Ebene ein.[136] Die Lücke zwischen dramatischem Plot und Maschinenhandlung verfremdet in einer Weise, die dem etwa 270 Jahre später von Erwin Piscator und Bertolt Brecht entwickelten Theater genau entgegengesetzt ist. Die verfremdende Unterbrechung führt im frühneuzeitlichen Maschinenstück das Prinzip der Repräsentation selbst vor Augen. Sie regt gerade nicht dazu an, dieses Prinzip infrage zu stellen, sondern übt in es ein. Die Wiederholung der Vorgänge erzeugt Vertrauen in das Medium, dessen Funktionsweise höchstens andeutungsweise erkennbar ist, die aber auch nicht versteckt wird. Was an der Technik wie am Mythos furchteinflößend sein mag, balanciert sich gegenseitig aus. In der Bewegung der Maschine zeigt sich die Technik im Dienst des Royal-Göttlichen. Spuren des natürlichen Körpers – der Schauspieler wie (besonders der royalen) Zuschauer – überstrahlt die Verbindung aus Kunst, Mythos und Technik. Indem die Verwandlung als Prozess offen auf der Bühne gezeigt wird, werden sie gemeinsam zur zweiten Natur. Eine politisierte Kunst, so ließe sich mit Benjamin sagen, arbeitet in der Maschinen-*Andromède* Hand in Hand mit einer ästhetisierten Politik. Sie überlagern sich zur Unkenntlichkeit.

Die maschinell durchgeführten Verwandlungen beim Szenenwechsel sind das wichtigste Verfahren für dieses Einüben in die naturalisierende Repräsentation des Zusammenhangs von Kunst, Mythos und Technik. Anhand der Bühnenzeichnungen und Szenenbeschreibungen der *Andromède* wird dies offenbar (Abb. 9–12). Die Naturszene des Prologs wirkt wie eine Darstellung eines ovidischen *nemus*, eines Hains zwischen Idyll und Gefahr. Sie erscheint jenseits der Menschenwelt und ihrer Verwerfungen, liegt ihr aber nah. Hinter dem tunnelartigen Felsbogen deutet sich eine Landschaft zwischen Land und Meer an.[137] Dieses Idyll, das Spuren seiner Auflösung am Horizont trägt, verwandelt sich für den ersten Akt blitzschnell in einen prunkvollen und weitläufigen Hof:

Cette grande masse de montagne, & ces rochers esleuez les vns sur les autres qui la compoisent, ayant disparu en vn moment par vn merueilleux artifice, laissent voir en leur place la ville capitale die Royaume de Cephée, ou plustost la place publique de cette ville. Les deux costez & le fonds du Theatre sont des Palais magnifiques tous differents de structure, mais gardent admirablement l'égalité & les iustesses de la Perspectiue.[138]

136 Vgl. Menke: Was das Theater möglich macht, S. 130f.

137 In der oben abgebildeten Reproduktion ist sie kaum zu erkennen. Die Reproduktion in der zitierten Textfassung zur *Andromède* von 1651, die insgesamt von schlechterer Qualität ist, gibt sie aber deutlich zu sehen.

138 Corneille: Andromède, S. 8.



Abb. 9: Erscheinung der Venus im 1. Akt der *Andromède*, Kupferstich von François Chauveau nach dem Bühnenbild von Giacomo Torelli (1650)

Der Bühnenzeichnung nach (Abb. 9) hat die Szenerie des ersten Akts im Bildaufbau deutliche Parallelen zum Bühnenbild des Prologs, sodass eine Verbindung zwischen mythischem Natursetting und Hof gezogen ist. Die strenge, aber polyforme und im Zentrum brüchige Säulenlandschaft sowie die konzertierte Stellung der Körper zeigen einen akkurat durchwalteten Zusammenhang, in den das tragische Geschehen einbrechen wird. Im Bild ist die Erscheinung der Venus aus der Maschine zu sehen, die in der Mitte des ersten Akts stattfindet. Corneille wollte sie mit der Schürzung und Lösung des Knotens verbunden wissen; tatsächlich bestätigt das spektakuläre Einfliegen der Venus vor allem die Größe der Maschine und hat auch in ihr seinen Grund; das Drama käme ohne Venus aus.[139]

In Gefahr geraten die mythische, höfische und ästhetische Ordnung im Stück durch die dunkle Logik des Meers. Die schöne Andromeda soll dem Seeungeheuer geopfert werden. In der Allegorese wird dieses Motiv, wie erwähnt, mit Gefahren für Louis' Gesundheit und die Stabilität des Staats durch die antiroyalen Bewegungen verbunden. Die visuelle Darstellung des Meers, die den dritten Akt prägt, deutet dementsprechend auf die Auflösung

139 Vgl. Menke: Was das Theater möglich macht, S. 124–127.



Abb. 10: Perseus vor der Befreiung Andromedas im 3. Akt der *Andromède*, Kupferstich von François Chauveau nach dem Bühnenbild von Giacomo Torelli (1650)

der Ordnung (Abb. 10). Zu diesem radikalen Wechsel der Szenerie heißt es im Text:

> Voicy vne estrange Metamorphose. Sans doute qu'auant que de sortir de ce jardin [am Hof des Cepheus, S.F.], Persée a découuert cette monstrueuse teste de Meduse qu'il porte par tout sous son bouclier: Les Myrthes & les Iasmins qui le compoisent, sont deuenus des rochers affreux, dont les masses inégalement escarpées & bossuës suiuent si parfaitement le caprice de la Nature, qu'il semble qu'elle ait plus contribué que l'Art, à les placer ainsi de deux costez du Theatre. C'est enqouy l'artifice de l'ouurier est merueilleux, & se fait voir d'autant plus qu'il prend soin de se cacher. Les vagues s'emparent de toute la Scène, à la reserue de cinq ou six pieds qu'elles laissent pour leur seruir de riuage. Elles sont dans vne agitation continuelle, & composent comme vn Golfe enfermé entre ces deux rangs de falaises. On en voit l'emboucheurese dégorger dans la pleine mer, qui paroist si vaste & d'vne si grande estenduë qu'on jureroit que les vaisseaux qui flottent prés de l'Orizon, dont la veuë est bornée, sont éloignez de plus de six lieuës de ceux qui les considerent. Il n'y a personne qui ne iuge, que cet horrible spectacle est le funeste appareil de l'injustice des Dieux, & du supplice d'Andromede: aussi la voit-on au haut des nuës, d'où les deux Vents qui l'ont enleuée, l'apportent auec impetuosité, & l'attachent au pied d'vn de ces rochers.[140]

140 Corneille: Andromède, S. 56.

Nur hier wird die Verwandlung des Bühnenbilds als Metamorphose bezeichnet. Mit dem Wechsel vom Hof ans Meer verstärken sich die mythischen Elemente im Stoff; die griechische Vokabel macht das explizit. Schon in dieser Beschreibung wird aber der mythische Schrecken der Szenerie durch die Erwähnung des Perseus mit dem Medusenhaupt gebannt. Es entsteht sogar der Eindruck, das Medusenhaupt habe etwas mit den Felsen zu tun. So deutet sich (zumindest im Nebentext) bereits zur Eröffnung des Akts an, dass Perseus die maritimen Gefahren zu bannen weiß. Auf der Bühne findet dies eine Bestätigung durch Perseus' Einfliegen, das beinahe auf der göttlichen Flughöhe *ex machina* geschieht. Zudem betont die Beschreibung, dass der theatrale Apparat konstant als solcher wahrnehmbar sein soll. Weder ein mythischer noch ein ästhetischer Schrecken scheint intendiert. Vielmehr sollen die beinahe unbegrenzten Möglichkeiten der Kunst kontrolliert vor Augen geführt werden.

Der Vergleich der Zeichnungen kehrt hervor, dass in der Geometrie ein Schlüssel für die Wirkung der Verwandlungen der Bühne liegt. Durch die Zentralperspektive bleibt der Bildaufbau über das ganze Stück hinweg nahezu identisch. Die formalen Veränderungen an den Bildbestandteilen, die zum Teil radikal andere Bildinhalte erzeugen, wirken dadurch stärker. Der Palast scheint aus der mythischen Urlandschaft des Prologs hervorzugehen und diese zugleich zu ersetzen. Der Hofgarten verwandelt sich durch die Opferung der Andromeda an das Ungeheuer in ein maritimes Schreckensszenario. Hier ist der Zuschauer aber bereits in die Logik der Verwandlungen eingeübt, kann die Rezivilisierung antizipieren und ohnehin auf die Verbindung von Göttersphäre und Technik vertrauen, die das Erscheinen der Sonne und der Venus ausgeprägt haben und die weitere Göttererscheinungen im Verlauf des Stücks verstärken.

In der Tat öffnet der vierte Akt wieder mit Hofarchitektur (Abb. 11). Diesmal wird ein einzelner Säulengang gezeigt, sodass der Blick noch stärker gehegt ist. Perseus hat das Ungeheuer besiegt; die politisch-ästhetische Ordnung hat das Meer gebändigt: »Les vagues fondent sous le Theatre, & ces hiseuses masses de pierre dont elles battoient le pied, font place à la magnificence d'vn Palais Royal.«[141]

Die letzte Verwandlung führt nicht nochmals zur Natur zurück, sondern überbietet den höfischen Raum des vierten Akts mit majestätischen Farben: In Purpur und Bronze soll die letzte Bühne erstrahlen. Das goldene Licht nimmt schon zur Akteröffnung die das Stück schließende Verstirnung des

141 Corneille: Andromède, S. 76.



Abb. 11: Erscheinung der Iuno im 4. Akt der *Andromède*, Kupferstich von François Chauveau nach dem Bühnenbild von Giacomo Torelli (1650)

Paars und der königlichen Eltern vorweg und erinnert zugleich an die Sonne, die es eröffnete.

Die Bewegung von der Katastrophe im dritten zur Hegung und ihrer Verewigung im fünften Akt entspricht der Grundlinie des *Leviathan*: der Aufhebung des Naturzustands durch den Artificial Man als quasi-theatralen Automaten. Die geometrische Bühne, die zirkuläre Dramaturgie sowie das ästhetische und maschinelle Überstrahlen der natürlichen Körper ähneln Hobbes' Entwurf der Souveränität, die einem chaotischen Regiment der Leidenschaften wie ein Medusenhaupt ein Ende setzen will: Sie fixiert die Menschen, hält sie »in awe« (L 245, XVII). *Andromède* wie *Leviathan* zielen darauf ab, die Verwandlungskräfte im Mythos durch allegorische und technische Hegung politisch nutzbar zu machen. Das Theater wie das Politische bleiben in ihren konkreten Realisierungen aber auf Körper angewiesen: die natürlichen Körper der Schauspieler und Zuschauer, die Materialien von Schauspielhaus und Bühne, das Sprachmaterial des Dialogs. Den Eigensinn dieser Körper, die Richtungen, in denen ihre Faszinationskräfte wirken, vermag kein Apparat vollständig zu kontrollieren. Die stofflichen Grundlagen des Theaters wie des Politischen bleiben Einfallstore zur Auflösung.

Metamorphosen des Leviathan (John Heartfield, Alexander Kluge, Kadir Nelson)

Die ästhetische und konzeptuelle Nähe zwischen der *Andromède* und dem *Leviathan* deutet darauf, dass Hobbes' Schrift nicht nur den Souverän als Kunstwerk denkt und selbst mit ästhetischen Verfahren operiert, sondern dass auch die Kunst der Zeit Eingang in den *Leviathan* gefunden hat. Womöglich lässt sie sich gar als Verbindungsglied sehen zwischen dem Bürgerkrieg als Erfahrungsquelle und den geometrisch-physikalischen Studien als Welterklärungsmodell. Das Frontispiz mit seiner Spannung zwischen Körpern und Formen ließe sich als Symbol dieser Trias denken.

In ihr könnte ein Grund für die anhaltende Produktivität von Hobbes' Schrift für das Denken des Politischen liegen, gar für die Tatsache, dass noch antiautoritäre Denker des 20. Jahrhunderts in Hobbes einen Philosophen der Erfahrung erkannten, ohne dabei seine Positionen zu teilen. »[M]it den Ergebnissen seines Denkens als solchen bin ich fast gar nie einverstanden: sein mathematischer Aberglaube sagt mir nichts, und eben seine Auffassung von der Macht ist es, die ich zerstören will«, schreibt Canetti über Hobbes in seinen autobiografischen Aufzeichnungen: »Aber ich *traue* ihm; die Prozesse seines Lebens und Denkens scheinen mir unverfälscht.«[142] Oskar Negt und Alexander Kluge halten einige Jahrzehnte später in *Geschichte und Eigensinn* zum Erfahrungsbezug im *Leviathan* fest:

> Für Hobbes gibt es nur **Anarchie und Polizei**. Es geht darum, den Erfahrungsgehalt, von dem Hobbes ausgeht, nicht auszugrenzen und dennoch dieser absurden Zweipoligkeit zu entgehen. In den Berichten von Leviathan und Behemoth sind Grundstoffe überwältigender Erfahrung auf zwei Ungetüme verteilt: (1) Grundstoffe, die in je einem Wesen vereinigt erschrecken, so daß sich die Wahrnehmung davon abwendet […] (2) Unbestimmtheit der Menschen, Bestimmtheit der Tiere, unbewältigte Maschinerie.[143]

Dass die in den *Leviathan* eingegangene Erfahrung weiter auf Bearbeitung drängt, belegen die unzähligen Metamorphosen des Frontispizes. Darunter sind nicht zuletzt Bilder, in denen die Versammlung der Menschen gerade nicht den stabilen Staat, sondern Aufruhr und Widerstand verkörpert. Sie lassen sich als Kritik an Hobbes' Entwurf lesen und zugleich als Würdigung der Beweglichkeit

142 Elias Canetti: Die Provinz des Menschen. Aufzeichnungen 1942–1972, Frankfurt a.M.: Fischer 1976, S. 147.

143 Oskar Negt und Alexander Kluge: Der unterschätzte Mensch. Gemeinsame Philosophie in zwei Bänden, Bd. II: Geschichte und Eigensinn, Frankfurt a.M.: Zweitausendeins 2001, S. 1027.

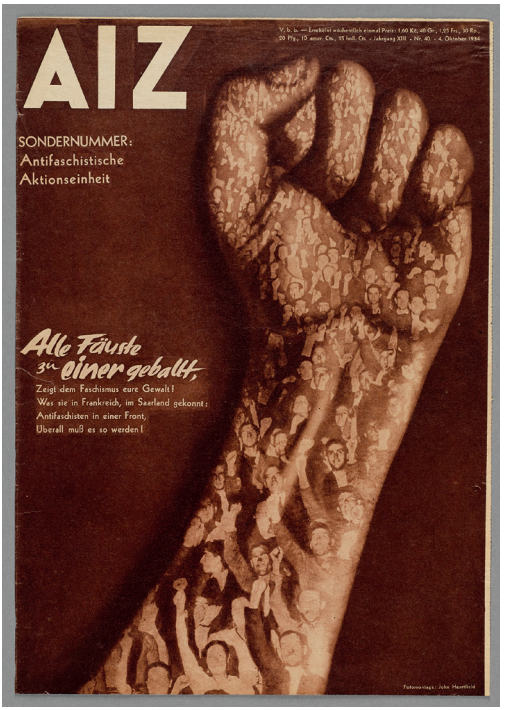


Abb. 12: John Heartfield, »Alle Fäuste zu einer geballt, / Zeigt dem Faschismus eure Gewalt!«, Titelseite der Zeitschrift Arbeiter-Illustrierte-Zeitung (AIZ), Jg. XIII, Nr. 40, 4.10.1934, Kupfertiefdruck, 38 x 27 cm. Akademie der Künste, Berlin, Kunstsammlung, Inventar-Nr.: JH 5230. © The Heartfield Community of Heirs / VG Bild-Kunst, Bonn 2025

des Bildes, das er hervorgebracht hat und das unaufhörlich zur Weiterarbeit anregt. Drei will ich zum Abschluss der Hobbes-Lektüre kommentieren.

Einige Monate nach *Deutsche Naturgeschichte* fertigt John Heartfield eine am *Leviathan*-Frontispiz orientierte Fotomontage für das Titelbild einer Sondernummer der AIZ (Abb. 12). Indem nur ein Unterarm mit einer zur Faust geballten Hand zu sehen ist, statt eines Kopfs und Oberkörpers, verändert sich das Verhältnis zur Tradition der politischen Organologie radikal. Es geht nicht um Kopf und Körper des Staates, dessen Standfestigkeit (die bei Hobbes verborgen bleibt) und dessen Bezugssysteme (Religion und Polizei), sondern um politische Aktion, »Kritik im *Handgemenge*«[144], wie sich mit Marx sagen ließe.

144 Karl Marx: Zur Kritik der Hegelschen Rechtsphilosophie. Einleitung [1843/44], in: Karl Marx/Friedrich Engels: Werke. Band 1. Ost-Berlin: Dietz Verlag 1976, S. 378–391, hier 381.

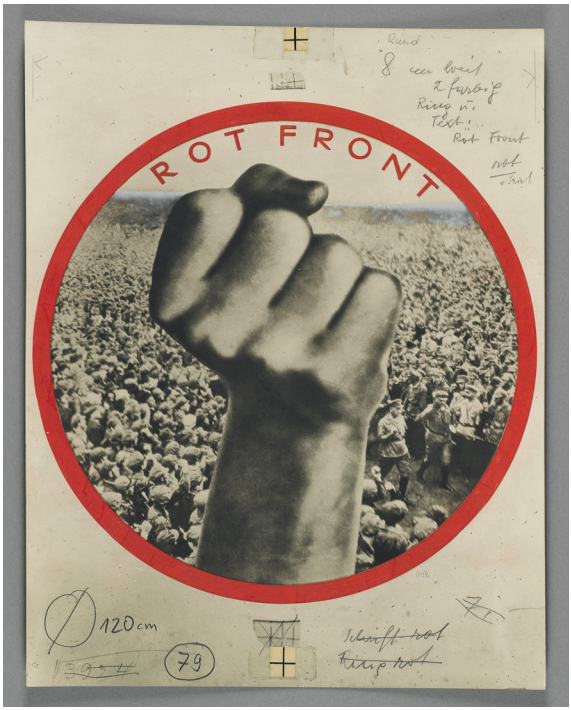


Abb. 13: John Heartfield, »Rot Front«, Montagefotografie für das Logo des Roten Frontkämpferbundes, 1927, Fotografie, Spritzretusche, Deckfarbe (rot), 31,6 x 24,9 cm Akademie der Künste, Berlin, Kunstsammlung, Inventar-Nr.: JH 1876. © The Heartfield Community of Heirs / VG Bild-Kunst, Bonn 2025

Die erhobene Faust findet sich seit der frühen Neuzeit und verstärkt seit dem 19. Jahrhundert in der politischen Ikonografie; im frühen 20. Jahrhundert wird sie zum Erkennungszeichen von Arbeiterbewegungen und antifaschistischen Gruppen, woran Heartfield selbst entscheidend Anteil hat.[145] Seine Gestaltung der Faust für das erste Logo des Roten Frontkämpferbunds (Abb. 13), eine Mitte der 1920er Jahre aktive paramilitärische Truppe der KPD, war prägend auch für viele spätere Verwendungen des Faust-Symbols.[146]

Die Rot-Front-Faust wirkt wie die Rückseite der AIZ-Faust. Sie ist den im Hintergrund zu sehenden Demonstrierenden zum Gruß zugewandt und symbolisiert durch die Rückansicht zugleich die Abwehr des Feindes: »›Dem

145 Lutz Heusinger: Faust, in: Handbuch der politischen Ikonographie in 2 Bänden, hg. v. Martin Warnke, Uwe Fleckner, Hendrik Ziegler, Bd. 1: Abdankung bis Huldigung, München: C.H. Beck 2011, S. 293–300.

146 Ebd., S. 297.

Freund die Hand! dem Feind die Faust!‹«, lautete die Parole.[147] Der AIZ-Titel zeigt die Faust umgekehrt, als Gruß; das Publikum steht ihr nicht gegenüber, sondern ist mit gleicher Gestik – der nach oben gereckten rechten Faust in Unterarm und Faust eingegangen. In den Umriss von Unterarm und Hand ist die Fotografie einer Kundgebung der kommunistischen und sozialistischen Jugend in Madrid hineinkopiert; im Heft ist sie nochmals separat abgedruckt; die Quelle war also den AIZ-Lesern präsent.[148] Der mit der Montage verbundene Aufruf »Alle Fäuste zu einer geballt, / Zeigt dem Faschismus eure Gewalt! / Was sie in Frankreich, im Saarland gekonnt: / Antifaschisten in einer Front, / Überall muss es so werden!« kann so auf ein konkretes Vorbild bezogen und zugleich erweitert werden.

Heartfield geht mit der politischen Körpermetaphorik anders um als Bosse und Hobbes es tun. Die Botschaft ist bei ihm näher an den realen und fotografisch reproduzierten Körperteilen und deren Bewegungen. Sein Bild regt zur Rephysiologisierung der Körperlehren bei – im Sinne der konkreten Protestaktion, nicht der Biopolitik. Die Faust ist eine politische Körpermetapher, die ihren Ursprung in einer Körpertechnik des Protests hat und wieder in diese Geste zurückgeführt werden will. Die Symbolik dient der konkreten Körperhandlung, die auf politische Veränderung abzielt. Indem er die Fotografie in den Umriss des Arms einfügt, zeigt Heartfield diese intrikate, politisch-produktive Verbindung von Körpermetapher und konkreter Verkörperung. Die Anspielung auf Hobbes wendet zudem dessen durch das Frontispiz unterstütztes Anliegen der Stillstellung der Körperhandlung und der Stabilisierung des Politischen um. Statt zu bannen, wie Bosses Kupferstich es tun soll, setzt Heartfields Arm in Bewegung. Zugleich trägt er dazu bei, die Möglichkeit der Bewegung im *Leviathan*-Frontispiz augenfällig zu machen.

An dieser Stelle setzt eine filmische Montage Alexander Kluges an. In zwei Gesprächssendungen blendet Kluge den oberen Teil des Leviathan-Frontispizes ein und montiert in Oberkörper und Arme Bewegtbilder einer Menschenmasse, die in Aufruhr scheint, womöglich im Rahmen einer Demonstration (Abb. 14).[149]

147 Ebd.

148 Laut den Archivangaben hat Heartfield »zwei Männer aus der ersten Reihe an eine andere Stelle montiert«. Vgl. die Angaben im Heartfield-Online-Portal der ADK Berlin, <https://heartfield.adk.de/node/6868>.

149 Die Montage verwendete Kluge auch für die Videoreihe *Früchte des Vertrauens* (2009), DCTP.TV, <https://www.dctp.tv/filme/hkw-fruechte-des-vertrauens?thema=stadt-religion-kapitalismus>.



Abb. 14: Filmstill aus einem Clip zur Begleitung der englischen Publikation von *Geschichte und Eigensinn*

Durch die Bewegung innerhalb des Torsos scheint sich auch der Rest des Bildes zu bewegen; für einen Moment meint man Wolkenzug zu sehen, Gräser im Wind, einen Blick aus den Augen des Riesen. Die Bilder innerhalb des Torsos verwandeln sich fortwährend; die Bewegung der Körper drängt über die Grenzen des Magnus Homo hinaus. Das Medium Film kehrt hervor, dass es sich bei den Körpern um eine Verwandlung dreidimensionaler in zweidimensionale Körper handelt. Indem der Torso des Leviathan dem Film zur Leinwand wird, betont er die Flächigkeit des Frontispizes. Was das Politische betrifft, erinnert Kluges fotografisch-filmische Montage daran, dass Hobbes' Theorie der Souveränität nicht auf eine die Staatsbürgerkörper stillstellende Monarchie zulaufen muss, auch wenn das die von Hobbes beworbene Regierungsform ist. Kluges Verlebendigung des Frontispizes schlägt vor, dass Volkssouveränität aus bewegten und beweglichen Körpern besteht, die erstarrte Formen des Politischen in Bewegung setzen.

Noch mehr geschieht in der Transformation des Leviathan-Frontispizes durch den Maler und Illustrator Kadir Nelson für das Cover der Zeitschrift *New Yorker* vom 22. Juni 2020 (Abb. 15).[150]

150 Für den Hinweis auf die Arbeit von Nelson danke ich Karen Feldman.

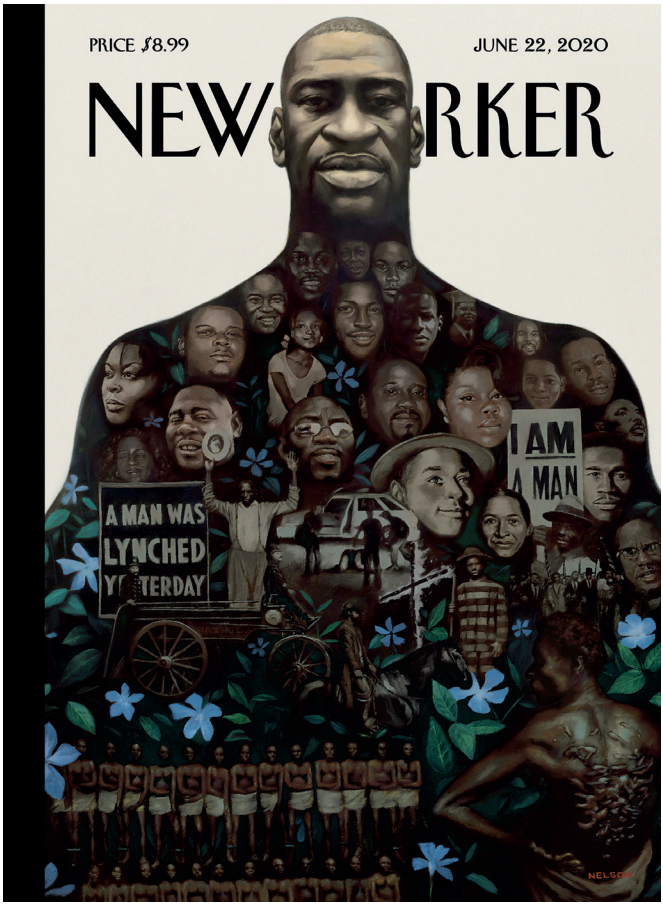


Abb. 15: Titelblatt des *New Yorker* vom 22. Juni 2020, Coverillustration von Kadir Nelson: *Say Their Names* (2020)

Das Bild zeigt ein Porträt von George Floyd sowie in dessen Oberkörper Porträts weiterer Opfer rassistischer, in vielen Fällen staatlicher, Gewalt gegen Schwarze in den Vereinigten Staaten: Ahmaud Arbery, Tony McDade, Trayvon Martin, Laquan McDonald, Freddie Gray, Eric Garner, Aiyana Stanley-Jones, Botham Jean, Michael Brown, Sandra Bland, Yvette Smith, Alton Sterling, David McAtee, Walter Scott, Breonna Taylor, Tamir Rice, Philando Castile, Stephon Clark, Martin Luther King Jr., Medgar Evers, Malcolm X, Rosa Parks, Emmett Till, Rodney King sowie unten rechts, Gordon, Sklave auf einer Plantage in Louisiana, dessen von Peitschenhieben schwer verwundeter Rücken 1863 fotografiert und zu einem wichtigen abolitionistischen Symbol

wurde.[151] Außerdem sind Szenen aus der Schwarzen Widerstandsbewegung sowie, unten links, zwei Reihen von Menschen dargestellt, die die vielen im Zusammenhang mit der Sklaverei Gestorbenen repräsentieren sollen, deren Identitäten nicht überliefert sind. Die Darstellung der Köpfe und Körper ist von floralen Ornamenten durchzogen.

Über die Transformation der Hobbes'schen Bürger in reale Aktivisten hinaus, die sich auch bei Heartfield und Kluge findet, hebt Nelson über die deutlich wahrnehmbaren Porträts und den Titel des Kunstwerks *Say Their Names* die Bedeutung der Identifizierung der Gezeigten hervor. Es geht um ganz bestimmte Menschen und ihre konkreten, sterblichen Körper, nicht um Repräsentanten.[152] Die Menschen in ihrer Körperlichkeit, die bei Hobbes aus dem Bild verschwunden sind, stellt Nelson ins Zentrum. Indem sein Bild – im deutlichen Zitat der Hobbes'schen Vorlage – unter anderem Polizeigewalt thematisiert, konterkariert es dabei zugleich ein zentrales Argument Hobbes' für die Hervorbringung des Souveräns.[153] Ein weiterer markanter Unterschied zum *Leviathan*-Frontispiz ist das Fehlen der Hände und Arme der Zentralfigur. Floyd, so hebt Nelson dadurch hervor, war unbewaffnet und hatte keine Möglichkeit, sich zur Wehr zu setzen.[154] Die Blumen werden vor diesem Hintergrund auch als Symbol der Friedensbewegung lesbar; sie bilden einen Kontrast zu den vielen Waffen, die auf dem *Leviathan*-Frontispiz zu sehen sind.

3.3 Mythos des Konkreten: Carl Schmitt

Hobbes' Modell staatlicher Souveränität für das 20. Jahrhundert wiederzubeleben und anzupassen, war ein Ziel, das Carl Schmitt (1888–1985) mit seinem staatsrechtlichen Denken verfolgte. Schmitt teilte mit Hobbes nicht nur das Erreichen eines stattlichen Lebensalters, sondern auch zentrale po-

151 Auf der Webseite des *New Yorker* kann das Bild in kommentierten Close-up-Ausschnitten betrachtet werden; dabei werden jeweils die Namen der dargestellten Opfer genannt und die Umstände ihres Todes durch staatliche Gewalt knapp erläutert: The New Yorker: Kadir Nelson's »Say Their Names«, in: The New Yorker Online 14. Juni 2020 <https://www.newyorker.com/culture/cover-story/cover-story-2020-06-22>.

152 Vgl. auch Christopher N. Warren: Leviathan and the Airway. Black Lives Matter and Hobbes with the History Put Back, in: Medium.com, 27.8.2020 <https://medium.com/the-sundial-acmrs/leviathan-and-the-airway-black-lives-matter-and-hobbes-with-the-history-put-back-3d2f809769c5>.

153 Ebd.

154 Ebd.

litische Prämissen, darunter ein Denken des Politischen aus Not, Krieg und Gefahr heraus, das Plädoyer für einen starken Souverän und nicht zuletzt einen ambivalenten Einsatz ästhetischer Verfahren und mythischer Figuren zur Stärkung der philosophischen Argumentation.

In *Der Leviathan in der Staatslehre des Thomas Hobbes: Sinn und Fehlschlag eines politischen Symbols* (1938) rekonstruiert Schmitt Grundlinien von Hobbes' Souveränitätstheorie und entwirft zugleich Ansätze zu einer Theorie des politischen Mythos.[155] Dieser sei »eine eigenmächtige, geschichtliche Kraft« (DL 45). Die Politik bedürfe ihrer, weil der Mensch ein ängstliches und zugleich triebhaftes Wesen sei; mit Hilfe des politischen Mythos, der wie ein Wunder funktioniere, schaffe sich der vernunftbegabte Mensch den Staat zum gegenseitigen Schutz und zur Ermöglichung der Sexualität (vgl. 48f., 58): »Der Schrecken des Naturzustands treibt die angsterfüllten Individuen zusammen; ihre Angst steigert sich aufs äußerste; ein Lichtfunke der *Ratio* blitzt auf – und plötzlich steht vor uns der neue Gott.« (48) Das ist für Schmitt nicht nur Rekonstruktion von Hobbes' Souveränitätstheorie, sondern Beschreibung des historischen Eigengewichts des Mythos. »Die Kraft zum Handeln und zu einem großen Heroismus, alle große geschichtliche Aktivität, liegt in der Fähigkeit zum Mythus«, heißt es bereits 1923 in dem kurzen Text »Die politische Theorie des Mythus«, in dem Schmitt festhält, nur der Mythos könne ein Volk zum »Motor der Weltgeschichte« machen.[156] Mythen sind ihm präsentische Phänomene, konkrete geschichtliche Kräfte.

Schmitt denkt den Mythos im Zeichen der Verwandlung. Rund 20 Formen von Verwandlung/verwandeln enthält das *Leviathan*-Buch. Gleich zu Beginn thematisiert Schmitt den Zusammenhang von Verwandlung und Mythos im Rückgriff auf die *Metamorphosen*: »Vielfältige Deutbarkeit und Wandelbarkeit gehören zum Wesen mythischer Bilder; fortwährende Metamorphosen, *in nova mutatae formae*, sind sogar sichere Zeichen ihrer Lebendigkeit und Wirksamkeit.« (DL 13) Schmitt lässt die Körper aus dem Zitat allerdings ebenso verschwinden wie das dichtende Ich; bei Ovid steht »In nova fert animus mutatas dicere formas / corpora« (Met. 1.1f.). Verwandelt werden bei Schmitt die Formen – die Ebene, die es nach Hobbes auf eine stabile Struktur hin zu modellieren gilt. Die plötzliche Erscheinung Gottes soll bei

155 Carl Schmitt: Der Leviathan in der Staatslehre des Thomas Hobbes. Sinn und Fehlschlag eines politischen Symbols [1938], hg. v. Günter Maschke, Köln-Lövenich: Hohenheim 1982. Ich zitiere daraus im Haupttext mit dem Kürzel DL.

156 Carl Schmitt: Die politische Theorie des Mythus [1923], in: ders.: Positionen und Begriffe im Kampf mit Weimar, Genf, Versailles 1923–1939, Berlin: Duncker & Humblot 1988, S. 9–18, hier 11.

Schmitt schließlich die bewegliche Metamorphose ersetzen. Er führt dabei die von Blumenberg für die christliche Theologie beobachtete Abgrenzung der »Entschiedenheit des biblischen Gottes« zur instabilen Idee der Metamorphose fort.[157] Letztere löst er aber ab vom antiken Ursprung und bindet sie an den Liberalismus, die Technisierung und an das Judentum.[158]

In Hobbes' Konstruktion des Leviathan als »Gott, Mensch, Tier und Maschine« (DL 48) hebt Schmitt das Maschinenbild heraus. Während die Maschine zu Hobbes' Zeit »noch mythische Bedeutung« hatte einnehmen können (62), habe sich die Metaphorik für die weitere Entwicklung des Staatsdenkens als unheilvoll erwiesen. Parlamentaristen und Marxisten hätten den Staat als »Apparat« erkannt, »dessen sich die verschiedenartigsten politischen Mächte als eines technisch-neutralen Instruments bedienen können« (63). In der Folge seien Inhalte, Werte und Wahrheiten aus dem Staat verschwunden; das Individuum sei »zum *homme-machine*« geworden (60, 64, 67f.). Technisierung ist für Schmitt gleichbedeutend mit Auflösung; der starke Staat in Hobbes' Sinne werde durch sie von innen aufgefressen:

> Denn die wunderbare Armatur einer modernen staatlichen Organisation erfordert einen einheitlichen Willen und einen einheitlichen Geist. Wenn mehrere verschiedenartige, miteinander streitende Geister aus dem Dunkeln heraus diese Armatur bewegen, wird die Maschine bald zerbrechen und mit ihr das System einer gesetzesstaatlichen Legalität. Die Institutionen und Begriffe des Liberalismus, auf denen der positivistische Gesetzesstaat beruhte, wurden zu Waffen und Machtpositionen höchst unliberaler Mächte. Auf diese Weise hat der Parteienpluralismus die dem liberalen Gesetzesstaat zugeordnete Methode der Staatszerstörung vollzogen. Der Leviathan im Sinne des Mythos vom Staat als der ›großen Maschine‹ zerbrach an der Unterscheidung von Staat und individueller Freiheit, in einem Zeitalter, in dem die Organisationen dieser individuellen Freiheit nur noch die Messer waren, mit denen anti-individualistische Mächte den Leviathan zerschnitten und sein Fleisch unter sich verteilten. So ist der sterbliche Gott zum zweiten Mal gestorben. (DL 118)

Die Stelle hat einen antisemitischen Subtext. Zu Beginn des Buchs (und dann erneut in *Land und Meer*) erzählt Schmitt eine – offenbar durch ihn entsprechend zugerichtete – antisemitische Version des Leviathan-Mythos:

157 Blumenberg: Wirklichkeitsbegriff und Wirkungspotential des Mythos, S. 354f.

158 Auch Angus Nicholls und Felix Heidenreich pointieren Schmitts Haltung zum Mythos in diese Richtung: »Der politische Mythos [...] ist als bloßes Mittel zum Zweck legitim, muß aber sofort nach der Zerschlagung des Liberalismus und der Machtübernahme durch ein monotheistisches Denken ersetzt werden, das jede Pluralität von Mythen unterbindet. Der politische Mythos wird dann zu einem Medium der Generierung von Feindbildern«. Nicholls/Heidenreich: Nachwort, S. 89.

> Im besonderen kämpft der Leviathan, das sind die Seemächte, gegen die Landmächte, den Behemoth. Dieser sucht den Leviathan mit den Hörnern zu zerreißen, während der Leviathan mit seinen Fischflossen dem Behemoth Mund und Nasenlöcher zuhält und ihn auf diese Weise tötet, was übrigens ein schönes Bild für die Bezwingung eines Landes durch eine Blockade ist. Die Juden aber stehen daneben und sehen zu, wie die Völker der Erde sich gegenseitig töten; für sie ist dieses gegenseitige ›Schächten und Schlachten‹ gesetzmäßig und ›koscher‹. (DL 18)[159]

Schmitt bedauert nicht nur das Schicksal von Hobbes' Maschinenmetaphorik, sondern auch »die unsichtbaren Kräfte eines alten, vieldeutigen Mythos« (DL 123) in der Verwendung des Bilds vom Leviathan für den Staat. Der Bezug zu jüdischen Traditionen stört ihn ebenso wie der zum Meer. Immer wieder rückt er das Landtier Behemoth an die Stelle des Leviathan,[160] hält fest, der »bedeutende, seinem Jahrhundert vorauseilende Staatsgedanke des Hobbes [habe] sich nicht in England und nicht beim englischen Volk, sondern bei den Landmächten des europäischen Kontinents verwirklicht« (119). Mit Weimar endet das für Schmitt zunächst: Der »Parteienpluralismus« und andere »anti-individualistische Mächte« hätten den Staat von innen zerstört (118).

Hobbes' »Fehlschlag« liegt für Schmitt in der Auswahl des Mythems, gerade nicht in der Orientierung am Mythos überhaupt. »Keine noch so klare Gedankenführung kommt gegen die Kraft echter, mythischer Bilder auf«, heißt es am Ende des *Leviathan*-Buchs:

159 Vgl. Carl Schmitt: Land und Meer. Eine weltgeschichtliche Betrachtung [1942], Köln-Lövenich: Hohenheim 1981, S. 16f. Ich zitiere daraus mit dem Kürzel LM im Haupttext. Zur Zweifelhaftigkeit von Schmitts Darstellung der Leviathan-Mythen: Raphael Gross: Carl Schmitt und die Juden. Eine deutsche Rechtslehre, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2000, S. 272–280; Tomaž Mastnak: Schmitt's Behemoth, in: Thomas Hobbes and Carl Schmitt. The Politics of Order and Myth, hg. v. Johan Tralau, London/New York: Routledge 2011, S. 17–38, hier 21–26. Das *Leviathan*-Buch enthält weitere antisemitische Stellen, vgl. u. a. DL 92 und 110.

160 Vgl. Horst Bredekamp: Der Behemoth. Metamorphosen des Anti-Leviathan, Berlin: Duncker & Humblot 2016, S. 58 und 76. Hobbes ließ den Behemoth in seiner Schrift *Behemoth, or The Long Parliament* (1668) Bürgerkrieg, Aufruhr und Anarchie verkörpern. Franz Neumann verwendet den Namen 1942 in diesem Sinne für die Zerstörungskräfte des NS-Regimes: »Da wir glauben, daß der Nationalsozialismus ein Unstaat ist oder sich dazu entwickelt, ein Chaos, eine Herrschaft der Gesetzlosigkeit und Anarchie, welche die Rechte wie die Würde des Menschen ›verschlungen‹ hat und dabei ist, die Welt durch die Obergewalt über riesige Landmassen in ein Chaos zu verwandeln, scheint uns dies der richtige Name für das nationalsozialistische System«. Franz Neumann: Behemoth. Struktur und Praxis des Nationalsozialismus 1933–1944 [1942/44], neu hg. v. Alfons Söllner und Michael Wildt, Hamburg: Europ. Verlagsanstalt 2018, S. 16. Neumann rekurriert auch auf Schmitts Schriften aus den 1930er Jahren. Michael Auer stellt fest, dass Schmitt den »notwendigen Untergang des modernen Staats auf die Wahl des Meerungeheuers Leviathan (anstatt des Landungeheuers Behemoth) zurückführ[t]«. Michael Auer: Wege zu einer planetarischen Linientreue? Meridiane zwischen Jünger, Schmitt, Heidegger und Celan, München: Fink 2013, S. 103.

> Die Frage kann nur sein, ob ihr Weg im großen Gang des politischen Schicksals ins Gute oder Böse, ins Richtige oder Falsche verläuft. Wer solche Bilder benutzt, gerät daher leicht in die Rolle eines Magiers, der Gewalten herbeiruft, denen weder sein Arm, noch sein Auge, noch das sonstige Maß seiner menschlichen Kraft gewachsen ist. (DL 123f.)

Das kommentiert auch das eigene Schreiben. Zur Selbsterhöhung fügt sich die vorsorgliche Selbstentschuldung im Zeichen einer *captatio benevolentiae*, die hier am Ende steht, aber zugleich Schmitts eigenes mythisches Projekt um die Differenz von Land und Meer einleitet, das um 1940 beginnt und weit in die Nachkriegszeit reicht. Davon wird unten genauer die Rede sein; zunächst gilt es, die zentrale politische Denkfigur Schmitts in den Blick zu nehmen: die Differenz von Freund und Feind. Sie ist verbunden mit einem im Kern ästhetischen Begriff des Konkreten, an dem Schmitts Verwandlungsdenken kristallisiert.

Die Differenz von Freund und Feind und der Begriff des Konkreten

Die Differenz von Freund und Feind gilt Schmitt als Grundlage des Politischen. Sie »hat den Sinn«, wie es in *Der Begriff des Politischen* (1927ff.) heißt, »den äußersten Intensitätsgrad einer Verbindung oder Trennung, einer Assoziation oder Dissoziation zu bezeichnen«.[161] Auf Gefühlen fuße seine politische Theorie damit nicht, betont Schmitt; die Begriffe von Freund und Feind seien, »in ihrem konkreten existenziellen Sinn zu nehmen« und in ihrem öffentlichen Charakter zu erkennen.[162] Das Wort ›konkret‹, das sich hier überlesen ließe, erweist sich mit Blick auf andere Texte Schmitts als zentral. Am Konkreten entzündet sich bei Schmitt die Frage nach der Gestalt des Politischen. In seinem Begriff des Konkreten verwachsen Recht, christlicher Mythos, Ästhetik und Natur. Er nutzt den Begriff zur Legitimierung von Mechanismen des Ein- und Ausschlusses, die bis zur Tötung gehen können.

In der schmalen Schrift *Über die drei Arten des rechtswissenschaftlichen Denkens* (1934) formuliert Schmitt sein juristisch-politisches Formdenken, seine staatsrechtliche Ästhetik.[163] Der Text entsteht in der Frühzeit der na-

161 Carl Schmitt: Der Begriff des Politischen. Synoptische Darstellung der Texte, hg. v. Marco Walter, Berlin: Duncker & Humblot 2018, S. 78. Ich zitiere daraus die 1963 nochmals herausgegebene Fassung von 1932.

162 Ebd., S. 82.

163 Schmitt grenzte sein juristisches Formdenken von der Ästhetik ab: »[Die juristische Form] hat nicht die apriorische Leerstelle der transzendentalen Form; denn sie entsteht gerade aus

tionalsozialistischen Herrschaft und ist Ausdruck von Schmitts rechtsphilosophischer Annäherung an das neue System. Zugleich enthält er viele auch früher und später formulierte Positionen. Schmitt war kein genuin nationalsozialistischer Denker, kein Theoretiker des Genozids, aber ein autoritärer, antidemokratischer, rassistischer und antisemitischer Denker – und das, mit unterschiedlicher Gewichtung, über sein Werk hinweg.[164]

Schmitt unterscheidet drei Arten juristischen Denkens: ein an Normen orientiertes, ein dezisionistisches Denken und das konkrete Ordnungs- und Gestaltungsdenken. »Jeder Jurist, der seiner Arbeit, bewußt oder unbewußt, einen Begriff von ›*Recht*‹ zugrundelegt,« schreibt er zu Beginn des Texts, »faßt dieses Recht entweder als eine *Regel*, oder als eine *Entscheidung*, oder als eine konkrete *Ordnung und Gestaltung* auf.«[165] Es handelt sich nicht um eine fachwissenschaftliche Methodenreflexion, sondern eine Analyse historischer und zeitgeschichtlicher Wirklichkeit (vgl. DA 8). Schmitt schreibt die Denkformen »[den] verschiedene[n] Völker[n] und Rassen« in verschiedenen historischen Zusammenhängen zu und hält fest, dass sich »mit der Vorherrschaft eines bestimmten Denktypus [...] eine geistige und damit politische Herrschaft über ein Volk verbinden« kann (9). Die Unterschiede zwischen Gemeinwesen äußerten sich »in den vorausgesetzten und zugrunde liegenden Vorstellungen einer Gesamtordnung [...], in den Vorstellungen von dem, was man als eine

dem juristisch Konkreten. Sie ist auch nicht die Form der technischen Präzision; denn diese hat ein wesentlich sachliches, unpersönliches Zweckinteresse. Sie ist endlich auch nicht die Form der ästhetischen Gestaltung, die eine Dezision nicht kennt.« Carl Schmitt: Politische Theologie. Vier Kapitel zur Lehre von der Souveränität, München/Leipzig: Duncker & Humblot 1922, S. 33. Die Zurückweisung der Ästhetik dürfte auch damit zu tun haben, dass Schmitt in den 1910er Jahren in München auch in literarischen Zirkeln verkehrte, als die juristische Karriere in der Weimarer Zeit Fahrt aufnahm, aber dezidiert als Jurist auftreten wollte. Vgl. Christoph Schönberger: Carl Schmitts literarische Jurisprudenz, in: Merkur 70.11 (2016), S. 89–96, hier 89.

164 Zu Schmitts wechselvollem Verhältnis zum NS-Regime wurde viel geschrieben. Zur Rettung von Schmitts Texten eignen sich seine vielfältigen Distanzierungsbewegungen ebenso wenig wie sein Katholizismus, der einer vollständigen Unterstützung des Regimes tendenziell entgegenstand. Auch als Opportunismus lässt sich Schmitts Unterstützung des NS-Regimes nicht verbuchen. Raphael Gross hat detailliert dargelegt, dass Schmitts gesamtes Werk von Antisemitismus durchzogen ist: Gross: Carl Schmitt und die Juden. Friedrich Balke hat ergänzend gezeigt, wie Schmitt seine nicht per se antisemitischen Begriffe systematisch antisemitisch auflädt. Friedrich Balke: Kreuzzug und Kartei. Carl Schmitt und die Juden, in: Neue Rundschau 111.3 (2000), S. 168–179. Vgl. außerdem Reinhard Mehring: Pathetisches Denken. Carl Schmitts Denkweg am Leitfaden Hegels. Katholische Grundstellung und antimarxistische Hegelstrategie, Berlin: Duncker & Humblot 1989, S. 150–158; Därmann: Undienlichkeit, S. 206–233.

165 Carl Schmitt: Über die drei Arten des rechtswissenschaftlichen Denkens [1934], 3. Aufl., Berlin: Duncker & Humblot 2006, S. 7. Ich zitiere daraus im Haupttext mit dem Kürzel DA.

normale Situation ansehen kann, wer ein *normaler Mensch* ist, und was die im Rechtsleben und Rechtsdenken als *typisch* zu unterstellenden konkreten Figuren des gerecht zu beurteilenden Lebens sind.« (9) Das deutsche Rechtsdenken der Zeit kommt für Schmitt in der konkreten Ordnung und Gestaltung zum Ausdruck (48), der er »Überlegenheit« (36) attestiert. Den Dezisionismus verbindet er unter anderem mit Hobbes (34f.), die Normenorientierung schreibt er implizit dem von ihm mit Territorienlosigkeit assoziierten Judentum zu (9). Das konkrete Ordnungs- und Gestaltungsdenken ist der mythisch-naturalisierenden Verwandlung nahe, die Heartfield, Cassirer und Barthes sezieren. Von einer freien Verwandlung im Sinne Canettis setzt es sich ab. Der Antagonismus zwischen gelenktem Werden und Zersetzung, den Schmitt im konkreten Ordnungs- und Gestaltungsdenken konstruiert, gründet auf einer dualistischen und rassistischen Anthropologie, die zwischen dem gewachsenen und dem verwandelten Menschen unterscheidet.

Was Schmitt genau unter dem konkreten Ordnungs- und Gestaltungsdenken versteht, bleibt über den ganzen Text hinweg dunkel. Historisch verbindet er es vor allem mit dem »germanische[n] Denken des Mittelalters«; zu Beginn der Frühen Neuzeit habe »die Rezeption des römischen Rechts in Deutschland diese Denkart [...] bei den deutschen Juristen verdrängt und einen abstrakten Normativismus gefördert« (9). Besonders nachteilig für die konkrete Ordnung und Gestaltung hätten sich die Zerstörungskräfte der französischen Revolution ausgewirkt. Allein einige Gelehrte wie Friedrich Carl von Savigny oder Friedrich Schelling hätten ihr Denken der Zerstörung entgegenzusetzen gewusst (38). Die Rettung erkennt Schmitt in Hegel:

> Alle diese Ströme und Richtungen deutschen Widerstandes fanden ihre systematische Zusammenfassung, ihre ›Summa‹ in *Hegels* Rechts- und Staatsphilosophie. In ihr wird das konkrete Ordnungsdenken mit einer unmittelbaren Kraft, wie man es nach der staats- und rechtstheoretischen Entwicklung kaum mehr hätte erwarten können, vor dem Zusammenbruch der folgenden Generationen noch einmal lebendig. (38)

Schmitt zitiert eine Stelle aus Hegels *Rechtsphilosophie*, die den Staat als eine »*Gestalt*« fasst, »welche die vollständige Realisierung des Geistes im Dasein ist« (§ 75, zit. 38). Hegels Staat sei »die konkrete Ordnung der Ordnungen, die Institution der Institutionen« (39).

Hegels Staatslehre ist nur in Teilen mit der Schmitts vereinbar; viele Schlüsselvokabeln Schmitts sind aber Umwendungen Hegelscher Begriffe.[166]

166 Auf Zusammenhänge und teils fundamentale Unterschiede zwischen dem Denken Schmitts und Hegels kann ich hier nicht systematisch eingehen. Vgl. dazu Reinhard Mehring: Carl

Für das Wort ›konkret‹ gilt das besonders. Von Hegel her wird das Konkrete für Schmitt zu einem Begriff, mit dem sich Recht, Ästhetik und Theologie verschmelzen lassen. Hegel versteht unter dem Konkreten »die Einheit von unterschiedenen Bestimmungen«.[167] Gemeint ist das Erfassen eines Ganzen im Zeichen der Differenz. Er wählt das Beispiel der Wahrnehmung einer Blume: »Obgleich die Blume vielfache Qualitäten hat, als Geruch, Geschmack, Gestalt, Farbe usf., so ist sie doch *eine*. Es darf nichts fehlen von diesen Qualitäten an diesem Blatte dieser Blume; jeder einzelne Teil des Blattes hat alle Eigenschaften, welche das ganze Blatt [hat].«[168] Auch wenn der Verstand Schwierigkeiten habe, dies zu erfassen, sei »Materie« zugleich »kontinuierlich« und »punktuell«.[169]

Die paradox anmutende Vereinigung, die Hegel im Konkreten erkennt, dürfte Schmitts Interesse vor allem mit Blick auf die Theologie getroffen haben. In den *Vorlesungen zur Ästhetik* beschreibt Hegel die Konkretheit Gottes:

> [I]m Christentume ist Gott in seiner Wahrheit und deshalb als in sich durchaus konkret, als Person, als Subjekt und in näherer Bestimmtheit als Geist vorgestellt. Was er als Geist ist, expliziert sich für die religiöse Auffassung als Dreiheit der Personen, die für sich zugleich als Eine ist. Hier ist Wesenheit, Allgemeinheit und Besonderung sowie deren versöhnte Einheit, und solche Einheit erst ist das Konkrete.[170]

Für Schmitt weist die Spannung innerhalb des christlichen Gottesbilds die gleiche Struktur auf wie das Politische: die Differenz und das gleichzeitige Aufeinanderbezogensein von Freund und Feind. Er zitiert Gregor von Nazianz: »Das Eine – *to Hen* – ist immer in Aufruhr – *stasiatson* – gegen sich

Schmitt und Hegel. Romantikkritik und bürgerliche Verfassung, in: Hegel-Jahrbuch 19.1 (2013), S. 304–311, hier u. a. 308: »Während Hegel den moralischen Standpunkt des Individuums systematisch berechtigt und die Moralität im sittlichen Staat respektiert wissen möchte, trennt Schmitt scharf zwischen Moral und Politik und setzt den ›absoluten‹ Staat gegen die politische Virulenz moralischer Selbstansprüche der Individuen ins Recht.« Vgl. auch die umfassende Darstellung in Mehring: Pathetisches Denken; sowie Henning Ottmann: Hegel und Carl Schmitt, in: Zeitschrift für Politik 40.3 (1993), S. 233–240. Michael Auer weist auf radikale Divergenzen zwischen Schmitt und Hegel mit Blick auf die Einschätzung der Französischen Revolution hin, die grundlegend für Schmitts welthistorisches Denken ist. Auer: Wege zu einer planetarischen Linientreue?, S. 119–123.

167 Georg Wilhelm Friedrich Hegel: Vorlesungen über die Geschichte der Philosophie I, Band 18 der Werke in zwanzig Bänden, hg. v. Eva Moldenhauer und Karl Markus Michel, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1979, S. 43.

168 Ebd., S. 44, Ergänzung i.O.

169 Ebd., S. 45.

170 Georg Wilhelm Friedrich Hegel: Vorlesungen über die Ästhetik [1835/42], Teil I, Band 13 der Werke in zwanzig Bänden, hg. v. Eva Moldenhauer und Karl Markus Michel, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1986, S. 101.

selbst – *pros heauton*.«[171] Die Freund-Feind-Differenz erhält so ein theologisches Fundament.

Hobbes gelten die menschlichen Körper mit ihren Leidenschaften als Material des Politischen, für das eine stabile Form gefunden werden muss, die ihre Wirkkraft wiederum über Formen der Körperlichkeit (sinnliche Ästhetik und Schwert) garantiert. Bei Schmitt fallen durch die Theologisierung der Freund-Feind-Differenz *matter, forme and power* von Anfang an ineinander. Wie Gott zugleich geteilt und eins ist und seine Autorität durch diese Vereinigung erhält, kommt das Politische nur durch Differenz zu sich. Je deutlicher eine politische Gemeinschaft innere Einheit *zeigt* – durch Abgrenzung nach außen und Vereinheitlichung innen –, desto größer ist die politische Autorität. Insofern sind Konflikte an den Grenzen der Gemeinschaft zu ihrem Erhalt nötig; durch sie stärkt sich die Gemeinschaft nach innen – und umgekehrt.

Hegel erkennt die Versöhnung von »Allgemeinheit und Besonderung« in einer »Wesenheit«, die den christlichen Gott auszeichnet, auch in der Kunst. Die Fortsetzung der oben zitierten Stelle aus der *Ästhetik* lautet: »Wie nun ein Inhalt, um überhaupt wahr zu sein, so konkreter Art sein muß, fordert auch die Kunst die gleiche Konkretion, weil das nur abstrakt Allgemeine in sich selbst nicht die Bestimmung hat, zur Besonderung und Erscheinung und zur Einheit mit sich in derselben fortzuschreiten.«[172] Er betont für das Konkrete die »Innigkeit und Einigkeit« von »Idee und Gestalt«.[173] Der tragische Held etwa verkörpere ein konkretes Pathos – gemeint ist hier nicht eine Leidenschaft, sondern einen Antrieb zur Tat (»eine in sich selbst berechtigte Macht des Gemüts«) –, wenn es »als das Pathos eines reichen und totalen Geistes zur Darstellung komm[e]«.[174] Konkret ist, was durch seine »Darstellung« konkret wirkt.

Schmitts politisch-theologisches Repräsentationsdenken weist Analogien zu Hegels Thesen zur Konkretheit des Göttlichen wie zur Konkretheit des tragischen Pathos auf. So deuten sich Umrisse einer politischen Ästhetik im Zeichen der Freund-Feind-Differenz an.[175] In dem frühen Text *Römischer*

171 Zit. in: Carl Schmitt: Politische Theologie II. Die Legende von der Erledigung jeder Politischen Theologie, 6. korr. Aufl., Berlin: Duncker & Humblot 2017 [1970], S. 90.

172 Hegel: Ästhetik I, S. 101.

173 Ebd., S. 103.

174 Ebd., S. 301 und 306.

175 Vorarbeiten zu dieser These habe ich in einem Aufsatz publiziert. Auf einige Formulierungen daraus greife ich hier zurück. Vgl. Sandra Fluhrer: »Lust und Schrecken der Verwandlung«: Pathos und Theatralität in Carl Schmitts politischer Anthropologie, in: Internationales Jahrbuch für Philosophische Anthropologie 9 (2019), Die Ästhetiken der Philosophischen Anthropologie, hg. v. Thomas Ebke und Tatjana Sheplyakova, S. 143–157, hier 145f.

Katholizismus und politische Form (1923), in dem Schmitt sein Repräsentationsdenken entwickelt, hallen Hegels Worte nach. Schmitt erkennt im Katholizismus die höchste Form repräsentativen Denkens und eine weitreichende politische Macht für die eigene Zeit. Dadurch, dass die katholische Kirche »Christus selbst, persönlich, den in geschichtlicher Wirklichkeit Mensch gewordenen Gott« repräsentiere, komme ihr eine unvergleichliche Autorität zu.[176] Der Katholizismus kenne »ein[e] spezifisch formal[e] Überlegenheit über die Materie des menschlichen Lebens« und könne Substanz und Form, Konkretion, Vitalität und Ratio repräsentativ vereinen.[177] Unabhängig von ökonomischer oder militärischer Macht habe die Kirche, so Schmitt in Hegels Tragödiensprache, das »Pathos der Autorität in seiner ganzen Reinheit«[178].

Hans-Thies Lehmann hat gezeigt, dass Hegels Begriff des Konkreten die Herkunft von *concrescere* mitführt, dass Hegel den Helden also pflanzlich denkt.[179] Auch bei Hegel ist das Konkrete so zunächst entrationalisiert. Den »Zug ins Nichtdenken«, der sich durch das pflanzliche Moment im konkreten Pathos des Helden andeutet, fängt Hegel aber im »auslegenden Begriff« auf.[180] Damit führt die Philosophie ein Moment der Distanz in die Repräsentation ein; sie kann die »Darstellung« des Pathos als solche lesbar machen. Auch zum christlichen Gott schreibt Hegel nicht, dass er »konkret« *ist,* sondern dass er »als in sich […] konkret […] *vorgestellt*« (Zitat oben, Herv. S.F.) ist. Während Hegel die Theologie ästhetisch liest und auf ihren Status als Imaginäres aufmerksam macht, setzt Schmitt Theologie und Ästhetik gleich und eliminiert so die Möglichkeit der Distanz. Das Konkrete *ist* konkret, weil es als Konkretes erscheint. Die Erscheinung ist gerade keine »Darstellung«, sondern sie beweist ihr Sein durch die göttliche Autorität des Konkreten; ihre Voraussetzungen sind nicht befragbar.

Was mit dem konkreten Ordnungs- und Gestaltungsdenken im Verlauf des 19. Jahrhunderts geschieht, wie Schmitt den »Zusammenbruch« nach Hegel denkt und wie das konkrete Denken in der eigenen Zeit »wieder le-

176 Carl Schmitt: Römischer Katholizismus und politische Form [1923], Stuttgart: Klett-Cotta 2016, S. 31f.

177 Ebd., S. 14.

178 Ebd., S. 31.

179 Vgl. Lehmann: Tragödie und dramatisches Theater, S. 51. Im letzten Abschnitt der *Ästhetik* zur »konkreten Entwicklung der dramatischen Poesie und ihrer Arten« beschreibt Hegel den »Boden«, »das fruchtbare Erdreich« aus dem »die Individuen wie die Blumen und hervorragenden Bäume […] emporwachsen«. Hegel: Vorlesungen über die Ästhetik [1835/42], Teil III, Band 15 der Werke in zwanzig Bänden, hg. v. Eva Moldenhauer und Karl Markus Michel, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1986, S. 539 und 541. Dazu genauer Fluhrer: »Lust und Schrecken der Verwandlung«, S. 152.

180 Lehmann: Tragödie und dramatisches Theater, S. 51.

bendig geworden ist« (DA 43), bleibt offen. Nach der Logik des Konkreten gewinnt die neue Ordnung ihre Legitimität aus ihrer Existenz:

> Das neue Staats- und Verwaltungsrecht hat den *Führergrundsatz* durchgesetzt und mit ihm Begriffe wie Treue, Gefolgschaft, Disziplin und Ehre, die nur aus einer konkreten Ordnung und Gemeinschaft heraus verstanden werden können. In drei Ordnungsreihen – Staat, Bewegung, Volk – bildet sich die politische Einheit. Der Aufbau der ständischen Einrichtungen wird den Gedanken des untrennbaren Zusammenhangs von Führung, Disziplin und Ehre noch stärker durchführen und damit einen auf dem bisherigen Prinzip der ›Gewaltenteilung‹ aufgebauten Normativismus überwinden. (52f.)

Explizit bewegt sich Schmitt hier im NS-Vokabular. Die Trias »Staat, Bewegung, Volk« hat er an anderer Stelle ausgeführt.[181] Was zuerst ist, die politische Wirklichkeit oder die juristische Denkform, lässt Schmitt im mythischen Dunkel des Konkreten. Politik und Recht scheinen gleichzeitig und in wechselseitiger Beeinflussung zu entstehen: »Jede Gestaltung des politischen Lebens steht in einem unmittelbaren, gegenseitigen Zusammenhang mit den spezifischen Denk- und Argumentationsweisen des Rechtslebens« (DA 9), heißt es zu Beginn der Schrift. Am Ende findet sich eine ähnliche Formulierung zur Gegenwart 1934:

> [D]ie Änderung der rechtswissenschaftlichen Denkweise ist heute mit einer Änderung des gesamten Staatsgefüges verbunden. Alle Wandlungen eines juristischen Denktypus stehen […] in dem großen geschichtlichen und systematischen Zusammenhang, der sie der jeweiligen Lage des politischen Gemeinschaftslebens einordnet. (55)

Die Syntax des ersten Satzes legt nahe, dass die Änderung des Denkens eine Änderung der Ordnung hervorbringt. Der zweite Satz verschiebt das Gefüge stärker zugunsten der Umstände: Der geschichtliche und systematische Zusammenhang »ordnet« die Änderungen oder »Wandlungen« des Denkens der »jeweiligen Lage des politischen Gemeinschaftslebens« ein. Was aber ist unter dem »großen geschichtlichen und systematischen Zusammenhang« zu verstehen und wie unterscheidet er sich von der »jeweiligen Lage des politischen Gemeinschaftslebens«? Was heißt Zusammenhang, Verbindung, Einordnung? Die zentralen Begriffe der Argumentation bleiben bis zum Ende abstrakt, wo Schmitt nochmals zusammenfasst, wie Regierungsformen »sich durchsetzen«, dass bestimmte Denkformen in bestimmte Jahrhunderte »gehör[en]«, andere Strukturen wiederum »aufhör[en]« und Denktypen

181 Vgl. Carl Schmitt: Staat, Bewegung, Volk. Die Dreigliederung der politischen Einheit, Hamburg: Hanseatische Verlagsanstalt 1933.

entsprechend »entfallen« (55). Zur eigenen Zeit heißt es: »Jetzt bedarf es eines konkreten Ordnungs- und Gestaltungsdenkens, das den zahlreichen neuen Aufgaben der staatlichen, völkischen, wirtschaftlichen und weltanschaulichen Lage und den neuen Gemeinschaftsformen gewachsen ist.« (55) Der organische Beiklang (»gewachsen«) fügt sich ein. Im nächsten Satz ist bereits vom »Vordringen« dieser Denkweise die Rede; schließlich werden die »Gemeinschaften, Ordnungen und Gestaltungen« als »werdend[e]« erkannt, denen das konkrete Denken sich anschließt (55). Schmitt ist ein polemischer und eitler Denker, der von der Wirkkraft des eigenen Schreibens überzeugt ist und die eigene Disziplin zugleich von aufstrebenden Wissenschaften wie der Soziologie bedroht sieht.[182] Im »Vordringen« der neuen juristischen Denkweise liegt auch eine Selbstbeschreibung, im Gewachsensein des Denkens eine rhetorische Unterwerfungsgeste, die seit jeher das Gegenteil bewirken will. Vor allem sucht der Text über Vokabeln des Werdens und Wachsens nicht nur die Entstehungsbedingungen der eigenen Positionen, sondern auch die gewaltsamen Grundlagen der neuen Ordnung zu verschleiern.

Ein anderer Text von 1934 ist deutlicher. Am 1. August erscheint in der *Deutschen Juristen-Zeitung*, deren Herausgeber Schmitt im Mai 1934 geworden war, der Kommentar »Der Führer schützt das Recht: Zur Reichstagsrede Adolf Hitlers vom 13. Juli 1934«. Schmitt präsentiert Hitler darin als Dezisionisten, der die Wirren der Nachkriegsjahre und die »sittliche Empörung« über Versailles mit der »treibenden Kraft einer politischen Tat« beantwortet.[183] Der Text bewertet die Ermordungen im Zusammenhang mit dem sogenannten Röhm-Putsch, die zu einer Verdichtung der nationalsozialistischen Führung und zur Stärkung der SS beitrugen. Schmitts Schrift stützt Hitlers Behauptung vom notwendigen Mord. Das Recht zu den Morden leitet Schmitt »aus dem Lebensrecht des Volkes«[184] ab und behauptet einen Ausnahmezustand: Die anhaltenden Folgen der Kriegsniederlage von 1918 schlössen eine Bearbeitung auf rechtsstaatlichem Weg aus.[185] Es gehe nicht

182 Vgl. dazu Schmitt: Politische Theologie, S. 38.

183 Carl Schmitt: Der Führer schützt das Recht. Zur Reichstagsrede Adolf Hitlers vom 13. Juli 1934, in: Deutsche Juristen-Zeitung. Organ der Reichsfachgruppe Hochschullehrer des Bundes Nationalsozialistischer Deutscher Juristen 39.15 (1934), S. 945–950, hier 946.

184 Ebd., S. 947.

185 »Immer wieder erinnert der Führer an den Zusammenbruch des Jahres 1918. Von dort aus bestimmt sich unsere heutige Lage. Wer die ernsten Vorgänge des 30. Juni richtig beurteilen will, darf die Ereignisse dieses und der beiden folgenden Tage nicht aus dem Zusammenhang unserer politischen Gesamtlage herausnehmen und nach der Art bestimmter strafprozessualer Methoden solange isolieren und abkapseln, bis ihnen die politische Substanz ausgetrieben und nur noch eine ›rein juristische Tatbestands‹- oder ›Nicht-Tatbestandsmäßigkeit‹ übrig geblieben ist. Mit solchen Methoden kann man keinem hochpolitischen Vorgang gerecht

um strafrechtliche Tatbestände, sondern um den Kern des Politischen: um die Unterscheidung von Freund und Feind, der Hitler sich tatkräftig und hellsichtig verschrieben habe.[186]

Vor dem Horizont seiner Begriffe läuft Schmitts Legitimierung der nationalsozialistischen Herrschaft auf eine Verbindung aus dem konkreten Ordnungs- und Gestaltungsdenken und der dezisionistischen Tat hinaus. Wie Hegels tragischer Held schreitet Schmitts Führer mit konkretem Pathos zur Tat; da diese Tat eine konkrete Ordnung und Gestaltung hervorbringe, gilt sie ihm als legitim. Als legitime Ordnung wird sie von einem neuen Rechtsdenken begleitet, dem sie sich zugleich bereits verdankt. Einen Teil dieses Denkens, das Zirkelschluss und argumentative Lücke mythisch-theologisch verklärt, hat Schmitt 1934 bereits geliefert. In den folgenden Jahren nehmen die mythischen Tendenzen dieses Denkens zu.

Nomos vs. Verwandlung: Der Dualismus von Land und Meer als weltgeschichtlicher Mythos

In den 1940er Jahren erweitert Schmitt Aspekte der *Leviathan*-Schrift zu einem weltgeschichtlich-staatstheoretischen Komplex. Sein eigener politischer Mythos entsteht. Er fußt auf der Differenz zwischen Land und Meer. 1941 erscheint in der NS-Wochenzeitung *Das Reich* der Beitrag »Das Meer gegen das Land«, ein Jahr später der – nur auf den ersten Blick weniger agonal anmutende – mythisch-mythologische Essay *Land und Meer*, den Schmitt 1954 und 1981 nochmals neu auflegen lässt. 1950 veröffentlicht er *Der Nomos der Erde im Völkerrecht des Jus Publicum Europaeum*, ein stärker staatsrechtlich argumentierendes Buch, das aber auch den Mythos nicht scheut. In seinen Grundzügen muss es bereits 1945 fertiggestellt gewesen sein, sodass es nur teilweise im Horizont der Nachkriegsjahre steht.[187]

Schmitt konturiert die Weltgeschichte als »Geschichte des Kampfes von Seemächten gegen Landmächte und von Landmächten gegen Seemächte« (LM 16). Während das Land »Ordnung und Ortung« erlaube, die Sphäre

werden. Es gehört aber zur Volksvergiftung der letzten Jahrzehnte und ist ein seit langem geübter Kunstgriff deutschfeindlicher Propaganda, gerade dieses Isolierverfahren als allein ›rechtsstaatlich‹ hinzustellen.« Ebd., S. 949.

186 Vgl. ebd., S. 950.

187 Vgl. Peter Haggenmacher: Présentation. L'itinéraire internationaliste de Carl Schmitt, in: Carl Schmitt: Le nomos de la Terre, übers. v. Lilyane Deroche-Gurcel, hg. v. Peter Haggenmacher, Paris: PUF 2001, S. 1–43, hier 21.

des Rechts sei, gar »in mythischer Sprache die Mutter des Rechts genannt« werde, bleibe das Meer unbestimmt.[188] Schmitt wiederholt den Gemeinplatz vom charakterlosen Meer: »›Auf den Wellen ist alles Welle‹. Das Meer hat keinen Charakter in der ursprünglichen Bedeutung des Wortes Charakter, das von dem griechischen Wort *charassein*, eingraben, einritzen, einprägen kommt. Das Meer ist frei.« (N 13f.)[189] Er spricht von der »im vollen Sinne des Wortes *elementare[n]* Freiheit der Meere« (N 147). Die Konsequenzen, die er aus dieser Gegenüberstellung ableitet, sind enorm. Sie betreffen Recht, Politik und Anthropologie grundlegend. Mit Land und Meer stehen sich nach Schmitt fundamental andere Raum- und Rechtsverhältnisse gegenüber, aus denen nicht nur jeweils eine andere Politik, sondern auch andere Menschen entstehen. Schmitt deutet an, dass das Meer für ihn kein echter Raum ist und die meeresbezogenen Völker keine echten Menschen sind.

Sein Gewährsmann soll erneut Hegel sein. *Land und Meer* schließt in der letzten Ausgabe von 1981 mit einem Zitat aus Hegels *Grundlinien der Philosophie des Rechts*:

> ›Wie für das Prinzip des Familienlebens die Erde, fester *Grund* und *Boden* Bedingung ist, so ist für die Industrie das nach außen sie belebende natürliche Element das Meer.‹
> (Hegel, *Grundlinien der Philosophie des Rechts*, § 247)
> Ich überlasse es dem aufmerksamen Leser, in meinen Ausführungen den Anfang eines Versuches zu finden, diesen § 247 in ähnlicher Weise zur Entfaltung zu bringen, wie die §§ 243–246 im Marxismus zur Entfaltung gebracht worden sind. (LM 108, Herv. bei Hegel; vgl. auch N 20)

Gemeint ist, wie auch die ebenfalls an Hegel orientierte Schlusspassage aus *Der Nomos der Erde* nahelegt, dass die Veränderungen der Differenz zwischen Land und Meer und deren rechtliche, politische und anthropologische Konsequenzen in bestimmten historischen Momenten »geschichtlich fällig« (N 299) sind, d.h. mit Notwendigkeit geschehen. Den Motor der Geschichte erkennt Schmitt in Gegensätzen.[190]

188 Carl Schmitt: Der Nomos der Erde im Völkerrecht des Jus Publicum Europaeum, Köln: Greven 1950, S. 13f. Ich zitiere im Folgenden mit dem Kürzel N im Haupttext.

189 Vgl. zu dem Topos und seiner politisch-philosophischen Tendenz seit Platon: Wolf: Fortuna di Mare, S. 133f.

190 Während Schmitt am Ende von *Land und Meer* noch durch ein Hölderlin-Zitat seine Hoffnung auf einen neuen »Nomos der Erde« unter deutscher Prägung andeutet (LM 107), formuliert er in *Der Nomos der Erde* nach einem Krieg mit »modernen Vernichtungsmittel[n]« die Erwartung auf »neue Freundschaftslinien«, die aber nicht »nur durch neue Kriminalisierungen zustande[kommen]« sollten (N 299) – d.h. ohne Berücksichtigung der deutschen Kriegsschuld. Vgl. auch N 20: »Heute scheint es […] bereits denkbar, daß die Luft das Meer

Die Insel als Fisch: Raumlosigkeit, Rechtlosigkeit, Ressentiment

In den Schriften zu Land und Meer kehrt das ›konkrete Ordnungs- und Gestaltungsdenken‹ im Begriff des Nomos wieder. Schmitt leitet Nomos von *nemein*, teilen, weiden, ab – andere Bedeutungen unterschlägt oder negiert er[191] – und formuliert: »Der Nomos ist demnach die unmittelbare Gestalt, in der die politische und soziale Ordnung eines Volkes raumhaft sichtbar wird, die erste Messung und Teilung der Weide, d.h. die Landnahme und die sowohl in ihr liegende wie aus ihr folgende konkrete Ordnung« (N 39f.). Im Nomos bildeten »Maß, Ordnung und Gestalt […] eine raumhaft konkrete Einheit« (40). Vor dem Horizont der ihm buchstäblich elementaren Differenz zwischen Land und Meer erlauben Schmitts Ausführungen zum Nomos nur den Schluss, dass das Meer jenseits des Rechts liegt. In *Land und Meer* heißt es:

> Jede Grundordnung ist eine Raumordnung. Man spricht von der Verfassung eines Landes oder eines Erdteils als von seiner Grundordnung, seinem Nomos. Nun, die wahre, eigentliche Grundordnung beruht in ihrem wesentlichen Kern auf bestimmten räumlichen Grenzen und Abgrenzungen, auf bestimmten Maßen und einer bestimmten Verteilung der Erde. Am Anfang jeder großen Epoche steht daher eine große Landnahme. Insbesondere ist jede bedeutende Veränderung und Verlagerung des Erdbildes mit weltpolitischen Veränderungen und mit einer neuen Einteilung der Erde, einer neuen Landnahme verbunden. (LM 71)

An anderer Stelle erkennt Schmitt das Meer, wenigstens seit dem 17. Jahrhundert, als andere Raumordnung an (N 24). Da der Ursprung jeder Ordnung für ihn auf dem Land liegt, kann es sich dabei nur um eine Dekadenzerscheinung handeln. Die Ordnung des Lands und die Ordnung des Meers entsprechen für Schmitt radikal unterschiedlichen Weltanschauungen: »Jede von ihnen ist universal«, schreibt er über die sich ab dem 17. Jahrhundert gegenüberstehenden Ordnungen: »Jede hat ihren eigenen Begriff von Feind und Krieg und Beute, aber auch von Freiheit.« (N 144)

und vielleicht sogar auch noch die Erde frißt und daß die Menschen ihren Planeten in eine Kombination von Rohstofflager und Flugzeugträger verwandeln. Dann werden neue Freundschaftslinien gezogen, jenseits derer dann die Atom- und Wasserstoffbomben fallen. Trotzdem hegen wir noch die Hoffnung, daß es gelingt, das Sinnreich der Erde zu finden, und daß es die Friedfertigen sein werden, die das Erdreich besitzen.«

191 Vgl. zu Schmitts Unterschlagung des Nomadischen und der Verteilung im *nomos*: Friedrich Balke: Der Staat nach seinem Ende. Die Versuchung Carl Schmitts, München: Fink 1996, bes. S. 317–337.

Das wichtigste Beispiel für eine Orientierung auf das Meer liefert »England« (vgl. LM 90ff.). Schmitt erzählt den Aufstieg der britischen Seemacht als Verlust des Bezogenseins auf das Land – als Verwandlung der Insel zum Fisch:

> England ist eine Insel. Aber erst indem es Träger und Mittelpunkt der elementaren Wendung vom festen Land zur hohen See wurde, und nur als Erbin aller damals entfesselten maritimen Energien verwandelte es sich in die Insel, die man meint, wenn man immer wieder betont, daß England eine Insel ist. Und erst indem es in einem neuen, bisher unbekannten Sinne zur Insel wurde, hat es die britische Seenahme der Weltozeane vollendet und den damaligen ersten Abschnitt der planetarischen Raumrevolution gewonnen. […]
> Das war die fundamentale Wandlung des politisch-geschichtlichen Wesens der Insel selbst. Sie bestand darin, daß die Erde jetzt nur noch vom Meere aus gesehen, die Insel aber aus einem abgesprengten Stück des Festlandes zu einem Teil des Meeres wurde, zu einem Schiff oder noch deutlicher zu einem Fisch. (LM 90, 92, vgl. auch 93f.)

Im Verlauf seiner Argumentation konturiert Schmitt England mehr und mehr als das Andere Festlandeuropas, unterscheidet zwischen »uns« und denen »vom hohen Meere her«:

> Wir denken uns ein Schiff auf hoher See als ein Stück Land, das auf dem Meere fährt, als ein ›schwimmendes Stück Staatsgebiet‹, wie man es in der völkerrechtlichen Behandlung dieser Frage nennt. Ein Kriegsschiff erscheint uns als eine schwimmende Festung und eine Insel wie England als eine vom Meer wie von einem Graben umgebene Burg. Für den maritimen Menschen sind das alles ganz falsche, der Phantasie von Landratten entsprungene Übertragungen. Ein Schiff ist kein schwimmendes Stück Land, so wenig wie ein Fisch ein schwimmender Hund ist. Umgekehrt ist für eine nur meeresbezogene Sicht das feste Land eine bloße Küste, ein Strand mit einem ›Hinterland‹. Vom hohen Meere her und aus einer maritimen Existenz heraus gesehen, kann sogar ein ganzes Land bloßes Strandgut und Auswurf der See sein. Ein für uns erstaunliches, aber vom Meere her typisches Beispiel dieser Sichtweise ist ein Ausspruch Edmund Burkes, der gesagt hat: Spanien ist nichts als ein an der Küste Europas gestrandeter Walfisch. (LM 93)

Der joviale Stil verbirgt die Projektionen und Ressentiments (»Phantasie von Landratten«, »Auswurf der See«) kaum. Es geht hier auch um eine politische Vermessung Europas Anfang der 1940er Jahre. Als Schmitt *Land und Meer* schreibt, kommt es für einige Zeit zu Annäherungen zwischen Franco und Hitler, für die unter anderem die Möglichkeit einer spanischen Rückeroberung Gibraltars eine Rolle spielt, das im frühen 18. Jahrhundert britisch geworden war. Schmitt war dem katholischen Spanien auch persönlich verbunden; seine Tochter Anima, der *Land und Meer* gewidmet ist, war mit einem spanischen Rechtswissenschaftler verheiratet, übersetzte eine Reihe von Texten Schmitts ins Spanische und trug so zur Schmitt-Rezeption im

spanischsprachigen Raum bei. Über England heißt es schließlich: »Der große Fisch, der Leviathan, konnte sich in Bewegung setzen und andere Ozeane aufsuchen.« (LM 95)[192]

Der Insulaner als Fisch: Antithalassismus, Antisemitismus

Schmitt führt in *Land und Meer* seine Kritik an Hobbes' Leviathan-Bildern weiter, die ihm zu offen für Anschlüsse an ein technisches Zeitalter waren. Der britische Leviathan werde vom »Fisch« zur »Maschine« und bringe dabei ein neues Wesen hervor: »Die industrielle Revolution verwandelte die aus dem Element des Meeres geborenen Kinder der See in Maschinenbauer und Maschinenbediener.« (LM 99)[193] Dieses neue Wesen steht auf der anderen Seite der politischen Anthropologie, für die Schmitt mit seinem Buch wirbt. Es beginnt mit den folgenden Sätzen:

> Der Mensch ist ein Landwesen, ein Landtreter. Er steht und geht und bewegt sich auf der festgegründeten Erde. Das ist sein Standpunkt und sein Boden; dadurch erhält er seinen Blickpunkt; das bestimmt seine Eindrücke und seine Art, die Welt zu sehen. Nicht nur seinen Gesichtskreis, sondern auch die Form seines Gehens und seiner Bewegungen, seine Gestalt erhält er als ein erdgeborenes und auf der Erde sich bewegendes Lebewesen. (LM 7)[194]

Das Buch gründet somit auf einer phänomenologischen Anthropologie, auf spezifischen Annahmen darüber, wie der Mensch, seine sinnliche Wahrnehmung und Welterfassung gedacht werden.[195] Abweichungen von diesem

192 Vgl. zum anti-britischen (auch als Verbindung aus anti-piratischem und anti-protestantischem) Ressentiment in *Land und Meer*: Samuel Garrett Zeitlin: Propaganda and Critique. An Introduction to *Land and See*, in: Carl Schmitt: Land and Sea. A World-Historical Meditation, übers. v. S.G.Z., hg. v. Russell A. Berman und S.G.Z., Candor/NY: Telos Press 2015, S. xxxi–lxix, hier S. xlvi–lii, mit Dank an Sam Zeitlin für erhellende Gespräche über Schmitt.

193 Vgl. auch Schmitts Kommentar zu einer »alte[n] englische[n] Prophezeiung aus dem 13. Jahrhundert« früher im Buch: »›Die Kinder des Löwen werden verwandelt in Fische der See.‹ Nun, die Kinder des Löwen züchteten am Ende des Mittelalters hauptsächlich Schafe, deren Wolle in Flandern zu Tuch verarbeitet wurde. Erst im 16. und 17. Jahrhundert hat sich dieses Volk von Schafzüchtern wirklich in ein Volk von Seeschäumern und Korsaren, in ›Kinder der See‹ verwandelt.« LM 50.

194 Vgl. auch die folgende Passage aus »Das Meer gegen das Land«: »Im allgemeinen ist unsere Phantasie ganz und gar vom Lande her bestimmt. Wenigstens in seinem Denken und Sprechen ist der Mensch ein Sohn der Erde. Den Planeten, auf dem er lebt, nennt er mit größter Selbstverständlichkeit ›Erde‹. Wenn wir unsere Begriffe bilden, stellen wir uns wenigstens unbewußt auf das Land und sehen das Meer vom Lande her.« Carl Schmitt: Das Meer gegen das Land [1941], in: ders.: Staat, Großraum, Nomos. Arbeiten aus den Jahren 1916–1969, hg. v. Günter Maschke, Berlin: Duncker & Humblot 1995, S. 394–400, hier 396.

195 Ich habe das an anderer Stelle ausgeführt: Fluhrer: Glitschiges Terrain, S. 233f. Vgl. auch dies.: »Lust und Schrecken der Verwandlung«, S. 148f. und 153.

Muster weist Schmitt als Deformationen aus, die – so lässt er immer wieder durchblicken – letztlich den Bereich des Menschlichen verlassen.[196] Das jüdische Volk gehört für ihn zu den Seevölkern, für die »der große, mythische Fisch, der Leviathan« steht (LM 16). Da es über kein Land verfüge, fehlten ihm die Voraussetzungen für das Menschsein.[197]

»Der Mensch ist kein Fisch und kein Vogel, und erst recht kein Feuerwesen, falls es solche geben sollte« (LM 8), heißt es ebenfalls zu Beginn von *Land und Meer*. Wenig später ist von »Fischmenschen« die Rede; die eben noch im Boden verankerte Anthropologie wird dabei als offene Frage formuliert:

> Bedeutende Forscher haben entdeckt, daß es neben ›autochthonen‹, d.h. landgeborenen, auch ›autothalassische‹, d.h. rein vom Meere bestimmte Völker gegeben hat, die niemals Landtreter gewesen sind und die nichts vom festen Lande wissen wollten, als daß es die Grenze ihrer reinen Meeresexistenz war. Auf den Inseln der Südsee, bei polynesischen Seefahrern, Kanaken und Sawoiori, erkennt man noch die letzten Reste solcher Fischmenschen. Ihr ganzes Dasein, ihre Vorstellungswelt und Sprache war meerbezogen. Ihnen kamen unsere vom festen Lande her gewonnenen Vorstellungen von Raum und Zeit ebenso fremd und unverständlich vor, wie umgekehrt für uns Landmenschen die Welt jener reinen Seemenschen eine kaum faßbare andere Welt bedeutet.
>
> Es ist also durchaus eine Frage: Was ist unser Element? Sind wir Kinder des Landes oder der See? Das läßt sich nicht mit einem einfachen Entweder-Oder beantworten. Uralte Mythen, neuzeitliche naturwissenschaftliche Hypothesen und die Ergebnisse frühgeschichtlicher Forschung lassen beides offen. (10f.)

Schmitt selbst lässt die Frage nach dem Menschen gerade nicht offen. Die »reinen Seemenschen« führt er als »Fischmenschen« ein; von den »Landmenschen« ist nirgendwo als Affenmenschen, Hundemenschen oder Schafmenschen die Rede (zugleich kommen, wie oben zitiert, mit scherzhafter Tendenz »Landratten« nicht aber Wasserratten vor). Schmitts fortwährende Betonung des Tretens auf festes Land suggeriert, dass meeresnah lebende Menschen über eine andere Organologie verfügen als »Landtreter«. Noch 1969 formuliert er in einem Gespräch mit Joachim Schickel bar jeder Metaphorik: »Der terrane Mensch ist eine andere Spezies, möchte ich beinahe sagen, als der maritime Mensch, und meine These ist die, daß die moderne, entfesselte Technik und technische Industrie erst nach dem Übergang Eng-

196 Vgl. dazu Zeitlin: Propaganda and Critique, S. xlii–xlvi.
197 Vgl. ebd., S. xliv.

lands zu einer maritimen Existenz möglich wurde.«[198] Den Wal akzeptiert Schmitt nur zögerlich als Säugetier; er besteht auf dem »Walfisch«:

> Male dir nur einmal den umgekehrten Fall aus, daß ein durch Kiemen atmendes, riesiges Lebewesen auf dem festen Lande herumsausen würde! Das größte, stärkste, mächtigste Seetier, das vom Nordpol zum Südpol die Weltmeere durchschwimmt, atmet durch Lungen und setzt als ein Säugetier lebendige Jungen in diese Meereswelt! Es ist auch kein Amphibium, sondern echtes Säugetier und doch zugleich seinem Lebenselemente nach ein Fisch. (LM 31)

Jugendabenteuerroman, kulturgeschichtliche Essayistik und Staatstheorie vermengen sich in *Land und Meer*. »Meiner Tochter Anima erzählt«, lautet Schmitts Widmung; elf ist Schmitts Tochter im Ersterscheinungsjahr. Zurecht schreibt Samuel Zeitlin, dass es sich dabei um eine Markierung im Zeichen von »*Blut und Boden*« handelt, der Schmitt durch das später ans Ende des Buchs gesetzte Hegel-Zitat noch Nachdruck verleiht.[199] Zugleich ist *Land und Meer* das Dokument einer Faszinationsgeschichte des Meers und Walfangs. Schmitt war ein begeisterter Melville-Leser. Eitel identifizierte er sich zunächst in den Kriegs-, schamfrei erneut in den Nachkriegsjahren mit Melvilles Benito Cereno, dem weißen Kapitän eines Sklavenschiffs, der in die Gewalt der Sklaven gerät, sah sich als einsamer, ungehörter Sehender in einer Masse blinder Unterdrücker.[200]

»Vom Wasser getragen«: Schmitt contra Nietzsche

Zu den vielen Intertexten von Schmitts Schriften zu Land und Meer gehört die zweite Abhandlung von Nietzsches *Zur Genealogie der Moral* (1887), die sich als – wenn auch reichlich eklektische – Staatstheorie lesen lässt.[201] Wie Schmitt an zentralen Stellen seines Theoriegebäudes Begriffe Hegels umwendet, bedient er sich nietzscheanischer Bilder und verändert sie in seinem Sinne, kapert sie regelrecht. Neben Jacob Burckhardts *Weltgeschichtlichen*

198 Joachim Schickel: Gespräche mit Carl Schmitt, Berlin: Merve 1993, S. 28.

199 Zeitlin: Propaganda and Critique, S. lvi.

200 Vgl. Zeitlin: Propaganda and Critique, S. xxxvii. Im Sommer 1946 hält Schmitt fest: »Ich bin der letzte, bewußte Vertreter des jus publicum Europaeum, sein letzter Lehrer und Forscher in einem existenziellen Sinne und erfahre sein Ende so, wie *Benito Cereno* die Fahrt des Piratenschiffs erfuhr. Da ist das Schweigen am Platz und an der Zeit. Wir brauchen uns nicht davor zu fürchten. Indem wir schweigen, besinnen wir uns auf uns selbst und auf unsere göttliche Herkunft.« Carl Schmitt: Ex Captivate Salus. Erfahrungen der Zeit 1945/47, Köln: Greven 1950, S. 75.

201 Ich danke James Porter, der mich im Zusammenhang mit Hobbes auf die im Folgenden besprochenen Nietzsche-Stellen aufmerksam gemacht hat.

Betrachtungen hallen im Untertitel von Land und Meer (*Eine weltgeschichtliche Betrachtung*) Nietzsches *Unzeitgemässe Betrachtungen* nach. Der Singular will ihnen Geschlossenheit und festen Stand entgegensetzen.

Für Schmitts Nietzsche-Rezeption dürften vor allem zwei Gründe ausschlaggebend sein: die Erkenntnis der politischen Kraft starker Rhetorik und der Drang, Nietzsches Religionskritik zu widerlegen. Denn während Schmitt sich vom Katholizismus politische Einheit durch ›konkrete‹ Autorität erhofft, erkennt Nietzsche im Christentum den Höhepunkt einer Kultur des schlechten Gewissens, die in einer Schwächung der Lebenskräfte mündet und zur Ausbildung des Staats beiträgt.

Im 16. Abschnitt der zweiten Abhandlung der *Genealogie* pointiert Nietzsche seine Annahmen zum »Ursprung des ›schlechten Gewissens‹«. Seine Metaphorik ist dabei Schmitts Mythos vom »Landtreter« gerade entgegengesetzt:

> Ich nehme das schlechte Gewissen als die tiefe Erkrankung, welcher der Mensch unter dem Druck jener gründlichsten aller Veränderungen verfallen musste, die er überhaupt erlebt hat, – jener Veränderung, als er sich endgültig in den Bann der Gesellschaft und des Friedens eingeschlossen fand. Nicht anders als es den Wasserthieren ergangen sein muss, als sie gezwungen wurden, entweder Landthiere zu werden oder zu Grunde zu gehn, so gieng es diesen der Wildniss, dem Kriege, dem Herumschweifen, dem Abenteuer glücklich angepassten Halbthieren, – mit Einem Male waren alle ihre Instinkte entwertet und ›ausgehängt‹. Sie sollten nunmehr auf den Füssen gehn und ›sich selber tragen‹, wo sie bisher vom Wasser getragen wurden: eine entsetzliche Schwere lag auf ihnen. Zu den einfachsten Verrichtungen fühlten sie sich ungelenk, sie hatten für diese neue unbekannte Welt ihre alten Führer nicht mehr, die regulierenden unbewusst-sicherführenden Triebe, – sie waren auf Denken, Schliessen, Berechnen, Combiniren von Ursachen und Wirkungen reduzirt, diese Unglücklichen, auf ihr ›Bewusstsein‹, auf ihr ärmlichstes und fehlgreifendstes Organ![202]

In der Folge sei es zur »Verinnerlichung des Menschen« gekommen, die mit der selbstzerstörerischen Kultivierung des schlechten Gewissens einhergehe.[203]

Für Nietzsche ist es der Staat, der den Menschen verwandelt, ihm eine Form aufzwingt, statt ihn im heiteren Zustand der Formlosigkeit und des Schwimmens (»vom Wasser getragen«) zu belassen. Zu Beginn des 17. Kapitels heißt es:

202 Friedrich Nietzsche: Zur Genealogie der Moral. Eine Streitschrift [1887], in: KSA 5, S. 245–412, hier 321f.

203 Ebd., S. 322.

> Zur Voraussetzung dieser Hypothese über den Ursprung des schlechten Gewissens gehört erstens, dass jene Veränderung keine allmähliche, keine freiwillige war und sich nicht als ein organisches Hineinwachsen in neue Bedingungen darstellte, sondern als ein Bruch, ein Sprung, ein Zwang, ein unabweissbares Verhängniss, gegen das es keinen Kampf und nicht einmal ein Ressentiment gab. Zweitens aber, dass die Einfügung einer bisher ungehemmten und ungestalteten Bevölkerung in eine feste Form, wie sie mit einem Gewaltakt ihren Anfang nahm, nur mit lauter Gewaltakten zu Ende geführt wurde, – dass der älteste ›Staat‹ demgemäss als eine furchtbare Tyrannei, als eine zerdrückende und rücksichtslose Maschinerie auftrat und fortarbeitete, bis ein solcher Rohstoff von Volk und Halbthier endlich nicht nur durchgeknetet und gefügig, sondern auch geformt war. Ich gebrauche das Wort ›Staat‹: es versteht sich von selbst, wer damit gemeint ist – irgendein Rudel blonder Raubthiere, eine Eroberer- und Herren-Rasse, welche, kriegerisch organisirt und mit der Kraft, zu organisiren, unbedenklich ihre furchtbaren Tatzen auf eine der Zahl nach vielleicht ungeheuer überlegene, aber noch gestaltlose, noch schweifende Bevölkerung legt. Dergestalt beginnt ja der ›Staat‹ auf Erden: ich denke, jene Schwärmerei ist abgethan, welche ihn mit einem ›Vertrage‹ beginnen liess.[204]

Nietzsches Polemik bezieht sich auf den *Leviathan* und vermutlich auch noch auf die Vertragstheorien John Lockes und Jean-Jacques Rousseaus. Die Stelle enthält eine Kritik von Hobbes' politischer Theorie *in nuce*: Die Staatsbildung ist bei Hobbes eine ästhetische Aufgabe, die an den Körpern und Seelen der Menschen durchgeführt wird und damit einhergehende Gewalt mythisch-kontraktualistisch zu überblenden sucht. Nietzsche entmythisiert Hobbes, indem er dessen Bilder beim Wort nimmt, indem er offenlegt, dass der Zusammenhang von *matter, forme and power* ein gewaltsamer ist, der Körper und Seelen staatlich formt. Auch der berühmte Satz aus dem *Zarathustra* kommt von Hobbes her: »Staat heisst das kälteste aller kalten Ungeheuer.«[205] Wenig später heißt es im *Zarathustra* mit dem Leviathan-Zitat aus dem Buch Hiob: »Seht mir doch, wie er sie an sich lockt, die Viel-zu-Vielen! Wie er sie schlingt und kaut und wiederkäut! / ›Auf der Erde ist nichts Grösseres als ich: der ordnende Finger bin ich Gottes‹ – also brüllt das Unthier. Und nicht nur Langgeohrte und Kurzgeäugte sinken auf die Kniee!«[206]

Nietzsche greift den Hobbes'schen »Sprung« in der Entstehung des Staates auf, den Schmitt – in Nietzsches Bildern – zum durch blitzhafte Ratio hervorgebrachten göttlichen Wunder erhöht.[207] Bei Nietzsche ist die Formung

204 Ebd., S. 324.
205 Nietzsche: Also sprach Zarathustra, S. 61.
206 Ebd., S. 62.
207 »Der Schrecken des Naturzustands treibt die angsterfüllten Individuen zusammen; ihre Angst steigert sich aufs äußerste; ein Lichtfunke der *Ratio* blitzt auf – und plötzlich steht vor uns der neue Gott.« DL 48.

des Staates gerade nicht göttlich, sondern entsteht aus der rohen Gewalt einer »Eroberer- und Herren-Rasse«[208]:

> Mit solchen Wesen rechnet man nicht, sie kommen wie das Schicksal, ohne Grund, Vernunft, Rücksicht, Vorwand, sie sind da wie der Blitz da ist, zu furchtbar, zu plötzlich, zu überzeugend, zu ›anders‹, um selbst auch nur gehasst zu werden. Ihr Werk ist ein instinktives Formen-schaffen, Formen-aufdrücken, es sind die unfreiwilligsten, unbewusstesten Künstler, die es gibt: – in Kürze steht etwas Neues da, wo sie erscheinen, ein Herrschafts-Gebilde, das lebt, in dem Theile und Funktionen abgegrenzt und bezüglich gemacht sind, in dem Nichts überhaupt Platz findet, dem nicht erst ein ›Sinn‹ in Hinsicht auf das Ganze eingelegt ist.[209]

Während die Plötzlichkeit der Staatsbildung für Schmitt eine politisch-theologische Utopie des Konkreten darstellt, ist sie bei Nietzsche eine historisch-anthropologische Denkfigur ohne klare historische Grundlage[210], ein rhetorisches Werkzeug, das zur Erhellung der kulturpsychologischen These vom Ursprung des schlechten Gewissens dient. Da die sozialen Veränderungen, die mit der Staatsbildung einhergehen, plötzlich eintraten, hatten die Menschen keine Möglichkeit, sich mit der neuen Organisationsform auseinanderzusetzen.[211] Die Staatsbildung kommt bei Nietzsche so einer Art Trauma gleich, das psychische Verschiebungen nach sich zieht: Der »gewaltsam latent gemachte Instinkt der Freiheit«, so Nietzsches These, wendet sich in Schock und Überforderung nach innen und wiederholt dort die Gewalt als »heimliche Selbst-Vergewaltigung«; das schlechte Gewissen bildet sich aus.[212]

Grundsätzlich dient Nietzsches Polemik der Klarstellung, dass Prozesse der Formbildung des Sozialen (mindestens strukturelle) Gewaltakte sind, in bestimmten Fällen gar Akte der Grausamkeit; damit ist auch der zeitgenös-

208 Über Nietzsches »blond[e] Raubthiere« als »Eroberer- und Herren-Rasse« ist viel geschrieben worden; Nietzsches Darstellung ist ambivalent. In jedem Fall ist keine konkrete Volksgruppe (etwa die der Germanen) gemeint. Vgl. Henning Ottmann: Philosophie und Politik bei Nietzsche, 2. erw. Aufl., Berlin/New York: de Gruyter 1999, S. 256. Ottmann betont, dass Größe für Nietzsche stets »*Größe der Kultur, nicht der Imperien*« meint. Ebd, S. 240. Die zitierten Stellen aus der *Genealogie* scheinen mir eine rhetorisch-polemische Funktion einzunehmen und keinen Anspruch auf eine konkrete historische Beschreibung zu erheben.

209 Nietzsche: Zur Genealogie der Moral, S. 324f.

210 Andreas Urs Sommer kommentiert, dass Nietzsche »die poietische Kraft der Renaissance-Politiker zurückprojiziert auf eine zeitlich unbestimmt bleibende Staatsursprungssituation«. Andreas Urs Sommer: Kommentar zu Nietzsches *Zur Genealogie der Moral*. Historischer und kritischer Kommentar zu Friedrich Nietzsches Werken, hg. v. d. Heidelberger Akademie der Wissenschaften, Band 5/2, Berlin/Boston: de Gruyter 2019, S. 359.

211 Vgl. ebd., S. 354.

212 Nietzsche: Zur Genealogie der Moral, S. 325f. Den ›Instinkt der Freiheit‹ setzt Nietzsche mit dem ›Willen zur Macht‹ gleich. Ebd., S. 326.

sische Gedanke vom Staat als »moralische Anstalt« als Phantasma enttarnt.[213] Darüber hinaus wird deutlich, dass Nietzsche das Politische als Widerfahrnis erkennt, das komplexe, sich zum Widerfahrnis diastatisch verhaltene Antworten zeitigt.[214] Das wendet die zentrale Bewegung in Hobbes' Modell gerade um, in dem die wilden Leidenschaften die Notwendigkeit des starken Staats begründen.

Nietzsches pessimistisch anmutendes Dekadenznarrativ kennt eine Hoffnung auf Erneuerung: Im Leiden an sich selbst erwecke der Mensch »für sich ein Interesse, eine Spannung, eine Hoffnung, beinahe eine Gewissheit, als ob mit ihm sich Etwas ankündige, Etwas vorbereite, als ob der Mensch kein Ziel, sondern nur ein Weg, ein Zwischenfall, eine Brücke, ein grosses Versprechen sei …«.[215] Verwiesen ist hier, wie der Schluss der zweiten Abteilung der *Genealogie* explizit macht, auf »Zarathustra de[n] Gottlosen«[216] und damit auf Nietzsches eigenen Mythos. Zuvor führt Nietzsche eine vergangene Kultur an, die nicht den Kräften des schlechten Gewissens anheimfiel: die vorplatonischen Griechen, die ihre Götter als »Wiederspiegelungen vornehmer und selbstherrlicher Menschen« entwerfen,

> in denen das Thier im Menschen sich vergöttlicht fühlte und nicht sich selbst zerriss, nicht gegen sich selber wüthete! Diese Griechen haben sich die längste Zeit ihrer Götter bedient, gerade um sich das ›schlechte Gewissen‹ vom Leibe zu halten, um ihrer Freiheit der Seele froh bleiben zu dürfen: also in einem umgekehrten Verstände als das Christenthum Gebrauch von seinem Gotte gemacht hat.[217]

Von hier führt nochmals ein Weg zurück zum Beginn der Thesen zur Genealogie des schlechten Gewissens und der Nähe zu den Land- und Wassertieren:

> Nicht anders als es den Wasserthieren ergangen sein muss, als sie gezwungen wurden, entweder Landthiere zu werden oder zu Grunde zu gehn, so gieng es diesen der Wildniss, dem Kriege, dem Herumschweifen, dem Abenteuer glücklich angepassten Halbthieren, – mit Einem Male waren alle ihre Instinkte entwertet und ›ausgehängt‹. Sie sollten nunmehr auf den Füssen gehn und ›sich selber tragen‹, wo sie bisher vom Wasser getragen wurden: eine entsetzliche Schwere lag auf ihnen.[218]

213 Sommer: Kommentar, S. 356.
214 Vgl. zu diesem Vokabular den eingangs skizzierten Erfahrungsbegriff nach Waldenfels.
215 Nietzsche: Zur Genealogie der Moral, S. 323f.
216 Ebd., S. 337.
217 Ebd., S. 333f. Die Stelle erhellt Nietzsches Einfluss auf Blumenbergs Mythentheorie. Auch bei Burckhardt ist die Rede von der »herrenlosen, von keiner Theologie gehüteten griechischen Religion«. Burckhardt: Die Metamorphosen, S. 5.
218 Nietzsche: Zur Genealogie der Moral, S. 321f.

Nietzsche überträgt den Erfahrungsraum der Tiere, die ihm für seine Analogie dienen, auf den Erfahrungsraum der vom schlechten Gewissen gebeutelten »Halbthier[e]«, verwandelt kurzerhand die Analogie in eine Metapher. Dadurch destabilisiert sich das Verhältnis von Bildlichkeit und Buchstäblichkeit; auch die Erfahrung der Menschen wird als sinnliche, leibliche wahrnehmbar; das Problem der erdrückenden Erfahrung der staatlich-moralischen Ordnung zeigt sich als Problem mit der Schwerkraft. Hier schließt die Artistenästhetik Zarathustras an, die Steigen im Hochgebirge, Tanz, Seiltanz, Fliegen, »Übergang« und »Untergang« feiert.[219]

Vor dem Hintergrund der Stellen aus der *Genealogie* und dem *Zarathustra* lesen sich Schmitts Schriften zu Land und Meer auch als Versuch, Nietzsches mit kräftiger Rhetorik vorgebrachte Kritik am Christentum wie an Hobbes' Staatstheorie in einer Verbindung aus mythischer Rhetorik und ›konkretem‹ geopolitischem Denken zu widerlegen. Die Luft ist für Schmitt im Übrigen ebenfalls ein Angstraum: In *Der Nomos der Erde* beschreibt er, wie der Luftkrieg räumliche Hegungen des Kriegs entgrenzt und den Menschen einem »auf dem Meeresboden befindliche[n] Lebewesen« angleicht.[220]

Medeakommentar: Schmitts mythische Philologie

Auch antike Mythen nutzt Schmitt als rhetorische Katalysatoren. Sie heizen die Weltgeschichtsschreibung auf, verleihen den dargestellten Spannungen eine Intensität, in der Konturen von Freund und Feind besonders deutlich hervortreten. Da sie Schmitt als konkret gelten, erzeugt das Schreiben über und mit Mythen ein abenteuerliches Feld. Dem Schreibenden dient es auch dazu, Bewährungsproben für das Selbst abzuhalten, heroische Figur im eigenen Abenteuerroman zu sein. Der Satz aus der *Leviathan*-Schrift zu den vom mythischen Schreiber herbeigerufenen »Gewalten […], denen weder sein Arm, noch sein Auge, noch das sonstige Maß seiner menschlichen Kraft gewachsen ist« (DL 124), gehört in diesen Zusammenhang. Mythisch Schreiben heißt, sich aufs offene Meer wagen; wer Kurs zu halten vermag, entgeht dem Schiffbruch und bringt die gefährliche Ladung sicher an Land.

219 Nietzsche: Also sprach Zarathustra, S. 17; vgl. ebd., S. 49 zum Bergsteigen, Tanzen und Fliegen sowie allgemein zum »Geist der Schwere«, der durch Lachen zu töten ist; außerdem »Das Tanzlied«, ebd., S. 139–141.

220 Vgl. dazu Fluhrer: Glitschiges Terrain, S. 236f.

Im antiken Mythos sind es Figuren wie Medea, die den Elementen gewachsen sind. Etwa in der Mitte von *Land und Meer* zitiert Schmitt so emphatisch wie unvermittelt aus Senecas *Medea* (um 50 n. Chr.), wo »in schönsten Versen« (LM 60) die erste globale Raumrevolution besungen werde:

> Der heiße Indus und der kalte Araxes berühren
> sich; Perser trinken aus Elbe und Rhein.
> Thetis wird neue Welten (novos orbes) enthüllen,
> Und Thule wird nicht mehr die äußerste Grenze der Erde sein.
>
> Ich habe diese Verse zitiert, weil sie das umfassende Raumgefühl zum Ausdruck bringen, das im ersten Jahrhundert unserer Zeitrechnung lebendig war. Der Beginn unserer Zeitrechnung war nämlich wirklich eine Zeitenwende, mit der nicht nur das Bewußtsein der Fülle der Zeit, sondern auch das des erfüllten Erdraumes und des planetarischen Horizonts verbunden war. (LM 60f.)

Schmitt vertrat die Auffassung, literarische Texte (besonders Tragödien), seien auf konkrete, Schlüsseltexten nahekommende Weise, Ausdruck ihrer Zeit.[221] Darüber hinaus glaubte er an die Kraft der Mythen, neue historische Anschlüsse zu finden. Für beides steht die Seneca-Stelle. Sie soll die Erfahrung der Raumrevolution des ersten nachchristlichen Jahrhunderts spiegeln und zugleich (nach der Reterritorialisierung im Mittelalter) ihre eigentliche Erfüllung 1492 gefunden haben. Die Stelle war auch Christoph Columbus aufgefallen, der sie in seinem *Libro de las Profecías* (1504), ein wenig zurechtgebogen, zur religiösen und antik-gelehrten Legitimierung seiner Entdeckungsreisen zitiert.[222]

Schmitt gibt sich philologisch, reproduziert aber vor allem Columbus' Prophezeiungsmythos. Auch er bringt über Seneca eine mythisch-verklärte ›Weisheit der Alten‹ in Anschlag. Er erkennt einen »geheimnisvollen Bogen in die Neuzeit« in den Versen und behauptet, die Seneca-Stelle habe »sogar zur Entdeckung Amerikas mitgewirkt«:

> Christoph Columbus kannte, wie viele seiner Zeitgenossen, die Worte Senecas und fand in ihnen Antrieb und Ermunterung zu seiner Fahrt in die Neue Welt, zu der kühnen Reise, auf der er, nach Westen segelnd, den Osten erreichen wollte und wirklich erreicht hat. Der Ausdruck ›neue Welt‹, novus orbis, den Seneca gebraucht, wurde 1492 sofort auf das neu entdeckte Amerika bezogen. (LM 61)

221 Vgl. Carl Schmitt: Hamlet oder Hekuba. Der Einbruch der Zeit in das Spiel [1956], Stuttgart: Klett-Cotta 1985, S. 47, dort besonders, aber nicht ausschließlich auf die Elisabethanische Zeit bezogen.

222 Vgl. dazu Diskin Clay: Columbus' Senecan Prophecy, in: The American Journal of Philology 113.4 (1992), S. 617–620 sowie die folgenden Ausführungen.

Aus der Stelle spricht Schmitts Bewunderung für das römische und das spanisch-portugiesische Reich.[223] Schmitt verteufelt in seinem Buch nicht die Schifffahrt, sondern ein meerförmiges und das heißt bei ihm formloses Leben; das »planetarisch[e]« Raumdenken im imperialen Rom und im Spanien der Eroberungszeit ist positiv konnotiert.[224]

Auch Schmitt zitiert ungenau. Die »schönsten Vers[e]« sind seine eigene Seneca-Bearbeitung, mit Änderungen und Verkürzungen. Im dramatischen Zusammenhang sind andere Aspekte dominant. Die Stelle, die aus dem zweiten Chorlied stammt, lautet bei Seneca wie folgt:

quod fuit huius
pretium cursus? aurea pellis
maiusque mari Medea malum,
merces prima digna carina.
Nunc iam cessit pontus et omnes
patitur leges: non Palladia
compacta manu regum referens
inclita remos quaeritur Argo –
quaelibet altum cumba pererrat;
terminus omnis motus et urbes
muros terra posuere nova;
nil qua fuerat sede reliquit
pervius orbis: Indus gelidum
potat Araxen, Albin Persae
Rhenumque bibunt – venient annis
saecula seris, quibus Oceanus
vincula rerum laxet et ingens
pateat tellus Tethysque novos
detegat orbes nec sit terris
ultima Thule.

Doch was war der Gewinn
jener Heldenfahrt? Das goldene Vlies
und Medeas Trug, der das Meer übertrifft,
ein passender Preis zur Erfindung des Kiels.
Überwunden nunmehr erduldet die See
schon jeglich Gebot: nicht der Argo bedarf's,

223 Dazu und zur Orientierung an Rom für die eigene politische Theorie: Julia Hell: The Conquest of Ruins. The Third Reich and the Fall of Rome, Oxford: OUP 2019, S. 403–430.

224 Schmitts Lob des Planetarischen kommt deutlich in seinen Aufsätzen zum von ihm ebenfalls affirmierten Großraumbegriff zum Ausdruck. Vgl. Carl Schmitt: Völkerrechtliche Großraumordnung mit Interventionsverbot für raumfremde Mächte. Ein Beitrag zum Reichsbegriff im Völkerrecht [1941], in: ders.: Staat, Großraum, Nomos. Arbeiten aus den Jahren 1916–1969, hg. v. Günter Maschke, Berlin: Duncker & Humblot 1995, S. 269–371, hier u. a. 306. Vgl. auch Auer: Wege zu einer planetarischen Linientreue?, S. 85–136.

der berühmten, gefügt von Pallas' Hand,
die die Ruder heim von Königen trug,
es durchsteuert schon jeder Nachen die Flut.
Kein Markstein verbleibt. In Neuland verlegt
nun manch eine Stadt ihrer Mauern Ring.
Nichts läßt, wo es war, die erschlossene Welt.
Das eisige Naß des Araxes schlürft
der Inder, es trinkt der Perser bereits
aus Elbe und Rhein. Es wird kommen die Zeit,
wenn die Jahre vergehn, wo des Oceans Strom
den Erdenring sprengt und ein riesiges Land
sich weithin erstreckt, wo Tethys enthüllt,
was an Räumen sie barg – das Ende der Welt
ist Thule nicht mehr.[225]

Seneca feiert weder den erweiterten imperialen Horizont, noch deutet er geheimnisvoll prophezeiend auf eine ferne Zukunft voraus, in der Amerika entdeckt wird. Der Chor spricht aus dem diegetischen Raum der Argonautensage; die in seinem Gesang aufgerufene kommende Zeit wird das römische Publikum als die eigene Zeit gedeutet haben: das julisch-claudische Rom, vor allem die jüngste Gegenwart.[226] Erstmals seit Augustus fand unter Claudius, der von 41 bis 54 n. Chr. regierte, wieder eine Ausdehnung des Reichs statt. In den Versen wird explizit Kritik an der gewinnsüchtigen Seefahrt und implizit Kritik am römischen Imperialismus laut.[227] Letztere äußert Seneca auch andernorts, teils mit deutlich anti-kolonialer Stoßrichtung. Eine Stelle aus der Claudius-Satire *Apocolocyntosis* (Verkürbissung), zum Beispiel – das Trauerlied für den begriffsstutzigen Kaiser (»Wie Claudius seine eigene Leichenfeier sah, da dämmerte ihm, daß er wirklich tot war.«) – enthält die folgenden Verse:

ille Britannos ultra noti
litora ponti
if et caeruleos scuta Brigantas
dare Romuleis colla catenis
iussit et ipsum nova Romanae
iura securis tremere Oceanum.

225 L. Annaeus Seneca: Medea. Lateinisch/deutsch, übers. u. hg. v. Bruno W. Häuptli, Ditzingen: Reclam 2019 [1993], S. 34–37 (V. 360–379). Die Versumbrüche unterscheiden sich in den Überlieferungen des Dramentexts.

226 Die Argonautensage wurde als Ursprungsmythos des römischen Imperiums umcodiert. Vgl. Stefanie Arend: Rastlose Weltgestaltung. Senecaische Kulturkritik in den Tragödien Gryphius' und Lohensteins, Tübingen: Niemeyer 2003, S. 179.

227 Vgl. ebd., S. 179 und 188; A.J. Boyle: Tragic Seneca. An Essay in the Theatrical Tradition, London/New York: Routledge 1997, S. 227f.; Clay: Columbus' Senecan Prophecy, S. 619.

> Er hieß die Britannier noch jenseits der Küsten
> des erforschten Meeres
> und die Briganten mit ihren bläulichen Schilden
> den Nacken bieten römischen Ketten,
> ja selbst des Ozeans Weiten erzittern
> vor dem neuartigen Recht des Römerbeils.[228]

In *Medea* widmet Seneca sich der Kritik umfassend. Die Chorlieder, die sich für ein Zuhausebleiben aussprechen und Medea alliterierend denunzieren (»maiusque mari Medea malum«), sind dabei nur ein Aspekt. Weiter reicht Senecas Gestaltung der Medea-Figur selbst. Medeas Verse thematisieren koloniale Schuld, Kollateralschäden in Kriegen und Beutezügen und nicht zuletzt die Folgen von Flucht und Vertreibung in einer eindrucksvollen *figura etymologica*:

> Fugimus, Iason: fugimus – hoc non est novum,
> mutare sedes; causa fugiendi nova est:
> pro te solebam fugere. discedo, exeo,
> penatibus profugere quam cogis tuis.
> ad quos remittis?
>
> Ich floh einst, Jason, fliehe nun – neu ist dies nicht,
> den Wohnsitz wechseln; neu ist nur des Fliehens Grund:
> Für dich pflegt ich zu fliehn. Ich weiche, gehe fort,
> doch wenn du mich aus deinem Haus zu fliehen zwingst,
> wo soll ich hin?[229]

Was verändert Schmitt an Senecas Text? Die Übersetzung ist vermutlich seine eigene. Senecas Versstruktur löst er auf; Versteile verschwinden. »Rhein« und »sein« zwingt er, sich zu reimen:

> Der heiße Indus und der kalte Araxes berühren
> sich; Perser trinken aus Elbe und Rhein.
> Thetis wird neue Welten (novos orbes) enthüllen,
> Und Thule wird nicht mehr die äußerste Grenze der Erde sein.

Vom *heißen* Indus ist bei Seneca keine Rede (»Indus gelidum / potat Araxen«); *potare* heißt auch nicht berühren. Schmitt scheint das Aufeinanderstoßen von radikal Differentem betonen zu wollen; bei Seneca funktioniert die Stelle anders. Die Namen der Flüsse suggerieren, dass es um die Grenzen des römischen Reichs geht und um die in der römischen Geschichte wiederkehrende

228 L. Annaeus Seneca: Apokolokyntosis. Lateinisch–deutsch, hg. u. übers. v. Gerhard Binder, Düsseldorf/Zürich: Artemis & Winkler 1999, S. 34f. (12.3).

229 Seneca: Medea, S. 42f. (V. 447–451).

Frage nach seiner möglichen Ausdehnung.[230] ›Aus dem Fluss trinken‹ ist ein antiker Topos für bewohnen. Dass die Erde jenseits von Thule weitergeht, spielt auf die Eroberung Britanniens durch Claudius 43 n. Chr. an – wenige Jahre bevor Seneca die *Medea* verfasste. Das Unterwerfen des Ozeans gehörte zu den Topoi der römischen Eroberung Britanniens. Was bei Columbus und Schmitt flüssig zusammengeht – »novus orbis« und »novos orbes« – ist bei Seneca durch die Versgrenze und ein Verb aufgespalten: »novos / detegat orbes«. Auch die deutsche Übersetzung von Bruno Häuptli: »wo Tethys enthüllt, / was an Räumen sie barg« bedient den Neue-Welt-Topos gerade nicht, der der Stelle später zugeschrieben wurde. Mit der Göttin Tethys – anders als Schmitt behauptet (LM 60), geht es nicht um Thetis, die Mutter Achills, sondern um deren Großmutter – ist das ganze Meer aufgerufen. Das Bild führt aber weiter: Tethys ist Mutter der Quellen und Flüsse; ihre Kinder versorgt sie über unterirdische Wege aus dem Meer. Was sie zu entdecken hat, sind nicht Ländereien, sondern Wasserräume.

Dass die Stelle rund 1450 Jahre nach ihrer Entstehung einen so glatten Anschluss für den spanischen Entdecker lieferte, liegt an einem weiteren und weitreichenderen *misreading*.[231] Statt Tethys las Columbus Tiphys. So hieß der erste Steuermann der Argo. Dessen Kühnheit besingt der Chor (auf ambivalente Weise) einige Verse vor der zitierten Stelle. Schmitt beschäftigt sich zwar mit der Variante, zieht aber keine Konsequenzen daraus. Er gibt die Seneca-Stelle etwas anders wieder als Columbus, der sich weniger für Rhein und Elbe interessierte. Dennoch wird Schmitt über Columbus oder die Columbus-Rezeption zu der Stelle gelangt sein, ohne den dramatischen Zusammenhang zu berücksichtigen. Die offene Kritik an der Seefahrt als Grenzüberschreitung, von der in Senecas Chorgesang die Rede ist, sparte er aus. Schmitt ist dem augusteischen Imaginären verhaftet.[232] Senecas Imperialismuskritik passt nicht ins Bild.

Eine ausführlichere Seneca-Lektüre hätte Schmitts weltgeschichtliche Dialektik von Land und Meer auf Abwege geführt. In *Apocolocyntosis* beschreibt Seneca Claudius' Apotheose. Als der Kaiser bei Jupiter ankam, habe er sich nicht verständlich machen können; schließlich habe man den vielgereisten Hercules geholt, »zu erkunden, zu welcher Sorte Mensch das Subjekt gehöre« (»explorare, quorum hominum esset«):

230 Ich orientiere mich am Stellenkommentar von A.J. Boyle, in: Seneca: Medea, hg. v. A.J. Boyle, Oxford: OUP 2014.

231 Vgl. dazu im Detail: Clay: Columbus' Senecan Prophecy.

232 Vgl. Hell: The Conquest of Ruins, S. 417.

> tum Hercules primo aspectu sane perturbatus est, ut qui etiam non omnia monstra timuerit. ut vidit novi generis faciem, insolitum incessum, vocem nullius terrestris animalis, sed qualis esse mari nis beluis solet, raucam et implicatam, putavit sibi tertium decimum laborem venisse.
>
> Und da geriet Hercules beim ersten Anblick reichlich aus der Fassung, so als habe er seinerzeit nicht alle Ungeheuer fürchten müssen. Als er nun auf die beispiellose Erscheinung traf, ihren ungewöhnlichen Gang, eine Stimme, die man so von keinem Landwesen kennt, sondern wie sie allgemein für Seeungeheuer typisch ist, heiser und unartikuliert, glaubte Hercules, nun sei für ihn die dreizehnte Arbeit gekommen.[233]

In dieser Richtung ließe sich weiter zitieren. Gehören die Stellen nicht auch in die Geschichte von Land und Meer?

Schiffbruch mit Zuschauer: Schmitt und Blumenberg[234]

»La vieillesse est un naufrage«, »das Alter ist ein Schiffbruch«, hält Charles de Gaulle 1940 über den 84-jährigen Kollaborateur Philippe Pétain fest. 91-jährig schreibt Schmitt den Satz auf das Titelblatt von Hans Blumenbergs *Schiffbruch mit Zuschauer* (Abb. 16). Das Buch war ihm Ende Oktober 1979 vom Suhrkamp-Verlag zugegangen; seine Eintragungen deuten darauf, dass er die Lektüre sofort begann. Wie *Arbeit am Mythos*, das er zwei Monate später erhält, liest Schmitt *Schiffbruch mit Zuschauer* offenbar genau. Der im Duisburger Landesarchiv einsehbare Band ist voller Unterstreichungen und Anmerkungen; mehrere Schreibwerkzeuge kommen zum Einsatz; überall findet Schmitt beschreibbare Flächen. Auch der dem *Schiffbruch*-Buch angehängte »Ausblick auf eine Theorie der Unbegrifflichkeit«, der sich als Gegenentwurf zu Schmitts Begriffsdenken lesen ließe, ist voller Lesespuren.

Schmitt sieht sich weniger von der Weltgesellschaft beim Scheitern beobachtet als von einem renitenten akademischen Ziehsohn. »[M]it Zuschauer à la Nicolaus Sombart«, notiert er im unteren Teil des Titelblatts. Der Sohn des Sozialphilosophen Werner Sombart beginnt zu der Zeit mit der Demontage Schmitts im Zeichen eines Dualismus des Trockenen und des Feuchten, der

233 Seneca: Apokolokyntosis, S. 16–19 (5.3).

234 Dieser Abschnitt baut auf Passagen aus zwei Aufsätzen zur Theatralität bei Carl Schmitt auf; einige Formulierungen habe ich daraus übernommen. Vgl. Fluhrer: »Lust und Schrecken der Verwandlung«, S. 152–155; dies.: Glitschiges Terrain, S. 240–242.

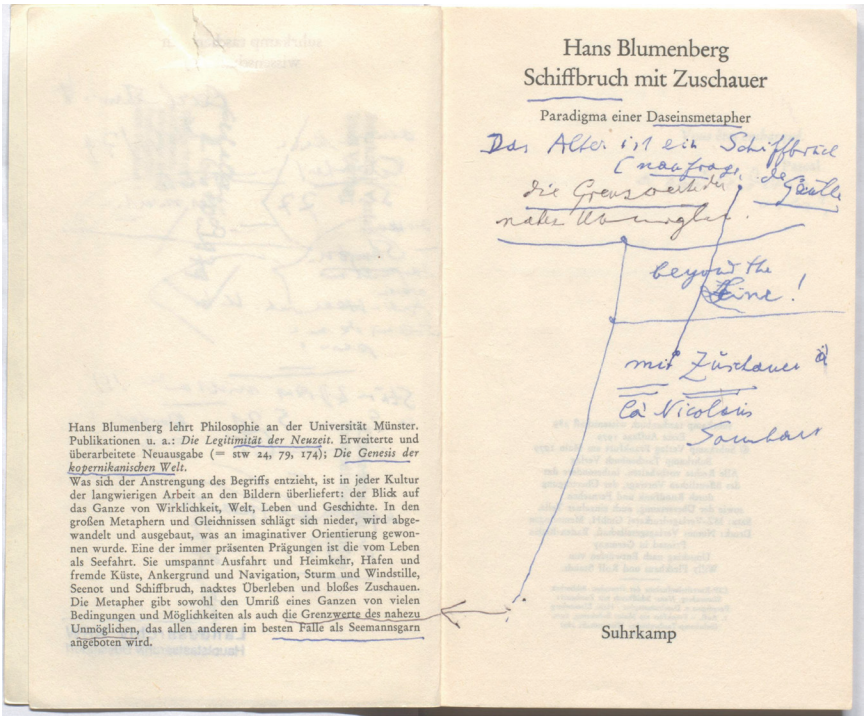


Abb. 16: Notizen Carl Schmitts im Haupttitel seiner Ausgabe von Hans Blumenbergs *Schiffbruch mit Zuschauer* (1979), © Buchseite: Suhrkamp-Verlag, Reproduktion: Landesarchiv Nordrhein-Westfalen, Nachlass Carl Schmitt (RW 0265 27773 0002)

an die Motivik erinnert, die Klaus Theweleit in der faschistischen Freikorps-Literatur gefunden hat.[235]

Der *naufrage* und die Sombart-Bemerkung sind durch eine Linie verbunden. Dazwischen notiert Schmitt »die Grenzwerten des nahezu Unmöglichen«, ein Zitat aus dem Klappentext, zu dem Schmitt einen Pfeil zieht, sowie »beyond the Line«, eine Formulierung aus dem Horizont des

235 Vgl. die nach Schmitts Tod erschienene Monografie Nicolaus Sombart: Die deutschen Männer und ihre Feinde. Carl Schmitt – ein deutsches Schicksal zwischen Männerbund und Matriarchatsmythos, München: Hanser 1991; Klaus Theweleit: Männerphantasien, Bd. 1: Frauen, Fluten, Körper, Geschichte, Frankfurt a.M.: Roter Stern 1977. Im Briefwechsel zwischen Schmitt und Sombart ist die Differenz zwischen Land und Meer durchweg ein Referenzsystem. 1955 schreibt Schmitt Sombart von der intellektuellen Einsamkeit im Sauerland, wo er sich »auf dem Meeresboden festgehalten« fühle, eine »schon fast submarine Existenz« führe. Carl Schmitt an Nicolaus Sombart, Plettenberg 22.9.1955 und 26.12.1955, in: Schmitt und Sombart. Der Briefwechsel von Carl Schmitt mit Nicolaus, Corina und Werner Sombart, hg. v. Martin Tielke, Berlin: Duncker & Humblot 2015, S. 80f. und 83–85, hier 80 und 84.

kolonialen Wettrennens der frühen Neuzeit, die sich auf die ›Neue Welt‹ als rechtlosen Raum außerhalb der europäischen Friedensverträge bezieht. »No peace beyond the line«, soll Sir Francis Drake verkündet haben – wobei sich der Ort der ›Freundschaftslinie(n)‹ (*lines of amity*) immer wieder verschob, und was in der Ferne geschah, keinesfalls folgenlos für Europa blieb – und umgekehrt.[236] Die Frage nach der rechtlichen Ordnung des globalen Raums und der Art der Kriegsführung, die sich daran bindet, war ein Lebensthema Schmitts.[237] *Der Nomos der Erde* handelt davon. Für Schmitt verbinden sich bei der Lektüre des *Schiffbruch*-Buchs offenbar die Erfahrung des Alterns mit den völkerrechtlichen Lebensfragen. 1979 ist er 91 Jahre alt; schon fünf Jahre vorher schreibt er Blumenberg von Inkongruenzen der eigenen Geschwindigkeit mit der der Welt und von Scham über Fehlleistungen.[238] Der eigene Stand und die daran gebundenen Wahrnehmungsformen infizieren die weltgeschichtlichen Betrachtungen.

Als *Schiffbruch mit Zuschauer* 1979 erscheint, hat der zögerlich angelaufene, mehrfach unterbrochene, aber höfliche Briefwechsel zwischen Schmitt und Blumenberg gerade geendet.[239] Der Austausch zwischen einem »Opfer und [einem] Mitgestalter nationalsozialistischer Politik«[240] beginnt auf öffentlichem Terrain, mit Blumenbergs Buch *Die Legitimität der Neuzeit* (1966).[241] Blumenberg argumentiert darin für einen Bruch zwischen Mittelalter und Moderne auf der Grundlage eines Primats der Wissenschaft. Er richtet sich explizit an Schmitt, der in seinem Buch *Politische Theologie* (1922) proklamiert hatte, alle modernen politischen Begriffe seien säkularisierte theologische Begriffe.[242] Für die Auseinandersetzung mit Konzepten, die die Wirklichkeit und das Ver-

236 Vgl. u. a. Wilhelm G. Grewe: The Epochs of International Law [1984], übers. u. hg. v. Michael Byers, Berlin/New York: de Gruyter 2000, S. 152–162; Ian K. Steele: The English Atlantic, 1675–1740. An Exploration of Communication and Community, Oxford: OUP 1986, S. 189f.

237 Vgl. für eine luzide Rekonstruktion von Schmitts Liniendenken vor dem Hintergrund der historischen Konstellation in der frühen Neuzeit: Auer: Wege zu einer planetarischen Linientreue?, S. 87–106.

238 Vgl. Blumenberg/Schmitt: Briefwechsel, S. 118f.

239 Vgl. Hans Blumenberg, Carl Schmitt: Briefwechsel 1971–1978 und weitere Materialien, hg. v. Alexander Schmitz und Marcel Lepper, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2007.

240 Alexander Schmitz und Marcel Lepper: Nachwort, in: Hans Blumenberg, Carl Schmitt: Briefwechsel 1971–1978 und weitere Materialien, hg. v. A.Sch. und M.L., Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2007, S. 251–306, hier 258.

241 Vgl. dazu grundlegend Alexander Schmitz: Legitimacy of the Modern Age? Hans Blumenberg and Carl Schmitt, in: The Oxford Handbook of Carl Schmitt, hg. v. Jens Meierhenrich und Oliver Simons, Oxford: OUP 2016, S. 705–730.

242 Schmitt: Politische Theologie, S. 37: »Alle prägnanten Begriffe der modernen Staatslehre sind säkularisierte theologische Begriffe. Nicht nur ihrer historischen Entwicklung nach, weil sie aus der Theologie auf die Staatslehre übertragen wurden, indem zum Beispiel der allmächtige Gott zum omnipotenten Gesetzgeber wurde, sondern auch in ihrer systemati-

ständnis von Geschichte strukturieren, schlägt Blumenberg die Metaphorologie vor. Schmitt attestiert er »eine mißbräuchliche oder mindestens Mißbrauch ermöglichende Verwendung von Metaphern«[243].

Die mythischen Momente in Schmitts Begriffsbildung dürften Blumenberg vor dem Hintergrund seiner mythentheoretischen Thesen interessiert[244] und anregendes Material für seine metaphorologischen Studien geliefert haben.[245] Blumenbergs Überarbeitung der Thesen zur »Legitimität der Neuzeit« geht aber entscheidend auf Schmitts Einwürfe zurück, die Blumenberg als besondere Herausforderung empfand, wie der Briefwechsel und Äußerungen Blumenbergs über Schmitt gegenüber Dritten verdeutlichen.[246] Schmitt reagiert wenige Jahre nach dem Erscheinen von *Die Legitimität der Neuzeit* auf die Kritik. *Politische Theologie II: Die Legende von der Erledigung jeder Politischen Theologie* (1970) ist zunächst eine Auseinandersetzung mit dem einstigen Freund Erik Peterson.[247] Dieser hatte in seiner gegen Schmitts Reaktivierung der politischen Theologie gerichteten Schrift *Der Monotheismus als politisches Problem* (1935) einen Bruch zwischen christlichem Monotheismus und Politik und eine Absage an jede Form politischen Gottesgnadentums proklamiert. Gegen Ende seines Buchs kommt Schmitt indes auf Blumenbergs Kritik zu sprechen:

> Dieses Buch [*Die Legitimität der Neuzeit*, S.F.] setzt die Nicht-Absolutheit absolut und unternimmt eine *wissenschaftliche* Negierung jeder Politischen Theologie, wissenschaftlich im Sinne eines Wissenschaftsbegriffes, der keinerlei Weiterentwicklungen oder Umbesetzungen aus der Heilslehre einer sich absolut setzenden Religion gelten läßt. Derartige Umbesetzungen sind ihm nur tragische Hypotheken aus vergangenen Epochen. Ihre restlose Liquidierung gehört zur Weltlichkeit der enttheologisierten Neu-Zeit und bleibt ihr ›dauerndes kritisches Officium‹.[248]

schen Struktur [...]. Der Ausnahmezustand hat für die Jurisprudenz eine analoge Bedeutung wie das Wunder für die Theologie.«

243 Schmitz und Lepper: Nachwort, S. 294. Vgl. auch Schmitz: Legitimacy, S. 719.

244 Vgl. Angus Nicholls und Felix Heidenreich: Mythos, in: Blumenberg lesen. Ein Glossar, hg. v. Robert Buch und Daniel Weidner, Berlin: Suhrkamp 2014, S. 214–227, hier 225.

245 Vgl. die 1987 unter dem Titel *Die Sorge geht über den Fluß* erschienenen Denkbilder, in denen Blumenberg sich für eine »Metaphorologie der Kulturkritik« ausspricht, die neben Schmitt auch auf Martin Heidegger und Arnold Gehlen gerichtet ist. Das Buch beginnt mit einer »Meeresbeschimpfung«, auf die Abschnitte über »Feinde«, den »Seenotfall«, das Nicht-Schwimmen-Können beim Schiffbruch, eine »Rettung durch Untergänge«, »Grund und Boden«, »Stand und Bestand«, »Ackerboden« und »Sumpf« folgen. Hans Blumenberg: Die Sorge geht über den Fluß, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1987.

246 Vgl. Blumenberg/Schmitt: Briefwechsel, u. a. S. 105–110, 116f., 130f.

247 Schmitt: Politische Theologie II, u. a. S. 9.

248 Ebd., S. 85; das Zitat am Ende stammt aus Blumenbergs Buch.

Schmitt widerspricht, zeigt sich aber beeindruckt von Blumenbergs Ausführungen: »Ich möchte nicht den Eindruck erwecken, als wollte ich mit solchen Hinweisen in die Auseinandersetzung mit einem Buch eintreten, dessen theologisches, anthropologisches und kosmologisches Wissen erstaunliche neue Horizonte eröffnet und dessen Belehrungen für mich fruchtbar geworden sind.«[249]

Mit *Schiffbruch mit Zuschauer* führt Blumenberg die Auseinandersetzung mit Schmitt im Horizont von Metaphorologie, Rhetorik und der Historisierung von Wahrnehmungsdispositiven fort. Für *Arbeit am Mythos*, das gleich noch eine Rolle spielen wird, ist ein Einfluss Schmitts bereits bemerkt worden.[250] Beide Bücher lassen sich vor dem Hintergrund der Lektüre der Passagen aus der *Genealogie der Moral* auch als ein Sekundieren Nietzsches gegen Schmitt lesen. *Schiffbruch mit Zuschauer* ist geradezu ein Antwortschreiben auf die Texte zum Komplex von Land und Meer. Schmitt hatte Blumenberg 1974 *Der Nomos der Erde* zugesandt. Blumenberg schreibt ihm dazu: »[I]m ›Nomos‹ habe ich sofort gelesen, was sich auf ›Landnahme‹ und ›neue Welt‹ bezieht, weil es mich für meine metaphorologischen Arbeiten zu ›terra incognita‹, ›mundus novus‹ und ›unvollendete Welt‹ sogleich festhielt, die ich seit 1960 (Paradigmen zu einer Metaphorologie) veröffentlicht bzw. vorgetragen habe.«[251] Dass Blumenberg auch *Land und Meer* in seine Studien einbezog, wird zu Beginn des *Schiffbruch*-Buchs deutlich, wo es heißt: »Der Mensch führt sein Leben und errichtet seine Institutionen auf dem festen Lande. Die Bewegung seines Daseins im ganzen jedoch sucht er bevorzugt unter der Metaphorik der gewagten Seefahrt zu begreifen.«[252] Zweifellos rekurrieren diese Sätze auf Schmitts Eröffnung von *Land und Meer*: »Der Mensch ist ein Landwesen, ein Landtreter. Er steht und geht und bewegt sich auf der festgegründeten Erde. Das ist sein Standpunkt und sein Boden; dadurch erhält er seinen Blickpunkt; das bestimmt seine Eindrücke und seine Art, die Welt zu sehen.« (LM 7) Blumenberg übernimmt den anthropologischen Grundgedanken, gibt ihm aber eine andere Perspektivierung: Wo bei Schmitt eine mytho-biologisch fundierte Anthropologie und eine daraus abgeleitete Phänomenologie steht, setzt Blumenberg eine philologische Anthropologie und eine tentative, metaphorologische Philosophie ein, deren Standortgebundenheit mindestens aisthetische, vielleicht gar physiologische

249 Ebd., S. 89.
250 Vgl. Nicholls/Heidenreich: Nachwort, S. 108–115.
251 Blumenberg/Schmitt: Briefwechsel, S. 129 (Brief Blumenbergs vom 28.11.74).
252 Hans Blumenberg: Schiffbruch mit Zuschauer. Paradigma einer Daseinsmetapher, Frankfurt a.M. 1997 [1979], S. 9.

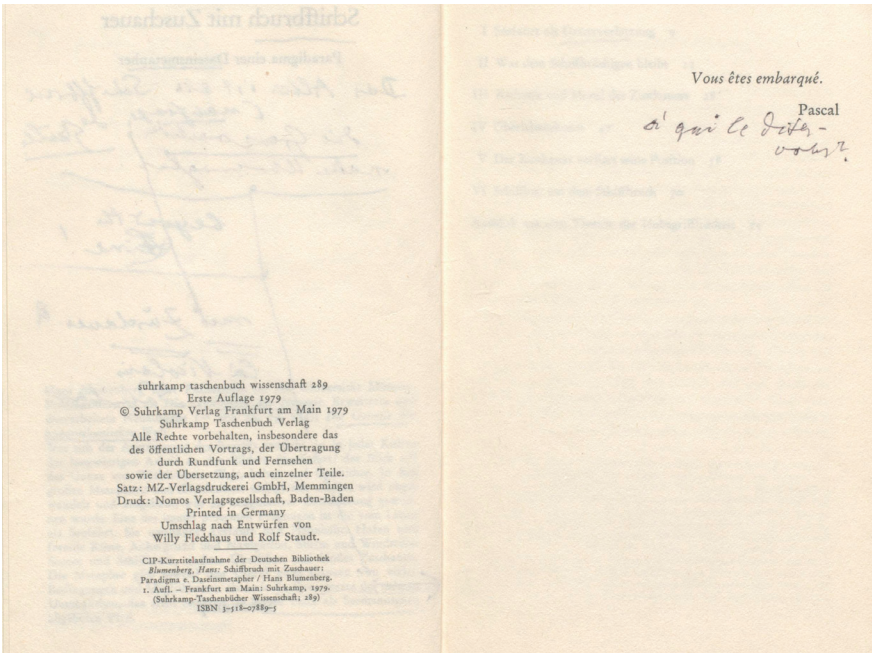


Abb. 17: Notiz Carl Schmitts unter dem Motto seiner Ausgabe von Hans Blumenbergs *Schiffbruch mit Zuschauer* (1979), © Buchseite: Suhrkamp-Verlag, Reproduktion: Landesarchiv Nordrhein-Westfalen, Nachlass Carl Schmitt (RW 0265 27773 0003)

Unsicherheit einschließt.[253] Mit Nietzsche offenbart Blumenberg den festen Stand als immer vorläufig bleibendes Erfahrungswissen statt als anthropologische Konstante:

> Zuverlässigkeit eines festen Bodens ist für den aus der Geschichte auftauchenden Menschen das schlechthin Neue. Das, was Nietzsche seine Glückseligkeit nennt, gleiche der des Schiffbrüchigen, *der ans Land gestiegen ist und mit beiden Füßen sich auf die alte feste Erde stellt – staunend, daß sie nicht schwankt.* Das feste Land ist nicht die Position des Zuschauers, es ist die des geretteten Schiffbrüchigen; seine Festigkeit wird ganz aus der Unwahrscheinlichkeit heraus erfahren, das überhaupt erreichbare zu sein.[254]

Haben die Zeilen auf Schmitt eine Wirkung? In seiner Ausgabe des Buchs schreibt er unter das Pascal entliehene Motto »*Vous êtes embarqué*« die rhetorische Frage: »à qui le dites-vous?« , Wem sagen Sie das? (Abb. 17).

253 Vgl. dazu Blumenbergs Ausführungen zum Sturz des Thales, des Philosophen des Wassers: Hans Blumenberg: Das Lachen der Thrakerin. Eine Urgeschichte der Theorie, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1987.

254 Blumenberg: Schiffbruch mit Zuschauer, S. 26f.

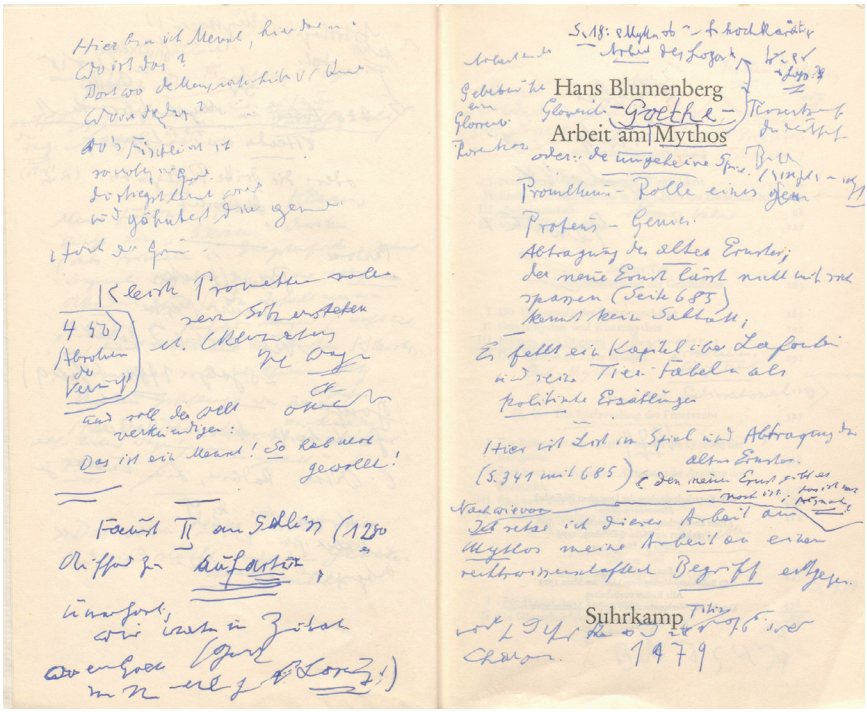


Abb. 18: Notizen Carl Schmitts in seiner Ausgabe von Hans Blumenbergs *Arbeit am Mythos* (1979), © Buchseite: Suhrkamp-Verlag, Reproduktion: Landesarchiv Nordrhein-Westfalen, Nachlass Carl Schmitt (RW 0265 27770 0003)

Eine Notiz auf dem Innentitel von *Arbeit am Mythos*, das Schmitt ebenfalls 1979 von Suhrkamp erhalten hatte, deutet an, dass es ihm allmählich schwerer gefallen sein könnte, das eigene Denken gegen Blumenbergs Kritik zu behaupten (Abb. 18). »Prometheus-Rolle eines Proteus-Genies« heißt es da; außerdem trägt Schmitt Goethes Namen in den Buchtitel ein mit Verweis auf die Auseinandersetzung über »den ungeheuren Spruch«, die er mit Blumenberg teilt.[255]

255 Gemeint ist Goethes dem vierten Teil von *Dichtung und Wahrheit* vorangestellte »Nemo contra deum nisi deus ipse«. Vgl. dazu Reinhard Mehring: Arbeit am Goethe-Mythos. Carl Schmitt annotiert Blumenberg, in: Zeitschrift für Ideengeschichte 9.4 (2015), S. 125–127. Mehring geht davon aus, dass Blumenberg für Schmitt das »Proteus-Genie« ist. Ebd., S. 126. Vgl. zur Goethe-Debatte ders.: »Die dritte Religion der Deutschen«. Carl Schmitts Kanonpolitik, Hans Blumenberg und der lange Weg zu Goethe, in: ders.: Carl Schmitt: Denker im Widerstreit: Werk – Wirkung – Aktualität, Freiburg/München: Karl Alber 2017, S. 337–352.

Den über dem Verlagsnamen notierten Satz »Ich setze dieser Arbeit am Mythos meine Arbeit an einem rechtswissenschaftlichen Begriff entgegen« korrigiert Schmitt zu »*Nach wie vor* setze ich dieser Arbeit am Mythos meine Arbeit an einem rechtswissenschaftlichen Begriff entgegen.«

Es geht mir nicht darum, Schmitt über die Annahme einer Art späten Einsicht (die ich nicht erkenne) zu rehabilitieren. Schmitts späte Briefe an Blumenberg lesen sich aber als Zeugnisse dafür, dass leib-seelische Erfahrung – zu der etwa die schmerzhafte Entdeckung der Langsamkeit gehört[256] – Denkmuster in Bewegung setzen kann.[257] Neben und mit historisch-kritischem Annotieren[258] scheint mir das Nachspüren von Erfahrungszusammenhängen in den Texten ein Weg zu sein, Schmitts Texte heute noch auf gewinnbringende Weise zu lesen. Was Blumenberg betrifft, offenbart die Beschäftigung mit Schmitt *Arbeit am Mythos*, auch ohne das Kapitel zu den »Präfigurationen«, als von politischen Latenzen durchzogen.

256 Vgl. den Brief an Blumenberg vom 20.10.1974: »Ich darf noch eine zweite, persönlich-subjektive Andeutung hinzufügen, um mein bisheriges Schreiben vor Missverständnissen zu schützen: sie betrifft die traurige Situation eines 86jährigen Alten in einer Welt, die sich mit Über-Zeit-, Über-Schall- und Über-Mensch-Geschwindigkeiten um mich herum bewegt, während das Tempo meiner Maschine mit einer komischen Langsamkeit der psycho-somatischen Apparatur dahinkriecht, sodaß mir ein Wettkriechen zweier Schnecken allmählich spannender wird als ein Wettflug zweier Astronauten.« Blumenberg/Schmitt: Briefwechsel, S. 119. Zu Blumenbergs Plädoyers für Verfahren der »Eskalationsverzögerung«: Nicholls/Heidenreich: Nachwort, S. 105.

257 Vgl. dazu auch Fluhrer: »Fuß der Leidenschaft«, bes. S. 123.

258 Vgl. etwa den Kommentar von Samuel Zeitlin zu seiner Übersetzung von *Land und Meer:* Carl Schmitt: Land and Sea. A World-Historical Meditation, übers. v. Samuel Garrett Zeitlin, hg. v. Russell A. Berman und S.G.Z., Candor/NY: Telos Press 2015; sowie die ausführlich kommentierte synoptische Darstellung der verschiedenen Fassungen von *Der Begriff des Politischen:* Carl Schmitt: Der Begriff des Politischen. Synoptische Darstellung der Texte, hg. v. Marco Walter, Berlin: Duncker & Humblot 2018.

4.
Ovids *Metamorphosen* und die Plastizität der Erfahrung

Die *Metamorphoseon libri*, Ovids 15 Bücher mit Verwandlungserzählungen in 12.000 Hexameter-Versen, erscheinen um 8 n. Chr. in einer Zeit des Wandels. Nach der bürgerkriegsgeplagten späten Republik führt Augustus das Römische Reich als Princeps in die Monarchie. Zu den weitreichenden Transformationsprozessen gehört eine aufwändige Ästhetisierung der Politik. Sie schöpft aus dem Bildreservoir der Mythen und der Naturphilosophie und findet Motive der Verwandlung. Politik, Geschichte, Natur und Kunst lassen sich in ihnen verbinden, manchmal zur Ununterscheidbarkeit. Die *Metamorphosen* haben Teil an dieser Virulenz der Verwandlung in der augusteischen Zeit[1] und reflektieren sie zugleich.[2] Weder handelt es sich bei Ovids Epos um die utopische Darstellung einer fließenden Welt noch um eine protoromantische Aitiologie der ewigen Stadt. Vielmehr liefern sie eine plastische Erfahrungsgeschichte der Verwandlung und die Kritik einer politischen Morphologie, die Verwandlung mythisch verklärt. Ovids Epos reklamiert die Verwandlung für die Dichtung und korrigiert die mythisch-politische Metamorphotik auf ästhetischem Weg. Über ihre Form werden die *Metamorphosen* selbst politisch. Sie sind eine poetische Arbeit am Mythos des Politischen. Barthes' *Mythologies* stehen sie näher als Goethes Morphologie. Ovid betont den Erfahrungsgehalt der Mythen. Indem die griechischen Mythen vor dem Hintergrund der eigenen Lebenswelt mit neuen Körpern versieht, öffnet er nicht nur historische, sondern auch transhistorische Anschlussstellen. Ovid legt in den Mythen eine ›Grammatik der Erfahrung‹ offen, die sich nicht auf die eigene Zeit beschränkt, wie die seit der Renaissance nicht abreißende

1 Vgl. dazu Philip Hardie: Augustan Poets and the Mutability of Rome, in: Roman Poetry & Propaganda in the Age of Augustus, hg. v. Anton Powell, London: Bloomsbury Academic 1994 [1992], S. 59–82; Christian Zgoll: Phänomenologie der Metamorphose. Verwandlungen und Verwandtes in der augusteischen Dichtung, Tübingen: Narr 2004.

2 Vgl. Hélène Casanova-Robin und Gilles Sauron (Hg.): Ovide, Le transitoire et l'éphémère. Une exception à l`âge augustéen?, Paris: Sorbonne Université Presses 2019.

künstlerische und wissenschaftliche Auseinandersetzung mit den *Metamorphosen* bezeugt.[3]

Das Proömium und Ovids plastische Verskunst

Vier berühmte Verse eröffnen die *Metamorphosen*. In Übereinstimmung mit den Konventionen des antiken Vorspiels formulieren sie das Thema des Epos, den zeitlichen Horizont der Erzählung und eine Bitte an die Götter um Verlebendigung der Dichtung:

> In nova fert animus mutatas dicere formas
> corpora; di, coeptis (nam vos mutastis et illa)
> adspirate meis primaque ab origine mundi
> ad mea perpetuum deducite tempora carmen.
>
> Wie sich in neue Körper Gestalten verwandelten, treibt's zu
> künden mich. Götter, dem Plan – denn ihr habt den auch verwandelt –
> haucht euren Atem ein, und vom ersten Ursprung des Kosmos
> führt bis in meine Zeit meine Dichtung ununterbrochen.[4]

Das Epos will Verwandlungsprozesse von der Entstehung der Welt bis zur Regierungszeit des Augustus schildern. Schon das kurze Proömium führt vor, dass die Gestalt der Verse dafür ausschlaggebend ist. Nicht nur macht das Vokabular das Verwandlungsthema unmittelbar augenfällig. Die Versstruktur macht es zugleich spürbar.[5] Ovid trägt den Mythos in die historische Zeit ein.[6] Die Form, in der er das tut, spielt ihre Erfahrbarkeit aus. Verwandlung ist Thema und Formprinzip der *Metamorphosen*.

3 Vgl. Blumenberg: Arbeit am Mythos, S. 383; A.J. Boyle: Ovid and Greek Myth, in: The Cambridge Companion to Ovid, hg. v. Philip Hardie, Cambridge: CUP 2002, S. 355–381, hier 355 (von Boyle stammt die Formulierung »grammar of experience«).

4 Publius Ovidius Naso: Metamorphosen. Lateinisch–deutsch, hg. u. übers. v. Niklas Holzberg, Berlin/Boston: de Gruyter 2017, S. 39f. (1.1–4). Im Folgenden zitiere ich aus dieser Ausgabe im Haupttext unter der Angabe von Buch und Vers. Einige Aspekte und Formulierungen meiner Lektüre dieser vier Verse finden sich bereits in Sandra Fluhrer: Von Formen und Körpern. Integration nach Ovid (zur Pelops-Episode im VI. Buch der Metamorphosen), in: Fremdheit, Integration, Vielfalt? Interdisziplinäre Perspektiven auf Migration und Gesellschaft, hg. v. Christine Lubkoll, Eva Forrester und Timo Sestu, Paderborn: Fink 2021, S. 193–214, hier 195–197.

5 Vgl. zur mimetischen Qualität von Ovids Dichtung: Donald Lateiner: Mimetic Syntax. Metaphor from Word Order, Especially in Ovid, in: The American Journal of Philology 111.2 (1990), S. 204–237.

6 Vgl. Joachim Latacz: Ovids ›Metamorphosen‹ als Spiel mit der Tradition [1979], in: ders.: Erschließung der Antike. Kleine Schriften zur Literatur der Griechen und Römer, Stuttgart: Teubner 1994, S. 569–600, hier 587.

Die Behauptung, die Götter hätten das literarische Vorhaben (*coeptum*) verwandelt, unterstreicht die Syntax der Vorrede. Sie ist derart verschoben (*mutatis*), dass sie selbst bei geübten Lateinlesern zunächst Verwirrung stiftet.[7] Erst das in den zweiten Vers abgespaltene »corpora« offenbart, dass nicht von verwandelten Formen erzählt wird, sondern vom Gestaltwandel in neue Körper – dass also »mutatas« nicht ein Adjektiv zu »formas« ist, sondern ein Partizip. Die Frage nach dem Verhältnis von Formen und Körpern, die durch die zerrissene Syntax hervortritt und die auch die grammatikalische Analyse nicht zufriedenstellend beantwortet, prägt das gesamte Epos.[8] Ovids »ununterbrochen[e]« Erzählung ist von unzähligen ästhetischen Brüchen durchzogen, die durch Reibungen des Sprachmaterials und der Versform mit der Aussageebene entstehen. Konstant erinnert Ovid an die Herkunft des Verses von *vertere*, wenden.

Mit Roman Jakobson ließe sich von einer besonders hohen Literarizität der *Metamorphosen* sprechen.[9] Im lateinischen Vers besteht eine nahezu vollständige Freiheit der syntaktischen Anordnung, die Ovid an vielen Stellen seines Epos ausreizt. Durch unerwartete syntaktische Nachbarschaften entstehen neue Zusammenhänge, die weniger eine lexikalische, als eine lautliche Grundlage besitzen und die dennoch semantisch wirksam werden. Im ersten Vers sind »animus« und »mutatas« syntaktisch voneinander getrennt; dass sie nebeneinanderstehen, macht auf ihre lautliche Ähnlichkeit aufmerksam. Durch sie wird eine enge Verbindung zwischen dem dichterischen Geist und dem Prinzip der Verwandlung suggeriert, die erst der zweite Vers explizit macht. Besonders wirkungsvoll ist die einem syntaktischen Drahtseilakt gleichkommende Kombination von Hyperbaton und Enjambement bei »In nova [...] / corpora«. Die Überschreitung der Versgrenze sorgt für die verspätete Wahrnehmung der grammatischen Kongruenz; weiter könnten

7 Vgl. u. a. Barbara Feichtinger: Ovids *Metamorphosen* oder der totale Text, in: Vergil und das antike Epos. Festschrift für Hans Jürgen Tschiedel, hg. v. Stefan Freund und Meinolf Vielberg, Stuttgart: Franz Steiner Verlag 2008, S. 295–320, hier 301f.; Andrew Feldherr: Metamorphosis in the *Metamorphoses*, in: The Cambridge Companion to Ovid, hg. v. Philip Hardie, Cambridge: CUP 2002, S. 163–179, hier 164; Nicklas: Die Beständigkeit des Wandels, S. 65.

8 Vgl. dazu auch Jürgen Paul Schwindt: Thaumatographia oder Zur Kritik der philologischen Vernunft. Vorspiel: Die Jagd des Aktaion (Ovid, ›Metamorphosen‹ 3, 131–259), Heidelberg: Winter 2016, S. 113–115; Chiara Cavazzani: Körperkonzepte, in: Ovid-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung, hg. v. Melanie Möller, Mitarb. Christian Badura, Stuttgart: Metzler 2021, S. 198–202, hier 199.

9 Vgl. Roman Jakobson: Linguistik und Poetik [1960], in: ders.: Poetik. Ausgewählte Aufsätze 1921–1971, hg. v. Elmar Holenstein und Tarcisius Schelbert, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1979, S. 83–121.

die als Satzteil eine Einheit bildenden Worte nicht auseinanderstehen. Die Abspaltung von »corpora« führt aber dazu, dass der Zusammenhang auf anderem Wege hergestellt wird: durch die Versstruktur. »In nova« und »corpora« besitzen die gleiche Stellung im Vers und den gleichen Versfuß, einen vollen Daktylus. Die Versgestaltung bricht mit der Annahme, dass es sich beim Epos um eine linear fortschreitende Dichtkunst handelt. Ovid weitet die Topologie des Epos auch nach oben und unten sowie zurück nach links aus. Durch die Verschiebungen entsteht eine Textur, eine literarische Plastizität, die beim Lesen und Hören erfahrbar wird, in ihren Dimensionen aber erst durch die Textanalyse wahrnehmbar wird.[10]

In den *Metamorphosen* sind zahlreiche Bezüge zum Text und zur Schreibszene zu finden; auf Schriftlichkeit scheint häufiger Bezug genommen als auf Mündlichkeit.[11] Zugleich spielt das Epos selbstreferentiell mit Medien und Sinnen des Schreibens und Sehens/Lesens, des Sprechens/Singens und Hörens sowie mit der Spannung zwischen den Ausdrucks- und Wahrnehmungsformen. Das Verb *deducere* aus dem vierten Vers des Proömiums etwa bedeutet nicht nur ›(herab)führen‹, sondern auch ›(aus)spinnen‹ und ›weben‹ und gehört somit dem Vokabular der Dichtkunst zwischen Sprechen/Singen und Schreiben an: Es kann sowohl auf das Ritual des Geschichtenerzählens an der Spindel bezogen werden als auch auf den *textus*, das (lesbare) Gewebe.

Auch auf der grammatischen und lautlichen Ebene entstehen solche Verweise. Die Verwandlungsvokabeln »mutatas« und »mutastis« in den ersten beiden Versen zeugen davon, dass die Sprache sich bei ihrer Verwendung durch grammatikalische Verfahren wie Konjugation, Deklination oder Wortartwechsel konstant ein wenig verwandelt. Dass »mutastis« gegenüber »mutatas« genau um einen Versfuß verschoben ist, unterstreicht dies. Aus

10 Eine leichte Sprachbarriere – so möchte ich, auch aus eigener Not heraus, behaupten – ist solchen Wahrnehmungen vielleicht zuträglich. Wer keine tiefergehende latinistische Ausbildung mitbringt, wird beim Lesen der *Metamorphosen* im Original zunächst mehr hören als verstehen. Der Klang der Verse, von bruchstückhaftem Verstehen begleitet, entwickelt zunächst eine so verheißungsvolle wie eigentümliche Wirkung. Im Aufblitzen bekannter Vokabeln und Namen überlagert sich mythologisches (Halb-)Wissen mit der Fremdheit des komplexen Versbaus und der halsbrecherischen grammatischen Strukturen. Der zunächst intuitive Rhythmus, den die Verse beim Sprechen erhalten, erfährt durch die spätere grammatikalische und metrische Analyse eine Korrektur, die auf weitere Aspekte der Verskomposition aufmerksam macht. Jenseits des Klangs versetzt das teils unvereinbar breite Bedeutungsspektrum, das sich beim Nachschlagen der Vokabeln im Wörterbuch auffächert, die Verse in eine semantische Schwingung, auf die jede Übersetzung (notgedrungen) den Finger hält.

11 Vgl. Lynn Enterline: The Rhetoric of the Body from Ovid to Shakespeare, Cambridge: CUP 2000, S. 6f.

dem Partizip Perfekt Passiv »mutatas« wird ein finites Verb; das Verwandeln wird vor dem drohenden Einfrieren im Partizip bewahrt und verlebendigt. Mit Jakobson ließe sich von einer »Poesie der Grammatik« sprechen, einem Beispiel für die »grammatische[n] Tropen und Figuren«, die »in der morphologischen und syntaktischen Struktur der Sprache verborgenen Quellen der Poesie«.[12] Werden die Verse gesprochen, verformt die grammatikalische Verschiebung von »mutatas« zu »mutastis« auch den Mund – ein für die *Metamorphosen*, wie sich noch zeigen wird, besonders wichtiges Organ.

Über das Proömium hinaus hat in den Episoden ein deiktisches Spiel daran teil, die Verwandlungen sinnlich erfahrbar zu machen. Dazu gehört das »ecce« (»sieh'«), mit dem zahlreiche Verse insbesondere der ersten Hälfte der *Metamorphosen* beginnen. Es involviert den Zuschauer, indem es die bekannten Mythen auf plastischen und beweglichen Spielfeldern im Schwellenraum von Epos und Drama inszeniert. So heißt es zu Beginn der Episode um Actaeon und Diana:

> Dumque ibi perluitur solita Titania lympha,
> ecce nepos Cadmi dilata parte laborum
> per nemus ignotum non certis passibus errans
> pervenit in lucum; sic illum fata ferebant.
>
> Während Titania dort im vertrauten Gewässer ihr Bad nimmt,
> siehe, da kommt der Enkel des Kadmus, der einen Teil des
> Tagewerks aufschob, mit zögerndem Schritt durch den ihm nicht bekannten
> Wald direkt in den Hain. So führte ihn da sein Verhängnis. (3.173–176)

Auf zeitlicher Ebene finden sich ähnliche Verfahren, etwa mit dem häufigen Versbeginn »iam(que)«, »(und) schon«, der auch drei Bücher eröffnet (III, VII, XIV). *Iam* kann Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft ausdrücken. In den *Metamorphosen* suggeriert es häufig eine Gegenwärtigkeit der mythischen Geschichten und eine Teilhabe daran beim Lesen, gerade im Fall besonders grausamer Episoden. So heißt es, als Philomela von Tereus entführt wird:

> iamque iter effectum, iamque in sua litora fessis
> puppibus exierant, cum rex Pandione natam
> in stabula alta trahit silvis obscura vetustis,
>
> Schon ist vollendet die Fahrt, schon sind sie am eigenen Strand den
> müden Schiffen entstiegen, da schleppt der König Pandions
> Tochter zu einem in alten Wäldern verborgenen Stall […] (4.519–521)

12 Jakobson: Linguistik und Poetik, S. 116.

Verbunden ist das deiktische Spiel mit präzisen Beschreibungen von Körpern, Materialien und Bewegungsabläufen sowie einem spannungsvollen Wechsel zwischen mimetischen und diegetischen Verfahren. So wird das erzählte Geschehen plastisch, ohne dass der Kunstcharakter der Erzählung hinter der Plastizität zu verschwinden droht.[13] In dieser selbstreflexiven Präzision und Plastizität liegt der Unterschied zwischen Ovids mythologischer Sprache und einer mythischen Sprache, wie sie Cassirer und Barthes beschreiben. Auch Ovids Sprache kann alles verbinden, kaschiert aber die Bruchstellen zwischen den verbundenen Elementen nicht. Vielleicht lässt sich über Ovid nicht sagen, was Barthes für die mythenkritische Avantgardeliteratur des 20. Jahrhunderts festhält: dass sie »einen präsemiologischen Zustand der Sprache« anstrebe.[14] Ovids Vers- und Klangkunst, die mit der Spannung zwischen Präsenz und Repräsentation spielt, lässt sich aber als Bemühung werten, »das Zeichen in Sinn zurückzuverwandeln«, »die Verbindung zwischen Signifikant und Signifikat« zu justieren.[15]

Die mikrologischen Verfahren stehen in Verbindung mit dem großen Anliegen der *Metamorphosen*, den Mythos zu historisieren. Das ›Herabführen‹ des Mythos in die eigene Zeit erweitert frühere Konzeptionen des Epos, wie sie etwa durch die *Aitia* des hellenistischen Dichters Kallimachos (ca. 305–240 v. Chr.) geprägt wurden, mit denen die *Metamorphosen* das Thema der Erzählung von Ursprungsmythen teilen.[16] Indem Ovid die Mythen in eine römische Zeitleiste einträgt, schafft er die Voraussetzung für eine ironische Haltung gegenüber dem Mythos. Jeder Vers sprengt die augusteische Fiktion eines Goldenen Zeitalters, in der Vergangenheit und Gegenwart in mythischen Bildern zusammenfließen. An ihrer statt entsteht eine »ästhetische Geschichtsschreibung«[17], die am Erfahrungsgrund der Mythen ansetzt. Indem Ovid Mythen als bewegliche Erfahrungsbilder erkennt, arbeitet er ihrer Stillstellung und politischen Nutzbarmachung entgegen. Die Aitiologie

13 Vgl. zur ovidischen Plastizität auch Philip Hardie: Ovid's Poetics of Illusion, Cambridge: CUP 2002.

14 Barthes: Mythen des Alltags, S. 283.

15 Ebd.

16 Vgl. Latacz: Ovids ›Metamorphosen‹ als Spiel mit der Tradition, S. 587–589 sowie eine Bemerkung Hegels: »Sie [die *Met.*] sind zwar symbolisch-mythologischer Art, zugleich aber stellen sie dem Geistigen das Natürliche ausdrücklich gegenüber, indem sie einem natürlich vorhandenen, einem Felsen, Tiere, einer Blume, Quelle die Bedeutung geben, ein *Herunterkommen* und eine *Strafe* geistiger Existenzen zu sein«. Hegel: Ästhetik I, S. 505.

17 Klaus Heinrich: Zivilisation und Mythologie III – Ovid, Metamorphosen, Mitschriften der Vorlesung über Orpheus (Sommersemester 1981, FU Berlin), hg. v. Ursula Panhans-Bühler und Cary Brandt, Berlin 1983, S. 3. Mit Dank an Jörg Döring, der mir das Typoskript zur Verfügung gestellt hat.

wird zum dekonstruktiven Spiel. Jede Wiederholung lässt den Gegenstand an Erhabenheit einbüßen, verunsichert das Verhältnis von Ursprung und Werden, von Natur und Kultur. Die Flexibilität öffnet das Epos zugleich für transhistorische Anschlüsse.

Figurae conversae: Ovids Anthropologie

Die Welt, so erzählt Ovid nach dem Proömium, ohne sich weiter aufzuhalten, entsteht aus dem Chaos, aus reiner, gestaltloser Materie: »nec quidquam nisi pondus iners« / »nichts als träges Gewicht« (1.8). Ein unbekannter Gott schafft grobe Ordnung: Er scheidet die Elemente, formt Erde, Meere, Flüsse und Seen, Berge, Täler und Wälder, lässt Klimazonen, Sonne, Winde und Wetterphänomene entstehen (32–68). Am Himmel siedeln sich Sterne und Götter an; das Wasser nimmt die Fische, die Luft die Vögel, das Land die übrigen Tiere auf (69–75). Ein Geschöpf fehlt noch:

natus homo est, sive hunc divino semine fecit
ille opifex rerum, mundi melioris origo,
sive recens tellus seductaque nuper ab alto (80)
aethere cognati retinebat semina caeli;
quam satus Iapeto mixtam pluvialibus undis
finxit in effigiem moderantum cuncta deorum.
pronaque cum spectent animalia cetera terram,
os homini sublime dedit caelumque videre (85)
iussit et erectos ad sidera tollere vultus.
sic, modo quae fuerat rudis et sine imagine, tellus
induit ignotas hominum conversa figuras.

Und es entstand der Mensch, sei's, dass ihn aus göttlichem Samen
jener Weltschöpfer schuf, der Ursprung des besseren Kosmos,
sei's, dass die junge Erde, erst kürzlich getrennt von dem hohen
Äther, vom verwandten Himmel noch Samen bewahrte;
diese mischte mit Wasser des Regens Ïapetus' Sohn und
formte sie nach dem Bildnis der alles regierenden Götter.
Während die übrigen Wesen gebückt zum Erdboden blicken,
ließ er den Menschen den Kopf hoch halten und hieß ihn den Himmel
schauen und aufrecht das Antlitz empor zu den Sternen erheben.
So nahm Tellus, gerade noch roh und gestaltlos, verwandelt
an die bis dahin nicht bekannten menschlichen Formen. (78–88)

Zwar wird dem Menschen ein genealogischer Bezug zur Göttersphäre zugesprochen, wie es sich damit genau verhält, bleibt aber offen. Das Moment des Zweifels bei der Entstehung des Menschen weiß Ovid im Folgenden noch

zu überbieten. Schon hier zeigt das aneinandergestellte Verwandlungsvokabular – »conversa figuras« – eine Tendenz zur Unordnung an.

Mit den Menschen beginnt die Zeitrechnung: Rasant erzählt Ovid eine Verfallsgeschichte vom Goldenen ins Eiserne Zeitalter, in dem Gewalt und Lüge herrschen (89–150). Mit dem grausigen Mahl an der Tafel des arkadischen Königs Lykaon – er hatte versucht, Zeus das gekochte und geröstete Fleisch eines Gefangenen vorzusetzen (209–229) – endet Juppiters Geduld. Es folgt die erste Strafverwandlung der *Metamorphosen*: Lykaons Haus stürzt ein, auf der Flucht wird er zum Werwolf (230–239). Die Bestrafung eines Einzelnen genügt den Göttern nicht; sie erzeugen eine Sintflut; die Welt wird wieder gestaltlos: »Iamque mare et tellus nullum discrimen habebant: / omnia pontus erat, deerant quoque litora ponto.« – »Schon gab's keinen Unterschied mehr zwischen Wasser und Festland: / Alles war nur noch Meer, selbst Küsten fehlten dem Meere.« (291f.) Als sich die Wogen gelegt haben, sind von den Menschen allein Deucalion und Pyrrha übrig, die sich nichts haben zuschulden kommen lassen. Dem Sohn des Prometheus und der Pronoia (Vorausschau, Vorsorge) und der Tochter des Epimetheus und der Pandora obliegt nun die Aufgabe, ihr Geschlecht wieder entstehen zu lassen.

Die Wiedererschaffung beginnt mit einem hermeneutischen Akt. Das Orakel der Göttin Themis trägt den beiden auf, den Tempel zu verlassen, ihr Haupt zu verhüllen, ihre Gewänder zu entgürten und »dann hinter den Rücken der großen Mutter Gebeine zu werfen« (»ossaque post tergum magnae iactate parentis!« 1.383). Deucalion und Pyrrha sind konsterniert, bis Deucalion eine Deutung vorlegt:

Obstipuere diu, rumpitque silentia voce
Pyrrha prior iussisque deae parere recusat, (385)
detque sibi veniam, pavido rogat ore timetque
laedere iactatis maternas ossibus umbras.
interea repetunt caecis obscura latebris
verba datae sortis secum inter seque volutant.
inde Promethides placidis Epimethida dictis (390)
mulcet et ›aut fallax‹ ait ›est sollertia nobis,
aut pia sunt nullumque nefas oracula suadent.
magna parens terra est: lapides in corpore terrae
ossa reor dici; iacere hos post terga iubemur‹.
Coniugis augurio quamquam Titania mota est, (395)
spes tamen in dubio est; adeo caelestibus ambo
diffidunt monitis. sed quid temptare nocebit?
discedunt velantque caput tunicasque recingunt
et iussos lapides sua post vestigia mittunt.
saxa (quis hoc credat, nisi sit pro teste vetustas?) (400)

ponere duritiam coepere suumque rigorem
mollirique mora mollitaque ducere formam.
mox ubi creverunt naturaque mitior illis
contigit, ut quaedam, sic non manifesta, videri
forma potest hominis, sed uti de marmore coepta,
non exacta satis rudibusque simillima signis.
quae tamen ex illis aliquo pars umida suco
et terrena fuit, versa est in corporis usum;
quod solidum est flectique nequit, mutatur in ossa;
quae modo vena fuit, sub eodem nomine mansit;
inque brevi spatio superorum numine saxa
missa viri manibus faciem traxere virorum
et de femineo reparata est femina iactu.
inde genus durum sumus experiensque laborum
et documenta damus, qua simus origine nati.

Lange standen sie starr. Zuerst bricht Pyrrha das Schweigen,
weigert sich, dem zu gehorchen, was ihnen die Göttin befiehlt, und
bittet um Vergebung mit ängstlichem Mund, und sie scheut sich,
durch den Wurf des Gebeins den Schatten der Mutter zu kränken.
Unterdes wiederholen die dunklen, mysteriösen
Worte des Spruchs sie bei sich, sie hin und her wendend, bis die
Epimethis der Sohn des Prometheus beruhigt mit sanften
Worten: ›Entweder täuscht mich mein Scharfsinn, oder‹ – so sagt er –
›fromm ist der Spruch und rät zu keinem Frevel. Die große
Mutter, das ist die Erde: Ich glaube, die Steine im Leib der
Erde nennt er Gebein; die sollen wir hinter uns werfen.‹
Ist nun Titania auch von der Deutung des Gatten beeindruckt,
bleibt doch schwankend die Hoffnung; so sehr misstrauen die zwei der
himmlischen Mahnung. Jedoch was kann ein Versuch denn schon schaden?
Fort gehn sie und verhüllen das Haupt und entgürten die Kleider,
werfen gemäß dem Befehl hinter die Fußspuren Steine.
Härte und Starrheit begannen da abzulegen die Steine –
wer wohl glaubt's, wär da nicht statt Zeugen das Alter der Kunde? –,
weich zu werden allmählich und so Gestalt anzunehmen.
Als sie nun wuchsen und dann ein sanfteres Wesen bekamen,
konnte man zwar so etwas erblicken wie Menschengestalt, doch
deutlich noch nicht; es war wie ein Marmorblock, grade begonnen,
nicht ganz ausgeführt, unfertigen Statuen ähnlich.
Doch der Teil an ihnen, welcher von Flüssigkeit feucht und
erdig war, der wurde in Fleisch verwandelt, und das, was
fest und nicht biegbar war, das wurde in Knochen verwandelt;
was soeben noch Ader war, das behielt seinen Namen.
Und die von Männerhand geworfenen Steine bekamen
bald das Aussehn von Männern aufgrund des Willens der Götter,
und aus dem Wurf der Frau entstanden aufs Neue die Frauen.
Deshalb sind wir ein hartes Geschlecht, in Mühen erfahren,
legen Zeugnis ab von dem Ursprung, dem wir entstammen. (1.384–415)

Das Hin- und Herwenden der Worte und die Rede Deucalions lassen seine Deutung wirken, als habe er sie ausgeknobelt. In der direkten Rede betont der Versbau das Wort »fallax« (trügerisch, täuschend). Lautlich sticht es aus den ähnlich klingenden Silben »-cet«, »et«, »aut«, »ait« und »est« heraus. Das *verbum dicendi* »ait« unterbricht die wörtliche Rede nach »fallax« und lässt das Wort so nachhallen. Die Phrase »fallax [...] est sollertia nobis« entwickelt durch den Nominalstil ein komisches Pathos. Die Lösung, die Deucalion anbietet, ist dann von so buchstäblicher Bodenständigkeit und wird in so schlichter Syntax vorgebracht, dass sie auch den letzten Rest Erhabenheit noch einbüßt. Ovid variiert zudem mit dem impliziten Bezug von *homines* und *humus* ein aus der griechischen Überlieferung des Mythos bekanntes Wortspiel mit λᾶας (Stein) und λαός (Menschen).[18] Das Lateinische kennt für *lapis* auch die übertragene Bedeutung ›(dummer, gefühlloser) Klotz‹. Die wichtige Stelle zur Deutung von »ossa« ist durch die Versgrenze und zusätzlich durch das eingeschobene »reor« unterbrochen, das neben ›(be)rechne ich‹ eben auch ›glaube ich‹ bedeutet. Der Vers über Pyrrhas Bewegtsein von den augurischen Fähigkeiten des Gatten (»mota est«) ist überschattet vom »quamquam« und den anhaltenden Zweifeln darüber, ob sie auf der richtigen Fährte sind. Die Ausführung des Orakelspruchs bleibt ein Experiment. Ihre Beschreibung nimmt durch die beinahe wörtliche Wiedergabe der göttlichen Anweisung die Komik der Deutungsszene auf. Aus den »lapides« werden innerhalb eines Verses »saxa«, Felsblöcke, und damit Baumaterialien, was im weiteren Verlauf auf der bildlichen Ebene (»marmora«) aufgegriffen wird. Bevor die Verwandlung der Steine in Menschen geschildert wird, thematisiert der Erzähler mit einem Einschub die Frage der Glaubwürdigkeit des geschilderten Geschehens: »(quis hoc credat, nisi sit pro teste vetustas?)« / »wer wohl glaubt's, wär da nicht statt Zeugen das Alter der Kunde?« – eine zweifelhafte Beglaubigung, die den Wahrheitswert von Mythen überhaupt in Frage stellt.

Die Spannung zwischen den Zweifeln über die Richtigkeit der Auslegung des Orakels auf der einen und der erfolgreichen, aber nur allmählich vonstatten gehenden Menschenerschaffung auf der anderen Seite lässt noch einen anderen Schluss zu: dass hier die Sprache Wirklichkeit produziert.[19] Nicht aus der Göttersphäre wie bei der ersten Menschenerschaffung in den *Metamorphosen* geht der Mensch hervor, sondern aus sprachlichen Aushandlungsprozessen. Eine andere Auslegung des Orakels hätte womöglich

18 Vgl. Enterline: The Rhetoric of the Body, S. 30.
19 Vgl. für eine ähnliche These ebd., S. 29.

andere Menschen hervorgebracht. Zu Ende bringt die Menschenerschaffung ohnehin nur die Dichtkunst. Melanie Möller hat auf die Dunkelheit der Stelle »ut quaedam, sic non manifesta, videri / forma potest hominis« hingewiesen; erst die folgenden Verse schärfen die Gestalt der neuen menschlichen Körper und entfernen sich dabei selbstbewusst von der Erzählung um Deucalion und Pyrrha.[20] Der Ort des Geschehens unterstreicht solche Lesarten: Der Parnass, auf dem die Neuentstehung des Menschen stattfindet, ist die Apoll geweihte Heimat der Musen. Er gilt als Berg der Dichtkunst.

Eine weitere Kunstform ist in der Episode präsent: die Bildhauerei. Auch hier stellt sich die Frage, ob Ovids Mensch Vorbild für Statuen wird, oder ob es sich umgekehrt verhält und die Kunst den Menschen hervorbringt. Da es sich um eine Wiedererschaffung handelt, ist die antike Mimesis-Debatte aufgerufen. Göttlichkeit und Gottesebenbildlichkeit, die den vorsintflutlichen Menschen der *Metamorphosen* eignen, finden sich auch in der Frühzeit der griechischen Skulptur. Jean-Pierre Vernant zufolge sind skulpturale Figurendarstellungen in der archaischen Zeit zunächst als Götterdarstellungen in anthropomorpher Gestalt zu verstehen; der jugendliche, athletische Körper erschien den Griechen als göttlich.[21] Repräsentiert ist nicht eine Momentaufnahme eines menschlichen Körpers, sondern Göttlichkeit, zeitlos und ohne Verfall. Als zunehmend menschliche Individuen dargestellt werden, droht die Vermenschlichung der Bildhauerkunst. Die neue Formenvielfalt birgt die Gefahr des Kontrollverlusts über die Formen. »[D]ie neue Form der Sprache der Bildhauerkunst stellte das alte System der bildlichen Darstellung in Frage«, schreibt Vernant über die menschlichen Skulpturen der klassischen Zeit:

> Indem sie den eigentlich menschlichen Aspekt des Körpers herausarbeitete, stürzte die Skulptur das Götterbild in eine Krise. So mußten gerade die Fortschritte der Bildhauerei eine Mißtrauensreaktion hervorrufen, für die uns das Werk Platons den Beleg liefert […]. Das Bild, das nun nicht mehr das Unsichtbare, das Jenseits, das Göttliche verkörpert, kann sich als Nachahmung der Erscheinung nicht konstituieren, ohne Beunruhigung und Kritik zu wecken.[22]

20 Melanie Möller: »videri forma potest hominis" (Ovid, Met. 1,404–405). Man's Formation in the Shadow of Prometheus, in: Maia. Rivista di letterature classiche 70.3 (2018), S. 530–543, hier 540.

21 Jean-Pierre Vernant: Von der Vergegenwärtigung des Unsichtbaren zur Nachahmung der Erscheinung, in: ders.: Mythos und Denken bei den Griechen. Historisch-psychologische Studien, übers. v. Horst Brühmann, Konstanz: KUP 2016 [Paris 1996], S. 355–369, hier 365.

22 Ebd., S. 368f.

Die augusteische Zeit war eine Hochphase der Bildhauerkunst. Ein genuin eigenständiger Epochenstil entwickelte sich nicht. Ästhetische Ideale des archaischen und klassischen Griechenland werden aufgegriffen und neu zusammengesetzt. Paul Zanker zufolge wurden in der augusteischen Zeit die Voraussetzungen für eine »Wertewelt« und »Bildersprache« geschaffen, in der sich ein »›Kaisermythos‹« mit der »Vorstellung von der Einzigartigkeit der klassischen griechischen Kultur und von der eigenen Zeit als einer Art Renaissance« verband.[23] Die augusteische Staatsästhetik mischte die Orientierung an der religiösen Kunst der archaischen mit den präzisen Menschendarstellungen der klassischen Zeit.[24] Für Ovid sind der augusteische Klassizismus und die griechische Klassik als wichtigste ästhetische Bezugssysteme ausgemacht worden.[25] Für den Titel seines Verwandlungsepos wählte er eine griechische Vokabel. Ovids zweifache Erschaffung des Menschen spiegelt die Entwicklung der griechischen Bildhauerkunst und ihre Vermischung in Rom. Die Erschaffung der neuen Menschen als gleichförmige, trotz Lebendigkeit steinern wirkende Geschöpfe, die sich nur durch ihr Geschlecht zu unterscheiden scheinen, mag auch eine Parodie auf die augusteische Porträtkunst enthalten, die Zanker als auffällig uniform beschreibt – die Frauen sehen aus wie Livia, die Männer wie Augustus:

> Statt bewegtem Haar: […] schönste geordnete Locken über der Stirn – statt Falten, Runzeln und Warzen: glatte Gesichter – statt einer Vielfalt dicker, magerer, greisenhafter und jugendlicher Gesichter: nur noch klassisch wohlproportionierte Köpfe – statt starker mimischer Bewegung: ein standardisierter, würdevoll distanzierter Einheitsausdruck.[26]

Barthes' Beobachtungen zur Ästhetik eines römischen Universalismus in »Die Römer im Film« scheinen hier direkt anschließbar. Barthes liest die unvermeidliche Verbindung von Stirnfransen und Gesichtsschweiß bei den Darstellern in Joseph L. Mankiewicz' *Julius Caesar* (1953) als Teil eines Schauspiels über ein ›natürliches‹ Römertum.[27]

Der Bezug zur Kunst bei Ovid verdeutlicht, wie der letzte Vers der Episode »et documenta damus, qua simus origine nati« vor allem zu verstehen ist. Er bezieht sich nicht nur ironisch auf die Steine, die dem Menschen seine Widerstandskraft geben. Die Erzählung der Menschenerschaffung durch

23 Paul Zanker: Augustus und die Macht der Bilder, München: C.H. Beck 1987, S. 330.
24 Vgl. ebd., S. 245f.
25 Vgl. Ulrich Schmitzer: Rom im Blick. Lesarten der Stadt von Plautus bis Juvenal, Darmstadt: WBG 2016, S. 330.
26 Zanker: Augustus und die Macht der Bilder, S. 292f.
27 Barthes: Mythen des Alltags, S. 33–36.

Deucalion und Pyrrha dokumentiert vielmehr zugleich den Ursprung des Menschen *in der Kunst*. Ovid deutet an, dass der unendliche Prozess der (Selbst-)Zerstörung und Wiedererschaffung des Menschen, von dem die *Metamorphosen* künden, ästhetisch zu erfassen und zu erfahren ist. Ovids Mensch, so ließe sich mit Helmuth Plessner sagen, ist von Natur aus künstlich.

Zwischen os *und* figura*: Konstruktionen personaler Gestalt*

Wie erfassten die Römer eine Person, wie erkannten, identifizierten sie? Maurizio Bettini hat diese Frage anhand der Herkunft und Verwendung lateinischer Vokabeln untersucht.[28] Im Anschluss an Vernants Studien zum griechischen Selbst konzentriert sich Bettini vor allem auf Verfahren der Extraversion.[29] Philosophische Studien zur Person in der Antike, besonders zur platonisch-artistotelischen Tradition und zur Stoa, deuten auf komplexere Zusammenhänge zwischen Extra- und Intraversion.[30] Mir geht es hier vor allem um den äußeren Gestaltwandel im Verhältnis zu Konstruktionen der Person. Dafür sind Bettinis Befunde aufschlussreich. Er zeigt zunächst, dass die visuelle und auf das Erscheinungsbild des Gesichts bezogene Dimension – ausgedrückt in Vokabeln wie *species* und *aspectus* – in Rom eine geringere Rolle spielt als Vernant das für Griechenland festhält.[31] Zwei Momente rücken stattdessen in den Vordergrund: der sprechende Mund

28 Maurizio Bettini: ›Einander ins Gesicht sehen‹ im Antiken Rom: Begriffe der körperlichen Erscheinung in der lateinischen Kultur, in: Saeculum 51.1 (2000), S. 1–23.

29 »Das Individuum sucht und findet sich im anderen, in einem jener sein Bild zurückwerfenden Spiegel, die jedes *alter ego* [...] für es darstellt«, schreibt Vernant und betont die Bedeutung von Visualität. Jean-Pierre Vernant: Individuum, Tod, Liebe. Das Selbst und der andere im alten Griechenland [1988], übers. v. H. Beister, in: Der ganze Mensch. Zur Anthropologie der Antike und ihrer europäischen Nachgeschichte, hg. v. Bernd Janowski, Berlin: Akademie Verlag 2012, S. 155–171, hier 165. Die Seele spiele zwar eine wichtige Rolle für die antike Person, doch existiere kein Konzept eines eigenen Innenlebens. Die antike Seele sei »eher *die* Seele in mir als *meine* Seele«. Ebd., S. 167. In den Grundzügen gelten diese Annahmen für Vernant noch für die augusteische Zeit. Er macht den Ausgangspunkt für das moderne Verständnis von Individualität mit Peter Brown zwischen dem dritten und vierten nachchristlichen Jahrhundert aus. Vgl. ebd., S. 169. Melanie Möller hat dagegen gezeigt, dass der literarische Stil über die griechische und römische Antike hinweg mit Annahmen über die Person des Sprechers verbunden wird. Vgl. Möller: Talis oratio – qualis vita.

30 Vgl. u. a. Christopher Gill: The Structured Self in Hellenistic and Roman Thought, Oxford: OUP 2006; ders.: The Human Being as an Ethical Norm, in: The Person and the Human Mind. Issues in Ancient and Modern Philosophy, hg. v. Chr. G., Oxford: OUP 1990, S. 137–161, mit Dank an Melanie Möller. Vgl. auch Hannah Arendts Thesen zu Sokrates, die darauf deuten, dass zumindest für die Philosophie die Intraversion den Schlüssel zur Extraversion darstellte und die Wandelbarkeit des Ich die Wandelbarkeit des Anderen lehrte. Arendt: Sokrates, S. 60, mit Dank an Fabian Zuppke.

31 Bettini: ›Einander ins Gesicht sehen‹, S. 3f.

und die äußere Gestalt *als Produkt*. Die Bestimmung von Identität in Rom spielt sich im Spannungsfeld von als natürlich empfundener Bewegung und Gemachtheit ab.[32] Einige Befunde Bettinis skizziere ich im Folgenden mit Blick auf ihre Relevanz für die *Metamorphosen*, auf die er sich selbst mehrfach bezieht. Den Vergleich mit griechischen Ausdrucksformen erweitere ich um Erkenntnisse Maria Luisa Catonis zu σχῆμα (Schema), dem griechischen Äquivalent zu *figura*. Sie weisen interessante Korrespondenzen mit Erich Auerbachs *figura*-Studie auf.

Os: *Mund und Wort (mit Bemerkungen zu Ovids Proteus)*

Nicht *species* oder *aspectus* macht einen Römer aus, so lautet Bettinis Befund, sondern *os*, der Mund – und zwar der Mund als Sprechwerkzeug; mitgemeint sind die spezifischen Eigenschaften der sprachlichen Äußerung einer Person, die Art und Weise ihres Sprechens.[33] An der Stelle von *prósopon* steht, laut Bettini, bei den Römern die Verbindung von Mund und Wort.[34] Dass der Mund für die *Metamorphosen* eine wichtige Rolle spielt, habe ich bereits angedeutet. Lynn Enterline hat gezeigt, dass *os*, als verkörperte Stimme, bei Ovid zum Aushandlungsort von Fragen der Identität, der Gewalt und der Geschlechterdifferenz wird. So steht etwa bei Medusa nicht der Kopf, sondern der Mund im Mittelpunkt.[35] Stellenweise seziert Ovid die hohe kulturelle Bedeutung des sprechenden Mundes regelrecht. Die Episode über Philomela und Tereus etwa enthält eine detailgenaue Schilderung der herausgeschnittenen Zunge:

> iugulum Philomela parabat
> spemque suae mortis viso conceperat ense;
> ille indignantem et nomen patris usque vocantem (555)
> luctantemque loqui comprensam forcipe linguam
> abstulit ense fero. radix micat ultima linguae,
> ipsa iacet terraeque tremens immurmurat atrae,
> utque salire solet mutilatae cauda colubrae,
> palpitat et moriens dominae vestigia quaerit. (560)

32 Ebd., S. 22.

33 Ebd., S. 4–8. Vgl. auch Möllers Befunde zum engen Zusammenhang von Mensch, Stil und *persona*, den Cicero propagiert, in dessen Theorie der Person Möller ein »Übergewich[t] der Fremdbestimmung« erkennt. Möller: Talis oratio – qualis vita, S. 137–165, hier 160.

34 Bettini: ›Einander ins Gesicht sehen‹, S. 8.

35 Vgl. Enterline: The Rhetoric of the Body, S. 16f.

Den Hals bot dar Philomela,
hoffte sie doch beim Anblick des Schwertes, er werde sie töten.
Doch er ergriff ihre Zunge, welche, sich sträubend, des Vaters
Namen fortwährend rief und zu sprechen sich mühte, mit einer
Zange und schnitt mit dem wilden Schwerte sie ab. Ihre Wurzel
zuckt noch; sie selbst liegt da und murmelt zitternd ins schwarze
Erdreich, und wie der Schwanz der verstümmelten Schlange zu springen
pflegt, so schnellt sie empor, sucht sterbend die Spuren der Herrin. (4.553–560)

Eine ganze Reihe von Episoden enthält minutiöse Schilderungen dazu, wie der menschliche Mund ganz zum Schluss des Verwandlungsvorgangs verschwindet, Stimme und Sprache von der Verwandlung geschluckt werden. Das Ende der Existenz als Mensch hängt in vielen Episoden am Verlust der Fähigkeit zu sprechen.[36] Die Menschenerschaffung durch Deucalion und Pyrrha enthält auch ein implizites Spiel mit der Homonymie von *os* – Mund und Knochen: Der sprechende Mund, Deucalions Deutung, bringt die Menschen hervor. Auf einer metapoetischen Ebene betrifft *os* immer auch die literarische Existenz.[37] Manchmal erscheint die Schrift als Rettung: Die ihrer Zunge beraubte Philomela webt ihr Schicksal in Stoff ein und kann so von ihrer Schwester Procne aus Tereus' Fängen befreit werden. Wo der Mund versagt, springt der Text ein.

Zugleich ist das Epos voller wörtlicher Reden. Figurationen der Stimme sind für seine plastische Wirkung von entscheidender Bedeutung. Der verstummende Mund der Figuren erinnert daran, dass das Erzählen prekär ist. In der Episode von Thetis und Peleus im elften Buch taucht überraschend Proteus auf und verrät Peleus, wie die sich in allerlei Gestalten verwandelnde Thetis festzuhalten ist. Aus der Vergewaltigung der entwandelten Thetis soll nämlich Achill entstehen:

[›]tu modo, cum rigido sopita quiescit in antro,
ignaram laqueis vincloque innecte tenaci.
nec te decipiat centum mentita figuras,
sed preme, quidquid erit, dum, quod fuit ante, reformet.‹
dixerat haec Proteus et condidit aequore vultum (255)
admisitque suos in verba novissima fluctus.

[›]Binde sie nur, wenn schlafend sie ruht in der felsigen Grotte,
ohne dass sie es merkt, mit Schlingen und haltbaren Fesseln.
Mag sie auch hundert Gestalten dir vorgaukeln, lass dich nicht täuschen.

36 Vgl. Bardo Maria Gauly: *Verba imperfecta*. Reden, Erzählen und Verstummen in Ovids »Metamorphosen«, in: Antike und Abendland 55.1 (2009), S. 62–79 (u. a. im Rückgriff auf die Studie Bettinis).

37 Vgl. ebd., S. 79; Enterline: The Rhetoric of the Body, S. 34.

Halte sie, was sie auch ist, bis sie das ist, was sie zuvor war.‹
Proteus hatte gesprochen, verbarg sein Antlitz im Meer und
ließ durch die eigene Flut seine letzten Worte ertränken. (11.251–256)[38]

Die Verse, die auf die Rede folgen, thematisieren das proteische Sprechen. Besonders interessant ist der Vers »admisitque suos in verba novissima fluctus.« Sind Proteus' letzte Worte vom Meer verschluckt worden, stellt sich die Frage der Zuverlässigkeit der Quelle für die gerade wiedergegebene Rede. Das mit der proteischen Verwandlungskunst verbundene Darstellungsproblem ist aufgerufen. Ovid spielt auf den Ruf des Proteus als Sophisten an, dessen Rede sich beim Sprechen verflüssigt. Der Erzähler, der die Rede gleichwohl in geschliffenen Versen übermittelt, verfügt gewissermaßen über ein Wissen des Meeres, das selbst Peleus nicht vollständig erreicht haben kann. Es ist dabei von Bedeutung, dass nicht die Worte flüssig werden, sondern Proteus sie den Fluten überantwortet. Das Gedicht rettet sie in festen Versen vor dem Untergang und beweist die Gestaltungskraft der Dichtung wie ihre Vertrautheit mit dem Maritimen.

Nur auf der Oberfläche steht die Festigkeit geschriebener Verse gegen die notorische Unmarkierbarkeit des Meeres.[39] Das wichtigste Schreibwerkzeug für den römischen Alltag war die Wachstafel mit ihrer Logik des *stilum vertere*, des Umdrehens des Schreibgriffels, um die Tafel wieder zu glätten und die Schrift so zum Verschwinden zu bringen. Ovids Erzählung von Byblis kündet davon (9.517–173). Byblis hatte die verbotene Liebe zu ihrem Bruder auf einer Wachstafel gestanden und sich damit ins Unglück gestürzt; ihren epistolaren Überschwang vergleicht sie mit einer planlosen Reise aufs offene Meer:

›[…] quid, quae celanda fuerunt, (585)
tam cito commisi properatis verba tabellis?
ante erat ambiguis animi sententia dictis
praetemptanda mihi. ne non sequeretur euntem,
parte aliqua veli, qualis foret aura, notare

38 Nach Apollodor überwältigt Peleus Thetis für die Zeugung Achills nach einer Anleitung durch Chiron. Ovid trägt Proteus ein, der bei Apollodor nur implizites Vorbild war. Proteus verrät dem von Thetis als Tigerin verschreckten Peleus, wie die Göttin doch noch gefügig zu machen ist: durch Fesseln und festeren Druck – wie Homers Eidothea dies Menelaos geraten hatte. Ovids Erzählung von Thetis wird so zur Vorgeschichte von Homers Proteus-Episode: Eidotheas bis dahin unmotivierte List offenbart sich als Rache an Proteus' Mittäterschaft an der Vergewaltigung der Thetis.

39 Zu dieser Gegenüberstellung und ihren Ambivalenzen: Aleida Assmann: Fest und flüssig. Anmerkungen zu einer Denkfigur, in: Kultur als Lebenswelt und Monument, hg. v. A.A. und Dietrich Harth, Frankfurt a.M.: Fischer 1991, S. 181–199.

debueram tutoque mari decurrere, quae nunc (590)
non exploratis implevi lintea ventis.
auferor in scopulos igitur subversaque toto
obruor Oceano, neque habent mea vela recursus.[‹]

›[...] Was hab so geschwind der eilenden Tafel
Worte ich anvertraut, die ich doch verbergen hätt müssen?
Wie er fühlte, das hätt ich mit doppeldeutigen Worten
vorher herausfinden müssen! Damit auf der Fahrt mir die Brise
günstig sei, hätte ich sie mit halbem Segel erkunden
müssen und nur auf sicherem Meere fahren, die nun von
unerforschten Winden sich blähen ich ließ meine Segel.
Deshalb treibt es mich fort zu den Klippen, gekentert versink ich
tief im Ozean, keine Rückkehr gibt's für die Segel.[‹] (9.585–594)

Dichtung wurde auf Papyri geschrieben, wodurch sie sich gegen die Flüchtigkeit von Alltagstexten behaupten kann. Für dichterische Entwürfe wurden aber Tafeln verwendet. Außerdem wurde in der Regel diktiert, was auf den Papyri festzuhalten war, sodass dem Festschreiben wiederum ein mündlicher Vorgang vorangeht.[40] Schreiben heißt in der Antike weder automatisch verfestigen, noch ist Schrift als dezidiert flüchtig oder flüssig zu verstehen; Schreiben hat vielmehr mit der Spannung zwischen Flüssigkeit und Festigkeit zu tun, die bis in die Moderne wirksam bleibt: »So wie der gesicherte Bestand der Schrift in der mündlichen Rede und im Strom der Zeitlichkeit liquidiert wird, um alsdann wieder zur Schrift zu gerinnen, so hat man Kultur bis in die Neuzeit und Moderne als ein stetes Oszillieren zwischen Festem und Flüssigem aufgefasst.«[41]

Die Schlussverse des Erzählers zu Proteus greifen über die Versstruktur ironisch auf, was die detaillierte Lektüre der homerischen Proteus-Episode offenbarte: dass weniger Proteus' Rede als die Erzählung über Proteus proteisch ist. Ovid reißt die Adverbiale »suos in fluctus« auseinander und fügt die »verba novissima« dazwischen. *Fluctus* landet am Versende und damit an der gleichen Position wie »vultum«. *Vultus* gehört zu den lateinischen Vokabeln für das Gesicht. Bettini zufolge taucht es vor allem in der Bedeutung eines Gesichts auf, das über die seelische Verfassung Ausdruck gibt, eine Art Pathosformel, für deren Dekodierung es einer geschärften Aufmerksamkeit

40 Vgl. zum Schreiben in der Antike Martin Stingelin: Schreibwerkzeuge, in: Handbuch Medien der Literatur, hg. v. Natalie Binczek, Till Dembeck und Jörgen Schäfer, Berlin/Boston: de Gruyter 2013, S. 99–119, hier 102f.

41 Wolf: Fortuna di Mare, S. 133.

bedarf – zumal ein *vultus* imitiert oder vorgetäuscht werden kann.[42] *Vultus* neigt also zur Verflüssigung; Ovid deutet dies in der Versumgebung zweifach an, durch »aequore« (die glatte Meeresoberfläche) und »fluctus« (Flut, Fluss, Welle, Woge); damit ist nebenbei gesagt, dass auch das Meer eine komplexe Oberflächenstruktur besitzt.

Als echter Identitätsmarker taugt *vultus* Bettinis Studien zufolge nicht. So eignet das Wort sich vielleicht gerade zum Ausdruck einer proteischen Identität, innerhalb derer *vultus* und *aequor* verschwimmen und der sprechende Mund in Gischtblasen verschwindet. »Der Gestalt fehlt, was zu einer Geschichte nötig ist, die Identität selbst innerhalb der Episode«, hatte Blumenberg über den Grund dafür geschrieben, dass Proteus bei Ovid nur am Rande auftaucht: »Sie ist so weit das Anderssein in Reinkultur, daß sie kein Selbstsein mehr hat und damit das Prinzip der Erzählbarkeit des Mythos sprengt. An der Grenze der Parodie zerstört der Mythos sich selbst.«[43] Womöglich thematisiert Homers wie Ovids Proteus gerade die Frage, wie die Erzählbarkeit des Mythos beschaffen ist. Beide Episoden sind als Beitrag zu einer ›Quellenkunde‹[44] des Mythos lesbar, als Sinnbild für dessen ›wolkige Stellen‹.[45] Die haben mit der Spannung von (inszenierter) Mündlichkeit und Schriftlichkeit zu tun; die Literatur der augusteischen Zeit reizt das Spiel mit ihr.[46]

Neben *os* und *vultus* hebt Bettini die Vokabel *facies* besonders hervor; auch sie taucht vielfach in den *Metamorphosen* auf. Sie besitzt eine übergreifende Bedeutung von Gesicht bis Gestalt, Erscheinungsbild und Aussehen und ist an moderne Begriffe der Identität anschließbar.[47] Anders als ein *vultus* kann eine *facies* nicht vorgetäuscht werden; ihre ›Gemachtheit‹ (sie ist mit *facere* verwandt) ist eher eine »›Beschaffenheit‹« als ein Hergestelltsein: »[E]s handelt sich um die somatischen Züge, um die besondere Art, in der das

42 Bettini: ›Einander ins Gesicht sehen‹, S. 10f. Es ist hier interessant, dass das »Antlitz« der ersten, noch aus göttlichem Stoff bestehenden Menschen der *Metamorphosen* ein »vultus« ist (Met. 1.86).

43 Blumenberg: Arbeit am Mythos, S. 151.

44 Dazu wiederum Hans Blumenberg: Quellen, Ströme, Eisberge, hg. v. Ulrich von Bülow und Dorit Krusche, Berlin: Suhrkamp 2012 (ohne erneuten Bezug auf Proteus).

45 »Mir erscheint er als ein Bild für die Wolken«, schreibt Klaus Reichert über Proteus: »Sie entstehen aus dem Feuchten und Flüssigen der Erde und der Meere, ›materialisieren‹ sich in den Luftgebilden von einer Gestalt zur nächsten und kehren mit oder ohne Blitz und Donner als Regen zur Erde und ihren Flüssen und zu den Meeren zurück.« Klaus Reichert: Wolkendienst. Figuren des Flüchtigen, Frankfurt a.M.: S. Fischer 2016, S. 40.

46 Dieses Spiel dient nicht zuletzt dem *self-fashioning* der Dichter. Vgl. Thomas N. Habinek: The Politics of Latin Literature. Writing, Identity, and Empire in Ancient Rome, Princeton: Princeton UP 1998, S. 104f.

47 Bettini: ›Einander ins Gesicht sehen‹, S. 13.

Gesicht oder die Person geformt ist. *Facies* gehört zur Dimension der Natur, stellt eine vom Willen oder dem Wesen des Subjekts unabhängige Tatsache dar.«[48] Bettini stellt *facies* eine Reihe weiterer Vokabeln zur Seite, aus der ich die beiden für Ovid besonders bedeutsamen herausgreife: *forma* und *figura*.

Forma, figura (und σχῆμα)

Die Vokabel *forma*, die in den *Metamorphosen* schon im Proömium vorkommt, besitzt ein weites Bedeutungsspektrum. Sie bezeichnet die äußere Gestalt des Menschen in seiner als natürlich erscheinenden Form. Eine *forma* kann nicht nachgeahmt werden; *forma* ist das Gesicht, das man hat, nicht das, das man macht. Daneben kann *forma* aber die Gussform, den Stempel bezeichnen – zur Münzprägung, zum Modellieren von Wachs oder zur Herstellung von Käse. In dieser Bedeutung hat *forma* mit einem Herstellungsprozess und gerade nicht mit einer natürlichen Erscheinungsform zu tun. Tatsächlich erweist sich *forma*, auch in der ersten Bedeutung, als beinahe austauschbar mit *facies*. Auch mit *factura* und *figura*, die ebenfalls auf das Gemachte abzielen, steht *forma* in semantischer Nachbarschaft.[49]

Figura ist stärker als *forma* auf Bewegung bezogen. Über Bettinis Studie hinaus ist hier Auerbachs Untersuchung zu dem Begriff aufschlussreich. Auerbach betont die Sinnlichkeit, Plastizität und Beweglichkeit von *figura* und hält fest, »welch vorzüglichen dreisilbigen Hexameterschluß *figura* in allen Flexionsformen bietet.«[50] Auch deshalb gehört *figura* zu den Lieblingsvokabeln Ovids – Auerbach nennt viele Beispiele.[51] »Überall erscheint bei ihm *figura* bewegt, wandelbar, vielfältig und zu Täuschungen geneigt«, schreibt er über Ovid.[52] In der Rede des Proteus ist das besonders augenfällig, wenn *figura* gleich mit zwei Vokabeln der Täuschung verbunden wird: »nec te decipiat centum mentita figuras«. In der augusteischen Zeit erfährt *figura* eine starke Bedeutungserweiterung.[53] Besonders einige Jahrzehnte später bei Quintilian, aber vermutlich schon bei Ovid, ist *figura* auch die rhetorische Figur.[54]

Auch für *figura* ist der Vergleich mit griechischen Konventionen produktiv. Auerbach hält fest:

48 Ebd., S. 12.
49 Ebd., S. 14–17, für den gesamten Abschnitt.
50 Auerbach: Figura, S. 127.
51 Ebd., S. 132.
52 Ebd., S. 133.
53 Ebd., S. 131.
54 Ebd., S. 135.

> Wenn man also im großen sagen kann, daß *figura* im lateinischen Sprachgebrauch für σχῆμα eintritt, so ist doch damit die Kraft des Wortes, *potestas verbi*, nicht erschöpft: *figura* ist weiter, nicht nur zuweilen plastischer, sondern auch beweglicher, stärker ausstrahlend als σχῆμα. Freilich ist auch dieses noch dynamischer als unser Fremdwort ›Schema‹; heißen doch bei Aristoteles die mimischen Gesten der Menschen, insbesondere der Schauspieler σχῆματα; die Bedeutung der bewegten Form ist σχῆμα keineswegs fremd; aber *figura* hat dieses Element der Bewegung und Verwandlung sehr viel weiter entwickelt.[55]

Auerbachs Beobachtungen lassen sich mit Maria Luisa Catonis Studien zu den σχῆματα ausdifferenzieren.[56] Wie Vernant geht Catoni von einer hohen Bedeutung von Visualität und Bildlichkeit für die griechische Kultur aus.[57] Schemata bezeichnen Catoni zufolge zunächst Züge, mithilfe derer Personen und Objekte identifiziert, beschrieben und klassifiziert werden können.[58] Zugleich gehören sie zum Repertoire der mimetischen Künste. Es handelt sich dann, selbst wenn sie in Künsten der Bewegung auftauchen, um verhältnismäßig statische Formen, etwa Tanzfiguren oder Stellungen und Haltungen innerhalb anderer festgelegter Bewegungsabläufe.[59] In der Regel verkörpern diese Bewegungen spezifische Werte; die Schemata speichern sie.[60] Sie sind nicht selbst beweglich, ihnen liegt aber Bewegung zugrunde und ihnen eignet mediale Beweglichkeit: Sie können Mediengrenzen überschreiten, vom Theater auf Vasen und wieder zurück wandern, sind hin- und herübersetzbar und somit reproduzierbar.[61] Dass in der lateinischen *figura* die Figur selbst beweglich wird, zeugt von einer weiteren Flexibilisierung des Konzepts. Ovids Erzählung von Deucalion und Pyrrha legt nahe, dass Figuralität in den Künsten auf Konzeptionen des Menschen zurückwirkt. Die *Metamorphosen* zeigen sich immer wieder als Figurenspiel zwischen mythischer Überlieferung, bildkünstlerischer Repräsentation und historischer Konkretion.

55 Ebd., S. 125f.

56 Maria Luisa Catoni: Schemata. Comunicazione non verbale nella Grecia antica, Pisa: Edizioni della Normale 2005. Ich beziehe mich vor allem auf zwei englischsprachige Aufsätze: Maria Luisa Catoni: Mimesis and Motion in Classical Antiquity, in: Bilder animierter Bewegung / Images of Animate Movement, hg. v. Sigrid Leyssen und Pirkko Rathgeber, München: Fink 2013, S. 199–219; dies.: Symbolic Articulation in Ancient Greece. Word, Schema, and Image, in: Symbolic Articulation. Image, Word, and the Body Between Action and Schema, hg. v. Sabine Marienberg, Berlin/Boston: de Gruyter 2017, S. 131–152.

57 Vgl. Catoni: Mimesis and Motion, S. 200.

58 Catoni: Symbolic Articulation in Ancient Greece, S. 141.

59 Ebd., S. 141.

60 Catoni: Mimesis and Motion, S. 204.

61 Catoni: Symbolic Articulation in Ancient Greece, S. 141; Mimesis and Motion, S. 205 und 208f.

Ähnlich fällt Bettinis Fazit zu den lateinischen Konzepten für das Aussehen und für Konstruktionen personaler Identität aus. Als Grundlage der römischen Anthropologie der Person erkennt Bettini ein »kulturelle[s] Modell«, das mit dem »Schaffen von Bildern« zu tun hat.[62] Er geht davon aus, »daß die Römer auf die Erfahrung mit Kunstbildern zurückgriffen, um sich selber als körperliche Erscheinung darzustellen oder als Aussehen, das man dem anderen zeigt«: »Die Person, nicht als Handlungs-, Verantwortlichkeits- und Gefühlssubjekt verstanden, sondern als reine Erscheinung eines Gesichts oder eines Körpers, verwandelt sich selber in ein Bild.«[63] Durch diese Orientierung lebendiger Identitäten an der Statue oder anderen bildlichen Darstellungen »[schwankte] die Körper- und Gesichtsidentität einer Person im antiken Rom zwischen den beiden Polen Unbeweglichkeit und Bewegung [hin und her]«, schlussfolgert Bettini:

> Die Person identifizieren bedeutet einerseits, sie der Unbeweglichkeit der Statue oder der Kunstfigur anzugleichen, andererseits die Potentiale ihres lebendigen und veränderlichen Seins hervorzuheben. Die Person umfaßt ein sich bewegendes Bild, eine sprechende Statue, eine *facies* mit der Fähigkeit, den Ausdruck zu verändern.[64]

Die *Metamorphosen* legen diese kulturelle Praktik offen. Ein Anlass für Ovids Dekonstruktion der Identitätsbildung, für sein Beharren, dass Formen latent sind,[65] muss die augusteische Bildpolitik gewesen sein. Wie eingangs angedeutet, steht auch in ihrem Zentrum die Verwandlung.

Kritik der politischen Morphologie: augusteische vs. ovidische Verwandlung

Über Ovids Verhältnis zur augusteischen Plastik will ich das im Folgenden auffalten. Vorausgeschickt sei, dass Ovid zwar seit jeher als »ein wenig ungeratenes Kind« der augusteischen Kultur gilt,[66] dass über den subversiven Charakter seiner Werke – auch der *Metamorphosen* – in der Ovid-Forschung

62 Bettini: ›Einander ins Gesicht sehen‹ im Antiken Rom, S. 17.
63 Ebd., S. 16f. und 20.
64 Ebd., S. 22f.
65 Vgl. Anselm Haverkamp: Arcanum translationis. Das Fundament der lateinischen Tradition, in: Tumult. Schriften zur Verkehrswissenschaft 30: römisch, hg. v. Walter Seitter und Cornelia Vismann (2006), S. 19–30, hier 23.
66 Franz Bömer: Einleitung, in: Publius Ovidius Naso: Die Fasten, hg., übers. u. komm. v. F.B., Band I, Heidelberg: Winter 1957, S. 11–58, hier 11.

aber Uneinigkeit herrscht. Ovids Werk zeigt ein hohes Bewusstsein davon, dass die Wirkung eines Kunstwerks in der Rezeption entsteht.[67] Zu Deutungen, die Ironisches oder Subversives betonen, verleitet die strukturelle Tendenz zur Ambivalenz in den antiken Sprachen, die Ovid besonders ausspielt.[68] Verkompliziert, aber auch besonders spannend wird die Angelegenheit dadurch, dass die augusteische Zeit eine Schwellenzeit ist: Die Bürgerkriegsjahre sind noch ebenso präsent wie die Ideale der Republik; zugleich entsteht eine autoritäre ›Ideologie der Permanenz‹.[69] Insofern ist der These Denis Feeneys Rechnung zu tragen, dass Ovid nicht gegen oder für Augustus, sondern über Augustus und die augusteische Zeit schreibt.[70] Über eine Regimekritik gehen die *Metamorphosen* ohnehin weit hinaus. Ihr Nachleben bis in die Gegenwart, gerade auch für politische Zusammenhänge, bestätigt die Tragfähigkeit ihrer zentralen Formprinzipien: ästhetische Plastizität und poetische Historisierung des Mythos im Zeichen einer Auffassung von Mythen als transhistorische Ausdrucksformen von Erfahrung.

Die Ara Pacis Augustae als Verkörperung der augusteischen Ideologie

Das Drängen der Römer auf Stabilität nach den Bürgerkriegsjahren beantwortet Augustus in Marmor. Er knüpft an Bauprojekte Julius Caesars an, vervollständigt, ergänzt und überbietet sie.[71] Blitzartig sieht sich Rom

67 Steven J. Green: Playing with Marble. The Monuments of the Caesars in Ovid's »Fasti«, in: The Classical Quarterly 54.1 (2004), S. 224–239, hier 231 und 233f. Vgl. auch Jürgen Paul Schwindt: Ovid im Kontext der augusteischen Zeit, in: Ovid-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung, hg. v. Melanie Möller, Mitarb. Christian Badura, Stuttgart: Metzler 2021, S. 3–12.

68 Ulrich Schmitzer: Zeitgeschichte in Ovids *Metamorphosen*. Mythologische Dichtung unter politischem Anspruch, Stuttgart: Teubner 1990, S. 22; sowie grundlegend Heinrich Dörrie: Zum Problem der Ambivalenz in der antiken Literatur, in: Antike und Abendland 16.1 (1970), S. 85–92.

69 Hardie: Augustan Poets, S. 61. Vgl. außerdem Gareth D. Williams: *The Metamorphoses*. Politics and Narrative, in: A Companion to Ovid, hg. v. Peter E. Knox, London: Blackwell 2009, S. 154–169, hier 156: »As both the upholder of Republican tradition and a *de facto* autocrat, Augustus hovered ambiguously between republican and imperial images of authority.«

70 Denis Feeney: *Si licet et fas est*. Ovid's *Fasti* and the Problem of Free Speech under the Principate, in: Roman Poetry & Propaganda in the Age of Augustus, hg. v. Anton Powell, London: Bloomsbury Academic 1994 [1992], S. 1–25, hier 6. Feeney bezieht sich auf die *Fasti*; die Annahmen lassen sich aber auf die *Metamorphosen* übertragen. Vgl. auch Bardo Maria Gauly: Ovid und Augustus, in: Ovid-Handbuch, S. 23–27. Zu den *Metamorphosen* als Bearbeitungen von Verwandlungsängsten der Zeit, vgl. Charles Segal: Ovid's Metamorphic Bodies. Art, Gender and Violence in the *Metamorphoses*, in: Arion. A Journal of Humanities and the Classics 5.3 (1998), S. 9–41, hier 32.

71 Vgl. A.J. Boyle: Ovid and the Monuments. A Poet's Rome, Bendigo, Vic.: Aureal 2003, bes. S. 35–53.

in ein Kunstwerk politischer und religiöser Repräsentation verwandelt.[72] Augustus lässt seine Bauherren und Kunsthandwerker im Wechselspiel mit den Dichtern des Prinzipats das Versprechen eines Goldenen Zeitalters in unzähligen neuen Bauwerken und Monumenten verkörpern. Eine eklektische Formensprache verschmelzt Mythos, Geschichte und Gegenwart, Religion, Politik und Alltag.[73] Von der Stadt als Zentrum entsteht bis in entlegene Provinzen des Reichs hinein ein kleinteilig ausdifferenziertes Kommunikationssystem, das sich geradezu von selbst zu verbreiten scheint.[74]

Als bedeutsame ästhetische Verkörperung der augusteischen Ideologie gilt die Ara Pacis Augustae.[75] Der ›Friedensaltar‹, der am 30. Januar 9 v. Chr. eingeweiht wurde, war Teil eines großflächigen Arrangements auf dem Marsfeld, zu dem auch das Augustus-Mausoleum und eine riesige Sonnenuhr gehörten. Den *Res gestae*, Augustus' kurz vor seinem Tod veröffentlichtem Tatenbericht, zufolge stimmte der Senat nach Augustus' siegreicher Rückkehr aus Spanien und Gallien für die Errichtung des Altars.[76] Eindrucksvoll ist vor allem die Hülle. Vier Wände umschließen den Altar; an zwei gegenüberliegenden Seiten befinden sich offene Aufgänge zum Innenraum. Die Relieffriese im oberen Teil der Außenwände zeigen Bilder der Fruchtbarkeit und des Friedens, mythische Gründungsfiguren und Allegorien der Stadt sowie Darstellungen von Augustus und seiner Familie.[77] Zu sehen ist eine zwischen Personifikationen der Meer- und der Landwinde sitzende Frauenfigur, bei der es sich wahrscheinlich um Tellus handelt; teils wird sie auch als Ceres oder als Darstellung

72 Vgl. Zanker: Augustus und die Macht der Bilder; im Anschluss daran Jakob Gehlen: Welt in Weimar. Goethes »Römische Elegien« und die augusteische Dichtung, Paderborn: Fink 2020, S. 1–11. Frank Kolb betont, dass in den augusteischen Bauten Marmor meist nicht in massiver Form, sondern vor allem als Verkleidung eingesetzt wurde. Frank Kolb: Augustus und das Rom aus Marmor – Glanz und Größe, in: Erinnerungsorte der Antike. Die römische Welt, hg. v. Elke Stein-Hölkeskamp und Karl-Joachim Hölkeskamp, München: C.H. Beck 2006, S. 122–139, hier 123.

73 Zanker: Augustus und die Macht der Bilder, S. 161 und 207f.; Schmitzer: Rom im Blick, S. 71–181.

74 Vgl. Zanker: Augustus und die Macht der Bilder, S. 107, 272, 326 sowie Giulia Caneva: Il codice botanico di Augusto. Ara Pacis: parlare al popolo attraverso le immagini della natura, It./En., Rom: Gangemi Editore 2011, S. 181.

75 Vgl. Peter J. Holliday: Time, History, and Ritual on the Ara Pacis Augustae, in: The Art Bulletin 72.4 (1990), S. 542–557, hier 544; Molly Pasco-Pranger: Founding the Year. Ovid's *Fasti* and the Poetics of the Roman Calendar, Leiden/Boston: Brill 2006, S. 187; Gehlen: Welt in Weimar, S. 7–10. Meine Ausführungen zur Ara Pacis finden sich in knapperer Form auch in Fluhrer: Von Formen und Körpern, S. 199f.

76 Vgl. Augustus: Meine Taten / Res gestae divi augusti, lateinisch–griechisch–deutsch, hg v. Ekkehard Weber, 6. Aufl., Düsseldorf/Zürich: Artemis & Winkler 1999, S. 20f. (Abschnitt 12).

77 Die Friese sind nicht vollständig überliefert und wurden von den Restauratoren z.T. spekulativ in ihren Konturen ergänzt.



Abb. 19: Frontseite der rekonstruierten Ara Pacis im Museo dell'Ara Pacis, Rom

einer von Augustus kreierten Friedensgöttin Pax gedeutet.[78] Weiter zeigen die Außenwände Aeneas, der den Penaten opfert, Romulus und Remus mit der Wölfin, die Stadtgöttin Roma sowie zwei Opferprozessionen, zu denen auch die Herrscherfamilie gehört. Im unteren Teil war der Altar mit ornamentalen Reliefs geschmückt, die sich neben einzelnen abstrakten Elementen vor allem durch ein botanisches Formenspiel auszeichnen (Abb. 19).

Der Altar inszeniert einen Mythos ewigen Friedens, dem ein mythisches Verwandlungsdenken eignet.[79] Die Kombination der figuralen Motive und Ornamente zeichnet durch die Überlagerung von Mythos, mythisch überhöhter Vergangenheit und Gegenwart ein Bild kontinuierlicher Erneuerung.[80] Die Gewalt, die der Altar durchaus darstellt, wird durch die Ästhetisierung

78 Vgl. zur These der augusteischen Neukreation der Göttin Pax: Franz Bömer: Kommentar zu den Fasten des P. Ovidius Naso, Heidelberg: Winter 1958, S. 77; Ulrich Schmitzer: Friede auf Erden? Latinistische Erwägungen zur *pax Augusta*, in: Götterbilder, Gottesbilder, Weltbilder. Band II: Griechenland und Rom, Judentum, Christentum und Islam, hg. v. Reinhard Gregor Kratz und Hermann Spieckermann, Tübingen: Mohr Siebeck 2006, S. 93–111, hier 100. In seiner späteren Studie hält Schmitzer fest, dass die Friedensgöttin auf dem Altar nicht bildlich dargestellt ist und es sich bei der Frauenfigur um Tellus handelt. Vgl. Schmitzer: Rom im Blick, S. 155f.

79 Vgl. die eingangs skizzierten Thesen aus Cassirer: Das mythische Denken, bes. 43–47.

80 Vgl. Holliday: Time, History, and Ritual, S. 544 und 551f.; Zanker: Augustus und die Macht der Bilder, S. 217 und 239; Gehlen: Welt in Weimar, S. 7–10.

ins Erhabene verklärt: »Feinste augusteische Kunst bildet den Rahmen; im Zentrum fallen die blutigen Opfer«, schreibt Walter Burkert zur Ara Pacis.[81]

Der Ort des Bauwerks unterstützt die mythische Verklärung: Die Sonnenuhr stellt die Verbindung zu Apoll her, das Mausoleum weist über Augustus' Tod hinaus, das Marsfeld huldigt dem Kriegsgott und ist zugleich ein Militärübungsplatz. Die augusteische Zeit – so ließe sich das Ensemble lesen – existiert immer schon und auf ewig. Sie ist eine Zeit des Friedens und der Fruchtbarkeit. Ihre kriegerische Vorgeschichte wird verklärt und zur kultisch-ästhetischen Angelegenheit gemacht. Die imposante Ästhetik des Altars hilft der Ikonografie, ihre Wirkung zu entfalten: Die Faktizität des Steins[82] und die überwältigenden Farben[83] müssen eine enorme Suggestionskraft besessen haben (Abb. 20).

Der florale Fries der Ara Pacis: Verwandlung als ewige Regeneration

Dass die augusteische Formensprache bis ins ›Optisch-Unbewusste‹ (Benjamin) hinein politisch ausdeutbar ist, zeigt sich im floralen Fries, den der Altar als Stütze des figuralen Reliefs inszeniert. Giulia Caneva hat den ›botanischen Code‹ der Ara Pacis minutiös analysiert. Sie legt dar, dass sich auch im unteren Teil des Altars Natur und Göttersphäre mit dem Entwurf eines neuen Rom als heroische Wiedergeburt Trojas verbinden.[84] Es dominieren ganzjährige, rhizomatische Pflanzen, deren Verbreitung nicht nur in die Umgebung Roms fällt, sondern die sich über weite Bereiche der bekannten Welt erstreckt.[85] Die floralen Formen und botanischen Charakteristika lassen sich mit Vorstellungen des Unendlichen, einem Werden in Perfektion verbinden, wie es Goethe später in der Lehrelegie zur *Metamorphose der Pflanzen* beschreibt.[86] Auch die Tiere, die der Fries zeigt, sind mit Metamorphose verbunden – Reptilien,

81 Walter Burkert: Homo necans. Interpretationen altgriechischer Opferriten und Mythen, 2. Aufl., Berlin/New York: de Gruyter 1997 [1972], S. 9. Vgl. zur »Konstruiertheit der *Pax Augusta*«: Gehlen: Welt in Weimar, S. 11–13; Schmitzer: Friede auf Erden?, S. 95.

82 Holliday: Time, History, and Ritual, S. 552.

83 Zur Farbigkeit der Ara Pacis wurde (wie dies für viele antike Kunst- und Bauwerke gilt) erst seit dem frühen 20. Jahrhundert geforscht. Die Laboranalyse zu den Farben und deren digitale Rekonstruktion begann 2007. Die Ausstellung im Römischen Museum mit den rekonstruierten Überresten des Altars widmet sich den Farben im Detail. Vgl. Orietta Rossini: Ara Pacis. Guide, 3. erw. Ausgabe, Rom: Electa 2012, S. 134–141. Zur Möglichkeit der Erweiterung des metamorphen Formenspiels durch die Farben: Caneva: Il codice botanico di Augusto, S. 131–143.

84 Caneva: Il codice botanico di Augusto, S. 188–190.

85 Ebd., S. 44 und 197.

86 Vgl. ebd., S. 53.



Abb. 20: Hypothetische Rekonstruktion der Tellus-Tafel der Ara Pacis (Recherche und Rekonstruktion: O. Rossini, A. Merante)

Amphibien und Insekten – oder weisen mythologische Bezüge auf. Besonders auffällig sind zwanzig Schwäne mit offenen Schwingen, die auf den oberen Enden einiger Ranken thronen. Die Form der Farnpflanzen im Relief erinnert an heroische Adlerschwingen, die des Akanthus-Blatts an die apollinische Lyra.[87] Der abstrakte wie der florale und tierische Schmuck suggerieren Kontinuität. Die Formen und Motive berühren sich; die natürlichen Größenverhältnisse sind aufgehoben. An einigen Stellen scheint der Blumenfries auf Maria Sibylla Merians Pflanzen- und Insektentafeln vorauszuweisen (vgl. Abb. 21).Nicht zuletzt mit John Heartfields impliziter Merian-Kritik im Kopf lesen sich die Pflanzendarstellungen auf der Ara Pacis als Versuch, die Idee einer rhythmischen, natürlichen Ordnung mit mythischen Formprinzipien

87 Ebd., S. 123 und 128.



Abb. 21: Agostino Musi (Veneziano): Floraler Fries der Ara Pacis, vor 1536, Radierung, Paris: Bibliothèque Nationale de France

zu vereinigen, um die Legitimität der augusteischen Herrschaft augenfällig zu machen – eine mythisch-politische Semiotisierung der Natur.

Die Ara Pacis in Ovids Fasti

Ovids *Fasti,* sein vermutlich kurz nach den *Metamorphosen* entstandener römischer Festkalender (der allerdings nur die Monate Januar bis Juni umfasst), enthält in den letzten Versen des Januarbuchs eine Passage zur Ara Pacis:

Ipsum nos carmen deduxit Pacis ad aram:
haec erit a mensis fine secunda dies. (710)
frondibus Actiacis comptos redimita capillos,
Pax, ades et toto mitis in orbe mane.
dum desint hostes, desit quoque causa triumphi:
tu ducibus bello gloria maior eris.
sola gerat miles, quibus arma coerceat, arma, (715)
canteturque fera nil nisi pompa tuba.
horreat Aeneadas et primus et ultimus orbis:
siqua parum Romam terra timebat, amet.
tura, sacerdotes, Pacalibus addite flammis,
albaque perfusa victima fronte cadat; (720)
utque domus, quae praestat eam, cum pace perennet,
ad pia propensos vota rogate deos.
sed iam prima mei pars est exacta laboris,
cumque suo finem mense libellus habet.

Mein Gedicht war es, das zum Altar des Friedens mich führte;
Dies wird der vorletzte Tag in diesem Monat nun sein.
Winde dir um deine Haarpracht den Lorbeer aus Aktium, Frieden!
Komme zu uns und dann bleib mild überall auf der Welt!
Wenn nur der Feind fehlt, mag zum Triumph auch Gelegenheit fehlen:
Du bringst größeren Ruhm unseren Fürsten als Krieg!
Nur zur Abwehr von Kämpfen soll der Soldat in den Kampf ziehn,
Nur noch im festlichen Zug setze die *tuba* man ein!
Alle Welt sei in Furcht vor den Äneaden, und hat ein
Land einmal keine Angst, also: Dann liebe es Rom!
Priester, spendet den Weihrauch den Flammen des Friedensaltares;
Schlachtet das schneeweiße Tier, das ihr mit Wein habt besprengt!
Fleht zu den Göttern, die stets fromme Bitte erhören, daß ewig
Mit dem Frieden zugleich währe das Haus, das ihn schenkt!
Doch schon ist ja der erste Teil meiner Arbeit geleistet:
Deshalb sei Monat und Buch hiermit ein Ende gesetzt![88]

88 Publius Ovidius Naso: Fasti / Festkalender. Lateinisch–deutsch, übers. u. hg. v. Niklas Holzberg, 4. überarb. Aufl., Berlin: Akademie Verlag 2012, S. 46f. (1.709–724).

In den ersten hier zitierten Versen konfrontiert Ovid die eigene Dichtung mit der augusteischen Ritual- und Repräsentationskunst: »Ipsum nos carmen deduxit Pacis ad aram«. Wie im Proömium der *Metamorphosen* verwendet Ovid das Verb *deducere*, dessen semantisches Spektrum hier noch größer ist als im Epos. Neben der topologischen Tendenz nach unten (herabführen) und dem poetologischen Bezug – ausspinnen, weben – tritt durch die folgenden Verse auch die militärische Bedeutung hinzu: (Truppen/Soldaten) führen, ausrücken lassen, verlegen, abziehen.

Die folgenden Verse preisen anhand des Altars das Ende der Bürgerkriege durch den »einzige[n] von Augustus dauerhaft errungene[n] Sieg«[89] in Actium, der jedoch mit dem Altar gar nicht unmittelbar verbunden ist. Das Loblied auf den Frieden irritiert nicht nur durch die Präsenz militärischer Motive und der Idee eines auf Schrecken gründenden Friedens,[90] auch formal verunsichert es. Mit Blick auf die aufwändige Gestaltung der Ara Pacis und Ovids ekphrastische Virtuosität[91] (die allerdings in der Regel fiktive Kunstwerke hervorbringt[92]) entwerfen die Verse über den Altar ein auffällig schemenhaftes Bild. Statt den Altar zu beschreiben, reiht Ovid Klischees augusteischer Bildpolitik aneinander: Actium und den Lorbeer, Frieden, Aeneas-Mythos und imperialen Gestus, Feste und Frömmigkeit. Schlüsselworte werden an prominente Stellen im Vers platziert: »Pax«, »triumphi«, »bello« und »gloria«, »arma« und nochmals »arma« (die Wiederholung macht auf die Anagrammatik zu »aram«, den Altar und damit den Frieden, aufmerksam), »tuba«, »Romam« und »deos«. Der Tenor ist apodiktisch; kein Enjambement zieht einen Bruch ein. Die beiden abschließenden Verse sind von beinahe plumper Einfachheit; sie bremsen das Loblied aus. Es wirkt, als sei das dichtende Ich vor allem froh, mit dem ersten Buch fertig zu werden; das Loben erscheint beinahe als lästige Pflicht gegenüber dem Princeps.

Der Beginn des zweiten Buchs der *Fasti* verstärkt den Eindruck eines subversiven Untertons in Ovids Lob des Friedens:

> Ianus habet finem. cum carmine crescit et annus:
> alter ut hic mensis, sic liber alter eat.
> nunc primum velis, elegi, maioribus itis:
> exiguum, memini, nuper eratis opus.

89 Schmitzer: Friede auf Erden?, S. 106.

90 Vgl. Steven J. Green: Ovid, Fasti 1. A Commentary, Leiden/Boston: Brill 2004, S. 322. Auch Green geht von einer subversiven Darstellung aus: ders.: Playing with Marble, S. 233–236.

91 Vgl. Hardie: Ovid's Poetics of Illusion, S. 173–193.

92 Schmitzer: Zeitgeschichte in Ovids *Metamorphosen*, S. 91.

ipse ego vos habui faciles in amore ministros,
cum lusit numeris prima iuventa suis.
idem sacra cano signataque tempora fastis:
ecquis ad haec illinc crederet esse viam?
haec mea militia est; ferimus quae possumus arma,
dextraque non omni munere nostra vacat.
si mihi non valido torquentur pila lacerto
nec bellatoris terga premuntur equi,
nec galea tegimur, nec acuto cingimur ense
(his habilis telis quilibet esse potest),
at tua prosequimur studioso pectore, Caesar,
nomina, per titulus ingredimurque tuos.
ergo ades et placido paulum mea munera voltu
respice, pacando siquid ab hoste vacat.

Janus ist fertig. Es wächst mit dem Liede das Jahr auch: Wie dieser
Zweite Monat, nehm' auch Buch Nummer zwei seinen Lauf!
Jetzt fahrt ihr, Elegien, erstmals mit größeren Segeln:
Wart ihr doch leichte Kunst früher – ich weiß es noch gut!
Mir ja selbst standet ihr in der Liebe gern zu Gebote,
Als ich mit Versfüßen einst, jung noch, zu spielen begann.
Jetzt sing' von Festen ich, die im Kalender als heilig markiert sind:
Wer würde glauben, ein Weg führe von dorther nach hier?
Hier bin Soldat ich und bin meinem Können entsprechend bewaffnet:
Meine Rechte, sie tut also durchaus ihre Pflicht!
Wenn ich auch nicht mit starkem Arme die Wurfspieße schleudre,
Wenn auch dem Streitroß nun nicht auf seinen Rücken ich steig',
Wenn auch ein Helm mich nicht schirmt, auch das scharfe Schwert mich nicht gürtet –
Waffen, welche durchaus jeder zu führen vermag –,
Widme ich doch mit ergebenem Sinn deinem Namen mein Streben,
Caesar, und schreite den Weg deines Erfolgs dabei nach!
Drum steh mir bei und schau, mag's auch kurz sein, mit gnädigem Antlitz
Auf mein Werk, wenn der Feind Ruhe vom Kampfe dir gönnt![93]

Wie das Ich des ersten Buchs sein Dichten möglichst schnell zu Ende bringen wollte, will es hier nicht recht beginnen: Da Ovid häufig besonders ökonomisch schreibt, wirken die ersten Verse regelrecht geschwätzig. Die Erwähnung des Janus als Scharnier zwischen erstem und zweitem Buch ruft auch dessen allegorische Gestalt auf: Janus schaut vor und zurück.[94] So hält der Beginn des Februarbuchs das Ende des ersten Buchs noch präsent. Das ausführliche metapoetische und selbstreferentielle Spiel (angespielt ist auf Ovids *Amores* und *Ars Amatoria*) erfährt im Verlauf der Eröffnung des zweiten

93 Ovid: Fasti, S. 48f. (2.1–18).

94 Vgl. Francesca Martelli: Reformatting Time (revising the *Fasti*), in: dies.: Ovid's Revisions. The Editor as Author, Cambridge: CUP 2013, S. 104–144, hier 116.

Buchs eine Wendung. Explizit richtet sich Ovids Ich diesmal an Augustus.[95] Sein fehlendes militärisches Engagement für Rom verteidigt er damit, dass er sich als Soldat einer den Princeps huldigenden Dichtkunst inszeniert. Statt mit Waffen reihe er sich mit seinem Schreibwerkzeug in Augustus' Gefolge ein. Unmittelbar nach der Feier des Friedens zum 30. Januar ist hier nur vom Krieg die Rede. Am Ende steht ein Bild des Princeps, der in kontinuierliche Kriegshandlungen verstrickt ist. Ovid deutet so auf die zur Entstehungszeit der *Fasti* tatsächlich krisenhafte außenpolitische Lage Roms.[96]

Dass Ironie vielleicht gar Zynismus in Ovids Umgang mit dem augusteischen Repräsentationssystem steckt, bestätigen jüngere Befunde zum Gesamtprojekt der *Fasti*. Demnach handelt es sich bei den sechs Büchern nicht um ein wegen des Exils oder mangels Inspiration abgebrochenes Fragment zu den römischen Feiertagen und Bräuchen, sondern um ein genuin literarisches und vermutlich regimekritisches Werk.[97] Weniger ist es eine kalendarische Belehrung als eine poetisch-politische Reflexion auf die augusteische Repräsentationskultur, zu der auch der Eingriff in das Kalenderwesen gehört, der mit Julius Caesar begann und von Augustus fortgeführt wurde. Ovid setzt »dem verwirrenden Netzwerk der Tempelgründungstage, Altareinweihungsjubiläen, Schlachten- und Kaisergedenktage sowie der eigentlichen kultischen Feste«[98], das unter Augustus entstand, eine eigenwillige Lehrelegie entgegen. Sie inszeniert sich stärker im Zeichen eigenen Lernens als Lehrens und kündet von Überforderung und Zweifel.[99] Aus dem Horizont von Ovids dunklen Exilelegien gelesen, wirkt sie wie ein literarischer Abgesang auf die *Pax Augusta*.[100] Im Verlauf der sechs Bücher nimmt die Tendenz zur Wiederholung immer mehr zu. Die Themen, Motive und Verfahren stauen sich; die Dichtung scheint in einen Leerlauf zu geraten.[101]

95 Das erste Buch der *Fasti* ist an Augustus' Adoptiv-Enkel Germanicus adressiert. Bömer nimmt an, dass die Adressierung des Augustus ursprünglich für den Beginn der *Fasti* vorgesehen gewesen war. Bömer: Kommentar zu den Fasten, S. 79.

96 Vgl. Schmitzer: Friede auf Erden?, S. 106.

97 Vgl. Niklas Holzberg: Einführung, in: Publius Ovidius Naso: Fasti / Festkalender. Lateinisch–deutsch, übers. u. hg. v. N.H., 4. überarb. Aufl., Berlin: Akademie Verlag 2012, S. 347–364, hier 364; Martelli: Reformatting Time, S. 105f.; Schmitzer: Friede auf Erden?, S. 104f.; Feeney: *Si licet et fas est*; Alessandro Barchiesi: The Poet and the Prince. Ovid and Augustan Discourse, Berkeley u. a.: Univ. of California Press 1997 [Rom 1993], S. 47–78; Boyle: Ovid and Greek Myth, S. 370f.

98 Holzberg: Einführung, Fasti, S. 351.

99 Vgl. ebd., 351 und 361f. sowie Carole Newlands: Ovid's Narrator in the *Fasti* [1992], in: Oxford Readings in Ovid, hg. v. Peter E. Knox, Oxford: OUP 2006, S. 351–369.

100 Vgl. Schmitzer: Friede auf Erden?, S. 108.

101 Vgl. Holzberg: Einführung, Fasti, S. 362.

Schlangewerden: (Agri-)Kultur, Krieg und Theater in den Cadmus-Episoden

Wie Ovid das Verhältnis von Politik, Geschichte, Natur, Mythos und Kunst im Detail inszeniert und welcher Ort dem Menschen in diesem Geflecht zukommt, zeige ich anhand der Episode um Cadmus und die Gründung Thebens. Es geht darin einmal mehr um eine Neuerschaffung des Menschen. Zudem enthält die Episode prägnante Bezüge zum augusteischen Staatsmythos sowie explizite und implizite Theaterbezüge, was sie besonders aufschlussreich für die Untersuchung der Erfahrungsdimension von Ovids Dichtung macht.

Ovid erzählt den Cadmus-Mythos in zwei Teilen im dritten und vierten Buch. Er markiert einen Einschnitt in der Gesamtkomposition der *Metamorphosen*. Buch I und II galten den Schöpfungsgeschichten und der höheren Götterwelt; nun stehen die Heroenmythen im Zentrum. Das zweite Buch endet mit der Entführung von Cadmus' Schwester Europa durch Jupiter in Stiergestalt – oder, von Platon, Hobbes und Schmitt her gedacht – mit Europas Weg vom Ufer aufs offene Meer, getragen von einem Wesen zwischen Behemoth und Leviathan:

ausa est quoque regia virgo,
nescia, quem premeret, tergo considere tauri,
cum deus a terra siccoque a litore sensim (870)
falsa pedum primis vestigia ponit in undis;
inde abit ulterius mediique per aequora ponti
fert praedam. pavet haec litusque ablata relictum
respicit et dextra cornum tenet, altera dorso
inposita est; tremulae sinuantur flamine vestes. (875)

Es wagte sogar die Königstochter, nicht ahnend,
wen sie da ritt, auf dem Rücken des Stieres zu sitzen. Da geht der
Gott ganz sachte weg vom Land und dem trockenen Ufer,
setzt die erlogenen Sohlen der Füße ein wenig ins Wasser,
läuft noch weiter weg und trägt seine Beute dann mitten
über das Meer. Die Entführte, sie fürchtet sich, blickt auf das Ufer,
das sie zurückließ, und hält ein Horn mit der Rechten, die Linke
liegt auf dem Rücken. Es bauscht das flatternde Kleid sich im Windhauch.
(2.868–875)

Vom verwandelten Gott fortgetragen, blickt Europa – gerade noch Königstochter, nun Entführte – aus abenteuerlicher Pose zum Festland zurück. Ovid legt es darauf an, dass das zweite Buch auch für die Leser als pathisches Ereignis endet. Der Schlussvers zum flatternden Kleid verwandelt die zwischen »Lust

und Schrecken« zitternde (»tremulae«) Erfahrung in ein Kunstwerk, das die Erfahrung ästhetisch tradiert. Den Erfolg dieses Verfahrens belegt die Wiederkehr des wallenden Kleids als »bewegtes Beiwerk« in Aby Warburgs Theorie der Pathosformel.[102] Die Europa-Episode bildet den Übergang zu Cadmus und den Sagen um die Stadt Theben. Cadmus wird von seinem Vater Agenor mit der Aufgabe fortgeschickt, seine Schwester zu suchen. Lange sucht er nicht; Europa gerät dem Epos aus dem Blick. Dennoch bleibt die Erfahrung der Liminalität, die die Episode ausstellt, in den Cadmus-Episoden als Spur präsent und erhält an entscheidenden Momenten neue Ausprägungen. Die Gründung und Entwicklung Thebens, der terranen Stadt schlechthin, bleibt von maritimen Energien durchzogen; ihre Ausdrucksform ist nun das Theater.[103]

Als Cadmus Europa nicht finden kann und deshalb dauerhaft vom Vater exiliert wird, fragt er das delphische Orakel, wo er nun leben könne. Apoll trägt ihm auf, eine Stadt zu gründen; den Ort dazu weise ihm eine Kuh. Vor der Stadtgründung wartet ein Kampf mit einer riesigen Schlange auf Cadmus. Nachdem er sie erlegt hat, befiehlt ihm Athenes Stimme, den Boden umzugraben und die Zähne der Schlange einzusäen. Aus den Furchen wächst eine Schar Krieger; sofort bricht ein Bürgerkrieg aus. Mit den fünf Überlebenden gründet Cadmus Theben. Das gewaltsame Moment in der Gründung prägt die Geschichte der Stadt. Die vielen unglücklichen Schicksale, die aus ihr hervorgehen, erinnern Cadmus im hohen Alter an die erlegte Schlange. Gemeinsam mit seiner Gattin Harmonia wird er selbst zur Schlange.

In der Forschung wurden Bezüge zu den Herkules- und Aeneas-Mythen herausgearbeitet, zu den Bürgerkriegen zwischen 44 und 30 v. Chr., zur Heroisierung des Augustus nach der Schlacht bei Actium sowie zur Kulturgeschichte der Autochthonie, der Gründung aus der Furche.[104] Da in der Art

102 Aby Warburg: Sandro Botticellis »Geburt der Venus« und »Frühling« [1893], in: ders.: Werke, hg. v. Martin Treml, Sigrid Weigel und Perdita Ladwig, Berlin: Suhrkamp 2018, S. 39–123, hier 39.

103 Eine kürzere Fassung der folgenden Lektüre, mit anderer Kontextualisierung (Ecocriticism und Shakespeares *Macbeth*), habe ich an anderer Stelle veröffentlicht: Sandra Fluhrer: ›Who can impress the forest?‹ – Agriculture, warfare and theatrical experience in Ovid and Shakespeare, in: Ovid's Metamorphoses and the Environmental Imagination, hg. v. Francesca Martelli und Giulia Sissa, London u. a.: Bloomsbury 2023, S. 201–219. Einige Formulierungen auf den folgenden Seiten sind Übersetzungen daraus. Ein kleiner Teil der Cadmus-Lektüre fand Eingang in einen kurzen Essay: Sandra Fluhrer: Mythologische Genauigkeit, in: Enzyklopädie der Genauigkeit, hg. v. Markus Krajewski, Antonia von Schöning, Mario Wimmer, Konstanz: KUP 2021, S. 294–303, hier 300f.

104 Vgl. Franz Bömer: P. Ovidius Naso, Metamorphosen – Kommentar, Bd. I (Bücher I – III), Heidelberg: Winter 1969, S. 458 und 464f.; Schmitzer: Zeitgeschichte in Ovids *Metamorphosen*, S. 134–147; zur Autochthonie: Micaela Janan: Reflections in a Serpent's Eye. Thebes in Ovid's *Metamorphoses*, Oxford: OUP 2009.

und Weise, wie Ovid die Gründung Thebens erzählt, Ideen des Ursprungs, der Grenze zwischen Stadt und Wildnis und der göttlichen Intervention destabilisiert werden, lässt sie sich geradezu als Anti-*Aeneis* lesen.[105] Über das Motiv der Autochthonie thematisiert sie auch grundsätzlich die Rolle von Raum und Territorium für die Entstehung politischer Gemeinschaften und Identitätskonstruktionen.[106] Verbinden und erweitern lassen sich diese Perspektiven über den Konnex zwischen Landwirtschaft, Krieg und Theater, den die Episode offenlegt. Er gibt Aufschluss über die Bedeutung von Erfahrung für Zivilisationsprozesse.

Am Anfang steht Cadmus' Anrufung des delphischen Orakels. Apolls Worte weisen den Weg:

›bos tibi‹ Phoebus ait ›solis occurret in arvis,
nullum passa iugum curvique immunis aratri;
hac duce carpe vias et, qua requieverit herba,
moenia fac condas Boeotiaque illa vocato.‹
vix bene Castalio Cadmus descenderat antro,
incustoditam lente videt ire iuvencam
nullum servitii signum cervice gerentem;
subsequitur pressoque legit vestigia passu
auctoremque viae Phoebum taciturnus adorat.
iam vada Cephisi Panopesque evaserat arva;
bos stetit et tollens speciosam cornibus altis
ad caelum frontem mugitibus impulit auras
atque ita respiciens comites sua terga sequentes
procubuit teneraque latus submisit in herba.
Cadmus agit grates peregrinaeque oscula terrae
figit et ignotos montes agrosque salutat.

[Phöbus] sagte: ›Ein Rind wird auf einsamer Flur dir begegnen, das nie ein
Joch zu spüren bekam und noch frei vom gebogenen Pflug ist.
Lass dich führen von ihm, und wo es dann ausruht im Grase,
sollst eine Stadt du erbauen und die ›die böotische‹ nennen.‹
Kadmus war grade herab von Kastalias Grotte gestiegen,
als eine Kuh er erblickte, die unbewacht langsam dahinschritt
und die keinerlei Zeichen von Knechtschaft trug auf dem Nacken.
Ihren Spuren folgt er nun nach mit verhaltenem Schritt und
betet im Stillen zu Phöbus, der diesen Weg ihm gezeigt hat.
Hinter ihm lag schon das Bett des Kephisos und Panopes Flur, da
hielt das Rind und erhob die mit hohen Hörnern geschmückte
Stirn zum Himmel und ließ die Luft durch sein Muhen erzittern,

105 Vgl. Philip Hardie: Ovid's Theban History. The First »Anti-Aeneid«?, in: The Classical Quarterly 40.1 (1990), S. 224–235.

106 Vgl. Janan: Reflections in a Serpent's Eye, S. 54–58.

blickte sich nach den Begleitern um, die hinter ihm gingen,
ließ sich nieder und legte ins zarte Gras seine Flanke.
Kadmus sagt seinen Dank und bedeckt mit Küssen die fremde
Erde und grüßt die ihm nicht bekannten Berge und Felder. (3.10–25)

Laut Orakelspruch soll die Gründung in vom Menschen unverletzter Natur erfolgen. Die Kuh hat nie den Pflug getragen; der Boden wird als unkultiviert beschrieben. *Herba* bezeichnet vor allem die wilde, für den Menschen nutzlose (Gras-)Pflanze, das Kraut. Doch in den drei Versen, die von der Erfüllung des Orakels erzählen (23–25), wendet sich das Bild. Zunächst wird wiederholt und verstärkt: Die Kuh legt sich ins zarte Gras, *tenera in herba*. Es folgen aber zwei Bezeichnungen für den Boden, die mit Prozessen der Kultivierung verbunden sind: *Peregrina terra* ist Vokabular der Kolonisierung und des *othering*; der *peregrinus* ist der Nicht-Römer. In dem Wort verbirgt sich *ager*, der schließlich auch explizit auftaucht: Cadmus grüßt die ihm unbekannten Berge und Felder, »agros«. Zwischen *peregrina* und *terra* stecken die Küsse. *Osculum* ist der Diminutiv zu *os*, Mund, und bedeutet oft Kuss. Das Wort taucht in den *Metamorphosen* häufiger auf, meist in Verbindung mit *dare*, geben. Hier steht *figere*, anheften, befestigen, einschlagen, einprägen, errichten, erbauen. Cadmus' Küsse werden so als Gründungsakt ausgewiesen; die Bedeutung des Munds im Prozess der Identitätserzeugung mag auch hier hineinspielen; nach dem Küssen grüßt Cadmus – vielleicht bereits mit dem künftigen Namen der Stadt: »Boeotia« (17). In jedem Fall wird der Boden sekundenschnell zur Kulturfläche. Es bleibt in der Schwebe, ob es sich um eine blitzartige Projektion handelt, oder ob der Boden bereits vor Cadmus' mündlicher Landnahme nicht mehr unberührt ist.

Auf die Küsse und Grüße soll ein Opfer folgen; dafür wird frisches Wasser gebraucht. Cadmus schickt seine Männer zu einer Quelle (26f.):

Silva vetus stabat nulla violata securi
et specus in medio virgis ac vimine densus
efficiens humilem lapidum compagibus arcum, (30)
uberibus fecundus aquis, ubi conditus antro
Martius anguis erat, cristis praesignis et auro;
igne micant oculi, corpus tumet omne venenis,
tres vibrant linguae, triplici stant ordine dentes.

Dort war ein uralter Wald, von keinem Beile verwundet;
mitten darin eine Höhle, von Weidengebüschen umwachsen,
formte, aus Steinen gefügt, einen flach sich wölbenden Bogen,
war an Quellwasser reich. In der Grotte verbarg sich, dem Mavors
heilig, eine Schlange, geschmückt von goldenem Kamme.
Feuer sprühen die Augen, der Leib ist von Gift ganz geschwollen,
dreireihig starrt das Gebiss, drei Zungen vibrieren. (28–34)

Zunächst erscheint der Wald als unberührte Natur. Dass er alt ist (*vetus*) deutet aber auf seine Geschichtlichkeit; in der Beschreibung der Höhle zeigen sich Spuren des Handwerks. Der Zusammenschluss »virgis ac vimine« lässt eher an Flechtwerk denken als an Gestrüpp. Der Steinbogen ist als hergestellt ausgewiesen: »efficiens«. Das Ensemble erinnert an eine Theaterarchitektur. Die Schlange trägt militärischen Schmuck: *Crista* bezeichnet nicht nur den tierischen Kamm (meist den eines Vogels), sondern auch den militärischen Helmbusch. Im Adjektiv *praesignis* schwingt die (militärische) Auszeichnung mit. Gold ist eine wichtige militärische Farbe der Römer. Etwas später werden die Schuppen der Schlange mit einem Brustpanzer (*lorica*) verglichen (63). Die Differenz zwischen Natur und Kultur ist in der Episode von Anfang an zweifelhaft.

Cadmus' Männer fallen der Schlange zum Opfer; vergiftet oder erwürgt bleiben sie im Wald zurück (46–49). Cadmus macht sich selbst auf den Weg, mit Löwenfell, Speer, Wurfspieß und Mut (52–54). Als er auf die leblosen Körper der Kameraden und die Schlange trifft, greift er zu einem großen Stein: »dextraque molarem / sustulit et magnum magno conamine misit.« – »hob auf einen Feldstein mit seiner / Rechten und schleuderte den, der groß war, mit großem Bemühen.« (59f.). In seiner ersten Bedeutung ist der *molaris* ein Mühlstein, ein Kulturprodukt. Die Kraft des Steinwurfs, so heißt es weiter, hätte »[s]teile Mauern mit hohen Türmen / [...] erschüttert« (61f.), nicht aber die Schlange. Auch ästhetisch ist die Stelle brüchig: Alliterationen und die Wiederholung von *magnus* durchsetzen den Heroismus mit Komik. Der Kampf dauert; bilderreich beschreiben ihn Ovids Verse (65–94). Schließlich gelingt es Cadmus, die Schlange mit seinem Speer an einen Baum zu nageln, wo sie verendet.

Kriegstheater: Ovids Sparten

Die eindrucksvollste Szene der Episode beginnt. Auf einen neuen Götterspruch folgen die Aussaat der Schlangenzähne, das Emporwachsen der Krieger aus den Furchen und der Bürgerkrieg:

Dum spatium victor victi considerat hostis,
vox subito audita est (neque erat cognoscere promptum,
unde, sed audita est): ›quid, Agenore nate, peremptum
serpentem spectas? et tu spectabere serpens.‹
ille diu pavidus pariter cum mente colorem
perdiderat, gelidoque comae terrore rigebant;
ecce viri fautrix superas delapsa per auras

Pallas adest motaeque iubet supponere terrae
vipereos dentes, populi incrementa futuri.
paret et, ut presso sulcum patefecit aratro,
spargit humi iussos, mortalia semina, dentes.
inde (fide maius!) glaebae coepere moveri,
primaque de sulcis acies apparuit hastae,
tegmina mox capitum picto nutantia cono,
mox umeri pectusque onerataque bracchia telis
exsistunt, crescitque seges clipeata virorum.
sic, ubi tolluntur festis aulaea theatris,
surgere signa solent primumque ostendere vultus,
cetera paulatim, placidoque educta tenore
tota patent imoque pedes in margine ponunt.
territus hoste novo Cadmus capere arma parabat.
›ne cape‹ de populo, quem terra creaverat, unus
exclamat, ›nec te civilibus insere bellis!‹
atque ita terrigenis rigido de fratribus unum
comminus ense ferit; iaculo cadit eminus ipse.
hunc quoque qui leto dederat, non longius illo
vivit et exspirat, modo quas acceperat, auras;
exemploque pari furit omnis turba, suoque
Marte cadunt subiti per mutua vulnera fratres.

Während der Sieger betrachtet, wie groß der bezwungene Feind ist,
hört eine Stimme er plötzlich – woher, war nicht zu erkennen,
aber er hörte sie –: ›Sohn Agenors, was siehst die erlegte
Schlange du an? Auch dich wird einst als Schlange man sehen.‹
Er verlor für lange Zeit Besinnung und Farbe,
und es sträubten sich ihm die Haare in kaltem Entsetzen.
Sieh, seine Schutzgöttin Pallas, herabgeschwebt durch die Lüfte,
kommt und befiehlt ihm, das Erdreich umzupflügen und dann die
Zähne der Schlange zu säen als Keim eines künftigen Volkes.
Er gehorcht und zieht eine Furche, gestützt auf den Pflug, und
streut, wie befohlen, die Zähne als Menschensaat auf den Boden.
Da gerieten – man glaubt es kaum! – in Bewegung die Schollen,
und es zeigten sich erst aus den Furchen die Spitzen von Lanzen,
Helme bald darauf mit farbigem, nickendem Helmbusch.
Bald erscheinen auch Schultern und Brust und, mit Waffen beladen,
Arme, es wächst eine Saat von Schilde tragenden Männern.
Ebenso ist's, wenn beim Fest im Theater der Vorhang sich hebt: Dann
steigen empor die Figuren und zeigen zuerst die Gesichter,
dann allmählich das Weitre, bis, sanft nach oben gezogen,
alles erscheint und sie unten am Rand aufsetzen die Füße.
Kadmus, vom neuen Feinde erschreckt, will die Waffen ergreifen.
›Lass es‹, ruft aus dem Volk, das die Erde hervorgebracht hatte,
einer, ›und misch dich nicht ein in den Krieg von Bürgern mit Bürgern!‹
Und von den erdgeborenen Brüdern erschlägt er im Nahkampf

> einen mit grausamem Schwert; ihn fällt ein Speer aus der Ferne.
> Der auch, der ihm den Tod gab, lebt nicht länger als jener,
> und so haucht er aus das gerade empfangene Leben.
> Ebenso wütet die ganze Schar, und die plötzlich entstandnen
> Brüder fallen im Kampf, sich gegenseitig verwundend. (95–123)

Mit den Überlebenden gründet Cadmus ebenso blitzartig Theben (vgl. 126–132). Die Aussaat der Schlangenzähne und das Emporwachsen der Σπαρτοί, der Ausgesäten, aus den Furchen gehört zur mythischen Überlieferung. Die Schlange ist in der mythischen Bildersprache sowohl mit der Erde, mit Fruchtbarkeit, Wiedergeburt und ewiger Verwandlung[107] als auch mit dem Krieg verbunden.[108] Ovids Bearbeitung macht die im Mythos angelegte Verbindung von Landwirtschaft und Krieg augenfällig. Sie ist ein wichtiges politisches Thema der augusteischen Zeit. Besonders prominent wird sie in Vergils *Bucolica* und *Georgica* verhandelt, bedeutenden Intertexten für die *Metamorphosen*. Schon in der klassischen griechischen Zeit lässt sich die enge Verflechtung von Landwirtschaft, Politik und Krieg aber erkennen. Landbesitz war die Voraussetzung dafür, aktiv an der Polis teilzuhaben. Die meisten Soldaten waren Bauern; ihr Alltag war von Landwirtschaft und Kriegsführung geprägt; Kriege waren am Rhythmus der saisonalen Feldarbeit ausgerichtet.[109] Die Zerstörung von Wirtschaftsflächen gehörte zur Kriegsführung und in letzter Konsequenz hatte beinahe jede Erwägung einer griechischen Truppe – ob sie nun logistisch, taktisch, strategisch, psychologisch oder technisch war – mit Landwirtschaft zu tun.[110]

Während der späten römischen Republik und der frühen Kaiserzeit finden Landwirtschaft und Krieg unter anderen Voraussetzungen statt, bleiben aber verflochten. Der Zusammenhang von Römertum und Landbesitz, der sich in der Vokabel *peregrinus* andeutet, war in der augusteischen Zeit ein virulentes Thema. Die gängige Praxis, dass römische Bürger Land in eroberten Gebieten zugewiesen bekamen, wurde nach den Bürgerkriegen besonders für die vielen

107 Vgl. Toynbee: Tierwelt der Antike, S. 219–221; Christian Hünemörder und Jan N. Bremmer: Schlange, in: DNP Online; Warburg: Bilder aus dem Gebiet der Pueblo-Indianer, S. 552.

108 Hünemörder und Bremmer erwähnen in ihrem *Pauly*-Beitrag, dass Schlangenbilder seit Homer als Zierde für Waffen eingesetzt wurden. Zum Verhältnis der Schlange zu Mars vgl. Bömer: Metamorphosen, Kommentar, Bd. I, S. 456.

109 Adrian Goldsworthy: Roman Warfare, London: Cassell 2000, S. 28f.; Victor Davis Hanson: Warfare and Agriculture in Classical Greece, Berkeley: Univ. of California Press 1998, S. 11. Vgl. auch James A. Thorne: Warfare and Agriculture. The Economic Impact of Devastation in Classical Greece [2001], in: The Armies of Classical Greece, hg. v. Everett L. Wheeler, Aldershot: Ashgate 2007, S. 195–224.

110 Hanson: Warfare and Agriculture, S. 13 und 17.

Veteranen durchgesetzt, wie Dominik Maschek darlegt.[111] Die Prozesse der Enteignung und Neuverteilung, die daraus hervorgingen, waren häufig von gewaltsamen Konflikten begleitet.[112] Rund 700.000 Personen profitierten von Umverteilungen in der Zeit des Triumvirats; in seinem Tatenbericht schreibt Augustus davon, während seiner Alleinherrschaft 300.000 Veteranen mit Land versorgt zu haben.[113] Von den Verwerfungen, die diese Besitzwechsel und Vertreibungen nach sich ziehen, handelt ein Dialog zu Beginn von Vergils *Bucolica*.[114] Die *Georgica*, Vergils Lehrgedicht über die Landwirtschaft, lesen sich nicht nur als Elegie über die Herausforderungen der Landarbeit, sondern auch als Allegorie auf die Politik und als Kritik ihrer militärischen Auswüchse.[115]

Ovid greift diesen Komplex in den Cadmus-Episoden auf. Der Schlangenkampf und der anschließende Bürgerkrieg der Sparten deuten darauf, dass nicht (vermeintlich) ungezähmte Natur die Stabilität von Gemeinschaften in Gefahr bringen, sondern dass die zerstörerische Gewalt in den Gründungsakten und ihren Folgen zu suchen ist – und das heißt in den Prozessen der Kultivierung selbst. Im Kern fragt Ovids Darstellung des Gründungsmythos von Theben nach einer Kunst menschlicher Kultivierung, die sich nicht in der Kolonisierung und im Ausheben von Truppen erschöpft.

Entscheidend für diese Deutung ist, wie Ovid den Gründungsmythos darstellt. Im Zentrum steht der auffällige Theatervergleich in der Beschreibung der emporwachsenden Krieger:

111 Dominik Maschek: Die römischen Bürgerkriege. Archäologie und Geschichte einer Krisenzeit, Darmstadt: WBG 2018, S. 145.

112 Ebd., S. 157f.

113 Ebd., S. 173. Vgl. Augustus: Meine Taten, S. 13 (Abschnitt 3): »Ungefähr fünfhunderttausend römische Bürger waren als Soldaten auf mich vereidigt. Von diesen habe ich in Neugründungen angesiedelt oder nach Vollendung ihrer Dienstzeit in ihre Heimatgemeinden entlassen um einiges mehr als dreihunderttausend; diesen allen ließ ich Grund und Boden zuweisen oder gab ihnen Geld als Lohn für ihren Militärdienst.«

114 Der Hirte Meliboeus erzählt, dass sein Land an einen Veteranen gehen wird: »Schau, werd je viel später ich meine Heimatgefilde / und den mit Rasen bedeckten Dachfirst der ärmlichen Hütte / sehen, mein Reich, und dann staunen, weil wenige Ähren noch wachsen? / Dies so gepflegte Land – ein gottloser Söldner wird's haben, / ein Barbar diese Saaten. Wohin, schau, brachte die armen / Bürger die Zwietracht? Für diese Leute bestellten das Feld wir!« Vergil: Bucolica / Georgica. Lateinisch–deutsch, übers. u. hg. v. Niklas Holzberg, Berlin/Boston: de Gruyter 2016, S. 46f. (Buc. 1.67–72). Vgl. dazu Leendert Weeda: Vergil's Political Commentary in the *Eclogues, Georgics* and *Aeneid*, Berlin/Boston: de Gruyter 2015, S. 59–84.

115 Vgl. Philip Hardie: Political Education in Virgil's *Georgics*, in: Studi Italiani di Filologia Classica 97 (2004), S. 83–111, hier 87f.; Weeda: Vergil's Political Commentary, S. 85–103.

sic, ubi tolluntur festis aulaea theatris,
surgere signa solent primumque ostendere vultus,
cetera paulatim, placidoque educta tenore
tota patent imoque pedes in margine ponunt.

Ebenso ist's, wenn beim Fest im Theater der Vorhang sich hebt: Dann
steigen empor die Figuren und zeigen zuerst die Gesichter,
dann allmählich das Weitre, bis, sanft nach oben gezogen,
alles erscheint und sie unten am Rand aufsetzen die Füße. (111–114)

Das Bild erklärt sich daraus, dass viele Theater zu Ovids Zeit über Vorhänge verfügten, die am Ende einer Aufführung aus einem Graben nach oben gezogen wurden und so nach und nach ihr Dekor enthüllten.[116] Anders als im antiken Griechenland, wo das Theater ein Ort gesellschaftlicher Aushandlungsprozesse gewesen sein muss, dient das römische Theater vor allem der Repräsentation und der Beeinflussung.[117] Da ein zentrales ästhetisches Ziel dieses Theaters in der »Überwältigung durch optische Darstellung« gesehen werden kann, kommt dem illustrierten Vorhang besonderes Gewicht zu: »[Im] Streben nach Bezauberung durch das Bild liegt eine der ideellen Wurzeln des Theatervorhangs, der seine Wirksamkeit erweist, indem er die Dekoration wie ein Gemälde enthüllt und Überraschung hervorruft«[118], schreibt Marlis Radke-Stegh.

Eine konkrete Vorlage für Ovids Vergleich haben Vergils *Georgica* geliefert. In einer Passage im dritten Buch, die vom Vorhaben handelt, für Octavian einen Tempel zu errichten, wird ein Theatervorhang beschrieben, auf dem Britannische Soldaten zu sehen sind:

iam nunc sollemnis ducere pompas
ad delubra iuvat caesosque videre iuvencos,
vel scaena ut versis discedat frontibus utque
purpurea intexti tollant aulaea Britanni.

Jetzt schon freu ich mich drauf, zu dem Tempel
festliche Züge zu führen, zu sehn, wie die Stiere man schlachtet,
wie die Bühne sich wandelt beim Drehn der Kulisse und wie den
Purpurvorhang heben die eingewebten Britanner.[119]

116 Vgl. Bömer: Metamorphosen, Kommentar, Bd. I, S. 478f. Umfassend zum römischen Theatervorhang: Marlis Radke-Stegh: Der Theatervorhang. Ursprung – Geschichte – Funktion. Meisenheim am Glan: Anton Hain 1978, S. 68–87.

117 Vgl. Radke-Stegh: Der Theatervorhang, S. 68f.; Emma Dench: Romulus' Asylum. Roman Identities from the Age of Alexander to the Age of Hadrian, Oxford: OUP 2005, S. 205f.

118 Radke-Stegh: Der Theatervorhang, S. 69.

119 Vergil: Bucolica / Georgica, S. 192f. (G 3.22–25). Der intertextuelle Bezug ist ein Topos der Ovid-Forschung. Vgl. Elena Giusti: Bunte Barbaren Setting up the Stage. Re-Inventing the Barbarian on the *Georgics*' Theatre Temple (*G.* 3.1–48), in: Reflections and New Perspectives

Ovid nimmt die Stelle im Vers »sic, ubi tolluntur festis aulaea theatris« auf. Sie steht im Zusammenhang des römischen Imperialismus; zwar ist Britannien noch nicht erobert, auf Vergils Vorhangbild folgt aber eine Aufzählung von Eroberungen, sodass naheliegt, dass hier ein augusteischer Wunschtraum inszeniert wird.[120] Während bei Vergil ein politisch-religiöses Fest mit Theateraufführung imaginiert wird, liest sich die Stelle bei Ovid wie eine Erinnerung an eine solche. Als jüngster der augusteischen Dichter kam Ovid mit den Bürgerkriegen nur über ihr mediales Nachleben in Reden, Dichtung, Bildender Kunst und Theater in Berührung. Das Bild des Theatervorhangs geht bei ihm über den Zusammenhang der politisch-religiösen Feier hinaus und reflektiert grundlegender die Frage nach den medialen Voraussetzungen der Erfahrung von Geschichte.

Theater und Militär waren in Rom verzahnt. Geschichte und Entwicklung der Amphitheater und ihrer Spektakel hängen eng mit dem römischen Militärethos der mittleren und späten Republik zusammen.[121] Nach den Bürgerkriegen wurden in vielen kolonisierten Gebieten Amphitheaterbauten errichtet.[122] In den Kolonien boten sie einen geregelten Raum für gewaltsame Ersatzhandlungen und begünstigten auch im Zuschauerraum soziale Kontrolle.[123] Roms Marsfeld ließe sich als Ort unheimlicher Re-enactments sehen: Während es zunächst abwechselnd als Weideland und als Militärübungsplatz genutzt wurde, entwickelte es sich unter Cäsar und Augustus zunehmend zu einem Ort imperialer Repräsentation – und zwar gerade auch durch seine (Amphi-)Theatergebäude, wie das Theater des Pompeius (55 v. Chr. fertiggestellt) und drei augusteische Bauten: das Amphitheater des Statilius Taurus (30 v. Chr.), Roms erstes steinernes Amphitheater, sowie die Theater des Marcellus und des Balbus (13 v. Chr.).[124]

on Virgil's *Georgics*, hg. v. Bobby Xinyue und Nicholas Freer, London: Bloomsbury 2019, S. 105–114, hier 113f.; Schmitzer: Zeitgeschichte in Ovids *Metamorphosen*, S. 142; Bömer: Metamorphosen, Kommentar, Bd. I, S. 478f. Philip Hardie erwähnt eine andere Vergil-Stelle als mögliche Quelle: den Vergleich des vor den Sturmwinden allmählich aufsteigenden Meers in *Aeneis* 7.528–530. Vgl. Hardie: Ovid's Theban History, S. 230.

120 Vgl. auch Radke-Stegh: Der Theatervorhang, S. 81.

121 Katherine E. Welch: The Roman Amphitheatre. From its Origins to the Colosseum, Cambridge: CUP 2007, S. 186.

122 Vgl. ebd., S. 77 und 187; Maschek: Die römischen Bürgerkriege, S. 195 und 202.

123 Maschek: Die römischen Bürgerkriege, S. 195. Zu Sitzordnungen im Theater als Strategie der sozialen Stabilisierung vgl. Rush Rehm: Festivals and audiences in Athens and Rome, in: The Cambridge Companion to Greek and Roman Theatre, hg. v. Marianne McDonald und Michael Walton, Cambridge: CUP 2007, S. 184–201, hier 197f.

124 Da während der Republikanischen Zeit keine festen Theaterbauten in Rom gestattet waren, wurden für Spiele provisorische Holztheater errichtet und anschließend wieder abgebaut. Vgl. Welch: The Roman Amphitheatre, S. 58–71.

Zunächst nimmt Ovid den emporgewachsenen Kriegern durch den Vergleich mit dem Heraufziehen des bebilderten Vorhangs Plastizität. Zwar ist das Medium selbst beweglich; ist der Vorhang einmal hochgezogen, ist das Bild aber stillgestellt. Römische Theatervorstellungen endeten so mit einem Standbild. Ovid löst die Erstarrung wieder auf, sobald sie hergestellt ist. Er nutzt die Verflachung und Stillstellung der Körper, die durch den Vergleich mit dem Vorhang entsteht, dazu, die darauf folgende Kriegsszene umso plastischer gestalten zu können. Ovid verleiht zunächst einem der Sparten eine Stimme; mit der ersten, den Bürgerkrieg einleitenden Tötung, folgt darauf eine drastische Körperhandlung. Im schnellen Wechsel zwischen einem unbewegten Bild und einer (quasi-)theatralen Szene stellt die Passage einer flachen Repräsentationskunst eine plastische Kunst der Erfahrung gegenüber, die mehrere Sinne involviert.[125] Der Theatervergleich wird so zum Kommentar auf eine spezifische Form der Bearbeitung der Kriegserfahrung.[126] Der schnelle Wechsel zwischen heftiger Gewalt und streng gehegter künstlerischer Repräsentation dieser Gewalt scheint auch in Ovids Versen auf. Die Umkehrung der Reihenfolge, durch die die Krieger gewissermaßen aus dem Bild in den Kampf steigen, deutet aber an, dass die Hegung durch die Kunst schnell auch wieder aufgelöst werden kann. Zudem verbinden sich an der Stelle theatrale und amphitheatrale Ästhetiken; sie thematisiert den Unterschied zwischen der repräsentationalen Aufführung, bei der in der Regel niemand zu Schaden kommt und den tödlichen Kampfspielen. In den römischen *ludi* waren die Übergänge hier teilweise tatsächlich fließend. (Schauspiel-)Theater wurden manchmal für Gladiatorenkämpfe genutzt.[127] Mimische Elemente waren oft Teil der Gladiatorenspiele und römische Theaterveranstaltungen zeichneten sich insgesamt durch einen generischen Eklektizismus aus.[128]

125 Andrew Feldherr beschreibt mehrere ähnliche Konstellationen im dritten Buch. Vgl. Andrew Feldherr: Playing Gods. Ovid's *Metamorphoses* and the Politics of Fiction, Princeton/Oxford: OUP 2010, S. 160–198. Vgl. 181ff. zur Spannung zwischen Involvierung und Distanz in der Vorhangstelle. Hardie betont die Bedeutung von dionysischer Theatralität für das dritte Buch, vgl. Hardie: Ovid's Poetics of Illusion, S. 167–170. Vgl. zu Theaterbildern und theatralen Verfahren bei Ovid auch Philip Hardie: Ovid and early imperial literature, in: The Cambridge Companion to Ovid, hg. v. Ph.H., Cambridge: CUP 2002, S. 34–45, hier 38–42; Dan Curley: Tragedy in Ovid. Theater, metatheater, and the transformation of a genre, Cambridge: CUP 2013.

126 Zur Reziprozität zwischen Ovids Bildlichkeit und zeitgenössischem Spektakel vgl. Feldherr: Playing Gods, S. 168.

127 Vgl. Welch: The Roman Amphitheatre, S. 9. Vom ersten nachchristlichen Jahrhundert an wurden griechische Theaterbauten (darunter das Athener Dionysos-Theater) in Spielstätten für Gladiatorenkämpfe umgewandelt. Vgl. ebd., S. 165f.

128 Vgl. Rehm: Festivals and audiences, S. 193f.

Dass Ovid die dennoch in der Regel als unterschiedliche Kulturpraktiken verhandelten Theaterformen innerhalb der Episode verbindet, kehrt nicht nur hervor, dass die Trennung sich für Rom nicht aufrechterhalten lässt;[129] Ovids Verschränkung offenbart auch das Potential der Dichtkunst, starke Erfahrungen zu erzeugen, ohne physisch zu verletzen.

Blick, Ohr und Haut: Ovids Theater der Sinne

Die Episode enthält weitere theatrale Motive und Strukturen. Im Wald fällt die halbrunde Form der Steingrotte auf. Die Folge der Kämpfe, die sich im Wald und auf dem Feld abspielen – das tödliche Zusammentreffen der Männer mit der Schlange, Cadmus' Kampf gegen das Ungeheuer, schließlich der Krieg der Sparten – erinnert an den Verlauf eines römischen Theatertags: Am Morgen fanden Tierkämpfe statt, gefolgt von Exekutionen; am Nachmittag gab es Gladiatorenkämpfe.[130] Alle drei Kampfszenen wirken, als seien sie von einem Zuschauer in einem römischen Theater geschildert, mit weiter, leicht erhöhter Perspektive. Bezüge zum Genre der Tragödie enthält die Episode über ihren Stoff ohnehin.[131] Vor allem ist die Episode voller Verweise auf das An- und Zuschauen,[132] auf das Hören und das taktile Spüren. Besonders eindrucksvoll kommen Seh-, Hör- und Tastsinne in der Prophezeiung von Cadmus' Verwandlung zum Ausdruck:

> Dum spatium victor victi considerat hostis,
> vox subito audita est (neque erat cognoscere promptum,
> unde, sed audita est): ›quid, Agenore nate, peremptum
> serpentem spectas? et tu spectabere serpens.‹
> ille diu pavidus pariter cum mente colorem
> perdiderat, gelidoque comae terrore rigebant;

129 Vgl. dazu auch Ovids *Ars Amatoria* I, 89–134, wo Ovid das Theater als Ort der Zügellosigkeit feiert und dafür beispielhaft den Raub der Sabinerinnen anführt, den Remulos durch das Abhalten von Kampfspielen vorbereitete. Mit Dank an Melanie Möller.

130 Vgl. Egon Flaig: Gladiatorial games. Ritual and political consensus, in: Journal of Roman Archaeology 66 (2007): Roman by Integration. Dimensions of Group Identity in Material Culture and Text, hg. v. Roman Roth und Johannes Keller, S. 83–92, hier 85.

131 Vgl. Alison Keith: Sources and Genres in Ovid's *Metamorphoses* 1–5, in: Brill's Companion to Ovid, hg. v. Barbara Weiden Boyd, Leiden et al.: Brill 2002, S. 235–269, hier 262f.; zu tragischen Elementen in der Episode via der *Aeneis*, vgl. Hardie: Ovid's Theban History, S. 226. Zu Theben als Topos des griechischen Dramas: Froma I. Zeitlin: Thebes. Theater of Self and Society in Athenian Drama, in: Nothing to Do with Dionysos? Athenian Drama in its Social Context, hg. v. John J. Winkler and F.I.Z., Princeton: Princeton UP 1990, S. 130–167.

132 Feldherr hat gezeigt, dass An- und Zuschauen und Angeschautwerden im ganzen dritten Buch eng verflochten sind; er berschreibt mehrere Momente eines »reversal in visual roles«. Andrew Feldherr: Metamorphosis and Sacrifice in Ovid's Theban Narrative, in: Materiali e discussioni per l'analisi dei testi classici 38 (1997), S. 25–55, hier 29.

Während der Sieger betrachtet, wie groß der bezwungene Feind ist,
hört eine Stimme er plötzlich – woher, war nicht zu erkennen,
aber er hörte sie –: ›Sohn Agenors, was siehst die erlegte
Schlange du an? Auch dich wird einst als Schlange man sehen.‹
Er verlor für lange Zeit Besinnung und Farbe,
und es sträubten sich ihm die Haare in kaltem Entsetzen. (95–100)

Wie die Saiten eines Instruments schlägt Ovid die verschiedenen Sinne an, in einer Schnelligkeit, die Synästhesien hervorbringt. Zu Beginn der zitierten Stelle wird Cadmus beim Sehen angerufen; die Stimme spricht vom Anschauen, ist aber selbst visuell nicht lokalisierbar. Ein Zeugma verbindet Cadmus' Inneres und Äußeres (»pariter cum mente colorem perdiderat«); die Temperaturangabe und das Haareaufstellen evozieren eindringlich Cadmus' Gänsehaut. Die Vokabel *coma* für die Haare, die auch die Bedeutung von Tierhaar, von Gras oder Ähren besitzen kann, verbindet Cadmus Körperreaktion zum einen nochmals mit dem Löwenfell, zum anderen bereits mit den aus dem Boden wachsenden Kriegern.

Im Flechtwerk der Sinne windet sich die Schlange. Die auf zwei besonders dichte Verse folgende und selbst einem Zungenbrecher nahekommende Formel »peremptum / serpentem spectas? et tu spectabere serpens«, legt sich auf Cadmus' Haut und Seele; sie wird zischend und klappernd auch auf der Erfahrungsebene zum Schlangensatz. Jede Silbe ist alliterativ und/oder assonantisch mit mindestens einer weiteren verbunden. Die chiastische Struktur der Syntax imitiert Schlangenbewegungen. Lautlich wie syntaktisch bewegt sich die Konstruktion auf die Grenzen der artikulierten Rede zu. In einer vibrierenden Körper-Sprache weist sie auf Cadmus' Schlangewerden voraus.

Von ihr erzählt eine längere Passage im vierten Buch. Theben ist bekanntlich kein glückliches Schicksal beschieden. Cadmus selbst verliert diverse Nachkommen; sein Enkel Actaeon fällt den eigenen Hunden, die mit Bacchus schwangere Semele Iunos Eifersucht zum Opfer; Pentheus, auch er ein Enkel Cadmus', zerreißen Mutter und Tanten im bacchantischen Taumel. Gezeichnet verlässt Cadmus im Alter mit Harmonia die Stadt:

longisque erroribus actus
contigit Illyricos profuga cum coniuge fines.
iamque malis annisque graves dum prima retractant
fata domus releguntque suos sermone labores,
›num sacer ille mea traiectus cuspide serpens‹
Cadmus ait ›fuerat, tum cum Sidone profectus
vipereos sparsi per humum, nova semina, dentes?
quem si cura deum tam certa vindicat ira,
ipse, precor, serpens in longam porrigar alvum.‹

dixit et, ut serpens, in longam tenditur alvum
durataeque cuti squamas increscere sentit
nigraque caeruleis variari corpora guttis;
in pectusque cadit pronus, commissaque in unum
paulatim tereti tenuantur acumine crura.
bracchia iam restant; quae restant bracchia tendit,
et lacrimis per adhuc humana fluentibus ora
›accede, o coniunx, accede, miserrima‹ dixit,
›dumque aliquid superest de me, me tange manumque
accipe, dum manus est, dum non totum occupat anguis!‹
ille quidem vult plura loqui, sed lingua repente
in partes est fissa duas, nec verba volenti
sufficiunt, quotiensque aliquos parat edere questus,
sibilat: hanc illi vocem natura reliquit.
nuda manu feriens exclamat pectora coniunx:
›Cadme, mane teque, infelix, his exue monstris!
Cadme, quid hoc? ubi pes, ubi sunt umerique manusque
et color et facies et, dum loquor, omnia? cur non
me quoque, caelestes, in eandem vertitis anguem?‹
dixerat. ille suae lambebat coniugis ora
inque sinus caros, veluti cognosceret, ibat
et dabat amplexus adsuetaque colla petebat.
quisquis adest (aderant comites), terretur; at illa
lubrica permulcet cristati colla draconis,
et subito duo sunt iunctoque volumine serpunt,
donec in appositi nemoris subiere latebras.
nunc quoque nec fugiunt hominem nec vulnere laedunt,
quidque prius fuerint, placidi meminere dracones.

Nach langen Irrfahrten kam er mit seiner
Gattin, die mit ihm floh, ins Gebiet des illyrischen Volkes.
Als schon von Unheil und Alter gebeugt sie das frühe Geschick des
Hauses rekapitulieren, ihr Leid im Gespräch überschauend,
da sagt Kadmus: ›Die Schlange, welche mein Wurfspieß durchbohrte,
war sie heilig, damals, als auf den Boden des Drachens
Zähne als neue Saat ich streute, aus Sidon gekommen?
Rächt mit so gezieltem Zorn ihn das Walten der Götter,
bitt ich, dass selber als Schlange den Bauch in die Länge ich strecke.‹
Sagt's, und in die Länge streckt er sich wie eine Schlange,
fühlt, wie auf der Haut, die hart wird, Schuppen ihm wachsen
und wie schwarz wird der Leib und von blauen Tupfen gesprenkelt.
Auf die Brust vornüber fällt er, es wachsen in eins die
Beine zusammen, verjüngen sich dann allmählich zur Spitze.
Arme bleiben ihm noch. Die Arme, die bleiben, die streckt er
aus, und als übers jetzt noch menschliche Antlitz die Tränen
fließen, da sagt er: ›Komm, du ärmste Gemahlin, solange
übrig ist etwas von mir, berühr mich; solang meine Hand noch

Hand ist, nimm sie, solang die Schlange nicht gänzlich mich einnimmt!‹
Sagen will er noch mehr, doch in zwei Hälften ist plötzlich
ihm die Zunge zerteilt, es gehorchen ihm, mag er's auch wollen,
nicht mehr die Worte; sooft eine Klage zu äußern er ansetzt,
zischt er: Nur dies hat ihm die Natur als Stimme belassen.
Da, auf die nackten Brüste sich schlagend, ruft seine Gattin:
›Kadmus, du Ärmster, bleib, und aus diesem Scheusal befrei dich!
Kadmus, was ist? Wo sind dein Fuß, deine Schultern, die Hände,
Farbe und Antlitz und, während ich spreche, nun alles? Warum, ihr
Götter, verwandelt ihr mich nicht auch in solch eine Schlange?‹
Sprach's, und seiner Gemahlin leckte der das Gesicht und
schmiegte sich an die geliebte Brust, als erkenne er sie, und
schlingt sich um sie und sucht den vertrauten Hals. Wer dabei ist –
denn es war das Gefolge dabei –, ist entsetzt, aber jene
streichelt der kammbewehrten Schlange den schlüpfrigen Hals, und
plötzlich gibt es da zwei, und sie kriechen, gemeinsam sich windend,
fort, bis im Versteck eines nahen Hains sie verschwinden.
Heut noch entfliehen sie nicht den Menschen, verwunden sie nicht und
denken daran, was sie früher waren, die friedlichen Schlangen. (4.567–603)

Minutiös schildert der Erzähler die Verwandlung. Wieder fällt die komplexe Sinnlichkeit auf, ein poetisches Spiel mit Seh-, Hör- und Tastsinn. Letzterer dominiert, dem Schlangendasein gemäß. Nach der Verlängerung des Körpers wirkt die Verwandlung auf der Haut. Sie verhärtet, verschuppt und ändert ihre Farbe. Nach und nach fallen alle menschlichen Merkmale. Cadmus verliert die Fähigkeit zum aufrechten Gang und die Zweibeinigkeit. Arme und Gesicht bleiben zunächst, auch als Berührungswerkzeuge und Berührungsflächen: »bracchia iam restant; quae restant bracchia tendit«. Tastorgane und Berühren werden betont; an ihnen hängt für Cadmus ein Rest Menschlichkeit: »›accede, o coniunx, accede, miserrima‹ dixit, / ›dumque aliquid superest de me, me tange manumque / accipe, dum manus est, dum non totum occupat anguis!‹« *Accedere* heißt herantreten, *coniunx*, die Gattin, geht auf *coniungere*, verbinden, vereinigen zurück; *tangere* ist die Berührungsvokabel schlechthin. Die Hand erwähnt Cadmus gleich zweimal; *accipere* kommt von *capere*, ergreifen, erfassen, ebenso *occupare*, das auch das Erfassen und Ergreifen im affektiven Sinne bedeuten kann. Zuletzt verliert Cadmus mit der menschlichen Stimme das wichtigste Merkmal römischer Persönlichkeit. Wieder verschwindet die Stimme zum Schluss; wieder hätte der Verwandelte gern weitergesprochen.

Die Klage Harmonias wiederholt den Verwandlungsprozess über eine Auflistung des Eingebüßten. »ubi pes, ubi sunt umerique manusque / et color et facies et, dum loquor, omnia?« Dass Harmonia bei den Füßen ansetzt, wiederholt den geschilderten Ablauf und betont erneut den Ver-

lust des aufrechten Gangs. Es folgen mit Schultern und Händen Organe menschlicher Berührung, dann das Gesicht als Identitätsmarker. Hier steht *facies*, die Vokabel für die somatischen Züge, die natürliche Beschaffenheit des Gesichts.[133] Während Harmonia spricht, verliert Cadmus die Stimme. Dabei wird deutlich, dass »ubi pes« auch eine Frage nach dem Versfuß ist. Cadmus bleibt von der Stimme nur ein Zischen. Die Verwandlung schließt seine Stimme nicht nur aus der menschlichen, sondern auch aus der konkreten Sprache des Textes, der metrischen Sprache des Epos aus. Mit dem Verlust der Stimme verschwindet Cadmus als sprechende und das heißt hier als menschliche Figur aus den *Metamorphosen*. Doch die Episode ist noch nicht zu Ende. Neue Formen der Kommunikation entstehen aus der Verwandlung: lecken (»lambebat«), schmiegen (»dabat amplexus«), schlingen (»iuncto«) – Berührungen, die allein über das große Organ Haut wirken und denen Ovid viel poetische Aufmerksamkeit schenkt. Ihrem Namen gemäß stellt sich Harmonia auf Cadmus ein, »streichelt der kammbewehrten Schlange den schlüpfrigen Hals« – *mulcere* bezeichnet eine besonders sanfte Form der Berührung; die Vorsilbe *per-* poetisiert das Verb[134] – und wird selbst zur Schlange.

Harmonias Liebkosung beschreibt ein auffällig spitzer Vers: »lubrica permulcet cristati colla draconis«. Die Alliterationen rufen die Gänsehaut hervor, die auch Cadmus einst befallen hatte, als ihm sein Schlangenschicksal prophezeit worden war. Erst unmittelbar vor dieser Stelle am Ende der Episode wird deutlich, dass die Verwandlung vor Zuschauern geschieht: »quisquis adest (aderant comites), terretur«. Das Beobachten der Beobachtung erzeugt Distanz. Ovid schiebt die Distanzierung möglichst weit auf. Offenbar soll die Verwandlung beim Lesen erst an die eigene Haut gehen, ein Einfühlen in die Schlangenliebe ermöglicht werden. Der haaraufstellende Vers, der auf die Beschreibung der entsetzten Zuschauer folgt, hält den Körper des Lesers, während die Distanzierung einsetzt, in der Erzählung. Der Vers markiert zwar auf der referentiellen Ebene die Differenz zwischen Mensch und Schlange, lässt aber zugleich auf der mimetischen Ebene die Verwandlung für einen Moment körperlich erfahrbar werden. Waren in der ersten Cadmus-Episode Tragödienmotive erkennbar, steht die im IV. Buch nachgetragene Episode im Zeichen des Satyrspiels, zu dessen Grundmotiv die Verwandlung und das Überschreiten der Mensch-Tier-Differenz gehört.

133 Vgl. Bettini: ›Einander ins Gesicht sehen‹, S. 12.
134 Vgl. Bömer: Metamorphosen, Kommentar, Bd. I, S. 411.

Die Zuschauer bei der Verwandlung von Cadmus und Harmonia haben auch eine gattungstheoretische Funktion. Denn Horaz erwähnt Cadmus' Schlangenverwandlung in der *Ars poetica* im Zusammenhang mit den Grenzen des Bühnenspiels:

> aut agitur res in scaenis aut acta refertur.
> segnius irritant animos demissa per aurem
> quam quae sunt oculis subiecta fidelibus et quae
> ipse sibi tradit spectator. non tamen intus
> digna geri promes in scaenam multaque tolles
> ex oculis, quae mox narret facundia praesens,
> ne pueros coram populo Medea trucidet
> aut humana palam coquat exta nefarius Atreus
> aut in avem Procne vertatur, Cadmus in anguem.
> quodcumque ostendis mihi sic, incredulus odi.
>
> Eine Tat wird entweder auf der Bühne ausgeführt oder als ausgeführte berichtet. Weniger energisch bewegt die Herzen, was durchs Ohr in sie versenkt wurde, als das, was den zuverlässigen Augen nahegebracht wird und was der Zuschauer sich selbst übermittelt. Dennoch wirst du das, was nur dazu passt, im Haus aufgeführt zu werden, nicht auf die Bühne holen und vieles aus den Augen entfernen, was später gewandte Rhetorik, die anwesend ist, erzählen kann, damit nicht Medea ihre Kinder vor den Augen des Publikums abschlachtet oder der ruchlose Atreus öffentlich menschliche Eingeweide kocht oder Prokne sich in einen Vogel, Kadmus in eine Schlange verwandelt. Alles, was du mir so zeigst, glaube ich nicht, und es ist mir zuwider.[135]

Die *Metamorphosen* sind kein Drama. Ovids epische Theatralität (wie Horaz' Verse) ließen sich auch im Zeichen des Paragone sehen, bei dem die Dichtung gewinnt. Ovids Verse drängen aber derart auf Verkörperung, dass sie zumindest eine Öffnung des Epos auf das Theater vorzuschlagen scheinen. Noch dazu stellt sich die Frage, wie sich eine Überlieferung von Ovids Medea-Drama auf Einschätzungen zu Ovids Poetik ausgewirkt hätte. Das Theater seiner Zeit ist als Erfahrungsmedium eingeschränkt; so erweitert Ovid das Epos in die Richtung eines Gesamtkunstwerks. Botenbericht und dezidiert episches Erzählen erzeugen Distanz. Theatrale Darstellungsformen stellen die Brüchigkeit und Vorläufigkeit dieser Distanz aus. »[W]as siehst die erlegte / Schlange du an? Auch dich wird einst als Schlange man sehen«, hatte die göttliche Stimme Cadmus gemahnt. Der Wechsel vom Betrachter zum Betrachteten, vom Zuschauer zum Erlebenden und Beobachteten, be-

135 Horaz: Epistularum Liber II / Buch II der Briefe, in: ders.: Sämtliche Werke, lateinisch–deutsch, übers. u. hg. v. Niklas Holzberg, Berlin/Boston: de Gruyter 2018, S. 580–645, hier 624f. (Abschnitt III, »De arte poetica«, V. 179–188).

trifft zunächst Cadmus. Über die unvermittelt erwähnte Anwesenheit des der Schlangenverwandlung beiwohnenden Gefolges deutet sich aber an, dass die Kette der Involvierung auch die Leser der *Metamorphosen* erreicht.[136]

In »Schluss mit den Meisterwerken«, einem der Texte für *Das Theater und sein Double*, schreibt Antonin Artaud:

> Wenn Musik auf Schlangen wirkt, so nicht etwa deshalb, weil sie ihnen geistige Vorstellungen vermittelt, sondern weil Schlangen lang sind, weil sie sich lang auf der Erde zusammenrollen, weil ihr Körper fast die ganze Erde berührt; die musikalischen Schwingungen, die sich der Erde mitteilen, wirken auf sie wie eine sehr durchdringende, sehr lang anhaltende Massage; nun, ich schlage vor, mit den Zuschauern wie mit Schlangen zu verfahren, die man beschwört, und sie mithilfe ihres Organismus bis zu den flüchtigsten, feinsten Vorstellungen zurückzuführen.[137]

Etwas davon scheint in Ovids Theatralisierung der Schlangenerfahrung vorgeprägt.

Lernen, mit der Verwandlung zu leben

Wenige Episoden der *Metamorphosen* kommen einem Happy End so nahe wie die Verwandlung von Cadmus und Harmonia. Sie initiieren ihre Verwandlung selbst, scheinen als Schlangen glücklicher und entfliehen doch der früheren Existenz als Menschen nicht. Friedlich und einträchtig schlängeln die beiden sich nach ihrer Verwandlung in einen Hain. Liegt bei den Schlangen eine ovidische Utopie? Nur die Unbeständigkeit hat in den *Metamorphosen* Bestand: »omnia mutantur, nihil interit.« / »Alles wandelt sich, nichts vergeht.« (15.165). Der vielzitierte Vers des Pythagoras aus dem letzten Buch liest sich auch als Kommentar auf das Insistieren von Geschichtlichkeit bei Ovid. Die Metamorphose ist ein Wandel von einer Gestalt in eine andere. Es bleibt aber ein Rest der früheren Gestalt, eine Spur der Erinnerung an die Vorgeschichte der Verwandlung. Manchmal ist die Erinnerung melan-

136 Als Wechselspiel zwischen Sehen und Gesehenwerden beschreibt Ovid das Theater auch in *Ars Amatoria*: »Spectatum veniunt, veniunt spectentur ut ipsae.« – »Sie, die zum Sehen kommen, sie kommen, gesehen zu werden«. Publius Ovidius Naso: Liebeskunst/Ars amatoria. Lateinisch–deutsch, hg. u. übers. v. Niklas Holzberg, 5., überarb. Aufl., Berlin: Akademie Verlag 2011, S. 42f. (1.99).

137 Antonin Artaud: Schluss mit den Meisterwerken [1936], in: ders.: Das Theater und sein Double, übers. v. Gerd Henniger, hg. v. Bernd Mattheus, Berlin: Matthes & Seitz 2012 [Paris 1938], S. 97–109, hier 107.

cholisch, nicht selten ist sie schmerzhaft: Daphne entgeht Apoll durch ihre Verwandlung und wird doch als Lorbeer Teil der apollinischen Ikonografie.

In Euripides' *Bakchen* sollen Cadmus und Harmonia nach ihrer durch Dionysos initiierten Verwandlung in Schlangen »mit einer Riesenstreitmacht viele Städte tilgen«.[138] Ovid schlägt für den Ausgang der Episode einen anderen Ton an. Dennoch enthält das Ende von Cadmus und Harmonia auch bei Ovid Spuren einer Verdunklung. Harmonia bleibt die Tochter der Aphrodite, aber auch des Ares.[139] *Nemus*, der Hain, verspricht eine idyllische Landschaft. In einem *nemus* fielen Cadmus' Männer aber auch der Schlange zum Opfer. Ein *nemus* ist das schattenspendende Naturtheater der Bäume, das Orpheus zunächst durch seinen Gesang erzeugt (10.143), das sich aber beim Angriff der Mänaden in einen theatralen Kampfplatz verwandelt:

> structoque utrimque theatro
> ceu matutina cervus periturus harena
> praeda canum est; vatemque petunt et fronde virentes
> coniciunt thyrsos non haec in munera factos.
>
> wie im Amphitheater ein Hirsch, der
> sterben muss frühmorgens im Sande, den Hunden zur Beute
> wird, so gehen sie los auf den Sänger und werfen auf ihn die
> grün belaubten Thyrsen, die aber dafür nicht gemacht sind. (11.25–28)

Ovid betont die Friedfertigkeit und Menschenfreundlichkeit der neuen Schlangen, sodass eine Wiederholung, ein von Cadmus und Harmonia in Betrieb gehaltener Kreislauf von Gründung und Zerstörung, unwahrscheinlich erscheint. Kammbewehrt, *cristati*, sind dennoch ihre Hälse und gleich zweimal verwendet Ovid am Ende der Episode die furchteinflößende Vokabel *draco*, statt *serpens* oder *anguis*. Sie fügt sich ins Versmaß: Die *dracones* erzeugen den »vorzüglichen dreisilbigen Hexameterschluß«[140], den Auerbach in *figura* erkannte. Für Cadmus und Harmonia mag ein neues Leben in Frieden begonnen haben. Im Epos wartet weiter Schreckliches darauf, sich in virtuosen Versen über die Papyrusrolle zu drehen. Die Ambivalenz der Schlange in Ovids Cadmus-Erzählungen erscheint als so musterhafter wie herausfordernder Beleg für Warburgs Feststellung, die Schlange sei »ein

138 Vgl. Euripides: Bakchai / Die Bakchen, in: ders.: Tragödien, griechisch–deutsch, übers. v. Dietrich Ebener, hg. v. Bernhard Zimmermann, Mannheim: Artemis & Winkler 2010 [1979], S. 1116–1231, hier 1224f. (V. 1335f.; Griechisch nach der Fassung im TLG: »πολλὰς δὲ πέρσεις ἀναρίθμῳ στρατεύματι / πόλεις«).

139 Vgl. Loraux: Das Band der Teilung, S. 54.

140 Auerbach: Figura, S. 127.

internationales Antwortsymbol auf die Frage: Woher kommt elementare Zerstörung, Tod und Leid in der Welt?«[141]

In seinen Vorlesungen zu den *Metamorphosen* liest Klaus Heinrich Ovids Epos als »Theorie der Zivilisation« in der Form einer ästhetischen Geschichtsschreibung; es untersuche Geschichte »nach den in ihr wirkenden, sie bewegenden Kräften hin, ohne das Katastrophische, ohne die widerstreitende Natur, ohne die großen Spannungen, die immer wieder selbstzerstörerisch werden und Zivilisation überhaupt auszurotten drohen, zu unterschlagen«.[142] Ovids Verwandlungserzählungen betrachtet Heinrich als Antwort auf den »Klappmechanismus der Ambivalenz von Wild und wild«, darauf, dass »die wilden Jäger« stets selbst »zu Wild, […] zu Beute werden«.[143] Ovid schlage vor, das Wilde weder auszugrenzen noch zu sublimieren, sondern »in andere Spannungen zu verwandeln«.[144] Diese Spannungen zeigen sich in Ovids plastischer Ästhetik. Sie drängt darauf, die Energien, die in den Mythos und besonders in dessen Verwandlungsfiguren eingegangen sind, wieder erfahrbar zu machen, indem sie sie mit Erfahrungsmaterial der eigenen Zeit kurzschließt und zugleich eine Ahnung von der Fülle unbearbeiteter Erfahrung aufscheinen lässt. So weist die ›Grammatik der Erfahrung‹, die Ovid im griechischen Mythos erkannte und die er durch die Verbindung von Mythos und Geschichtsarbeit in ästhetischer Überbietung weiterführt, über die eigene Zeit hinaus. Die *Metamorphosen* begegnen dem Mechanismus der Wildheit gebierenden Wildheit sowie der Gefahr der ästhetischen Sublimierung wilder Energien über Formen der Plastizität, die dem Theater als Erfahrungsmedium nahekommen. Ohne reale Bühne steht Ovids Epos unter dem Starkstrom des nicht-erfüllten Verkörperungsdrangs. Es erzeugt ein atemberaubend intensives Theater der Lektüre und einen Traum von Rom, in dem ovidisches Theater stattfindet.

141 Warburg: Bilder aus dem Gebiet der Pueblo-Indianer, S. 558.
142 Heinrich: Zivilisation und Mythologie III – Ovid, Metamorphosen, S. 3
143 Ebd.
144 Ebd.

5.

Theater als Sich-Aussetzen: William Shakespeares *Titus Andronicus*

Kaum ein künstlerisches Werk verhandelt das Politische und seine Mythen auf so vielschichtige Weise wie die Stücke William Shakespeares. Nicht nur die Königsdramen und die großen Tragödien, auch die Romanzen und Komödien beschäftigen sich mit Krisen und Möglichkeiten der Formgebung des Sozialen in einer bewegten und beweglichen Zeit. Shakespeares Stücke arbeiten sich ab an der aus dem Mittelalter fortwirkenden Virulenz politischer Körpermetaphern, hinterfragen Bilder der Stabilität politischer Grenzen, erproben Konzepte von Ordnung und Überschreitung anhand der unsicheren Differenz zwischen Hof, Wald und Meer und machen Dispositive politischen Handelns zwischen Stoizismus, Machiavellismus und Tyrannei erfahrbar. Immer steht das Material des Politischen mit zur Debatte: der Mensch. Die Stücke befragen ihn innerlich und äußerlich, mit Blick auf Geschlechterdifferenzen, Herkunft und Hautfarbe, seine Nähe und Ferne zum Tier, seine Fixiertheit und Wandelbarkeit. Nie ergeben sich gesicherte Antworten. Die vielgestaltige Arbeit am Politischen wie am Menschen ermöglicht das Medium Theater. Die ihm innewohnenden Spannungen zwischen Semiose und Performativität, Repräsentation und Präsenz reizt das Shakespeare-Theater aus wie keines vor und nach ihm. Die Theatralität des Politischen bringt Shakespeare auf eine Weise zur Aufführung, die alle Formen der politischen Repräsentation – vom Gottesgnadentum und der Zwei-Körper-Lehre bis zur Volkssouveränität – nachhaltig verunsichert.[1]

1 Vgl. dazu u. a. Elizabeth Frazer: Shakespeare and the Political Way, Oxford: OUP 2020; dies.: Shakespeare's Politics, in: The Review of Politics 78 (2016), S. 503–522; Christopher Pye: The storm at sea. Political aesthetics in the time of Shakespeare, New York: Fordham UP 2015; Bernard J. Dobski und Dustin A. Gish (Hg.): Shakespeare and the Body Politic, Lanham: Lexington 2013; Andreas Höfele und Stephan Laqué (Hg.): Humankinds. The Renaissance and Its Anthropologies, Berlin/New York: de Gruyter 2012.

»I can add colours to the chameleon«: Politik der Verwandlung in der Elisabethanischen Zeit

Kriege und Krisen, weitreichende epistemologische, religiöse, soziale, politische, ökonomische und kulturelle Transformationsprozesse samt der Wiederentdeckung der Antike gehen in der elisabethanischen Zeit mit einer Virulenz von Figuren der Verwandlung in der politischen Ikonografie, in den Künsten und Wissenschaften einher; die Bereiche scheinen sich wechselseitig zu infizieren.[2] Die Renaissance ist (nicht nur in England) eine Epoche, in der bildliche Denkformen von begrifflichen nicht klar zu scheiden sind.[3] Figuren der Verwandlung zeugen von dieser Ästhetisierung und Sensualisierung des Denkens.

Im November 1558 fiel Elizabeth Tudor inmitten der religiösen und politischen Verwerfungen der europäischen Königshäuser die Thronfolge zu. Wenige Monate zuvor hatte der schottische Reformator John Knox in *The first blast of the trumpet against the monstruous regiment of women* (1558) noch verkündet, dass Herrscherinnen die ganze Welt erscheinen ließen, als sei sie (die Welt!) in Amazonen verwandelt worden.[4] Die Männer, so Knox in der nicht gegen Elizabeth, sondern gegen Mary I. gerichteten und von anti-katholischen Ressentiments geleiteten Schrift, erlitten das Schicksal von Odysseus' Gefährten bei Kirke oder müssten, so sie ihre äußere Form behielten, mindestens mit dem vollständigen Verlust ihrer männlichen Weisheit, ihres Verstands und Muts rechnen, der durch die dümmliche Zärtlichkeit und

2 Vgl. Susan Wiseman: Writing Metamorphosis in the English Renaissance: 1550–1700, Cambridge: CUP 2014; Christina Wald: The Reformation of Romance: The Eucharist, Disguise, and Foreign Fashion in Early Modern Prose Fiction, Berlin: de Gruyter 2014; Leonard Barkan: The Gods Made Flesh. Metamorphosis & the Pursuit of Paganism, New Haven/London: Yale UP 1986, S. 171–242.

3 Vgl. Sandra Fluhrer: Sinn und Sinnlichkeit der Allegorie. Ikonografien des Tactus um 1600, in: Sprache & Literatur 50.2 (2021), S. 129–156.

4 Knox sinniert an der Stelle darüber, was die antiken griechischen Gelehrten beim Anblick einer politischen Herrscherin denken würden: »I am assuredlie persuaded, I say, that suche a sight shulde so astonishe them, that they shuld iudge the hole worlde to be transformed into Amazones, and that suche a metamorphosis and change was made of all the men of that countrie, as poetes do feyn was made of the companyons of Ulisses, or at least, that albeit the owtwarde form of men remained, yet should they iudge that their hartes were changed frome the wisdeome, understanding, and courage of men, to the foolishe fondness and cowardice of women.« John Knox: The first blast of the trumpet against the monstruous regiment of women, [Genf: J. Poullain/A. Rebul] 1558, S. 11 [Digitalisat über ProQuest: <https://www.proquest.com/books/first-blast-trumpet-against-monstruous-regiment/docview/2240899496/se-2>]. Den Hinweis auf Knox in diesem Kontext entnehme ich Cora Fox: Ovid and the Politics of Emotion in Elizabethan England, New York: Palgrave Macmillan 2009, S. 27f.

Feigheit der Frauen ersetzt würde.[5] Knox greift den topischen Zusammenhang von Verwandlung und politischem Kontrollverlust auf und verbindet ihn mit Misogynie,[6] wie es Carl Schmitt später mit Antisemitismus und antibritischem Ressentiment tun wird.

Die politische Ikonografie und höfische Kunst der Elisabethanischen Zeit setzt solchen Vorstellungen nicht nur Bilder der Stabilität, sondern auch Verwandlungsbilder entgegen. Elizabeth I. ist zugleich unberührbare, ewige Virgin Queen und Ikone der Metamorphose. Cora Fox hat anhand höfischer Repräsentationsstücke für Elizabeth dargelegt, wie der Diskurs um die Autorität einer weiblichen Herrscherin von Bezügen zu Ovids *Metamorphosen* geprägt wurde: Ähnlich wie Hobbes den Leviathan als Schreckbild für das Politische zu dessen Sinnbild machte, werden uneindeutige Körper- und Geschlechtergrenzen sowie Ausdrucksformen starker Leidenschaft von negativen Attributen zu hochgeachteten Elementen der politischen Repräsentation umcodiert.[7] Die Grenzen zwischen Affirmation und Subversion können dabei fließend sein, wie die schillernden Elizabeth-Bilder in Edmund Spensers Epos *Faerie Queene* (1590) zeigen.[8]

In ihrer königlichen Selbstdarstellung macht sich Elizabeth das Prinzip der zwei Körper des Königs zunutze. Sie inszeniert sich als Königin, die zwar einen Frauenkörper besitzt, über die royale Genealogie aber am starken Herzen und Magen des englischen Königtums teilhat und durch die Überschreitung der Geschlechtergrenze letztlich die männlichen Herrscher überragt.[9] Der Körper der unverheirateten und als jungfräulich geltenden Königin wird, wie Martin Windisch gezeigt hat, zum »Superkörper« stilisiert, der den natürlichen Herrscherkörper samt Vorurteilen über weibliche Schwächen auf fulminante Weise überstrahlt.[10]

Ähnlich wie in der augusteischen Zeit finden also im elisabethanischen England Figuren der Verwandlung strategischen Einsatz im Feld des Politischen. Die augusteische Literatur und besonders Ovid liefert dabei Motive. Die kalkulierte Verwendung von Verwandlungsmotiven in den Feldern des Sozialen und Politischen lässt sich auch auf den Machiavellismus und das

5 Ebd.
6 Vgl. Fox: Ovid and the Politics of Emotion, S. 28.
7 Ebd., S. 27–58 (Kap. »Elizabeth I's Metamorphic Body and the Politics of Ovidian Desire«).
8 Ebd., S. 59–104; Martin Windisch: Metapher, Allegorie und Materialität des Körpers als Medien des nationalen Gedächtnisses in der Frühen Neuzeit, in: DVjs 72 (1998), Sonderheft Medien des Gedächtnisses, hg. v. Aleida Assmann, Manfred Weinberg und M.W., S. 90–115, hier 97–102.
9 Fox: Ovid and the Politics of Emotion, S. 31–33.
10 Windisch: Metapher, Allegorie und Materialität des Körpers, S. 96f.

neostoische Lob der strategischen Maskierung zurückführen. Im *Oráculo manual y arte de prudencia* (1647), dem *Handorakel und Kunst der Weltklugheit* Baltasar Graciáns findet diese Form des proteischen Denkens einige Jahrzehnte später eine prägnante Ausdrucksform. Im Abschnitt Nr. 77 heißt es darin unter dem Titel »*Sich allen anverwandeln können*« zur »politische[n] Verwandlung«:

> ein umsichtiger Proteus: mit dem Gelehrten gelehrt, mit dem Heiligen heilig. Eine große Kunst, alle zu gewinnen, weil die Ähnlichkeit Wohlwollen schafft. Die Gemüter beobachten und sich auf jedes einstimmen; sich vom Ernsten und Heiteren mitreißen lassen und dabei eine politische Verwandlung zu durchlaufen: Abhängige benötigen das dringend. Dieses große Feingefühl der Lebensführung erfordert große Mittel – weniger schwierig für den vielseitig gebildeten Mann, der geistreich und geschmackvoll ist.[11]

Dutzende Shakespeare-Figuren drängen mit solchen Verfahren ins Zentrum der Macht und kehren die Nähe zwischen einer proteischen Verschlagenheit und der Lehre Machiavellis hervor. In der Figur Richard of Gloucesters hat Shakespeare das Muster besonders ausgeprägt. Drei Verse aus *King Henry VI, Part 3* enthalten die Politik der strategischen Verwandlung *in nuce*:

> I can add colours to the chameleon,
> Change shapes with Proteus for advantages,
> And set the murderous Machiavel to school. (3.3.191–193)[12]

Ruhm erlangt Proteus in der Frühen Neuzeit auch als Bühnenfigur, an der stärker epistemologische als politische Fragen reflektiert werden.[13] Shakespeare nennt einen der *Two Gentlemen of Verona* (um 1590) Proteus, dessen

11 Meine Übers. in Anlehnung an die Hans Ulrich Gumbrechts (Ditzingen: Reclam 2020, S. 49). Spanische Fassung: »*Saber hazerse a todos*. Discreto Proteo: con el docto, docto, y con el santo, santo. Gran arte de ganar a todos, porque la semejança concilia benevolencia. Observar los genios y templarse al de cada uno; al serio y al jovial, seguirles el corriente, haziendo política transformación: urgente a los que dependen. Requiere esta gran sutileza del vivir un gran caudal; menos dificultosa al varón universal de ingenio en noticias y de genio en gustos.« Baltasar Gracián: Oráculo manual y arte de prudencia, hg. v. Emilio Blanco, Madrid: Catédra 1995, S. 145

12 Ich zitiere Shakespeare-Stücke – mit Ausnahme des *Titus Andronicus* (s.u.) – unter Angabe von Akt, Szene und Vers nach: William Shakespeare: Complete Works. The Arden Shakespeare, Third Series, hg. v. Richard Proudfoot, Ann Thompson et al., London: Bloomsbury 2021.

13 Vgl. u.a Hans Sachs, *Proteus der Meergott, ein Fürbild der Wahrheit* (1557); Erasmus Franciscis, *Der Höllische Proteus* (1690). Eine dramen- und theatertheoretische Einordnung der Motivik anhand von Gryphius und Erasmus Franciscus liefert Jörg Wesche: Die Leibhaftigkeit der Gespenster. Theatergeists Rollenspiel bei Gryphius und *Der Höllische Proteus* Erasmus Franciscis, in: Wolfenbütteler Barocknachrichten 32.1/2 (2005): Körperrepräsentation in der Frühen Neuzeit, hg. v. Markus Fauser und Dirk Niefanger, S. 69–90.

Wankelmut unterstreichend. »O heaven, were man / But constant, he were perfect« (5.4.110f.), sagt Proteus gegen Ende der wendungsreichen Komödie und greift dabei parodistisch die Mode der stoischen *constancy* auf.

Shakespeare und Ovid

Ovid gehört um 1600 in England zu den meistgelesenen Dichtern; es gibt einen regelrechten Ovid-Kult.[14] Ovid wird in den Schulen gelehrt; Motive aus seinen Gedichten erfahren Bearbeitungen in verschiedenen Künsten, besonders im Theater.[15] Die Bedeutung Ovids für Shakespeare kann kaum überschätzt werden. Von *Venus and Adonis* und *The Rape of Lucrece* über *Titus Andronicus* und *A Midsummer Night's Dream* bis zu *Winter's Tale* und *The Tempest* ist Shakespeares Werk von Echos zu Ovids Gedichten durchsetzt.[16] Sie ragen heraus zwischen anderen Texten der klassisch-römischen Literatur sowie Mythen und Legenden, Narrativen und Bildern der mittelalterlichen Dichtung, verbinden sich aber auch mit ihnen. Shakespeare findet bei Ovid Orientierung für eine poetische Affektarbeit besonders auch an weiblichen Gefühlswelten, den freizügigen Umgang mit erotischer Sinnlichkeit und die Entwicklung einer transhistorisch wirksamen Ästhetik.[17] Für ihn ist es

14 Jonathan Bate: Shakespeare and Ovid, Oxford: Clarendon Press 1993, S. 14; Lisa S. Starks: Ovidian Appropriations, Metamorphic Illusion, and Theatrical Practice on the Shakespearean Stage, in: The Routledge Handbook of Shakespeare and Global Appropriation, hg. v. Christy Desmet, Sujata Iyengar und Miriam Jacobson, New York/London: Routledge 2019, S. 398–408, hier 398. Vor allem nach 1600 wird Ovid aus dem Horizont seiner autobiografischen Schriften auch selbst immer wieder als literarische Figur gezeigt. Vgl. Colin Burrow: Re-embodying Ovid. Renaissance afterlives, in: The Cambridge Companion to Ovid, hg. v. Philip Hardie, Cambridge: CUP 2002, S. 301–319, hier 308f.

15 Vgl. Lisa S. Starks (Hg.): Ovid and Adaptation in Early Modern English Theatre, Edinburgh: EUP 2020; Wiseman: Writing Metamorphosis. Vgl. beispielhaft für die Vielfalt der Ovid-Adaptionen in der Bildenden Kunst der Zeit: Paul Barolsky: As in Ovid, So in Renaissance Art, in: Renaissance Quarterly 51.2 (1998), S. 451–474.

16 Vgl. Barkan: The Gods Made Flesh, S. 243–288; Bate: Shakespeare and Ovid; Lynn Enterline: The Rhetoric of the Body from Ovid to Shakespeare, Cambridge: CUP 2000; A.B Taylor (Hg.): Shakespeare's Ovid: The Metamorphoses in the Plays and Poems. Cambridge: CUP 2000; Lisa S. Starks-Estes: Violence, Trauma, and *Virtus* in Shakespeare's Roman Poems and Plays. Transforming Ovid, New York: Palgrave Macmillan 2014; Werner von Koppenfels: Bild und Metamorphose. Paradigmen einer europäischen Komparatistik, Darmstadt: WBG 1991, S. 61–86. Für einen jüngeren Forschungsüberblick: Sean Keilen: Shakespeare and Ovid, in: A Handbook to the Reception of Ovid, hg. v. John F. Miller and Carole E. Newlands, Chichester: Wiley Blackwell 2014, S. 232–245.

17 Vgl. Jonathan Bate: How the Classics Made Shakespeare, Princeton: Princeton UP 2019, S. 11; ders.: Shakespeare and Ovid, S. 15f.; Starks-Estes: Violence, Trauma, and *Virtus*, S. 8; Burrow: Re-embodying Ovid, S. 303–305.

Ovid, der eine ›Grammatik der Erfahrung‹ liefert. Ovids plastische Ästhetik bietet Anschlussstellen für zeitgenössische Konstellationen. So werden, wie ich am Beispiel von *Titus Andronicus* zeigen will, Kontinuitäten der Gewalt und der kollektiven menschlichen Selbstzerstörung wahrnehmbar. Auch für Shakespeare geht es dabei in einem grundlegenden Sinn um das Politische: um Voraussetzungen und Formen des Zusammenlebens, um die Möglichkeit von Zivilisation.

Indem Ovids Epos die nicht abnehmende Erfahrungslast der Geschichte bezeugt, wird es selbst zur Aufgabe. Die Spannungen, die zur Entstehung der *Metamorphosen* beigetragen haben und die sie mit atemberaubender ästhetischer Virtuosität aufnehmen, sind knapp 1600 Jahre später nicht gelöst, auch wenn ihr Status als pädagogisch wertvolles Kulturgut eine Sublimierungsleistung vorspielt. Für Shakespeare liefert Ovid weniger Antworten auf die Zwänge der eigenen Zeit als vielmehr den bestürzenden Beleg dafür, dass diese Zwänge schon seit einer halben Ewigkeit existieren und die Wiederentdeckung der Antike nicht zuletzt die Erbschaft massiver ungelöster Probleme bedeutet. Die Größe der Dichtung Ovids scheint für Shakespeare weniger darin zu liegen, die Erfahrung der eigenen Zeit ästhetisch gemeistert zu haben, sondern darin, ästhetische Formen gefunden zu haben, die noch weit über die eigene Zeit von den Energien künden, die in sie eingegangen sein müssen. Die Größe besteht nicht in der Sublimierung, sondern darin, erfahrbar zu machen, dass Erfahrung nicht oder nicht vollständig sublimiert werden kann.

Im Theater, als Medium, dem die Hybridisierung von Geschichte und Gegenwart konstitutiv ist, lässt sich die Arbeit an der Erfahrung kongenial weiterführen. Shakespeares Theater ist dem mittelalterlichen Volkstheater verbunden, wie Robert Weimann in seiner anhaltend erhellenden Studie gezeigt hat.[18] Indem Shakespeares Werk auch an die Traditionen der Liturgie, des Festspiels, und des ländlichen Rituals anschließt, erhält der Einfluss der klassischen Literatur ein Gegenstück.[19] Besonders die Arbeit mit Ovid wird durch die theatralen Traditionen eher vertieft als konterkariert. Im Vergleich etwa zu Vergil oder Horaz galt Ovid vielen Elisabethanern durch seine Sinnlichkeit und Experimentierfreude als antiklassisch.[20] Lynn Enterline hat beschrieben, wie die Elisabethanische *Grammar-school*-Pädagogik, zu der

18 Robert Weimann: Shakespeare und die Tradition des Volkstheaters. Soziologie – Dramaturgie – Gestaltung, Berlin: Henschelverlag 1967.

19 Vgl. ebd., S. 20.

20 Vgl. Starks: Ovidian Appropriations, S. 399; Starks-Estes: Violence, Trauma, and *Virtus*, S. 3–18.

gerade auch die Beschäftigung mit Ovid gehörte, durch theatrale Verfahren geprägt wurde.[21] Auch Shakespeares erste Begegnung mit Ovid dürfte über das Einüben von Versen im Lateinunterricht stattgefunden haben.[22] Ovids plastische Ästhetik eignet sich für eine solche Vermittlung und überschreitet zugleich starre pädagogische Muster, indem sie komplexere theatrale Darstellungsformen evoziert.

Zudem wirkt in der Elisabethanischen Zeit die mittelalterliche Ovid-Rezeption weiter und fügt sich zu neu entstehenden Rezeptionslinien.[23] Der *Ovide moralisé* (1309–1320), die erste vollständige französische Übersetzung der *Metamorphosen* und der wichtigste mittelalterliche Ovid, allegorisiert und moralisiert die Verwandlungserzählungen. Der anonyme Übersetzer fügte seinem Text ausschweifende moralisierende Glossen im Sinne christlicher Tugendlehren bei, um das Problem der physischen Veränderbarkeit einer von Gott geschaffenen Welt und der Ruchlosigkeit der antiken Götter wegzuerklären und Christus in Figuren wie Orpheus oder Adonis zu enthüllen.[24] Auch wenn diese Lektüren Ovids Epos schwer zurichten, trägt doch der Versuch, die *Metamorphosen* in das eigene Weltbild zu pressen, dazu bei, sie zu einem anhaltend bedeutenden Referenzsystem zu machen.

Sowohl das antike als auch das mittelalterliche Ovid-Bild ist den Renaissancedichtern so zur Erneuerung aufgegeben. Ovid-Bearbeitungen der Zeit zeichnen sich durch eine Spannung zwischen Moralisierung auf der einen und von strengem Regelwerk befreiter Ästhetik auf der anderen Seite aus.[25] Die Illustrationen, die viele mittelalterliche und frühneuzeitliche Ovid-Ausgaben begleiten, verstärken diese Spannung durch eine Verkörperung der Episoden im Bild. Teilweise entsteht durch die Bilder ein subversiver

21 Lynn Enterline: Shakespeare's Schoolroom. Rhetoric, Discipline, Emotion, Philadelphia: Univ. of Pennsylvania Press 2012, S. 33–61.

22 Jonathan Bate: Shakespeare's Ovid, in: Ovid's Metamorphoses. The Arthur Golding Translation 1567, hg. v. John Frederick Nims, Philadelphia: Paul Dry Books 2000, S. xli–l, hier xli.

23 Vgl. Lindsay Ann Reid: Shakespeare's Ovid and the Spectre of the Medieval, Cambridge: Boydell & Brewer 2018; Burrow: Re-embodying Ovid, S. 302.

24 Vgl. für eine detaillierte Darstellung: Renate Blumenfeld-Kosinski: The hermeneutics of the *Ovide moralisé*, in: dies.: Reading Myth. Classical Mythology and Its Interpretations in Medieval French Literature, Stanford: Stanford UP 1997, S. 90–136, hier 101f. für die Christus-Figurationen; Marylinn Desmond: The Goddess Diana and the Ethics of Reading in the *Ovide Moralisé*, in: Metamorphosis. The Changing Face of Ovid in Medieval and Early Modern Europe, hg. v. Alison Keith und Stephen Rupp, Toronto: Centre for Reformation and Renaissance Studies 2007, S. 61–75.

25 Vgl. R.W. Maslen: Myths exploited. The metamorphoses of Ovid in early Elizabethan England, in: Shakespeare's Ovid. The *Metamorphoses* in the Plays and Poems, hg. v. A.B. Taylor, Cambridge: CUP 2000, S. 15–30.

Unterstrom, der im Text geglättete, genuin ovidische Momente über das Bild wiedereinziehen lässt.[26]

Mit der ersten vollständigen englischen Übersetzung der *Metamorphosen* durch Arthur Golding erscheint 1567 ein Ovid, der derart eigentümlich ist, dass er die Heterogenität der frühneuzeitlichen Ovid-Rezeption gerade einfängt.[27] Er wird eine wichtige Quelle für Shakespeare. Golding, ein Puritaner, der einen großen Teil seines Lebens den Werken Calvins widmete, verfährt nicht mehr dezidiert religiös allegorisierend, trägt seinem Text durch ein Vorwort und einige Übersetzungsentscheidungen aber ebenfalls einen moralischen Zug ein. Die überschießende Fülle seines Textes indes steht quer zum Puritanismus. Goldings Fassung enthält mehr als 2500 zusätzliche Verse. Sie ist im in der englischen Literatur randständigen und zu der Zeit bereits altmodisch gewordenen Alexandriner gesetzt. Zwar verfügen die Verse so über eine ähnliche Silbenzahl wie Ovids Hexameter; dadurch, dass sich die englische und lateinische Morphologie stark unterscheiden, entsteht aber ein vollständig anderer Eindruck. Die vielen ein- und zweisilbigen Wörter im Englischen, von denen Golding besonders viele verwendet und weitere erfindet, machen seine Verse wortreicher. Wo sich eine metrische Lücke ergeben könnte, füllt Golding mit Adjektiven auf, die den Eindruck des Zuviel verstärken und zudem semantische Festschreibungen induzieren, von denen sich bei Ovid oft keine Spur findet. Noch weitreichender ist die Entscheidung für den Paarreim (der manchmal zum drei-, vier- oder gar fünffachen Reim ausgebaut wird), durch den Ovids virtuoser Umgang mit Pointen zu einem rhythmischen Klopfen wird, der aber Goldings Versen auch eine eigene Dynamik verleiht. Stellenweise führen das strenge Metrum und das Reimregime zugleich zu syntaktischen Arabesken, die wie ungelenke Imitationen der biegsamen lateinischen Syntax anmuten. Immer wieder zwingt Golding Wörter, sich für den Reim lautlich oder morphologisch zu verwandeln. Lieber scheint er Lacher in Kauf zu nehmen als einen unreinen Reim. So ist die Brust bei Golding eine »brest«, wird aber zur »brist«, um sich mit »fist« zu reimen.[28]

26 Vgl. Lisa S. Starks-Estes: Transforming Ovid. Images of Violence, Vulnerability, and Sexuality in Shakespeare's *Titus Andronicus*, in: Staging the Blazon in Early Modern English Theater, hg. v. Deborah Uman und Sara Morrison, Farnham: Ashgate 2013, S. 53–66, hier 60–63.

27 Arthur Golding: Ovid's Metamorphoses. The Arthur Golding Translation 1567, hg. v. John Frederick Nims, Philadelphia: Paul Dry Books 2000. Die folgende Beschreibung stützt sich neben meiner eigenen Lektüre auf die mit Golding gnadenlos ins poetische Gericht gehende Zusammenstellung stilistischer Eigenheiten durch John Frederick Nims: Introduction: in: ebd., S. xiii–xxxv, hier xiv und xxii–xxxi.

28 Nims: Introduction, S. xxv–xxvi.

Inwieweit die Komik von Golding intendiert war, lässt sich nicht ermitteln; auf jeden Fall bringt seine Fassung von Ovids römischer Weltgeschichte Aspekte frühneuzeitlicher Englishness zur Darstellung. »Certainly no one has translated so successfully *out* of Latin – or into so native an English,«[29] schreibt John Frederick Nims über Golding. Goldings Verse entwickeln durch Alexandriner und Paarreim eine höhere Geschwindigkeit als die Ovids; von den vielen Schichten, aus denen Ovids Episoden bestehen, wird einiges abgetragen. Statt der komplexen Plastizität entwirft sich ein bodenständiger, heiterer Realismus: »If the Latin mentions Midas's ›tiara,‹ Golding calls it a ›purple nightcap.‹ The exotic ›harpé‹ of Perseus, the curved blade so special it had a special name, becomes a good English ›woodknife.‹«[30] Seinem Puritanismus zum Trotz erschafft Golding einen körperlichen Ovid, der zu den Volksmärchen, zur Komödie und gar zum Literary Nonsense[31] hin geöffnet ist.

In Shakespeares Stücke findet Goldings Ovid auf vielfältige Weise Einzug. Die Inszenierung der Episode von Pyramus und Thisbe durch den Handwerkertrupp in *A Midsummer Night's Dream* etwa ist als Golding-Parodie gelesen worden.[32] Vielleicht spielt auch Jaques in *As You Like It* auf Golding an, wenn er über Touchstones eklektisches Ovid-Bild klagt: »O knowledge ill-inhabited; worse than Jove in a thatched house.« (3.3.7f.) Zwar besucht auch bei Ovid Jupiter Philemon und Baucis in einer strohgedeckten Hütte. Das »thatched house«, das auf Golding zurückgeht,[33] ruft aber doch ein stereotypes Bild der Englishness auf, das sich im Laufe von Goldings Version der Geschehnisse beim Besuch der Götter im »Cotage« von Philemon und »busie Baucis« dann auch auffaltet.[34] Shakespeare schließt auch ernsthaft an Golding an, etwa wenn er Prospero oder den Macbeths Verse von Goldings Medea in den Mund legt. So haben Shakespeares Stücke Teil an der Spannung zwischen klassischen und zeitgenössischen Ovid-Bildern.

29 Ebd., S. xxxiv.

30 Ebd., S. xxxi.

31 Noch einmal Nims: »Sometimes with Golding's weird and piquant vocabulary, we feel we are in Lewis Carroll country, in a land where corsies whewl, where orpid buggs sty awkly in the queach, where froshes yesk, and flickering pookes ensue.« Ebd., S. xxxv.

32 Vgl. Madeleine Forey: »Bless thee, Bottom, bless thee! Thou Art Translated!«: Ovid, Golding, and »A Midsummer Night's Dream«, in: The Modern Language Review 93.2 (1998), S. 321–329.

33 Dort heißt es über den Zufluchtsort von Jupiter und Merkur in der Episode von Philemon und Baucis: »one Cotage afterward / Receyved them, and that was but a pelting one in deede. / The roof thereof was thatched all with straw and fennish reede.« Golding: Ovid's Metamorphoses, S. 214 (8.804–806).

34 Golding: Ovid's Metamorphoses, S. 214–217 (8.801–904, hier 804 und 817 für die Zitate).

Metamorphosen ohne Verwandlung? Ovid und die Shakespeare-Bühne

Shakespeare präsentiert das Theater als Erfahrungsraum, in dem sich akute gesellschaftliche Problemlagen aus transhistorischer Perspektive bearbeiten lassen. Da die *Metamorphosen* nicht nur eine literarische Quelle und ein ästhetisches Vorbild, sondern zugleich eine Aufgabe der Zeit sind, wird das Theater auch zum Medium für den Umgang mit Ovids Epos. Von wenigen Ausnahmen abgesehen – die apuleisch-ovidische Eselsverwandlung Bottoms im *Midsummer Night's Dream* und die Bearbeitung des Pygmalion-Mythos im *Winter's Tale* – finden auf der Shakespeare-Bühne allerdings keine genuinen Verwandlungen statt, wie Ovid sie in Fülle erzählt und wie sie auch Golding keinesfalls ausspart.

Ein Grund für das Fehlen der Verwandlungen bei Shakespeare könnte in einer auf die puritanische Bilder- und Verwandlungsabwehr zurückgehenden Selbstzensur liegen. In den plastischen Formen katholischer Heiligenverehrung lässt sich eine Nähe zum griechisch-römischen Polytheismus erkennen; einige magische und mystische Elemente katholischer Narrative und Riten, besonders das Prinzip der Transsubstantiation, lassen sich als Formen der Verwandlung betrachten. Christina Wald hat beschrieben, wie die Idee der Transsubstantiation in der englischen Renaissance in säkularisierter Form in Konzepte von Identität und Wandel einzieht.[35] Die enormen allegorisierenden Anstrengungen des *Ovide moralisé* zeugen davon, dass Ovids Fassung der *Metamorphosen* mit zentralen Prinzipien des Katholizismus kollidiert. Auch mit dem protestantischen Drängen auf Entmaterialisierung von Ritualen und Repräsentationsformen, das sich im Elisabethanischen Alltag etwa im Umgang mit Tod und Trauer zeigt,[36] scheinen aufgeführte Verwandlungen nicht vereinbar. Während Shakespeares Theater die Leerstelle der leib-seelischen Erfahrbarkeit von Tod und Trauer im öffentlichen Raum auf vielfältige Weise füllt,[37] scheint Shakespeare für die Metamorphose vor allem auf Zitate, auf Metaphern sowie Annäherungen über Verstellung und Verkleidung ausgewichen zu sein. »Where Ovid told of bodily metamorphoses wrought by

35 Wald: The Reformation of Romance; dies.: The Quest for the Body Underneath. Die Säkularisierung der Transsubstantiationsdebatte in englischen *Romances* der Renaissance, in: Weltliche Wallfahrten. Auf der Spur des Realen, hg. v. Stefan Börnchen und Georg Mein, Paderborn: Fink 2010, S. 305–321.

36 Vgl. Tobias Döring: Performances of Mourning in Shakespearean Theatre and Early Modern Culture, London: Palgrave Macmillan 2006, u. a. S. 9 und 26f.

37 Ebd., u. a. S. 17f.

extremes of passion, Shakespeare translated these into psychological transformations and vivid metaphors«[38], schreibt Jonathan Bate.

Colin Burrow sieht in Begrenzungen der Bühne einen Grund für das Fehlen der Verwandlung in Shakespeares theatraler Ovid-Rezeption.[39] Die Stellen im *Midsummer Night's Dream* und im *Winter's Tale*, die sich leicht theatral realisieren lassen, scheinen diese These zunächst zu stützen. Der Eselskopf wird hinter der Bühne aufgesetzt (MND 3.1.100) und durch das Abziehen auf der Bühne später offen als *prop* gezeigt (4.8.82). Der Schauspieler der Hermione muss die menschliche Gestalt nicht überschreiten, sondern nur aus der Starrheit in die Bewegung kommen. Der These, dass das Theater keine Verwandlung kennt, widersprechen aber das komplexe theatrale Zeichensystem und Formen theatraler Ansteckung.[40] Ohnehin lässt sich jede epische Verwandlung im Theater erzählen, etwa mithilfe von Botenbericht oder Mauerschau. Dass Shakespeares Stücke diesen Weg nicht einschlagen, liegt in meinen Augen vor allem daran, dass nicht eine *Bearbeitung* von Ovids Verwandlungserzählungen im Zentrum steht, wie Shakespeare etwa Episoden aus der britischen Geschichtsschreibung bearbeitet. Die *Metamorphosen* erfordern einen komplexeren Umgang. Die jahrtausendelange Wiederkehr ähnlicher Gewalterfahrungen innerhalb vermeintlicher Zivilisationsprozesse muss reflektiert, die Idee der Verwandlung von einer Modeerscheinung in ein anthropologisches Werkzeug zurückgeführt werden. Das Theater, auf das Ovids Verse selbst hindrängen, liefert dafür den Weg. Nicht zuletzt war die Beschäftigung mit Ovid für Shakespeare mit Gattungszwängen verbunden. Seine beiden auf Ovid-Stellen beruhenden Langgedichte *Venus and Adonis* (1593) und *The Rape of Lucrece* (1594) schreibt er, als die Theater pestbedingt geschlossen sind. Dazwischen entsteht *Titus Andronicus* (1594), das Stück mit den meisten Ovid-Bezügen, dem ich mich gleich im Detail widme.

38 Bate: Shakespeare's Ovid, S. xliii, vgl. auch ebd., S. xlix–l.

39 Burrow: Re-embodying Ovid, S. 307; vgl. auch Bate: Shakespeare and Ovid, S. 143.

40 Christina Wald hat vor diesem Hintergrund anhand von *Titus Andronicus, A Midsummer Night's Dream* und *Winter's Tale* argumentiert, dass sich das Elisabethanische Theater mit seiner hohen ästhetischen Flexibilität besonders zur Darstellung von Verwandlungen eignete und dass auch jüngere Inszenierungen auf vielfältige Weise Verwandlungen aufführen. Christina Wald: »But of course the stage has certain limits«? The adaptation of Ovid's *Metamorphoses* in Shakespeare's plays, in: Anglia. Zeitschrift für englische Philologie 127.3 (2009), S. 425–458.

Locus und *platea*: Figur und Verwandlung auf der Bühne

Die Verkörperung der Kommunikationssituation im Theater verkompliziert das Verhältnis mythischer, historischer und transhistorischer Körper, das in Figuren der Verwandlung zum Ausdruck kommt. Weimann hat beschrieben, wie die Shakespeare-Bühne die mittelalterliche Bühnentopologie von *platea* und *locus* zu einem spannungsreichen Aufführungsprinzip transformiert.[41] Erstere, die Plattform, wird als zunächst semiotisch weitgehend neutraler Bereich betrachtet, der am stärksten durch das konkrete Spiel geformt wird und also besonders flexibel und wandelbar ist. Der *locus*, der gerüstartige hintere Bühnenaufbau, teils auch der hintere Bereich der Plattform (*upstage*), ist stärker codiert; er ist der Bereich bestehender Repräsentationsstrukturen, die vom *platea*-Spiel herausgefordert werden – und *vice versa*. Dieses bewegliche, nicht zwingend dualistische Muster wird teils verstärkt, teils überlagert vom Ineinandergreifen verschiedener Konzepte der Repräsentation, die Shakespeares Theater in ihrer Differenziertheit wie in ihrer Bezogenheit besonders deutlich konturiert: Gemeint sind Korrespondenzen von Formen politischer und ästhetischer Repräsentation sowie Ausprägungen von Autorität als Ergebnis und als Produkt von Repräsentation.[42] Fassen lassen sich diese Konzepte auch über die jeder Aufführung eignende Spannung zwischen Semiose und Performativität, die nicht an spezifische Bühnenorte gebunden ist. Erika T. Lin hat Weimanns Thesen vor einiger Zeit unter den Stichworten des repräsentationalen und präsentischen Spiels in diese Richtung weitergeführt und die topologischen Festschreibungen dabei gelockert.[43]

Ich schlage im Anschluss an Weimann und Lin vor, das Spiel mit *platea* und *locus* sowie Repräsentation und Präsenz als Teil einer dynamischen Organologie des Theaters zu betrachten, die Shakespeare zur Verhandlung von Organologien des Politischen dient. Wie Susanne Lüdemann gezeigt hat, werden Körpermetaphern in der Geschichte des politischen Imaginären

41 Vgl. Weimann: Shakespeare und die Tradition des Volkstheaters, v.a. S. 121–139 und 353–415.

42 Robert Weimann: Representation and Performance. The Uses of Authority in Shakespeare's Theatre, in: Materialist Shakespeare. A History, hg. v. Ivo Kamps, London: Verso 1995, S. 198–217; ders.: Bifold Authority in Shakespeare's Theatre, in: Shakespeare Quarterly 39.4 (1988), S. 401–417.

43 Erika T. Lin: Performance Practice and Theatrical Privilege. Rethinking Weimann's Concepts of *Locus* and *Platea*, in: New Theatre Quarterly 22.3 (2006), S. 283–298; dies.: Shakespeare and the Materiality of Performance, London: Palgrave Macmillan 2012, S. 23–37. Die anhaltende Produktivität der Konzepte im Zeichen eines am Performativen orientierten Theaterdenkens zeigt auch die Studie von Döring: Performances of Mourning, bes. S. 24, 43, 57.

virulent, wenn die Einheit oder Fortdauer eines Gemeinwesens als brüchig empfunden wird.[44] Sämtliche Gemeinwesen, die in Shakespeares Stücken verhandelt werden, sind brüchig. Die Stücke untergraben den Ausweg in die Metapher, indem sie über die Spannungen und Störungen, die theatrale Mimesis erzeugen kann, auf Verdeckungsstrategien in der Metaphorik deuten. Shakespeares Theater springt ein, wo die Metaphorik an ihre Grenzen gerät. Es figuriert Brüchigkeit und erkennt das Politische, samt seiner Theatralität, als Stoff, als zu bearbeitende Aufgabe. Mit Canetti ist der *locus* der Ort der Maskenhaftigkeit der Macht und die *platea* der Möglichkeitsraum der Metamorphose.

Material des Theaters wie des Politischen ist der Mensch. Wie das Politische beschäftigen sich Tragödien mit der Frage der Möglichkeiten und Grenzen der Herstellung und Aufrechterhaltung kollektiver Zusammenhänge. Fragen der Repräsentation, die dabei virulent werden, kann das Theater raumzeitlich verdichten und so pointieren.[45] Mimetische Zusammenhänge und Differenzen der Körper im Publikum mit und zu den Körpern auf der Bühne bilden sich im engen Rahmen des Theaters deutlich heraus. So vermag es Funktionsweisen der Repräsentation – der politischen wie der ästhetischen – erfahrbar zu machen. In der frühen Neuzeit galt das Theater als Medium, das besonders auf und über den Tastsinn wirkte, worunter ein ganzkörperliches Gefühl verstanden wurde, das Leibliches und Seelisches gleichermaßen betrifft.[46] Dieser Erfahrungssinn kann ideologie- und mythoskritisch wirken, da er Wahrnehmung als Form der Involvierung, des

44 Vgl. Lüdemann: Metaphern der Gesellschaft.

45 Vgl. zum vielbeforschten Zusammenhang von Theater und Politik u. a. Clemens Pornschlegel: Die Grimasse der Macht. Zur Theatralität des Politischen, in: Souveränität und Subversion. Figurationen des Politisch-Imaginären, hg. v. Rebekka A. Klein und Dominik Finkelde, Freiburg/München: Herder 2015, S. 262–276; sowie Kantorowicz: The King's Two Bodies, bes. S. 24–41 zu Shakespeares *Richard II*.

46 Carla Mazzio: Acting with Tact. Touch and Theater in the Renaissance, in: Sensible Flesh. On Touch in Early Modern Culture, hg. v. Elizabeth D. Harvey, Philadelphia: Univ. of Pennsylvania Press 2003, S. 159–186, hier 178f.; zur taktilen Dimension von Shakespeares Theatersprache: Johannes Ungelenk: »Touching this dreaded sight«. Die anstößige Wucht des Theaters in Shakespeares *Hamlet* und *The Tempest*, in: Tangieren. Szenen des Berührens, hg. v. Sandra Fluhrer und Alexander Waszynski, Freiburg i.Br.: Rombach, S. 203–219. Zum Taktilen in der frühen Neuzeit im Anschluss an Aristoteles: Niklaus Largier: Objekte der Berührung. Der Tastsinn und die Erfindung der ästhetischen Erfahrung, in: Der Code der Leidenschaften. Fetischismus in den Künsten, hg. v. Hartmut Böhme und Johannes Endres, München: Fink 2010, S. 107–123, hier 109; Elizabeth D. Harvey: Introduction. The ›Sense of All Senses‹, in: Sensible Flesh. On Touch in Early Modern Culture, hg. v. E. D. H., Philadelphia: Univ. of Pennsylvania Press 2003, S. 1–21, hier 1f. und 15.

Betroffen- und Verwickeltseins sowie als Form des (Auch-anders-)Möglichen erlebbar werden lassen kann.[47]

Das Politische und sein Material: *Titus Andronicus* (1594)

Im Januar 1594, zwischen zwei Theaterschließungen zur Eindämmung der Pest, wird am Londoner Rose Theatre *Titus Andronicus* uraufgeführt.[48] Es gilt als Shakespeares erstes Stück und wird im selben Jahr als *The Most Lamentable Romaine Tragedie of Titus Andronicus* im Quarto-Format veröffentlicht.[49] Die in geschliffenen Versen vermittelte Handlung besteht zu weiten Teilen aus blutigen Racheakten zwischen Römern und Goten in einem fiktiven, irgendwo in der Spätantike angesiedelten Rom. Verwoben ist die Gewalt mit Stoffen und Zitaten der klassischen römischen Literatur. 14 Leichen, eine zweifache Vergewaltigung, mehrere Verstümmelungen, ein kannibalisches Mahl sowie dutzende Verweise auf Ovid, Vergil, Horaz, Livius und Seneca gehören zur Bilanz des Stücks. Ein zeitgenössisches Vorbild hat das Stück in der Gattung der Rachetragödie, besonders in Thomas Kyds wenige Jahre zuvor aufgeführter *Spanish Tragedy* (ca. 1592).

Radikaler als jedes andere Drama Shakespeares zeigt *Titus Andronicus* die Spannung zwischen einer festen Form des Gemeinwesens und Tendenzen zu seiner Auflösung an den menschlichen Körpern, die am Gemeinwesen beteiligt sind. Das Stück ist ein Paradebeispiel für die Fähigkeit des Theaters, die Metaphorik vom politischen Körper auf ihre Grundlagen und ihre Konsequenzen zu befragen.[50] Dabei zeugt das Stück von einer intensiven Auseinandersetzung mit Ovid und dem Prinzip der Metamorphose. Mit

47 Vgl. dazu auch Ungelenk: »Touching this dreaded sight«, S. 208–211; Largier: Objekte der Berührung, S. 115.

48 Vgl. Jonathan Bate: Introduction, in: William Shakespeare: Titus Andronicus, revised edition, hg. v. Jonathan Bate, London u. a.: Bloomsbury 2018, S. 1–162, hier 68f.

49 Vgl. zur Quellenlage und zum Forschungsstand zur Möglichkeit einer Kooperation Shakespeares mit dem Dramatiker George Peele für *Titus Andronicus* die detaillierte Darstellung von Bate: Introduction, S. 78–146. Bate hält es für wahrscheinlich, dass Shakespeare sich besonders für den ersten Akt auf Vorarbeiten oder Vorlagen Peeles stützte, dass es sich aber nicht im starken Sinn um eine Kooperation handelte. Ebd., S. 134–136.

50 Dass das Stück über die Gewalthandlungen Konzepte des politischen Körpers aushandelt, ist ein Topos der Forschung. Vgl. u. a. Andreas Höfele: Familienmassaker. Gewalt und Geschlecht in Shakespeares *Titus Andronicus*, in: Natur – Geschlecht – Politik. Denkmuster und Repräsentationsformen vom Alten Testament bis in die Neuzeit, hg. v. Andreas Höfele und Beate Kellner, Paderborn: Fink 2020, S. 149–173, hier 151f.; Katherine A. Rowe: Dismembering and Forgetting in *Titus Andronicus*, in: Shakespeare Quarterly 45.3 (1994), S. 279–303; Catherine Winiarski: Remnants of Virgil, Ovid, and Paul in *Titus Andronicus*,

Titus Andronicus beginnt Shakespeare die Bedeutung des Theaters für die Renaissance als Zeit einer Überfülle nicht nur an Formen und Ideen, sondern vor allem an Erfahrung vorzuführen. Über Shakespeares Werk hinweg wird das Theater zum Medium, mit dem sich das Aushalten von Verwandlungen und die eigene Verwandlungsfähigkeit einüben lässt.

Im Rom, das *Titus Andronicus* entwirft, drängen Grundfragen des Politischen auf Beantwortung: Wer gehört zum Gemeinwesen? Wen soll es ein-, wen ausschließen? Wie funktioniert die Grenzpolitik? Wie ist die Herrschaft organisiert? Wie reproduziert sich das Gemeinwesen? Wie sind sexuelle Ordnung und Familienordnung gestaltet? Wie erfolgt die Erziehung der Staatsbürger? Welche kulturellen Referenzsysteme sind wirksam? Antworten auf diese Fragen haben entscheidenden Einfluss auf das leib-seelische Zusammenleben in einem Gemeinwesen, wozu auch das räumliche Verhältnis der Körper zueinander gehört. Im Extremfall geht es um Leben und Tod. Die Handlung des Stücks zeigt die Fragen nicht nur bis zum Ende als offen, sondern auch als unheilvoll ineinander verworren. Das Politische hat in *Titus Andronicus* eine chaotische Gestalt gefunden. Eine feste Form des Staatsgefüges ist nicht zu erkennen. Die Formbarkeit des Staatskörpers hat buchstäblich einschneidende Folgen für die Staatsbürgerkörper: Die defizitäre Ordnung nährt den Kreislauf der Gewalt. Durchweg dominieren Motive der Zerstörung, Zerstückelung, Auflösung, Aushöhlung. Ob am Ende des Stücks das Ende der Gewaltspiralen steht, muss bezweifelt werden.[51]

Eine Referenz teilen im Stück alle Figuren. Römer, Goten, der »Moor« Aaron, Männer und Frauen, Erwachsene und Kinder orientieren sich an den *Metamorphosen*. Allerdings ist Ovids Epos für die Figuren vor allem die *lingua franca* der Gewalt. Auf ambivalente Weise füllt es die Leerstelle am Ort der Macht. Es treibt den Kreislauf der Rache an, indem es Muster für Gewalthandlungen liefert und zu deren Überbietung anregt. Was Klaus Heinrich für Ovid als »Klappmechanismus […] von Wild und wild«[52] beschrieb, frisst sich – um zwei Bildfelder des Stücks katachretisch aufzunehmen – als Kette von Schwertern und Beilen durch *Titus Andronicus*. Zugleich werden die *Metamorphosen*, die nicht nur in Verweisen, sondern sogar in Buchform

in: Ovid and Adaptation in Early Modern English Theatre, hg. v. Lisa S. Starks, Edinburgh: EUP 2020, S. 129–144.

51 Vgl. Tobias Döring: Titus und kein Ende. Zum Problem der Schlussgebung in Shakespeares römischer Rachetragödie (mit Rücksicht auf Müller und Strauß), in: Poetica 51 (2020), S. 333–360, ebenfalls mit Lektüren zum politischen Körper (S. 349f.). Döring stellt die konstitutive Schlusslosigkeit des *Titus* in Zusammenhang mit dem Nachleben des Stoffs bei Botho Strauß und Heiner Müller.

52 Heinrich: Zivilisation und Mythologie III – Ovid, Metamorphosen, S. 3.

Gegenstand der Bühnenhandlung sind, als Reflexionsmedium angeboten. Eine zivilisatorische Lösung der Gewaltspiralen versprechen sie nicht. Die Verwandlungsepisoden werden von den handelnden Figuren gekannt, wiedergelesen und, was die Gewalt betrifft, in gesteigerter Form neu verkörpert. In einem entscheidenden Punkt weichen die Re-enactments von den Vorlagen ab: Die Verwandlungen bleiben aus. Im Verlauf des seriell angelegten Stücks insistiert so die Frage nach einem Ausweg in einer produktiven Formgebung statt des fortlaufenden Abschneidens und Zerstückelns.[53]

Eine Antwort liefert das Stück nicht. Trotz dieses impliziten Drängens auf Formgebung, lässt sich *Titus Andronicus* so wenig als Forderung nach klarer Grenzziehung und einheitlicher Führung im Sinne Schmitts lesen, wie als verzweifeltes Heraufbeschwören eines Leviathan oder gar als Plädoyer für einen moralisch einwandfreien Kanon der Staatsbürgerkunde im Sinne Platons. Statt zu beantworten, wie die natürlichen Körper in die Form eines politischen Kollektivs gebracht werden können, macht Shakespeare die Formprobleme mithilfe der theatralen Spannung zwischen Semiose und Performativität erfahrbar.

Rom, kopflos

Titus Andronicus eröffnet mit der Frage, wer Rom nach dem Tod des alten Kaisers führen soll. Der älteste Kaisersohn Saturninus will einen Erbanspruch geltend machen; sein Bruder Bassianus wirbt für »pure election« und ruft die Römer zum Kampf für »freedom in your choice« auf (1.1.1–17).[54] Schließlich tritt in erhöhter Bühnenposition, die im ersten Akt den Ort des Senats darstellt (vgl. 1.1.66), der Volkstribun Marcus Andronicus aus den Reihen der Tribunen und Senatoren nach vorn. Die Krone schon in der Hand fordert er, seinen Bruder Titus für dessen außerordentliche Kriegsdienste zum Kaiser zu machen:

53 Döring liest das obsessive *cutting* im Stück als verzweifelten Versuch, ein Ende durch einschneidende Gewaltakte herbeizuführen. Döring: Titus und kein Ende, S. 353.

54 Ich zitiere nach der revidierten Edition von Jonathan Bate mit Angabe von Akt, Szene und Vers im Haupttext. William Shakespeare: Titus Andronicus, revised edition, hg. v. Jonathan Bate, London u. a.: Bloomsbury 2018 (The Arden Shakespeare, Third Series). Ausführlichere Regiebemerkungen sind größtenteils erst durch die Folio-Ausgabe von Shakespeares Werken von 1623 in den Text eingefügt worden; Bate hält sie für realistische Angaben zur Aufführungspraxis (Bate: Introduction, S. 95). Eckige Klammern innerhalb der Regiebemerkungen stammen aus Bates Ausgabe.

MARCUS ([*aloft*,] *with the crown*):
Princes, that strive by factions and by friends
Ambitiously for rule and empery,
Know that the people of Rome, for whom we stand
A special party, have by common voice
In election for the Roman empery
Chosen Andronicus, surnamed Pius
For many good and great deserts to Rome.
A nobler man, a braver warrior,
Lives not this day within the city walls.
He by the senate is accited home
From weary wars against the barbarous Goths,
That with his sons, a terror to our foes,
Hath yoked a nation strong, trained up in arms.
Ten years are spent since first he undertook
This cause of Rome and chastised with arms
Our enemies' pride; five times he hath returned
Bleeding to Rome, bearing his valiant sons
In coffins from the field […]
[…]
And now at last, laden with honour's spoils,
Returns the good Andronicus to Rome,
Renowned Titus, flourishing in arms. (1.1.18–41)

Es scheint sich bei dem fiktiven Rom um eine parlamentarische Wahlmonarchie zu handeln, deren Legitimierung wenig gefestigt und deren Repräsentationsstruktur mindestens zweifelhaft ist. Der vom Volk zur Wahl vorgeschlagene Titus wird die Krone gleich per Akklamation und ohne viel Aufhebens an Saturninus übergeben lassen (vgl. 1.1.217–222).

Die institutionelle Inkohärenz, die sich in Marcus' Rede andeutet, wurde in der Forschung vielfach kommentiert, etwa mit der These, dass Shakespeare schlicht die gesamte römische Institutionengeschichte in das Stück packte.[55] In der Darstellung der politischen Instabilität resoniert eine zeitgeschichtliche Problemlage: die drängende Frage danach, wer auf welcher Grundlage der unverheirateten und kinderlosen Elizabeth nachfolgen könnte, die mit der Angst vor gegenreformatorischen Tendenzen verbunden war.[56] Analogien zum Konflikt zwischen Römern und Goten ließen sich zum Verhältnis der europäischen Herrscherhäuser ziehen, samt ihrer religiösen Konflikte und kolonialen Unternehmungen, der sich über diese Zusammenhänge fortlau-

55 Vgl. Bate: Introduction, S. 16f.
56 Ebd., S. 20.

fend verschiebenden Grenzen politischer und religiöser Gemeinschaften – mit dem Englischen Sieg über die Spanische Armada 1588 im Zentrum.[57]

Marcus' Verse zeugen von der Dehnbarkeit der politischen Ordnung. Die Prinzen streben nicht nur über politische Allianzen (»factions«), sondern auch über private (»friends«) zur Macht; bei *faction* schwingt dem *OED* zufolge häufig eine negative Konnotation von Konflikt, Spaltung oder Verschwörung mit. »Ambitiously« ist ebenfalls negativ konnotiert. Er sei »ambitious« lautet wenige Jahre später der Vorwurf der Verschwörer um Brutus an Shakespeares Cäsar (vgl. JC 3.2.26, 79, 87, 91, 94, 99); die Vokabel ist mit absolutistischem und eigennützigem Machtstreben statt *good governance* verbunden. Die steigernde Reihung »rule and empery« unterstreicht dies. Saturninus gibt den Vorwurf bald zurück und nennt Marcus einen »Proud and ambitious tribune« (1.1.205). Die republikanische Repräsentationskultur, für die Marcus einstehen will (»the people of Rome, for whom we stand«), bleibt im Stück schattenhaft. Bei den Andronici handelt es sich um eine Patrizierfamilie. Als echter Volkstribun eignet sich Marcus nicht, auch wenn ein Patrizier durch Adoption in eine Plebeierfamilie Tribun werden konnte.[58] Die Formulierung von der »special party«, die Marcus für die mit »common voice« sprechenden Römer sein will, enthält eine Spur dieser Zwielichtigkeit im römischen System der Volksvertretung, das überdies zur Zeit, in der die Handlung angesiedelt ist, historisch zwar noch existierte, aber keine nennenswerte Rolle mehr spielte.

Was die Frage nach dem neuen Herrscher betrifft, argumentiert Marcus meritokratisch: Titus' militärische Verdienste begründen seine Nominierung. Der Namenszusatz »Pius« adelt Titus zusätzlich; es ist ein Beiname des Aeneas, der Titus nicht nur mit der Götterwelt, sondern auch mit dem Ursprung Roms verbindet. Im Vers erfährt der Name durch die Endstellung und das ihm vorangehende dreisilbrig ausgesprochene »surnamèd« besondere Betonung; die weibliche Kadenz lässt den Namen noch nachhallen. Marcus versucht, die genealogische Argumentation der Kaisersöhne mit der direkten Linie zum römischen Urvater zu überbieten. Darauf, dass Titus ein Gewächs Roms ist und dass von der Frage nach der Führung auch der Grenzschutz

57 Explizit werden solche Zusammenhänge bei Shakespeare nicht, sie sind aber wirksam. Vgl. dazu eine Bemerkung Heiner Müllers: »Die fruchtbarste Periode in der Dramatik war die elisabethanische Renaissance, die Shakespeare-Zeit. Das historische Hauptereignis war die Zerschlagung der Armada – die Ablösung der spanischen Weltmacht. Dieses Ereignis kommt in keinem Stück der Epoche vor. Aber die Spiegelungen dieses Ereignisses bilden das Material. Der Gegenstand, der gespiegelt wird, muß überhaupt nicht vorkommen.« Müller: Nekrophilie ist Liebe zur Zukunft, S. 600.

58 Vgl. den Textkommentar von Bate zu 1.1.21.

abhängen könnte, weist die Formulierung, dass Titus »within the city walls« lebt bzw. gerade vom Senat dorthin (»home«) berufen wurde – und zwar im Kampf gegen die Fremden schlechthin, die »barbarous Goths«. Gemeinsam mit seinen Söhnen hat Titus ihnen den Sieg abgerungen. Söhne hatte Titus, wie er etwas später selbst erwähnt, 25 (1.1.82). 21 fielen in Kriegen (1.1.198). Drei der verbleibenden vier Söhne sterben im Verlauf des Stücks. Von Titus' einziger Tochter Lavinia, die die Bühne erst nach ihren Brüdern betritt (1.1.160), wird unten ausführlicher die Rede sein.

Kehrt Titus von einem Eroberungskrieg wieder, statt von einer Verteidigung der Grenzen Roms? Die Verse »That with his sons, a terror to our foes, / Hath yoked a nation strong, trained / up in arms. / Ten years are spent since first he undertook / This cause of Rome and chastised with arms / Our enemies' pride« deuten dies an. Wenig später wird explizit, dass es sich um ein imperiales Rom handelt: Als er ablehnt, Kaiser zu werden, spricht Titus davon, kein »sceptre to control the world« (1.1.202) annehmen zu wollen; Saturninus bezeichnet er als »[t]he wide world's emperor« (1.1.252). Marcus' Rede zeigt rasch Wirkung. Saturninus und Bassianus berufen ihre Soldaten ab, wollen sich ohne größeres Bohei zur Wahl stellen und bewegen sich ebenfalls hinauf zum Senat (1.1.50–66). Zu den Hochzeiten des Volkstribunats in der frühen Republik galten die Tribune als sakrosankt und besaßen ein Vetorecht; darin könnte der Grund für Marcus' raschen Erfolg liegen.

Titus tritt auf. An Agamemnon erinnernd,[59] der mit der verschleppten Kassandra nach zehn Kriegsjahren auf die Bühne rollt (allerdings in einer ungleich längeren Drameneröffnung), zieht der titelgebende Held nach rund 70 Versen mit Trommeln und Trompeten ein, ihm voran zwei Söhne, zwei Sargträger mit Sarg, Söhne drei und vier, gefolgt von Titus, »*and then* [, *as prisoners,*] TAMORA*, the Queen of Goths, and her* [*three*] *sons,* [ALARBUS,] CHIRON *and* DEMETRIUS*, with* AARON *the Moor, and others as many as can be.* (1.1.72).« Titus, der durch die Ordnung des Zugs wohl in der Bühnenmitte zum Stehen kam, bringt das Ergebnis der Schlacht nach Hause. Das sind weitere tote Söhne als Beleg für die Gefährlichkeit des Gegners und den Preis, den die Andronici für Rom bezahlen. Als Gegengewicht und als Trophäe verschleppt Titus die unterworfene Gotenkönigin nach Rom. Deren Wert steigert ihr Gefolge: drei Söhne und der »Moor« Aaron – zweifellos eine als exotisch geltende Figur auf der Elisabethanischen Bühne. Die

59 Vgl. zum Einfluss von Senecas *Agamemnon* auf Shakespeares *Titus*: Döring: Titus und kein Ende, S. 351.

patriotisch-pathetische Rede des als Held und als Trauernder heimgekehrten Titus schließlich findet vor dem Familiengrab statt (1.1.92).[60]

Das Theater als grotesker Körper

Ein volles Theater erinnert immer ein wenig an einen grotesken Körper im Sinne Michail Bachtins, einen mit kleinen beweglichen Körpern angefüllten riesigen Torso, dem Leviathan auf Abraham Bosses Kupferstich nicht fern.[61] Je nach Theaterarchitektur und Aufführungssituation kann dieser groteske Charakter stärker oder schwächer realisiert sein. Für die Elisabethanischen Spielhäuser dürfte ersteres gelten. Mit ihrer meist runden, nach oben hin offenen Bauweise, ihrer hierarchischen Topologie von Bühne und Zuschauerraum in Verbindung und Kontrast mit der Bewegungsfreiheit der Körper auf der *platea*-Bühne und im *pit* oder *yard,* wo die *groundlings* stehen, gleichen sie einem Torso, in dessen Zentrum es rumort und dessen Grenzen durchlässig sind. Christian Biet spricht davon, dass sich im Theater des 17. Jahrhunderts »Ort und Raum des Theaters wechselseitig durchdringen«.[62] Theater ist auch deshalb eine groteske Angelegenheit, weil dabei Leben und Tod ineinandergreifen.[63] Besonders in der Tragödie geht es in irgendeiner Form immer darum, das Sterben und das Verhältnis zu den Toten aufzuführen.[64]

Titus Andronicus realisiert die grotesken Spielräume des Theaters derart stark, dass stellenweise das Gefühl entsteht, der Rundbau müsste sich ausgebeult haben. Schon innerhalb der ersten, eben skizzierten 100 Verse ist der gesamte Bühnenraum physisch bespielt. Nachdem Saturninus und Bassianus ihre Anhänger fortgeschickt haben, nehmen die Andronici samt Sarg und Kriegsbeute die Plattformbühne ein. An drei Stellen im Theatergebäude stehen nun Menschenmengen: Oben auf dem Gerüst der Bühne die Senatoren und Tribunen, auf der Plattform Titus mit »as many as can be« und im *pit* die Groundlings. Voller kann ein Theater kaum sein – und das

60 Zu den Implikationen der Grab- und Trauerszene bereits im ersten Akt: Döring: Titus und kein Ende, S. 334f.

61 Vgl. Michail Bachtin: Rabelais und seine Welt. Volkskultur als Gegenkultur, hg. v. Renate Lachmann, übers. v. Gabriele Leupold, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1995 [1987], bes. S. 345–412.

62 Christian Biet: Rechteck, Punkt, Linie, Kreis und Unendliches. Der Raum des Theaters in der Frühen Neuzeit, übers. v. Nikolaus Müller-Schöll, in: Aisthesis. Zur Erfahrung von Zeit, Raum und Kunst, hg. v. Nikolaus Müller-Schöll und Saskia Reither, Schliengen: Edition Argus 2005, S. 52–72, hier 52f.

63 Vgl. Bachtin: Rabelais und seine Welt, S. 359.

64 Dafür steht bei Shakespeare später besonders *Hamlet.* Vgl. zu dem Topos das Kapitel zu Heiner Müller in dieser Arbeit.

nur wenige Wochen, nachdem die Bühnen nach den Pestausbrüchen wieder öffnen konnten, um gleich wieder zu schließen. Die Uraufführung des *Titus* fällt in eine denkbar kurze Theatersaison: Nur vom 27. Dezember 1593 bis 6. Februar 1594 durfte gespielt werden.[65]

Durch die Goten und Aaron sind als fremd codierte Körper auf der Bühne anwesend; mindestens für Aaron gilt diese Fremdheit, trotz wie durch Blackfacing, auf der intra- und der extradiegetischen Ebene des Stücks – für Rom wie für das Rose. So steht von Anfang an die Frage im Raum, wie der Bauch das ihm Fremde verdauen wird.[66] Noch im ersten Akt verschwimmt die Differenz zwischen Fremdem und Eigenem. Mit jeder neuen Schreckenstat wird deutlicher, dass das Unverdauliche in der Gewalterfahrung liegt, die alle Figuren als Täter und Opfer teilen. Die Kannibalismus-Motive, die das Stück auf bildlicher und buchstäblicher Ebene durchziehen, geben diesem Moment eine ästhetische Form zwischen Metapher, Verkörperung und Verwandlung. Sie gehören, da sie von Körpern in Körpern handeln, ebenfalls dem Grotesken an.

Marcus' Forderung, Titus zu krönen, wird durch die vielen anwesenden Körper, die auf verschiedene Weise Roms militärische Größe betonen, zunächst performativ wie semiotisch verstärkt. Saturninus und Bassianus traten mit ihrer Entourage jeweils über eine Bühnenseite ein, gewissermaßen einen Armstumpf des Staats-Theaters. Marcus fordert als Stimme des Volkes von oben die Krone für Titus; wenig später wird er ihn bitten, »[to] help to set a head on headless Rome« (1.1.186). Titus füllt mit seinen toten und lebendigen Soldatensöhnen, den Kriegsgefangenen und weiteren Personen – »as many as can be« – Herz und Magen der Bühne. Mit dem Grab ist auch noch ein Unterleib angedeutet. In der Theatersprache der Zeit heißt der durch eine Falltür (*trap*) zugängliche Raum unter der Bühne ebenfalls *pit*. Im zweiten Akt wird er als Spielort regelrecht ausgeschlachtet. Er besitzt dann nicht mehr nur einen Bezug zum Tod, sondern auch zum weiblichen Geschlecht und zu sexueller Gewalt.[67] Der *pit* betont zudem die bereits erwähnte Frage nach dem Verdauen, die im letzten Akt in einem Re-enactment des selbst bereits den Tantaliden- oder Atriden-Stoff aufgreifenden Tereus-Mahls einen

65 Bate: Introduction, S. 68.

66 Vgl. dazu u. a. Noémie Ndiaye: Shakespeare, Race, and Globalization. *Titus Andronicus*, in: The Cambridge Companion to Shakespeare and Race, hg. v. Ayanna Thompson, Cambridge: CUP 2021, S. 158–174, hier 164f.; David B. Goldstein: The cook and the cannibal. *Titus Andronicus* and New World eating, in: ders.: Eating and Ethics in Shakespeare's England, Cambridge: CUP 2013, S. 32–66, hier 54.

67 Vgl. Höfele: Familienmassaker, S. 161f.

grausigen Höhepunkt findet. Wie die intertextuellen Bezüge suggerieren, geht es auch um die (Un-)Verdaulichkeit der Antike, darum, was von den Toten her wieder nach oben drängt.

Herz, Magen und Unterleib gehören zur *platea*, dem wandelbaren, tendenziell stärker durch Performativität als durch Semiose geprägten Teil der Bühne. Im Rose Theatre war er verhältnismäßig breit und flach und verjüngte sich ein wenig nach vorn. Die Spaltung und Zerstreuung der Bühnenhandlung, die mit dieser Bühnenform einhergehen kann, wird in *Titus Andronicus* immer wieder ausgespielt.[68] Indem die *platea* in der Eröffnung so vielgestaltig angefüllt wird, entsteht eine starke Spannung zur *locus*-Handlung. Diese wurde bis hierhin von Saturninus und Bassianus, vor allem aber durch Marcus' Rede aus dem Senatsgebäude geprägt. Seine Worte bereiten den Auftritt der Andronici vor, codieren die Körper, die gleich auf der Bühne erscheinen werden, vorab. Wenn sie dann einziehen und ihre Bühnenhandlung beginnt, realisieren sie aber weniger Marcus' Worte als das, was zwischen den Zeilen seiner Rede aufschien: das institutionelle Chaos, in dem Rom sich befindet. In der Fülle und Vielfalt der Körper materialisiert sich etwas von dieser politischen Unordnung. Die Frage nach dem Kopf, der zu krönen ist, rückt in den Hintergrund. Tatsächlich dürfte der am stärksten sichtbare Körper nicht der Titus', sondern der Aarons gewesen sein, trotz dessen Position am Bühnenrand. Darauf weist auch die vielkommentierte Bühnenzeichnung von Henry Peacham zum Stück (Abb. 22), in der vermutlich mehrere Szenen zugleich dargestellt sind.



Abb. 22: Henry Peacham, Szenenbild zu *Titus Andronicus* (ca. 1595)

68 Vgl. Bate: Introduction, S. 37.

Dympna Callaghan spricht von »Aaron's hypervisibility«.[69] Auch Tamora, die auf Peachams Zeichnung eine Krone trägt und Titus noch auf Knien fast überragt, wird eine starke Bühnenpräsenz besessen haben. Zunächst ist Titus zwar der Einzige aus dem Zug, der spricht, seine Rede fällt aber rhetorisch verhältnismäßig dürftig aus (1.1.73–98). Es ist somit wahrscheinlich, dass das Eindringen des ›Fremden‹ nach Rom bei dem Auftritt des Zugs im Vordergrund stand.

Bevor die Frage wiederaufgenommen wird, wer Rom einen neuen Kopf gibt, soll einer der vielen auf der Bühne anwesenden Körper verschwinden, einer der ›fremden‹ natürlich. Titus' ältester Sohn Lucius fordert, den würdigsten unter den gefangenen Goten den Toten zu opfern, um einen Ausgleich für die gefallenen Söhne der Andronici zu schaffen:

> Give us the proudest prisoner of the Goths,
> That we may hew his limbs and on a pile
> *Ad manes fratrum* sacrifice his flesh
> Before this earthly prison of their bones,
> That so the shadows be not unappeased,
> Nor we disturbed with prodigies on earth. (1.1.99–104)

Titus stimmt unmittelbar ein in den Vorschlag des Menschenopfers. Tamoras ältester Sohn Alarbus soll getötet worden, der flehenden Bitte der Mutter um Schonung zum Trotz (1.1.107–123), die vermutlich in Peachams Zeichnung dargestellt ist. Die volle Bühne und die Anordnung der Figuren arbeiten der Logik der Andronici zu. Tamoras Seite muss einen Körper verlieren, um nicht mindestens gleichstark zu erscheinen. Vor der Tötung Alarbus' steht es vier gegen vier. Die Bühnenzeichnung von Peacham und die Codierungen als Frau respektive Fremder suggerieren, dass Tamora und Aaron besonders herausstachen und Titus' Seite schwächer wirkte.

Menschenmengen auf der Bühne können, dem antiken Chor ähnlich, als mimetische Brücke zu den Körpern im Zuschauerraum wirken. Im ersten Akt des *Titus* geschieht dies auf zwei sozial differenzierten Ebenen: zwischen Gerüst und Galerie und Plattform und *yard*. Das Publikum ist nicht nur Teil des Kompositkörpers Theater, es wird, wenigstens tendenziell, auch Teil des Kollektivkörpers Rom, den die Bühnenhandlung erzeugt, und gehört zudem der Bevölkerung der Stadt an, in der dieses Theater real stattfindet. Gerade für *Titus Andronicus* wurde immer wieder darauf hingewiesen, dass die Londoner nicht erst im Theater, sondern schon auf dem Weg dorthin,

69 Dympna Callaghan: Shakespeare Without Women. Representing Gender and Race on the Renaissance Stage, London/New York: Routledge 2000, S. 4.

auf Brücken, Gebäuden oder Marktplätzen, mit Leichen und Leichenteilen konfrontiert wurden, die der Mahnung der Vorbeigehenden galten.[70] Durch diese mimetischen Zusammenhänge in Alltag und Theater sind im *Titus* alle am Theater Beteiligten auch physisch involviert in die Akte des Herausschneidens von Körpern und Körperteilen aus dem doppelten Kollektiv.

Das Opfer-Motiv verstärkt und verkompliziert dieses Moment der Involvierung. »Die Gemeinschaft wird zusammengehalten durch die gemeinsame Erfahrung von Schock und Schuld«, schreibt Walter Burkert zum Opfer in der griechischen Antike.[71] Wolfgang Palaver sieht eine solche Schuld der Gruppe stärker für jüdisch-christliche Zusammenhänge gegeben als für griechische und römische.[72] In den Antike-Bearbeitungen Shakespeares spielen christliche Motive und Praktiken eine wichtige Rolle, häufig in einem Spannungsverhältnis zum antiken Stoff. In Tamoras Flehen um das Leben ihres Sohnes ist der christliche Gnadendiskurs ausgemacht worden.[73] Wenig später wird Tamora mit Hekabe assoziiert (vgl. 1.1.139f.), der Königin von Troja, die alle ihre Kinder verliert – die jüngste Tochter Polyxena als Opfer für Achill. Auch die von René Girard erhellte Idee der Opferung eines Sündenbocks, die den Kreislauf der Gewalt beenden und die Grenze von Krieg und Frieden reinstallieren soll,[74] blitzt in Lucius' Versen zwischen den Zeilen auf; es bleibt aber dunkel, ob im Rom des *Titus* institutionalisierte Opferriten zu diesem Zweck existieren.

Die theatrale Vermittlung mit ihrem historischen Abstand zu einer unbestimmten spätantiken Zeit, die wenigstens offiziell kein Menschenopfer mehr kennt, wird distanzierend gewirkt, das Moment der Involvierung sich min-

70 Vgl. Frank Günther: Das poetische Blutbad, oder Der Gorgo tief ins Auge schauen, in: William Shakespeare: Titus Andronicus. Zweisprachige Ausgabe, übers. u. hg. v. F.G., München: DTV 2004, S. 199–223, hier 217; Lin: Shakespeare and the Materiality of Performance, S. 138f.

71 Walter Burkert: Wilder Ursprung. Opferritual und Mythos bei den Griechen, Berlin: Wagenbach 1990, S. 25.

72 Wolfgang Palaver: Religion und Gewalt. Walter Burkert und René Girard im Vergleich, in: Gewalt und Opfer. Im Dialog mit Walter Burkert, hg. v. Anton Bierl und Wolfgang Braungart, Berlin/New York: de Gruyter 2010, S. 247–266, hier 259f.

73 Virginia Richter: Geopferte Nachkommen. Transferfigurationen zwischen Krieg und Frieden in Shakespeares *Titus Andronicus* und *Much Ado About Nothing*, in: Ästhetik des Opfers. Zeichen/Handlungen in Ritual und Spiel, hg. v. Anton Bierl, Alexander Honold und Valentina Luppi, München: Fink 2012, S. 183–201, hier 192. Überhaupt werden im *Titus* immer wieder christliche Vorstellungen aktiviert. Vgl. Lukas Erne: »Popish Tricks« and a »Ruinous Monastery«: *Titus Andronicus* and the Question of Shakespeare's Catholicism, in: SPELL – Swiss papers in English language and literature 13 (2000), S. 135–155; Döring: Titus und kein Ende, S. 356f.

74 Vgl. René Girard: La Violence et le Sacré, Paris: Editions Bernard Grasset 1972.

destens verschoben haben. Schon hier ist die Differenz zwischen römisch und barbarisch unterminiert,[75] wird das Barbarische gar »auf die Seite der Römer« verschoben.[76] Shakespeares Quellen liefern zahlreiche Hinweise darauf, dass es da auch hingehört: Livius und Plutarch erzählen von Menschenopfer und lebendig Begrabenwerden als, wenn auch randständigen, Praktiken römischer Zivilisationsprozesse.[77] Senecas Dramen bieten ebenfalls einen reichen Fundus für Grausamkeiten. So steckt in *Titus Andronicus* nicht nur ein guter Teil der römischen Institutionen-, sondern auch der Gewaltgeschichte um das Feld des Politischen. Zudem enthält die Stelle zum Opfer zeitgenössische Bezüge zu Phantasmen des Barbarischen aus der Neuen Welt,[78] die das Verhältnis von Nähe und Ferne weiter verkomplizieren. Es gilt das Goethesche Wort, dass Shakespeares Römer »eingefleischte Engländer« sind.[79] Auch als Titelheld ist Titus mit seiner Familie eine Identifikationsfigur für das Publikum. So ist das Publikum schon in den ersten 100 Versen auch mit der Frage nach dem eigenen Verhältnis zum Barbarischen konfrontiert.

»Clean consumed«: Rhetorik des Opfers

Über die Annahmen Burkerts und Girards hinaus hat Susanne Gödde gezeigt, dass Opferdarstellungen in der griechischen Tragödie durch eine Begründungsrhetorik gerahmt sind, die sich durch *euphêmia* auszeichnet, die pragmatische und performative Herstellung des Guten.[80] In der ›guten Rede‹ verbirgt sich ein Herrschaftsanspruch, der die Gewalt legitimieren soll: »Wer opfert, herrscht […] über die Realität und schafft neue Tatsachen.«[81]

75 Döring: Titus und kein Ende, S. 350; ders.: Performances of Mourning, S. 87f.; Höfele: Familienmassaker, S. 153f.

76 Richter: Geopferte Nachkommen, S. 194.

77 Vgl. T[itus] Livius: Römische Geschichte [Ab urbe condita], Lateinisch und deutsch, hg. v. Josef Feix, Band 4, Buch XXI–XXIII, Düsseldorf/Zürich: Artemis & Winkler 2000, S. 271 (XXII, 57.2–6); Plutarch, Marcellus, 3; Quest. Roman. LXXXIII 283F.

78 David Goldstein zeigt Parallelen zu Francisco López de Gómaras Bericht der Eroberung Mexikos durch Hernándo Cortés. Vgl. Goldstein: The cook and the cannibal, S. 47f.

79 Johann Wolfgang von Goethe: Shakespear und kein Ende! [1813], in: ders.: Sämtliche Werke, Briefe, Tagebücher und Gespräche, hg. v. Hendrik Birus, Albrecht Schöne et al., Band 19, Ästhetische Schriften, 1806–1815, hg. v. Friedmar Apel. Frankfurt a.M.: DKV 1998, S. 637–650, hier 640, und weiter: »Hat man sich einmal hierauf eingerichtet, so findet man seine Anachronismen höchst lobenswürdig, und gerade daß er gegen das äußere Kostüm verstößt, das ist es, was seine Werke so lebendig macht.«

80 Susanne Gödde: Unschuldskomödie oder Euphemismus. Walter Burkerts Theorie des Opfers und die Tragödie, in: Gewalt und Opfer. Im Dialog mit Walter Burkert, hg. v. Anton Bierl und Wolfgang Braungart, Berlin/New York: de Gruyter 2010, S. 215–240, hier 230–238.

81 Ebd., S. 233.

Die Tragödie stellt diese Logiken als rhetorische Strategien aus und entzieht der Legitimierung damit den Boden.[82] Von diesen Beobachtungen her lassen sich die Funktion des Opfers im *Titus* und die Wirkung, die die Stelle beim Publikum hervorgerufen haben könnte, genauer beschreiben.

Nur 50 Verse werden für das Opfer im *Titus* gebraucht, samt Beschluss und Flehen um Gnade. Bevor Titus' Söhne mit Alarbus die Bühne verlassen, wiederholt Lucius nochmals das Vorhaben:

> Away with him, and make a fire straight,
> And with our swords upon a pile of wood
> Let's hew his limbs till they be clean consumed. (1.1.130–132)

Lucius scheint die Vernichtung des gotischen Körpers kaum erwarten zu können. Im Vers »Let's hew his limbs till they be clean consumed.« (1.1.132) überschlagen sich die Vorgänge; Lucius will das Zerteilen des Körpers und das Verbrennen geradezu gleichzeitig vollziehen.[83] Nur ein dutzend Verse später kehren die Söhne auch schon zurück. Wieder heißt es von Lucius:

> See, lord and father, how we have performed
> Our Roman rites: Alarbus' limbs are lopped
> And entrails feed the sacrificing fire,
> Whose smoke like incense doth perfume the sky.
> Remaineth nought but to inter our brethren
> And with loud 'larums welcome them to Rome. (1.1.145–150)

Der grausige Akt wird nicht gezeigt, blitzartig lässt ihn aber Lucius für das Publikum auf und vor der Bühne präsent werden. Neben dem rhetorischen Vor-Augen-Stellen des Hackens und Verbrennens mit Lagerfeuervokabular (»hew«, »lopped«) und genussvoller Alliteration (»Alarbus' limbs are lopped«, »feed the sacrificing fire«) geschieht dies auch durch den Hinweis auf den Geruch der verbrennenden Leiche, den Lucius mit Weihrauch vergleicht, was den pseudoreligiösen Charakter der Prozedur erneut hervorkehrt.

Lucius' Begründung für das Opfer fällt karg aus, zeigt aber Elemente der Euphemisierung. Vor allem die Beschreibung des Geopferten als »proudest prisoner« weist Züge einer *euphêmia* auf. Der Vers »Give us the proudest prisoner of the Goths« arbeitet auf raffinierte Weise mit Alliterationen: »Give« und »Goths« rahmen den »proudest prisoner« und gehen auch selbst eine Verbindung ein. Dass die Goten etwas geben müssen, scheint schon aus der

82 Ebd., S. 237.

83 Vgl. auch Bates Kommentar zu der Stelle. Die Verwendung des Subjunktivs suggeriert eine zeitliche, auf eine Erwartung bezogene Bedeutung von »till«.

Sprache hervorzugehen. *Proud* ist eine ambivalente Vokabel; neben stolz, edel und groß(artig) kann sie auch hochmütig heißen. Und lüstern: Alarbus' Brüder werden gleich Lucius' Schwester vergewaltigen; auch aus Angst vor der gotischen Sexualität wird Alarbus wohl aus dem Weg geräumt. Vermutlich wurde im frühneuzeitlichen Englisch »Goths« sehr ähnlich wie *goats* ausgesprochen.[84] Wenige Jahre nach *Titus Andronicus* wird Touchstone in *As You Like It* (1599) zum Schäfermädchen Audrey sagen: »I am here with thee and thy goats, as the most capricious poet, honest Ovid, was among the Goths.« (3.3.5–7) Capricious heißt hier nicht nur gewitzt, sondern auch lüstern, darin steckt der lateinische Ziegenbock, *caper*. Touchstone spielt nicht nur auf Ovids Exil an, sondern auch auf die ihm nachgesagte Promiskuität. Tamora behauptet später gegenüber ihren Söhnen, von Bassianus und Lavinia »[l] ascivious goth« genannt worden zu sein (2.2.110). Auch im *Titus* dürfte die Angst vor der gotischen Sexualität also schon durch die Homophonie von Goths und goats gegeben sein. Daneben dient die Homophonie dazu, an der Stelle für die Goten die Mensch-Tier-Differenz aufzulösen – abermals mit euphemistischer Absicht, was das Opfer betrifft: Sind die *Goths goats* würde es sich ›nur‹ um ein Tieropfer handeln.[85]

Die nächsten beiden Verse brechen die gute Rede schon durch das grobe Verb »hew«. Dass die Klangähnlichkeiten und die lateinische Formel Verdeckungsstrategien sind, zeigt sich deutlich: »That we may hew his limbs and on a pile / *Ad manes fratrum* sacrifice his flesh«. Die Begründung des Opfers geschieht über eine Litotes, eine doppelte Verneinung: »That so the shadows be not unappeased«. Die Litotes gilt der Rhetorik als Verbindung aus Emphase und sanfter Ironie; sie dient in der Regel der Verstärkung.[86] Hier wirkt die Formel vor allem holprig, auch durch die Dopplung der kausalen Konjunktion (»That so«). Überdeutlich stellen die Verse die Illegitimität des Opfers über ihre Rhetorik aus. Wenn Tamora »O cruel, irreligious piety!« ruft und Demetrius und Chiron die Römer barbarischer als die Skythen nennen (1.1.133–135), dürfte das Publikum unmittelbar zugestimmt haben.

Innerhalb der 50 Verse, in denen das Opfer vollzogen wird, spricht Lucius dreimal vom Zerhauen der Glieder Alarbus'; zweimal ist implizit, einmal explizit die Rede davon, dass das Feuer den Körper vollständig aufzehrt: »till they be clean consumed«. Lucius scheint den Körper unbedingt verschwinden

84 Vgl. Bates Anmerkung zu 2.2.110.

85 Im zweiten Akt findet sich für die Verschränkung von Jagd und Vergewaltigung ein ähnliches Spiel mit *deer/dear*. Vgl. Höfele: Familienmassaker, S. 160f.

86 Vgl. Lausberg: Handbuch, S. 304f. (§§ 586–588).

lassen zu wollen. Während die toten römischen Körper unmittelbar nach Lucius' dritter Rede der Erde übergeben werden (1.1.152), soll sich Alarbus in Luft auflösen. Das »Remaineth nought« ist nicht nur die Formel, die zur Beerdigung überleitet, sondern kommentiert auch noch das Nichtigwerden von Alarbus' Körper. Es deutet sich dabei der Wunsch an, das Fremde, das gerade nach Rom gekommen ist, wieder vollständig loszuwerden; mit Alarbus wird dafür ein Anfang gemacht. Nicht einmal die sterblichen Überreste der Goten sollen in Rom einen Ort bekommen. Alarbus' Tötung und Verbrennung evoziert so den Topos vom Staatskörper, der durch Ausschluss oder Einschluss reingehalten wird – »*clean* consumed«, sagt Lucius. Dieses Unternehmen gewinnt für die Andronici an Dringlichkeit, da ihnen durch die vielen gefallenen Söhne die Auslöschung der eigenen Familie bevorsteht. Das Motiv wird im zweiten Akt aufgenommen, wenn Tamora ihre Racheabsicht formuliert: »Ne'er let my heart know merry cheer indeed / Till all the Andronici be made away.« (2.2.188f.)

Wie so viele Momente im *Titus* enthält die Darstellung des Opfers Zitatspuren. Demetrius tröstet seine Mutter Tamora mit Hekabes Rache (1.1.139f.); ohnehin liegt der Trojanische Krieg durch die Heimkehrszene als Folie über dem ersten Akt. Tatsächlich eignen der Tötung Alarbus' Parallelen zur Opferung von Polyxena. Das Opfer wird von den Griechen vollzogen, weil der Geist Achills es fordert, um Ruhe zu finden. In Ovids Fassung geht der Opferung eine lange heroische Rede Polyxenas voran und ihr folgt die Darstellung der gewaltigen Trauer der Hekabe (vgl. Met. 13.441–532). Im *Titus* findet sich nichts dergleichen. Vielmehr entsteht der Eindruck, dass Lucius den Mythos anzitiert, um das Opfer zu legitimieren. Er scheint sich dafür sowohl bei der Forderung von Achills Geist nach dem Opfer zu bedienen, in der die Rede von den »manes« vorkommt,[87] als auch bei der Verbrennung von Achills Leiche (statt der Polyxenas, von deren Verbrennung bei Ovid nicht die Rede ist). Zu Achills Verbrennung heißt es in Goldings Ovid: »Now is he dust: and of that great Achilles bydeth still / A thing of nought, that scarcely can a little coffin fill.«[88]

Was das Publikum des *Titus* zu sehen bekommt, ist nur noch eine Schwundform eines Opferrituals. Das Stück zeigt nicht das Scheitern des Opfers als kulturelles Verfahren, sondern die Willkür der Auswahl und Aus-

87 Achills Geist sagt bei Ovid: »utque meum non sit sine honore sepulcrum, / placet Achilleos mactata Polyxena manes. – Damit mein Grab nicht ohne Ehrungen bleibe, / soll den Geist des Achilles Polyxenas Schlachtung versöhnen.« (Met. 13.447f.).

88 Golding: Ovid's Metamorphoses, S. 317 (12.678–682).

übung von tödlicher Gewalt. Rom führt einen erfolgreichen Eroberungskrieg, verliert aber Soldaten und will den Verlust durch die Opferung von Kriegsgefangenen ausgleichen. Es bräuchte viel Euphemismus, um die Abgründe dieser Logik erfolgreich zu verdecken. Auch wird die Gewaltspirale im Stück nicht durch das ›falsche‹ Opfer ausgelöst.[89] Die offensichtliche Illegitimität des Opfers, die ungeheure Geschwindigkeit, mit der es beschlossen und vollzogen wird – beinahe als nur einer von vielen verstörenden Handlungsmomenten im ersten Akt –, sowie die karge Auseinandersetzung mit dem Opfer im Dialog stehen einer weitreichenden kausalen Bedeutung der Szene für den dramatischen Verlauf entgegen. Als Figur spielt der Geopferte für das Stück eine (auch buchstäblich) verschwindend geringe Rolle. Alarbus' Bühnenleben ist eines der kürzesten in Shakespeares Werk. Zum Vers 73 tritt er auf; bei 132 geht es in Richtung Beil und Scheiterhaufen. Zu Wort kommt er in den knapp 60 Versen nicht ein einziges Mal.

Eine lange Geschichte des Tötens geht dem Stück voran; sie erhält im Dialog ebenso wenig Aufmerksamkeit wie der Geopferte. Die Suche nach kausalen Begründungen für Gewaltakte liegt nicht im Fokus des Stücks. Die Opferszene thematisiert geradezu plakativ die (schein-)zivilisatorische Überdeckung illegitimen Tötens im Kriegszusammenhang. Sie entlarvt den leeren Grund des politischen Mords. Roberto Calassos Befund zum Ort des Opfers im 21. Jahrhundert gilt bereits für den *Titus*: »Im einundzwanzigsten Jahrhundert sind die Massaker an die Stelle der Opfer getreten. Sie durchsetzen den Lauf der Zeit, einer formlosen, konvulsivischen Zeit, so wie die heiligen Zeremonien den Kreislauf des Kalenders durchsetzen.«[90] Als Opfer gelesen, steht die Tötung Alarbus' für den Wunsch, die Handlungsgewalt und Deutungshoheit über den Tod zurückzubekommen, die der Krieg genommen hat. Die rhetorische Rahmung der Opferzeremonie und auch der Subtext zu den kolonialen Unternehmungen der Zeit kehren jedoch hervor, dass es sich bei der Tötung um eine Entgrenzung des Kriegs handelt, vielleicht gar als Zeichen dessen, was Heiner Müller den »imperialistische[n] Traum von der Kontinuität des Völkermords« nennt.[91]

Das Motiv der Auslöschung des Fremden zum Erhalt des vermeintlich bedrohten Eigenen zieht sich durch das Stück. Lucius' »clean consumed«

89 Davon gehen Richter, Döring und Höfele aus. Vgl. Richter: Geopferte Nachkommen, S. 190; Döring: Titus und kein Ende, S. 346; Höfele: Familienmassaker, S. 154.

90 Calasso: Der himmlische Jäger, S. 360.

91 Müller: Brief an den Regisseur, S. 267. Vgl. zum Opfer im Kontext des Politischen vom 17. bis 20. Jahrhundert Burkhardt Wolf: Die Sorge des Souveräns. Eine Diskursgeschichte des Opfers, Zürich/Berlin: Diaphanes 2004.

deutet auf die Kannibalismus-Szene am Ende voraus, wenn Titus Tamora ihre Söhne Chiron und Demetrius als Speise vorsetzt. *Clean* bedeutet nach dem *OED* auch essbar (als Gegenteil von *foul*), *consume* auf- wie verzehren. Titus' Mahl ist eine – noch grausigere – Variante der Überantwortung des Körpers an das Feuer. Wieder geht es darum, Leiber nicht nur zu töten, sondern die Körper auch verschwinden zu lassen. Da die gotische Königsfamilie (mit Ausnahme des Kindes von Aaron und Tamora, dessen Schicksal offen bleibt) am Ende tatsächlich ausgelöscht ist und die Andronici von der Auslöschung bedroht sind, deutet das Stück in die Richtung einer Zerstörung der menschlichen Gattung. Als es im letzten Akt um die Zukunft der Überlebenden geht, schlägt Marcus den Römern vor, sich gemeinsam mit Lucius zu töten, um dem unglücklichen Geschlecht der Andronici ein Ende zu setzen:

> The poor remainder of Andronici
> Will hand in hand all headlong hurl ourselves
> And on the ragged stones beat forth our souls
> And make a mutual closure of our house.
> Speak, romans, speak, and if you say, we shall,
> Lo, hand in hand, Lucius and I will fall. (5.3.130–135)

Die aufdringliche Rhetorizität der Verse macht deutlich, dass Marcus nicht vorhat, sich mit Lucius in den Tod zu stürzen. Um die Verse herum hetzt Marcus gegen Aaron und bemüht sich um Mitgefühl für Titus; gleich in seiner nächsten Rede proklamiert er Lucius zum Kaiser (5.3.140). Zuvor schon hatte er angeboten, zur Wiederzusammenfügung des zerrissenen römischen Staatskörpers beizutragen (5.3.66–71). Ohnehin ist noch ein weiterer Andronicus übrig. Lucius' Sohn ist am Ende mit auf der Bühne, küsst die mutilierte Leiche des Großvaters und bekommt vier tränenvolle Verse:

> O grandsire, grandsire, e'en with all my heart
> Would I were dead, so you did live again.
> O Lord, I cannot speak to him for weeping,
> My tears will choke me if I ope my mouth. (5.3.171–174)

Würde der junge Lucius seinen Schmerz nicht zurückhalten, so deutet sich an, ginge das Geschlecht doch noch seinem Ende zu.

Weder der erste Akt noch die erste Szene findet nach dem Zwischenspiel aus Opferung und Beerdigung ihr Ende. Nachdem die Überreste der gefallenen Andronici im Familiengrab liegen, wird die Frage wiederaufgenommen, wer Kaiser wird. Titus lehnt ab, erhält aber von den Tribunen und Senatoren den Freibrief, den Kaiser zu benennen. Er spricht sich für Saturninus aus. Der schlägt vor, Titus' Tochter Lavinia zur Frau zu nehmen (1.1.244). Titus

willigt ein und übergibt seine Waffen und die Kriegsbeute an Saturninus, zu dessen ersten Amtshandlungen die Freilassung der Gefangenen gehört (1.1.279). Bassianus beansprucht Lavinia als seine Braut. Titus' Söhne unterstützen ihn dabei; Titus ist erbost und ersticht seinen Sohn Mutius, der ihm den Weg versperren will (1.1.295). Saturninus entscheidet sich um und macht Tamora zur Kaiserin. Noch im selben Akt stehen die gerade noch Gefangenen – Tamora, ihre beiden verbleibenden Söhne und Aaron – mit Saturninus oben am Ort des Senats (1.1.304) und die Gotenkönigin ist als Kaiserin »incorporate in Rome« (1.1.467), wie sie selbst formuliert. Innerhalb von Minuten löst sich der Unterschied zwischen Römern und Barbaren auf, für den Titus zehn Jahre lang Krieg geführt hat.[92] Am Ende des Akts enthüllt Aaron in den bis dahin virtuosesten Versen seinen dunklen Plan, für den er Tamoras Söhne Demetrius und Chiron gewinnt. Beide erscheinen – trotz klassischer Bildung – als plumpe Figuren; der Akt, der mit der Frage nach dem neuen Kaiser begonnen hatte, schließt mit einem Ansatz zur Prügelei, mit Kalauern, Klischees und anzüglichen Wortspielen (1.1.525–635).[93]

Der aus einer einzigen Szene bestehende erste Akt ist übervoll. Dramatik und Figurengestaltung drängen auf Entgrenzung. Sämtliche Figuren haben sich bereits proteisch im machiavellistischen Sinne gezeigt: Sie sind Maskenträger, Chamäleons, Opportunisten, reagieren mal im Affekt, mal mit Kalkül. Ebenfalls bereits im ersten Akt sind neue Verbindungen zwischen den Parteien entstanden; die Differenz zwischen Römern und Goten ist mit dem Versuch ihrer Etablierung gefallen; unsichtbare räumliche Grenzen auf der Bühne wurden hergestellt und eingerissen. In Aarons Auftritt deutet sich eine Bedrohung nicht nur für die politische Macht, sondern auch für die dramatische Bedeutung des Titelhelden an. Über die Kaiserwürde und die militärische Macht hinaus kehrt Aaron die Bedeutung dramatischer und theatraler Macht hervor.

Repräsentation wird Wald: Transformationen des pit

Durch seine Überfülle drängt der erste Akt auf die Entgrenzung in den Wald, den *locus classicus* der Metamorphose. Die Verwerfungen zwischen den Familien sollen bei der Jagd überwunden werden – ausgerechnet. »Ro-

92 Alexander Leggatt: *Titus Andronicus*. This was thy daughter, in: ders.: Shakespeare's Tragedies. Violation and Identity, Cambridge: CUP 2005, S. 8–28, hier 13.

93 Die Akteinteilung ist umstritten; ich folge Bate, der den zweiten Akt erst mit der Jagdszene einsetzen lässt.

man hunting« (2.1.19) impliziert, wie aus dem ovidischen Subtext bekannt, Vergewaltigung, Krieg, Zivilisationsbruch. Genau das bringt der zweite Akt zur Aufführung. Wenn nicht fortlaufend Ovid zitiert würde, ließe sich der Akt als Darstellung eines Naturzustands beschreiben, wie Hobbes ihn einige Jahrzehnte später seiner politischen Theorie zugrundelegt. Weniger Rotwild und Panther, vor allem Menschen werden gejagt. Bassianus wird erstochen; auf seinem Körper, der in eine Grube geworfen wird, soll Lavinia vergewaltigt und verstümmelt werden (2.2.129f., 185f.).[94] Wenig später lockt Aaron in einer Doppelrolle als Jagdführer und Theaterregisseur zwei Söhne Titus' zur Grube, wo sie auf Bassianus' Leiche stoßen und durch Aarons Intrige als Mörder gefasst werden (2.2.192–287).

Dass der erste Akt in den zweiten hineinragt, die Res publica in den Wald, zeigt sich anhand einer auffälligen sprachlichen Überlagerung: »Will rouse the proudest panther in the chase« (2.1.21), sagt Marcus über seine Jagdhunde. Syntaktisch und metrisch ist der Vers analog zu Lucius' Opfervers gebaut; er übernimmt das »proudest« und die Alliteration: »Give us the proudest prisoner of the Goths«. So wird das Menschenopfer nachträglich mit der Jagd assoziiert und abermals als profaner Tötungsakt entlarvt. Der Wald ist im *Titus* ein, aber nicht *der*, Ort der Gewalt; die Gewalt ist in alle Handlungsorte hinein entgrenzt. Dadurch, dass überall Rohheit herrscht, verschwimmt die Differenz zwischen den öffentlichen Handlungsorten, zwischen (vordramatischem) Kriegsschauplatz, Senat und Wald.

Das wichtigste Verfahren zur Entgrenzung ist der Umgang mit dem Bühnenraum. Auch wenn nur ein kleiner Teil der Handlung tatsächlich in der Grube, dem *pit* der Bühne, stattfindet, so ist der dunkle Ort doch prägend für den ganzen Akt und ersetzt strukturell den Senat. Die Spannung zwischen *locus* und *platea* aus dem ersten Akt verschiebt sich nach unten. Der *locus* spielt im zweiten Akt keine Rolle mehr; die Spannung besteht nun zwischen Plattform und *pit*. Von der theatralen Organologie her gedacht, die ich oben vorgeschlagen habe, handelt es sich im zweiten Akt endgültig um ein kopfloses Theater. Alles spielt sich in der Nähe zum Unterleib ab. Der *pit* ist prinzipiell der *platea* verbunden, ist aber stärker vorcodiert als

94 Analogien zwischen Jagd und Vergewaltigung sind ein ovidischer Topos, der in *Titus Andronicus* immer wieder aufgerufen wird, zunächst von Aaron (1.1.612–618; 2.1.25f.), dann gilt für Lavinia und Bassianus Aaron als Freiwild (2.2.66–84); schließlich greifen Marcus und Titus den Topos nochmals beim Anblick Lavinias auf (3.1.90f.). Vgl. zur Verschränkung Jagd/Vergewaltigung auch Höfele: Familienmassaker, S. 160. In der *Ars Amatoria* verbindet Ovid diesen Topos explizit mit dem Theater: »Sed tu praecipue curvis venare theatris.« – »Du aber geh auf die Jagd vor allem im Rund des Theaters.« Ovid: Liebeskunst, S. 42f. (1.89).

der Bühnenboden. Er gilt innerhalb der mit kosmologischer Metaphorik beschriebenen Architektur der Elisabethanischen *playhouses* als *hell* (darüber sind *earth* und *heavens*); häufig wird er innerhalb der Bühnenhandlungen als Grab, Gruft oder Unterwelt eingesetzt.[95] Aus dem *pit* erscheinen der Geist von Hamlets Vater und der Geist Banquos in *Macbeth*. Ist die *platea* ein Möglichkeitsraum der Metamorphose, erhält sie Nahrung aus dem *pit* und dessen Verbindung zum Totenreich.

Im zweiten Akt des *Titus* wird der *pit* zum zentralen Handlungsort, womit er zugleich den weiteren Verlauf des Stücks prägt. Er ist, auch wenn diese Handlungen nicht gezeigt werden, der Ort der Vergewaltigung Lavinias und des schändlichen Umgangs mit Bassianus' Leiche: Sündenpfuhl statt Grab. Er symbolisiert das dunkle, von Verbergen und Täuschen geprägte *plotting* Aarons, den Wechsel von der Tier- auf die Menschenjagd, aber auch das weibliche Geschlecht: »Straight will I bring you to the loathsome pit / Where I espied the panther fast asleep.« (2.2.193f.), sagt Aaron, um die Andronici zur Grube mit Bassianus' Leiche zu locken, auf der Lavinia eben vergewaltigt worden sein muss. Die Rede von der abscheulichen Grube übernimmt Aaron von Lavinia. Die hatte kurz zuvor ihr Flehen um Schonung gegenüber Tamora mit der Forderung beendet, sie zu töten, statt durch die Söhne vergewaltigen zu lassen: »O, keep me from their worse-than-killing lust, / And tumble me into some loathsome pit / Where never man's eye may behold my body.« (2.2.175–177)

Wenn Titus' Söhne Martius und Quintus in die Grube fallen, wird auf ihren Tod vorausgedeutet. Vor allem entsteht im minutiösen Zusammenspiel von Dialog und Körperhandlung eine Slapstick-Szene um die beiden müden, ängstlichen und schwächlichen (2.2.195–197, 211, 241f.) Brüder. Gerade als Martius sagt, wäre es nicht so peinlich, würde er die Jagdgesellschaft verlassen, um ein wenig zu schlafen (»were it not for shame, / Well could I leave our sport to sleep awhile«, 2.2.196f.), fällt er in die Grube – ein Paradebeispiel der Situationskomik. Das Hineinfallen beim Versuch, einen Hineingefallenen herauszuziehen, das Quintus widerfährt (2.2.237–245), ist eine klassische Nummer der Körperkomik, gerade in der Verbindung des komischen Dialogs zwischen Loch und Abgrund, dem das Stück viel Raum gibt. Auch dass nun drei Körper in der engen Fallgrube liegen, dürfte Komik erzeugt haben. Schließlich versammelt sich auch noch nahezu das gesamte dramatische Personal um die Grube (2.2.245 und 258) und der Kaiser erfragt

95 Vgl. Andrew Gurr und Mariko Ichigawa: Staging in Shakespeare's Theatres, Oxford: OUP 2000, S. 49.

in bürokratisch-pathetischen Versen die Identität der Unterirdischen: »Say, who art thou that lately didst descend / Into this gaping hollow of the earth?« (2.2.248f.). Der Regisseur der Komödie ist Aaron.

Als es gleich darauf um den Mord an Bassianus geht, den Aaron Martius und Quintus unterschiebt, wird die Komik schlagartig unterbrochen; der Akt endet mit Marcus' Auffinden der geschändeten Lavinia. Der *pit* aber ist nun als Bühnenraum vom Lachen infiziert. Die Szene hebt nicht nur die bühnentopologische Grenze zwischen Lebenden und Toten, zwischen *earth* und *hell*, sondern auch die zwischen Tragödie und Farce auf. Zudem wird die Ästhetik des Grotesken ausgeschöpft, die im ersten Akt nur angespielt wurde: Bassianus, Martius und Quintus stecken im Schlund des Theaters. Martius spricht von den »ragged entrails of this pit« (2.2.230), Quintus ist die Grube ein »swallowing womb« (2.2.239). Das visuell induzierte Bild nehmen im Verlauf des Stücks kannibalische Metaphern auf; in Titus' Mahl wird es konkret.

Wie Lavinias und Aarons Rede vom »loathsome pit« zeigt, wird auch im Dialog das Wort *pit* für die Grube verwendet; es taucht in den Waldszenen dutzende Male auf. So läuft in der Szene durchweg ein metatheatraler Subtext mit. Da der *pit* im ersten Akt der Ort der Familiengruft war, sind die Handlungen im zweiten Akt auf der semiotischen Ebene der Bühnenarchitektur als Störungen der Totenruhe der Andronici lesbar. So deutet die Inszenierung auch über ihre Struktur darauf, dass die von Lucius formulierte Absicht hinter dem Opfer (die Besänftigung der Schatten der Brüder) nicht gelungen ist. Mindestens in der Vorstellung spielt der *pit* auch als Bühnenort ganz am Ende des Stücks nochmals eine prägnante Rolle. Wenn Lucius verkündet, Aaron solle von der Brust ab eingegraben werden und verhungern, wird das Publikum sich dies, falls die Stelle nicht physisch im *pit* umgesetzt wurde, anhand des *pit* vorgestellt haben. Die Implikationen dieses Bilds falte ich unten aus.

Wenn die repräsentative *locus*-Handlung implizit mit der realen Politik, hier dem konkreten Herrschaftssystem unter Elisabeth, verbunden ist und die *platea*-Handlung der Gestaltbarkeit des Politischen vom Volk her gilt, verstärkt sich letzteres durch den vielschichtigen Einbezug des *pit* in die Bühnenhandlung. Der *pit* trägt nicht nur dieselbe Bezeichnung wie der Ort der billigen Stehplätze im Elisabethanischen Theater, er ist als Spielort auch auf derselben räumlichen Ebene angesiedelt. Im *pit* teilen die Schauspieler den Boden mit den *groundlings*, die sonst zu ihnen aufschauen müssen. So verstärken die Szenen um den *pit* die Entgrenzung der Bühne in den Zuschauerraum, mit der das Elisabethanische Theater ohnehin spielt.

Mit dem Zurückdrängen des repräsentativen *locus*-Spiels schwinden moralische Haltepunkte. Der ambivalente Einbezug des Publikums aus der

Opferszene verstärkt sich im zweiten Akt. Gleich nachdem Lavinia von der Bühne geschleppt wird und das Publikum die ihr drohende, mehrfache Vergewaltigung imaginieren muss, schnappt sich Aaron Quintus und Martius und löst den Slapstick um die Grube aus. Die Überlagerung der beiden Szenen kehrt er hervor, indem er Lavinias Formel vom »loathsome pit« aufnimmt. Die Tötung Bassianus' und das beginnende Kopftheater der Vergewaltigung dürfte beim Publikum den Wunsch nach einem *comic relief* ausgelöst haben. Zudem geht alles sehr schnell. So wird das Publikum über Quintus und Martius gelacht haben – also *mit* Aaron. Mord und Vergewaltigung bleiben präsent, als gelacht wird; das Gelächter bedeckt auch sie. Durch die Komik macht Shakespeare das Publikum zu Aarons Komplizen; der körperliche Akt des Mit-Lachens trägt zur Involvierung bei. Das Mit-Tragen auch schrecklicher Handlungen ist ein grundlegendes Merkmal von Theater. Es gehört zum impliziten Pakt zwischen Publikum und Theaterschaffenden, dass nicht eingeschritten werden muss, dass in der Regel niemand wirklich zu Schaden kommt. Im frühneuzeitlichen Theater muss der Pakt verhältnismäßig locker gewesen sein: Tierkampf und Theater gelten als gleichwertige Unterhaltungsformen. Schauplätze der Gewalt gehören zum Alltag der Theaterbesucher.[96] Und doch unterscheiden sich Theater und Literatur von diesen Erfahrungen, indem sie die rohe Gewalt mit klassizistisch-barocker Hochkultur verbinden.[97] Von dieser Spannung handelt *Titus Andronicus*. Bis zum Ende löst das Stück sie nicht moralisch auf; das Mitlachen dient vielmehr der Einübung in radikale Formen der Erfahrung.

»Will it consume me?« Stoische Verwandlungsbilder zwischen Ovid und Seneca

GRAS SPRENGT DEN STEIN DIE WÄNDE TREIBEN BLÜTEN
DIE FUNDAMENTE SCHWITZEN SKLAVENBLUT
RAUBKATZENATEM WEHT IM PARLAMENT
MIT HEISSER WOLKE MIT GESTANK VON AAS
HYÄNENSCHATTEN STREICHT UND GEIERFLUG
DURCH DIE ALLEEN UND FLECKT DIE SIEGESSÄULEN
DIE PANTHER SPRINGEN LAUTLOS DURCH DIE BANKEN
ALLES WIRD UFER WARTET AUF DAS MEER[98]

96 Vgl. Markus Meumann und Dirk Niefanger (Hg.): Ein Schauplatz herber Angst. Wahrnehmung und Darstellung von Gewalt im 17. Jahrhundert, Göttingen: Wallstein 1997.

97 Vgl. Meumann und Niefanger: Für eine interdisziplinäre Betrachtung von Gewaltdarstellungen des 17. Jahrhunderts. Einführende Überlegungen, in: Ein Schauplatz herber Angst, S. 7–23, hier 12.

98 Müller: Anatomie Titus, S. 113.

Heiner Müller hebt in *Anatomie Titus Fall of Rome Ein Shakespearekommentar* (1985) die Differenz von Stadt und Wald auf. Das Meerwerden als nächster Schritt der Entgrenzung ist auch für Shakespeares *Titus* von Belang; ihm gilt gleich mein Interesse. Müllers Verwaldung Roms hängt mit der Rolle zusammen, die er Aaron zuschreibt. Dessen Lust, in der sich Sexualität und Blutdurst verbinden, »VERWANDELT ROM IN EINEN WALD / BEVÖLKERT MIT DEN BESTIEN SEINER HEIMAT«.[99] Shakespeares Aaron ist weniger exotistisch gezeichnet. Vor allem scheint Shakespeare auf das Ausschreiben der Entgrenzungsbewegungen seines Stücks zu verzichten, um den Zusammenbruch von Differenzen in der theatralen Situation erfahrbar machen zu können.

Deshalb kommt es bei Shakespeare nicht zu echten ovidischen Verwandlungen – auch im Wald nicht. Die *Metamorphosen* sind bei der Jagd durchweg präsent und Ovids Erzählungen verbinden sich mit den dramatischen Geschehnissen, doch keine der Figuren verwandelt sich. Vor den Schreckenstaten steht ein gelehrter Schlagabtausch zwischen Bassianus und Tamora:

BASSIANUS:
Who have we here? Rome's royal empress,
Unfurnished of her well-beseeming troop?
Or is it Dian, habited like her,
Who hath abandoned her holy groves
To see the general hunting in this forest?
TAMORA:
Saucy controller of my private steps,
Had I the power that some say Dian had,
Thy temples should be planted presently
With horns, as was Actaeon's, and the hounds
Should drive upon thy new-transformed limbs,
Unmannerly intruder as thou art. (2.2.55–65)

Actaeons Hirschwerdung, nachdem er die nackte Diana erblickt hat, und die anschließende Jagd auf ihn durch die eigenen Hunde stellen Tamoras Verse eindrücklich vor Augen. Es handelt sich um eine besonders grausame Episode der *Metamorphosen*, da darin die Verwandlung einen drohenden Tod nicht ersetzt, sondern erst auslöst. »Nur die Metamorphose des Jägers schafft einen Körper, der dann zum Schauplatz einer weiteren, finalen Bestrafung wird«[100], schreibt Jürgen Paul Schwindt zu der Episode. Tamora ist keine Diana; Bassianus wächst kein Geweih und er wird auch nicht zerfleischt.

99 Ebd.
100 Schwindt: Thaumatographia, S. 114.

Dass Bassianus und Lavinia Tamoras Liaison mit Aaron durchschauen, trägt neben Aarons *plotting* aber zum Mord an Bassianus bei. Als Martius wenig später die im dunklen Waldloch liegende Leiche sieht, die ein glänzender Ring bescheint, fühlt er sich an die Erzählung von Pyramus und Thisbe erinnert: »So pale did shine the moon on Pyramus / When he by night lay bathed in maiden blood.« (2.2.231f.) Ohne es zu wissen, deutet Martius so darauf, dass Bassianus auch in Lavinias Blut liegt. Solche Stellen gibt es viele in *Titus Andronicus*; einige werden noch zur Sprache kommen. Es zeigt sich darin, dass die *Metamorphosen* eine Art Unheimliches in Freuds Sinne für das inszenierte Rom darstellen. Die Episoden eignen sich zur Beschreibung von Erfahrungen und vermitteln Ahnungen noch zu entdeckender oder erlebender Ereignisse.

Vor allem deutet Shakespeares Einsatz der Ovid-Zitate darauf, dass die klassische Literatur nicht ausreicht, um die Erfahrung zufriedenstellend zu bearbeiten. Das mythologische Muster deckt sich nicht mit der Realität; keine rettende oder tröstende Verwandlung tritt ein: Das Blut Bassianus' und Lavinias wird nicht zum tiefroten Maulbeersaft. Das Re-enactment der Philomela-Episode, an dem sich Chiron und Demetrius im Wald versuchen und das später von Lavinia und Titus aufgenommen wird, findet ebenfalls keinen ovidischen Ausgang. Lavinia wird keine Schwalbe, Titus keine Nachtigall, Demetrius und Chiron werden nicht zum Wiedehopf.

Einer Verwandlung sehr nahe kommt aber diejenige Figur des Dramas, die ihre Erfahrungen ausufernd verbalisiert: Titus. Er hat im dritten Akt eine Reihe pathetischer Reden, in denen sich Konzepte und Bilder der stoischen Naturphilosophie mit Motiven aus den *Metamorphosen* verbinden. Auch Ovid bedient sich in seinem Epos immer wieder der Stoa zur Beschreibung von Verwandlungskonstellationen, stellt sie aber als Welterklärungsmodell letztlich hinter das Primat der Kunst zurück.[101] Seneca wiederum zitiert in seinen *Naturales quaestiones* (62/62 n. Chr.) laufend aus den *Metamorphosen*, sodass die Verbindung aus ovidischen Narrativen und stoischen Thesen, die sich im *Titus* zeigt, bereits etabliert ist.

Kennzeichnend für alle stoischen Strömungen sind eine materialistische Weltsicht, die Orientierung auf eine praktische Lebensführung, zu der eine Affektenlehre gehört, die leib-seelische Widerfahrnisse durch Vernunft meistern helfen soll, sowie Ideale der Unerschütterlichkeit und Tugendhaf-

101 Vgl. dazu Gernot Böhme: Feuer, Wasser, Erde, Luft. Eine Kulturgeschichte der Elemente, München: C.H. Beck 2004 [1996], S. 28f.

tigkeit.[102] Die klassischen Stoiker gehen von einer konstitutiven, konstanten und harmonischen Verwandlung der Welt aus: »Den Kosmos aber erhalten die Verwandlungen sowohl der kleinsten Bausteine wie auch der zusammengesetzten Körper«[103], heißt es bei Marc Aurel, der als letzter Vertreter des klassischen Stoizismus gilt. Der Mensch ist in die Prozesse eingeschlossen:

> Ich bestehe aus einer verursachenden Form und aus Materie. Weder Form noch Materie werden in das Nichts vergehen, wie sie ja auch nicht aus dem Nichts entstanden sind. Also wird jeder Teil von mir im Sinne einer Verwandlung in einen Teil des Kosmos übergehen, und dieser wird sich wieder in einen anderen Teil des Kosmos verwandeln und so weiter bis ins Unendliche.[104]

Wahrnehmung gilt der Stoa als leib-seelisches Widerfahrnis: Was wir sehen, hören, riechen, schmecken, fühlen, wirkt auf uns ein; Geist und Stoff sind dabei nicht zu trennen.[105] Auch Worte wirken physisch; Klang und Semantik wurden als vielschichtig mimetisch verbunden gedacht.[106]

Der frühneuzeitliche Stoizismus überführt die Stoa von einer umfassenden Philosophie in ein politisches und gesellschaftliches Handlungsbrevier.[107] Der Gefahr des Formverlusts sollen Strategien der leib-seelischen Panzerung beikommen, die selbst wiederum als zur Maske geronnene Formen der Verwandlung betrachtet werden können. Die Verwandlung ist somit für die späten Stoiker Schreck- und Sehnsuchtsbild zugleich: Die leib-seelische Form ist durch Einwirkungen von außen konstant in ihrer Integrität bedroht. Zugleich können der Verwandlung verwandte Strategien wie Verkleidung, Verstellung, Verhüllung und Panzerung Zugriffe abwehren. Dieses ambivalente Verhältnis der Neostoiker zur Verwandlung zeigt sich deutlich im *Titus*.

102 Vgl. Jochen Schmidt: Grundlagen, Kontinuität und geschichtlicher Wandel des Stoizismus, in: Stoizismus in der europäischen Philosophie, Literatur, Kunst und Politik. Eine Kulturgeschichte von der Antike bis zur Moderne, hg. v. Barbara Neymeyr, Jochen Schmidt und Bernhard Zimmermann, Band 1, Berlin: de Gruyter 2008, S. 3–133, hier 5f.

103 Marc Aurel: Selbstbetrachtungen. Griechisch – deutsch, hg. u. übers. v. Rainer Nickel, Mannheim: Artemis & Winkler 2010, S. 29 (2.3); zur Harmonie vgl. S. 99 (5.8).

104 Ebd., S. 107 (5.13).

105 Vgl. Wolfgang Weinkauf (Hg.): Die Philosophie der Stoa. Ausgewählte Texte. Stuttgart 2001, S. 104f. (Herausgeberkommentar); Malte Hossenfelder: Die Philosophie der Antike 3 – Stoa, Epikureismus und Skepsis (Geschichte der Philosophie III), 2. Aufl., München: C.H. Beck 1995, S. 70.

106 Vgl. Paul Barth: Die Stoa, Stuttgart: Frommann 1903, S. 76–79.

107 Vgl. Verena Olejniczak Lobsien: Zweifel am Römertum. Hellenismen in Shakespeares ›Römerdramen‹, in: Philosophie im Umbruch. Der Bruch mit dem Aristotelismus im Hellenismus und im späten Mittelalter – seine Bedeutung für die Entstehung eines epochalen Gegensatzbewusstseins von Antike und Moderne, hg. v. Arbogast Schmitt und Gyburg Radke-Uhlmann, Stuttgart: Franz Steiner 2009, S. 177–199. Im Ansatz finden sich solche Tendenzen bereits bei Marc Aurel.

Der dritte Akt setzt mit der drohenden Exekution der beiden unglücklichen Andronici ein. Von den als Richter auftretenden Tribunen werden Quintus und Martius zur Hinrichtungsstätte geführt. Titus bittet zunächst die Tribunen um Mitgefühl und Begnadigung für seine Söhne (3.1.11), wendet sich im Verlauf der Rede aber der Erde zu. Er legt sich in den Staub und bietet der Erde seine Tränen im Tausch für das Blut der Söhne an:

> Let my tears staunch the earth's dry appetite;
> My sons' sweet blood will make it shame and blush.
> *Exeunt* [*all but Titus*].
> O earth, I will befriend thee more with rain
> That shall distil from these two ancient ruins
> Than youthful April shall with all his showers.
> In summer's drought I'll drop upon thee still;
> In winter with warm tears I'll melt the snow
> And keep eternal springtime on thy face,
> So thou refuse to drink my dear sons' blood. (3.1.14–22)

Titus' Verse erinnern an den Ausgang der Marsyas-Episode bei Ovid: Nachdem der Satyr gegen Apoll im Musikwettstreit verloren hat, zieht der Gott ihm bei lebendigem Leib die Haut ab. Ovid beschreibt, wie das Blut die Erde feucht werden lässt, die Tränen der um Marsyas weinenden Feld- und Waldwesen aufnimmt und in den Wasserkreislauf und den Zirkel der Fruchtbarkeit überführt.[108] Titus will das Messer aussparen und für das nicht vergossene Blut umso mehr Tränen anbieten. Er will mit seiner Trauer den Tod überwinden und eine Zeit ewiger Fruchtbarkeit erwirken: »eternal springtime«.

So recht glaubt Titus selbst nicht an dieses Tauschgeschäft mit der Erde. Er spricht die abgegangenen Tribunen nochmals an, was Lucius hört, der ihn darauf hinweist, seine Sorgen einem Stein zu klagen (3.1.29). Titus antwortet:

> Why, 'tis no matter, man: if they [die Tribunen] did hear,
> They would not mark me, or if they did mark,
> They would not pity me; yet plead I must,
> […]
> Therefore I tell my sorrows to the stones,
> Who, though they cannot answer my distress,

108 Vgl. Met. 6.388–400: »[F]ertilis immaduit madefactaque terra caducas / concepit lacrimas ac venis perbibit imis; / quas ubi fecit aquam, vacuas emisit in auras. – Feucht wird das fruchtbare Land, nimmt, feucht geworden, in sich die / fallenden Tränen auf, sie einsaugend tief mit den Adern, / macht sie zu Wasser, um dann in die freie Luft sie zu senden.« Vgl. zur Wasseraufnahme des Bodens auch L. Annaeus Seneca: Naturales quaestiones / Naturwissenschaftliche Untersuchungen, hg. u. übers. v. M.F.A. Brock, Darmstadt: WBG 1995, S. 186–189 (3.7.1–2).

> Yet in some sort they are better than the tribunes
> For that they will not intercept my tale.
> When I do weep, they humbly at my feet
> Receive my tears and seem to weep with me,
> And were they but attired in grave weeds
> Rome could afford no tribunes like to these.
> A stone is soft as wax, tribunes more hard than stones;
> A stone is silent and offendeth not,
> And tribunes with their tongues doom men to death. (3.1.33–47)

Titus nimmt Lucius' Redewendung vom Zu-den-Steinen-Sprechen beim Wort. Von den Vertretern des Rechts glaubt er nichts erwarten zu können, vielleicht auch von den Menschen überhaupt nicht mehr, die durch Sprache töten können. Die Wendung zum Anorganischen erscheint tröstlicher. In Titus' Darstellung wird der Stein zu einem rein pathischen Objekt, das nur aufnimmt und mitfühlt, aber nicht verletzen kann.

Für sein Lob des Steins bedient sich Titus bei Ovid und widerlegt zugleich eine Behauptung aus Goldings »Preface« zu seiner *Metamorphosen*-Übersetzung. Golding schreibt zum moralischen Gehalt der Verwandlungserzählungen: »And if wee be so drownd in vice that feeling once bee gone, / Then may it well of us bee sayd, wee are a block or stone. / This surely did the Poets meene when in such sundry wyse / The pleasant tales of turned shapes they studyed to devyse.«[109] Die *Metamorphosen* enthalten auch Strafverwandlungen in Stein, Titus dürfte aber Pygmalion im Sinn haben, der sich »abgestoßen durch Fehler, wie die Natur sie / reichlich dem Frauencharakter gegeben hat« (Met. 10.244f.), eine Elfenbeindame erschafft, die unter seiner Berührung schließlich wachsweich wird (284), außerdem Niobe, die noch als Stein weint (6.309–312), Orpheus, der nach Eurydikes Tod für eine Weile versteinert (10.64–71), dann aber mit seinem Gesang Fels, Baum und Tier herbeilockt (11.1f.), Philoktet mit seinen steinerweichenden Schmerzensschreien (13.48) oder Hekabe, die, nachdem sie auch noch das letzte tote Kind im Arm hält, wie Orpheus, aus einem Übermaß an Schmerz vorübergehend felsengleich erstarrt (13.549). Bei Pygmalion und Orpheus, vielleicht sogar bei Philoktet, liegt noch Hoffnung in der Beweglichkeit des Versteinerten, wobei Orpheus schließlich auch unter Steinen zu Tode kommt. Niobe und Hekabe sind Titus mit Blick auf die vielen verlorenen Kinder vielleicht am nächsten und Titus' Verzweiflung deutet darauf, dass er sich nicht nur den Steinen zuzuwenden bereit ist, sondern das eigene Steinwerden herbeisehnt.

109 Golding: Ovid's Metamorphoses, S. 426 (Preface, 113–116).

Titus sieht die römische Zivilisation am Ende. »Why, foolish Lucius, dost thou not perceive / That Rome is but a wilderness of tigers?« (3.1.53f.), sagt er zu Lucius und beglückwünscht ihn zu seiner Verbannung (3.1.57f.). Unmittelbar nach den Versen zur »wilderness« konfrontiert Marcus Titus mit der geschändeten Lavinia und die Phantasien der Zerstörung werden wieder individualisiert. Dabei kehrt eine wichtige Vokabel aus dem ersten Akt wieder:

> Marcus:
> Titus, prepare thy aged eyes to weep,
> Or if not so, thy noble heart to break:
> I bring consuming sorrow to thine age.
> Titus:
> Will it consume me? Let me see it then.
> Marcus:
> This was thy daughter. (3.1.59–63)

In Titus' Frage steckt die Sehnsucht nach Auflösung und Auslöschung. Indem er dadurch implizit an die Opferszene erinnert, ist die Idee des Verschwindens im Feuer aufgerufen. Sie kehrt den stoischen Subtext der Szene hervor. Die Stoiker gingen davon aus, dass das Feuer Anfang und Ende der Elemente darstellt: Alles besteht aus Feuer, Luft, Wasser und Erde; das Feuer bringt aber die anderen drei Elemente hervor und nimmt sie auch wieder in sich auf.[110] Das Feuer ist das eigentlich poietische Element für die Stoa; in ihm zeigt sich die vernünftige Gestaltungskraft der Natur.[111] Seneca formuliert in seiner Naturphilosophie, dass die Welt Feuer werden und sich dann aus der Feuchtigkeit, die nach dem Erlöschen des Feuers übrig bliebe, erneuern würde.[112] In der Trostschrift an seine Mutter heißt es ganz zum Schluss:

> [W]enn der Zeitpunkt gekommen ist, da die Welt sich zu erneuern, sich auslöscht, wird sich aus eigener Kraft dies alles vernichten, Sterne werden mit Sternen zusammenprallen, und, da in Brand alle Materie, wird in *einem* Feuer, was immer jetzt in sorgfältiger Ordnung leuchtet, aufbrennen. Auch wir, glückliche Seelen, die die Ewigkeit erlangt – wenn es dem Gott gefällt, dies wieder ins Werk zu setzen, werden uns, da alles in Bewegung gerät, auch selber ein kleiner Teil des ungeheuren Zusammenbruchs, in die alten Urbestandteile verwandeln.
> Glücklich dein Sohn, Marcia, der das schon weiß.[113]

110 Vgl. Hossenfelder: Die Philosophie der Antike 3, S. 82.
111 Ebd.
112 Vgl. Seneca: Naturales quaestiones, S. 196f. (3.13.1).
113 Seneca: Ad marciam consolatione / Trostschrift an Marcia, in: ders.: Philosophische Schriften. Lateinisch und deutsch, Band 1, übers. u. hg. v. Manfred Rosenbach, Darmstadt: WBG 2011 [1999], S. 313–395, hier 395 (26.6–7). Die lateinische Fassung lautet: »Et, cum

In der tröstenden Vorstellung der Erneuerung aus dem Feuer und überhaupt der Verwandlung der Materie in »Urbestandteile«, aus denen neues Leben entsteht, könnte der Grund dafür liegen, dass Demetrius im ersten Akt regelrecht neidisch auf Alarbus' Feuertod zu sein scheint: »Alarbus goes to rest and we survive / To tremble under Titus' threatening look.« (1.1.136f.) Die Verse zeugen zudem von der stoischen Idee, dass im Tod der ewige Kampf mit den Affekten zum Ende kommt.

Doch die Stoa bleibt immer ein unerfüllbares Ideal im *Titus*. Der Anblick Lavinias führt bei Titus nicht zum Verzehrtwerden, sondern zum Überfließen seiner sprachlichen Bilder. »My grief was at the height before thou cam'st, / And now like Nilus it disdaineth bounds.« (3.1.71f.), sagt Titus zu seiner Tochter. Titus dürfte das vierte Buch der *Naturales quaestiones* kennen, dessen erste Hälfte allein der Nilüberschwemmung gilt; eine bildreiche Beschreibung erzählt den Verlauf und die ungeheure Kraft des Flusses, aber auch die Hoffnung der Nilvölker auf Fruchtbarkeit nach der Katastrophe.[114] Titus liefert sie vor allem Schreckensszenarien.

Rom wird Meer

In Titus' nächster Rede hat sich das Bild der Trauer als ausufernder Fluss bereits gedreht. Er entwirft das Szenarium eines ihn verschlingenden Meers:

> For now I stand as one upon a rock,
> Environed with a wilderness of sea,
> Who marks the waxing tide grow wave by wave,
> Expecting ever when some envious surge
> Will in his brinish bowels swallow him. (3.1.94–98)

Titus bleibt in den bei Ovid und Seneca gefundenen Bildfeldern und Vokabeln; ihre Bedeutung verschiebt sich aber durch den neuen Kontext. Die Erde ist fast vollständig aufs Meer entgrenzt, an eine Stelle bei Seneca erinnernd, wo es heißt: »Ubi non umorem natura disposuit, ut undique nos, cum voluisset, aggredi posset?« –»An welcher Stelle verfügt die Natur nicht über Wasser, um, sobald sie es will, über uns herzufallen.«[115] Ein Fels soll nun Halt geben,

tempus aduenerit quo se mundus renouaturus exstinguat, uiribus ista se suis caedent, et sidera sideribus incurrent, et, omni flagrante materia, uno igne quicquid nunc ex disposito lucet ardebit. Nos quoque, felices animae et aeterna sortitae, cum deo uisum erit iterum ista moliri, labentibus cunctis, et ipsae parua ruinae ingentis accessio, in antiqua elementa uertemur. / Felicem filium tuum Marcia, qui ista iam nouit!« Ebd., S. 394.

114 Vgl. Seneca: Naturales quaestiones, S. 248–277 (4.A).

115 Ebd., S. 236f. (3.30.3).

während der Stein Titus eben noch »soft as wax« war. Das »wax« kehrt im Anschwellen der Fluten wieder.[116] Das Meer wird als »wilderness« beschrieben, wie eben noch Rom. Das selten verwendete Wort *brinish* bezeichnet nicht nur die Salzigkeit des Meers, sondern auch die der Tränen und führt so zurück zu Titus' Bild vom Wässern der Erde mit seiner Trauer. Auch das Verschlingen verband Titus eben noch mit Rom. Rom und Meer beginnen, sich in der fließenden Metaphorik zu überlagern.

Durch die semantischen Verschiebungen und Überlagerungen werden die Beschaffenheit des Raums und die Beschaffenheit des Körpers, in dem Titus sich bewegt, unsicher. Da das Bühnenbild im Elisabethanischen Theater zu weiten Teilen keine physische Gestalt besitzt, sondern durch Rede vor Augen gestellt wird, wirkt eine metaphorische Rede wie die Titus' ausgesprochen plastisch. Das Publikum ist eingeübt in das Vorstellen von Schauplätzen. Auch wenn tatsächlich nur ein inneres Bild im Dialog erzeugt werden soll, wird es den Zuschauern doch zur (Wort-)Kulisse; Bildlichkeit und Buchstäblichkeit sind nicht strikt getrennt. Das Publikum begleitet Titus nicht nur beim Aneinanderreihen von Metaphern, sondern bezeugt, wie ihm der Aggregatzustand des Raums unsicher wird, in dem er sich befindet, und den die Zuschauer auf mindestens einer der unbeständigen semiotischen Ebenen des Theaters mit ihm teilen. Zugleich erfährt das Publikum, wie Titus um die eigene Gestalt ringt, zwischen Steinwerden, Konsumiertwerden, Flusswerden, Verschlucktwerden. Dabei wird durchweg die Verschiebbarkeit und Formbarkeit der Sprache vorgeführt, von der Titus eben noch sagte, sie könne Hinrichtungen hervorbringen, weshalb er das Stummsein der Steine bevorzuge – eine Erkenntnis, die beim Anblick der zungenlosen Tochter zweifelhaft wird. Ohnehin lässt sich Titus' Redeschwall schwer mit dem Lob des Stummen vereinbaren; die Verse ergießen sich über die mutilierte Tochter.

Die Schrecken, denen Titus sich ausgesetzt sieht, sind nicht am Ende. Aaron kommt als Botschafter des Kaisers und bietet Titus an, sich zur Rettung seiner Söhne die Hand abschlagen zu lassen. Nachdem dies geschehen ist, entgrenzen Titus' Bilder weiter, der Mahnung seines Bruders um mehr »possibility« und Vermeidung von »deep extremes« (3.1.215f.) zum Trotz:

> If there were reason for these miseries,
> Then into limits could I bind my woes.
> When heaven doth weep, doth not the earth o'erflow?
> If the winds rage, doth not the sea wax mad,
> Threatening the welkin with his big-swollen face?

116 Das *OED* hält eine gemeinsame Etymologie von Wachs und Wachsen für nicht unwahrscheinlich.

> And wilt thou have a reason for this coil?
> I am the sea. Hark how her sighs doth blow.
> She is the weeping welkin, I the earth.
> Then must my sea be moved with her sighs,
> Then must my earth with her continual tears
> Become a deluge overflowed and drowned,
> For why my bowels cannot hide her woes,
> But like a drunkard must I vomit them.
> Then give me leave, for losers will have leave
> To ease their stomachs with their bitter tongues. (3.1.220–234)

Bilder aus Titus' vorangegangenen Reden sind hier in abermals gewandelter Form präsent: die Anthropomorphisierung der Naturgewalten, der Zusammenhang von Tränen, Meer und Überschwemmung, der Bezug auf die Verdauung. Titus ist nicht mehr *wie* ein über die Ufer getretener Fluss oder *inmitten* des umschlingenden Meers, sondern ist selbst Meer und überschwemmte Erde.[117] Lavinia ist Titus' Meer der Wind (»Hark how her sighs doth blow«), seiner Erde das weinende Himmelsgewölbe (»weeping welkin«). Titus wogt und ist geflutet. Er schwank zwischen Festem und Flüssigem, Identität und Verwandlung, ringt mit dem Weiblichen und Mütterlichen: Titus ist das Meer und die Erde (»I am the sea«; »I the earth«), dann wieder gehören sie ihm (»my sea«, »my earth«).[118]

Rom wird Meer. Titus, der Rom war, wird Meer. Mit dem Verwildern und Verflüssigen Roms drohen Prinzipien der Referentialität und Repräsentation zu verschwinden. Wie Cornelia Vismann gezeigt hat, wird Rom in der nachrömischen Zeit zur Referenz für Religion, Recht, Gemeinschaft und Literatur, letztlich für Referenz schlechthin.[119] »Der Name Rom steht für Referenz. Er

117 Auch hier könnte eine Stelle in Senecas Naturphilosophie stichwortgebend gewesen sein: »Allerorts finden sich mögliche Ursachen für eine Sintflut: es strömt Wasser unter der Erde genauso wie es um die Erde fließt. Lange eingedämmt, wird es schließlich die Oberhand gewinnen und einen Fluß an den anderen ketten, die Seen an die Sümpfe. Dann wird das Meer die Mündungen aller Quellen ausfüllen und den Ausfluß durch Verbreiterung der Öffnung erleichtern. So wie die Eingeweide unseres Körpers durch einen stärkeren Drang alle Feuchtigkeit hinauspressen können, so wie alle unsere Anstrengungen Schweiß hervorrufen, so wird die Erde flüssig werden und, selbst wenn die übrigen Ursachen nicht mehr wirken, wird sie in sich selbst den Stoff finden, zu ertrinken.« Seneca: Naturales quaestiones, S. 238f. (3.30.4).

118 Zu Meer und Erde als Symbolen des Weiblichen bzw. Mütterlichen an der Stelle: Höfele: Familienmassaker, S. 164.

119 Cornelia Vismann: Unentrinnbares Rom?, in: dies.: Das Recht und seine Mittel. Ausgewählte Schriften, Frankfurt a.M.: Fischer 2012, S. 21–33. Vgl. auch Bernhard Siegert: Ab-Ort Rom. Übertragung als Grund und Abgrund der Referenz, in: Tumult. Schriften zur Verkehrswissenschaft. 30: römisch, hg. v. Walter Seitter und Cornelia Vismann (2006), S. 11–18; sowie im Anschluss an Vismann und Siegert zu dekonstruktiven Momenten in der Referenz Rom: Judith Kasper und Cornelia Wild (Hg.): Rom rückwärts. Europäische Übertragungsschicksale, Paderborn: Fink 2015.

ist das symbolische Signifikat der Referenz«, schreibt Vismann und macht Rom zugleich als »semantische[n] Shifter« aus, der unterschiedlichste Bezüge herstellen kann.[120] Für Carl Schmitt ist Rom identisch mit Raum und geradezu das Gegenteil zum Meer.[121] Im Rückgriff auf die Etymologie von Raum, die mit Urbarmachung und Rodung zusammenhängt, schreibt Schmitt: »Die ausgerodete Lichtung im Urwald ist der von Menschen bewohnte und gestaltete, von einem unendlichen Nicht- oder Noch-Nicht-Gestalteten umwogte Raum. Der umgebende Urwald entspricht hier dem unabsehbaren Ozean, der die von Menschen bewohnte Erde umfließt«.[122] Mit der Verwilderung und Verflüssigung Roms steht ein auf Repräsentation gründendes Denken des Politischen und des Menschen zur Debatte, das die Grundlage für Titus' Identitätskonstruktion darstellt.

Seneca begründet seine Naturstudien damit, dass sie helfen, dem Schicksal stoisch begegnen zu können.[123] Titus erkennt kein vernünftiges Walten mehr im Lauf der Dinge (»If there were reason for these miseries«); er greift auf das Bildreservoir der Naturkunde zurück, um ein Aufgehen in den Affekten heraufzubeschwören. Darin, wie er das tut, lässt sich aber wiederum eine stoische Strategie erkennen. Titus versucht eine Selbstmetaphorisierung, der zwar eine starke metamorphe Tendenz eignet, die aber letztlich dazu dient, der drohenden Verwandlung zu entgehen. Die Sprache, erst recht die Versprache, gibt Halt. Es gilt für *Titus Andronicus* Edgars Satz aus *King Lear:* »The worst is not / So long as we can say ›This is the worst‹« (KL 4.1.29f.). Von Ovid wissen wir, dass Figuren, solange sie sprechen, noch nicht vollständig verwandelt wurden.

Talk of hands

Die abgeschlagene Hand jedoch führt physisch vor Augen, dass die Abwehr durch die Rede nur teilweise geglückt ist. Wie Lavinias Verstümmelungen lässt sie sich als verkümmerte Form der Metamorphose lesen.[124] Als sich auch

120 Vismann: Unentrinnbares Rom?, S. 27.

121 Carl Schmitt: Raum und Rom. Zur Phonetik des Wortes Raum [1951], in: ders.: Staat, Großraum, Nomos. Arbeiten aus den Jahren 1916–1969, hg. v. Günter Maschke, Berlin: Duncker & Humblot 1995, S. 491–495, hier 492f. Vismann verweist für die »Koextensivität von Raum und Rom« ebenfalls auf diesen Text. Vismann: Unentrinnbares Rom?, S. 28, Anm. 25.

122 Schmitt: Raum und Rom, S. 493.

123 Vgl. Seneca: Naturales quaestiones, S. (Praefatio, 16–18).

124 Christina Wald sieht Lavinias Körper auf dem Weg zur Verwandlung feststecken. Wald: »But of course the stage has certain limits«?, S. 438.

noch zeigt, dass der Tausch der Hand für das Leben der Söhne nicht funktioniert hat, und Hand und Köpfe von einem Boten hereingetragen werden, verstummt Titus tatsächlich für einen Moment (3.1.264) und verfällt dann in ein kurzes Lachen: »Ha, ha, ha!« (3.1.265), das sich ebenfalls als Ausdruck eines Sprachverlusts lesen lässt. Aaron kehrt durch die Mutilationen das menschliche Eingreifen in den Kreislauf der natürlichen Verwandlungen von Geburt, Leben und Tod hervor. Als Kriegerfamilie haben die Andronici daran immer schon teil, verdecken dies aber durch Rhetorik und Ritual, wie die Opferszene deutlich machte. Titus erfährt den Zusammenhang, als die Köpfe und seine Hand gebracht werden. Aarons Akt kommt für die Andronici einer Wiederkehr des Verdrängten gleich. Titus' Lachen markiert den Moment, an dem die philosophisch-literarischen Distanzierungs- und Sublimierungsstrategien nicht mehr greifen. Die Körpererfahrung beginnt die Sprache als Zugang zur Wirklichkeit zu überlagern. Worte, samt ihrer rhetorischen Ordnungslehren und ihrer Literaturgeschichte, kommen nicht an gegen Enthauptungen und Handverluste. Die Literatur mag unzählige Anschlussstellen für die eigene Erfahrung liefern; doch die Bezüge fließen und bieten im Ernstfall gerade keine Hilfe.

Als Titus wieder zur Sprache gefunden hat, zeichnen sich seine Verhandlungen der Handlosigkeit durch eine unfreiwillige schwarze Sprachkomik aus:

> O handle not the theme, to talk of hands,
> Lest we remember still that we have none.
> Fie, fie, how franticly I square my talk,
> As if we should forget we had no hands
> If Marcus did not name the word of hands. (3.2.29–33)

Die Bedeutung der Hand für die römische Rhetorik scheint hier auf; nach Quintilian unterstreicht die Hand das Gesagte nicht nur gestisch, sondern spricht selbst.[125] Nicht allein Lavinias Zunge geht als Sprechwerkzeug verloren; auch ihre Hände und die Hand Titus' dienten der Artikulation. Mit dem Verlust der Hände droht der Verlust der römischen Identität. Titus' Referenzsystem ist ins Wanken geraten. Er realisiert, dass die Körpererfahrung der Handlosigkeit die Bedeutung der Rede übersteigt: Ob Marcus nun von Händen spricht oder nicht, Titus und Lavinia werden ihre Handlosigkeit spüren. Die Sprachspiele mit der Hand in Titus' Rede erschweren das Erfassen der

125 Vgl. dazu Susanne Strätling: Die Hand am Werk. Poetik der Poiesis in der russischen Avantgarde, Paderborn: Fink 2017, S. 32–34; sowie zur Hand in der Rhetorik überhaupt: dies.: Allegorien der Imagination. Lesbarkeit und Sichtbarkeit im russischen Barock, München: Fink 2005, S. 39–49.

Bedeutung; es geschieht das, was Titus zunächst vermeiden wollte: Zu hören ist nur noch »talk of hands«, der konventionelle Semantiken und Pragmatiken der Hand verschwimmen lässt. Gegen Ende wird fraglich, wie Sprache zur Wirklichkeit steht; die umständliche Formulierung »name the word of hands« klingt weit entfernt vom konkreten Körperteil, das hier angesprochen ist.

Die nicht-referentielle Sprache des Körpers, die Titus an der Stelle zu begreifen beginnt, ist eine der vielen Sprachen Aarons.[126] Aarons grausame Körperakte offenbaren das korrumpierte Verhältnis der Römer zum Wort: den Hang zum Euphemismus, die Verdeckungsstrategien der politischen Metaphorik, die Ästhetisierung roher Gewalt in der Dichtung. Aaron zwingt die Andronici, ihre Literatur beim Wort zu nehmen. Er »SCHREIBT«, wie Müller formulierte, »EIN ANDRES ALPHABET«,[127] zeigt das »Wort als Tatsache«, den »Mord aus Worten«.[128] *Res* und *verba* sind in diesem Alphabet nicht geschieden; beide sind formbar. Das sabotiert das Prinzip sprachlicher Repräsentation und greift zugleich repräsentationale Formen des Politischen an. Aaron sorgt dafür, dass Köpfe, Hände und Sprache an referentieller wie politischer Bedeutung verlieren, als bloßes Material erscheinen. Er entwirft eine neue, präsentische Logik des Politischen.

»'Tis Ovid's Metamorphosis«: Schrift und Theater

In der wohl berühmtesten Szene des Stücks bringt *Titus Andronicus* die *Metamorphosen* auch buchstäblich auf die Bühne. Lavinia wird von Chiron und Demetrius vergewaltigt und verstümmelt; ihre Peiniger rauben ihr Zunge und Hände. Den Weg, Tat und Täter dennoch zu benennen, weist Ovid. Nachdem Lavinia ihren büchertragenden kleinen Neffen Lucius einige Zeit auf der Bühne verfolgt hat, gelingt es ihr, an dessen *Metamorphosen*-Ausgabe zu kommen:

> Titus: Lucius, what book is that she tosseth so?
> Boy: Grandsire, 'tis Ovid's *Metamorphosis;*
> My mother gave it me. (4.1.41–43)

126 Müller kehrt das in seiner Fassung des *Titus* hervor. Die Stelle, in der Aaron eine Hand von den Andronici erbittet, baut er zu einer Slapstickszene aus, in der das Körperteil ein Eigenleben entwickelt. Nachdem sich Titus, Marcus und Lucius mal in Handopfern überbieten, dann wieder die eigene Hand im letzten Moment zurückziehen, wird eine »*Hand aus dem Publikum*« gereicht. Aaron ist die einzige Figur, die den Ebenensprung mitmachen kann: »Der Neger dankt für Hilfe aus dem Haus. / Zuschauerhände braucht man für Applaus.« Müller: Anatomie Titus, S. 135.

127 Ebd., S. 129.

128 Müller: Brief an den Regisseur, S. 260. Die letzten beiden Zitate sind auf Dimiter Gotscheffs *Philoktet*-Inszenierung von 1983 bezogen, lassen sich aber auf Aaron übertragen.

Mithilfe des Vaters blättert Lavinia zur Episode von Philomela im sechsten Buch und kann sich so ihrer Familie mitteilen. Nicht nur offenbart sie damit die Schändung Philomelas durch deren Schwager Tereus als Folie für die ihr widerfahrene Gewalttat. Sie selbst nimmt, wenigstens oberflächlich, den emanzipatorischen Faden auf, den Ovids Erzählung neben dem gewaltsamen mitführt: Um sich aus Tereus' Fängen zu befreien, webt die ebenfalls der Zunge beraubte Philomela eine Nachricht in einen Teppich und lässt ihn ihrer Schwester Procne zukommen; die weibliche Kulturtechnik des Webens führt so zur Befreiung. Auch Lavinias Peiniger Chiron und Demetrius und ihr Stichwortgeber Aaron sind klassisch gebildet (2.2.43, 4.2.20–23). Aaron bringt den Ovid-Bezug als erster ins Spiel. Das mythologische Vorwissen ihrer Peiniger kostet Lavinia auch ihre Hände (2.3.1–10). An die Stelle des Webens rückt das Lesen und Schreiben, für das es nicht zwingend Finger braucht.

Die klassische Bildung ist in *Titus Andronicus* nur bedingt ein Instrument weiblichen Widerstands; überhaupt reichen die emanzipatorischen Kräfte bei Shakespeare weniger weit als bei Ovid, auch wenn es Lavinia gelingt, den Hohn ihrer Vergewaltiger Lügen zu strafen und am Ende des Stücks an deren Tötung mitzuwirken. Coppélia Kahn hat gezeigt, dass Lavinia von Anfang bis Ende von männlichen Blicken geprägt ist, nach ihrer Verstümmelung zum bloßen Zeichen wird und noch für die Aufdeckung der Tat von einem Masternarrativ der patriarchalen Kultur abhängig bleibt.[129] Zwar stammen die Bücher von Lavinias verstorbener Schwägerin – »My mother gave it me«, sagt der junge Lucius –, sie dienen aber vor allem der männlichen Erziehung. Marcus und Titus zitieren fortlaufend aus der römischen Literatur; Marcus fühlt sich schon an den Philomela-Stoff erinnert, als er seine Nichte, vergewaltigt und verstümmelt, bei seiner Rückkehr von der Jagd sieht und in einem ekphrastischen Monolog beschreibt (2.3.11–57). Wenn Lavinia zwei Akte später in der *Metamorphosen*-Ausgabe auf die Philomela-Episode deutet, nimmt sie also eine von Marcus vorgeschlagene Spur auf. Weniger scheint ihr Drang, an das Buch zu kommen, eigenen Leseerinnerungen geschuldet, als der Verzweiflung darüber, dass die männlichen Familienmitglieder die Botschaften ihres verstümmelten Körpers nur vermittelt über das Medium

129 Coppélia Kahn: Roman Shakespeare. Warriors, wounds and women, London/New York: Routledge 1997, S. 46–76. Vgl. für Lektüren, die emanzipatorische Momente erkennen: Marguerite A. Tassi: Women and Revenge in Shakespeare. Gender, Genre, and Ethics, Selinsgrove: Susquehanna UP 2011, S. 97–106; Karen Robertson: Rape and the Appropriation of Progne's Revenge in Shakespeare's *Titus Andronicus*, Or, »Who Cooks the Thyestean Banquet?«, in: Representing Rape in Medieval and Early Modern Literature, hg. v. Elizabeth Robertson and Christine M. Rose, New York: Palgrave 2001, S. 213–237; Rowe: Dismembering and Forgetting, S. 301; Starks-Estes: Violence, Trauma, and *Virtus*, S. 93f.

der klassischen Literatur wahrzunehmen bereit sind. Für die Rache an den Vergewaltigern ist auch Titus der Philomela-Plot das Vorbild; Lavinia dient ihm als Küchenhilfe.

Nicht nur zur Feststellung der Tat, auch zur Entdeckung der Täter weist Wissen aus den *Metamorphosen* den Weg. Marcus orientiert sich an Ovids Io. Als diese, von Iuppiter in eine Kuh verwandelt, sich ihrem Vater ohne menschliche Stimme und menschliche Hand nicht zu erkennen geben kann, schreibt sie mit ihrem Huf ihren Namen in den Staub (Met. 1.649f.). Ähnliches schlägt Marcus Lavinia vor:

> My lord, look here; look here, Lavinia.
> *He writes his name with this staff,*
> *and guides it with feet and mouth.*
> This sandy plot is plain. Guide, if thou canst,
> This after me. I here have writ my name
> Without the help of any hand at all.
> Cursed be that heart that forced us to this shift.
> Write thou, good niece, and here display at last
> What God will have discovered for revenge.
> Heaven guide thy pen to print thy sorrows plain,
> That we may know the traitors and the truth.
> *She takes the staff in her mouth,*
> *and guides it with her stumps, and writes.* (4.1.68–76)

Anders als die Philomela-Episode wird der Io-Stoff in *Titus Andronicus* nicht explizit benannt. Marcus soll die Quelle für seinen Einfall offenbar gar nicht bewusst sein; er ruft »Apollo, Pallas, Jove or Mercury« (4.1.66) an und kommt dann auf den Trick mit dem Stock. Als eine der ersten Verwandlungsgeschichten der *Metamorphosen*, die zwischen der von Apoll und Daphne und der von Phaethon steckt, ist die Episode so bekannt, dass sie nicht erwähnt werden muss, um auf der Bühne als Intertext zu wirken.

Legt das Publikum das Muster der verhältnismäßig harmlosen Episode gedanklich über die Szene, entsteht für einen Moment eine Komödienstruktur. Verstärkt aber auch verzerrt wird sie dadurch, dass der Körperhandlung, die Marcus und Lavinia vollführen, groteske und obszöne Züge eignen. Ovid zeigt, dass die Kulturtechnik des Schreibens nicht auf eine menschliche Physiognomie angewiesen ist; der Vorderhuf kann schreiben wie die menschliche Hand. Lavinia wurde ein Teil ihrer Gestalt genommen; die Veränderung der Organologie des Schreibens, die Marcus deshalb vorschlägt, führt aber viel weiter als bei Ovid. Auch Lavinia wäre ja, erst recht im Sitzen, der Fuß als Schreibwerkzeug zur Verfügung gestanden. Der Umweg über den der Hand zugehörigen Stock (bzw. das der Hand zugehörige Schreibwerkzeug) in den

Mund kehrt Unterleib und Sexualität hervor. Die geschändete Lavinia muss nach Anleitung ihres Onkels einen fellatiohaften Schreibakt vollführen, der ihre Vergewaltiger benennt. Das ist von schwer erträglicher Symbolik und gerade als Bühnenhandlung eher eine Bloßstellung des Opfers als ein Zur-Sprache-Bringen.[130] Dem Publikum sind Tat und Täter schon seit zwei Akten bekannt; dass überhaupt noch Aufklärung nötig ist, ist der Begriffsstutzigkeit der männlichen Andronici geschuldet.[131] Einzig, dass Lavinia das Skript ihres Onkels verändert und die Armstümpfe statt der stärker sexualisierten Füße zur Hilfe nimmt, ließe sich als emanzipatorischer Akt deuten.[132]

Es kommt in der Stelle aber auch zu einer männlichen Selbstentlarvung. Indem Marcus den oralen Schreibakt mit dem phallischen Gegenstand vormacht, betrifft die sexuelle Symbolik zunächst ihn selbst. Ein queerer Unterstrom ist im Elisabethanischen Theater durch die rein männliche Besetzung ohnehin gegeben, da weibliche Rollen in der Regel von Jungen gespielt wurden, auch ein pädophiler.[133] Indem er seinen eigenen Namen mit dem Stock im Mund in den Sand schreibt, bringt Marcus sich selbst als Sexualtäter ins Spiel. In die Nähe der Täter hatte Marcus sich schon – unmittelbar nach der Rückkehr von der Jagd – durch sein Klagelied auf die verstümmelte Lavinia gerückt. Darin heißt es:

> A craftier Tereus, cousin, hast thou met,
> And he hath cut those pretty fingers off,
> That could have better sewed than Philomel.
> O, had the monster seen those lily hands
> Tremble like aspen leaves upon a lute
> And make the silken strings delight to kiss them,
> He would not then have touched them for his life. (2.2.41–47)

Zittern wie Espenlaub war auch in der frühen Neuzeit ein Ausdruck für Angst; Golding verwendet ihn in seiner Übersetzung von Ovids Cadmus-Episode für die Furcht von Cadmus' Männern vor der Schlange im Wald.[134] Auch

130 Dieser Aspekt findet in der Forschung wenig Aufmerksamkeit, außer bei Robin L. Bott: »O, Keep Me From Their Worse Than Killing Lust«. Ideologies of Rape and Mutilation in Chaucer's *Physician's Tale* and Shakespeare's *Titus Andronicus*, in: Representing Rape in Medieval and Early Modern Literature, hg. v. Elizabeth Robertson und Christine M. Rose, New York: Palgrave 2001, S. 189–211, hier 202–205; sowie bei Bate: Introduction, S. 36.

131 Vgl. dazu auch Bott: Ideologies of Rape, S. 202f.

132 Vgl. Robertson: Rape and the Appropriation of Progne's Revenge, S. 227f.; zum Zusammenhang von Fuß und Sexualität (besonders im 19. Jahrhundert): Wolf: Verehrte Füße.

133 Vgl. zur instabilen Gender-Darstellung der Rolle der Lavinia auf der Elisabethanischen Bühne: Starks-Estes: Transforming Ovid, S. 64.

134 Golding: Ovid's Metamorphoses, S. 62 (3.46).

dass die Saiten der Laute die Finger küssen, deutet auf einen erotisierten Blick des Onkels auf die Nichte. Überhaupt ließe sich die spezielle Form der Ekphrasis, zu der Marcus in der Szene ansetzt – eine Art poetisches Über- statt Beschreiben des Gewaltopfers – als ästhetische Reproduktion der Vergewaltigung lesen, die Schreibszene als zweite.[135]

Die Schreibszene ist Theater im Theater. Wie so häufig bei Shakespeare ziehen wenige Worte nicht nur ein unsichtbares Bühnenbild, sondern eine zweite Bühne auf der Bühne ein: »This sandy plot is plain«, sagt Marcus, bevor er den Schreibakt vormacht. »This green plot shall be our stage«, wird Bottom in Shakespeares kurz nach dem *Titus* verfasstem *Midsummer Night's Dream* (3.1.3) sagen. Der Boden ist nicht nur flach, sondern auch offen daliegend (beides meint *plain*). Vermutlich spielt die Szene im Hof oder Garten; aus dem Text geht das nicht eindeutig hervor. So oder so lässt die Rohheit der Handlungen selbst die wenigen eindeutigen Innenszenen in *Titus Andronicus* wie Außenszenen wirken. Es zieht spätestens seit dem zweiten Akt hinein; die Räume wirken hautlos. Das Rose Theatre, in dem die Zuschauer das Stück 1594 sahen, war, wie die meisten Elisabethanischen Bühnen, durch seine Öffnungen ohnehin ein Schwellenort zwischen Innen und Außen. Archäologische Befunde deuten darauf, dass im Rose nicht einmal die Bühne überdacht war.[136]

Ob Sand auf die Holzplanken gestreut worden ist und die Schrift so physisch auf der Bühne präsent war, ist nicht überliefert. Shakespeares Bühnenbilder baut zu weiten Teilen allein die Sprache und für viele Zuschauer wären die Buchstaben wohl gar nicht erkennbar gewesen. Die Flüchtigkeit des In-den-Sand- oder des In-die-Luft-Geschriebenen, wird betont, wenn Titus die Sorge äußert, dieser ›Beweis‹ könne verschwinden:

> I will go get a leaf of brass
> And with a gad of steel will write these words,
> And lay it by. The angry northern wind
> Will blow these sands like Sibyl's leaves abroad,
> And where's our lesson then? (4.1.102–106)

135 Vgl. u. a. Leggatt: *Titus Andronicus*. This was thy daughter, S. 18. Verena Olejniczak Lobsien sieht in der Stelle dagegen die »Perspektive der Passion, nicht die der Tat« artikuliert: »Dies ist ein Versuch der Fürsprache und der sprachlichen Stellvertretung.« Verena Olejniczak Lobsien: Passion und Imagination. »Signs and Tokens« der Leidenschaft in *Coriolanus*, *Titus Andronicus* und *Cymbeline*, in: Shakespeare-Jahrbuch 140 (2004), Theater der Leidenschaften, S. 45–65, hier 55.

136 Vgl. Mariko Ichikawa: The Shakespearean Stage Space, Cambridge: CUP 2013, S. 4.

Die Logik des Rechtsstaats, die Titus bemüht, der wieder zum Wort zurückgefunden hat, kann nach der Opferung Alarbus' und der Tötung Mutius' im Affekt (1.1.127, 295) beinahe nur Gelächter geerntet haben. Auf zweiter Ebene dienen die Verse aber dazu, das von Marcus initiierte Lehrtheater an die Schrift rückzubinden und zwar an die männliche, die väterliche, die Lavinias selbst geschriebene Worte ersetzen will. Dieser Logik bleibt Titus von da an treu. Als er gegen Ende beim Abfassen seines Racheplans an Tamora und ihren Söhnen gestört wird, sagt er:

> Who doth molest my contemplation?
> Is it your trick to make me ope the door,
> That so my sad decrees may fly away
> And all my study be to no effect?
> You are deceived, for what I mean to do
> See here in bloody lines I have set down
> And what is written shall be executed. (5.2.9–15)

Titus, so wird wenig später deutlich, kocht nach Rezept. Seine Taten sind auf die Schrift und damit implizit auf die literarische Tradition angewiesen.

Den in der Stockszene auf groteske Weise vorgeführten Zusammenhang zwischen der Kenntnis der *Metamorphosen*, theatraler Imitation, *gender trouble* und sexueller Gewalt stiften die rein männlichen *grammar schools* der Elisabethanischen Zeit. In ihnen konnten diese Elemente nicht nur im ovidischen Text, sondern in der Lernsituation tatsächlich zusammenfallen, wie Enterline beschrieben hat.[137] Der bei Shakespeare häufiger auftauchende Nexus von *teaching classics* und *teaching vice*[138] läuft in der Szene (und im ganzen Stück) mit. Zudem liegt ein intertextueller Bezug zu einem Text mit dem Titel »The Complaint of Philomena« nahe, den George Gascoigne 1576 seiner Satire *The Steele Glas* beifügte.[139] Darin wird Philomelas Versuch, von ihrer Schändung zu sprechen, mit Angst vor Gewalt im Sprachunterricht verbunden und es deutet sich eine Verschränkung von Pädagogik und transgressiver Sexualität an.[140]

Über die metatheatralen Momente werden in der Szene zwei Wege der Auseinandersetzung mit den *Metamorphosen* gegenübergestellt: das kleine verregelte und zugleich korrumpierte Latein-Theater der *grammar schools*, das an die Schrift und an statische Formen der Imitation gebunden bleibt, und das große Theater Shakespeares mit seinem multisensorischen Spiel mit

137 Enterline: Shakespeare's Schoolroom.
138 Vgl. ebd., S. 9 und 23.
139 Vgl. ebd., S. 53–56. Enterline stellt den Text nicht in einen Zusammenhang mit der Szene im *Titus*. Vgl. zu Gascoignes »Philomena« auch Maslen: Myths exploited, S. 25f.
140 Vgl. Enterline: Shakespeare's Schoolroom, S. 55f.

der Spannung von Semiose und Performativität aller am Theater beteiligten Körper. Was dieses zu sehen gibt, ist nicht ein römisch-gotischer Kriminalfall, den Ovid zu lösen hilft, sondern die Funktionsweise hochkultureller Zivilisierungsprozesse. Die Szene exponiert, wie innerhalb von Hochkulturen die Vermischung von Gewalt und Lust, auf der sie gründen und in die sie fortlaufend zurückfallen, über Zivilisationsakte verschleiert wird. Indem das Theater die Verschleierung erlebbar macht, weist es einen Weg zu einer Zivilisation, die auf Erfahrung gründet, statt auf Sublimierung.

Das Schultheater wird dabei nicht nur vorgeführt, sondern auch als Möglichkeitsraum gezeigt, dessen echte zivilisatorische Entfaltung aussteht. Allem Zynismus zum Trotz, der in der Lese- und Schreibszene performativ erzeugt wird, ist sie der hoffnungsvollste Moment im ganzen Stück, deutet sich doch wenigstens die Möglichkeit an, dass Dichtung emanzipatorisch und gemeinschaftsstiftend wirken *könnte*. Durch die patriarchale Familienstruktur und die Sexualisierung der Frau hindurch deuten sich Schemen eines Theaters der Solidarität an, für das sich alte und junge, heile und versehrte, männliche und weibliche, menschliche und dingliche Körper in flexiblen Hierarchien verbinden. Doch die Verstümmelungen der Andronici bezeugen das Verkümmern des Prinzips der Metamorphose im Rom, das Shakespeares Stück zur Aufführung bringt. »Ansätze zur Verwandlung« im Sinne Canettis liefert allein Aaron.

»Some stay«: Narciss/Actaeon/Aaron, oder: Theater als Sich-Aussetzen

Titus Andronicus endet, nach dem kannibalischen Mahl, mit zwei weiteren Figuren des Verzehrtwerdens. Tamora wird den wilden Tieren und Raubvögeln zum Fraß vorgeworfen (5.3.197). Aaron soll eingegraben werden und den Hungertod sterben:

> LUCIUS:
> Set him breast-deep in earth and famish him;
> There let him stand and rave and cry for food.
> If anyone relieves or pities him,
> For the offence he dies. This is our doom;
> Some stay to see him fastened in the earth. (5.3.178–182)

Die ersten beiden Verse weisen nur dann eine schlüssige Zeitstruktur auf, wenn das »There« deiktisch verstanden wird. Der Schauspieler wird auf eine Stelle am Bühnenboden gezeigt haben – sehr wahrscheinlich die des *pit* –, an der das Eingraben und Verhungernlassen stattfinden soll. Nach Lucius' Aufforderung an einige Männer, das Eingraben vorzunehmen, könnte die Handlung noch auf der Bühne begonnen worden sein; das Stück hat danach noch 17 Verse.

Gerade so kurz vor Schluss hat der Satz »Some stay to see him fastened in the earth« auch einen metatheatralen Beiklang. Nicht nur sollen einige der Römer und Goten bleiben und dafür Sorge tragen (»see«), dass Aaron eingegraben wird. Auch sollen einige Zuschauer bleiben und bezeugen (»see«), dass dies geschieht. Viele Shakespeare-Stücke lösen sich in den letzten Versen aus der Fiktion und bewegen sich im Zwischenraum von dramatischem Dialog und Verabschiedung des Publikums.[141] Lucius' Verse haben eine unheimliche Tendenz. Statt am Ende des Stücks die Leichen wegschaffen zu lassen und eine Beerdigung in Aussicht zu stellen, wie das in anderen Tragödien geschieht – in *Hamlet*, *Julius Caesar* oder *Coriolanus* –, soll das Sterben Tamoras und Aarons überhaupt erst nach Ende des Dramas stattfinden.[142] Im Fall von Aaron ist der Tod gar nicht explizit ausgesprochen. Er kann aus dem »famish« gelesen werden; der nächste Vers beschreibt aber wieder das Stehen, Wüten, Schreien: »There let him stand and rave and cry for food.« Ein echtes Ende dieses öffentlichen Kampfes mit dem Hunger wird nicht in Aussicht gestellt. Auch ließe sich der Satz »This is our doom« auf zweifache Weise lesen: ›Dies ist unser Urteilsspruch.‹ Oder: ›Dies ist unser Schicksal.‹ Nach dieser Lesart wäre es das Schicksal des doppelten Kollektivs Rom/Theater, mit Aarons aus dem Boden ragendem Körper zu leben, als *memento mori* und Monument staatlicher Gewalt.

Auszehren ist ein Prozess der Verwandlung. In den *Metamorphosen* ist es das Schicksal, das Narcissus ereilt, der am Ende wie festgewachsen am Teichufer kniet und vom eigenen Anblick »allmählich verzehrt [wird] von verborgenen Flammen« (»tecto paulatim carpitur igni«, Met. 3.489f.); an seiner Stelle wächst die Narzisse. Tatsächlich variiert Shakespeare mit Aarons metamorphem Ende das von Ovids marmorweißem Jüngling. Während Narcissus durch die Spiegelung im Teich zum Zuschauer des eigenen Todes wird (vgl. Met. 3.499), soll Aaron sein Aufgezehrtwerden erleben. An der Stelle der aufzehrenden Selbstliebe steht im *Titus* die Selbstzerstörung des Kollektivs. Aaron wird den verbleibenden Bühnenfiguren und dem Publi-

141 Octavius' letzte Verse in *Julius Caesar* lauten: »So call the field to rest, and let's away, / To part the glories of this happy day.« Und die Malcolms in *Macbeth*: »So thanks to all at once, and to each one, / Whom we invite to see us crowned at Scone.« (5.8.50f.) Einige Stücke schließen mit einem extradramatischen Epilog, in dem um Applaus geworben wird – in *All's Well That Ends Well* etwa mit dem berühmten Schlussvers: »Your gentle hands lend us, and take your hearts.« (Ep. 6).

142 Das mit Aaron verbundene Prinzip des Überdauerns zeigt sich auch darin, dass das Stück das Schicksal seines mit Tamora gezeugten Kinds offen lässt. Vgl. dazu Höfele: Familienmassaker, S. 170.

kum zum Spiegel der eigenen Vergänglichkeit wie der eigenen Grausamkeit. Genügt die Spiegelung, um einen Lernprozess anzustoßen?

Aarons Erleben des eigenen Verzehrtwerdens ist die Allegorie eines Theaters der Erfahrung. Eine weitere Episode der *Metamorphosen* ist dafür erhellend, die des in einen Hirsch verwandelten Acteaon, den die eigenen Hunde zerreißen:

> at comites rapidum solitis hortatibus agmen
> ignari instigant oculisque Actaeona quaerunt
> et velut absentem certatim Actaeona clamant
> (ad nomen caput ille refert) et abesse queruntur (245)
> nec capere oblatae segnem spectacula praedae.
> vellet abesse quidem, sed adest, velletque videre,
> non etiam sentire canum fera facta suorum.
> undique circumstant mersisque in corpore rostris
> dilacerant falsi dominum sub imagine cervi, (250)
>
> Doch nichts ahnend treiben die rasende Schar die Gefährten
> an mit Rufen wie sonst; ihre Augen suchen Aktäon,
> und sie rufen, als wär er nicht da, um die Wette Aktäon –
> der dreht hin zu dem Namen den Kopf –, und sie klagen, dass er nicht
> da ist und dass er zum Schauspiel des Beutemachens zu spät kommt.
> Gerne wär er nicht da, doch er ist es, und zuschauen würde
> gern er beim Wüten der Hunde, anstatt es selber zu spüren.
> Überall ist er umstellt; in den Leib die Schnauzen versenkend,
> reißen den Herrn in der Truggestalt eines Hirschs sie in Stücke. (Met. 3.242–250)

Ovid entwirft ein doppeltes Theaterbild. Nicht nur aus metrischen Gründen steht »spectacula« im Plural, sondern auch, weil zwei Theaterkonzepte ineinandergreifen. Für die Jagenden ist die Jagd ein Schauspiel. Akteure sind die Hunde; die Beute kommt *ex machina*: »oblatae […] praedae«. Das Spiel ist eines für Augen und Ohren, Sinne der Distanz. Auge und Ohr suchen Actaeon: »oculisque Actaeona quaerunt«, »Actaeona clamant«. Die Wiederholung macht auf das *agere* in Actaeon aufmerksam, den Agon, das Jagen, überhaupt das Bewegen, Aufwühlen. Ihm entspricht das zweite, taktile Theater Actaeons. Er blickt weniger, als dass er angeschaut wird; wie im Amphitheater ist er von allen Seiten umstellt: »undique circumstant«. Er spürt die Blicke, dann die Schnauzen, Mäuler (»rostris«). *Rostrum* heißt auch die Rednerbühne; Ovid kehrt hervor, dass Acteaon gerade kein Wort- und Sehtheater erlebt, sondern dass ihm ein dionysisches Körpertheater *widerfährt*.[143]

143 Vgl. zum Verhältnis von Anwesenheit und Abwesenheit in der Stelle, zur Bedeutung von Drama und Tragödie sowie insbesondere zur Rolle der Sprache: Schwindt: Thaumatographia, S. 125–141. Philip Hardie bemerkt, dass in Ovids Actaeon-Szene das Dionysostheater das kaiserzeitliche Amphitheater mit seinen Tier- und Gladiatorenkämpfen trifft. Hardie: Ovid's Poetics of Illusion, S. 170.

In die gewaltige Szene schneidet Ovids lakonischer Blick innerhalb von nur einem Vers zwei bemerkenswerte Perspektiven. Zu Beginn des Verses steht der Gedankenbericht »vellet abesse quidem«, dessen komische Verharmlosung Holzmanns Übersetzung im halb floskelhaften, halb umgangssprachlichen »Gerne wär er nicht da« einfängt. Am Ende des Verses findet sich eine dazu gegenläufige Formulierung: »velletque videre«. Actaeon wäre nicht gern Opfer – aber Zuschauer, wie die Gefährten bei der Hetzjagd. Ovid betont diesen Versschluss durch die Alliteration; durch die Wiederholung von »vellet« verbindet er den Wunsch, zu sehen, zugleich explizit mit dem Wunsch, nicht da zu sein. Dazwischen steht das »sed adest«, »doch er ist es«, wie ein Pfahl der Präsenz, der die Sehnsucht nach distanzierter Beobachtung niederdrückt.

Da Actaeon die Gewalt nicht per se ablehnt, sondern nur die Gewalt gegen sich selbst nicht erleben will, weckt sein Zerrissenwerden bei der Lektüre nicht allein Mitleid. Vielmehr überträgt sich die Ambivalenz, die Actaeon erlebt – das Bejahen der Jagd, aber das Verneinen des Gejagtwerdens –, in verschobener Form auf die Lektüre. Auch der Leser ist ein Voyeur, der nicht nur das Schauspiel der Jagd vor Augen hat, sondern auch Actaeons Gefühlstheater. Damit hat auch der Leser eine Position zwischen Opfer und Täter, zwischen Erleidendem und Beobachtendem inne. Durch diese Überlagerungen und Ungeschiedenheiten zeichnet sich das von Ovid im Epos entworfene Theater aus, an dem sich Shakespeares reales Theater orientiert. Theater heißt demnach: sich Widersprüchen aussetzen, gegenstrebige Sinneseindrücke aufnehmen, die Unversöhnlichkeit von Vergangenheit und Gegenwart erfahren.

Brisant an Shakespeares Aaron-Figur ist, dass sie das Zerrissenwerden angstfrei in Kauf nimmt. Dahinter steckt mehr als die Unverfrorenheit eines Shakespeareschen *villain*. Aarons Agenda führt weg vom Sublimieren, Unterdrücken, Verdrängen. Aaron bringt das Vergessene nach oben. Zu Beginn des fünften Akts zählt Aaron reuelos die von ihm begangenen Schreckenstaten auf; die letzte ist besonders interessant:

> Oft have I digged up dead men from their graves
> And set them upright at their dear friends' door,
> Even when their sorrows almost was forgot,
> And on their skins, as on the bark of trees,
> Have with my knife carved in Roman letters,
> ›Let not your sorrow die though I am dead.‹ (5.1.135–140)

Die Toten in körperlicher Form wieder nach oben zu bringen, ist eine Aufgabe des Theaters.[144] Aarons Verbindung mit dem Medium, besonders mit

144 Vgl. dazu die Kapitel zu Goethe, Warlam Schalamow und Heiner Müller.

dessen untergründigen Dimensionen, für die der Raum des *pit* steht, wird hier erneut deutlich. Wieder zeigt sich auch die Verschränkung der Sprache der Buchstaben mit einer der Körper. Aaron präsentiert Latein als Sprache der Toten, die es gerade nicht zu begraben, sondern mit der es auf der Erfahrungsebene zu leben gilt.

Aaron zitiert an der Stelle zudem den Vers einer Ovid-Figur, die für radikale Körperakte ebenso steht wie für Eingriffe in den natürlichen Lauf der Dinge, und deren Sprache Shakespeare mehrfach für Momente der Überschreitung verwendet: Medea. »I call up dead men from their graves«[145], sagt Goldings Medea in ihrer Anrufung der Naturkräfte und Geister. Aus derselben Rede stammen die Verse, die Shakespeare am Ende seiner Karriere Prospero zuteil werden lässt, um seine dem Theater verbundene magische Kunst zu beschreiben, bevor er ihr abschwört (vgl. *Tempest* 5.1.33–57). Auch von Prospero heißt es: »graves at my command / Have waked their sleepers, ope'd and let 'em forth / By my so potent art.« (48–50)

Die Verfügungsgewalt über die Magie ersetzt Aaron durch den Zugriff auf das Material. Er arbeitet direkt an den Körpern, setzt sich ihnen aus. Dass er am Ende die Verwandlung des eigenen Körpers erfährt, ist dabei nur konsequent. Sein Alphabet ist so tief nach Rom eingedrungen, dass Aarons Bestrafung ihm entspricht. Sie macht ihn zum Setzling der Metamorphose und verhindert deren Aussterben. Es ist an den Zuschauern, Aaron dabei zu begleiten: »Some stay«.

145 Golding: Ovid's Metamorphoses, S. 168 (7.275).

6.

Metrik, Morphologie und Erfahrung: Goethes »Pharsalische Felder«

1790, im Jahr eins der Französischen Revolution, veröffentlicht Johann Wolfgang von Goethe seinen »Versuch die Metamorphose der Pflanzen zu erklären«.[1] Die naturphilosophische Schrift leitet die allgemeine Theorie der Morphologie als Metamorphose ein, an der Goethe in den folgenden Jahrzehnten arbeiten wird.[2] Die mit den Italienreisen 1786–88 begonnenen und in der Metamorphosen-Schrift erstmals systematisierten Pflanzenstudien, im Anschluss auch Forschungen zur Osteologie, Zoologie, Geologie, Mineralogie und Meteorologie, führen Goethe zu der Annahme, dass die gesamte

1 Einige der einführenden Bemerkungen zu Goethes Morphologie finden sich auch in meinem Aufsatz: Pflanzlich werden. Berührung und Metamorphose bei Johann Wolfgang von Goethe, Emanuele Coccia und Helmuth Plessner, in: Berühren Denken, hg. v. Andrea Erwig und Johannes Ungelenk, Berlin: Kadmos 2021, S. 267–287, hier 268–275.

2 Vgl. für ausführliche Darstellungen zu Goethes über das Gesamtwerk verstreuter Morphologie: Manfred Wenzel und Mihaela Zaharia: Schriften zur Morphologie, in: Goethe-Handbuch, Supplemente 2: Naturwissenschaften, hg. v. Manfred Wenzel, Stuttgart/Weimar: Metzler 2012, S. 6–80; Dorothea Kuhn: Typus und Metamorphose. Goethe-Studien, hg. v. Renate Grumach, Marbach: Schillergesellschaft 1988; Olaf Breidbach: Goethes Metamorphosenlehre, München: Fink 2006; ders.: Goethes Naturverständnis, München: Fink 2011; Annette Simonis: Gestalttheorie von Goethe bis Benjamin. Diskursgeschichte einer deutschen Denkfigur. Köln/Weimar/Wien: Böhlau 2001, S. 23–83; Klaudia Hilgers: Entelechie, Monade und Metamorphose. Formen der Vervollkommnung im Werk Goethes, München: Fink 2002; Dorothea von Mücke: Goethe's Metamorphosis: Changing Forms in Nature, the Life Sciences, and Authorship, in: Representations 95.1 (2006), S. 27–53; Janina Wellmann: Die Form des Werdens. Eine Kulturgeschichte der Embryologie 1760–1830, Göttingen: Wallstein 2010, S. 137–168. Eine Kurzdarstellung und einen Forschungsüberblick liefert Helmut Hühn: Art. Morphologie: Johann Wolfgang von Goethe, in: Handbuch Ontologie, hg. v. Jan Urbich und Jörg Zimmer, Stuttgart: Metzler 2020, S. 143–147. Mit spezifischen Lektüren und Konzeptualisierungen prägen Eva Geulen und David Wellbery die aktuelle Diskussion. Eva Geulen: Aus dem Leben der Form. Goethes Morphologie und die Nager, Berlin: August Verlag 2016; dies.: Morphologie und gegenständliches Denken, in: Goethe Yearbook XXVI (2019), S. 3–15; David Wellbery: Form und Idee. Skizze eines Begriffsfeldes um 1800, in: Morphologie und Moderne. Goethes ›anschauliches Denken‹ in den Geistes- und Kulturwissenschaften seit 1800, hg. v. Jonas Maatsch, Berlin: de Gruyter 2014, S. 17–42. Zuletzt hat Rabea Kleymann anhand des Konzepts des Aggregats die Morphologie im Spätwerk Goethes neu perspektiviert: Rabea Kleymann: Formlose Form. Epistemik und Poetik des Aggregats beim späten Goethe, Paderborn: Fink 2021.

natürliche Formenwelt über das Prinzip der Metamorphose darstellbar ist. »Gestaltenlehre ist Verwandlungslehre. Die Lehre der Metamorphose ist der Schlüssel zu allen Zeichen der Natur«[3], lautet die zentrale Formel. Die Suche nach einer physisch auffindbaren Urpflanze wie nach der Idee einer solchen rücken für Goethe zugunsten des Prinzips der Metamorphose in den Hintergrund. Nicht die von ihm als starr empfundene und mit der Klassifikation von Merkmalen verbundene ›Gestalt‹ stellt er ins Zentrum seines morphologischen Denkens (auch wenn er den Begriff hin und wieder verwendet), sondern die bewegliche Bildung.[4]

Goethes Gleichsetzung von Morphologie und Metamorphose impliziert eine ganzheitliche Form des Werdens, einen Prozess, innerhalb dessen das Einzelne über die gerichtete Bewegung auf das Ganze bezogen ist.[5] So heißt es im »Versuch die Metamorphose der Pflanzen zu erklären« zum Wachstum der Blume:

> Die Natur bildet einen *gemeinschaftlichen Kelch*, aus *vielen* Blättern, welche sie auf einander drängt und um Eine Achse versammlet; mit eben diesem starken Triebe des Wachstums entwickelt sie *einen* gleichsam *unendlichen Stengel, mit allen seinen Augen in Blütengestalt, auf einmal, in der möglichsten* an einander gedrängten *Nähe*, und jedes Blümchen befruchtet das unter ihm schon vorbereitete Samengefäß. Bei dieser ungeheuren Zusammenziehung verlieren sich die Knotenblätter nicht immer; bei den Disteln begleitet das Blättchen getreulich das Blümchen, das sich aus den Augen neben ihnen entwickelt.[6]

Goethes teils in lieblichem Vokabular vorgebrachte Lehre von der Erfahrung der Formen alles Lebendigen als werdende Formen ist nicht nur als seiner Dichtung verbundener naturwissenschaftlicher Entwurf gelesen worden, sondern auch als »implizite Stellungnahme gegen die Revolution im Nachbarland«[7]. Goethe war bekanntlich kein Anhänger der Französischen

3 Johann Wolfgang von Goethe: Morphologie [1795/96], in: ders.: Sämtliche Werke, Briefe, Tagebücher und Gespräche (Frankfurter Ausgabe), Bd. 24: Schriften zur Morphologie, hg. v. Dorothea Kuhn, Frankfurt a.M.: DKV 1987, S. 349. Ich zitiere die Frankfurter Ausgabe im Folgenden nur noch mit dem Kürzel FA und der Angabe des Bands. Vollständige Angaben sind im Literaturverzeichnis nachgewiesen.

4 Vgl. Goethe: Die Absicht eingeleitet [1806], in: FA 24: Schriften zur Morphologie, S. 391–395, hier 392. Zu Goethes Gestaltbegriff vgl. Simonis: Gestalttheorie von Goethe bis Benjamin, S. 23–83.

5 Vgl. Breidbach: Goethes Metamorphosenlehre, S. 33.

6 Goethe: Versuch die Metamorphose der Pflanzen zu erklären [1790], in: FA 24: Schriften zur Morphologie, S. 109–151, hier 141 f. (§ 99).

7 Dorothea Hölscher-Lohmeyer und Benedikt Jeßing: Goethe, in: Killy Literaturlexikon, 2., vollst. überarb. Aufl., hg. v. Wilhelm Kühlmann, Band 4: Fri–Hap, Berlin: de Gruyter 2009, S. 280–297, hier 287. Weiter heißt es ebd.: »menschl. Geschichte ist Teil der Naturgeschichte u. hat insofern den gleichen langsamen Gestaltwandelprozessen zu folgen.«

Revolution. Zwar befürwortete er einige Ziele der Revolutionäre, die Idee des radikalen Umbruchs lehnte er aber ab und mehr noch die revolutionäre wie restauratorische Gewalt, die er während seiner Teilnahme am Feldzug deutscher und österreichischer Truppen gegen Frankreich 1792 und bei der Belagerung von Mainz 1793 selbst bezeugte.[8] Von diesen Erfahrungen wird unten noch die Rede sein. Goethes farcenhafte Revolutionsdramen deuten darauf, dass seine sozialen und politischen Hoffnungen beim Adel lagen und er eine Art »aufgeklärte[n] Feudalismus« im Sinn hatte.[9] Dass Goethe dem ungeordneten politischen Drängen der Körper in Paris das natürlich-rhythmische Drängen der »Blättchen« und »Blümchen« im Garten gegenüberstellt, ist also kein biedermeierlicher Entzug *avant la lettre*. Vielmehr handelt es sich um den Versuch, über die naturwissenschaftlichen Studien (auch) Zeitkritik zu betreiben und – angeregt von der als ganzheitlich empfundenen *vita italiana* – Naturkunde, Ästhetik und Gesellschaftstheorie miteinander zu verbinden.[10]

Werdendes Betrachten statt Revolution: Die Pflanzenelegie

Das Jahrhundertereignis der Revolution trägt zur Hartnäckigkeit bei, mit der Goethe in den folgenden Jahren und Jahrzehnten in seinen vielfältigen Tätigkeitsfeldern dem Phänomen der Metamorphose nachgeht. 1793 gesteht er in den *Tag- und Jahresheften*, sich an der den morphologischen Studien nahestehenden Farbenlehre festgehalten zu haben, »wie an einem Balken im Schiffbruch«:

> [D]enn ich hatte nun zwey Jahre unmittelbar und persönlich das fürchterliche Zusammenbrechen aller Verhältnisse erlebt. Ein Tag im Hauptquartiere zu Hans und ein Tag in dem wieder eroberten Maynz waren Symbole der gleichzeitigen

8 Vgl. u. a. Gustav Seibt: Mit einer Art von Wut. Goethe in der Revolution, München: C.H. Beck 2014; Wolfgang Rothe: Der politische Goethe. Dichter und Staatsdiener im deutschen Spätabsolutismus, Göttingen: V&R 1998, S. 62–101; Theo Stammen: »Die Revolution des Geistes« – 1789 in der deutschen Literatur, in: Die Franzosische Revolution und der deutsche Südwesten, hg. v. Hans-Otto Mühleisen, München: Schnell & Steiner 1989, S. 25–59, hier 48–51; Claude David: Goethe und die Französische Revolution, übers. v. Hermann Krapoth, in: Richard Brinkmann, Cl. D. et al.: Deutsche Literatur und Französische Revolution. Sieben Studien, Göttingen: V&R 1974, S. 63–86.

9 W. Daniel Wilson: Dramen zum Thema der französischen Revolution, in: Goethe-Handbuch, Band 2: Dramen, hg. v. Theo Buck, Stuttgart/Weimar: Metzler 1996, S. 258–287, hier 280.

10 Vgl. dazu Stammen: »Die Revolution des Geistes«, S. 48–51. Zur Bedeutung der Italienreise für die Morphologie: Wolfgang Schad: Die Metamorphosen-Lehre in Goethes Biographie, in: Über Goethes Lyrik, hg. v. Gernot Böhme, Bielefeld: Aisthesis 2015, S. 125–145.

> Weltgeschichte, wie sie es noch jetzt demjenigen bleiben der sich synchronistisch jener Tage wieder zu erinnern sucht.
>
> Einem thätigen, productiven Geiste, einem wahrhaft vaterländisch gesinnten, und einheimische Literatur befördernden Manne, wird man es zugute halten, wenn ihn der Umsturz alles vorhandenen schreckt, ohne daß die mindeste Ahndung zu ihm spräche was denn Besseres ja nur Anderes daraus erfolgen solle. Man wird ihm beystimmen wenn es ihn verdrießt, daß dergleichen Influenzen sich nach Deutschland erstrecken und verrückte ja unwürdige Personen das Heft ergreifen. In diesem Sinne war der *Bürgergeneral* geschrieben, ingleichen die *Aufgeregten* entworfen, sodann die *Unterhaltungen der Ausgewanderten*. Alles Productionen die dem ersten Ursprung, ja sogar der Ausführung nach, meist in dieses und das folgende Jahr gehören.[11]

Den »Erfahrungsdruck«[12] der Zeit um 1800, den neben und mit den politischen Umbrüchen auch wissenschaftliche, technische und ökonomische Revolutionen erzeugen, bearbeitet Goethe mithilfe des umfassenden Komplexes der Morphologie. Naturphilosophie und Ästhetik greifen dabei in einer Weise ineinander, die als mit den wissenschaftlichen Gepflogenheiten der Zeit nicht mehr vereinbar gelten.[13]

Acht Jahre nach dem theoretischen »Versuch die Metamorphose der Pflanzen zu erklären« bündelt Goethe die naturwissenschaftlichen Erkenntnisse poetisch-didaktisch in der Lehrelegie »Die Metamorphose der Pflanzen« (1798).[14] Das an die Geliebte und spätere Ehefrau Christiane Vulpius gerichtete Gedicht beschreibt das stufenförmige Werden der Pflanze aus dem Samen, in dem der Entwicklungsverlauf und die späteren Formen der Pflanze angelegt sind, sowie aus der Logik des Blatts, das Goethe als Organ der Pflanze denkt. Die Elegie verbindet performativ botanische Didaktik und Ästhetik und setzt an, aus dieser Verbindung eine soziale Praxis zu entwickeln:

> Dich verwirret Geliebte die tausendfältige Mischung
> Dieses Blumengewühls über dem Garten umher,
> Viele Namen hörest du an und immer verdränget,
> Mit barbarischem Klang, einer den andern im Ohr,
> Alle Gestalten sind ähnlich und keine gleichet der andern (5)
> Und so deutet das Chor auf ein geheimes Gesetz,

11 Goethe: Tag- und Jahreshefte (= FA 17), S. 25f. In der FA steht für Hans »Haus«. Das Dorf Hans liegt bei Reims.

12 Wolf Lepenies: Das Ende der Naturgeschichte. Wandel kultureller Selbstverständlichkeiten in den Wissenschaften des 18. und 19. Jahrhunderts, München: Hanser 1976, S. 16.

13 Vgl. Simonis: Gestalttheorie von Goethe bis Benjamin, S. 70f.

14 Später tragen beide Texte den Titel der Elegie, wodurch Goethe ihre enge Verbindung unterstreicht, vgl. Heinrich Detering: Menschen im Weltgarten. Die Entdeckung der Ökologie in der Literatur von Haller bis Humboldt, Göttingen: Wallstein 2020, S. 188.

Auf ein heiliges Rätsel. O! könnt ich dir, liebliche Freundin,
Überliefern sogleich glücklich das lösende Wort.
Werdend betrachte sie nun, wie, nach und nach sich die Pflanze,
Stufenweise geführt, bilde zu Blüten und Frucht.
Aus dem Samen entwickelt sie sich, sobald ihn der Erde
Stille befeuchtender Schoß hold in das Leben entläßt,
Und dem Reize des Lichts, des heiligen, ewig bewegten,
Gleich den zartesten Bau keimender Blätter empfiehlt.
[…]
Ja, das farbige Blatt fühlet die göttliche Hand,
Und zusammen zieht es sich schnell, die zärtesten Formen
Wickeln sich zwiefach hervor, sich zu vereinen bestimmt.
Traulich stehen sie nun, die holden Paare, beisammen,
Zahlreich reihen sie sich um den geweihten Altar,
Hymen schwebet herbei, und herrliche Düfte, gewaltig,
Strömen süßen Geruch alles belebend umher.
Nun vereinzelt schwellen sogleich unzählige Keime,
Hold in den Mutterschoß schwellender Früchte gehüllt.
Und hier schließt die Natur den Ring der ewigen Kräfte,
Doch ein neuer sogleich fasset den vorigen an;
Daß die Kette sich fort durch alle Zeiten verlänge,
Und das Ganze belebt so wie das Einzelne sei.
Nun Geliebte wende den Blick zum bunten Gewimmel,
Das verwirrend nicht mehr sich vor dem Geiste bewegt.
Jede Pflanze winket dir nun die ewgen Gesetze,
Jede Blume sie spricht lauter und lauter mit dir.
Aber entzifferst du hier der Göttin heilige Lettern,
Überall siehst du sie dann, auch in verändertem Zug.
Kriechend zaudre die Raupe, der Schmetterling eile geschäftig,
Bildsam ändre der Mensch selbst die bestimmte Gestalt.[15]

Das Gedicht, aus dem hier knapp die Hälfte zitiert ist, beginnt mit einer Gegenüberstellung von Chaos und Ordnung. Die Wahrnehmung von Mischung, Gewühl, »barbarischem« Pflanzenlatein und unübersichtlicher Ähnlichkeit findet in den ersten Versen ein lautliches Pendant im spielerischen Widerstreit zwischen lichtem ›i‹ und einer Fülle von Umlauten. Schon im neunten Vers folgt die Anleitung zum ›werdenden Betrachten‹, die sich auch lautlich beruhigt. Deutlicher noch als der Klang korrespondiert das strenge Kompositionsprinzip des elegischen Distichons mit der im Gedicht ausgedrückten Lehre. Stufenförmig schieben sich Hexa- und Pentameter ineinander. Der Gang des Gedichts liefert ein Pendant zum natürlichen Rhythmus des Pflan-

15 Goethe: Die Metamorphose der Pflanzen, in: FA 1: Gedichte 1756–1799, S. 639–641 (V. 1–14, 50–70).

zenwachstums, wie Goethe ihn beobachtet: Die Beziehungen, in denen die verschiedenen Organe in der Entwicklung der Pflanze zueinander stehen, erscheinen ihm konstant; vergrößert sich ein Organ, verkleinert sich oder verschwindet ein anderes; die Pflanze bleibt im Wachstum ausgewogen.[16] Gerade das elegische Distichon mit seinem rhythmischen Wechsel von kürzeren und längeren Versen kann von der Metamorphose der Pflanzen künden, suggeriert das Gedicht. Die Elegie behauptet die Natürlichkeit der künstlerischen Form und zugleich das Potential der Dichtung, Naturphänomene in der Beschreibung erfahrbar zu machen. Verweise auf das Hören und Lesen von »Gesetze[n]« (»Jede Pflanze winket dir nun die ewgen Gesetze, / Jede Blume sie spricht lauter und lauter mit dir. / Aber entzifferst du hier der Göttin heilige Lettern, / Überall siehst du sie dann, auch in verändertem Zug.«) suggerieren, dass das Gedicht nicht nur in die Pflanzenkunde, sondern auch in die Poetik einführt. Beide werden als Erfahrungsfelder präsentiert, die auf erlernbaren Vorgaben und Zielen beruhen.

Metrisch sind die Verse an den Konventionen der lateinischen Dichtung orientiert. Goethe schöpft die Variationsmöglichkeiten in der Gestaltung der Versfüße aus, bleibt aber im vorgesehenen Rahmen und beweist so, dass sich die deutsche Sprache organisch in das elegische Distichon fügen kann. So ist es nicht zuletzt die deutsche Dichtersprache, die Ordnung in das Augen und Ohren verwirrende Chaos im Garten bringt. Dass der Hörerin die griechisch-lateinischen Pflanzennamen von »barbarischem Klang« sind, wie der Sprecher voraussetzt, mag ein goethescher »Scherz«[17] sein. Zugleich deutet die Formel auf Goethes Arbeit an einer eigenen ›Werkpolitik‹, die sich im Rückgriff auf die Antike von ihr emanzipiert.[18]

Nirgends schließt ein Endreim den Prozess des Werdens vorzeitig ab. Sparsam gesetzte Enjambements lockern den Gang des Gedichts vorsichtig; die wenigen stärkeren Zeilensprünge lassen sich mit einem klaren didaktischen Impuls verbinden und arbeiten mimetisch, etwa wenn das Anhalten

16 Vgl. Kuhn: Typus und Metamorphose, S. 135f. und 139; Wellmann: Die Form des Werdens, S. 144–147.

17 Davon geht Heinrich Detering aus: »Der beiläufige Scherz, dass vom Standpunkt dieser deutschen Dichtungssprache aus, in den Ohren der Liebenden und Geliebten, ausgerechnet das klassische Griechisch und Latein ›barbarisch‹ klingen, hat bei allem Witz auch poetologisches Gewicht. Denn so erscheint das botanische Geschehen im Blick der menschlichen Liebenden, die in der Distanz botanischer Sachverhalte wiedererkennen, was ihnen menschlich intim vertraut ist«. Detering: Menschen im Weltgarten, S. 204f.

18 Vgl. dazu grundlegend Jakob Gehlen: Welt in Weimar. Goethes *Römische Elegien* und die augusteische Dichtung, Paderborn: Fink 2020; Steffen Martus: Werkpolitik. Zur Literaturgeschichte kritischer Kommunikation vom 17. bis ins 20. Jahrhundert. Studien zu Klopstock, Tieck, Goethe und George. Berlin/New York: de Gruyter 2007.

des Wachstumsprozesses mit dem Zeilensprung korrespondiert und die Hörerin dadurch »sanft« ans Innehalten erinnert, um nicht etwa abzuschweifen, bevor die vollständige Erkenntnis erreicht ist: »Doch hier hält die Natur, mit mächtigen Händen, die Bildung / An, und lenket sie sanft in das Vollkommnere hin.«[19]

Auch den Weg zur Erkenntnis inszeniert die Elegie im Zeichen der Metamorphose: Die Bewegung von der anfänglichen Verwirrung über »Mischung« und »[G]ewühl«, zur genauen Betrachtung und Unterscheidung von Formen, hin zur Erkenntnis von Gesetzmäßigkeit, Ordnung und Lesbarkeit, schließlich zum Verständnis für die Aufgabe der Selbstbildung, die in der Liebe ihre höchste Erfüllung findet, ist ein Prozess des Werdens. Echte Naturerkenntnis heißt für Goethe Selbsttransformation, zu verwirklichen in der konkreten Erfahrung – »Werdend betrachte sie nun«, heißt es im 9. Vers –, vor allem aber in der Liebe, auf die das Gedicht zuläuft:[20]

O! gedenke denn auch wie, aus dem Keim der Bekanntschaft,
Nach und nach in uns holde Gewohnheit entsproß,
Freundschaft sich mit Macht aus unserm innern enthüllte,
Und wie Amor zuletzt Blüten und Früchte gezeugt.
Denke wie mannigfach bald diese bald jene Gestalten, (75)
Still entfaltend, Natur unsern Gefühlen geliehn,
Freue dich auch des heutigen Tags! die heilige Liebe
Strebt zu der höchsten Frucht gleicher Gesinnungen auf,
Gleicher Ansicht der Dinge, damit in harmonischem Anschaun
Sich verbinde das Paar finde die höhere Welt.[21] (80)

Das Pflanzenvokabular paart sich mit dem Vokabular des Sozialen: »Bekanntschaft«, »Gewohnheit«, »Freundschaft«, »Macht«. Assonanzen, Alliterationen, ein Reim am Versumbruch (»Gestalten, / Still entfaltend«) und ein Binnenreim (»Sich verbinde das Paar finde«) führen die Fügung lautlich vor.

Morphologie ist bei Goethe eine naturwissenschaftliche Darstellungsform für die Prozesse des Organischen und zugleich eine Epistemologie und Ästhetik.[22] Die Haltung des Morphologen soll sich am Gegenstand orientieren: »Das Gebildete wird sogleich wieder umgebildet, und wir haben uns, wenn wir einigermaßen zum lebendigen Anschaun der Natur gelangen wollen,

19 Goethe: Die Metamorphose der Pflanzen, S. 640 (V. 33f.)

20 Vgl. dazu auch Breidbach: Goethes Metamorphosenlehre, S. 267; Detering: Menschen im Weltgarten, S. 206–209.

21 Goethe: Die Metamorphose der Pflanzen, S. 641 (V. 71–80).

22 Goethe schreibt explizit, dass die Morphologie »nur darstellen und nicht erklären will«. Goethe: <Betrachtung über Morphologie>, S. 364.

selbst so beweglich und bildsam zu erhalten, nach dem Beispiele mit dem sie uns vorgeht.«[23] Diese Anverwandlung, die, wie im Gedicht deutlich wird, eine »Sym-Pathie«[24] ist, nennt Goethe an anderer Stelle »zarte Empirie«. In einer Sammlung von »Betrachtungen«, die der zweiten Fassung von *Wilhelm Meisters Wanderjahre* beigefügt ist, heißt es: »Es gibt eine zarte Empirie, die sich mit dem Gegenstand innigst identisch macht, und dadurch zur eigentlichen Theorie wird. Diese Steigerung des geistigen Vermögens aber gehört einer hochgebildeten Zeit an.«[25] Auf diese Zeit deutet auch die »höhere Welt«, die das Paar durch die gemeinsame Naturbetrachtung finden soll. Goethes Lehrelegie hat so eine sozialutopische Pointe, die sich als Gegenentwurf zur Veränderung durch Revolution lesen lässt. Diese wird zur selben Zeit etwa von Edmund Burke beschrieben, als von Gestaltlosen (»organic *moleculae* of a disbanded people«) oder Erinyengleichen geleitet.[26]

Von der Metamorphose der Pflanzen zum gemeinsam sich bildenden Menschenpaar führen nicht natürliche Formen des Werdens, sondern Metaphern. Der Keim, das Entsprießen, Enthüllen, Blüten- und Früchtezeugen wendet sich vom konkret Beobachtbaren ins Bildliche. Die poetische Form stützt die Metaphorik. Das Distichon aus Penta- und Hexameter ist der augusteischen Liebeselegie verbunden, der Hexameter auch dem Epos. So liegen Ovids *Amores*, *Ars Amatoria* und die *Metamorphosen* unter Goethes Pflanzenelegie und verstärken den im Gedicht nur über eine Übertragung hergestellten Zusammenhang von Pflanzen- und Menschenwachstum. Die Ästhetik wird abermals zur Wahlverwandten der Natur gemacht. Synthetisch soll sie sich mit ihr zu einer metamorphen Praxis des Sozialen verbinden.[27] Das Soziale wird dabei naturalisiert.

Wie Olaf Breidbach gezeigt hat, verknüpft Goethe in den morphologischen Schriften nicht nur Naturforschung und Ästhetik; ästhetische Zu-

23 Goethe: Die Absicht eingeleitet, S. 392.

24 Breidbach: Goethes Naturverständnis, S. 167.

25 Goethe: Wilhelm Meisters Wanderjahre oder Die Entsagenden <Zweite Fassung 1829>, in: FA 10, S. 261–774, hier 557.

26 Der Mord an den königlichen Leibwächtern geschieht nach Burke »amidst the horrid yells, and shrilling screams, and frantic dances, and infamous contumelies, and all the unutterable abominations of the furies of hell in the abused shape of the vilest of women«. Edmund Burke: Reflections on the Revolution in France [1790], Select Works of Edmund Burke, Band II, hg. v. Francis Canavan, Indianapolis: Liberty Fund 1999, S. 165 und 109 für das Zitat im Text. Vgl. auch ebd., S. 168 zur »strange and frightful transformation of [France's] civilized subjects«.

27 Im Zeichen der Morphologie stand für Goethe auch seine Freundschaft zu Friedrich Schiller trotz sich teils eklatant widersprechender Weltanschauungen. Vgl. Simonis: Gestalttheorie von Goethe bis Benjamin, S. 57–67.

sammenhänge liegen der Naturforschung bereits zugrunde. Ovids Dichtung bildet den ästhetischen Horizont, mit dem Goethe nach Italien reist. Wenn die Pflanzenstudien im Garten von Padua ihren Lauf nehmen, ist Goethes Blick ovidisch eingefärbt.[28] Annette Simonis hat nachgewiesen, dass Goethes Osteologie auf die *figura serpentinata* aus der Ästhetik William Hogarths bezogen ist.[29] Clemens Heselhaus argumentiert nicht nur für einen Einfluss Ovids auf Goethes Morphologie, sondern auch für den christlicher Metamorphoselehren.[30] Durch die Vermischung mit christlichen und mythologischen Metamorphoselehren eignet Goethes Morphologie ein vormoderner und ein anthropomorpher Zug.[31] In der späten Notiz »Poetische Metamorphosen« (1828) macht Goethe Letzteres explizit:

> Phantasie ist der Natur viel näher als die Sinnlichkeit, diese ist eingeschlossen in der Natur, jene schwebt über ihr. Phantasie ist der Natur gewachsen, Sinnlichkeit wird von ihr beherrscht.
> Frühste lebhafte tüchtige Sinnlichkeit finden wir immer sich zur Phantasie erhebend. Sogleich wird sie productiv anthropomorphisch.[32]

Da die skizzierten Voraussetzungen und Fluchtpunkte der Morphologie in den naturphilosophischen Schriften von Goethe größtenteils nicht reflektiert werden, tendiert die Morphologie ins Mythische. Im Unterschied zum Verwandlungsdenken Ovids kennt das Goethes kaum Brüche.[33] Die Pflanzenelegie ist sogar von Störungen vollständig frei, wie Heinrich Detering pointiert:

> Keinerlei Wechselwirkungen mit anderen Lebewesen außer den unmittelbaren Geschlechtspartnern derselben Spezies kommen hier in den Blick, nicht einmal die Berührung mit Insekten. (Goethes Blumen brauchen keine Bienen.) Und in der Abfolge der generationellen Ringe ist zwar von Zeugung, Geburt und neuer Zeugung die Rede – aber es wird nicht gestorben. (Goethes Pflanzen verrotten nicht.).[34]

28 Breidbach: Goethes Metamorphosenlehre, S. 270. Vgl. zu Goethes Ovid-Rezeption für die Elegiendichtung anhand der *Römischen Elegien*: Gehlen: Welt in Weimar; für eine Diskussion des Verhältnisses zwischen Morphologie und Ästhetik bei Goethe: Simonis: Gestalttheorie von Goethe bis Benjamin, S. 37–42.

29 Simonis: Gestalttheorie von Goethe bis Benjamin, S. 54–56.

30 Clemens Heselhaus: Metamorphose-Dichtungen und Metamorphose-Anschauungen, in: Euphorion 47.2 (1953), S. 121–146, hier 142–146.

31 Simonis: Gestalttheorie von Goethe bis Benjamin, S. 67f.; zum Anthropomorphismus auch Fluhrer: Pflanzlich werden, S. 274f.

32 Goethe: Poetische Metamorphosen, in: FA 13: Sprüche in Prosa. Sämtliche Maximen und Reflexionen, S. 206.

33 Vgl. zu Goethes Ovid-Rezeption in diesem Sinne, auch noch im *Faust II*: Friedmann Harzer: »Hinweg zu Proteus!« Goethes ›Poetische Metamorphosen‹ in der *Klassischen Walpurgisnacht*, in: Goethe nach 1999. Positionen und Perspektiven, hg. v. Matthias Luserke, Göttingen: V&R 2001, S. 31–43, hier 41–43.

34 Detering: Menschen im Weltgarten, S. 215.

Goethes Morphologie ist der augusteischen Staatsmetamorphotik näher als Ovids *Metamorphosen*.[35]

Nicht nur das Fehlen von Brüchen verbindet Goethes Morphologie auch mit der romantischen Verwandlungslehre.[36] »Die Mythologie ist ein […] Kunstwerk der Natur. In ihrem Gewebe ist das Höchste wirklich gebildet; alles ist Beziehung und Verwandlung, angebildet und umgebildet, und dieses Anbilden und Umbilden eben ihr eigentümliches Verfahren, ihr innres Leben, ihre Methode«, heißt es in Friedrich Schlegels »Rede über die Mythologie« (1800).[37] Die mythologische Verwandlungslehre ist auch bei Schlegel mit dem »Bedürfnis der Zeit« verbunden, »ein geistiges Gegengewicht gegen die Revolution«[38] zu liefern. In den *Ideen* heißt es zur »ewige[n] Revolution«[39] der Mythologie:

> Ihr staunt über das Zeitalter, über die gärende Riesenkraft, über die Erschütterungen, und wißt nicht welche neuen Geburten ihr erwarten sollt. Versteht euch doch und beantwortet euch die Frage, ob wohl etwas in der Menschheit geschehen könne, was nicht seinen Grund in ihr selbst habe. Muß also nicht alle Bewegung aus der Mitte kommen, und wo liegt die Mitte? – Die Antwort ist klar, und also deutet auch die Erscheinung auf eine große Auferstehung der Religion, eine allgemeine Metamorphose. Die Religion an sich zwar ist ewig, sich selbst gleich und unveränderlich wie die Gottheit; aber eben darum erscheint sie immer neu gestaltet und verwandelt.[40]

Die programmatischen Schriften der Romantiker stellen ihre neue Mythologie, als »künstlichste[s] aller Kunstwerke«, das Ideelles und Reelles versöhnen soll, als aus den Ideen Hervorzubringendes aus statt, wie Goethe, als physisch Werdendes.[41] Der Ausgangspunkt ist die ins Unendliche transzendierte Idee, nicht die konkrete Erfahrung; die Verschmelzung von Kunst, Mythos und

35 Giulia Caneva hat auf die Ähnlichkeit zwischen den referentiellen Suggestionen des floralen Frieses der Ara Pacis und Goethes Morphologie hingewiesen. Caneva: Il codice botanico di Augusto, S. 53.

36 Zur entdifferenzierenden Tendenz des romantischen Denkens, in dem alles Verwandlung wird: Detering: Menschen im Weltgarten, S. 273–276.

37 Schlegel: Gespräch über die Poesie, S. 318.

38 Friedrich Schlegel: Ideen, in: Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe, Bd. 2: Charakteristiken und Kritiken I (1796– 1801), hg. v. Hans Eichner, München u. a.: Schöningh 1967, S. 256–272, hier 259 (§ 41).

39 Schlegel: Gespräch über die Poesie, S. 322.

40 Schlegel: Ideen, S. 261 (§ 50). Dass das Verhältnis der Romantiker zur Französischen Revolution insgesamt komplexer ist, zeigen die Beiträge des Bands von Klaus Ries (Hg.): Romantik und Revolution. Zum politischen Reformpotential einer unpolitischen Bewegung, Heidelberg: Winter 2012.

41 Schlegel: Gespräch über die Poesie, S. 312 und 315.

Natur geschieht bewusst ideengeleitet.[42] Was die Politik betrifft, soll die Neue Mythologie mit der Hervorbringung einer als Demokratie präsentierten Gelehrtenaristokratie einhergehen.[43] Das Gesellschaftsgefüge soll sich aus der Familie bilden, deren Kern in der mystisch-erotischen Verklärung des Weiblichen liegt.[44] Ähnliches deutet sich in Goethes Pflanzenelegie an. Besonders im Spätwerk führt Goethes zwar implizit ideengeleitete, immer aber am Material orientierte morphologische Arbeit über lineare Zurichtungen hinaus.[45]

Morphologie der Erfahrung: Die Herausforderung des zweiten *Faust*

Mit etwas zeitlicher Distanz schreibt Goethe 1823 über die Revolution: »Schau' ich in die vielen Jahre zurück, so seh ich klar wie die Anhänglichkeit an diesen unübersehlichen Gegenstand so lange Zeit her mein poetisches Vermögen fast unnützerweise aufgezehrt«.[46] Noch der zwischen 1825 und 1831 fertiggestellte zweite Teil des *Faust* steht indes im Zeichen von Goethes Suche nach »Bewältigungsmodellen« für die Erfahrungen seiner Zeit, mit der Revolution als Kulminationspunkt.[47] Immer wieder ist *Faust II* als ästhetische Realisierung oder Weiterführung von Goethes Morphologie aufgefasst worden.[48] »Hervorbringungen der Natur wie jene des Theaters

42 Christine Lubkoll hat gezeigt, dass der romantischen Mythologie eine musikalische Ästhetik unterliegt. Christine Lubkoll: ›Neue Mythologie‹ und musikalische Poetologie. Goethes Annäherung an die Romantik, in: Goethe und das Zeitalter der Romantik, hg. v. Walter Hinderer, Würzburg: Königshausen & Neumann 2002, S. 399–412, hier 401–404.

43 Vgl. Schlegel: Athenäums-Fragmente, S. 198, § 214: »Die vollkommene Republik müßte nicht bloß demokratisch, sondern zugleich auch aristokratisch und monarchisch sein; innerhalb der Gesetzgebung der Freiheit und Gleichheit müßte das Gebildete das Ungebildete überwiegen und leiten, und alles sich zu einem absoluten Ganzen organisieren.«

44 Vgl. zur Essentialisierung des Weiblichen als Zentrum der Familie und wesensmäßiger Ausdruck der Poesie: Schlegel: Ideen, S. 269, §126–128, sowie S. 272, §152: »Willst du die Menschheit vollständig erblicken, so suche eine Familie. In der Familie werden die Gemüter organisch Eins, und eben darum ist sie ganz Poesie.«

45 Vgl. Geulen: Aus dem Leben der Form. Für Geulen bleibt Goethe dabei hinter den Romantikern zurück. Ebd., S. 148.

46 Goethe: Hefte zur Morphologie. Zweiter Band 1823–1824, in: FA 24, S. 569–641, hier 597.

47 Lubkoll: ›Neue Mythologie‹, S. 409 sowie 407f. zur Revolution.

48 Vgl. Breidbach: Goethes Metamorphosenlehre, S. 268–288, der allerdings, wie oben skizziert, die Morphologie als ästhetisch bzw. ovidisch grundiert erkennt; außerdem Hilgers: Entelechie, Monade und Metamorphose, S. 253–289; Harzer: »Hinweg zu Proteus!«, S. 40; Dorothea Hölscher-Lohmeyer: Natur und Gedächtnis. Reflexionen über die Klassische Walpurgisnacht, in: Jahrbuch des Freien Deutschen Hochstifts (1987), S. 85–113; Dorothea Lohmeyer: Faust und die Welt. Der zweite Teil der Dichtung. Eine Anleitung zum Lesen des Textes, München: C.H. Beck 1975.

unterliegen derselben genetisch-morphologischen Methodik«[49], schreibt Juliane Vogel zu Goethes Ästhetik der Entdifferenzierung und spricht vom Eingewachsensein, der »Symphysis«, der Figur in den sie umgebenden Grund.[50] Detering betont besonders für die »Klassische Walpurgisnacht« eine auf Körperlichkeit angewiesene Ästhetik des Grotesken, die nicht leicht mit Goethes morphologischer Lehre in Einklang zu bringen ist.[51] Ihm zufolge gelingt aber gerade durch die wuchernde Ästhetik die dramatische »Darstellung des Lebensursprungs als des Undarstellbaren«.[52] Ähnlich argumentiert Rabea Kleymann anhand von Goethes Begriff des Aggregats, der im Horizont der Morphologie entsteht. Nach Kleymann vermag es das Aggregat, »zugleich Ordnung und Verwandlung« zu beschreiben und dabei das »Inkommensurabl[e]« innerhalb morphologischer Prozesse mitzudenken.[53] Dadurch eigne es sich auch zur Beschreibung der »Mannigfaltigkeits- und Pluralitätserfahrung der modernen Welt«, die *Faust II* »verhandelt«.[54] Einen Bruch zwischen der Naturphilosophie und den Verwandlungsspielen im *Faust II* erkennt Heinz Schlaffer. Er deutet das Stück als kritische »Allegorie des 19. Jahrhunderts«[55], die vor allem die »Herstellung einer künstlichen Welt«[56] problematisiere und über Verfahren der Ironie operiere. Auch Steffen Schneiders diskursanalytisch und poetologisch argumentierende Studie zur »Archivpoetik« in *Faust II* steht der These einer Realisierung der Morphologie im Stück entgegen.[57]

Meine Lektüre geht von der Annahme aus, dass Goethe im zweiten Teil des *Faust* die Frage adressiert, wie Wandlung und Bildung (und damit der morphologischen Lehre nach auch das Soziale) erfahrbar bleiben kann, wenn sich das Prinzip der Metamorphose aus ihren ›natürlichen‹ Zusammenhängen gelöst hat. Die immer wieder ins Körperlose tendie-

49 Vogel: Aus dem Grund, S. 126, vgl. auch 117: »Goethes Dramaturgie des Lebens transformiert sich in seinen späteren Texten bruchlos in eine ontologisch verdächtige Gestaltenproduktion, die aus verdichteten Atmosphären – Rauch, Dunst, Wolken, Licht, körperlosen Schemen – hervorgeht und die Mediatisierung allen Auftretens anzeigt. Der Körper als Träger eines Personenbildes wird immer fragwürdiger.«

50 Ebd., S. 132f.

51 Detering: Menschen im Weltgarten, S. 221–227.

52 Ebd., S. 233f.

53 Kleymann: Formlose Form, S. 41 und 20.

54 Ebd., S. 178.

55 Heinz Schlaffer: Faust zweiter Teil. Die Allegorie des 19. Jahrhunderts, Stuttgart: Metzler 1981.

56 Ebd., S. 98.

57 Vgl. Steffen Schneider: Archivpoetik. Die Funktion des Wissens in Goethes »Faust II«, Tübingen: Niemeyer 2005, u. a. S. 102; ders.: Mnemonische Imaginationen in Goethes »Faust II«. Eine Lektüre der Klassischen Walpurgisnacht, in: Goethe-Jahrbuch 119 (2002), S. 66–77.

rende theatrale Ästhetik des *Faust II* lese ich im Anschluss an Schlaffer als ironischen Versuch, die eigene Metamorphosenlehre vor dem Hintergrund zeitgenössischer Konstellationen nochmals neu in den Blick zu nehmen. Die Dichtung wendet sich vom Ausgangs- und Zielpunkt der Morphologie zu ihrer letzten Hoffnung. Darin liegt ein Grund dafür, dass Goethe in *Faust II* nahezu alles an dichterischem Material und Kalkül auffährt, was ihm zur Verfügung steht: eine kaum überschaubare Fülle an Versmaßen, mythologischem und literaturhistorischem Personal, Zitaten und Anspielungen. Es handelt sich dabei nicht allein um die Bilanz eines übervollen Poeten- und Gelehrtenlebens oder um ein post-klassizistisches Spiel mit Überschuss und Überschreitung, sondern auch um einen Akt der Verzweiflung, um einen dem Faust-Stoff verbundenen Wunsch, das sinnlich Entgleitende in der Kunst heraufzubeschwören.

Figuren und Verfahren der Verwandlung durchziehen Goethes *Faust*-Stücke, angefangen beim Versuch, die »schwankende[n] Gestalten«[58] (F 1) »festzuhalten« (3), aus dem fern Ovids Proömium zu den *Metamorphosen* hallt. Im »Prolog im Himmel« erhält dieser Versuch göttlichen Beistand, wenn Gott zu den Erzengeln spricht: »Das Werdende, das ewig wirkt und lebt, / Umfass' euch mit der Liebe holden Schranken, / Und was in schwankender Erscheinung schwebt, / Befestiget mit dauernden Gedanken.« (346–349) – Verse, die auf die Apotheose Fausts am Ende des zweiten Teils vorausweisen. Der höllische Pudel,[59] Alchimie und Hexenküche, Walpurgisnacht und Walpurgisnachttraum aus dem ersten Teil brauchen kaum erwähnt zu werden. Die »Mummenschanz«-Szene im ersten Akt des *Faust II*, an deren Ende die Papiergeldproduktion steht, nimmt die höfischen Verwandlungsspiele des 17. Jahrhunderts auf und knüpft sie an die »Metamorphosen des Kapitals«.[60] Goethe führt vor, wie das strategische Verwandeln zum Machtgewinn und Machterhalt, das sich auf den politischen Bühnen der frühen Neuzeit beobachten ließ, im 19. Jahrhundert eine neue Ausprägung im Warenverkehr findet. Die Proteuse der politischen Ökonomie sind Menschen, Tiere und Dinge gleichermaßen, selbst Naturgewalten. Indem sie in die Kanäle des Gelds geraten, verlieren sie an Kontakt zu emanzipatorischen Formen der

58 Vgl. zum Topos des Schwankens für Goethes Dramen: Vogel: Aus dem Grund, S. 109–199; sowie für seine Morphologie: Geulen: Aus dem Leben der Form.

59 Vgl. dazu im Zeichen der Metamorphose: Vogel: Aus dem Grund, S. 126–130.

60 Karl Marx: Das Kapital, Bd. II, Marx-Engels-Werkausgabe (MEW), Band 24, Ost-Berlin: Dietz Verlag 1963, S. 31–153 (»Erster Abschnitt: Die Metamorphosen des Kapitals«). Vgl. dazu Schlaffer: Faust zweiter Teil, S. 49–62; Joseph Vogl: Kalkül und Leidenschaft. Poetik des ökonomischen Menschen, Zürich/Berlin: Diaphanes 2011 [2002], S. 310–346.

Metamorphose. In der frühen Neuzeit noch zur freien Verwandlung geöffnete Figuren gerinnen zu »Charaktermasken«[61]. Die soziale Ordnung gerät dabei in Bewegung.[62] Alle Figuren sind »Maskenträger«[63], denen die Tendenz zur »Entwirklichung« bis hin zum Verlust der »Festkörperlichkeit«[64] eignet; gemeinsam bilden sie eine »phantasmagorische Gesellschaft«[65]. Diese entkörperlichte Form der Metamorphose wird im Stück mit der Papiergeldproduktion verbunden und als neue ökonomisierte Gestalt des Politischen präsentiert.[66] So sagt der Kaiser am Morgen nach dem Mummenschanz im »Lustgarten«, kurz bevor er in das Geheimnis der neuen Geldvermehrung eingeweiht wird:

> Ich wünsche mir dergleichen Scherze viel. –
> Auf einmal sah ich mich in glühnder Sphäre,
> Es schien mir fast, als ob ich Pluto wäre.
> […]
> Durch fernen Raum gewundner Feuersäulen
> Sah ich bewegt der Völker lange Zeilen,
> Sie drängten sich im weiten Kreis heran
> Und huldigten, wie sie es stets getan.
> Von meinem Hof erkannt' ich ein und andern,
> Ich schien ein Fürst von tausend Salamandern. (F 5988–6002)

Goethe setzt in den *Faust*-Stücken den Reim und andere Formen der Versgestaltung außerordentlich vielseitig ein, codiert sie immer wieder neu und macht sie in veränderter Form erfahrbar.[67] In den Szenen um den Mummenschanz und den Gelddruck reflektiert der Paarreim die Tendenz zur Mythisierung. Auf scheinbar natürliche Weise verschmilzt er bislang Getrenntes zu neuen Zusammenhängen; die Steigerung der

61 Im ersten Band des *Kapitals* heißt es: »Wir werden überhaupt im Fortgang der Entwicklung finden, daß die ökonomischen Charaktermasken der Personen nur die Personifikationen der ökonomischen Verhältnisse sind, als deren Träger sie sich gegenübertreten.« Marx: Das Kapital, Bd. I (= MEW 23), Ost-Berlin: Dietz Verlag 1962, S. 100.

62 Vgl. Vogel: Aus dem Grund, S. 138.

63 Schlaffer: Faust zweiter Teil, S. 71.

64 Vogel: Aus dem Grund, S. 180.

65 Schlaffer: Faust zweiter Teil, S. 79; vgl. auch Vogl: Kalkül und Leidenschaft, S. 311 und 314f.

66 Vgl. Vogl: Kalkül und Leidenschaft, S. 319.

67 Vgl. u. a. Ernst Osterkamp: Gewalt und Gestalt. Die Antike im Spätwerk Goethes, Basel: Schwabe 2007, S. 25; Elisa Ronzheimer: »Sceptische Beweglichkeit«. Metren in Goethes *Faust II*, in: dies.: Poetologien des Rhythmus um 1800. Metrum und Versform bei Klopstock, Hölderlin, Novalis, Tieck und Goethe, Berlin/Boston: de Gruyter 2020, S. 146–170, hier 166f.; für einen Überblick: Markus Ciupke: Des Geklimpers vielverworrner Töne Rausch. Die metrische Gestaltung in Goethes »Faust«, Göttingen: Wallstein 1994, S. 254–259.

Geschwindigkeit und die häufige Verwendung unreiner Reime ironisiert die Zusammenfügung.[68]

Im Verlauf der Szene, als im Dialog die Möglichkeiten aufgefaltet werden, die durch das Gelddrucken entstehen, wird das phantasmagorische Spiel des Mummenschanz gegen die »Verwandlung der Welt«[69] eingetauscht: »Seht eure Stadt, sonst halb im Tod verschimmelt, / Wie alles lebt und lustgenießend wimmelt!« (6077f.), reimt der Schatzmeister. Es wird geschlemmt, sich neu eingekleidet, Grundbesitz beschafft (6092f., 6171). Schließlich sollen mit der Erscheinung Helenas vor dem Kaiser die Schranken von Zeit und Raum fallen (6183f.). Faust und Mephistopheles sind da bereits aus den Karnevalskostümen in die Masken des Bürgers geschlüpft: »[A]nständig, nicht auffallend, nach Sitte gekleidet« (bei 5987), heißt es in der Regiebemerkung zur »Lustgarten«-Szene; die Differenz zwischen politischer Realität und Spiel ist gefallen.

Echte ovidische Metamorphosen finden sich in *Faust II* so wenig wie bei Shakespeare. Als Mephistopheles zu einer der Phorkyaden wird, die sich zu dritt einen Zahn und ein Auge teilen, stellt Goethe die Verwandlung als Theaterspaß aus: Mephistopheles zeigt sich einfach im Profil (8022–26). Philemon und Baucis werden bei Goethe nicht zu Bäumen, sondern verbrennen in ihrer Hütte; den Brand hat Faust zu verantworten (11316–17).

Goethe entwirft mit *Faust II* eine Morphologie des Erfahrungsverlusts. Er erschafft ein fulminantes Kunstwerk über das drohende Ende der Metamorphose als anthropologische Praxis. Das Stück inszeniert den Ausverkauf der Natur, der Mythen und der Erfahrung. Dabei entwickelt *Faust II* zugleich eine Kritik von Goethes Morphologie. Erfahrung bildet zwar deren anthropologischen Kern; die Phantasmen des Ganzheitlichen und der teleologischen Erfüllung, die der Morphologie unterliegen, verhindern aber, wie oben dargestellt, die Wahrnehmung von Brüchen, Leerstellen und Aporien, die Erfahrung eignen. Die Verwandlung als ambivalente Erfahrungsfigur, die Ovids Plastizität und Shakespeares Theater zu erzeugen vermögen, bleibt Goethes Morphologie in letzter Konsequenz fremd. Nicht so in *Faust II*: Wenigstens eine Szene fällt aus der Logik der Entkörperlichung und Entgrenzung heraus. Es ist der monologische Auftritt der Erichtho, der die »Klassische Walpurgisnacht« auf den »Pharsalische[n] Felder[n]« einleitet. Die Szene

68 Vgl. zu Metrum und Reim als Verfahren der Ironisierung bzw. des Skeptizismus bei Goethe: Ronzheimer: »Sceptische Beweglichkeit«.

69 So heißt Jürgen Osterhammels große Epochengeschichte: Die Verwandlung der Welt. Eine Geschichte des 19. Jahrhunderts, München: C.H. Beck 2009.

adressiert die zeitgeschichtlich brennende Frage nach dem Erfahrbarmachen des Politischen zwischen Präsenz und Repräsentation und deutet auf die Möglichkeit einer nicht-teleologischen Morphologie der Erfahrung. Goethes eigene Erfahrungen mit der Revolution scheinen dabei durch.

Das Darunterliegende: Erichthos »Pharsalische Felder«

Erichtho öffnet die Szene »Pharsalische Felder«, die mit einem Dialog zwischen Homunculus und Mephistopheles sowie dem erwachenden Faust zur »Klassischen Walpurgisnacht« überleitet. Dramatisch verbindet ihr Auftritt die vorangehende Laboratoriumsszene mit dem mythologischen Fest. Homunculus wirbt noch im Labor bei Mephistopheles für die »thessalischen Hexen« (6977), zu denen auch Erichtho gehört. Ihr Monolog fällt aber aus dem dramatischen Rahmen. Als einzige Figur bleibt Erichtho ohne direkten Kontakt zu anderen Figuren. Nur aus der Ferne haben Homunculus und Mephistopheles einen kurzen Blick auf sie (7048–7051); nur implizit steht sie mit Faust in Verbindung (s.u.). Erichthos Monolog hat vor allem poetologisches und geschichtsphilosophisches Gewicht: Ihre Rede handelt von historischer Erfahrung und versucht zugleich, diese über das Medium des Theaters wieder erlebbar zu machen.

Zwischen den Zeilen stellt die Erichtho-Szene der In-Vitro-Fertilisation, die Homunculus hervorbringt, wie den ephemeren Verwandlungsspielen der Walpurgisnacht lebensweltliche Erfahrungen von Krieg und Tod gegenüber, die auf ein erfahrungsbezogenes Prinzip der Verwandlung deuten. Wirksam wird dieses vor allem über die metrische Gestaltung der Szene. Die Frage, warum Goethe der erfahrungsbezogenen Form der Metamorphose in seinem Stück nur als Spur Präsenz zugesteht, führt zurück zu den Debatten um die Deutung von *Faust II* zwischen poetischer Erfüllung und kulturkritischer Allegorie. Sie sind hier nicht zu lösen, lassen sich aber von der in der Forschung verhältnismäßig vernachlässigten Szene nochmals neu in den Blick nehmen.[70]

Der Auftritt der Erichtho besteht aus einem langen und zwei kürzeren Versblöcken von insgesamt 35 Versen (7005–7039). Nach der Regiebemerkung »Finsternis« beginnt sie ihre Rede:

70 Unter den wenigen ausführlicheren Deutungen der Szene ragt die Steffen Schneiders hervor, auf die ich mich im Folgenden mehrfach beziehen werde: Schneider: Archivpoetik, S. 77–118; ders.: Mnemonische Imaginationen, S. 74–77. Auch auf die frühere Deutung der Erichtho-Figur von Dorothea Hölscher-Lohmeyer greife ich zurück: Hölscher-Lohmeyer: Natur und Gedächtnis, S. 100; Lohmeyer: Faust und die Welt, bes. S. 199–202.

Zum Schauderfeste dieser Nacht, wie öfter schon,
Tret' ich einher, Erichtho, ich, die düstere;
Nicht so abscheulich, wie die leidigen Dichter mich
Im Übermaß verlästern … Endigen sie doch nie
In Lob und Tadel … Überbleicht erscheint mir schon
Von grauer Zelten Woge weit das Tal dahin,
Als Nachgesicht der sorg- und grauenvollsten Nacht.
Wie oft schon wiederholt' sich's! wird sich immerfort
Ins Ewige wiederholen … Keiner gönnt das Reich
Dem andern; dem gönnt's keiner, der's mit Kraft erwarb
Und kräftig herrscht. Denn jeder, der sein innres Selbst
Nicht zu regieren weiß, regierte gar zu gern
Des Nachbars Willen, eignem stolzem Sinn gemäß …
Hier aber ward ein großes Beispiel durchgekämpft:
Wie sich Gewalt Gewaltigerem entgegenstellt,
Der Freiheit holder, tausendblumiger Kranz zerreißt,
Der starre Lorbeer sich ums Haupt des Herrschers biegt.
Hier träumte Magnus früher Größe Blütentag,
Dem schwanken Zünglein lauschend wachte Cäsar dort!
Das wird sich messen. Weiß die Welt doch, wem's gelang. (7005–7024)

Szenentitel und historische Namen erhellen, dass Erichtho, neben allgemeinen geschichtsphilosophischen Reflexionen, über den Römischen Bürgerkrieg spricht, konkret über die Schlacht zwischen Pompeius Magnus und Julius Cäsar im thessalischen Pharsalos. Sie endete am 9. August 48 v. Chr. für Pompeius mit einer Niederlage und machte Cäsar zum Alleinherrscher des Römischen Reichs. Der Name Erichtho und ihre Selbstpräsentation als literarische Figur weisen auf das 6. Buch des Bürgerkriegsepos *Pharsalia* oder *Bellum civile* (begonnen um 61 n. Chr., unvollendet) des römischen Dichters Lukan (39–65 n. Chr.).[71] Auch bereits in Ovids *Heroides* (15.139f.) und später in Dantes *Inferno* (9.22f.) taucht Erictho auf.[72] Ihre Konturierung verdankt sie Lukan, der ihr im *Bellum civile* mehr als 300 Verse widmet (6.507–830).[73]

71 Vgl. zu Goethe und Lukan, auch im Vergleich mit Corneille: Alfons Weische: »Ein großes Beispiel« (Goethe, *Faust II,* 7018), in: Skenika. Beiträge zum antiken Theater und seiner Rezeption, hg. v. Susanne Gödde und Theodor Heinze, Darmstadt: WBG 2000, S. 381–387. Für einen Überblick: Otto Schönberger: Goethe und Lucan, in: Gymnasium 65 (1958), S. 450–452.

72 Das zusätzliche h entstammt vermutlich einer älteren Ovid-Ausgabe (vgl. Weische: »Ein großes Beispiel«, S. 385) und ist Goethe ästhetisch nützlich, wie die zitierten Verse zeigen. In jüngeren Ausgaben der *Heroides* steht statt Eric(h)tho Enyo.

73 Ich zitiere im Haupttext mit Angabe von Buchnummer und Versen, und wo nötig, der Sigle BC, aus Lucanus: Bellum civile – Der Bürgerkrieg, hg. u. übers. v. Wilhelm Ehlers, 2. Aufl., München: Heimeran Verlag 1978.

Lukans Bellum civile

Bellum civile ist ein ungeheuerlicher Text, ganz besonders in den Passagen zu Erictho im 6. Buch, dessen Lektüre Goethe am 5. April 1826 während seiner Vorarbeiten zur »Klassischen Walpurgisnacht« festhielt.[74] Das Buch schildert die unmittelbare Vorgeschichte zur Schlacht in Pharsalos. Cäsar versucht Pompeius in die Enge zu treiben und den Konflikt zuzuspitzen. In Pompeius' Lager herrscht die Pest, bei Cäsar die Hungersnot (vgl. BC 6.88–117). Pompeius gelingt es, Cäsars Truppen zu überraschen und die Belagerung aufzulösen. Allein der Römer Scaeva hält den Angriffen mit einer Art herakleischem Kampf für einige Zeit Stand:

> nunc sude, nunc duro contraria pectora conto
> detrudit muris et valli summa tenentes
> amputat ense manus; caput obterit ossaque saxo
> ac male defensum fragili compage cerebrum
> dissipat; alterius flamma crinesque genasque
> succendit: strident oculis ardentibus ignes.
>
> Bald mit Pfählen, bald mit festen Stangen stieß er Gegner, deren Brust sich zeigte, von der Mauer, und wo Hände bereits den Wall oben umklammerten, hieb er sie mit seinem Schwert herunter; dem einen zermalmte er die Schädelknochen mit einem Stein und verspritzte das in zerbrechlicher Schale schlecht gesicherte Gehirn, dem anderen zündete er Haar und Bart mit einer Fackel an – das Feuer zischte, wenn die Augen brannten. (6.174–179)

Schließlich verlagern sich die Kampfhandlungen nach Thessalien, dessen Geologie und Mythologie Lukan detailliert beschreibt (vgl. 6.333–395). Dort wartet alles auf die Schlacht (6.413–416). Aus dem Wartestand heraus sucht Pompeius' Sohn Sextus Erictho auf, um von ihr Auskunft über den Ausgang des Kriegs zu erhalten. Lukan beschreibt den Hang der Thessalier zu dunklen Künsten und führt dann Erictho ein, deren Spezialgebiet das Leichenorakel ist. Mit Beschwörungen sorgt Erictho dafür, dass die Schlacht zwischen Cäsar und Pompeius sich nicht an einen anderen Ort verlagert; das Massensterben bei Pharsalos will sie sich nicht entgehen lassen (vgl. 6.577–588).

Von Erictho will Sextus den Kriegsausgang erfahren. Offenbar haben die Kämpfe bereits begonnen, denn es bietet sich bereits ein »großer Vorrat an frischen Leichen« (6.619), aus denen Erictho eine für ihr Orakel auswählt. Sie füllt den Körper »mit heißem Blut«, befreit ihn »von Eiter«, versieht ihn »ausgiebig mit Mondschleim«, vollführt weitere magische Praktiken an

74 »Abends Lucan 6. Buch.« Goethe: Tagebücher 1825–1826, 10. Band von Goethes Werke, hg. i.A. der Großherzogin Sophie von Sachsen, III. Abteilung, Weimar: Hermann Böhlaus Nachfolger 1899, S. 181.

ihm (6.667–684) und ruft mit einer langen Rede die Kräfte der Finsternis an (vgl. 6.695–719, 730–749). Dabei kommt aus ihrem Mund zunächst ein metamorpher Geräuschteppich:

> tum vox Lethaeos cunctis pollentior herbis
> excantare deos confundit murmura primum
> dissona et humanae multum discordia linguae:
> latratus habet ilia canum gemitusque luporum,
> quod trepidus bubo, quod strix nocturna queruntur,
> quod strident ululantque ferae, quod sibilat anguis,
> exprimit et planctus illisae cautibus undae
> silvarumque sonum fractaeque tonitrua nubis;
> tot rerum vox una fuit.
>
> Danach ließ ihre Stimme, die an Macht, Dämonen vom Lethestrand heraufzurufen, allen Kräutern überlegen war, zuerst ein Durcheinander von verworrenem, menschlicher Rede ganz zuwiderlaufendem Gemurmel hören: in dieser Stimme lag Hundegebell und Wolfsgeheul, lagen Laute, wie wenn ein scheuer Uhu oder Nachtkauz ruft, wie wenn Raubgetier faucht und winselt, wie wenn eine Schlange zischt, ja, sie gab das Klatschen einer Welle wieder, die an Riffe prallt, Wälderrauschen und Donner aus berstender Wolke – so vielerlei erklang in einer einzigen Stimme. (6.685–693)

Die seherischen Praktiken sind also mit proteischen Verfahren verbunden, wobei Lukans Latein, das die Geräusche nur benennt und nicht nachbildet, hier weniger mimetisch arbeitet, als dies bei Homer und selbst bei Platon der Fall war.

Die Passage, die schildert, wie die Leiche für das Orakel wieder ins Leben tritt, verbindet eine physiologische Ästhetik, die an Ovids Marsyas-Episode erinnert, mit Slapstick:

> protinus astrictus caluit cruor atraque fovit
> volnera et in venas extremaque membra cucurrit.
> percussae gelido trepidant sub pectore fibrae
> et nova desuetis subrepens vita medullis
> miscetur morti. tunc omnes palpitat artus,
> tenduntur nervi; nec se tellure cadaver
> paulatim per membra levat terraque repulsum est
> erectumque semel.
>
> Unverzüglich erwärmte sich das geronnene Blut, speiste die schwarzverkrusteten Wunden und strömte in die Adern bis zum letzten Glied. Unter seinem Pochen regten sich die Stränge tief in der kalten Brust, von neuem schlüpfte Leben in die ihm entwöhnten Organe und mischte sich zum Tod. Dann zuckte es der Leiche in allen Gelenken und spannten sich ihre Sehnen; statt sich jetzt Glied für Glied allmählich von der Erde zu erheben, prallte sie mit einem einzigen Ruck vom Boden ab und stand. (6.750–757)

Auch die Differenz zwischen dem großen Aufwand der Wiederbelebung und dem Ergebnis des Orakels ist komisch: Nur über Anspielungen, nicht über explizite Voraussagen prophezeit der wiedererweckte Leichnam Pompeius' Niederlage und deutet auf Cäsars Ende voraus; über sein eigenes Schicksal erfährt Pompeius indes wenig Konkretes (vgl. 6.802–820).[75]

Militärische Strategien, Abläufe und Schlachten, aber vor allem physiologische Vorgänge des Sterbens und hier gar des Wiederlebendigwerdens beschreibt Lukan ausgesprochen plastisch und mit Lust am grausigen Detail. Zugleich enthalten die Darstellungen unzählige Anspielungen auf mythologische Schlachtbeschreibungen bei Homer, Vergil und Ovid. Lukan mythisiert dabei weniger die jüngere Geschichte, als dass er einen historischen Gehalt in den alten Mythen suggeriert. *Bellum civile* zeigt eine Welt, in der die Götter an Bedeutung verloren haben. Die menschliche Sphäre gewinnt so an Kontur; zugleich verbindet Lukan sie aber mit übernatürlichen Elementen wie der Erictho.[76] Dadurch und durch die wiederkehrenden ästhetischen Brüche hin zum Grotesk-Komischen wird die Geschichtsschreibung dunkel und zugleich reflexiv.[77] Verstärkt wird dieser reflexive Zug, indem Erictho als poetologische Figur markiert ist, die immer wieder einer Stimme des Dichters nahekommt.[78] Lukan entwirft damit einen neuen Zugang zur literarisch-mythologischen Tradition. Nicht mit den Musen verbindet sich der Dichter, sondern mit den zwielichtigen Mächten der Finsternis. Er bekennt sich zur Involvierung in die erzählte Grausamkeit von Mythos und Geschichte und wendet sich gegen die ästhetische Sublimierung der Grausamkeit.[79]

Die jüngere Forschung hat Lukan aus vereinfachenden Zuschreibungen zur nachklassischen ›silbernen Latinität‹ gelöst; sie betont die Eigenständigkeit seines Stils, die in *Bellum civile* in den Erichtho-Passagen kulminiert. »Das sechste Buch der ›Pharsalia‹ mit der Schilderung der Untaten der Hexe Erichtho gehört mit zum Ekel Erregendsten, Grauenhaftesten, Brutalsten und

75 Vgl. zur geringen Aussagekraft des Orakels: Jamie Masters: Poetry and Civil War in Lucan's *Bellum Civile,* Cambridge: CUP 1992, S. 199–202.

76 Vgl. Walter Fischli: Studien zum Fortleben der Pharsalia des M. Annaeus Lucanus, Luzern: Eugen Haag 1945, S. 12f.

77 Vgl. zum Hell-Dunkel des *Bellum civile* v.a. aus rhetorischer Perspektive: Melanie Möller: Dunkelrede und Divination. Hölderlins Lucan und die Poetik des Verstummens, in: International Journal of the Classical Tradition 10.2 (2003), S. 187–220, hier 198–208, zur Verbindung von *enárgeia* und »Verdunkelung«, ebd., S. 209.

78 Vgl. Annemarie Ambühl: Krieg und Bürgerkrieg bei Lucan und in der griechischen Literatur. Studien zur Rezeption der attischen Tragödie und der hellenistischen Dichtung im *Bellum civile*, Berlin/München/Boston: de Gruyter 2015, S. 10 und 63; Schneider: Archivpoetik, S. 95f.; Masters: Poetry and Civil War, S. 205–215.

79 Vgl. dazu im Detail Schneider: Archivpoetik, S. 96f.; Masters: Poetry and Civil War, S. 212.

gerade wegen der bis ins Absurde gesteigerten Abscheu, die man beim Lesen empfindet, zum Beeindruckendsten, das die lateinische Literatur zu bieten hat«, hält Matthias Reif fest.[80] »Sie ist nicht nur eine der faszinierendsten, sondern auch eine der unwahrscheinlichsten Passagen in der lateinischen Literatur. Für den einigermaßen aufmerksamen Leser jagt ein Widerspruch den nächsten«[81], schreibt Martin Korenjak zu Erichtho, der »böseste[n], häßlichste[n] und mächtigste[n] Hexe aller Zeiten«.[82]

Bei Goethe schlicht von einer »Milderung des Bildes der Erichtho«[83] zu sprechen, konterkariert den eklatanten Bruch zwischen Goethes und Lukans Bearbeitung des Stoffs. Goethes Bearbeitung wirkt nach der Lukan-Lektüre beinahe wie eine Parodie oder wenigstens wie ein zutiefst ironischer Blick auf seine Vorlage. Zugleich speichern sich Reste der Energien aus Lukans 6. Buch in Goethes Erichtho-Versen. Goethes Umgang mit Lukan erinnert ein wenig an den Ovids mit dem brisantesten Teil des Medea-Mythos in den *Metamorphosen*. In den rund 450 Versen, die Ovid Medea widmet, erhalten die Morde an Jasons neuer Frau Creusa und an den eigenen Kindern gerade vier Verse, die so dicht und syntaktisch verworren sind und so unvermittelt im Text auftauchen, dass sie leicht überlesen werden.[84] Ovid und Goethe rechnen für die Entfaltung der Wirkung ihrer Verfahren der Unterschlagung mit literarisch-mythologischen Vorkenntnissen ihrer Leser. Zugleich eignet ihren Texten ein ausgeprägtes Ästhetisch-Unbewusstes, das auch ohne vertiefte Gelehrsamkeit zur Wirkung kommt.

80 Matthias Reif: ›De arte magorum‹. Erklärung und Deutung ausgewählter Hexenszenen bei Theokrit, Vergil, Horaz, Ovid, Seneca und Lucan unter Berücksichtigung des Ritualaufbaus und der Relation zu den Zauberpapyri, Göttingen: V&R 2016, S. 415.

81 Martin Korenjak: Die Ericthoszene in Lukans Pharsalia. Einleitung, Text, Übersetzung, Kommentar, Frankfurt a.M.: Peter Lang 1996, S. 11.

82 Ebd., S. 23. Ähnlich auch Masters: Poetry and Civil War, S. 179.

83 Weische: »Ein großes Beispiel«, S. 384. Weisches These, dass aus dem milderen Erichtho-Bild eine deutlichere Darstellung der Folgen des Bürgerkriegs entsteht, leuchtet mir nicht ein: »Die Milderung des Bildes der Erichtho paßt dazu, daß auf die Schrecken der Schlacht von Pharsalos – anders als bei Lucan und Corneille – nur knapp Bezug genommen wird und dadurch der Hinweis auf ihre weltgeschichtliche Bedeutung, nämlich der Untergang der Freiheit und der Beginn der Alleinherrschaft Caesars und seiner Nachfolger, viel deutlicher, wenn auch weniger pathetisch als bei Lucan und Corneille, hervorgehoben wird.« Ebd., S. 384f.

84 »Sed postquam Colchis arsit nova nupta venenis / flagrantemque domum regis mare vidit utrumque, / sanguine natorum perfunditur impius ensis, / ultaque se male mater Iasonis effugit arma.« – »Doch als die Jungvermählte verbrannte durch Gifte aus Kolchis / und den Palast in Flammen die beiden Meere erblickten, / wurde vom Blut der Söhne benetzt das ruchlose Schwert, und, / übel gerächt, entfloh den Waffen Jasons die Mutter.« Met. 7.394–397.

Nicht erst in der Gegenwart ist Lukans Epos beinahe nur noch Latinisten genauer bekannt. Auch zu Goethes Zeit konnte eine Vertrautheit mit der Erzählung nicht vorausgesetzt werden. Lukans Popularität stieg zwar mit der Französischen Revolution, da sein Bürgerkriegsepos, das seine Sympathien für Pompeius nicht verschleiert (vgl. u. a. BC 6.299–313), als »Abrechnung mit der Tyrannei und als Feier des republikanischen, patriotischen Geistes gelesen wurde«.[85] Für ein deutschsprachiges Publikum dürfte das aber weniger stark gegolten haben; zumindest schlug sich die gesteigerte Lukan-Lektüre nicht in neuen Übersetzungen nieder.[86] Die vollständigen deutschen Übersetzungen stammten von 1695 und 1749.[87]

Ein Zitat aus einem Gespräch Johann Peter Eckermanns mit Goethe suggeriert, dass Goethe sowohl eine gelehrte als auch eine ungelehrte Rezeption der »Klassischen Walpurgisnacht« mitdachte: »›Ein guter Kenner des Alterthums wird bei dem Wort *thessalische Hexen* sich auch Einiges zu denken vermögen, während es dem Ungelehrten ein bloßer Name bleibt.‹«[88] Goethe erschafft mit seiner neuen Erichtho nicht einfach ein von den grausigen Schrecken bereinigtes Symbol des Schicksals und der Erinnerung.[89] Vielmehr macht er die Spannung seiner Szene zu der Lukans auf zwei miteinander verbundenen, aber auch eigenständig wirksamen Ebenen produktiv: einer gelehrt-philologischen und zugleich ironischen Ebene und der Ebene einer konkreten ästhetischen Erfahrung, aus der Goethes eigene Kriegserfahrung widerhallt. Diese Vermischung der Erfahrungsebenen geht über eine thematologische Arbeit zu Thessalien als palimpsestartige Erinnerungslandschaft[90]

85 Möller: Dunkelrede und Divination, S. 193–195. Vgl. zu Lukan als anti-vergilischem und d.h. als anti-monarchischem Dichter auch Korenjak: Die Ericthoszene in Lukans Pharsalia, S. 40.

86 Mit Ausnahme von Friedrich Hölderlins vermutlich 1790 entstandener Übersetzung des ersten Buchs des *Bellum civile*, die allerdings erst posthum erschien. Vgl. Möller: Dunkelrede und Divination, S. 189 und 195.

87 Vgl. ebd., S. 193.

88 Johann Peter Eckermann: Gespräche mit Goethe in den letzten Jahren seines Lebens 1823–1832 (= FA 39), S. 447 (Gespräch vom 21. Februar 1831).

89 Vgl. Fischli: Studien zum Fortleben der Pharsalia, S. 93: »Wie er der Magie des mittelalterlichen Faust das Grelle, Krasse abgestreift hatte und sie herübernahm in den Bereich seines wundervollen menschlichen Kosmos, so nahm er auch der Ueberhexe der Pharsalia das Lucanisch-Grausame und stellte sie als Symbol der verwandelnden ewigen Kräfte und als Verdichtung schicksalsschwerer Atmosphäre in die pharsalische Landschaft«.

90 Vgl. zur Landschaft bei Lukan und Goethe: Schneider: Archivpoetik, S. 77–118; zur Landschaft bei Lukan: Markus Kersten: Blut auf Pharsalischen Feldern. Lukans *Bellum Ciuile* und Vergils *Georgica*, Göttingen: V&R 2018; Ambühl: Krieg und Bürgerkrieg bei Lucan, S. 135–178.

hinaus und bringt das Theater als Ort der Tradierung von Erfahrung ins Spiel. Dabei kommt dem Vers eine besondere Bedeutung zu.

Wirkung und Wirklichkeit: Erichthos Trimeter und die Präsenz der Geschichte

Bereits die der Szene vorangestellte Regiebemerkung »Finsternis.« lässt sich zu Lukans Epos in Beziehung setzen. »[D]ichte Finsternis«, »densas […] umbras« (6.830), ist der Schlusspunkt von Lukans aufsehenerregendem 6. Buch.[91] Goethe lässt seine Erichtho nicht nur explizit *nach* Lukan auftreten, sondern buchstäblich auch nach dem 6. Buch: mit dessen letzten Worten. Damit ist Erichtho trotz (oder mit) ihrer Ironie gegenüber den »leidigen Dichter[n]« und trotz ihrer Distanz zum historischen Geschehen in Pharsalos Lukans Text noch geradezu physisch verbunden; sie tritt aus dem Schlusspunkt der lukanischen Erzählung über sie in Goethes Drama.

Die Verse, die Erichtho dann spricht, gehören zu den eindrucksvollsten im gesamten Stück. Ich zitiere nochmals den Anfang der Rede:

> Zum Schauderfeste dieser Nacht, wie öfter schon,
> Tret' ich einher, Erichtho, ich, die düstere;
> Nicht so abscheulich, wie die leidigen Dichter mich
> Im Übermaß verlästern …

›Ich‹ ist das Schlüsselwort ihrer Vorstellung. Siebenmal taucht es in den ersten drei Versen auf: »ich«, »Erichtho«, »ich«, »Nicht«, »abscheulich«, »Dichter«, »mich«. Unmittelbar vor der großen Verwandlungsshow der Klassischen Walpurgisnacht versucht hier ein starkes Ich sich zu behaupten. Es ist ein dem Dichter-Ich verbundenes Ich und ein Ich, das Abscheuliches erfahren hat – ein Ich der Geschichte, die durch die Verse hindurchhallt. Zugleich ist es ein kühles, selbstbewusstes Ich, das mit Distanz auf sich und die Geschichte blicken kann. Ein Vorbild hat es in den starken weiblichen Dramenfiguren Euripides' wie Medea oder Hekabe.

91 Nach der Nekromantie schließt das Buch mit der Verbrennung der für das Orakel genutzten Leiche und der Rückkehr des Sextus in Pompeius' Lager: »accensa iuvenem positum strue liquit Erictho / tandem passa mori Sextoque ad castra parentis / it comes et caelo lucis ducente colorem, / dum ferrent tutos intra tentoria gressus, / iussa tenere diem densas nox praestitit umbras.« – »Als er auf dem Haufen gebettet und dieser angezündet war, verließ Erichtho den Soldaten und litt es endlich, daß er starb; danach ging sie an Sextus' Seite zum Lager seines Vaters, und als der Himmel sich schon mit Morgenrot beziehen wollte, hielt die Nacht auf ihr Geheiß solange, bis die Männer unbehelligt den Fuß in den Bereich ihrer Zelte setzten, den Tag zurück und schenkte dichte Finsternis.« 6.826–830.

Dass Erichthos Verse trotz dieser Kühle bewegen, hat mit der Bürgerkriegsthematik zu tun, dem einzigen expliziten realhistorischen Bezug im Stück.[92] Stärker noch wirkt aber die präzise Versgestaltung. Erichtho spricht im jambischen Trimeter, einem aus drei Doppeljamben bestehenden Vermaß. Der Trimeter ist der griechischen Klassik und besonders der Tragödie verbunden; innerhalb des Stücks weist er auf den Auftritt Helenas voraus, ist ein »metrisches Präludium zum 3. Akt«[93]. Goethes Verwendung des Trimeters geht aber darüber hinaus, Erichtho dadurch für ihr »unverwandelt-antike[s] Wese[n]«[94] auszuzeichnen oder stilisierendes »Form-Zita[t]«[95] zu sein. Auch reicht die kurze Szene nicht hin, dem Bürgerkrieg die tragische Form zu verleihen, die Lukans grobes Epos ihm verwehrte.[96] Gerade dadurch, dass Goethe sich mit seiner Bearbeitung ironisch von Lukan abhebt, bleibt er dessen anti-klassischem Stil verhaftet. Die Ironisierung des Anti-Klassischen wird nicht selbst klassisch. Der antike Vers verwandelt sich mithilfe dieses Hintergrunds, vor allem aber durch Goethes virtuose metrische Gestaltung vom Zeichen zur Erfahrungsform. Zum antiken Theater stellt er auch eine anthropologische Verbindung her, nicht allein eine gelehrte. Die Klassik kommentiert er von ihrer Auflösung her, von den Bruchstellen, die die klassische Form zu kitten versucht.[97]

Als bloßer Verweis auf die Antike eignet sich der jambische Trimeter auch deshalb nicht, weil er im Deutschen aufgrund der Messung in betonten und unbetonten Silben statt Längen und Kürzen anders funktioniert als in den antiken Sprachen. Die Komplexität der antiken trimetrischen Versgestaltung kann im Deutschen nicht nachgebildet werden. Es ergeben sich dafür andere

92 Vgl. Horst Domdey: Über die Darstellung kriegerischer Gewalt in Goethes *Faust*, in: Krieg in den Medien – Amsterdamer Beiträge zur Neueren Germanistik 57 (2005), S. 391–422, hier 396.

93 Albrecht Schöne: Johann Wolfgang Goethe, Faust – Kommentare, Frankfurt a.M.: DKV 1994, S. 534.

94 Lohmeyer: Faust und die Welt, S. 199.

95 Schöne: Faust – Kommentare, S. 581 (im Zusammenhang der antikisierenden Versmaße des Helena-Akts).

96 Vgl. Weische: »Ein großes Beispiel«, S. 384f; Möller: Dunkelrede und Divination, S. 191. Die Annahme setzt voraus, dass *Faust II* eine genuin tragische Form eignet.

97 Diese Tendenz des Goetheschen Klassizismus hat Adorno an Goethes *Iphigenie* gezeigt. Vgl. dazu Elisa Ronzheimer: Der »Takt der Hand«. Adornos Taktbegriff und die Kritik des Klassizismus, in: Sprache & Literatur 50.2 (2021), S. 204–225, hier 215–223. Zu den Bruchstellen unter den Jamben der *Iphigenie* außerdem Heiner Müller: »Ich schulde der Welt einen Toten« [Gespräch mit Alexander Kluge, 1994], in: W 12, Gespräche 3, S. 492–502, hier 497: »Die Jamben zittern. Die Glätte ist keine wirkliche Glätte. Es gibt Pulsschläge unter dieser glatten Oberfläche, und die zittern dauernd.«

Möglichkeiten für vielschichtige Verse.[98] Der deutsche Trimeter steht mit zwei (früh-)neuzeitlichen Versformen in enger Verbindung: dem Blankvers als in der Regel ebenfalls ungereimtem, aber fünfhebigem Jambus mit freier Kadenz – die des Trimeters ist immer stumpf – und dem Alexandriner als Sechsheber, der aber im Gegensatz zu den frei verschiebbaren Zäsuren des Trimeters eine feste Mittelzäsur nach der sechsten Silbe besitzt und dem auch der Reim nicht fremd ist.[99] Martin Boghardt fasst diese Spannung in seiner noch immer aufschlussreichen Studie *Der jambische Trimeter im Drama der Goethezeit* (1973) zusammen: »Der deutsche Trimeter besitzt also der Möglichkeit nach einen spannungsreichen Doppelcharakter. Strenger geregelt als der Blankvers und freier gefügt als der Alexandriner, bietet er sowohl statischen als auch dynamischen Tendenzen Ausdrucksmöglichkeit.«[100] Je nach Umgang mit seinen Voraussetzungen kann sich der Trimeter durch Variabilität, aber auch durch Eintönigkeit auf die Schwelle der Prosa zubewegen.[101] Gerade in der Abgrenzung zu den ungleich vertrauteren und dadurch auch tendenziell abgenutzten Versmaßen Alexandriner und Blankvers gelingt es Goethe, mit dem jambischen Trimeter den Vers wieder körperlich erfahrbar zu machen.

Versgestaltung der Erichtho-Szene

Ich analysiere vor diesem Hintergrund die Form der bereits zitierten ersten 20 Verse des Erichtho-Monologs.[102] Einfache senkrechte Striche markieren die Grenze der Füße eines Verses, doppelte die Zäsur. Um die Konsequenzen des Versmaßes deutlicher spürbar zu machen, habe ich die Grenzmarkierungen in den Text statt in die metrische Notation eingetragen. Zu elidierende Vokale sind durchgestrichen.

98 Vgl. Martin Boghardt: Der jambische Trimeter im Drama der Goethezeit, Hamburg: Helmut Buske 1973, S. 2f.

99 Vgl. ebd.

100 Vgl. ebd., S. 3.

101 Boghardt erkennt darin eine Gefahr. Vgl. ebd., S. 2 sowie 193: »Da der Vers im Unterschied zum Alexandriner weder eine festliegende Zäsur noch den abschließenden Endreim besitzt, da er zudem immer stumpf ausgeht und mit Auftakt beginnt, sinkt er bei häufigem Enjambement leicht zu jambischer Prosa ab.«

102 Ich danke Michael Auer für seine Durchsicht meiner metrischen Analyse und hilfreiche Hinweise zu den antiken Trimeter-Regeln.

Zum Schauderfes | te dieser Nacht, | || wie öfter schon,
Tret' ich einher, | || Erichtho, || ich, | || die düstere;
Nicht so abscheu | lich, || wie die leidi | gen Dichter mich
Im Übermaß | verlästern || … Endi | gen sie doch nie
In Lob und Ta | del || … Überbleicht | erscheint mir schon
Von grauer Zel | ten Woge weit | || das Tal dahin,
Als Nachgesicht | || der sorg- und grau | envollsten Nacht.
Wie oft schon wie | derholt' sich's! || wird | sich immerfort
Ins Ewige wie | derholen || … Kei | ner gönnt das Reich
Dem andern; || dem | gönnt's keiner, || der's | mit Kraft erwarb
Und kräftig herrscht. | || Denn jeder, der | || sein innres Selbst
Nicht zu regie | ren weiß, || regier | te gar zu gern
Des Nachbars Will | len, || eignem stol | zem Sinn gemäß …
Hier aber ward | || ein großes Bei | spiel durchgekämpft:
Wie sich Gewalt | || Gewaltigerem | entgegenstellt,
Der Freiheit hol | der, || tausendblumi | ger Kranz zerreißt,
Der starre Lor | beer || sich ums Haupt | des Herrschers biegt.
Hier träumte Mag | nus || früher Grö | ße Blütentag,
Dem schwanken Züng | lein lauschend || wach | te Cäsar dort!
Das wird sich mes | sen. || Weiß die Welt | doch, || wem's gelang.

Erichtho beginnt mit zwei geradlinigen Trimetern: Sie sind an der Zäsurgrenze stumpf, wodurch die Zäsur nicht durch einen Versfuß hindurchgeht und sie stehen im Zeilenstil. Besonders prägnant ist der zweite Vers gestaltet, mit dem Erichtho sich vorstellt:

Tret' ich einher, | || Erichtho, || ich, | || die düstere;

Soll das Vollverb nicht unbetont bleiben, beginnt der Vers (innerhalb der Konventionen des griechischen Trimeters) mit zwei Hebungen. Die Doppeljamben enden jeweils stumpf vor der Zäsur; der gleitende Ausgang verhindert zugleich eine hämmernde Tendenz und variiert, wie nur noch einmal an anderer Stelle in Erichthos Rede (F 7025), das regelhaft stumpfe Versende des jambischen Trimeters. Das zweite »ich« wird durch das Versmaß enger an »Erichtho« gebunden, als dies in einem Prosarhythmus der Fall wäre.

Es ergibt sich aber eine weitere Zäsur nach »Erichtho«, wodurch der Vers dreifach zäsuriert und also geradezu durch Pausen zerhackt wird. Über die drei metrischen Abschnitte hinweg entstehen andererseits Verbindungen durch Binnenreime, Alliterationen und Anaphern. Goethe belegt mit diesem eindrucksvollen Vers gleich zu Beginn der Rede die weiten Spielräume des Trimeters im Deutschen.

Erichthos starke Vorstellung steht in der Tradition großer tragischer Frauenfiguren. Innerhalb des Stücks weist sie voraus auf den Vers, mit dem Helena sich zu Beginn des dritten Akts einführt:

Bewundert viel | || und viel geschol | ten, || Helena (8488)

Der Vergleich der beiden Verse führt zu dem erstaunlichen Befund, dass Erichtho einen deutlich stärkeren metrischen Auftritt bekommt als Helena. Zwar hat auch die Zeustochter vor ihrem Namen eine Spannung erzeugende Zäsur; durch die Endstellung mit gleitender Kadenz wirkt ihr Name aber beinahe wie ein, noch dazu abfallendes, Anhängsel an den auch insgesamt weniger markanten Vers. Erichthos Name steht dagegen im Zentrum eines kräftigen Verses und wird verstärkt durch das echohaft nachgestellte Ich, das Erichtho eine zweite Hebung verschafft und als von Zäsuren gerahmt gesprochen werden kann. Statt ihres Namens fällt ihr Attribut »die düstere« zum Versende hin ab, wodurch der ihr literaturgeschichtlich zugeschriebene Schrecken gemildert wird.[103]

Nach dem Erichtho-Vers lockert sich die metrische Struktur. Es folgen drei enjambierte Verse, bei denen die Zäsur auf eine klingende Kadenz folgt und damit durch den Jambus hindurchgeht. »Nicht so abscheulich, wie die leidigen Dichter mich« beginnt mit einem schwachen Jambus, findet aber durch den Zäsurreim »abscheulich« / »mich«, der (wie das »Nicht«) den Spielen mit ›ich‹ angehört, eine weitere Form der Bindung. »Im Übermaß verlästern || … Endigen sie doch nie« hat eine Mittelzäsur, wodurch die trimetrische Struktur etwas in den Hintergrund rückt – und das an einer Stelle, die semantisch und performativ durch eine Lücke gekennzeichnet ist: drei Auslassungspunkte. Zugleich bleibt der Vers dem Vorherigen verbunden. Durch Metrum, Elision und Reim werden »leidigen« und »Endigen« verbunden. Ins Stolpern gerät der nächste Vers:

In Lob und Ta | del || … Überbleicht | erscheint mir schon

103 Ich gehe von einer deutschen oder lateinischen Betonung des Namens aus, nicht von der griechischen (Ἐριχθώ).

Die abermals durch Auslassungspunkte verstärkte Zäsur kommt hier nach der ersten Senkung des zweiten Versfußes, wodurch der Gang des Verses ausgebremst wird. Noch dazu bleibt in diesem Versfuß die erste Hebung aus. »Überbleicht« beginnt mit zwei Senkungen, sodass sich nach der Zäsur für einen Moment eine anapästische Tendenz ausbildet.[104] Der Bruch betrifft auch die Semantik. Erichtho wechselt mitten im Vers das Thema. Von ihrer Vorstellung, ihrer poetischen Vorgeschichte und Dichterschelte springt sie nach der Pause und mit der metrischen Abweichung zu einer Beschreibung ihrer Umgebung im Moment ihres Sprechens. Durch die metrische Abweichung und auch das Enjambement tendiert die zweite Vershälfte zur Prosa, wodurch der Eindruck eines wirklichkeitsnahen, ungekünstelten Sprechens entsteht. Die »Woge« grauer Militärzelte als »Nachgesicht« der Nacht von Pharsalos, in der Pompeius' Niederlage besiegelt wird, bekommt damit präsentischen Charakter, obwohl es sich um eine bloße Erscheinung handelt. Überhaupt zeichnet sich die gesamte Rede durch ein Spiel mit Deiktika auf schwankendem Grund aus; die Verfahren und Motive der Wiederholung und die Sprünge zwischen Gegenwart und Vergangenheit blenden Präsenz und Repräsentation ineinander. Durch diese Überlagerungen, aber auch durch Erichthos Auftreten in »Finsternis«, wird der Ort, von dem her sie spricht, immer wieder verunklart, um im nächsten Moment wieder präsentisch zu wirken.

Die Rückkehr zur Bindung nach dem kurzen Moment der Auflösung bei »Überbleicht« wird bereits durch Assonanz und Alliteration (»Überbleicht erscheint mir schon«) eingeleitet; in den folgenden beiden Versen rückt jede Tendenz zur Prosa wieder in die Ferne. Sie sind nicht enjambiert und haben stumpfe Zäsuren. »Von grauer Zelten Woge weit || das Tal dahin,« ist syntaktisch invertiert und besitzt eine starke (»Woge weit«) und eine schwache Alliteration (»das Tal dahin«). »Als Nachgesicht || der sorg- und grauenvollsten Nacht« ist nahe an einem Reim der ersten und letzten Hebung (»Nach-« / »Nacht«). Das über vier Jamben laufende Attribut mit Ergänzungsbindestrich »der sorg- und grauenvollsten Nacht« steht als spezifisch deutsches Phänomen, das besonders in der bürokratischen Sprache Verwendung findet, in einer produktiven Spannung zum Versmaß und belegt dessen Tauglichkeit für die deutsche Sprache auf ironische Weise. Als erster in Erichthos Monolog

104 Die zweite mögliche Betonung »Überbleicht« erscheint mir weniger intuitiv; sie entspräche zwar dem Vers- nicht aber dem Wortakzent. Der vorherige Vers, der ebenfalls eine verstärkte Zäsur besitzt, ist an der Stelle metrisch anders gebaut, sodass auch eine Parallelisierung nicht zwingend erscheint.

endet dieser Vers auf einem Punkt. Auch semantisch kommt es hier zu einem Abschluss. Die mit »Überbleicht« begonnene Landschaftsbeschreibung ist nun zu Ende; das für einen Moment von der Auflösung bedrohte Metrum ist wieder fest etabliert. Im Wechselspiel von Lösung und Bindung hat sich Erichthos visuelle Erscheinung zu einem plastischen Bild ausgeprägt.

Im Folgenden tendiert Erichtho wieder zur Abstraktion. In sechs Versen reflektiert sie über die Wiederholungsstruktur in der Geschichte, über politischen Neid und schlechtes Regieren:

Wie oft schon wie | derholt' sich's! || wird | sich immerfort

Ins Ewige wie | derholen || … Kei | ner gönnt das Reich

Dem andern; || dem | gönnt's keiner, || der's | mit Kraft erwarb

Und kräftig herrscht. | || Denn jeder, der | || sein innres Selbst

Nicht zu regie | ren weiß, || regier | te gar zu gern

Des Nachbars Will | len, || eignem stol | zem Sinn gemäß …

Bis auf den letzten Vers sind alle diese Verse mehr oder weniger stark enjambiert. Erichtho beginnt mit zwei mittelzäsurierten Versen, mit klingender Kadenz an der Zäsur. Nach der zweiten Mittelzäsur beginnt ein neuer Satz, der in den nächsten Vers hineinläuft. Dieser ist als einziger in der Rede schon nach der zweiten Senkung, also vor Ende des zweiten Jambus zäsuriert. An dieser Zäsur beginnt wiederum ein neuer Satz; er steht chiastisch mit dem vorhergehenden in Verbindung, variiert ihn semantisch und verwandelt ihn zugleich metrisch: Die Worte »dem«, »gönnt« und »keiner« werden wiederholt; »dem« wechselt den metrischen Wert; »gönnt« behält die Hebung; an der Stelle müsste eigentlich eine Senkung kommen. »Keiner« steht einmal direkt nach, einmal vor der Zäsur. Der Vers »Und kräftig herrscht. Denn jeder, der sein innres Selbst« hat wieder eine klare trimetrische Form mit sogar zwei Zäsuren, ist aber stark enjambiert. Er läuft in einen Vers hinein, der als einziger eine alexandrinische Mittelzäsur besitzt (»Nicht zu regieren weiß, || regierte gar zu gern«). Der Wechsel zum starren Alexandriner unterstreicht ironisch die stoische Aussage. Mithilfe des Metrums, der Mittelzäsur und der g-Alliterationen prägt er zudem ein Wortspiel mit »regieren« und »gieren« aus. Der semantische Block endet auf einem regelmäßig gebauten Vers.

Die Wortwiederholungen in dieser Passage korrespondieren mit der Rede von der Wiederholungsstruktur in der Geschichte. Ein enger Bezug auf eine konkrete Stelle aus Lukans Epos liegt hier nahe, mit dem die Verse auch die rhetorischen Figuren des Wiederholens und Verschiebens teilen.

dum terra fretum terramque levabit
aer et longi volvent Titana labores
noxque diem caelo totidem per signa sequetur,
nulla fides regni sociis omnisque potestas
impatiens consortis erit. nec gentibus ullis
credite nec longe fatorum exempla petantur:
fraterno primi maduerunt sanguine muri.

Solange unsere Erde den Ozean und der Luftraum unsere Erde trägt, Helios in rastlosem Schaffen kreist, Nacht dem Tag durch eine gleiche Zahl von Tierkreiszeichen am Himmel folgt, gibt es keinen Verlaß auf Mitregenten, duldet keine Gewalt einen Teilhaber. Man braucht das nicht von irgendwelchen Fremden zu lernen, muß nicht von weither Beispiele für diese ewige Regel holen: unsere Gründungsmauer wurde von Bruderblut bespritzt. (BC 1.89–95)[105]

Über die Rede von den »exempla« steht die Stelle auch noch mit den folgenden Versen Goethes in Zusammenhang.[106] Diese letzten sieben Verse des ersten langen Redeabschnitts der Erichtho widmen sich explizit dem Bürgerkrieg und der Schlacht zwischen Pompeius und Cäsar bei Pharsalos:

Hier aber ward | || ein großes Bei | spiel durchgekämpft:

Wie sich Gewalt | || Gewaltigerem | entgegenstellt,

Der Freiheit hol | der, || tausendblumi | ger Kranz zerreißt,

Der starre Lor | beer || sich ums Haupt | des Herrschers biegt.

Hier träumte Mag | nus || früher Grö | ße Blütentag,

Dem schwanken Züng | lein lauschend || wach | te Cäsar dort!

Das wird sich mes | sen. || Weiß die Welt | doch, || wem's gelang.

Keiner der Verse ist enjambiert. Der Zeilenstil verstärkt die historisch-berichtende Tendenz der Verse. Es zeigen sich aber metrische Unregelmäßigkeiten. Die ersten beiden Verse sind, wie häufiger, nach der vierten Silbe mit stumpfer Kadenz zäsuriert. Im ersten Fall beginnt der Vers allerdings daktylisch. Durch die stark deiktische Tendenz des »Hier«, das das neues Thema einleitet, kann diese Silbe kaum unbetont bleiben; »ward« muss ebenfalls eine Betonung bekommen. Mithilfe der Zäsur findet der Vers schnell in den Jambus zurück. Der zweite Vers beginnt mit einem mindestens schwachen Jambus, womöglich gar mit zwei Senkungen (»Wie sich«), wodurch sich der Kontrast zum Daktylus verstärkt und das Wort »Gewalt«, auf dem die erste stärkere Hebung des Verses

105 Vgl. zu der Stelle auch Fischli: Studien zum Fortleben der Pharsalia, S. 94; Schneider: Archivpoetik, S. 84.

106 Vgl. für eine vom Exemplum ausgehende Lektüre der Szene: Weische: »Ein großes Beispiel«.

liegt, zusätzlich hervorgehoben wird. Es handelt sich um einen von nur drei Versen in Erichthos Monolog, in dem in allen drei Versfüßen die Metrumsgrenze auf ein Wortende fällt und noch dazu die Zäsur am Ende eines Versfußes liegt. »Wie sich Gewalt | || Gewaltigerem | entgegenstellt,« beschreibt nicht nur Cäsars erfolgreichen Kampf gegen Pompeius' zahlenmäßig überlegene Truppen, sondern auch den Sieg des Metrums über die Sprache. Trotz verbindender Elemente wie der Wiederholung von »Gewalt« und die g-Alliterationen wirkt der Vers starr, erscheint selbst gewaltsam.[107]

Es folgen drei ähnlich gebaute Verse mit klingender Zäsur nach der dritten Senkung. Eine Tendenz zur Hebung hat das »Hier« im Vers »Hier träumte Magnus | früher Größe Blütentag«. Zum einen wirkt das starke »Hier« aus dem Beginn der Passage nach; zum anderen werden mit dem nächsten, diesem chiastisch verbundenen Vers »Dem schwanken Zünglein lauschend | wachte Cäsar dort!«, »Hier« und »dort!« kontrastiert, sodass eine metrische Gleichbehandlung naheliegt. Der Cäsar-Vers unterscheidet sich vom vorangehenden allerdings durch die spätere Zäsur in der Versmitte. Als poetologischer Scherz erscheint nach diesen metrischen Spielen der letzte, zweimal klingend zäsurierende Vers des Abschnitts: »Das wird sich mes | sen. || Weiß die Welt | doch, || wem's gelang.«

Morphologie des Todes: Goethes Metamorphosensprache in Erichthos Rede

Erichtho steht über ihre magischen Fähigkeiten mit dem Prinzip der Metamorphose in Kontakt; auch deshalb kann sie in die Walpurgisnacht mit ihren Verwandlungsspielen einführen. Jacob Burckhardt hält im Nachtrag zu den »Metamorphosen« in seiner *Griechischen Kulturgeschichte* fest, dass im Zuge der »Ausdehnung des Verwandlungsglaubens im Volk […] an die Stelle der Gottheiten […] Hexen, besonders die thessalischen [treten]«.[108] Goethe verbindet Erichtho vor allem mit seiner eigenen Metamorphosenlehre. Er durchsetzt ihre Beschreibung des Bürgerkriegsgeschehens mit Vokabular aus seinen naturkundlich-poetischen Pflanzentexten. Den politischen Umbruch kleidet Goethe in Pflanzenbilder. »Der Freiheit holder, tausendblumiger Kranz« ließe sich als Beschreibung der römischen Republik lesen: Der

107 Vgl. zu diesem semantisch-poetologischen Topos bei Goethe: Osterkamp: Gewalt und Gestalt.

108 Jacob Burckhardt: Zu »Die Metamorphosen« [Nachtrag], in: ders.: Werke. Kritische Gesamtausgabe, Band 20: Griechische Kulturgeschichte, Band 2, hg. v. Leonhard Burckhardt, Barbara von Reibnitz und Jürgen von Ungern-Sternberg, München/Basel: C.H. Beck/Schwabe 2005, S. 399–407, hier 400.

anmutige Blumenkranz ist eine Metapher für eine lebendige Gemeinschaft aus zur höchsten Pflanzenform (der Blume) ausgebildeten Einzelnen. »Der starre Lorbeer«, der »sich ums Haupt des Herrschers biegt«, bildet dazu das absolutistische Gegenstück, in dem sich Stillstand und Gewalt verbinden. Im Untergrund des Bilds liegt Daphnes politische Domestizierung durch Apoll.

Mit den nächsten, noch nicht zitierten, Versen des zweiten und dritten Redeblocks wendet Erichtho sich wieder ihrer unmittelbaren Umgebung zu und beschreibt, was sie im Moment ihres Sprechens auf den Pharsalischen Feldern sieht. Hier überlagern sich militärische Bilder mit einer Beschreibung der auf den Festbeginn wartenden Figuren der Walpurgisnacht, sodass die kriegerische Geschichte und das anstehende mythologische Fest ineinandergeblendet werden, bis am Ende des ersten Blocks die trügerische Erscheinung der Militärzelte (»Überbleicht erscheint mir schon / Von grauer Zelten Woge weit das Tal dahin«) verschwindet:

Wachfeuer glühen, rote Flammen spendende, (7025)
Der Boden haucht vergoßnen Blutes Widerschein,
Und angelockt von seltnem Wunderglanz der Nacht,
Versammelt sich hellenischer Sage Legion.
Um alle Feuer schwankt unsicher oder sitzt
Behaglich alter Tage fabelhaft Gebild … (7030)
Der Mond, zwar unvollkommen, aber leuchtend hell,
Erhebt sich, milden Glanz verbreitend überall;
Der Zelten Trug verschwindet, Feuer brennen blau.

Doch über mir! welch unerwartet Meteor?
Es leuchtet und beleuchtet körperlichen Ball. (7035)
Ich wittre Leben. Da geziemen will mir's nicht,
Lebendigem zu nahen, dem ich schädlich bin;
Das bringt mir bösen Ruf und frommt mir nicht.
Schon sinkt es nieder. Weich' ich aus mit Wohlbedacht!
Entfernt sich. (7025–7039)

Ich halte die metrische Analyse hier knapper und weise vor allem auf Besonderheiten der Versgestaltung hin. Bis auf einen Vers (»Um alle Feuer schwankt unsicher oder sitzt«) finden sich auch hier keine Zeilensprünge mehr. Der erste Vers beginnt mit zwei Hebungen und endet gleitend: »Wachfeuer glühen, rote Flammen spendende«. Er ähnelt damit dem markanten Erichtho-Vers: »Tret' ich einher, Erichtho, ich, die düstere«, ist aber weniger stark zäsuriert. Auf zwei sehr regelmäßige Trimeter folgt ein Vers, der sich metrisch verdunkelt:

Versammelt sich || hellenischer Sage Legion.

Statt der sechs Hebungen des Trimeters finden sich nur fünf; nach der Zäsur entgleitet der Jambus. Hier ließen sich zwei Daktylen ausmachen, mit einer Senkung als Auftakt. Die letzte Hebung schließt den Vers stumpf ab, wie dies dem jambischen Trimeter zukommt.

Der nächste Vers, der durch das Enjambement heraussticht, findet zunächst wieder in den Jambus zurück, gerät dann noch einmal – wenn vom unsicheren Schwanken die Rede ist – in den Daktylus und endet jambisch: Der Rest der Rede zeigt nur noch minimale Abweichungen; überwiegend handelt es sich um regelmäßig gestaltete Trimeter.

Um alle Feu | er [||] schwankt unsicher | || oder sitzt

Vor allem der erste Block (»Wachfeuer glühen« …) weist erneut Züge der morphologisch-poetischen Sprache Goethes auf. Vokabular und Motive aus der Pflanzenelegie kehren in veränderter Form wieder, besonders prominent das »Gebild«. Als morphologische Schlüsselvokabel kommt ›bilden‹ achtfach in der Elegie vor: »bilde«, »Vorbild«, »Gebild«, »[a]usgebildet«, »Bildung«, »bildet«, »Wundergebild«, »[b]ildsam«.[109] Über das Pflanzenwachstum hatte es geheißen:

Aus dem Samen entwickelt sie sich, sobald ihn der Erde
Stille befeuchtender Schoß hold in das Leben entläßt,
Und dem Reize des Lichts, des heiligen, ewig bewegten,
Gleich den zartesten Bau keimender Blätter empfiehlt.

In Erichthos Rede kommt das Licht aus dem Boden, vom »Widerschein« des »vergoßnen Blutes«, später vom Mond, der sich »milden Glanz verbreitend« erhebt. »Quillet strebend empor, sich milder Feuchte vertrauend / Und erhebt sich sogleich aus der umgebenden Nacht«[110], steht in der Elegie über die Pflanze. Während diese allmählich aus dem in der Erde liegenden Samen vom Licht nach oben gelockt wird und sich »Rings im Kreise« »das kleinere Blatt neben dem ähnlichen« hinstellt, bis sich schließlich Pflanze an Pflanze »um den geweihten Altar« »reih[t]«,[111] »[v]ersammelt sich« bei Erichtho »hellenischer Sage Legion« um das Feuer – eine Verschmelzung aus Mythos und Militär.[112] Wie die Pflanze unterschiedliche Stadien der Präsenz kennt, erscheint das »alter Tage fabelhaft Gebild« sowohl »unsicher« »schwank[end]« als auch »[b]ehaglich« »sitz[end]«. Der hellglänzende Mond vertreibt »[d]er

109 Goethe: Die Metamorphose der Pflanzen, S. 639–641 (V. 10, 15, 24, 26, 33, 38, 40, 70).
110 Ebd., S. 639 (V. 19f.).
111 Ebd., S. 640 (V. 40f. und 54).
112 Die Daktylen ließen sich hier zudem als Verweis auf die elegische Gattung lesen.

Zelten Trug«; das Lebendige zieht ein. Eine gewordene Lebendigkeit steht auch am Ende der Pflanzenelegie; mit ihr geht die Fähigkeit zum »[E]ntziffern« der »Lettern«[113] im Garten einher, also ebenfalls eine Form der Klärung: vom Mythos der Pflanze hin zur Morphologie. Im Mittelteil der Elegie ist mehrfach von belebenden Kräften die Rede.[114]

Erichtho reproduziert in ihrer Rede aber nicht zwischen den Zeilen Goethes Morphologie, sondern liefert gewissermaßen ein Negativ der Metamorphosenlehre. Die spart den Tod weitgehend aus: »[E]s wird nicht gestorben. (Goethes Pflanzen verrotten nicht.)«[115] Die Erichtho-Szene füllt diese Lücke. Goethes Morphologie weitet sich damit zu einem Instrument der Erinnerungskultur aus. Erichtho als »die erinnernde Kraft des geschichtlichen Bodens, wie sie am historischen Ort und zur historischen Stunde wirksam wird«[116], verkörpert ein Prinzip der Verwandlung, das den Tod als historisches Ereignis einbezieht und nicht allein als Teil des Prozesses der fortwährenden Reproduktion des Lebendigen sieht. Die Einschläge der Geschichte liegen unter Erichthos Versen (und Fersen). Sie vermischen sich auf eine Weise mit den mythischen Gestalten, wie es sich auch bei Ovid und Shakespeare beobachten lässt und später bei Heiner Müller. Der metrischen Harmonie der Pflanzenelegie setzen sie ein Aushalten von Spannungen entgegen.

Die Verwandlungsspiele der Klassischen Walpurgisnacht schließen daran gerade nicht an. Zwar scheinen in der Debatte zwischen Thales und Anaxagoras über die Entstehung der Welt aus dem Wasser oder dem Feuer Grundfragen von Goethes Morphologie auf.[117] Das ganze Fest steht aber unter den Auspizien des künstlich im Labor hergestellten Homunculus. Schlaffer spitzt zu: »Die Antike in *Faust II* ist ein vergegenständlichter Bewußtseinsinhalt der Moderne. [Sie] wird im Laboratorium der Moderne hergestellt.«[118] Zudem ist die Walpurgisnacht von einer Ästhetik der Entdifferenzierung und des Grotesken geprägt, die nicht mit Goethes Thesen zur Morphologie in Einklang zu bringen ist.

Die Erichtho-Szene handelt auch nicht nur von »geschichtlichen Scheinbilder[n]«, wie Dorothea Hölscher-Lohmeyer vorschlägt.[119] Der ontologische

113 Goethe: Die Metamorphose der Pflanzen, S. 641 (V. 67).
114 Vgl. ebd., S. 640 (V. 55f. und 61f.): »herrliche Düfte, gewaltig, / Strömen süßen Geruch alles belebend umher.«; »Daß die Kette sich fort durch alle Zeiten verlänge, / Und das Ganze belebt so wie das Einzelne sei.«
115 Detering: Menschen im Weltgarten, S. 215.
116 Lohmeyer: Faust und die Welt, S. 200.
117 Vgl. dazu Detering: Menschen im Weltgarten, S. 218f.
118 Schlaffer: Faust zweiter Teil, S. 109.
119 Hölscher-Lohmeyer: Natur und Gedächtnis, S. 100.

Status der von Erichtho beschriebenen Phänomene ist an vielen Stellen unklar. Besonders das Blut im Boden erscheint nicht nur vor Erichthos mythisch-historischen Augen; es steckt wirklich in den Feldern von Pharsalien.[120] Gehen wir davon aus, dass mythische Erzählungen ein Erfahrungssubstrat besitzen, handelt es sich nicht nur um das Blut des römischen Bürgerkriegs. Bei Pharsalia liegt, wie bei Lukan nachzulesen ist, auch Echion oder Theben (vgl. BC 6.356f.), die unglückliche Stadt, die dem Mythos nach von Cadmus und den überlebenden Kriegern aus der Drachensaat – auf »endlose[n]« blutgetränkten Furchen[121] – gegründet wurde und deren Schicksal blutig blieb. »hac tellure feri micuerunt semina Martis.« – »In diesem Lande schossen die Keime für rohen Krieg ans Licht.« (6.395), heißt es bei Lukan in kadmeischer Metapher über Pharsalus.[122]

Erichthos vs. Helenas Trimeter: Deutung der Versgestaltung

In seiner brillanten Analyse der Helena-Trimeter, die in der Forschung zu *Faust II* nur wenig Aufmerksamkeit erfahren hat, zeichnet Martin Boghardt ein anderes Bild von Goethes Umgang mit dem antiken Versmaß, als es die Analyse von Erichthos Monolog hervorbringt.[123] Von wenigen Ausnahmen abgesehen sind Helenas Reden durch eine zwar abwechslungsreiche, aber regelhafte und geradezu glatte Versgestaltung geprägt. Um nicht zur Prosa zu tendieren, so Boghardt, verzichte Goethe für Helenas Verse weitgehend zumindest auf radikalere Zeilensprünge.[124] »Die gelegentlichen echten Enjambements setzen die Integrität des Verses nur aufs Spiel, um dann die wiederhergestellte Einheit desto wirkungsvoller ins Gewicht fallen zu lassen. Auf diese Weise gewinnt der Vers durch seine ungewöhnliche Länge besondere Wucht.«[125] Helenas Zäsuren sind fast alle weiblich, wodurch sich »ein

120 Vgl. zu diesem Motiv bei Lukan und Vergil: Kersten: Blut auf Pharsalischen Feldern.

121 Im 4. Buch zieht Lukan in einer Schlachtbeschreibung den Vergleich zu den Sparten: »So fiel, als Kadmos' Saat aufging, die Spartenschar im Wechselmord zur üblen Vorbedeutung für das Brüderpaar von Theben; so tränkten im kolchischen Gefilde die Erdgeborenen, die aus den Zähnen des immerwachen Drachens hervorwuchsen und durch Zaubersprüche in Hader gerieten, endlose Furchen mit dem Blut der Ihren, sodaß sogar Medea sich vor dem Greuel entsetzte, den sie mit Kräutern von noch unerprobter Wirkung zum erstenmal hervorgerufen hatte.« 4.549–556.

122 Den Mythos der »[r]uck[artigen]« Kriegererzeugung greift Goethe in der Walpurgisnacht in den Passagen zur den Daktylen und Pygmäen auf (F 7626–7653, hier 7650). Die Autochthonie-Mythen lesen sich wie eine Parodie auf Goethes Morphologie.

123 Boghardt: Der jambische Trimeter, S. 170–218.

124 Ebd., S. 193.

125 Ebd., S. 193f.

belebendes Widerspiel zwischen klingender Zäsur und stumpfer Kadenz« ergibt; sie liegen, nach griechischem Vorbild, meist nach der dritten oder vierten Senkung, manchmal nach der zweiten, selten nach der fünften.[126]

Erichtho spricht variantenreicher. Besonders zu Beginn der Rede finden sich viele Zeilensprünge. Von den 20 Versen des ersten Redeblocks sind sieben stark enjambiert. Wie beschrieben konzentrieren sich die Enjambements aber auf den Beginn der Rede; in den letzten sieben Versen des ersten Blocks finden sich keine Enjambements mehr; im zweiten Block ist nur eine Zeile enjambiert, im dritten keine. Zählt man nur die als sicher angenommenen Zäsuren, kommt man auf 25 in den 20 Versen. Zehn davon sind stumpf, je fünf liegen nach der zweiten respektive der vierten Hebung. Von den klingenden Zäsuren finden sich sieben nach der dritten, sechs nach der vierten und jeweils eine nach der fünften Senkung. Es kommt durch diese Vielfalt zu laufenden Verschiebungen der Zäsur, die Goethe, wie in der Analyse demonstriert, für subtile Pointen nutzt. Goethe, der für seine hin und wieder eigenwillige Versarbeit von Zeitgenossen gescholten wurde,[127] erreicht in den Erichtho-Trimetern besondere Virtuosität. Er zeigt den Trimeter als Vers der Verschiebung und Zäsurierung. Weniger ist der Einsatz des Trimeters ein gelehrter Rückgriff auf die Antike, als ein Weg, das Nachwirken antiker *Erfahrungen* in die und in der Gegenwart spürbar zu machen. Nirgends im *Faust II* ist Goethe Ovid so nah wie in den Erichtho-Versen.

Neben Helena und Erichtho spricht im dritten Akt auch der zu Phorkyas gewordene Mephistopheles zwischenzeitlich in Trimetern. Das Verhältnis der Phorkyas- und der Helena-Trimeter wurde mehrfach untersucht. Phorkyas Dekonstruktion des Versmaßes über halsbrecherische Enjambements, eingeschleuste Reime und träge Lautfolgen ist als Form der Ironie oder Parodie gelesen worden.[128] So sagt sie etwa über das Verhältnis von Scham und Schönheit:

> Tief eingewurzelt wohnt in beiden alter Haß,
> Daß, wo sie immer irgend auch des Weges sich
> Begegnen, jede der Gegnerin den Rücken kehrt.
> Dann eilet jede wieder heftiger, weiter fort[.] (F 8754–8760)

126 Ebd., S. 195.

127 Vgl. dazu u. a. Ronzheimer: »Sceptische Beweglichkeit«, S. 150.

128 Zusätzliche Aufmerksamkeit erhielt der Vergleich durch das Paralipomenon 158 zu *Faust II*, in dem Faust und Mephistopheles sich in Vorbereitung auf die Zusammenkunft mit Helena in Trimetern über den Trimeter mokieren. Vgl. dazu zuletzt Ronzheimer: »Sceptische Beweglichkeit«, S. 153f. sowie grundlegend: Jost Schillemeit: Faust und der tragische Trimeter. Zur Vorgeschichte der Klassischen Walpurgisnacht, in: Jahrbuch des Freien Deutschen Hochstifts (1985), S. 33–51.

Für Boghardt »[gibt] die phorkyadische Trimeter-Parodie […] den kontrastierenden Hintergrund ab, vor dem sich Helenas Trimeter-Sprache läutert und behauptet.«[129] Elisa Ronzheimer hält mit Emil Staiger fest, dass der Trimeter bleibende Schäden von dieser Zurichtung davonträgt.[130]

Erichthos Trimeter sind in diese Überlegungen bislang nur ganz am Rande eingeflossen. Weder lässt sich für sie von einer ironischen noch von einer tragischen Verwendung des Versmaßes sprechen. Ironie entsteht in der Erichtho-Szene über den intertextuellen Zusammenhang, der durch die metapoetische Rede über die »leidigen Dichter« hervorgehoben ist und besonders durch die eklatante Differenz von Goethes Erichtho zu der Lukans. Mit den Abweichungen von der strengen trimetrischen Form erzeugt Goethe im Fall von Erichtho gerade keine Ironie, sondern den Eindruck ungekünstelten, erfahrungsbezogenen Sprechens in einer ausgefeilten künstlerischen Form. Auf Erichthos Verse trifft der berühmte Goethe-Satz zu »Ich künstele so lange an meinem Stil herum, bis er natürlich wird.«[131]

Anteil am Eindruck des erfahrungsbezogenen Sprechens hat die Aktualisierbarkeit des Bürgerkriegsbezugs auf die jüngeren Ereignisse in Europa, auf die Schlachtfelder von Revolution und Restauration. In der eigentlichen Walpurgisnacht, die auf Erichthos Auftritt folgt, wird mehrfach auf die Revolution angespielt, besonders deutlich in der Figur des Seismos und im Motiv des Erdbebens, das zu den Leitmetaphern der Diskurse um die Französische Revolution gehört.[132] Schlaffer erkennt neben dieser Personifizierung des Bebens der Revolution auch allegorische »Revolutionsszenen«: Klassenkämpfe zwischen aristokratischen Reihern und bourgeoisen Pygmäen sowie zwischen bourgeoisen Pygmäen und einem ›Fußvolk‹ aus Imsen und Daktylen.[133]

Das geschieht erst nach dem Auftritt der Erichtho; der Bezug zur Revolution liegt mit ihr aber schon in der Luft. »Pharsalia nostra / vivet« (9.985f.) lautet ein prägnanter Umbruch in Lukans *Bellum civile*, aus dem wohl der alternative Titel *Pharsalia* für das Epos hervorging.[134] Goethe nimmt durch den Titel »Pharsalische Felder« diesen Bezug auf. Das alliterierende Versende »Pharsalia fatis« (6.313) in Lukans 6. Buch dürfte dabei vielleicht noch

129 Boghardt: Der jambische Trimeter, S. 208.
130 Ronzheimer: »Sceptische Beweglichkeit«, S. 154 auch im Zusammenhang mit dem Paralipomenon 158.
131 Wo der vielzitierte Satz nachgewiesen ist, konnte ich leider nicht ermitteln.
132 Schlaffer spricht von Seismos als »der Allegorie der Französischen Revolution«. Schlaffer: Faust zweiter Teil, S. 111. Zur Metaphorik des Erdbebens im Kontext der Französischen Revolution: Stammen: »Die Revolution des Geistes«, S. 40.
133 Schlaffer: Faust zweiter Teil, S. 88 zu den Versen 7634ff.
134 Vgl. dazu Möller: Dunkelrede und Divination, S. 188, Anm. 3.

wichtiger gewesen sein als die spätere Stelle. Das von Goethe ambivalent eingesetzte Adjektiv pharsalisch suggeriert, dass neben dem Ortsbezug auch eine semantische Übertragung stattfindet: Die Felder, um die es geht, sind nicht nur die *von Pharsalia*, sondern auch die, die *wie die Felder von Pharsalia erscheinen*. ›Unser Pharsalia‹ sind die Schlachtfelder der Revolution. Über die ließe sich aus Goethes Sicht das sagen, was Lukan über die Felder von Pharsalia sagt: dass sie besser »aus der Masse von Verhängnissen« ausgeschieden wären (»exire e mediis potuit Pharsalia fatis.«, 6.313).

Die Erichtho-Szene verbindet das Europa des frühen 19. Jahrhunderts mit dem bürgerkriegführenden Rom statt dem klassischen Griechenland. Den Trimeter setzt Goethe ein, weil er ein flexibles und im Deutschen unverbrauchtes Versmaß ist, das durch die Nähe zum Alexandriner, zum Blankvers und zur Prosa auf der Ebene ästhetischer Feindifferenzierung Antike und Moderne miteinander in komplexe Korrespondenz setzen kann. Erichthos Verse machen dabei die Sprengkraft der klassischen Form im Kontext der Auflösung des Klassischen erfahrbar. Sie fragen danach, wie das poetische Verhältnis zur Antike zu denken ist, wenn die eigene Wirklichkeit »vergoßnen Blutes Widerschein [haucht]« statt ›edle Einfalt und stille Größe‹.[135] Die Helena-Verse im dritten Akt können diesen Bruch nicht mehr kitten. Darauf weisen die Motivik des Scheins, die durchweg mit Helena verbunden ist, sowie die parodistischen Züge in den Phorkyas-Versen.

Erichtho und die *Campagne in Frankreich*

Ein weiterer Intertext zeigt die von Erichtho erzeugten Bilder als Goethes eigenen Kriegserfahrungen verbunden. 1822 veröffentlicht Goethe ein Tagebuch seiner Teilnahme am Feldzug deutscher und österreichischer Truppen gegen Frankreich, das später den Titel *Campagne in Frankreich 1792* erhält. Die bei der Arbeit an dem Text fast 30 Jahre zurückliegenden Erfahrungen versucht er mithilfe von Geschichtsbüchern, Karten und anderen historischen Quellen zu rekonstruieren.[136] Zugleich deutet sich an, dass Goethe die Erlebnisse schon während der Reise ästhetisiert hat und dadurch in lebendiger Erinnerung behalten kann.

135 Vgl. für eine ähnliche These Osterkamp: Gewalt und Gestalt, S. 34.

136 Waltraud Loos: *Campagne in Frankreich 1792* und *Belagerung von Mainz*. Nachwort, in: Johann Wolfgang von Goethe: Werke, Band 10: Autobiographische Schriften II, hg. v. Lieselotte Blumenthal und W.L., München: DTV 1998 (Hamburger Ausgabe), S. 661–673, hier 661f.

Ende August 1792 vor Verdun muss sich für Goethe ein »Schauspiel« der sich über weite Flächen erstreckenden Militärzelte und der in Kreisen zusammensitzenden Soldaten ergeben haben, das an Bilder aus Erichthos Versen erinnert:

> [Ich sah] mich um auf der Wiese, wo wir lagerten, und von wo sich die Zelte bis auf die Hügel erstreckten. Auf dem großen grünen, ausgebreiteten Teppich zog ein wunderliches Schauspiel meine Aufmerksamkeit an sich: eine Anzahl Soldaten hatten sich in einen Kreis gesetzt und hantierten etwas innerhalb desselben.[137]

Die Soldaten angeln kleine Fische in einem Erdloch mit Quellwasser. Goethe interessiert sich vor dem Hintergrund seiner morphologischen Forschungen vor allem für das Farbenspiel, das im Wasser durch die schimmernden Fische und eine Scherbe entsteht (C 205).[138]

Für den Abend desselben Tags verzeichnet Goethe ein Kriegsspektakel, in dem erneut Vokabular auftaucht, das sich auch bei Erichtho findet (Feuer, Flammen, Meteor):

> Um Mitternacht fing das Bombardement an, sowohl von der Batterie auf unserem rechten Ufer als von einer anderen auf dem linken, welche, näher gelegen und mit Brandraketen spielend, die stärkste Wirkung hervorbrachte. Diese geschwänzten Feuermeteore mußte man denn ganz gelassen durch die Luft fahren und bald darauf ein Stadtquartier in Flammen sehen. (206)[139]

Der Blick durchs Fernglas lässt Tod und Zerstörung naherücken (ebd.). Dennoch besitzt Goethe ausreichend physische Distanz zum Kriegsgeschehen, dass er nicht nur die Zerstreuungen in der eigenen Umgebung, sondern auch die Schlachten ästhetisieren kann. Als er Mitte September im Gefolge des

137 Goethe: Campagne in Frankreich 1792. Belagerung von Mainz [1822], in: ders.: Werke, Band 10: Autobiographische Schriften II, hg. v. Lieselotte Blumenthal und Waltraud Loos, München: DTV 1998 (Hamburger Ausgabe), S. 188–400, hier 204. Ich zitiere im Haupttext mit dem Kürzel C. An anderer Stelle ist vom »Wachfeuer« die Rede, das auch bei Erichtho vorkommt. Ebd., S. 228.

138 Auf die Farberscheinungen kommt Goethe im Verlauf der Feldzugs immer wieder zurück; etwa zehn Tage nachdem er die Angelszene beobachtet hatte, fertigt er eine Zeichnung davon an (C 219).

139 Bei der Belagerung von Mainz im Frühsommer 1793, die Goethe ebenfalls selbst erlebte, ergibt sich für ihn eine ähnliche Situation: »Wir sahen auf der Schanze vor Marienborn diesem schrecklichen Schauspiele zu; es war die sternhellste Nacht, die Bomben schienen mit den Himmelslichtern zu wetteifern, und es waren wirklich Augenblicke, wo man beide nicht unterscheiden konnte. Neu war uns das Steigen und Fallen der Feuerkugeln; denn wenn sie erst mit einem flachen Zirkelbogen das Firmament zu erreichen drohten, so knickten sie in einer gewissen Höhe parabolisch zusammen, und die aufsteigende Lohe verkündete bald, daß sie ihr Ziel zu erreichen gewußt.« C 375.

Königs und Herzogs von Braunschweig in einen größeren Reiterzug gerät und mit der Truppe durch weite Landschaften zieht, heißt es gar:

> Diese Reitermassen machten zu der angenehmen Landschaft eine reiche Staffage, man hätte einen van der Meulen gewünscht, um solchen Zug zu verewigen; alles war heiter, munter, voller Zuversicht und heldenhaft. Einige Dörfer brannten zwar vor uns auf, allein der Rauch tut in einem Kriegsbilde auch nicht übel. (223)

Ein anderer Kolonnenzug erscheint Goethe der vielen »blinkende[n] Bajonette« wegen aus der Ferne wie ein Wasserfall oder ein Fluss (225). Zweimal erkennt er eine »amphitheatralisch[e]« Konstellation (233, 236). Schauplätze und Staffagen ziehen vor seinen Augen auf und ab wie Erichthos Erscheinungen:

> Es war Nacht geworden, auch diese sollte man schlaflos zubringen, der Himmel war nicht ungünstig, der Vollmond leuchtete, aber hatte nichts zu beleuchten. Zelte waren verschwunden, Gepäck, Wagen und Pferde alles hinweg […]. So weit wir bei falbem Licht umhersahen, schien alles öd und leer; wir horchten vergebens, weder Gestalt noch Ton war zu vernehmen. (247f.)

In der folgenden Nacht bescheint der Mond eine freundlichere Szene; wieder interessieren Goethe besonders die Licht- und Farbverhältnisse:

> Der Mond schien hell durch die beruhigte Luft, nur ein sanfter Zug leichter Wolken war bemerklich, die ganze Umgebung sichtbar und deutlich, fast wie am Tage. Beschienen waren die schlafenden Menschen, die Pferde vom Futterbedürfnis wach gehalten, darunter viele weiße, die das Licht kräftig wiedergaben; weiße Wagenbedeckungen, selbst die zur Nachtruhe gewidmeten weißen Garben, alles verbreitete Helle und Heiterkeit über diese bedeutende Szene. Fürwahr, der größte Maler hätte sich glücklich geschätzt, einem solchen Bilde gewachsen zu sein. (249)

Vom »Kriegstheater« (362) und vielfältigen »Schauspiel[en]« (375f.) ist auch später die Rede; nach einer Gefahrensituation und einigen unruhigen Nächten bekundet Goethe aber auch: »[F]erner wollt' ich mich über Mißbehagen und Langeweile im deutschen Theater nie wieder beklagen, wo man doch immer Gott danken könne, unter Dach zu sein, was auch auf der Bühne vorgehe.« (251f.)

Die Anregungen, die Goethe der Teilnahme an den Ereignissen verdankt, sind – wenigstens mit dem Abstand von 30 Jahren – offenbar größer als die Schreckenserfahrungen. Die Erinnerungen zur Campagne und der Belagerung von Mainz sind weniger tendenziös als Goethes Revolutionsdramen. Die vielfältigen Erlebnisse und ihre Bezüge zu den eigenen Studien scheinen Goethe stärker umgetrieben zu haben als das politisch-militärische Geschehen. Manch eine Begegnung und Beobachtung könnte sich als Inspiration

für den Mummenschanz oder die Walpurgisnächte angeboten haben: Zwei Marketenderinnen zeichnet Goethe wie »buntscheckig[e]« Karnevalsfiguren (250). Ein Wirtshaus in Trier bietet »ein sinneverwirrendes Schauspiel« aus Soldaten unterschiedlichster Militärtrachten, die ihm »wie in einer gemeinsamen Hölle zusammengefaßt« erscheinen (287). Aus einem Fenster des Mainzer Chausseehauses sieht er den Militär- als Karnevalszug: »Seltsamer war nichts, als wie sich dieser Zug ankündigte; eine Kolonne Marseiller, klein, schwarz, buntscheckig, lumpig gekleidet, trappelten heran, als habe der König Edwin seinen Berg aufgetan und das muntere Zwergenheer ausgesendet.« (387)

Campagne in Frankreich und *Belagerung von Mainz* legen nahe, dass Goethe sich beim Verfassen der Texte mit der Verarbeitung starker Erfahrungen von Revolution und Krieg auseinandergesetzt hat und in der Ästhetisierung der Schauplätze und Nebenschauplätze der miterlebten Ereignisse Wege gefunden hat, sie nicht nur zu verarbeiten, sondern etwas von ihrer Intensität auch zu überliefern. Wenn es für *Faust II* daran geht, am Beispiel des Römischen Bürgerkriegs die historische Wiederkehr blutiger Machtkämpfe bis hin zu den Revolutionskriegen erfahrbar zu machen, greift Goethe zu den ihm zur Verfügung stehenden Mitteln: seine ästhetischen Erfahrungen mit Licht und Dunkelheit der Kriegsschauplätze, die Farben und Figurenkonstellationen, die der Krieg hervorbringt, und vor allem die theatrale Qualität des Erlebten.

Die Revolution als »Schauspiel der Geschichte«

Damit bedient Goethe auch einen zeitgeschichtlichen Topos. »Die Akteure selbst hatten das Bewußtsein, in einem weltgeschichtlichen Drama zu agieren, dessen Zuschauer die ganze Menschheit war«, schreibt Gerhard Kurz zum »Schauspiel der Geschichte«, das die Französische Revolution hervorbrachte. »Eine Explosion von Öffentlichkeit fand statt: Politische Entscheidungen vollzogen sich auf Straßen und Plätzen; die Demonstrationen, Barrikadenkämpfe, Erstürmungen waren Szenen und Auftritte.«[140] Die Revolution führt den Absolutismus als politisches Theater vor und verschleiert dabei nicht, selbst

140 Gerhard Kurz: Mythisierung und Entmythisierung der Revolution. Die Französische Revolution als Schauspiel der Geschichte, in: Revolution und Mythos, hg. v. Dietrich Harth und Jan Assmann, Frankfurt a.M.: Fischer 1992, S. 128–145, hier 133–136.

ein solches politisches Theater zu sein.[141] Das schützende Dach, das Goethe auf den Schlachtfeldern der Revolution am deutschen Theater schätzen lernt, fehlt dabei. Die Entmythisierung des Absolutismus findet unmittelbar an den Körpern statt. Spätestens mit der Terrorzeit wird das Theater der Revolution zum antirepräsentationalen Theater.

1798, dem Jahr, in dem Goethe die Pflanzenelegie schreibt, skizziert Immanuel Kant eine Form theatraler Erfahrung der Revolution aus der Distanz. In seiner Schrift *Der Streit der Fakultäten* widmet sich Kant neben einem Vergleich der akademischen Disziplinen auch der Frage, ob die Menschheit sich moralisch zum Besseren entwickle. Am Beispiel der Revolution spricht Kant vom »*Geschichtszeichen*« zwischen Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft (»signum rememorativum, demonstrativum, prognosticon«)[142] als Moment, von dem sich Hoffnung in die Fortschrittsthese nähren könne. Nicht das revolutionäre Geschehen selbst gilt Kant als ein solches Zeichen. Die »Begebenheit«, die den Menschen zum moralischen Handeln bewegt,

> besteht nicht etwa in wichtigen, von Menschen verrichteten Taten oder Untaten, wodurch, was groß war, unter Menschen klein, oder, was klein war, groß gemacht wird, und wie, gleich als durch Zauberei, alte glänzende Staatsgebäude verschwinden, und andere an deren Statt, wie aus den Tiefen der Erde hervorkommen.[143]

Die umstürzlerischen »Taten und Untaten« (Kant adressiert die Revolution hier noch implizit) bringen ans Magische grenzende Formen der Verwandlung hervor, deren Beschreibung an das Emporwachsen der kadmeischen Sparten erinnert. Kant scheint der radikale Umsturz der Verhältnisse nur in mythischer Form darstellbar, an die sich keine emanzipatorische Kraft bindet. Das echte, nicht-mythische Geschichtszeichen ist nach Kant die gedankliche Ansteckung »der Zuschauer […] bei diesem Spiele großer Umwandlungen«[144]:

> Die Revolution eines geistreichen Volks, die wir in unseren Tagen haben vor sich gehen sehen, mag gelingen oder scheitern; sie mag mit Elend und Greueltaten dermaßen angefüllt sein, daß ein wohldenkender Mensch sie, wenn er sie, zum zweiten Male unternehmend, glücklich auszuführen hoffen könnte, doch das Experiment auf solche Kosten zu machen nie beschließen würde – diese Revo-

141 Vgl. Kurz: Mythisierung und Entmythisierung der Revolution, S. 139f.

142 Immanuel Kant: Der Streit der Fakultäten, in: ders.: Werke in sechs Bänden, hg. v. Wilhelm Weischedel, Band VI: Schriften zur Anthropologie, Geschichtsphilosophie, Politik und Pädagogik, Darmstadt: WBG 1998 [1983], S. 261–393, hier 357.

143 Ebd.

144 Ebd.

> lution, sage ich, findet doch in den Gemütern aller Zuschauer (die nicht selbst in diesem Spiele mit verwickelt sind) eine Teilnehmung dem Wunsche nach, die nahe an Enthusiasm grenzt, und deren Äußerung selbst mit Gefahr verbunden war, die also keine andere, als eine moralische Anlage im Menschengeschlecht zur Ursache haben kann.[145]

Es geht Kant beim Geschichtszeichen also um eine intensive gedankliche Involvierung der Zuschauer, eine »Teilnehmung dem Wunsche nach«, zu dem sich öffentlich zu bekennen mit einem gewissen politischen Risiko verbunden ist.[146]

Der Enthusiasmus, in dessen Nähe Kant diese Involvierung rückt, galt in der Antike als Form der Verwandlung, die auf Besessenheit durch einen Gott zurückgeht; ἐνθουσιάζω bedeutet gottbegeistert sein. Enthusiastisch sind die Mänaden im dionysischen Rausch und die Pythia im delphischen Orakeldienst. Platon ist der Enthusiasmus verdächtig; im *Phaidros* allerdings rehabilitiert er ihn für die Philosophie: Am Ende des Mythos von der Seele als fliegendes Gespann aus Rossen und Wagenlenker beschreibt Sokrates das Denken des Philosophen als dem Blick des göttlichen Seelenflugs verbunden und bezeichnet es als Enthusiasmus.[147] Es handelt sich dabei um ein an der Ideenwelt orientiertes, körperloses Konzept: Platon bezeichnet das Dasein beim Seelenflug als »rein und nicht eingesargt in dies, was wir als unseren sogenannten Körper mit uns herumtragen, nach Austernart eingesperrt.«[148] Kant demokratisiert diesen Enthusiasmus der Ideen, beharrt aber ebenfalls auf wenigstens einer Körperferne. Zwar verbinden sich politische Ratio und revolutionärer Affekt als eine Art Herzklopfen für die Republik in Kants Geschichtszeichen. Kant hegt aber das affektive Moment idealistisch ein: »[A]ller Affekt, als ein solcher, [verdient] Tadel«, schreibt er. »[W]ahrer Enthusiasm« gehe »nur immer aufs *Idealische* und zwar rein Moralische«.[149]

Goethe lehnte die revolutionäre Gewalterfahrung ebenso ab wie die Verklärung der sinnlichen Erfahrung ins rein Idealistische. Mit Blick auf die realen Verhältnisse der Zeit, in der sich der Umsturz bereits zum revolutionären Terror gewendet hat, erscheint Kants idealistischer Begriff des Enthusiasmus ohnehin als philosophische Utopie aus der Königsberger Ferne. In Goethes Erichtho-Szene deutet sich indes der Entwurf für ein aus Erfahrung geborenes

145 Ebd., S. 358.
146 Vgl. ebd., S. 357.
147 Platon: Phaidros, 249d und e.
148 Ebd., S. 250c.
149 Kant: Der Streit der Fakultäten, S. 359.

politisches Theater an, das unter einem schützenden Dach stattfindet und doch auf eine starke sinnliche Erfahrung abzielt.

Plastizität aus der Finsternis: Erichthos Erfahrungstheater

Die Frage der Aufführung steht für die *Faust*-Stücke grundlegend zur Debatte. Schon der erste Teil galt zur Goethezeit als partiell unaufführbar; der zweite Teil sprengt den theatralen Rahmen in bis dato nicht gekannter Weise. Juliane Vogel hat dies jüngst nochmals anhand des Auftritts als Grundprinzip des Theaters beschrieben. Zusammenfassend heißt es bei ihr:

> Unaufführbar ist das *Faust*-Projekt auch deshalb, weil ihm Körper in allen Aggregaten zur Verfügung stehen, weil sie alle Grade der Entwirklichung durchlaufen. Die Frage der Festkörperlichkeit als Grundlage theatraler Repräsentation ist zuletzt gleichgültig geworden. Im Exzess der Figurationen wie in der Überaktivität medialer Hintergründe verabschiedet sich das alte Auftrittstheater.[150]

Auf der Ebene des Dramentextes scheint dieser Verlust an Kontur und Plastizität zunächst auch für Erichtho (die Vogel nicht thematisiert) zu gelten, ließe sich doch der Auftritt in »Finsternis« geradezu als Theaterscherz über das Verhältnis von Figur und Grund lesen. »Die echte, wirklich vollständige Dunkelheit steht […] im Widerspruch zu der Absicht und Aufgabe des Theaters, schaubar zu machen«, schreibt Carl-Friedrich Baumann in seiner Studie zu den Lichtverhältnissen der europäischen Theater zwischen dem 17. und 20. Jahrhundert: »Es muß mindestens so viel Licht auf der Bühne sein, daß das szenische Geschehen erkannt werden kann.«[151] Theaterhistorisch wie -theoretisch ist die These nicht haltbar, tendenziell trifft sie aber einen Punkt.

Für die konkrete Aufführungspraxis ist absolute Dunkelheit ohnehin kein trivialer Zustand. »Finsternis« zielt ins Herz der materiellen Voraussetzungen der Aufführung. Heute verhindern eine komplette Dunkelheit nicht selten feuerpolizeiliche Regelungen, die ein Ausschalten der Notbeleuchtung untersagen. In der Antike, im Mittelalter und teilweise auch in der frühen Neuzeit fand Theater unter freiem Himmel und tagsüber statt. In vielen Shakespeare-Inszenierungen wäre Finsternis vor allem über den Dialog in das tageslichtbeleuchtete Theater eingezogen. Über die ganze neuzeitliche

150 Vogel: Aus dem Grund, S. 180.

151 Carl-Friedrich Baumann: Licht im Theater. Von der Argand-Lampe bis zum Glühlampen-Scheinwerfer, Stuttgart: Franz Steiner Verlag 1988, S. 296.

Theatergeschichte hinweg erweitern beleuchtungstechnische Neuerungen die Möglichkeiten des theatralen Lichteinsatzes.[152] Von einer Bühnenbeleuchtung lässt sich dabei erst mit der Trennung zwischen Bühnen- und Saalbeleuchtung und der damit einhergehenden Möglichkeit der Abdunkelung des Zuschauerraums um 1800 sprechen, wie Baumann zeigt.[153] Im frühen 19. Jahrhundert wurde die Theaterbeleuchtung erstmals zu einem breiter diskutierten Thema.[154] Grundsatzdiskussionen wurden geführt über die Beleuchtung des Zuschauerraums zwischen dem Wunsch nach gesellschaftlicher Sichtbarkeit und der Angst vor Sittenverfall in den Logen, aber auch mit Blick auf den ästhetischen Zusammenhang zwischen Schauspielern und Publikum oder die Möglichkeit des Mitlesens in Textausgaben oder auf Theaterzetteln.[155] Durch den differenzierten Lichteinsatz verschwanden eklatante Widersprüche zwischen Dramenhandlung und Theatersetting zugunsten des Illusionstheaters.[156] Während im späten 18. Jahrhundert die völlige Verdunklung in der Regel nicht möglich oder nicht vorgesehen war und »›Nacht‹« auf der Bühne »nur angedeutet werden konnte«, erweitern sich in den nächsten Jahrzehnten die Spielräume.[157] Seit den 1820er Jahren sorgt die Gasbeleuchtung für eine Revolution, was die Rauch-, Ruß- und Wärmeentwicklung, aber auch eine feiner abgestufte Lichtgestaltung betrifft.[158] Man begann, mit differenziertem Einsatz von Szenenlicht zu experimentieren.[159] Die vollständige Abdunklung des Zuschauerraums war nun möglich, vor der Mitte des 19. Jahrhunderts

152 Vgl. dazu grundlegend die eben zitierte, detailreiche, punktuell stark wertende Studie von Baumann. Dieser fügt seinem Plädoyer gegen die Finsternis im Theater die folgenden Thesen hinzu: »Der Zuschauer fühlt sich in einem völlig finsteren Theater nicht wohl, besonders, wenn aus der Dunkelheit noch Stimmen zu ihm dringen. Die innere Spannung, in der sich der Zuschauer befinden soll, geht verloren. Außerdem verliert der Dialog seine Wirkung.« Ebd., S. 296.

153 Vgl. ebd., u. a. S. 1, 16, 45.

154 Ebd., S. 228.

155 Ebd., S. 48–50.

156 Vgl. ebd., S. 24: »Der naiven Schaulust war es bis zur Aufklärung nicht abträglich, daß Kronleuchter in einer Außenszene […] oder eine Kerze auch bei Tage auf dem Tisch eines Zimmers […] zu sehen waren. Erst später mußten solche Leuchten, wenn sie unbedingt notwendig waren, möglichst unauffällig in die Szenerie oder in die Inszenierung einbezogen werden.« Widersprüche zwischen Dramentext und konkreter visueller Situation in der Antike und im Shakespeare-Theater legen nahe, dass dies weniger als Naivität und vielmehr im Zeichen einer hohen Ambivalenztoleranz zu betrachten sein dürfte.

157 Ebd., S. 26.

158 Vgl. ebd., S. 87–90. Allerdings waren mit dem Gas auch neue Probleme verbunden, wie die Abhängigkeit von Lieferanten, der Geruch und die Unfallgefahr. Vgl. ebd., S. 91ff.

159 Vgl. ebd., S. 40f.

aber nicht üblich.[160] Echte Finsternis spielte im Grunde nur um 1900 im Zusammenhang einer wagnerianischen Theaterästhetik eine größere Rolle.[161]

Für Goethes Weimarer Theater geht Baumann von einer vielschichtigen Bühnenbeleuchtung mithilfe von Lichtquellen in Kulissen und Fußrampe aus.[162] Die neue Möglichkeit der weitgehenden Verdunklung des Theaters sowie des differenzierteren Lichteinsatzes könnten Goethes Spiel mit Finsternis und Dämmerlicht in der Erichtho-Szene zusätzlich zur lukanischen Vorlage, die sich durch ein »Spiel mit Licht und Schatten«[163] auszeichnet, begünstigt haben. Dass Goethe Erichtho aus der Finsternis auftreten lässt, wäre dann über den intertextuellen Verweis hinaus als moderner Theatereinfall zu lesen, der vorausdeutet auf eine um 1900 virulente Ästhetik des Dunklen oder gar auf Stücke wie Samuel Becketts *Not I* (1972), einen dramatischen Monolog über Erfahrung und Erinnerung, für dessen Inszenierung allein der Mund der Sprecherin beleuchtet wird.

Tatsächlich entspricht die Rezitation oder Deklamation aus der Dunkelheit, mit der wir es bei Erichthos Auftritt zu tun haben, auch Goethes Beschreibung der idealen ästhetischen Erfahrung von Shakespeares Dramen durch den »innere[n] Sinn«, durch »geistiges Wort«:

> [Shakespeare] läßt geschehen, was sich leicht imaginieren läßt, ja was besser imaginiert als gesehen wird. *Hamlets* Geist, *Macbeths* Hexen, manche Grausamkeiten erhalten ihren Wert durch die Einbildungskraft, und die vielfältigen kleinen Zwischenszenen sind bloß auf sie berechnet. Alle solche Dinge gehen bei'm Lesen leicht und gehörig an uns vorbei, da sie bei der Vorstellung lasten und störend, ja widerlich erscheinen.
>
> Durchs lebendige Wort wirkt *Shakespear*, und dies läßt sich bei'm Vorlesen am besten überliefern; der Hörer wird nicht zerstreut, weder durch schickliche noch unschickliche Darstellung. Es gibt keinen höhern Genuß und keinen reinern, als sich mit geschloßnen Augen durch eine natürlich richtige Stimme ein *Shakespear*'sches Stück nicht deklamieren, sondern rezitieren zu lassen. [...] Alles, was bei einer großen Weltbegebenheit heimlich durch die Lüfte säuselt, was in Momenten ungeheurer Ereignisse sich in dem Herzen der Menschen verbirgt, wird ausgesprochen; was ein Gemüt ängstlich verschließt und versteckt, wird hier frei und flüssig an den Tag gefördert; wir erfahren die Wahrheit des Lebens und wissen nicht wie.[164]

160 Ebd., S. 128f.

161 Vgl. ebd., S. 223 und 297.

162 Ebd., S. 17.

163 Möller: Dunkelrede und Divination, S. 204. Vgl. zur An- und Abwesenheit des Apollinischen in Lucans Erictho-Passagen: Ambühl: Krieg und Bürgerkrieg bei Lucan, S. 153.

164 Goethe: Shakespear und kein Ende!, S. 638f. In seinen *Regeln für Schauspieler* verbindet Goethe den Unterschied von Deklamieren und Rezitieren weniger deutlich mit einer Wertung. Für den Erichtho-Monolog dürfte ihm, nach den Ausführungen in den *Regeln*,

Zunächst korrigiert Goethe mit dem Auftritt der (bei ihm gar nicht furchtbar) schrecklichen Erichtho in »Finsternis« den Shakespeareschen Malus, »was sich leicht imaginieren läßt,« zwischendurch auch einmal auf der Bühne »geschehen« zu lassen. Er gibt Erichtho dann derart gute Verse, dass ihr Auftritt zum Paradebeispiel für eine nahezu allein stimmlich evozierte theatrale Plastizität wird. Erichtho lässt die Pharsalischen Felder vor dem inneren Auge entstehen, lässt Erscheinungen auf- und wieder abziehen. Das »lebendige Wort«, das nach Goethe solche Momente bei Shakespeare ermöglicht, meint nicht nur die komplexe Gestaltung von Figurenpsychologien über den Dialog, sondern auch die ästhetische Gestalt der Blankverse und das Spiel mit Vers und Prosa. Sie sind Teil des Geheimnisses, von dem Goethe im letzten hier zitierten Satz spricht: »[W]ir erfahren die Wahrheit des Lebens und wissen nicht wie.«

Obwohl es sich bei Erichtho um eine mythologische Figur handelt, ist ihr Auftritt einer der seltenen Momente in *Faust II*, in denen eine Figur mit ihrer Rede plastisch wird. Die Erichtho-Trimeter belegen die komplexe ästhetische Arbeit hinter dieser vermeintlich naiven Erfahrung. In diesem Sinne ergänzt Heiner Müller später Goethes Überlegungen zu Shakespeare:

> Über den Vers gibt's einen physischen Kontakt zum Zuschauer, wenn er richtig gesprochen wird. Eine Stimme auf einen Rhythmus, und man erfährt dann die Geschichte über den Rhythmus, über den Körper. Es wird eine körperliche Erfahrung, das ist unabhängig von der Mitteilung, von dem, was der Text mitteilt. Und das ist das, was allgemein verloren ist in der Sprache, was aber eigentlich die Teile – Funktion und Kraft des Theaters – ausmachen. Es geht ja nicht darum, Dinge in den Griff zu kriegen, wenn man im Theater sitzt, für das Publikum. [...] Es geht darum, Erfahrungen zu machen. Und die kann man nur blind machen zunächst. Über den Körper und nicht über das Gehör und übers Begreifen.[165]

Dieser Dunkelheit der Erfahrung unterliegt eine kontrollierte ästhetische Form. Im Fall von Goethes theoretischen Schriften zum Theater zielt diese (anders als bei Müller) zweifellos auf Klarheit. Nicht zuletzt über strenge Sprachregelungen wird eine Form innerer Deutlichkeit angestrebt, die über das Gehör operieren soll, aber letztlich visuell grundiert ist. Goethe geht es um das innere Auge, Müller um das Viszerale.

eher an der stärker modulierenden Deklamation gelegen sein. Insgesamt belegen die *Regeln* Goethes besondere Aufmerksamkeit für stimmliche Aspekte der Theateraufführung; die ersten 33 der 91 Paragrafen gelten dem Sprechen.

165 Die Stelle entstammt einem kurzen Text Müllers über Ernst Jandl, handelt aber von der Bedeutung des Verses bei Shakespeare. Heiner Müller: Eine merkwürdige Figur. Einige Worte zu Ernst Jandl [1990], in: W 8, Schriften, S. 370–371.

Die Erichtho-Szene zeichnet sich durch eine Ästhetik des Trüben aus. Sie wirkt durch die Rätselhaftigkeit der lebendigen Stimme, die aus dem Innern eines Körpers unsichtbare physische Präsenz zwischen »Anwesenheit und Abwesenheit« entwickelt.[166] Der paradoxe Ort der Stimme nährt die Frage nach der Nähe und Ferne Erichthos. Die Erfahrung ihrer Verse wird zur Erfahrung des Verhältnisses von Geschichte und Gegenwart; sie macht die Geschichte als Unerledigtes erfahrbar und präsentiert den Mythos als ästhetische Form für diese Tradierung. Erfahrung, so zeigt Erichthos Theater der Stimme, ist trüb. Tiefe Plastizität, Plastizität, die darum weiß, dass Geschichte Erfahrungsgeschichte ist, entsteht zwischen Licht und Schatten, Anwesenheit und Abwesenheit.

Die Lichtspiele und das Verhältnis von Nähe und Ferne zum Kriegsgeschehen, das Goethe 1792/93 selbst erlebte, dürfte für diesen Effekt in Erichthos Versen ebenfalls eine Rolle gespielt haben. Goethe nahm zwar an Feldzügen teil, die Schlachten erlebte er aber häufig nur durchs Fernrohr. Dabei galt sein Interesse der Ästhetik des Kriegs und dessen Nebenschauplätzen. Seine Aufzeichnungen gestaltet Goethe erst mit 30 Jahren Verspätung und mithilfe zahlreicher Fremdtexte aus. So besitzt die *Campagne* den palimpsestartigen Zug, der auch Erichthos Verse auszeichnet. Implizit greift Goethe in der Erichtho-Szene auch die binäre Lichtmetaphorik der Französischen Revolution auf: »Licht steht für Revolution und Republikanismus; Finsternis […] für Despotie.«[167] Erichthos Auftritt wie die zitierten Stellen aus der *Campagne* durchkreuzen solche Codierungen und Polarisierungen; das Spiel mit Licht und Schatten wird zur ästhetischen Erfahrung, die zugleich eine Erfahrung des Transhistorischen ist, der Wiederholung und Überlagerung von Erfahrungen. Auf der Schwelle zwischen poetologischer Ironie und metrischer Involvierung erweitert Goethe seine Morphologie in die Richtung einer Ästhetik, die sich aus der Erfahrung von Ambivalenzen und Brüchen nährt. Die Erichtho-Szene zeigt, dass in einer Verbindung aus Gelehrsamkeit und Mikrosensorik Residuen der Verwandlung für die Moderne liegen können.

166 Dolar: His Master's Voice, S. 77f.; vgl. auch LeVen: Music and Metamorphosis, S. 106.
167 Stammen: »Die Revolution des Geistes«, S. 39.

Faust und Erichtho, »den Boden berührend«

Erichtho tritt mit keiner der anderen Figuren im Stück in direkten Kontakt. Nur Homunculus und Mephistopheles sprechen als »Luftfahrer« fünf Verse lang über sie und über ihr:

Homunculus: Sieh! da schreitet eine Lange
Weiten Schrittes vor uns hin.
Meph.: Ist es doch, als wär' ihr bange;
Sah uns durch die Lüfte ziehn.
Homunculus: Laß sie schreiten! setz ihn nieder,
Deinen Ritter, und sogleich
Kehret ihm das Leben wieder,
Denn er sucht's im Fabelreich. (7048–7055)

Homunculus' Verse über Faust deuten voraus auf dessen Belebung durch die von Faust selbst als antäisch empfundenen Energien des griechischen Bodens, die ihn für die Suche nach Helena stärken (vgl. 7075–7077). »Wo ist sie?«, fragt er nach dem Aufwachen zunächst »den Boden berührend« (7056). »Keineswegs meint er die davongeschrittene Erichtho, von der eben noch die Rede war«, kommentiert Albrecht Schöne.[168] Das erscheint mir nur auf der Oberfläche zuzutreffen. Sicher meint Faust Helena; die Stelle kalkuliert aber mit der Überlagerung der beiden von Goethe metrisch verbundenen Frauenfiguren. Als Faust von der »Scholle, die sie trug« (7071) und der »Luft, die ihre Sprache sprach« (7073) spricht, soll Erichthos blutgetränkter pharsalischer Boden noch mitgefühlt, sollen ihre Trimeter noch mitgehört werden, die gerade aus naher Ferne an Fausts noch schlafende Ohren drangen.[169] Erichtho ist noch nah, wenn Faust seine griechische Erweckung beschreibt:

Hier! durch ein Wunder, hier in Griechenland!
Ich fühlte gleich den Boden, wo ich stand;
Wie mich, den Schläfer, frisch ein Geist durchglühte,
So steh' ich, ein Antäus an Gemüte. (7074–7077)

Auf das »Hier« hatte auch Erichtho in ihrem Monolog zweimal hingewiesen (7018 und 7022), ebenso auf den »Boden« (7026). Dass Faust ein »Geist durchglüht[]« und er »steh[t]« wie Antäus, erinnert daran, wie die Leiche sich für Erichthos Nekromantie aufgerichtet hatte: »[S]tatt sich jetzt Glied für Glied allmählich von der Erde zu erheben, prallte sie mit einem einzi-

168 Schöne: Faust – Kommentare, S. 535.

169 Faust spricht an der Stelle auch die Elemente an, die in der Walpurgisnacht aufgeführt werden, neben Erde und Luft auch die »Welle«, »die ihr [Helena] entgegenschlug« (F 7072).

gen Ruck vom Boden ab und stand.« (BC 6.755–757) Die Überlagerungen suggerieren, dass zu den antiken Kräften, die Faust erwecken, auch die der Erichtho gehören und das heißt: die Kräfte des Todes, der Toten, in einem sehr konkreten, der Leiche und dem Blut verbundenen Sinne.

»Der Name Erichtho, wohl Kurzform für Erichthonia, weist auf ein chthonisches Wesen hin«, heißt es im Stellenkommentar zu Lukans *Bellum civile*.[170] Als Chthonoi gelten Götter und Titanen, die der (tiefen) Erde zugeordnet werden, neben Hades sind das unter anderem Demeter und Persephone, Gaia, Hekate, Dionysos und die Erinyen; auch »die in der Erde wohnenden mächtigen Toten« werden dem Chthonischen zugeordnet.[171] Es ist dieser chthonische Boden, auf dem Erichtho steht und von dem sie sagt, er »haucht vergoßnen Blutes Widerschein«. Wenn Faust auf den pharsalischen Feldern aufsetzt, kommt er mit den Kräften dieses Bodens in Kontakt. Was er als antäisch empfindet, ließe sich von Lukans Erictho her auch als chthonisch denken. Antaios ist zwar ein Sohn der Gaia und des Poseidon; er selbst wird aber weniger mit den Tiefen der Erde als mit ihrer Oberfläche verbunden. In seinen Bemerkungen zur Imaginationsgeschichte von Fuß und Schlange schreibt Gerhard Wolf: »Der Körper gewinnt seine antäische Energie aus der Berührung mit der Terra-Mater und muss sich zugleich der chthonischen Mächte immer wieder erwehren.«[172] Für Antaios ist deshalb das Stehen besonders wichtig, das den »Gefahren der ausgestreckten Lage, die uns ganz den chthonischen Mächten ausliefert«[173], entgegenwirkt. Ulrich Port spricht für Goethes Aufnahme der Eumeniden/Erinyen in die *Iphigenie* und den Mummenschanz in *Faust II* davon, dass Goethe »ein[e] archaisch[e] Angst vor den (chthonischen) Mächten« bearbeite: »Im Medium der Kunst versucht er auf eine mit dem Mythos verknüpfte vorästhetische Erfahrung des Grauens aufmerksam zu machen, eine Erfahrung, die durch Kunst zwar sublimiert oder gefiltert, nicht aber aufgehoben werden kann.«[174] Mit der Erichtho-Szene verfeinert Goethe die Arbeit an dieser Erfahrbarmachung des Chthonischen. Wenn zutrifft, was Theo Stammen zum Verhältnis von Revolution und Morphologie bei Goethe schreibt – dass Goethe »*[i]n den Naturwissenschaften […] den festen Boden* (wieder)[findet], auf dem er aufrichten kann, was durch

170 Wilhelm Ehlers: Erläuterungen, in: Lucanus: Bellum civile – Der Bürgerkrieg, hg. u. übers. v. Wilhelm Ehlers, 2. Aufl., München: Heimeran Verlag 1978, S. 507–562, hier 536.

171 Beate Pongratz-Leisten und Renate Schlesier: Chthonische Götter, in: DNP Online.

172 Wolf: Verehrte Füße, S. 502.

173 Vernant: Hestia – Hermes, S. 52, Anm. 150.

174 Ulrich Port: Goethe und die Eumeniden. Vom Umgang mit mythologischen Fremdkörpern, in: Jahrbuch der deutschen Schillergesellschaft 49 (2005), S. 153–198, hier 198.

die *Französische Revolution bedroht oder gar schon zerstört worden* war«[175] –, dann sieht er sich in *Faust II* veranlasst, das Gewaltgedächtnis des historischen Bodens, das er selbst erlebte, in seine Morphologie einzuarbeiten. Die Porosität dieses Bodens wird im 20. Jahrhundert in ihren schmerzhaften Konsequenzen offenbar.[176] In der Rücksicht zeigt sie sich bereits bei Goethe.

Auch innerhalb der Walpurgisnacht bleibt Faust dem Boden verbunden. Unter den spärlichen Regiebemerkungen der Szenen deuten vier auf seinen Bodenkontakt; »herantretend«, »an den Fluß tretend«, »aufsitzend«, heißt es über ihn (bei 7181, 7257, 7336), bevor er mit Manto in die Unterwelt »steig[t]« (7494).[177] In der Walpurgisnacht ist Faust neben Mephistopheles die einzige Figur, die zwischendurch mit einem Körper versehen wird.[178] Beide sind über die Regiebemerkungen dem Theaterboden verbunden und ragen aus der künstlich herbeigeholten Antike heraus.

Über die subtilen Berührungen zwischen Faust und Erichtho, während die Helena-Handlung heraufzieht, wandert Erichtho in die bevorstehende Vereinigung zwischen Helena und Faust ein. Ihre gespenstische Präsenz, die in der Wiederkehr der Trimeter im Helena-Akt sinnlichen Ausdruck findet, begleitet Faust bis zum Ende des Stücks. Erichtho und ihre Rede von der ewigen Wiederkehr von Machtgier und Blutvergießen sind mindestens über das Körpergedächtnis präsent,[179] wenn Faust sich als Feldherr an der Landgewinnung versucht, »Graben« und »Grab« im »Sumpf« verschwimmen (11557f.) und die Lemuren den zurücksinkenden Faust »auf den Boden [legen]« (bei 11586).

Die Kolonisation inszeniert Goethe als Gegenteil der Morphologie.[180] Material dürfte auch hier Lukan geliefert haben, der im sechsten Buch zu-

175 Stammen: »Die Revolution des Geistes«, S. 50.

176 Vgl. die folgenden Kapitel zu den Texten Warlam Schalamows und Heiner Müllers.

177 Fausts Bodenkontakt wird auch vorher häufig verzeichnet: »Faust auf blumigen Rasen gebettet«, Faust und Mephistopheles »knieen«, Faust »stampft und versinkt«; »Faust steigt auf der andern Seite des Proszeniums herauf«; »Explosion, Faust liegt am Boden. Die Geister gehen in Dunst auf«; »Fausten hingestreckt auf einem altväterischen Bette.« (bei 4613, 5996, 6304, 6420, 6563, 6566).

178 Mephistopheles wird u. a. als die Lamien »umfassend« und »ergreifend«, »sich schüttelnd« und »[s]ich zwischen dem Gestein verirrend« gezeigt (bei 7770f., 7791, 7801).

179 Ich ergänze hier Osterkamps Bemerkung zur metrischen Verbindung zwischen Faust und Helena bis in die »Bergschluchten«-Szene am Ende von *Faust II* hinein: »[D]ie Klugheit dieses Dramatikers will es also, dass die Erinnerung an Helena, die sich aus Fausts Bewusstsein verloren hat, in seinem Körpergedächtnis bewahrt geblieben ist«. Ernst Osterkamp: Marienbader Bergschluchten, in: Jahrbuch des Freien Deutschen Hochstifts (2019), S. 47–72, hier 66.

180 Vgl. Michael Jaeger: Kontemplation und Kolonisation der Natur. Klassische Überlieferung und moderne Negation von Goethes Metamorphosedenken, in: Goethe-Jahrbuch 124 (2007), S. 60–73.

nächst erzählt, wie Cäsar Pompeius mithilfe kolossaler landverändernder Maßnahmen einzukreisen versucht:

> franguntur montes planumque per ardua Caesar
> ducit opus; pandit fossas turritaque summis
> disponit castella iugis magnoque recessu
> amplexus fines saltus nemorosaque tesqua
> et silvas vastaque feras indagine claudit.
>
> [M]an sprengte Berge, und durch Felswände hin trieb Caesar zu ebener Erde seine Anlagen vor; er hob Gräben aus, verteilte oben auf den Graten turmbewehrte Forts und schloß in weitausgreifendem Geländebogen Schluchten, buschiges Ödland und Wälder samt dem Wild mit langgezogener Fangvorrichtung ein. (BC 6.38–52)

Wenn Lukan rund 300 Verse später die mythische Entstehung von Pharsalos beschreibt, ist man an die Zeilen über Cäsar erinnert. Die pharsalischen Felder, so Lukan, »bargen sich einst unter lückenlosen Sümpfen« (6.343–345). »Als später aber Herakles mit seiner Faust den gewaltigen Ossa vom Olymp trennte und Nereus plötzlich Wassereinbruch spürte, da tauchte, statt besser von Fluten bedeckt zu bleiben, in der Landschaft Emathia Pharsalus auf« (6.347–351).[181]

Von Erichtho her gelesen ist *Faust* die Tragödie der Geschichtsvergessenheit. Die Apotheose Fausts in den »Bergschluchten« hebt nicht die Kerkerszene aus dem ersten Teil und nicht die Abgründe des Landgewinnungsversuchs auf, sondern beleuchtet sie grell.[182] Wie in der *Orestie* bietet das Ende des *Faust* eine Lösung im Mythos an; auch hier ist es ein blendender Mythos des »Ewig-Weibliche[n]« (12110), der mit dem Verlauf des Stücks logisch nicht zur Deckung zu bringen ist. Der Schlussgesang ist in der nominalen Sprache abgefasst, die Barthes als mythisch erkannt hatte:

> Alles Vergängliche
> Ist nur ein Gleichnis;
> Das Unzulängliche,
> Hier wird's Ereignis;
> Das Unbeschreibliche,
> Hier ist's getan;
> Das Ewig-Weibliche
> Zieht uns hinan. (12104–12111)

181 Vgl. zur Goethes Aufnahme dieses Mythems auch Schneider: Archivpoetik, S. 112f.
182 Vgl. Detering: Menschen im Weltgarten, S. 256.

Von Lukans und Goethes poetologischer Identifizierung mit ihr her gedacht eignet Erichtho eher eine queere, von den mit ihr über das Chthonische verwandten Erinyen her eine groteske Weiblichkeit, die zwischen Geburt und Tod angesiedelt und dem Theater der Erfahrung strukturähnlich ist. Ihre Version des Ewigen ist nicht mythisch, sondern realistisch-ernüchtert: »Wie oft schon wiederholt' sich's!« Von ihr aus wird *Faust II* lesbar als Darstellung der stetig anwachsenden Masse nur rudimentär bearbeiteter Erfahrung, selbstreflexiv und erfahrungssatt, wie ein barockes Bild oder eine Episode der *Metamorphosen.*

7.

Verwandlung zwischen Utopie und Terror: Andrej Platonow und Warlam Schalamow

Wohl nie zuvor wurden Ideen der Verwandlung so explizit in die Realpolitik überführt wie in den politischen Bewegungen des frühen 20. Jahrhunderts. Im Zentrum steht die Verwandlung des Menschen. Aus der christlichen Heilslehre, der aufklärerischen Idee der Perfektabilität, aus dem hegelianischen respektive dem marxistischen Entwicklungsdenken sowie aus nietzscheanischen Apotheosen des Menschen entstehen während und im Ausgang des Ersten Weltkriegs über ein breites politisches Feld hinweg Entwürfe für einen ›Neuen Menschen‹ und korrespondierende soziale Ordnungen. Nicht selten verbindet sich dabei ein faustisches Fortschrittsdenken mit einer sozialen Utopie.[1] Die beiden großen totalitären Systeme des 20. Jahrhunderts, Nationalsozialismus und Stalinismus, bringen auf fatale Weise die Fluchtpunkte dieser Ideen zum Vorschein. Zum Versuch der Entmenschlichung der Juden und anderer vom NS-System Verfolgter im Zeichen eines Mythos ›völkischer Erneuerung‹ habe ich eingangs im Zusammenhang mit Heartfields »Deutsche Naturgeschichte« geschrieben; anhand von Andrej Platonows Erzählung »Müllwind« komme ich in diesem Kapitel darauf zurück. Der größere Teil des Kapitels gilt der Pervertierung von Ideen der Verwandlung und der Erneuerung des Menschen im Stalinismus. Davon zeugen die Erzählungen Warlam Schalamows aus den Lagern der Kolyma.[2]

1 Vgl. u. a. Albert Dikovich und Alexander Wierzock (Hg.): Von der Revolution zum Neuen Menschen. Das politische Imaginäre in Mitteleuropa 1918/19: Philosophie, Humanwissenschaften und Literatur, Stuttgart: Franz Steiner Verlag 2018; Hans-Joachim Hahn: Narrative des Neuen Menschen: Vom Versprechen einer besseren Welt, Berlin: Neofelis 2018; Barbara Könczöl und Janina Nentwig: Der Neue Mensch. Utopien, Leitbilder und Reformkonzepte zwischen den Weltkriegen, Frankfurt a.M.: Peter Lang 2006; Gottfried Küenzlen: Der Neue Mensch. Eine Untersuchung zur säkularen Religionsgeschichte der Moderne, München: Fink 1994.

2 Für die Lektüren muss ich auf deutsche Übersetzungen zurückgreifen. Mit Blick auf die hohe Bedeutung sprachlicher Verfahren für Ästhetiken der Verwandlung ist das zweifellos nicht ideal. Da hervorragende aktuelle Übersetzungen vorliegen, die den eigenwilligen Literatursprachen Platonows und Schalamows sowohl in den deutschen Textfassungen als

In Russland prägen Ideen des *novyi chelovek*, des Neuen Menschen, die gesamte erste Hälfte des 20. Jahrhunderts, von der Revolution von 1917 bis zum Stalinismus.[3] »Die Idee des ›neuen Menschen‹ ist der Eckstein der Sowjetzivilisation«, schreibt Andrej Sinjawskij: »Ohne ihn ist der Aufbau des Sozialismus in einem rückständigen Land unmöglich. Von Anfang an war mit der Revolution die Idee einer tiefgreifenden inneren Veränderung und Umformung des Menschen verbunden.«[4] Wie Sinjawskij nachzeichnet, wurden die transformatorischen Kräfte, die in der Revolution erkannt wurden, mit Naturkräften gleichgesetzt; der Oktober 1917 wurde als Beginn einer radikalen Verwandlung der Kultur betrachtet. Die Revolutionäre nahmen die bestehende Kultur als zur »Zivilisation« verkrustet wahr; sie müsse durch »Elementarkräfte« erneuert werden und »diese titanische, alles umwälzende und alles verwandelnde Rolle des Elementaren« wurde in der Revolution erkannt.[5] Der aus der Revolution resultierenden Staatsordnung liegt auch später noch, als sie sich verhärtet hat, die Idee der »realisierten Utopie« erneuernder Elementarkräfte und somit der Gedanke der Notwendigkeit und Erfüllung zugrunde.[6] Thomas Tetzner fügt in seiner *Ideengeschichte des ›Neuen Menschen‹* hinzu, dass die Rede vom ›Neuen Menschen‹ durchweg auch »eine geheimnisvolle Chiffre, eine diffuse Utopie, eine unbestimmte Hoffnung« blieb, die sich stellenweise gar nicht stark von der frühchristlichen (paulinischen) Idee menschlicher Erneuerung unterschied und der ein »*Vergöttlichungsmotiv*« eingetragen ist.[7] So scheinen in die sowjetischen Narrative vom Neuen Menschen verschiedene Mythen Eingang gefunden zu haben; auch einige griechisch-römische spielen eine Rolle, wie unten deutlich werden wird.

Konkret gelten den Revolutionären sowohl große, gesteuerte soziale Transformationsprozesse, etwa die Kollektivierung der Landwirtschaft, als auch individuelle körperliche, seelische und spirituelle Veränderungen als

auch in Übersetzerkommentaren hohe Aufmerksamkeit schenken, kann das Manko des fehlenden Zugriffs auf das Russische ein wenig aufgefangen werden. Die Texte Platonows und Schalamows verhandeln Spannungen im Verhältnis von Verwandlungsideen und -ästhetiken und Fragen des Politischen so eindringlich, dass ich hier nicht auf sie verzichten will.

3 Vgl. Sheila Fitzpatrick: Everyday Stalinism: ordinary life in extraordinary times – Soviet Russia in the 1930s, Oxford/New York: OUP 1999, S. 75; Tijana Vujošević: Modernism and the making of the Soviet New Man, Manchester: MUP 2017; Thomas Tetzner: Der kollektive Gott: zur Ideengeschichte des ›Neuen Menschen‹ in Russland, Göttingen: Wallstein 2013; Derek Müller: Der Topos des neuen Menschen in der russischen und sowjetrussischen Geistesgeschichte, Bern: Peter Lang 1998; Andrej Sinjawskij: Der Traum vom neuen Menschen oder Die Sowjetzivilisation, übers. v. Swetlana Geier, Frankfurt a.M.: Fischer 1989.

4 Sinjawskij: Der Traum vom neuen Menschen, S. 164.

5 Ebd., S. 27.

6 Ebd., S. 45f.

7 Tetzner: Der kollektive Gott, S. 9f.

Weg zur Erneuerung. In den Künsten entstehen Formen der »Transformationsästhetik«[8]. Viele Erzählungen sind durch Heroisierung und musterhafte Erziehungsnarrative geprägt.[9] In der Medizin wurde mit Transplantation, Lebensverlängerung und Möglichkeiten der Nutzbarmachung des toten Körpers für den lebendigen experimentiert; in den religiösen Praktiken, die es noch gab, rückten Formen der Konversion ins Zentrum.[10]

Im Stalinismus zeigen die Verwandlungsrhetoriken rasch ihre dunklen Seiten: Zur ›Erneuerung‹ gehören der Verlust von Bürgerrechten, die Beschränkung der Bewegungsfreiheit, Deportation und Zwangsarbeit, die Verschleierung, Verbergung und Verleugnung von religiösen und/oder sozialen Hintergründen; vielfach wird von Gefühlen des Identitätsverlusts berichtet.[11] Die sozialistische Idee vom Neuen Menschen verhärtet zur *perekowka*, der ›Umschmiedung‹.

Ihr dienen in den frühen 1930er Jahren nach offizieller Verlautbarung die Arbeitslager, die, was die soziale Erziehungslehre betrifft, »die Welt der Sowjetzivilisation im Kleinformat dar[stellten]«.[12] Der Zeitung im Lager zum Bau des Weißmeer-Ostsee-Kanals Belomor, Stalins erstem großen Prestigeprojekt, gibt die *perekowka* ihren Namen.[13] Hinter der heroisierenden Vokabel verbirgt sich, wie Julie Draskoczy gezeigt hat, ein »gewalttätiges, aggressives Experiment zur Transformation des Menschen, in dem ein früheres Leben zur Einpassung eines neuen vernichtet wurde«[14]. Der Mensch gilt den Vordenkern der *perekowka* als Material, das geformt werden kann – wenn auch nicht so leicht wie Holz, Stein oder Metall.[15] Arbeit soll die Transformation vorantreiben. Auch ästhetische Transformationsprozesse galten als verwandlungsfördernd; in einigen Lagern gab es ein Kulturprogramm. In der Propaganda-Literatur zum GULag[16], etwa dem von Maxim Gorki und

8 Susi K. Frank: Transformationsästhetiken der Moderne: Symbolismus – Sozrealismus. Am Beispiel der Symbolik von ›Weiß‹, ›Schnee‹ und ›Eis‹, in: Wiener Slawistischer Almanach 73 (2014), S. 373–401; Tatjana Petzer: Symbol und Theurgie. Zur Transformationsästhetik der russischen Moderne, in: Poetica 45.3/4 (2013), S. 347–375.

9 Vgl. Sinjawskij: Der Traum vom neuen Menschen, S. 168–170.

10 Vgl. Petzer: Symbol und Theurgie, S. 370–375.

11 Vgl. Fitzpatrick: Everyday Stalinism, S. 132f.

12 Sinjawskij: Der Traum vom neuen Menschen, S. 163.

13 Vgl. Fitzpatrick: Everyday Stalinism, S. 76.

14 Julie Draskoczy: The *Put'* of *Perekovka*. Transforming Lives at Stalin's White Sea-Baltic Canal, in: The Russian Review 71 (2012), S. 30–48, hier 36, meine Übersetzung.

15 Ebd., im Rückgriff auf Bemerkungen Maxim Gorkis.

16 GULag ist ein Kofferwort für *Glawnoje Uprawlenie Lagerej*, Hauptverwaltung Lager. Der Begriff löste sich nach und nach von dieser engen Bedeutung und wurde synonym mit Lager sowie mit dem gesamten System der Zwangsarbeit und Unterdrückung in der Sowjetunion gebraucht. Die Geschichte russischer Lager reicht in die zaristische Zeit zurück. Auch die

anderen 1934 herausgegebenen Band *Der Weißmeer-Ostsee-Kanal*, verbinden sich Ideen der Veränderbarkeit des Psychischen und Physischen mit solchen der Arbeitsethik und der industriellen Produktion, des Mythischen und Märchenhaften, der religiösen Konversion und der Wandlungsprozesse in der Natur, bis hin zu dem Gedanken, dass die *perekowka* in den Lagern den Lebenszyklus zwischen Geburt und Tod auf neue Weise hervorbringt.[17] Verwandeln soll sich vor allem, wer sich um 1917 den Zielen der Revolutionäre entgegengestellt hatte oder später als Gegner wahrgenommen wurde. Eine dem Regime verdächtig erscheinende Herkunft und frühere Verfehlungen sollen durch die verwandelnde Kraft der Arbeit und der Kunst überwunden werden.[18] Im ersten Kapitel aus *Der Weißmeer-Ostsee-Kanal* heißt es:

> And by whose work is all this to be accomplished? This sounds the most Utopian part of the plan, for the work is to be a double one; the task is to be attempted not by tried heroes of the revolution, but by the very men who have set themselves to work against it; the men who are to forge this new tool for the Five Year Plan [gemeint ist der Kanalbau] are themselves to be re-forged.[19]

In den 1950er Jahren verliert die teils offen, teils ästhetisiert sadistische Praktik der *perekowka* ihre propagandistische Bedeutung; zunehmend wird stattdessen versucht, die gewaltsamen Hintergründe der stalinistischen Großbau-

Revolutionäre von 1917 führten Lager ein. Von 1929 bis 1953 wuchs das Lagersystem unter Stalin in kaum vorstellbarem Maß an, sowohl mit Blick auf die Zahl als auch auf die Zuspitzung der Zustände. Die Ausbeutung im Gulag diente vor allem ökonomischen Zwecken: der Ausweitung der Industrialisierung und dem Abbau von Bodenschätzen. Mit Stalins Tod 1953 begann die Demontage der Lager; vollständig abgeschafft wurden sie bis heute nicht. Vgl. Anne Applebaum: Der Gulag, übers. v. Frank Wolf, Berlin: Siedler 2003, 9–12.

17 Vgl. Draskoczy: The *Put'* of *Perekovka*, S. 36–38. L. Auerbach et al.: Belomor. An Account of the Construction of the Canal Between the White Sea and the Baltic Sea, hg. v. Maxim Gorky et al., Westport, Connecticut: Hyperion Press 1935. Die deutsche Übersetzung ist nahezu vergriffen. Draskoczy hat den ambivalenten Zusammenhang von Zwangsarbeit und Kunstproduktion für Stalins Kanalprojekt erforscht und sieht in den paradoxen Verbindungen, die in Propaganda und Lageralltag hergestellt werden, ein Spezifikum des sowjetischen Transformationsdenkens: »Part of what makes the Soviet conception of transformative labor unique is the wedding of the aesthetic with the physical, the artistic with the industrial. *Perekovka* adeptly encapsulates this dyad of self-creation: it is both a metallurgical phenomenon and a call for inspiration. Prisoners were not simply to set an example through diligent labor or overfulfilled quotas, they were supposed to memorialize their achievements in poetry, story, and song.« Draskoczy: The *Put'* of *Perekovka*, S. 48. Vgl. dazu umfassend Draskoczys Monografie: Julie Draskoczy: Belomor. Criminality and Creativity in Stalin's Gulag, Boston: Academic Studies Press 2014.

18 Vgl. Fitzpatrick: Everyday Stalinism, S. 75 und 115f.

19 L. Auerbach et al.: Belomor, S. 23.

und Rohstoffförderungsprojekte durch Inszenierungen der Zwangsarbeiter als Helden der Arbeit (statt als Verwandelter oder Geläuterter) zu verdecken.[20]

Der Pervertierung des sozialistisch-revolutionären Verwandlungsdenkens zu den gewaltsamen Verwandlungsakten des Stalinismus gilt im Folgenden mein Interesse. Anhand von Lektüren fiktionaler Erzählungen des Dichters, Bewässerungsingenieurs und überzeugten Sozialisten Andrej Platonow (1899–1951) sowie besonders der Erinnerungsprosa des Gulag-Überlebenden Warlam Schalamow (1907–1982) zeichne ich die Zerstörung der sozialistischen Utopie vom Neuen Menschen nach und stelle Überlegungen zu verbleibenden Formen der Verwandlung als Widerstände gegen den gewaltsam-transformierenden Zugriff der Macht an.

7.1 Formen sozialistischer Selbstverwandlung: Andrej Platonow

Um 1930 verfasst Platonow seine großen Erzählungen *Tschewengur*, *Die Baugrube* und *Die glückliche Moskwa*. Die Sackgassen, in die der Stalinismus das sozialistische Denken der Erneuerung führt, liegen bereits offen. Platonow zeigt Körper und Gefühle seiner Figuren im Widerstreit mit den Ideen vom Neuen Menschen und der Vereinigung der Menschen im sozialistischen Kollektiv. Platonows Figuren nehmen die Verwandlung in den Neuen Menschen und die Kollektivierung beim Wort. Sehr konkret halten die Figuren an Grundideen des historischen Materialismus fest, zum Zeitpunkt, als die große Politik diese Ideen bereits fallen gelassen, durch Leerformeln eingetauscht und in den Lagern zu pervertieren begonnen hat. Die aufrichtigen Versuche seiner Figuren, sich für das Kollektiv zu verwandeln und darin einen Platz zu finden, die Platonow mit homöopathischer Ironie erzählt, präsentieren die kommunistische Idee der Umgestaltung des Menschen nicht als Irrtum oder Fehler. Sie werden zum Ausdruck einer Melancholie, die sich als Trauer über die beim Verwandlungsversuch verlorenen Körper und Seelen, aber auch über die verlorene Utopie lesen lässt.

20 Vgl. Klaus Gestwa: Auf Wasser und Blut gebaut: Der hydrotechnische Archipel Gulag, 1931–1958, in: Osteuropa 57.6 (2007), Das Lager schreiben: Varlam Šalamov und die Aufarbeitung des Gulag, hg. v. Manfred Sapper, Volker Weichsel und Andrea Huterer, S. 239–266, hier 255.

Davonfliegen: *Die glückliche Moskwa*

Der 1933 bis 1937 verfasste, Fragment gebliebene Roman *Die glückliche Moskwa*[21] erzählt die Geschichte eines Waisenmädchens, das sich mangels Erinnerung an ihren Namen nach der Hauptstadt benennt, im Verlauf des Romans Fallschirmspringerin, Schachtarbeiterin der Moskauer Metro, Invalidin, unglückliche Ehefrau, schließlich Verschollene wird, und zwischen Freiheitsdrang, Verliebtheit und sozialistischer Pflicht ihren Eigensinn immer nur vorübergehend verliert. Der Roman deutet an, dass die Verwandlung in den neuen Menschen für Platonow nur dann ein erstrebenswertes politisches Ziel darstellt, wenn sie auf kollektiver und individueller Ebene stattfindet. Das unterscheidet für Platonow den Sozialismus vom Kapitalismus. »Offensichtlich hat der Mensch, als er an der Umgestaltung der Welt arbeitete, vergessen, parallel sich selbst umzugestalten«, heißt es in seinem Essay »Der Mensch der Zukunft« von 1927: »Deswegen hat die große Naturwissenschaft nicht zum Nutzen und zur Errettung des Menschen geführt, sondern ins Verderben. Der Krieg von 1914 ist nur ein Beispiel.«[22] Im sechs Jahre später verfassten Roman deutet sich an, dass für Platonow nun auch im sozialistischen Regime die individuelle Umgestaltung des Menschen verloren zu gehen droht.

Moskwa zieht vier Männer an, die auf unterschiedliche Weise damit beschäftigt sind, sich oder andere in den Neuen Menschen zu verwandeln; die Begegnung mit ihr liefert jeweils entscheidende Impulse. Da ist etwa der schüchterne Kommunist Boshko, der nachts »Briefe nach Indien, Madagaskar und Portugal« schreibt, um »die Menschen zur Teilnahme am Sozialismus« aufzurufen (15) und der »jeden herabfallenden Krümel auf[hebt], damit die Habe des Landes in Gänze erhalten« bleibe (51); er lernt Moskwa abends auf einer Parkbank kennen und wird Förderer ihrer Fallschirmspringerinnenausbildung. Oder der Chirurg Sambikin, der Moskwa nach einem Arbeitsunfall im Metroschacht ein Bein abnimmt und in einer Verbindung aus Materialismus, Physiologie und Einfühlung fortwährend darüber nachdenkt, wie das »Wesen jeglicher Sache«, nämlich der »Körper des Menschen« (37), »zu der fliegenden höheren Gestalt« aufzukeimen gebracht werden könnte (41). Am Ende liegt seine Hoffnung bei den Toten:

21 Ich zitierte im Haupttext nach: Andrej Platonow: Die glückliche Moskwa. Roman [verf. 1933–1937], übers. v. Renate Reschke und Lola Debüser, Berlin: Suhrkamp 2019.

22 Andrej Platonow: Frühe Schriften zur Proletarisierung 1919–1927, übers. v. Maria Rajer, hg. v. Konstantin Kaminskij und Roman Widder, Berlin/Wien: Turia+Kant 2019, S. 43.

> Sambikin gedachte die Toten in eine Kraft zu verwandeln [превратить], die die Langlebigkeit und Gesundheit der Lebenden nährte. Er verstand die Unberührtheit und Macht jener neugeborenen Feuchtigkeit, die das Innere des Menschen im Moment seines letzten Atemzugs umspülte; diese Feuchtigkeit, die dem lebenden, aber verlöschenden Menschen hinzugesetzt wird, ist fähig, ihn aufzurichten, fest und glücklich zu machen ... (52)

Sartorius wiederum, ein junger Ingenieur von einfacher Herkunft – »seine Mutter, eine Bäuerin hatte ihn in ihren Innereien neben dem warmen gekauten Roggenbrot ausgetragen« (48) – ist geplagt vom Widerstreit zwischen der individuellen Gefühlswelt und dem Verwandlungswunsch im Sinne des Kollektivs. Er stürzt sich aus Liebe zu Moskwa in die Entwicklung von elektrischen Präzisionswaagen, die der »passive[n] Weltkonstante – [der] Schwerkraft der Erde« (89) – eine aktive Energie entgegensetzen, und zerbricht dabei allmählich am Gewicht des Eigensinns: »Plötzlich traten ihm selbständig Tränen aus den Augen und liefen übers Gesicht, so dass er sich über diese Erscheinung wunderte; in der Tiefe seines Körpers lebte etwas, wie ein separates Tier, und weinte schweigend, ohne sich für die Waagenindustrie zu interessieren.« (69) Gegen Ende des Romans versucht er, »sich in sonstige Menschen [zu] verwandel[n]« (121), tauscht zumindest seinen Pass und nimmt eine neue Identität an (132). Ende 1932 wurden in Russland neue Pässe und innerstaatliche Kontrollen eingeführt, mit denen zum Teil ›Säuberungen‹ und Schikane einhergingen.[23] Die Sehnsucht nach Verwandlung in »sonstige Menschen« ironisiert die staatlichen Praktiken der Klassifizierung und Alterisierung, indem Sartorius nicht aufgibt, in ihnen Spuren der sozialistischen Transformationsutopien zu suchen.

Der Roman lässt sich als Verfallsgeschichte lesen; anstelle der Verwandlung in den Neuen Menschen stehen am Ende Krankheit oder Identitätsverlust. Höchstens das mysteriöse Verschwinden, das Moskwa gelingt, zeichnet sich noch als melancholische Form des Auswegs ab. Die schönsten Verwandlungsbilder enthält der Anfang, wenn der Beginn von Moskwas kurzer Fallschirmspringerinnenkarriere geschildert wird:

> Ein kleiner Aeroplan nahm Moskwa in sich auf und flog hoch hinauf in den uralten öden Himmel. Im Zenit stoppte der Aeroplan den Motor, beugte sich vor und warf aus seinem Rumpf ein helles Klümpchen, das ohne Atem in den Abgrund raste. Zur selben Zeit flog tief über der Erde langsam ein anderer Aeroplan, drosselte die Arbeit seiner Motoren und wollte landen. In geringer Höhe, über diesem dreimotorigen Flugzeug, entfaltete sich das einsame luftige Körperchen, das schutzlos

23 Vgl. Fitzpatrick: Everyday Stalinism, S. 120f.

> mit wachsender Beschleunigung herabgesaust war, zu einer Blume, blähte sich mit Luft auf und begann zu schweben. Das dreimotorige Flugzeug ließ sogleich alle seine Maschinen an, um dem Fallschirm auszuweichen, aber der Fallschirm war zu nahe, er hätte in die Strömung der Propeller gezogen werden können, und der kluge Pilot schaltete die Motoren wieder aus und gab dem Fallschirm die Freiheit der Orientierung. Der Fallschirm senkte sich auf die Tragfläche und rollte sich zusammen, und gleich darauf ging ein kleiner Mensch ohne Angst langsam über den schwankenden Tragflügel und verschwand in der Maschine. (16f.)

Nach den großen Ereignissen und Projekten der Erneuerung und Transformation – der Revolution von 1917 und den Kollektivierungsvorhaben der späten 1920er Jahre – entstanden in den 1930er Jahren in der russischen Populärkultur kleinere, manchmal ironisch verwendete, Motive der Erneuerung, zu denen neben dem Fliegen auch der Fallschirmsprung zählte.[24] Die Szene bei Platonow spielt also mit einem Motiv, das schon beinahe zum Klischee geronnen ist. Den stalinistischen (wie futuristisch-faschistischen) Topos vom Flieger als Neuem Menschen[25] unterläuft Platonows Darstellung ebenso wie die Faszination für die weibliche Fliegerin oder Luftakrobatin im frühen 20. Jahrhundert, die neben der Schwerkraft auch die Gendergrenzen überschreitet.[26] Die Vorstellungen werden zwar aufgerufen, aber in eine andere Richtung abgelenkt. Boshko, Moskwas Förderer und Beobachter der Szene, »schrieb«, wie es nach der Stelle heißt, »wie gewöhnlich an die gesamte Fernwelt, schilderte mit Hingabe den Körper und das Herz des neuen Menschen, der den tödlichen Raum der Höhe überwand« (17). Doch die Beschreibung steht der nachträglichen Heroisierung entgegen.[27] Platonow macht Moskwas Sprung zu einem dezidiert ästhetischen Phänomen; im Vordergrund steht die Sinneserfahrung.

Dass der Himmel in der Literatur immer auch ein mythischer Raum ist, wie Vlad Strukov und Helena Goscilo in ihrer Skizze zur russischen Imaginationsgeschichte des Fliegens festhalten,[28] bestätigt sich in der Rede

24 Vgl. Fitzpatrick: Everyday Stalinism, S. 75.

25 Vgl. dazu Vlad Strukov und Helena Goscilo: Introduction. The aerial ways of aspiration and inspiration, or the Russian chronot(r)ope of transcendence, in: Russian Aviation, Space Flight, and Visual Culture, hg. v. V.St. und H.G., London/New York: Routledge 2017, S. 1–32, hier 12f.; Draskoczy: Belomor, S. 30; Fernando Esposito: Mythische Moderne. Aviatik, Faschismus und die Sehnsucht nach Ordnung in Deutschland und Italien, München: Oldenbourg Verlag 2011.

26 Vgl. dazu Mary Russo: Up There, Out There. Aerialism, the Grotesque, and Critical Practice, in: dies.: The Female Grotesque. Risk, Excess and Modernity, New York/London: Routledge 1995, S. 17–51, hier 19f. und 43f.

27 Die Erzählung legt zunächst nahe, dass wir die Szene durch Boshkos Augen sehen, überschreitet dann aber dessen Perspektive.

28 Strukov und Goscilo: Introduction, S. 1. Platonows Moskwa kommt in dem Band nicht vor.

vom »uralten öden Himmel« und vom »Zenit«. So ist zu Beginn der Stelle der denkbar größte Raum aufgezogen. Die Vermenschlichung des (noch dazu kleinen) Flugzeugs und die kurzzeitige Entmenschlichung Moskwas als »helles Klümpchen« bremsen aber jede an antiken Göttern und Heroen ebenso wie an modernen Technologiewundern ausgeprägte Phantasie der Überschreitung aus. Für eine Sekunde berühren wir Moskwas Erfahrungsraum, wenn wir von ihrer Atemlosigkeit und der Geschwindigkeit ihres herabfallenden Körpers lesen. Da reißt der Raum wieder auf, aber nach unten: Ein anderes Flugzeug nähert sich langsam der Erde, um zu landen. Die Erzählung deutet noch die Gefahr an, die für »das einsame luftige Körperchen« durch den mit der Maschine geteilten Luftraum entsteht, bevor sich Moskwas Gestalt vom schwach definierten »Klümpchen« zur schwebenden »Blume« wandelt. Moskwas Körperkunst dauert nur Sekunden. In der Beschreibung überwiegt die Gefahr. Doch Physik, Glück und menschliche Umsicht verbinden sich so, dass niemand zu Schaden kommt. Die Szene schließt mit Moskwas Abgang wie von einer kleinen Bretterbühne: »Der Fallschirm senkte sich auf die Tragfläche und rollte sich zusammen, und gleich darauf ging ein kleiner Mensch ohne Angst langsam über den schwankenden Tragflügel und verschwand in der Maschine.«

Stellenweise wirkt die Szene filmisch, erinnert an Kafkas Zeugnis der Flugschau in Brescia 1909, von der es auch Filmaufnahmen gibt.[29] Die Entfaltung von Fallschirm und Menschenkörper zur Blume lässt an ein weiteres Werk der frühen Filmgeschichte denken: *Das Blumenwunder*, ein Stummfilm des Pflanzenfotografen Karl Blossfeldt von 1926, der Pflanzenbewegungen als Close-Up und im Zeitraffer zeigte und so Metamorphosen zwischen Pflanze, Tier, Mensch und Objekt hervorbrachte.[30] »Der Zauberstab der Verwandlung des Vertrauten in eine hyperreale Figur ist die Kamera«, schreibt Ines Lindner zu den Verfahren des Films: »Sie löst Kontexte, isoliert, vergrößert, verschnellert und verlangsamt. Sie durchdringt die Erscheinung. Es ist ein aktiver, durchdringender Blick, der die Schönheit von funktionellen

29 Franz Kafka: Die Aeroplane in Brescia [1909], in: ders.: Drucke zu Lebzeiten, hg. v. Wolf Kittler, Hans-Gerd Koch und Gerhard Neumann, Frankfurt a.M.: Fischer 2002 [1996], S. 401–412, hier 408f. Die Filmaufnahme von der Flugschau von 1909 hat Hanns Zischler im Rahmen seiner Recherchen zu Kafkas Kinobesuchen aufgetan: Hanns Zischler: Kafka geht ins Kino [Neuausgabe mit DVD], Berlin: Galiani 2017, S. 35–57 und DVD.

30 Ines Lindner hat Ästhetik, Kontexte und Rezeptionen des Films im Detail beschrieben: Ines Lindner: Technik und Magie. Benjamin, Blossfeldt und »Das Blumenwunder«. Zur Rezeption eines wieder entdeckten Stummfilms der Weimarer Republik [2014], in: Internationales Jahrbuch für Philosophische Anthropologie 9 (2019), Die Ästhetiken der Philosophischen Anthropologie, hg. v. Thomas Ebke und Tatjana Sheplyakova, S. 187–221.

Strukturen bloßlegt.«[31] Der später in Vergessenheit geratene Film wurde zu seiner Entstehungszeit gefeiert und kritisiert für seine virtuosen Effekte, die suggerieren, »dass sich magische Praktiken in den technischen fortschreiben« und eine Sehnsucht nach Ganzheit und Wiederverzauberung bedienen.[32]

Platonow durchkreuzt solche romantischen Gemeinplätze der 1920er Jahre, indem er den hohen ästhetischen Gehalt in der Verbindung von Natur und Technik zwar offenlegt, aber beide und auch ihr Zusammenspiel nicht im Ästhetizismus aufgehen lässt. Dafür springt er zwischen verschiedenen Perspektiven hin und her, verbindet Elemente filmischer und theatraler Ästhetik, wechselt zwischen Nähe und Distanz, Schnelligkeit und Langsamkeit der Darstellung. Den szenischen Charakter der Stelle verbirgt er nicht, sondern stellt ihn mit Moskwas mehr glimpflichem als virtuosem Abgang komisch aus. Sein Gegenstand arbeitet dem differenzierenden Effekt der Verfahren zu: Mit dem Fallschirmsprung ergeben sich unterschiedliche Geschwindigkeiten und Bewegungsrichtungen am Himmel, der hier Raum von der Maschine an den Menschen zurückgibt. Damit geht eine Theatralisierung des Luftraums einher, die an die Zirkusartistik erinnert, während der Flug der Aeroplane dem Filmischen näher ist. Die Virtuosität des Fallschirmspringers ist, wie die des Schauspielers oder Zirkusartisten, eine flüchtige; spätestens seine Landung entzaubert ihn. Wie der Schauspielerkörper beim Schlussapplaus verliert der Landende unter dem sich aufbauschenden Stoff und dem abrupten Bodenkontakt seine künstlerische Form.

Dass die Stelle stärker über einen theatralen, auf das Körpergefühl des Lesers abzielenden Kanal wirkt als über einen filmisch-erhebenden, mag auch daran liegen, dass Platonow einen ähnlichen Moment selbst erlebt hat. Am 2. August 1930 landen zwölf Fallschirmjäger der Roten Armee in der Nähe von Platonows Heimatstadt Woronesch; der Tag gilt als Gründungstag der militärischen Fallschirmjagd. Platonow lebt zu der Zeit in Moskau, reist aber im Sommer 1930 durch die Provinz. Vielleicht war er vor Ort; genauso kann er einem der vielen Manöver beigewohnt haben, die auf den 2.8.1930 folgten.[33] Eine zweite Fallschirmszene im Roman ist noch detaillierter in der Beschreibung der Körpererfahrung beim Sprung:

31 Ebd., S. 208.

32 Ebd., S. 217 sowie S. 199–203.

33 Mitte der 1930er Jahre wird Fallschirmspringen dann regelrecht zu einer populären Freizeitbeschäftigung. Vgl. dazu Fitzpatrick: Everyday Stalinism, S. 75; das Satireblatt *Krokodil* widmete dem Fallschirmtrend in den 1930er Jahren mehrere Karikaturen (vgl. ebd., S. 75 und 139).

> Moskwa öffnete die Tür des Aeroplans und setzte ihren Fuß ins Leere; von unten schlug ihr geballter Wirbelsturm entgegen, als wäre die Erde der Schlund eines mächtigen Gebläses, in dem die Luft bis zur Härte zusammengepresst wurde und dann hochschoss – fest wie eine Säule; Moskwa kam sich vor wie ein Rohr, durch das es blies, und sie hielt die ganze Zeit den Mund offen, um den von unten in sie einschießenden wilden Wind ausatmen zu können. Ringsum war es trüb vom Nebel, die Erde befand sich noch weit weg. Moskwa brachte sich zum Schwingen, von niemandem gesehen in der Finsternis, einsam und frei. Dann zog sie Streichhölzer und eine Papirossa hervor und wollte sie anzünden, um zu rauchen, aber das Streichholz erlosch; da krümmte sich Moskwa zusammen, um an ihrer Brust einen bequemen stillen Winkel zu bilden, und setzte mit einem Mal alle Streichhölzer der Schachtel in Brand, das Feuer, vom wirbelnden Luftstrom ergriffen, entzündete im Nu den brennbaren Lack der seidenen Fangleinen, die die Last des Menschen mit der Hülle des Fallschirms verbanden; die Leinen verbrannten in einem winzigen Augenblick, erglühten und zerfielen zu Staub – was mit dem Schirm geschah, sah Moskwa nicht, denn der Wind verbrannte ihr die Haut auf dem Gesicht infolge der geballten, immer mehr anschwellenden Geschwindigkeit ihres Falls nach unten.
> Sie flog mit brennenden roten Wangen, und die Luft peitschte grob ihren Körper, als wäre sie nicht der Wind des himmlischen Raums, sondern ein schwerer, toter Stoff; unvorstellbar, dass die Erde noch härter und erbarmungsloser war. So bist du also in Wirklichkeit, Welt!, dachte Moskwa Tschestnowa unversehens, während sie durch den Dämmer des Nebels hinabjagte. Du bist nur weich, wenn man dich nicht anrührt! Sie zog am Ring des Reserveschirms, sah den Boden des Flugplatzes mit den Signallichtern und schrie vor plötzlicher Qual auf – der sich öffnende Fallschirm riss sie mit solcher Kraft nach oben, dass sie ihre Knochen spürte, wie den Schmerz in allen Zähnen zugleich. Zwei Minuten später saß sie schon im Gras, vom Fallschirm bedeckt, sie kroch unter ihm hervor und wischte sich die Tränen weg, die ihr der Wind geschlagen hatte. (19f.)

Die Verbindung von Flugabenteuer und Feuer ruft den Mythos von Daedalus und Ikarus auf. Die russische visuelle Kultur des frühen 20. Jahrhunderts kennt einige Varianten des Mythos.[34] Scott Palmer hat den ›russischen Ikarus‹ untersucht, der in den 1920er Jahren u. a. durch eine Filmfassung neue Popularität erlangte.[35] Der Sage zufolge entwarf zur Regierungszeit Ivans des Schrecklichen der Leibeigene Nikitka ein Fluggerät, mit dem er vor den Augen

34 Strukov und Goscilo: Introduction, S. 4–8.

35 Scott W. Palmer: Icarus, East. The Symbolic Contexts of Russian Flight, in: The Slavic and East European Journal 49.1 (2005), S. 19–47, hier 20 auch für die folgende Paraphrase des Mythos. Vgl. auch Palmers Monografie: Dictatorship of the Air. Aviation Culture and the Fate of Modern Russia, Cambridge: CUP 2006 (S. 3f. zu Ikarus). Zur Rezeption des Ikarus- und Nikitka-Mythos in der Kunst des frühen 20. Jahrhunderts, insbes. bei Aleksandr Deineka: Helena Goscilo: Deineka's heavenly bodies. Space, sports, and the sacred, in: Russian Aviation, Space Flight, and Visual Culture, hg. v. Vlad Strukov und H.G., London/New York: Routledge 2017, S. 53–88.

des Zaren davonfliegen wollte. Sein Erfolg wurde bestraft. Ein Mann sei kein Vogel, ließ der Zar verlauten. Sich Flügel anzuheften, sei gegen die Natur und entstamme nicht einer Verbindung mit Gott, sondern einer mit den Mächten der Dunkelheit. Nikitka solle geköpft, sein Körper den Schweinen zum Fraß vorgeworfen werden; das Fluggerät wird dem Feuer anheimgegeben.

Während in der westlichen Rezeption des Ikarus-Mythos wenigstens seit der Renaissance der Tenor dominiert, Mut und Flugfähigkeit zu loben und den Fehler allein im zu hohen Flug zu erkennen, wird in den russischen Fassungen zunächst der Flug überhaupt, in der Zeit der Flugeuphorie des Stalinismus schließlich der individualistische Flug, der Flug im Alleingang, gestraft.[36] Der Flug transformiert auch in den russischen Fassungen den einfachen Menschen zum Helden; die Verwandlung geschieht aber im Zeichen von Gehorsam und Zugehörigkeit zum politischen Kollektiv.[37] Die Vaterrolle aus dem griechischen Mythos wird in vielen russischen Varianten zu einem staatlichen Paternalismus hin aufgelöst; wer über den vorgesehenen Rahmen hinausdrängt, wird von der politischen Gemeinschaft für die Hybris bestraft.[38]

Moskwas Versuch, sich beim Fallschirmflug eine Zigarette anzustecken, liest sich als Zeichen individualistischer Coolness und hedonistischen Genusses, das ähnlich wie das Zu-hoch-Fliegen des mythischen Ikarus den Ernst der Lage und hier noch dazu das Anliegen des Gemeinwesens herausfordert. Dass Moskwa, anders als Ikarus, das Feuer selbst entfacht, ruft den Prometheus-Mythos auf, der im Roman durch das Leitmotiv der Fackel der Revolution durchweg präsent ist. Moskwa zieht vor dem Aufprall den Reserveschirm; die Technik verhindert die mythische Tragik; zugleich erinnert der plötzliche Wiederaufstieg aus dem Flammentod an Phönix und verleiht Moskwa den Anhauch des Überzeitlichen und Unsterblichen. Ihre Überschreitung wird im Roman im Zeichen des Paternalismus stalinistischer Ikarus-Bilder dennoch sanktioniert, die mythischen Anklänge zeitgeschichtlich gebrochen: »Zwei Tage später wurde Moskwa Tschestnowa von der Fliegerarbeit für zwei Jahre beurlaubt, denn die Atmosphäre, das ist kein Zirkus, wo aus Fallschirmen Feuerwerke abgebrannt werden.« (20)

Das Fliegen bleibt ein Sehnsuchtsbild des Romans zwischen Pflichtbewusstsein und individuellem Erfahrungsdrang. Als der Arzt Sambikin auf einer Feier Moskwas Herz klopfen hört, heißt es:

36 Vgl. Palmer: Icarus, East, S. 28f., 38 und 44.

37 Ebd., S. 39.

38 Vgl. Strukov und Goscilo: Introduction, S. 5. Sinjawskij betont, dass die sowjetische Idee des Neuen Menschen eine dezidiert kollektive war und Individualismus als Versündigung gegen das Kollektiv galt. Sinjawskij: Der Traum vom neuen Menschen, S. 166.

> ›Es möchte fliegen und pocht‹, flüsterte Moskwa lächelnd Sambikin zu. ›Ich bin nämlich Fallschirmspringerin.‹
> Vor Jahrtausenden, die längst gestorben sind, konnte der menschliche Körper fliegen, dachte Sambikin. Der Brustkasten des Menschen, das sind die zusammengefalteten Flügel.
> Er befühlte seinen erhitzten Kopf – dort pochte auch etwas und wollte aus der dunklen einsamen Enge davonfliegen. (45)

Im antiken Mythos ist die Vogelverwandlung die dem Göttlichen am nächsten kommende Verwandlung. Bei Homer gibt es außer bei Proteus nur Verwandlungen von Göttern in Menschen oder in Vögel, nicht in andere Tiere.[39] Zugleich gilt der Vogel in antiken Verwandlungsmythen als die dem Menschen nächste Gestalt. Mehr als 120 Verwandlungen von Menschen in Vögel hat Christian Zgoll für die antike Mythologie ausgemacht – mehr als in jede andere Gestalt; Mischgestalten wie die Sirenen tragen ebenfalls zu einem Eindruck der Nähe bei.[40] In den schmerzhaftesten, aussichtslosesten Lagen, bei Prokne und Philomela, bei Alkyone und Keyx, rettet die Verwandlung in die Lüfte. Im Drachenwagen entfliegt eindrucksvoll Medea. Vogelgestalt besitzt Phönix. *Die glückliche Moskwa* erhält sich trotz Ironie und Bildbrüchen ein Herzklopfen für die Revolution und die Selbstverwandlung.

Der Roman schließt melancholisch. Wie sich grenzüberschreitende Frauenfiguren in der Tragödie, Euripides' Medea etwa, regelrecht in Luft auflösen, verschwindet Moskwa am Ende. Wenn ihr damit eine Verwandlung gelingt, bleibt sie ohne Körper. Platonow ist poetologisch wie politisch dem Materialismus verbunden. Eine produktive politische Kraft lässt sich in Moskwas Entzug also kaum erkennen, vielleicht aber immerhin ein Weg, sich dem Zugriff der Macht zu entziehen.

39 Fraenkel, Die homerischen Gleichnisse, S. 81; vgl. auch Burckhardt: Die Metamorphosen, S. 10.

40 Zgoll: Phänomenologie der Metamorphose, S. 101.

Tierwerden als Widerstand? »Müllwind« (1933)

Einen illusionslosen Ton schlägt »Müllwind«[41] an, Platonows etwa zeitgleich mit *Die glückliche Moskwa* entstandene Erzählung über das nationalsozialistische Deutschland. Sie besitzt keine Spur eines wenigstens noch potentiell emanzipatorischen Verwandlungsdenkens mehr. Die Verwandlung in eine andere Lebensform beibt nur noch als letzter Ausweg vor der Vernichtung.

»Albert Lichtenberg sah mit Entsetzen, daß seine Frau sich in ein Tier verwandelt hatte« (110), heißt es schon auf der zweiten Seite der Erzählung; später wird deutlich, dass die Frau sich dem NS-Regime angeschlossen hat (128). Als in der Stadt ein Hitler-Denkmal errichtet wird, hält Lichtenberg erst eine ironische Rede und schlägt dann auf das Denkmal ein; die Strafe folgt sofort:

> Die Nationalsozialisten nahmen Lichtenberg auf ihre Arme, renkten ihm beide Ohrmuscheln aus und rissen sie ab, den übriggebliebenen Rumpf zerdrückten sie von allen Seiten, indem sie in Marschordnung über ihn hinwegschritten. Lichtenberg empfing ruhig seine Schmerzen und bedauerte nicht das Verschwinden seiner Lebensorgane, weil sie zugleich die Quelle seiner Leiden waren, erboste Teilnehmer der Bewegung in dieser weltumfassenden Schwüle. Überdies war er längst zu der Überzeugung gelangt, daß die Zeit des warmen, geliebten, unversehrten menschlichen Körpers vorbei sei und jeder ein verkrüppelter Invalide sein müsse. (118)

Lichtenberg wird auf einem Müllberg abgelegt, auf dem er allmählich selbst tierische Merkmale annimmt: »Infolge der Wunden und der Verschmutzung zog sich über den ganzen Körper ein lupusartiger dunkler Ausschlag, darüber wuchs dichte Wolle, die alles verdeckte. An Stelle der abgerissenen Ohren waren Haarbüschel gewachsen, doch Lichtenberg konnte mit der rechten Kopfseite hören. Laufen konnte er nicht mehr, sein Rückenmark war beschädigt.« (118f.) Als eine Ratte sein Bein benagt, holt er sich das verlorene Fleisch und Blut zurück: »Er verzehrte das kleine Tier samt den Haaren und schlief dann ein, zufrieden, daß er sein Eigentum zurückbekommen hatte.« (120) Das gegenseitige Fressen der abjekten Wesen – des aus dem gesellschaftlichen Leben aussortierten Lichtenberg und der Ratte – ist ein makabres Bild für die Auswüchse des Kapitalismus, verteidigt aber zugleich den materiellen Selbsterhalt des versehrten Körpers.

41 Ich zitierte im Haupttext nach: Andrej Platonow: Müllwind [1933], übers. v. Larissa Robiné, in: ders.: In der schönen und grimmigen Welt. Ausgewählte Prosa, erster Band, hg. v. Lola Debüser und Herbert Krempien, Berlin: Verlag Kultur und Fortschritt 1969, S. 109–128.

Lichtenberg kommt in ein Lager und lebt eine Weile unbehelligt in einer Höhle auf dem Gelände, bis er erfährt, dass »er zum Tode durch Erschießen verurteilt sei wegen Nichtübereinstimmung seiner körperlichen und geistigen Entwicklung mit der germanischen Rassentheorie und dem Niveau der staatlichen Ansichten« (123). Gemeinsam mit der Kommunistin Hedwig Botmann, deren Bekanntschaft ihn so belebt, dass er wieder gehen kann, wird er zur Hinrichtung geführt. »Hedwig Botmann schritt wie immer anmutig und fröhlich, als ginge sie nicht dem Tod entgegen, sondern einer Verwandlung« (125), heißt es über die Begleiterin. Tatsächlich gelingt ihr mit Lichtenbergs zufälliger Hilfe eine Flucht, wie sie nur Mythos und Märchen kennen:

> Der eine Wachoffizier, der links von Lichtenberg ging, geriet an den Rand einer Schlucht, die für irgendeine mächtige Maschine ausgehoben worden war, er schritt vorsichtig und auf sein Wohl bedacht; aber Lichtenberg stieß ihn plötzlich hinunter, einfach aus kindlicher Gewohnheit, etwas dahin zu tun, wo nichts ist. Der Offizier verschwand unten, und mit seinem Schrei kamen Geklirr von Eisen und das Krachen seiner brechenden Knochen. Die drei anderen Wachoffiziere stürzten zu der Fallgrube. Hedwig Botmann schwenkte ihren Mantel und entschwand den Augen der Eskorte und Albert Lichtenbergs lautlos wie ein Vogel für immer. (125f.)

Lichtenberg entfliegt nicht. Er vermag lediglich, die gemeinsame Verwandlung im Tod zu denken, eine makabre Utopie amouröser Verwesung: »[I]n zehn Jahren, wenn ihre Särge und die Leichen darin verwest gewesen wären und die Erdschichten sich verschoben hätten, dann hätte Alberts Skelett für Jahrtausende Hedwigs Skelett in die Arme genommen« (126). In diesem Stadium des Terrors und der Verfolgung bleibt vom materialistischen Denken offenbar nur noch die poetische Kraft schwarzen Humors.

Zu Beginn der Erzählung hatte Lichtenberg in seiner Frau Selda ein Tier erkannt. Am Ende sucht Selda ihren Mann gemeinsam mit einem Polizisten. Was von ihm übrig ist, erinnert an die eigentümlichen Wesen in Kafkas Erzählungen, an Gregor Samsa oder den Hungerkünstler, denen es nur durch eine Arbeit an der eigenen Nutzlosigkeit gelingt, wenigstens verschwinden zu dürfen:

> Auf der Erde erblickte sie ein unbekanntes Tier, tot, mit den Augen nach unten. Sie berührte es mit dem Schuh und sah, daß es vielleicht ein mit Haaren bewachsener Urmensch war, wahrscheinlich aber ein großer Affe, der verstümmelt und zum Scherz mit Fetzen menschlicher Kleidung bedeckt worden war.
>
> Der Polizist kam auch heraus und bestätigte Seldas Vermutung, daß hier ein Affe oder ein anderes für Deutschland unbrauchbares, unwissenschaftliches Tier lag; die Kleider hatten ihm wohl junge Nazis oder Stahlhelmleute angezogen, der Politik wegen. (128)

»Müllwind« stellt der nationalsozialistischen Umdeutung von Menschen als Tiere ein Tierwerden als Ausweg entgegen, wie es Deleuze und Guattari später für Kafka beschreiben. Mit den kraftvollen utopischen Bildern aus *Die glückliche Moskwa* hat diese Verwandlung nichts mehr zu tun. In beiden Texten versucht Platonow aber, der Zerstörung individueller Körper durch die nationalsozialistische und die stalinistische Politik eine literarische Wiederverkörperlichung kommunistisch-materialistischen Denkens gegenüberzustellen.

7.2 *Perekowka* im Permafrost: Warlam Schalamows *Erzählungen aus Kolyma*

Schalamows autobiografische *Erzählungen aus Kolyma*[42] (*Kolymskie rasskazy*, 1954–1973) bleiben diesem Versuch, der Politik die Dichtung entgegenzuhalten, verbunden, können aber nur noch seine Vergeblichkeit anzeigen. Platonow konnte den stalinistischen Lagern noch entgehen; sein Sohn wurde inhaftiert und starb früh an den Folgen der Haftzeit. Schalamow verbrachte mehr als 17 Jahre, vom Sommer 1937 bis Herbst 1953, in Stalins Lagern, 14 Jahre davon im äußersten Nordosten Sibiriens. Seit den frühen 1930er Jahren wurden Zwangsarbeiter in der kargen Landschaft um den Fluss und die Bergkette Kolyma, in der im Winter zwischen 40 und 60 Grad Minus herrschen, zur Gewinnung von Gold und anderen Bodenschätzen eingesetzt. Spätestens seit dem Terrorjahr 1937, in dem Stalins Jagd auf sogenannte Konterrevolutionäre und andere ›Volksfeinde‹ beginnt, geschah die Arbeit unter Bedingungen, die die Vorstellungskraft übersteigen. Was die Schwere der Arbeit, die unerträglichen Lebensumstände und die Abgeschiedenheit anging, nahm die Kolyma innerhalb des riesigen Gulag-Netzwerks eine Sonderrolle ein. Durch die gewaltigen Ausmaße des dortigen Lagernetzes galt sie als Metonymie für das schwer übersehbare Gulag-System.[43] »Wenn der Gulag

42 Ich beziehe mich vor allem auf die ersten beiden von sechs Zyklen der *Erzählungen aus Kolyma*, die von 2007 bis 2013 in vier Bänden bei Matthes & Seitz als Teil der Schalamow-Werkausgabe erschienen sind: Warlam Schalamow: Durch den Schnee. Erzählungen aus Kolyma 1, übers. v. Gabriele Leupold, hg. v. Franziska Thun-Hohenstein, Berlin: Matthes & Seitz 2016 [2007]; ders.: Linkes Ufer. Erzählungen aus Kolyma 2, übers. v. Gabriele Leupold, hg. v. Franziska Thun-Hohenstein, Berlin: Matthes & Seitz 2014 [2009]. Aus den beiden Bänden zitiere ich mit den Siglen K1 und K2.

43 Vgl. Franziska Thun-Hohenstein: Überleben im GULAG. Varlam Šalamovs *Erzählungen aus der Kolyma*, in: Trajekte 9.18 (2009), S. 34–36, hier 34. Für die Zeit von 1929 bis 1953 sind 476 Lagerkomplexe, bestehend aus dutzenden, teils hunderten kleinerer Einheiten, errechnet worden. Genaue Zahlen gibt es nicht. Die Bestandsdauer und auch die Zustände der Lager unterschieden sich zum Teil stark. Applebaum: Der Gulag, S. 211.

irgendwo lag, dann in Kolyma«[44], schreibt Masha Gessen. Schalamow selbst nennt die Kolyma in einem nachgelassenen Text den »Karzer Russlands«.[45]

In Schalamows *Erzählungen aus Kolyma* kehren Motive, die bei Platonow noch zwischen Buchstäblichkeit und Bildlichkeit oszillieren, als konkrete Erfahrungen wieder: »[A]lle Märchen, alle Mythen begegnen einem im lebendigen Leben«, schreibt Schalamow.[46] Die Wirklichkeit gewordenen Märchen und Mythen, die Schalamow erzählt, sind Einzelschicksale, die eine zentrale kollektive Erfahrung des 20. Jahrhunderts erfahrbar machen sollen: »Das Lagerthema, weit gefasst, prinzipiell betrachtet – ist die größte, die Kernfrage unserer Epoche. Ist denn die Vernichtung des Menschen mit Hilfe des Staates nicht die Kernfrage unserer Zeit, unserer Moral, die in der psychologischen Verfassung jeder Familie Spuren hinterlassen hat?«[47] Schalamows Prosa ist eine Bestandsaufnahme zu dieser Frage.

Er verstand sein Schreiben dokumentarisch. Gemeint ist aber »[k]eine Prosa des Dokuments, sondern eine Prosa, die durchlitten ist wie ein Dokument.«[48] Schalamows Schreiben stellt sich gegen unzählige kleinteilige bürokratische Dokumente aus den Lagern, die etwa Normen für Arbeit, Verpflegung und Ausstattung betreffen.[49] Mit einem Begriff von Literatur im engeren Sinne seien seine Erzählungen nicht zu erfassen, hält Schalamow fest: »Es gibt nicht eine Zeile, nicht einen Satz in den ›Erzählungen aus Kolyma‹, die ›Literatur‹ wären.«[50] Das impliziert eine Abwendung von den Erzählkonventionen des 19. Jahrhunderts, die Schalamow für die Erfahrungen des

44 Masha Gessen: Vergessen. Stalins Gulag in Putins Russland, mit Fotos von Misha Friedman, übers. v. Sven Koch, München: dtv 2019 [New York 2018], S. 138.

45 Warlam Schalamow: Über die Kolyma. Erinnerungen, übers. v. Gabriele Leupold, hg. v. Franziska Thun-Hohenstein, Berlin: Matthes & Seitz 2018, S. 99. Wegen dieser Sonderstellung und auch, weil die Region durch den Rohstoffabbau und die Konstruktion der Lager überhaupt erst umfangreicher besiedelt und mit einer Infrastruktur ausgestattet wurde, verwende ich, wie in der Literatur gängig, ›Kolyma‹ für die betreffende Zeit der 1930er bis 1950er Jahre weitgehend synonym mit dem Lagerkomplex in der Region; offiziell trug er den Namen Dal'stroj. Vgl. Mirjam Sprau: Gold und Zwangsarbeit. Der Lagerkomplex *Dal'stroj*, in: Osteuropa 58.2 (2008), S. 65–79; Ivan Panikarov: Kolyma. Daten und Fakten, übers. v. Munir Qureshi, in: Osteuropa 57.6 (2007), Das Lager schreiben, S. 267–283, hier 267f.

46 Warlam Schalamow: Über Prosa [1965], in: ders.: Über Prosa, übers. v. Gabriele Leupold, hg. v. Franziska Thun-Hohenstein, Berlin: Matthes & Seitz 2009, S. 7–31, hier 16.

47 Ebd., S. 30.

48 Ebd., S. 31.

49 Vgl. Nicolas Werth: Der Gulag im Prisma der Archive: Zugänge, Erkenntnisse, Ergebnisse, übers. v. Eveline Passet, in: Osteuropa 57.6 (2007), Das Lager schreiben, S. 8–30, hier 25f.

50 Schalamow: Über Prosa, S. 26.

20. als unbrauchbar, gar schädlich gelten.[51] »Eine zeitgenössische neue Prosa kann nur von Leuten geschaffen werden, die ihr Material perfekt kennen, für die die Beherrschung des Materials, seine Umwandlung in Kunst keine rein literarische Aufgabe ist, sondern eine Pflicht, ein sittlicher Imperativ.«[52] Schalamow spricht sich gegen jede Form des »touristische[n]« Blicks aus, wie er etwa Goethe bei der Campagne in Frankreich zu attestieren ist: »Der Schriftsteller ist nicht Beobachter, nicht Zuschauer, sondern Teilnehmer am Drama des Lebens«.[53]

Auch die jüngere regimekritische Literatur, für die etwa Platonow steht, scheint für Schalamow nur noch eine vage Orientierung zu bieten. Es ist aber zu vermuten, dass Schalamow Platonow in einer der Kolyma-Erzählungen ein Denkmal gesetzt hat. Die Figur Andrej Fjodorowitsch Platonow, ein Drehbuchautor, will in »Der Schlangenbeschwörer« (K1 123–131) eine gleichnamige Erzählung über die Zwangsarbeit im Bergwerk Dschanchara schreiben. Platonow stirbt in der Erzählung schon wenige Wochen nachdem er dieses Vorhaben gegenüber dem Ich-Erzähler Schalamow kundgetan hat. Der fiktionale Schalamow versucht, die Erzählung selbst zu schreiben; sie handelt von der Frage, was den Menschen widerstandsfähig macht. Indem Schalamow den Drehbuchschreiber Platonows Namen gibt, wird die Erzählung zur poetologischen Reflexion auf die Frage, wie die Lager das Verhältnis von Literatur und Erfahrung auch mit Blick auf die jüngere Literaturgeschichte verändert haben.

Die *Erzählungen aus Kolyma* bestehen aus sechs Zyklen mit insgesamt 145 Kurzerzählungen, die teilweise auf eigene Erfahrungen, teilweise auf miterlebte oder erzählte Erfahrungen anderer Häftlinge zurückgehen. Die Erzählungen entstanden nach Schalamows Freilassung und Rückkehr. Im Lager konnte er nur in den letzten dort verbrachten Jahren unter widrigen

51 Vgl. Franziska Thun-Hohenstein: Warlam Schalamows radikale Prosa, in: Warlam Schalamow: Durch den Schnee. Erzählungen aus Kolyma 1, S. 297–321, hier 314: »Schalamow zweifelte nicht daran, daß die humanistische Literatur des 19. Jahrhunderts eine Mitschuld trage an den Katastrophen des 20. Jahrhunderts, habe sie doch dem Menschen Hoffnung auf Rettung vermittelt, eine Hoffnung, die im 20. Jahrhundert durch Auschwitz und GULag endgültig zunichte gemacht worden war.«

52 Schalamow: Über Prosa, S. 19.

53 Ebd., S. 20. Vgl. dazu auch Thun-Hohenstein: Warlam Schalamows radikale Prosa, S. 298. Zur konstitutiven Aporie des Schreibens von Erinnerungen über Erfahrungen in den Arbeits- und Vernichtungslagern des 20. Jahrhunderts: Mona Körte: Der Krieg der Wörter. Der autobiographische Text als künstliches Gedächtnis, in: Shoah – Formen der Erinnerung. Geschichte, Philosophie, Literatur, Kunst, hg. v. Nicolas Berg, Jess Jochimsen und Bernd Stiegler, München: Fink 1996, S. 201–214.

Bedingungen schreiben; er schreibt Verse – »für Prosa sei das Territorium der Kolyma zu gefährlich«.[54]

Perekowka und *dochodjaga:* Zur Naturalisierung der Politik in der Kolyma

Die Propaganda von der Umschmiedung spielte an der Kolyma wohl nur zu Beginn, in den frühen 1930er Jahren, eine Rolle.[55] Schalamow erwähnt sie in einer Erzählung als »Mode« (K2 153). Er betont die radikale Abwesenheit jeder Form des Heroismus und guten Ausgangs in der Kolyma; »von der ersten bis zur letzten Stunde« handele es sich um eine »Negativerfahrung für den Menschen«, die »zerstörerisch auf alle« wirke – und seien sie nur noch als Leser beteiligt.[56] »Die ›Erzählungen aus Kolyma‹ – das ist das Schicksal von Märtyrern, die keine Helden waren, sein konnten und wurden.«[57] Im Fall der Kolyma versuchte auch die Führung offenbar nicht lange, das Anliegen zu beschönigen: Statt um »Umerziehung« ging es Stalin dort um Gewinnmaximierung.[58] Der strategische Einsatz der Nahrungsration, die »›Entlohnung nach Leistung‹«, die im Zuge der ›Umschmiedung‹ eingeführt worden war, wurde in der Kolyma noch ausgeweitet, zu einem vollständig willkürlichen System.[59] Das Lager der Kolyma, das als »Pol der Grausamkeit«[60] bezeichnet wurde, führt durch die Lebens- und Arbeitsverhältnisse in der Eiseskälte und heillosen Abgeschiedenheit Ideen der Transformation, wie die der Umschmiedung, an ihr buchstäbliches Ende. Sie sind dort von ihrem metaphorischen Gehalt entleert und offenbaren ihre konkrete Dimension.

54 Thun-Hohenstein: Warlam Schalamows radikale Prosa, S. 308. Vgl. grundlegend zu Schalamows Poetik den Band Warlam Schalamow: Über Prosa, übers. v. Gabriele Leupold, hg. v. Franziska Thun-Hohenstein, Berlin: Matthes & Seitz 2009; Franziska Thun-Hohenstein: Varlam Šalamovs Arbeit an einer Poetik der Operativität, Teil 1, in: Wiener Slawistischer Almanach 69 (2012), S. 15–29; Susanne Frank: Varlam Šalamovs Arbeit an einer Poetik der Operativität, Teil 2, in: Wiener Slawistischer Almanach 69 (2012), S. 31–50.

55 Vgl. Panikarov: Kolyma, S. 271.

56 Schalamow: Über Prosa, S. 14.

57 Ebd., S. 15. Darin, neben der Ästhetik der Texte, liegt der größte Unterschied zu den Lagerdarstellungen Alexander Solschenizyns in dessen *Archipel Gulag* (1973).

58 Applebaum: Der Gulag, S. 123. Applebaum stützt sich auf den Briefwechsel Stalins mit dem ersten Kommandanten der Kolyma, Eduard Bersin.

59 Schalamow: Über die Kolyma, S. 92f.

60 Franziska Thun-Hohenstein: Auszug aus der »Lagerzivilisation«. Russische Lagerliteratur im europäischen Kontext, in: Auszug aus dem Lager. Zur Überwindung des modernen Raumparadigmas in der politischen Philosophie, hg. v. Ludger Schwarte, Bielefeld: transcript 2007, S. 180–200, hier 186, eine Formulierung Alexander Solschenizyns aufnehmend.

Von der *perekowka* bleibt in der Kolyma die Verwandlung der menschlichen Materie übrig.[61]

Schalamow beschreibt in einem Essay aus den 1970er Jahren, wie sich die Entmetaphorisierung der Sprache im Lager auf sein dokumentarisches Schreiben niederschlägt:

> Wenn man nach Authentizität, nach Wahrheit strebt – wird die Sprache arm, dürftig. Das Metaphorische, das Komplexe der Rede entsteht auf einer bestimmten Entwicklungsstufe und verschwindet, wenn diese Stufe in umgekehrter Richtung überschritten wird. Die Chefs, die Kriminellen – buchstäblich alle – ärgert das Geschraubte in der Sprache der Intelligenz. Und ohne es selbst zu merken, verliert der Intellektuelle alles ›Unnütze‹ in seiner Sprache.[62]

Jede intellektuelle Anstrengung wird im Lager zur zusätzlichen Arbeit. »Denken war nicht leicht«, heißt es in der Erzählung »Kondensmilch«: »Das war ein physischer Prozeß – die Materialität unserer Psyche ging mir zum ersten Mal in aller Anschaulichkeit, in aller Fühlbarkeit auf. Denken tat weh.« (K1 110) An anderen Stellen schreibt Schalamow vom Verlust von Worten und Kenntnissen (K2 74) im Lager, von einer radikalen Verarmung der Sprache:

> Meine Sprache, die grobe Grubensprache, war arm, arm wie die Gefühle, die um die Knochen noch lebten. Wecken, Ausrücken, Mittagessen, Feierabend, Zapfenstreich, Bürger Natschalnik, darf ich sprechen, Schaufel, Schürfgrube, zu Befehl, Bohrstange, Hacke, draußen ist es kalt, Regen, die Suppe ist kalt, die Suppe ist heiß, Brot, Ration, laß mir was zu rauchen – mit zwei Dutzend Wörtern kam ich schon seit Jahren aus. Die Hälfte dieser Wörter waren Flüche. (K2 291)

Schalamows dezimierte Sprache bringt ein unerbittliches Dokument der zerstörerischen Arbeit am Menschen in den Lagern hervor. Die *Erzählungen aus Kolyma* sind, wie Andrej Sinjawskij formuliert, ein »Lehrbuch des ›Materialwiderstands‹«[63]. Schalamow überlebte und schrieb; Widerstand ist daher im doppelten Sinne als Frage der stofflichen, physischen Belastbarkeit und als Akt der Auflehnung oder des Einspruchs zu verstehen.[64]

61 Renate Lachmann verfolgt eine ähnliche These; sie erkennt Merkmale phantastischer Literatur in den Verwandlungen, denen sich die Häftlinge durch die radikal veränderten Lebensverhältnisse im Lager ausgesetzt sehen. Renate Lachmann: Lager und Literatur. Zeugnisse des GULAG, Konstanz: KUP 2019, S. 133–148 (»Die Metamorphosen und das Staunen«).

62 Warlam Schalamow: Die Sprache [1970er Jahre], in: ders.: Über Prosa, übers. v. Gabriele Leupold, hg. v. Franziska Thun-Hohenstein, Berlin: Matthes & Seitz 2009, S. 36–37, hier 36.

63 Andrej Sinjavskij: Materialschnitt, übers. v. Gabriele Leupold, in: Osteuropa 57.6 (2007), Das Lager schreiben, S. 81–86, hier 86.

64 Vgl. Manfred Sapper, Volker Weichsel und Andrea Huterer: Bollwerk der Hölle, in: Osteuropa 57.6 (2007), Das Lager schreiben, S. 5–6, hier 5: »Šalamov verstand sein Schreiben als einen Akt des Widerstands gegen eine Welt, in welcher der Mensch zu Material degradiert wird.«

Beide Dimensionen des Widerstandsbegriffs stehen im Zusammenhang mit den besonderen klimatischen Bedingungen der Kolyma. Der Permafrost speichert unterschiedslos Zeugnisse der Transformationsprozesse, in die Mensch und Natur durch die Lagerarbeit gezwungen werden. In der Erzählung »Lend-Lease« heißt es:

> An der Kolyma übergibt man die Körper nicht der Erde, sondern dem Stein. Der Stein bewahrt und enthüllt Geheimnisse. Jeder unserer Nächsten, der an der Kolyma gestorben ist, jeder Erschossene, Totgeschlagene, von Hunger Ausgezehrte läßt sich noch identifizieren, selbst nach Dutzenden Jahren. An der Kolyma gab es keine Gasöfen. Die Leichen warten im Fels, im ewigen Eis. (K2 281)

Der zynische Kern von Propaganda-Begriffen liegt in der Kolyma offen da. Das Lager selbst bringt rohen sprachlichen Realismus hervor. Dazu gehört der Begriff des *dochodjaga*:

> Um einen gesunden jungen Mann, der seine Karriere in der Goldgrube an der frischen Winterluft beginnt, in einen *dochodjaga* zu verwandeln [превратился], braucht es im Lager zumindest zwanzig oder dreißig Tage bei sechzehnstündigem Arbeitstag, ohne Ruhetage, bei systematischem Hungern, zerrissener Kleidung und Unterbringung im löchrigen Planenzelt bei sechzig Grad Frost, mit Prügel von den Vorarbeitern, die Ganoven sind, und den Begleitposten. Diese Zeitspannen sind vielfach überprüft. Von den Brigaden, die die Goldsaison eröffnen und die Namen ihrer Brigadiere tragen, bleibt am Ende der Saison kein einziger Mensch mehr übrig von denen, die die Saison eröffnet haben, mit Ausnahme des Brigadiers selbst, des Barackendienstes der Brigade und noch irgendeines der persönlichen Freunde des Brigadiers. Die restliche Besetzung der Brigade wechselt über den Sommer mehrere Male. Unaufhörlich wirft die Goldgrube ihre Produktionsabfälle in die Krankenhäuser, in die sogenannten Genesungskommandos, in die Invalidensiedlungen und in die Massengräber aus. (K1 133f.)

Die Logik der Vernichtung durch Arbeit aufgreifend erläutert Schalamow lakonisch den Ausdruck der Lagersprache für einen von Hunger und Arbeit ausgezehrten Gefangenen, der an der Schwelle zum Tod und an der Schwelle des Verlusts aller menschlichen Merkmale steht.[65] Schalamows Übersetzerin

65 Vgl. Thun-Hohenstein: Warlam Schalamows radikale Prosa, S. 307; Gabriele Leupold: Anatomie einer Zurückhaltung: Varlam Šalamov übersetzen, in: Osteuropa 57.6 (2007), Das Lager schreiben, S. 195–201, hier 200. Bei Anne Applebaum heißt es über die *dochodjagi*: »Im Endstadium des Hungers verloren die Sterbenden nahezu alles Menschliche. Im Grunde erfüllte sich die zynische Rhetorik des Staates: In ihren letzten Tagen waren die Feinde des Volkes keine Menschen mehr. Der Geist verwirrte sich, sie tobten und fantasierten stundenlang. In ihren Augen stand ein besessenes Glühen. Sie irrten umher wie in Trance und konnten ihre Ausscheidungen nicht mehr kontrollieren. Unerträglicher Gestank ging von ihnen aus.« Applebaum: Der Gulag, S. 362.

Gabriele Leupold leitet das Wort von *dochodit'*, ›auf etwas zugehen‹, ab und vergleicht es vorsichtig mit dem Wort *Muselmann*, das unter anderem aus Auschwitz überliefert ist.[66] Sie lässt das Wort unübersetzt. Zaal Andronikashvili schließt daran an und betont die »stärker biologische bzw. physiologische Dimension« des russischen Ausdrucks, der auch »zur Bezeichnung von alten, kranken, sterbenden Tieren benutzt wird«.[67]

Drei Aspekte in Schalamows Darstellungen des *dochodjaga* will ich im Anschluss daran herausgreifen: die erstaunliche Zähigkeit des menschlichen Körpers trotz massiver Deformationen, Verluste der Denk- und Sprachfähigkeit im Zusammenhang mit der physischen Schwächung, und das Delegieren der Erinnerungsfunktion für die Erfahrungen an das Körpergedächtnis und an das Eis. »Der Mensch ist vielleicht auch darum zum Menschen geworden, weil er physisch kräftiger und widerstandsfähiger war als jedes Tier. Und das ist er auch geblieben«, heißt es in dem Text »Mein Prozeß« über eine Verhaftung und Verlegung Schalamows (K2 199; vgl. auch K1 126 mit einer ähnlichen Formulierung). Trotz schlimmster Erfrierungen, die manchmal Amputationen oder Selbstverstümmelungen nach sich ziehen (K1 140f.), trotz Typhus, Skorbut oder Pellagra, geht das Lagerleben häufig jahrelang weiter, verlängernd wirken oft kurze Krankenhausaufenthalte oder Verlegungen zu geringfügig leichteren Arbeitseinsätzen.

Aus dem Untersuchungsgefängnis erstmals in die Lager der Kolyma Überführte glauben an eine Besserung ihrer Lage durch die Arbeit an der frischen Luft (K1 134f.). Doch das Permafrostgebiet entpuppt sich rasch als Schreckenslandschaft:

> Die gesunde Landluft hatten sie am anderen Ufer des Meeres gelassen. Hier umgab sie die von den Ausdünstungen der Sümpfe getränkte dünne Luft der Tajga. Die Berge waren von einer Sumpfschicht bedeckt, und nur die Gipfel der unbewaldeten Kuppen funkelten, nackter Kalk, von Stürmen und Winden poliert. Der Fuß versank in morastischem Moos, und kaum einen Sommertag blieben die Füße trocken. Im Winter erstarrte alles. Berge, Flüsse und Sümpfe erschienen im Winter als ein einziges Wesen, unheildrohend und feindselig. (K1 136)

Wenn nicht eisige Kälte oder Hungerkrankheiten plagen, tun es Mückenschwärme (137), die die Schlammlandschaften der Kolyma-Sommer hervorbringen. Schnell wird das Untersuchungsgefängnis zum Sehnsuchtsort

66 Leupold: Anatomie einer Zurückhaltung, S. 200.

67 Zaal Andronikashvili: Die Erinnerung der Toten. Zur Erzählethik von Warlam Schalamow, in: Schalamow. Lektüren, hg. v. Dirk Naguschewski und Matthias Schwartz, Berlin: Matthes & Seitz 2018, S. 63–77, hier 63. Andronikashvili übersetzt *dochodit'* mit ›ankommen, einen Endpunkt erreichen‹ (ebd.).

(139f.). »›[H]eute würde ich allen Neuen erzählen, was die ›frische Luft‹ bedeutet‹« (140), spricht Schalamows Zeuge.

Der Rang in der Lagerhierarchie bedingt Ort und Art der Arbeit und die Geschwindigkeit des körperlichen Verschleißes; das Lager wurde militärisch geführt. Häftlinge waren Willkür und Sadismen Höherstehender ausgesetzt; Schalamow berichtet von unheilvollen Verbindungen aus Ideologie und Affekt sowie vom blanken Terror durch ›Ganoven‹, die in den Lagern als Vorarbeiter eingesetzt wurden. Manchmal vermischen sich beide Tendenzen. So erzählt Schalamow in einem Text über seine Zeit als Oberfeldscher der chirurgischen Abteilung des Lagerkrankenhauses – einer beinahe schon als komfortabel geltenden Position –, wie ihn der Krankenhauschef »Doktor Doktor« »auf Ganovenart« (K2 244) wegen des Kürzels KRTD[68] in seinen Akten degradiert. Zumindest kurzzeitig, bevor andere intervenieren, gelingt es dem Krankenhauschef, Schalamow nach längerer Zeit wieder mit schwerer Lagerarbeit zu bestrafen: »Ich zog den Kittel aus und verwandelte mich [превратился] sofort in einen gewöhnlichen Häftling, den man in den Rücken stieß, den man anschrie – ich hatte ziemlich lange nicht im Lager gelebt ...« (248).

Es ist daher wohl tatsächlich, wie Alain Badiou zu Schalamows Erfahrungen bemerkt, weniger Politik, die den Terror der Lager aufrechterhält, als die »subjektive Abwesenheit« von Politik.[69] Die staatliche Politik nutzt diese aber aus der Ferne für ihre Zwecke. Schalamow schreibt von der »Vernichtung des Menschen mit Hilfe des Staates« in den Lagern.[70] Mirjam Sprau zufolge handelt es sich bei der ›subjektiven Abwesenheit der Politik‹ um ein Merkmal, das in dieser Form nur in der Kolyma vorkam, nicht oder deutlich weniger ausgeprägt in anderen Lagern. Die Lagerleitung soll Forderungen von Häftlingen nach Kontakt mit der ›sowjetischen Macht‹ wie folgt quittiert haben: »›Ja, die sowjetische Macht gibt es hier nicht, hier gibt es die Macht der Berge und der Staatsanwalt ist ein weißer Bär.‹«[71] Sprau beschreibt die Struktur hinter diesem Zynismus:

68 Es bedeutet übersetzt etwa ›konterrevolutionär-trotzkistische Tätigkeit‹ – das T für trotzkistisch war mit besonders schweren Folgen für den Verurteilten verbunden.

69 Alain Badiou: Solschenizyn und Schalamow, in: ders.: Ist Politik denkbar? morale provisoire #1, übers. u. hg. v. Frank Ruda und Jan Völker, Berlin: Merve 2010 [Paris 1985/2008], S. 38–51, hier 46. Vgl. zum Einfluss von Schwerkriminellen im Lager Manuela Putz: Die Herren des Lagers. Berufsverbrecher im Gulag, in: Osteuropa 57.6 (2007), Das Lager schreiben, S. 340–351.

70 Schalamow: Über Prosa, S. 30.

71 Zit. in: Mirjam Sprau: Kolyma nach dem GULAG. Entstalinisierung im Magadaner Gebiet 1953–1960, Berlin/Boston: de Gruyter 2018, S. 20.

> Es gab an der Kolyma nicht ein ›Lager‹ in einer ansonsten gewöhnlichen Region, die militärische Struktur des Lagers bestimmte das gesamte Gebiet, das Gebiet wurde als ›ein Lager‹ verwaltet und beherrscht. Dies reichte von militärischen Transportmitteln über die Krankenversorgung, über Handelsstrukturen bis zur völligen Abwesenheit ziviler Staatsanwälte. [Man verstand] die Region als ›nicht sowjetisch‹, weil eine zivile sowjetische Macht tatsächlich nicht existierte.[72]

Dadurch ist das Lager der Kolyma aber nicht weniger Teil der stalinistischen Politik.[73] Die Entgrenzung des Lagers, das Verschwimmen der Grenzen zwischen Politik, Militär und unwirtlicher Natur, das die Politik vor Ort unsichtbar machte, stand im Dienst der Ausbeutung. Buchstäblich ließe sich von einer Naturalisierung der Politik sprechen.

Politisierung der Natur (I): Das Gedächtnis der Körper

Die Erfahrungen des Lagers zeichnen sich durch die zusammengefrorene Sprache zunächst vor allem in den Körpern auf, in der Deformation von Körperteilen, den Erfrierungen und Hungerkrankheiten. Eine Wahrheit der Körpererfahrung setzt ein, wo die Sprache versagt und wo die Logik der Verhaftungen, der Strafen, der Propaganda nur Lüge kennt (vgl. K1 268). Schalamows Erzählungen nehmen etwas von dieser Wahrheit der Physis in ihren Rhythmen, ihren »Muskelgesetzen« auf.[74] Schalamow hat die Funktion seiner Texte für die Erinnerung an das Verhältnis der Lagererfahrung zum Stalinismus in dem 1972 verfassten Brief »Über meine Prosa« beschrieben: »Jede meiner Erzählungen ist eine Ohrfeige für den Stalinismus, und wie jede Ohrfeige folgt sie Gesetzen rein muskulären Charakters.«[75] In Anlehnung an Walter Benjamins Gegenüberstellung der Ästhetisierung der Politik mit der Politisierung der Kunst lässt sich sagen, dass Schalamows Texte auf die

72 Ebd.

73 Sprau spricht an anderer Stelle für den Lagerkomplex an der Kolyma von einem »›Staat im Staat‹«. Sprau: Gold und Zwangsarbeit, S. 70.

74 Franziska Thun-Hohenstein: Leidtragende Körper, in: Programmheft *Am Kältepol. Erzählungen aus dem Gulag*, von Warlam Schalamow, Regie: Timofej Kuljabin, hg. v. Bayerischen Staatsschauspiel, München 2018, S. 28–29, hier 29. Vgl. zur Rolle des Körpergedächtnisses bei Schalamow auch Susi K. Frank: Literatur als Medium des Körpergedächtnisses. Überlegungen zu Lidia Ginsburg und Warlam Schalamow, in: Schalamow. Lektüren, hg. v. Dirk Naguschewski und Matthias Schwartz, Berlin: Matthes & Seitz 2018, S. 122–136.

75 Warlam Schalamow: Über meine Prosa [1972], übers. v. Gabriele Leupold, in: Schalamow. Lektüren, hg. v. Dirk Naguschewski und Matthias Schwartz, Berlin: Matthes & Seitz 2018, S. 14–47, hier 14.

Naturalisierung der Politik in der Kolyma mit der Politisierung der Natur antworten.

In dem Text »Typhusquarantäne« ist davon die Rede, dass die Körper auf den Pritschen »wie Höcker, wie Holzbuckel, wie verzogene Bohlen« (K1 263) aussehen. Wer irgendwann aus der Taiga zurückkomme, schreibt Schalamow, komme als »Vertreter der Toten«, nicht mehr als lebendiger Mensch (264). Eine physische Erholung verläuft langsam und fast immer unvollständig, eine seelische ist unmöglich.[76] Von den Versuchen des Körpers, sich während einer Quarantäne ein wenig rückzubilden, erzählt Schalamow am Beispiel des Häftlings Andrejew:

> Die Kratzwunden auf der Haut waren viel schneller verheilt als Andrejews andere Wunden. Allmählich verschwand der Schildkrötenpanzer, in den sich die menschliche Haut in der Grube verwandelt hatte [превратилась]; die hellrosa Spitzen der erfrorenen Finger wurden dunkler: das zarte Häutchen, das sie bedeckt hatte, nachdem die Erfrierungsblase geplatzt war, war etwas dicker geworden. Und sogar – das Allerwichtigste – die linke Hand hatte sich aufgebogen. In den anderthalb Jahren Arbeit in der Grube hatten sich beide Hände auf die Dicke des Schaufel- oder Hackengriffs gekrümmt und waren, so schien es Andrejew, für immer erstarrt. Beim Essen hielt er den Löffelgriff, wie auch all seine Kameraden, mit den Fingerspitzen, wie eine Prise, und hatte vergessen, daß man einen Löffel auch anders halten kann. Die Hand, die lebendige, glich einem Prothesenhaken. [...]
> Nur die großen Zehen an beiden Füßen heilten nicht – dort hatte die Erfrierung auch das Knochenmark erfaßt, von dort floß ständig ein wenig Eiter. Natürlich war es viel weniger Eiter als früher, in der Grube, wo sich Eiter und Blut so in den Gummi-*tschuni*, dem Sommerschuhwerk der Häftlinge, sammelten, daß der Fuß bei jedem Schritt gluckste wie in einer Pfütze. (K1 269f.)

Aus seiner eigenen Krankengeschichte erzählt Schalamow in einem nachgelassenen Text von der Pellagra, durch die sich bei ihm »von den Händen Handschuhe ab[lösten] und von den Füßen die Fußspitzen« und vom Aufgeschwemmtsein vom Skorbut.[77]

76 Vgl. Schalamow: Über Prosa, S. 14: »[Die] Veränderungen der Psyche sind unumkehrbar wie die Erfrierungen. Das Gedächtnis schmerzt wie die erfrorene Hand beim ersten kalten Wind.«

77 Schalamow: Über die Kolyma, S. 110. Vgl. zum abgelösten ›Handschuh‹ als komplexem Objekt der Erinnerung zwischen Museum, Eis und literarischer Körper-Sprache: Frank: Natural Archives as Counter Archives, S. 295f.; Thun-Hohenstein: Varlam Šalamovs Arbeit an einer Poetik der Operativität 1, S. 26; Karl Schlögel: Das sowjetische Jahrhundert. Archäologie einer untergegangenen Welt, München: C.H. Beck 2017, S. 670f.

Die Erzählung »Das Akademiemitglied«, verfasst 1961, behandelt eine Episode nach der Freilassung des Häftlings Golubew. Im Herbst 1957 – Golubew arbeitet wieder in seinem früheren Beruf als Journalist – soll er ein Interview mit einem Mitglied der sowjetischen Akademie der Wissenschaften über den Fortschritt der Weltraumprojekte führen. Der Aufwand ist am Ende vergeblich; die redaktionellen Wege sind langsam; zum Zeitpunkt der Veröffentlichung ist der Inhalt des Gesprächs schon veraltet. Der Kern der Erzählung liegt in der detaillierten Beschreibung der Zusammenkunft zwischen Golubew und dem Akademiemitglied und der Rekonstruktion der Wahrnehmung Golubews. In der repräsentativ eingerichteten Wohnung des Akademiemitglieds fällt Golubew zunächst ein »Aschenbecher in Gestalt eines Mephistokopfes« (K2 70) auf. Während des Gesprächs ereignet sich das Folgende:

> [D]er Wind trug ein gelbes, fünffingriges Ahornblatt ins Zimmer, das einer abgeschlagenen menschlichen Hand glich. Das Blatt kreiselte in der Luft und fiel auf den Boden. Das Akademiemitglied bückte sich, zerbröselte das trockene Blatt in den Fingern und warf es in das geflochtene Körbchen, das sich an ein Bein des Schreibtischs drückte. (K2 70f.)

Die Beschreibung greift Motive aus Schalamows Texten zur Lagererfahrung auf: Das Bild der abgeschlagenen Hand erinnert an die Amputationen und Selbstverstümmelungen aufgrund von Erfrierungen und nicht heilenden Verletzungen.[78] Zugleich wird eine Nähe zwischen Blatt und Hand hergestellt; die Verbindung von Bäumen und Menschen zieht sich durch die Erzählungen.[79] Eine Nähe von Objekt und Mensch entsteht im Schluss der Passage, wenn dem Körbchen die Fähigkeit, sich an das Tischbein zu drücken, zugesprochen wird. Die Logik der Lager, in der die Differenz zwischen Menschen, Tieren, Pflanzen und Objekten in Frage steht,[80] zieht über die Erzählperspektive in das Arbeitszimmer der Sowjetintelligenz ein. Dass die Beschreibung zwischen Grausamkeit und fast märchenhaftem Animismus oszilliert, gehört zur Radikalität von Schalamows Prosa. Das Verwandeln und Anverwandeln ist

78 Vgl. u. a. Schalamow: Über die Kolyma, S. 152.

79 In der Erzählung »Das Waskow-Haus« heißt es etwa über einen Arbeitspartner: »Er nahm mir das Beil aus den Händen und ging zu dem Baumstumpf, auf dem wir Brennholz gesägt hatten. Er legte die Hand auf den Stumpf, holte mit dem Beil aus, wurde blass, wurde blau, das Blut spritzte auf den Schnee und erstarrte sofort, ohne einzuziehen – es war sehr kalt –, die drei abgehackten Finger verzogen sich und lagen im Schnee, kaum bemerklich, schmutzigen Holzspänen ähnlich.« Schalamow: Über die Kolyma, S. 68f.

80 »[E]twas, das stärker ist als der Tod, ließ ihn nicht sterben«, heißt es in »Typhusquarantäne«: »Liebe? Erbitterung? Nein. Der Mensch lebt aus denselben Gründen, aus denen ein Baum, ein Stein, ein Hund lebt.« (K1 269).

ebenso eine Strategie der Macht wie eine wenigstens rudimentäre Strategie des Widerstands gegen sie.

Irgendwann fragt das Akademiemitglied den Journalisten, ob er der Golubew sei, der Anfang der 1930er Jahre ein angesehener aufstrebender Wissenschaftsjournalist war. Golubew verneint: »›Ich bin nicht jener Golubew. Ich weiß, von wem sie sprechen. Jener Golubew ist im Jahre achtunddreißig gestorben.‹« (K2 73f.) Gegen Ende des Gesprächs verschiebt Golubew den Mephisto-Aschenbecher auf dem Tisch:

> ›Dieser Aschenbecher ist mir ins Auge gestochen‹, sagte er.
> ›Aber nicht doch‹, sagte das Akademiemitglied. ›Ein Zufallskauf. Ich bin ja kein Sammler, kein ›amateur‹, wie die Franzosen sagen, das Auge erholt sich einfach auf Ton.‹
> ›Natürlich, natürlich, eine herrliche Beschäftigung‹, Golubew wollte sagen ›Unterhaltung‹, aber er mied den ›u‹-Laut, damit die Zahnprothese nicht herausfiel, die er ganz kürzlich erhalten hatte. Die Prothese vertrug den ›u‹-Laut nicht. (75f.)

Ein Symbol für den faustischen Fortschrittsdrang, das den sowjetischen Großprojekten von der Rohstoffförderung bis zum Weltraumflug eignet, verkleinert sich zum Objekt intellektueller Blasiertheit. Die Persistenz des Lagers im Körper behindert die intellektuelle Teilhabe. Konstant droht Beschämung durch die Dysfunktionalität des Körpers. Bei der Verabschiedung kommt Golubew nur schwer in seinen Mantel:

> Der linke Arm traf nur mühsam den linken Mantelärmel, und Golubew wurde vor Anstrengung rot.
> ›Der Krieg?‹, fragte das Akademiemitglied mit höflicher Aufmerksamkeit.
> ›Nicht ganz‹, sagte Golubew. ›Nicht ganz‹. Und er trat hinaus auf die Marmortreppe.
> Die Schultergelenke hatte man Golubew bei Verhören im Jahr achtunddreißig zerrissen. (76)

»Die Spuren aus der anderen Welt, der Welt der Verwandlungen erweisen sich als untilgbar«, formuliert Renate Lachmann zum Nachleben des Lagers.[81] Sie stecken in den Schultergelenken, der beschränkten Sprache, auch in der Marmortreppe, die an die Arbeit in den Steinbrüchen des Lagersystems erinnert. Die beklemmende Wirkung, die von Schalamows Texten ausgeht, speist sich daraus, dass Schalamow die physische Anwesenheit der »Welt der Verwandlungen« in der erstarrten Alltagswelt spürbar werden lässt.

81 Lachmann: Lager und Literatur, S. 148 und vgl. auch ebd., S. 374: »Das Nicht-Körperliche wird gleichsam vom Körper überholt. – Es ist, als gingen die den fühlenden und denkenden Menschen charakterisierenden Begriffe eine Verbindung mit dem Körperlichen ein.«

Politisierung der Natur (II): Das Gedächtnis des Eises

Hunderttausende, vielleicht Millionen Häftlinge kehren nirgendwohin zurück; ihre Körper bleiben im Eis. Die Zahl der im gesamten stalinistischen Lagersystem von 1929 bis 1953 zu Tode Gekommenen wird auf fast 2,75 Millionen geschätzt; genaue Zahlen zu den Toten des Gulag-Systems gibt es nicht.[82] Für die Kolyma-Region differieren die Schätzungen besonders stark; zwischen mehreren Hunderttausend und zwei Millionen Menschen haben dort ihr Leben verloren.[83]

Neben den Spuren in den Körpern der Überlebenden gehört das Eis zur ›Politisierung der Natur‹, die Schalamow in den *Erzählungen aus Kolyma* ausstellt. »Tote des Dauerfrostbodens« (K1 245), Leichen, die nicht verwesen, sondern vom Eis weitgehend im Zustand ihres Sterbens gehalten werden, kehren über die vielen Erzählungen hinweg wieder. Das repetitive Moment erinnert daran, wie das Eis im Permafrostgebiet die Körper zu Tauzeiten kurzzeitig freigibt und wieder einfriert. Die lebendigen Körper greift das Eis schmerzhaft und deformierend an, für die toten Körper wirkt es bewahrend. Schalamow erkennt im Eis eine poetologische Funktion »zwischen Archiv (Gefrieren/Ablage) und Museum (Auftauen/Teilhabe)«.[84] Ein utopisches Moment liegt für Schalamow nicht im Eis, aber ein dokumentarisches und damit ein politisches. Das Eis wird buchstäblich zum Verbündeten der Opfer.[85] Im

82 Viele Historiker gehen davon aus, dass die reale Zahl höher liegt. Zum einen gilt es als wahrscheinlich, dass das Sterben in den Lagern nicht konsequent vermerkt wurde, zum anderen gab es auch außerhalb der Lager zahlreiche Todesfälle, die in Zusammenhang mit dem Gulag-System standen, etwa beim Verhör oder auf dem Transport; sie sind nicht Teil der Zählung der Lagertoten durch die Archive. Vgl. Applebaum: Der Gulag, S. 619f.

83 Vgl. Gessen: Vergessen, S. 138. In Dokumenten aus den Lagern der Kolyma sollen insgesamt 870.000 Inhaftierte und 141.000 Tote verzeichnet sein. Vgl. Panikarov: Kolyma, S. 283. Ivan Panikarov, ein Bewohner der Region, der ein kleines Kolyma-Museum aufgebaut hat, zeigt sich (auch) fasziniert von dem Lagerkomplex und relativiert bzw. negiert die hohen Häftlings- und Todeszahlen vieler Historiker. Vgl. Shaun Walker: Russia's Gulag camps cast in forgiving light of Putin nationalism, in: The Guardian 29.10.2015 <https://www.theguardian.com/world/2015/oct/29/russia-gulag-camps-putin-nationalism-soviet-history>; sowie den Dokumentarfilm *Kolyma – Die Straße der Knochen* von Stanislaw Mucha (D 2017). Vgl. zum Geheimhalten des Sterbens in den Lagern auch Applebaum: Der Gulag, S. 368–370.

84 Vgl. Tatjana Petzer: Permafrost und Poetik. Schalamows Kolyma, in: Schalamow. Lektüren, hg. v. Dirk Naguschewski und Matthias Schwartz, Berlin: Matthes & Seitz 2018, S. 137–148, hier 137f. Vgl. auch Susi K. Frank und Kjetil A. Jakobsen: Introduction. The Arctic as an Archive, in: Arctic Archives. Ice, Memory and Entropy, hg. v. S.K.F. und K.A.J., Bielefeld: Transcript 2019, S. 9–18. Petzer und Frank sprechen sich dafür aus, den Archivbegriff auf ›natürliche‹ Aufbewahrungsprozesse auszuweiten (ebd., S. 11). Zu Schalamow und dem Eisarchiv der Kolyma auch Susi K. Frank: Natural Archives as Counter Archives. Gulag Literature from Witness to Postmemory, in: Arctic Archives, S. 285–310.

85 Frank und Jakobsen: Introduction. The Arctic as an Archive, S. 10.

Eis kristallisiert Schalamows Poetik. Sie befindet sich in letzter Konsequenz außerhalb des Textes, außerhalb der Literatur.[86]

Besonders deutlich zeigt das die Erzählung »Lend-Lease«. Der Text handelt von den Auswirkungen des US-amerikanischen Leih- und Pachtprogramms auf die Kolyma. Die USA hatten den Lend-Lease-Act im Februar 1941 eingeführt, um den gegen die Achsenmächte Deutschland, Italien und Japan kämpfenden Staaten Material liefern zu können. Da die Rohstoffförderung in der Kolyma als kriegswichtig galt, erreichten selbst diesen Winkel Russlands Planierraupen der Marke Caterpillar und andere Maschinen, außerdem Treibstoff, Nahrungsmittel und Kleidung.[87] Lange hatte es kaum Maschineneinsatz an der Kolyma (und auch in vielen anderen Lagern) gegeben; die Schwerstarbeit war allein von den Häftlingen geleistet worden.[88] Die Lieferungen aus der Ferne sorgten in den Lagern für bizarre Szenen, wie Schalamow erzählt:

> Das prähistorische Tier wurde von der Kette gelassen – auf seine Raupenketten gestellt, ein amerikanischer Bulldozer mit spiegelblankem breiten Schild, dem vorgehängten Schwenk- oder Planierschild. Einem Spiegel, der Himmel, Bäume und Sterne reflektierte, der die schmutzigen Häftlingsgesichter reflektierte. (K2 276f.)

Der Einsatz, zu dem die Planierraupe geführt wird, muss sich 1944 zugetragen haben. Ein Massengrab aus dem besonders tödlichen Jahr 1938 ist aufgegangen; mithilfe des Bulldozers sollen die toten Körper wieder begraben werden. Die von Häftlingen mühsam aus dem Stein geschaufelten Gräber – eine laut Schalamow im Vergleich zur Rohstoffförderung »leichte Arbeit« (281) – waren bis zum Rand mit Leichen gefüllt. Die Wetterverhältnisse sorgen dafür, dass die Körper nach sechs Jahren aus dem Stein drängen; der für das Grab zugerichtete Stein hat sich nicht zum Verbündeten der Macht verformen lassen, sondern die Körper bewahrt:

> Der Stein, gewichen, besiegt und erniedrigt, versprach, nichts zu vergessen, versprach zu warten und das Geheimnis zu hüten. Die harten Winter, die heißen Sommer, Winde und Regen – hatten dem Stein in sechs Jahren die Toten genommen. Die Erde hatte sich aufgetan und zeigte ihre unterirdischen Kammern, denn die unterirdischen Kammern der Kolyma bergen nicht nur Gold, nicht nur Zinn, nicht nur Wolfram, nicht nur Uran, sondern auch unverwesliche menschliche Körper. (K2 282)

86 Bei Schalamow findet sich so eine Variante des Versuchs eines erzählerischen »Pakt[s] mit den Toten« wieder, den Mona Körte für Erinnerungen an die Shoah beschrieben hat. Körte: Der Krieg der Wörter, S. 210f.

87 Sprau: Kolyma nach dem GULAG, S. 165f.

88 Vgl. ebd., S. 164f.; Applebaum: Der Gulag, S. 102 für den Belomor-Kanal.

Indem die Leichen sich zu den Rohstoffen fügen, wird das Sterben, das Leichewerden, in Komplizenschaft mit Stein und Eis zum Moment des Widerstands, weil dadurch physische Zeugnisse der zur Ausbeutung der Natur ausgebeuteten Häftlinge vor Ort verbleiben. Eis und Stein bewahren die Erinnerung daran, dass die Kolyma zu den ›kontaminierten Landschaften‹ gehört. Martin Pollack beschreibt diese in seinem gleichnamigen Buch als »Landschaften, die Orte massenhaften Tötens waren, das jedoch im Verborgenen verübt wurde, den Blicken der Umwelt entzogen, oft unter strenger Geheimhaltung«.[89] »Lästige Zeugen werden beseitigt,« schreibt Pollack über das Tilgen der Spuren von Massenmorden, »die Gruben, in die man die Toten geworfen hat, werden zugeschüttet, eingeebnet, in vielen Fällen wieder begrünt, sorgfältig mit Büschen und Bäumen bepflanzt, um die Massengräber verschwinden zu lassen. Die Gräber werden versteckt, sie werden camoufliert.«[90]

»Diese menschlichen Körper krochen über den Hang, vielleicht in der Absicht, aufzuerstehen«, fährt Schalamow fort: »Ich hatte auch schon früher von unten – von der anderen Seite des Bachs – diese wandernden, an den Baumstümpfen, den Steinen hängenden Gegenstände gesehen, sie durch den schütteren ausgeholzten Wald gesehen und für Stämme gehalten, noch nicht gerückte Stämme.« (K2 282) Die alptraumhaften Ereignisse bringen das Bild einer Auferstehung hervor. Durch einen schnellen Perspektivwechsel wirkt Schalamow aber möglichen Tendenzen zur Verklärung sofort entgegen. Aus der Ferne eignet den Leichen ein nicht-menschlicher Zug; sie erinnern an Baumstämme. Die Ähnlichkeit der Leichen mit den Stämmen betont die entmenschlichenden Kräfte des Lagers. Zugleich nimmt die Nähe zwischen Mensch und Baum eine wichtige Funktion für die Erinnerung ein. Aus der Sicht der Lebenden fällt der Mensch als Leiche auf die Seite der unbelebten Natur; deren Eigenschaften aber ermöglichen das Erinnern, wie Andronikashvili festhält: »Der aus der Sicht des Lebenden tote Mensch ist nicht ganz tot. In ihm bleibt, wie im Stein oder einem Baum, ein irreduzibler, unzerstörbarer Rest, der [...] zu einem Träger der unzerstörbaren Erinnerung wird.«[91] Das »Nicht-mehr-Menschliche« berge »eine Möglichkeit für die Rettung dessen, was zur Auslöschung bestimmt war«.[92] »In allen

89 Vgl. Martin Pollack: Kontaminierte Landschaften, St. Pölten/Salzburg/Wien: Residenz Verlag 2014, S. 20. Mit Dank an Cornelia Ortlieb.

90 Ebd.

91 Andronikashvili: Die Erinnerung der Toten, S. 67.

92 Ebd., S. 69. Vgl. auch Petzer: Permafrost und Poetik, S. 147f. Vgl. zur Funktion der Erinnerung an die Massenvernichtung in der motivischen Wendung zum Anorganischen am Beispiel Paul Celans: Günther: Grenzgänge zum Anorganischen, bes. S. 46–50 und 269–350.

›Gewalträumen‹ finden sich Ereignisse und Spuren humaner Resistenz, die verhindern, dass Gewalt *restlos* erfolgreich ist,«[93] schreibt Iris Därmann in ihrer politischen Gewaltgeschichte. Das Nicht-Menschliche hat daran teil. In »Lend-Lease« heißt es weiter:

> Der Bulldozer schob diese steifgefrorenen Leichen zusammen, Tausende Leichen, Tausende skelettgleiche Tote. Alles war unvergänglich: die gekrümmten Finger, die eiternden Zehen – nur noch Stümpfe infolge der Erfrierungen –, die bis aufs Blut zerkratzte trockene Haut und die in hungrigem Glanz funkelnden Augen. (282f.)

»[D]er Stein und der Dauerfrostboden vergessen nicht« (283), schreibt Schalamow; sie springen ein für den unerfüllbaren Wunsch nach einem die Erfahrungen konservierenden Text.[94] In diesem Sinne werden in »Lend-Lease« auch die im romantischen Schauder des Unausdeutbaren aufscheinenden Eisleichen der Literatur des 19. Jahrhunderts vom Bulldozer weggeschoben.[95]

Politisierung der Natur (III): Das Realtheater der Kolyma

Schalamow beschreibt den Kontakt zwischen Häftlingsleichen, sibirischem Stein und amerikanischem Bulldozer in »Lend-Lease« als Theaterszene: »Der Berg war bloßgelegt und in eine gigantische Bühne für ein Schauspiel verwandelt [превращена], für ein Lagermysterium.« (K2 281) Es handelt sich nicht um eine Metapher. Das grausige Naturtheater, das Schalamow aufruft, geht zurück auf sein poetologisches Programm, das die Differenz zwischen Erfahrung und Darstellung zu überwinden sucht. Schalamow hatte sein Schreiben als Form dramatischer Präsenz beschrieben: »Der Schriftsteller ist nicht Beobachter, nicht Zuschauer, sondern Teilnehmer am Drama des Lebens, ein Teilnehmer nicht im Gewand des Schriftstellers, nicht in der Rolle des Schriftstellers.«[96] Mit einem theatralen Als-Ob, einem Spiel mit Sein und Schein, einer Mimesis ›handelnder Menschen‹ im Sinne Aristoteles' hat das nichts zu tun. Gemeint ist eine Form nicht-repräsentationaler, realer Theatralität.

93 Därmann: Undienlichkeit, S. 8.

94 Vgl. zur Angst vor Verstellung der Erfahrungen durch den Text in Erinnerungen an die Shoah: Körte: Der Krieg der Wörter, S. 213.

95 Vgl. dazu am Beispiel von Edgar Allan Poes *Arthur Gordon Pym* (1838): Cornelia Ortlieb: Wissenschaft zwischen Abenteuer und Tod. Das Eismeer, die *Titanic* und die Glaziologie, in: Von null bis unendlich. Literarische Inszenierungen naturwissenschaftlichen Wissens, hg. v. Anne-Kathrin Reulecke, Köln: Böhlau 2008, S. 77–97, hier 83f.

96 Schalamow: Über Prosa, S. 20.

Die aristotelische Dramenpoetik wie die philosophisch-anthropologische Mimesistheorie denken das Theater als Ausdrucksform *lebendiger* Menschen. Zurückgedrängt wird dabei ein auf die angenommenen kultischen Ursprünge zurückgehendes Verständnis von Theater als »Dialog mit den Toten«[97], als Versuch, kulturelle Verdrängungsprozesse zu stören, Vergangenes zur Wiederbearbeitung hervorzuholen. Die griechische Vokabel *mysterion* bedeutet Geheimnis; sie ist mit dem Verb *myein* (schließen, verschließen) verbunden.[98] Das lateinische Äquivalent zu *mysterion* ist *initia*; demnach wären Mysterien Initiationsriten.[99] Vermutlich nahmen antike Mysterien vielfältige kulturelle Funktionen ein; eine wichtige Aufgabe muss die Auseinandersetzung mit Tod und Erlösung gewesen sein.[100] Walter Burkert beschreibt die antiken Mysterienkulte als Mittel gegen Todesangst: Solange die Toten keine Ruhe haben, ist kein ruhiges Leben auf Erden möglich; die Kulte müssen eine wichtige Rolle für das Gefühl der Totenruhe gespielt haben – auch wenn es sich nicht immer einstellte.[101] Die Dionysosmysterien prägten die Entstehung des Theaters; überhaupt besitzen antike Mysterienkulte eine theatrale Dimension. Burkert beschreibt sie als Erfahrungspraktiken, in denen *pathein* (leiden) statt *mathein* (lernen) im Zentrum steht.[102] Sie werden eingesetzt, wenn intellektuelle Anstrengung nicht hinreicht, wenn es einer physischen Erfahrung bedarf.[103]

Neben Dionysoskult und antikem Theater verbergen die mittelalterlichen Passions- und Mysterienspiele die Nähe von Theater und Tod am wenigsten. In Schalamows »Lagermysterium« kehren Elemente der Passions- und Mysterienspiele unter den veränderten Vorzeichen massenhaften Leidens und Sterbens wieder. Dabei kommt es zu entscheidenden Verschiebungen: Während das Osterspiel mit dem offenen, leeren Grab Christi beginnt, setzt Schalamows Drama am offenliegenden Massengrab an; nicht leer ist es, sondern übervoll, voll von Körpern, deren Leidensgeschichte deutlich sichtbar ist. Dadurch scheint eine Nähe zur Drastik, zum »entfesselten Imaginären«,

97 Müller: Nekrophilie ist Liebe zur Zukunft, S. 614. Zum Verhältnis von Tragödie und Tod: John D. Lyons: Tragedy and the Return of the Dead, Evanston, Ill.: Northwestern 2018.

98 Vgl. Walter Burkert: Antike Mysterien. Funktionen und Gehalt, München: C.H. Beck 1991.

99 Ebd., S. 15.

100 Vgl. Leo Maria Giani: Heilige Leidenschaften. Mythen, Kulte und Mysterien, München: Kösel 1994, S. 9.

101 Vgl. Burkert: Antike Mysterien, S. 29f. und 34.

102 Vgl. ebd., S. 75, mit Aristoteles.

103 Vgl. Walter Burkert: Kulte des Altertums. Biologische Grundlagen der Religion, München: C.H. Beck 1998/2009 [Cambridge, MA 1996], S. 201.

der französischen *mystères* auf, mit ihren zahllosen grausamen Details.[104] Weitere Elemente mittelalterlicher Theaterästhetik lassen sich anschließen: Die ›Bühne‹ für das ›Schauspiel‹ der Toten ist entgrenzt, der Raum offen; es handelt sich weniger um ein Hör- als um ein Seh- und vor allem ein Erfahrungstheater; körperliche und gestische Zeichen bekommen Vorrang vor sprachlichen.[105] Semiotische und performative Elemente, repräsentationale Darstellung und kulturelle Praxis greifen untrennbar ineinander; den Figuren eignet, wie Rainer Warning das für das geistliche Spiel beschreibt, »eine uns nur schwer vorstellbare situative Zwieschlächtigkeit, eine hybride Präsenz zwischen Ritual und mimetischer *repraesentatio*«.[106]

Es ist unbehaglich, religionsgeschichtliches und theatertheoretisches Vokabular auf die von Schalamow beschriebene ›Szene‹ zu legen. Kulthandlung und Theater als Spiel, als kulturelle Praxis gesteuerter, flüchtiger Aufführung, die eine Wiederholung in Variation zulässt, scheint trotz struktureller Parallelen unvereinbar mit den grausamen Erfahrungen des Lagers, den realen physischen Qualen, die sich dauerhaft in die Körper einschreiben. Dieses Gefühl der Unvereinbarkeit hervorzurufen, gehört zum Kern von Schalamows Poetik. Er deutet zunächst darauf – entgegen jeder Lagerpropaganda, wie sie etwa vom Belomor-Projekt überliefert ist[107] –, dass zeitgenössische Formen kultureller Selbstvergewisserung mit den Lagererfahrungen nicht das Geringste zu tun haben. Man muss auf Ahnungen von fernen antiken oder mittelalterlichen Praktiken zurückgreifen, um überhaupt passende Wahrnehmungsmuster zu finden. Auch diese werden durch die Lagererfahrungen gesprengt. Schalamow verschiebt das gesamte kulturelle Fundament des Theaters. Er verwandelt die anthropologische Grundkonstellation Theater als Spielfeld »typische[r] Bedingungen menschlichen Daseins«, als Ort, an dem sich »die menschliche Existenz [...] bis auf den Grund durchsichtig macht, indem sie sich verwandelnd selbst schöpft«[108], in ein Aufeinandertreffen von

104 Rainer Warning: Auf der Suche nach dem Körper. Das Imaginäre des geistlichen Spiels, in: Ritual und Inszenierung. Geistliches und weltliches Drama des Mittelalters und der Frühen Neuzeit, hg. v. Hans-Joachim Ziegeler, Tübingen: Niemeyer 2004, S. 343–359, hier 354 für das Zitat; vgl. auch Göttert: Geschichte der Stimme, S. 224.

105 Göttert: Geschichte der Stimme, S. 202f.

106 Warning: Auf der Suche nach dem Körper, S. 347.

107 Draskoczy erkennt anhand der Zeugnisse zum Bau des Weißmeer-Ostsee-Kanals eine performative Dimension im Lagerleben, zu dem die Lagerzeitung ebenso gehörte wie Theateraufführungen und Konzerte. Draskoczy: Belomor, S. 145–164. Dem performativen Element in Belomor steht an der Kolyma ein buchstäblich verwandelndes entgegen.

108 Vgl. Helmuth Plessner: Zur Anthropologie des Schauspielers [1948], in: ders.: Mit anderen Augen. Aspekte einer philosophischen Anthropologie, Stuttgart: Reclam 1982, S. 146–163, hier 147, 159; vgl. auch Fischer-Lichte: Theater, S. 985.

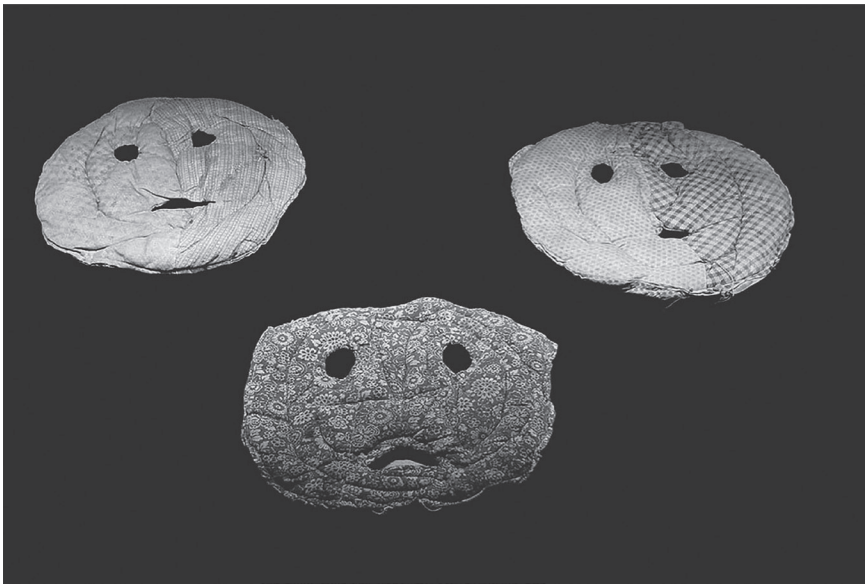


Abb. 23: Masken, die von Häftlingen zwischen 1948 und 1953 zum Schutz gegen die Kälte verwendet wurden, © Gulagmuseum Moskau, Photo: culture-images/fai

Naturgewalt, Leiche und Maschine. Das sind, nach Schalamow, die Koordinaten der Mysterienspiele des 20. Jahrhunderts. Nicht der Mensch erzeugt die Bühne für das Spiel, sondern das Auftauen des Eises. Regisseurin ist die Natur. Das Theater wird elementarisiert – ein buchstäblich subversives Verfahren: Eis und Stein geben die Körper mit ihren Leidensgeschichten frei.

Auch andere Zeugnisse offenbaren die Kolyma dergestalt als Naturtheater. Dazu gehören etwa Stoffmasken, die sich einige Häftlinge als Schutz gegen die schneidende Kälte anfertigten (Abb. 23). Wie antike Theatermasken ähneln sie mit den Augen- und Mundlöchern Totenmasken und dem Medusenhaupt. Sie verkleidet den Häftling in einen *dochodjaga*, einen auf den Tod zugehenden, sein Menschliches verlierenden Menschen – in das, was er ist oder zu werden droht; zugleich gehören die Masken zu den verzweifelten Überlebensstrategien im Lager. Die Lagermasken destabilisieren auf verstörende Weise das Verhältnis von Leben und Tod und zugleich das Verhältnis zwischen einer Ästhetik des Spiels und dem blanken Leben. Dass Schalamow die Theatralität einiger Kolyma-Erfahrungen herausstellt, geschieht nicht im Sinne einer distanzierenden Ästhetisierung. Es handelt sich um ein rohes Theater, das den utopischen Entwurf Artauds nicht nur realisiert, sondern überbietet: etwa Artauds Wunsch, »wieder zum Massenschauspiel zurück-

zukehren«, »die gesamte Natur in das Theater [...] zurückkehren zu lassen«, »die Masse und die Weite eines Schauspiels« zu erzeugen, »das sich an den ganzen Organismus richtet«, durch ein »heimliches Einverständnis von Gegenständen, Augenblicken der Stille, Schreien und Rhythmen zur Erschaffung einer echten körperlichen Sprache zu [kommen], die auf Zeichen und nicht mehr auf Wörtern beruht«, ein »tatsächliche[s] Auftauchen von Gespenstern« zu generieren, und vor allem, die »reinliche Scheidung« »zwischen Theater und Leben« aufzuheben.[109]

Stärker noch als dem Theater der Grausamkeit fehlt dem Realtheater der Kolyma die Sprache als Instrument ›zivilisatorischer Überdeckung‹[110]. Auch der Körper verliert seine eigen- und widerständige theatrale Gestaltungskraft mit seiner für Artaud so wichtigen Vitalität. Die Unverfügbarkeit des menschlichen Leibes, die Fischer-Lichte als ein Grundmoment des Theaters herausstellt, gilt nicht an der Kolyma. Dort erfolgt keine »permanent[e] Transformation« des Leibes mit »jedem Atemzug, jedem Lidschlag, jeder Geste«, also auf physiologischem und performativem Wege.[111] Vielmehr macht das Eis schon den lebendigen Leib zum bloßen Körper, der – anders als der Schauspielerkörper – gerade doch ein Material darstellt, »das wie andere Materialien beliebig bearbeitbar und formbar« ist.[112] Die verwandelnden Kräfte von Hunger und Eis sind stärker als die Kräfte ständigen Werdens im lebendigen Organismus; an der Kolyma bewegt dieser sich auf den Tod zu. Die toten Körper erhält das Eis im letzten Zustand ihrer Verwandlung. Wenn es taut, führt die Natur ihr Theater des Todes auf, das ein Theater der Verwandlung nach der Logik der Aggregatzustände ist, kein Theater emanzipatorischer Transformation.

109 Artaud: Das Theater und sein Double, S. 111, 113, 163–165.

110 Zu dieser Funktion der Sprache: Müller: Episches Theater, S. 860.

111 Fischer-Lichte schreibt zum Körper in Theater und Lebenswelt: »[D]er menschliche Leib stellt nicht ein Material dar, das wie andere Materialien beliebig bearbeitbar und formbar wäre, sondern einen lebendigen Organismus, der sich ständig im Werden befindet, im Prozess einer permanenten Transformation. Für ihn kann es keinen Ist-Zustand geben; er kennt Sein nur als Werden, als Prozess, als Veränderung. Mit jedem Atemzug, jedem Lidschlag, jeder Geste bringt er sich neu hervor, wird ein anderer, verkörpert sich aufs Neue. Daher bleibt der Leib letztlich unverfügbar. Das leibliche In-der-Welt-Sein, das nicht ist, sondern wird, widerspricht entschieden jeglicher Vorstellung von einem Werk, von einem nicht mehr veränderbaren, endgültigen Zustand.« Erika Fischer-Lichte: Gesten im Theater. Zur transformatorischen Kraft der Geste, in: Gesten. Inszenierung – Aufführung – Praxis, hg. v. Christoph Wulf und E.F.-L., München: Fink 2010, S. 209–224, hier 219.

112 Ebd.

Zum mittelalterlichen Mysterienspiel gehört die *compassio*, die affektive Teilnahme des Publikums. Schauspieler- und Zuschauerkörper sind dabei nicht strikt voneinander getrennt, sondern stehen physisch und affektiv miteinander in Kontakt; das Spiel dient nicht zuletzt der kollektiven Selbstvergewisserung. Der Raum ist offener als später im Barocktheater; die Zuschauer sind gemeinsam mit den Schauspielern in Bewegung, gehen den Gang der Handlung auch physisch mit. Die Zuschauer des »Lagermysterium[s]«, das Schalamow beschreibt, sind zunächst die Häftlinge, die sich nicht nur im Planierschild des Bulldozers, sondern auch in den freigelegten Leichen erkennen. Über das für die Umbettung neu ausgehobene größere Massengrab heißt es in »Lend-Lease«: »Wenn ich und meine Kameraden – wenn wir erfrieren und sterben, wird sich ein Platz für uns in diesem neuen Grab finden« (K2 282).

Das Sichtbarmachen des Realtheaters der Kolyma ist ein politisches Verfahren. Die Möglichkeit zum politischen Widerstand besitzt in der Kolyma nur das Eis. Erst nach seiner Rückkehr gelingt es Schalamow, diese Funktion in die Literatur als Medium fixierter Aufzeichnung zu überführen. Ziel ist das »Wiedererwecken des Gefühls« beim Leser: »Das Gefühl muss zurückkommen und die Kontrolle durch die Zeit, den Wandel der Wertungen besiegen. Nur unter dieser Voraussetzung kann man das Leben wiedererwecken.«[113]

Franziska Thun-Hohenstein und Susanne Frank haben Schalamows Schreiben mit einer »Poetik der Operativität« in Verbindung gebracht.[114] Der Begriff geht vor allem auf die Literatur Sergej Tret'jakovs zurück und bezeichnet, wie Susanne Strätling erläutert, »die wohl radikalste Strategie der Avantgarde zur Regulierung des Übergreifens von Rede auf Realität«; Operativität betrifft das Verhältnis von Wort und Tat.[115] Es handelt sich um eine performative Form der Poiesis, um eine Literatur, die ihre Verfahren ausstellt und sich dabei als prozessualer Entwurf von Öffentlichkeit anbietet.[116] Für Schalamow lässt sich hier besonders die körperliche, rhythmische Sprachgestaltung für die Darstellung extremer physiologischer Vorgänge

113 Schalamow: Über Prosa, S. 21f.

114 Thun-Hohenstein: Varlam Šalamovs Arbeit an einer Poetik der Operativität 1; Frank: Varlam Šalamovs Arbeit an einer Poetik der Operativität 2.

115 Susanne Strätling: Die Hand am Werk. Poetik der Poiesis in der russischen Avantgarde, Paderborn: Fink 2017, S. 326.

116 Vgl. Fritz Mierau: Erfindung und Korrektur. Tretjakows Ästhetik der Operativität, Berlin: Akademie Verlag 1976, S. 10.

anführen.[117] Die Plastizität, die Schalamows Prosa dadurch erhält, übernimmt eine wichtige Funktion für das »Wiedererwecken des Gefühls«, an dem Schalamow gelegen ist. Die Dramaturgin Olga Fedianina beschreibt, was so »furchterregend« an den *Erzählungen aus Kolyma* war, als ihre Rezeption um 1989 endlich angestoßen wurde:

> dass sie, bei allem Detailreichtum, bei aller Genauigkeit, eine andere, nicht-historische Dimension hatten, und man verstand ziemlich schnell, dass sie im Bücherregal vielmehr neben Dantes ›Inferno‹ stehen müssen. Und dass man ein Inferno nicht einfach als ›Geschichte‹ oder ›Vergangenheit‹ behandeln kann, war für uns im Jahre 1989 eine beunruhigende, aber noch ferne Nachricht.[118]

Der Vergleich mit Dante legt nahe, dass Schalamows Texte diesen Effekt fortgesetzter Aktualisierung nicht trotz, sondern wegen ihres Detailreichtums und ihrer Genauigkeit in der Beschreibung leib-seelischer Erfahrungen erreichen.

Timofej Kuljabins Inszenierung *Am Kältepol* (2018)

München Anfang März 2018, die Temperaturen liegen leicht über dem Gefrierpunkt; es ist sonnig. Am Abend wird im Cuvilliéstheater, der Rokoko-Dependance des Bayerischen Staatsschauspiels, die Inszenierung *Am Kältepol* des russischen Regisseurs Timofej Kuljabin (*1984) gezeigt, die Schalamows *Erzählungen aus Kolyma* und einige seiner Gedichte zur Grundlage hat.[119] Kuljabin wählt eine fragmentarische Ästhetik und verbindet verschiedene Verfahren der Verfremdung. Schauspielerinnen rezitieren die Texte auf der Bühne. Korrespondierende wortlose Spielszenen werden aus einer Black Box – einem kargen, rostigen Kühlcontainer auf der Bühne – heraus auf eine Leinwand in der oberen Bühnenhälfte gestreamt; die Live-Kamera fragmentiert dabei Körper und Spielraum zusätzlich. Zwischen den Erzählungen zeigt die Leinwand Gedichte Schalamows. Worte und bildhaftes Spiel sind so zwar

117 Vgl. Thun-Hohenstein: Varlam Šalamovs Arbeit an einer Poetik der Operativität 1, S. 21–27; Frank: Varlam Šalamovs Arbeit an einer Poetik der Operativität 2, S. 46–48.

118 Olga Fedianina: Eine Erinnerung aus dem Jahre 1989, in: Programmheft *Am Kältepol. Erzählungen aus dem Gulag*, von Warlam Schalamow, Regie: Timofej Kuljabin, hg. v. Bayerischen Staatsschauspiel, München 2018, S. 11–12, hier 12.

119 Am Kältepol. Erzählungen aus dem Gulag, von Warlam Schalamow, Regie: Timofej Kuljabin, mit Nora Buzalka, Sibylle Canonica, Pauline Fusban, Anna Graenzer, Hanna Scheibe, Charlotte Schwab, Bühne: Oleg Golovko, Residenztheater München 2018. Die Uraufführung fand am 3. März 2018 statt. Ich sah die zweite Vorstellung am 6. März. Für ihre Begleitung und unser Nachgespräch danke ich Elfi Bettinger.

gleichzeitig auf der Bühne zu sehen und zu hören, werden aber physisch, sinnlich und medial voneinander getrennt. Während Schalamow vor allem von Männern erzählt, ist Kuljabins Schauspieltruppe weiblich: Es sprechen und spielen Nora Buzalka, Sibylle Canonica, Pauline Fusban, Anna Graenzer, Hanna Scheibe, Charlotte Schwab.

Die Verfahren arbeiten einer Konkurrenz zwischen der Theatralität der Texte und der Inszenierung entgegen. Kuljabin inszeniert nicht die Texte, sondern findet eine theatrale Übersetzung für ein spezifisches Strukturelement von Schalamows Prosa, das Kuljabin als ›theatralische Distanz‹ bezeichnet: »Er schreibt, ohne sich in seine eigenen Reaktionen, Gefühlsregungen, Meinungen zu verwickeln. Er versucht eine Entfernung herzustellen, die dem Leser überhaupt die Möglichkeit gibt, das Beschriebene auszuhalten und wahrzunehmen.«[120] Schalamows Texte affizieren gerade durch diese Distanz.

Auch der Raum produziert Verfremdungseffekte. Kaum ein Ort könnte der Kolyma ferner sein als Münchens rot-gold-protzendes Rokokotheater, das Mitte des 18. Jahrhunderts von François Cuvilliés am Ort des heutigen Residenztheaters errichtet wurde, 1944 vor der Zerstörung gerettet und 1958 im labyrinthisch abgelegenen Apothekenhof der Residenz wiederaufgebaut wurde. Für die Innenausstattung waren einst mehr als tausend Bäume aus der Gegend um den oberbayerischen Staffelsee gefällt und, wegen starken Frosts, mit Pferdeschlitten (statt per Floß) nach München transportiert worden; der Einzug des Theaters in die Stadt muss eindrucksvoll gewesen sein.[121] Das aufwändige Dekor zeichnet sich durch einen »Kontrast von Laune und Strenge« aus.[122]

Die Bühnengestaltung Oleg Golovkos reibt sich an den Gegebenheiten des Raums. Der schäbige Kühlcontainer, eine mimetische Verbindung zur Kolyma, ist ein Fremdkörper im Rokokoraum. Die fatale Weite und Offenheit der Kolyma findet eine paradoxe Übersetzung in die Enge des Containers, der nur zur für das Publikum nicht sichtbaren Bühnenrückseite hin geöffnet ist. Besonders stark wirkt die medial gebrochene Mimesis von Text und

120 Timofej Kuljabin im Gespräch, übers. v. Olga Fedianina, in: Programmheft *Am Kältepol. Erzählungen aus dem Gulag*, von Warlam Schalamow, Regie: Timofej Kuljabin, hg. v. Bayerischen Staatsschauspiel, München 2018, S. 10–11, hier 10.

121 Vgl. Dieter Dersken und Eberhard Horst: »Das verkünstelte Opernhausgepäu des Herrn von Cuvilliés«. Zur Geschichte des Münchner Residenztheaters, in: Bayern im Rokoko. Aspekte einer Epoche im Umbruch, hg. v. Herbert Schindler, München: Süddeutscher Verlag 1989, S. 59–68, hier 61.

122 Ebd., S. 63.

Spiel. Sie als »leidensillustrativ« abzuurteilen, greift zu kurz.[123] Das durch Geschlechterwechsel, filmische Vermittlung und Wortlosigkeit verfremdete Spiel führt vielmehr die Unspielbarkeit der Erfahrungen vor. Die räumlichen und performativen Widersprüche lassen die Medialität der Inszenierung schmerzhaft werden. Vielleicht ist die Enge, die sich beim Zusehen im Brustkorb einstellt, die Spur einer Verbindung zum Realtheater der Kolyma. Beklemmung stellt sich auch bei der Lektüre ein; im Theater werden die widersprüchlichen Erfahrungen aber kollektiviert; zugleich werden die Ambivalenzen der Kollektivierung erfahrbar. Die mit dem Theater verbundene Idee des Kollektiven wurde durch den Stalinismus beschädigt. Im mehrfachen Sinne wird die Kolyma in Kuljabins Inszenierung als Kulturveranstaltung wahrnehmbar. Darin, dieses schwer erträgliche Gefühl hervorzurufen, liegt die Größe der Inszenierung.

Die Erderwärmung und das Naturtheater der Kolyma

Der Klimawandel verändert den Rhythmus des Tauens und Wiedereinfrierens in den Dauerfrostgebieten. Im Sommer tauen inzwischen nicht nur die oberen Schichten der Böden, sondern auch tiefere Bereiche des Permafrosts; die organische Struktur der Böden verändert sich zum Teil radikal; es kommt zu Absenkungen, es entstehen Seen; durch das Tauen können Bakterien und Viren freigesetzt werden.[124] Forscher befürchten, von den Prozessen könnten Pandemien ausgehen. Zu lokalen Ausbrüchen etwa von Wundbrand, die durch Ansteckung bei vorher jahrzehntelang im Eis geborgenen Rentierleichen entstanden sein dürften, ist es bereits gekommen. Nicht nur mit neuen Viren wie im Jahr 2020 könnte sich die Weltbevölkerung künftig konfrontiert

123 Christine Dössel: Wo das Leben aus dem letzten Eisloch pfeift. Kann man in einem prächtigen Rokokotheater die Gulag-Erzählungen Warlam Schalamows inszenieren?, in: Süddeutsche Zeitung 5. März 2018, S. 11: »[Die Schauspielerinnen] tun in der Regel genau das, was gerade vorgelesen wird und das ist ein Problem dieses Abends: Das er zu leidensillustrativ bleibt. Dass er der Not Gesichter, Gesten, Bilder zuschreibt. Wo der Text viel krasser und auch viel weiter weg vom ›bloßen‹ Einzelschicksal ist. […] Am liebsten würde man ohnehin die Augen schließen und sich nur den ruhigen, klaren Stimmen aussetzen, die Schalamows Höllentext vorlesen. Aber dafür geht man ja nicht ins Theater.«

124 Vgl. exemplarisch für eine Reihe von Studien: Mathias Ulrich: Böden im Permafrost. Tauender Untergrund: Ursachen, Folgen, Schutz, in: geographie heute 337 (2018), S. 40–44; Boris A. Revich und Marina A. Podolnaya: Thawing of permafrost may disturb historic cattle burial grounds in East Siberia, in: Global Health Action 4.1 (2011), Artikel 8482 [o.P.]. Für einen journalistischen Beitrag: Silke Bigalke: Bodenlos, in: Süddeutsche Zeitung, 13. August 2020, S. 3.

sehen, sondern auch mit längst verschwunden geglaubten. »As a consequence of permafrost melting, the vectors of deadly infections of the 18th and 19th centuries may come back, especially near the cemeteries where the victims of these infections were buried«, schreiben die Forscher Boris Revich und Marina Podolnaya; Pocken, an denen Siedler des 19. Jahrhunderts starben, könnten wiederkehren.[125] Im Eis konserviert können bestimmte Mikroben Tausende, gar Millionen, Jahre überleben.

Auch zu neuen Lagermysterien wird es kommen. Dass ihnen kein romantischer Zug ›unverhoffter Wiederkehr‹ eignen wird, betont der Roman *Der Himmel auf ihren Schultern* (2011) von Sergej Lebedew (*1981), der auf umfangreichen geologischen und historischen Recherchen beruht und an Schalamows Erzählungen orientiert ist.[126] Ein Nachgeborener gerät darin buchstäblich in den Sog der Vergangenheit seines Ziehgroßvaters, einem fanatischen Kommandanten an der Kolyma. Verwandlungsbilder – vom Steinmetz des Lagerfriedhofs, dessen ganze Existenz vom Stein durchwirkt ist,[127] bis zur Beschreibung des Einsatzes »Geisteskranke[r]« als werkzeuggewordene Arbeiter in den Gruben zur Stalinzeit[128] – prägen den Roman. Er endet im Schwellenraum eines aufgerissenen Massengrabs, in das der Erzähler stürzt, zwischen Stein und Fluss, Eis und Fleisch, Tod und Leben. Der Erzähler beschreibt die Leichen im Permafrost:

125 Revich und Podolnaya: Thawing of permafrost.

126 Sergej Lebedew: Der Himmel auf ihren Schultern, übers. v. Franziska Zwerg, Frankfurt a.M.: S. Fischer 2013 [Предел забвения, Moskau 2011]. Zu Lebedews Roman sowie zum Verhältnis der Permafrostnarrative zum romantischen Bergwerkstopos: Susi K. Frank: Natural Archives as Counter Archives, S. 299–306 und 308.

127 »An ihm war nicht allzu viel Fleisch geblieben, ein Drittel seines Körpers bestand aus Metall, Holz und Kunststoff. […] Das Fleisch, das überlebt hatte, war vom geschliffenen Steinstaub durchdrungen, der Steinstaub war in seinen Lungen, er war fast zu einem Mineral geworden, so wie jene Kumpel, die in den Salzgruben umgekommen waren und deren Körper, die man Jahrzehnte später fand, sich in Salzgebilde verwandelt hatten. Er hieß Petr, der Fels, und gehörte nicht mehr der Physiologie an, sondern der Petrographie – der Gesteinskunde.« Lebedew: Der Himmel, S. 242.

128 »Die Geisteskranken waren hervorragende Arbeiter, vielleicht sogar die besten beim Tagebau. Sie wussten nicht, dass es so etwas wie einen eigenen Willen gab, beneideten niemanden um seine größere Essensration, versuchten nicht, zu betrügen, weniger zu arbeiten, sich krank zu stellen. Durch Spaten und Brecheisen, durch die Einheit von Handlung und Form […] erwarben sie einen Bruchteil Verstand, der ausreichte, um mit dem Werkzeug zu verschmelzen, selbst zum Werkzeug zu werden. Ein Spatenstiel oder der Griff eines Brecheisens geriet ihnen zur Stütze, zu ihrer Erdachse, und sie gruben, zerschlugen den Stein mit der Keilhaue, meißelten Löcher für Sprengungen und gaben sich völlig der Arbeit hin, die ihnen die eigene Existenz ersetzte. Man rief sie auch so – Brecheisen, Spaten, Karren –, und bald darauf fingen sie an, auf diese Rufnamen zu reagieren.« Ebd., S. 245.

> Sie hatten den Weg der Verwesung nicht durchlaufen, waren mit der Erde verwachsen, aber nicht Teil von ihr geworden. Für alle anderen Menschen waren sie verschollen, und nicht einmal der Tod war hier die letzte Nachricht, die ein Mensch von sich geben kann. Der Tod hatte sich nicht vollendet, die Toten waren nur mit anderen Toten vereint, die Lebenden mit anderen Lebenden. Aber der Tod ist kein Verschwinden, kein augenblicklicher Übergang vom Dasein zum Fortsein. Es stirbt ein Mensch, doch diejenigen, die ihn umgeben, müssen seine Todesarbeit vollenden mit Trauer und Tränen. Die Totenfeier am neunten und am vierzigsten Tag – sie sind Teil des *Todes als Vorgang*, den die Lebenden abschließen. Und wenn die Lebenden und die Toten voneinander getrennt sind, dann hält diese Unabgeschlossenheit, dieser ewig andauernde, zu Eis gefrorene Moment den Lauf der Zeit an.[129]
>
> In der körperlichen Berührung der Leichen beginnt für den Erzähler die Arbeit an der Vollendung des Todes. Die Erwärmung eines mit seinem Werkzeug zusammengefrorenen toten Häftlings ermöglicht ihm den Aufstieg aus dem Grab und die flüchtige Erfahrung des Kontakts mit den Toten.
>
> [A]ls ich wieder zu mir gekommen war, fühlte ich, dass mein Körper den Toten, auf dem ich lag, erwärmt hatte. In seinen Händen war eine Axt […] – ich konnte die Axt aus den toten Fingern winden.
>
> Ich hieb Stufen ins Eis. Ich war der Erste, der aus dieser Grube herausfand, und fühlte, dass die Einsturzstelle sich danach schließen, verschwinden und bei Hochwasser untergehen würde. Lebende und Tote hatten sich getroffen, und meine Wärme war ihre Wärme geworden.[130]

Die Folgen des Klimawandels lösen diese Erfahrungen aus dem Raum der Fiktion.

129 Ebd., S. 314.
130 Ebd., S. 319f.

8.

Theatrale Schulderfahrung als Verwandlungsübung: Heiner Müllers *Auftrag*

Im Herbst 1995, wenige Wochen vor seinem Tod, schreibt Heiner Müller ein Gedicht mit dem Titel »DRAMA«. Es liest sich wie ein Kommentar zu Schalamows Lagermysterium:

> die toten warten auf der gegenschraege
> manchmal halten sie eine hand ins licht
> als lebten sie eh sie sich ganz zurueckziehn
> in ihr gewohntes dunkel das uns blendet[1]

Die Gegenschräge ist eine Vokabel aus der kunstwissenschaftlichen Bildbeschreibung; auch über eine Bühnensituation gibt sie Aufschluss. Müllers Verse legen eine Konstellation nahe, in der ein Wir sich auf einer Diagonalen des Bühnenraums befindet und die Toten sich wartend auf der gegenüberliegenden Diagonale zeigen. Ihr Spiel ist gestisch: »manchmal halten sie eine hand ins licht«. Das Licht muss am Ort des Sprechers sein. Die Geste lässt die Toten lebendig wirken; der Zweck der Geste bleibt unklar. Die Toten brauchen keine Semiotik; sie sind ihr Dunkel gewohnt. Worauf warten sie? Wer weiß, dass sie warten? Das Wir, das beobachtet, taucht erst am Ende des letzten Verses auf. Dass es um die Toten dunkel ist, hindert die Lebenden am Sehen. Die prekäre Wahrnehmungssituation taucht die ganze Szene ins Zwielicht des Entdifferenzierten. Sie erinnert an die Eröffnung des *Hamlet*, an das »Who's there?«, das die Szenen prägt, bevor sich der Geist als Hamlets Vater zu erkennen gibt. Auch Müllers Tote haben Erwartungen an die Lebenden. Wie Hamlets »Mousetrap« ist Müllers Theaterdichtung ein Versuch, den Auftrag der Toten zu erfüllen.

Das »Who's there?«, des *Hamlet* (eine frühen Lektüre[2]) ist Müller das Muster proto-theatraler Erfahrung. Als Kind beobachtet er durch

1 Heiner Müller: DRAMA [1995], in: ders.: Warten auf der Gegenschräge. Gesammelte Gedichte, hg. v. Kristin Schulz, Berlin: Suhrkamp 2014, S. 383.

2 Müller: Shakespeare eine Differenz [1988], in W 8, Schriften, S. 334–337, hier 334.

den Türspalt, wie der Vater von der Gestapo verhaftet wird, stellt sich schlafend, als der Vater mit den Männern in sein Zimmer tritt, um sich zu verabschieden:

> 1933 am 31. Januar 4 Uhr früh wurde mein Vater, Funktionär der Sozialdemokratischen Partei Deutschlands aus dem Bett heraus verhaftet. Ich wachte auf, der Himmel vor dem Fenster schwarz, Lärm von Stimmen und Schritten. Nebenan wurden Bücher auf den Boden geworfen. Ich hörte die Stimme meines Vaters, heller als die fremden Stimmen. Ich stieg aus dem Bett und ging zur Tür. Durch den Türspalt sah ich, wie ein Mann meinem Vater ins Gesicht schlug. Frierend, die Decke bis zum Kinn hochgezogen, lag ich im Bett, als die Tür zu meinem Zimmer aufging. In der Tür stand mein Vater, hinter ihm die Fremden, groß, in braunen Uniformen. Sie waren zu dritt. Einer hielt mit der Hand die Tür auf. Mein Vater hatte das Licht im Rücken, ich konnte sein Gesicht nicht sehn. Ich hörte ihn leise meinen Namen rufen. Ich antwortete nicht und lag ganz still. Dann sagte mein Vater: Er schläft. Die Tür wurde geschlossen. Ich hörte, wie sie ihn wegführten, dann den kurzen Schritt meiner Mutter, die allein zurückkam.[3]

Theater ist bei Müller von da an ein Schuldzusammenhang; es geht um die Aufführung von Unerledigtem, das *unfinished business*, für das im *Hamlet* der Geist des Vaters steht.[4] Schuld ist dabei keine individuelle, sondern eine kollektive, keine religiöse, sondern eine politische Kategorie. Müllers Stücke sind nekropolitische Tribunale; verhandelt wird auf der Ebene der Gefühle. Die Stücke liefern die Vorlage für eine dramatische Affektarbeit, die das Theater kollektiviert. Der Affekt der Schuld, der im Zentrum der Prozesse steht, soll entindividualisiert und aus dem christlichen Zusammenhang der Stellvertretung geholt werden. Müller löst die Schuld aus dem Feld der Innerlichkeit und versucht, sie als Form leib-seelischer Erfahrung zu etablieren. Dabei soll das Theater zur nekrophilen Utopie der Demokratie werden: Da sie »die Mehrheit sind«[5], müsse im Theater der »Dialog mit den Toten«[6] gesucht werden. Die Frage nach dem Politischen, der Formgebung

3 Müller: Der Vater [1958], in: W 2, Die Prosa, S. 79–86, hier 79. Die Konstellation wiederholt sich in Variation einige Jahre später am Zaun des Arbeitslagers, in dem der Vater inhaftiert ist. Vgl. zur Bedeutung dieser Erinnerungen für Müllers Theaterdenken: Andrea Gnam: Sterbeszenen in der Prosa Heiner Müllers: kinematographischer Blick und Theaterszenerie, in: Der Text ist der Coyote. Heiner Müller Bestandsaufnahme, hg. v. Christian Schulte und Brigitte Maria Mayer, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2004, S. 254–264.

4 Vgl. Jacques Derrida: Marx' Gespenster. Der Staat der Schuld, die Trauerarbeit und die neue Internationale, übers. v. Susanne Lüdemann, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1995 [Paris 1993].

5 Müller: »Ich bin ein Neger.« Diskussion mit Heiner Müller [1985], in: W 10, Gespräche 1, S. 386–439, hier 429.

6 Müller: Glücksgott, S. 165; ders.: Nekrophilie ist Liebe zur Zukunft, S. 614: »Man muß die Anwesenheit der Toten als Dialogpartner oder Dialogstörer akzeptieren – Zukunft entsteht allein aus dem Dialog mit den Toten.«

des Sozialen, adressiert Müller über den Umgang mit den Toten. Historische Erfahrungen von Krieg, Gewalt und Revolution spielen dabei ebenso eine Rolle wie das Verhältnis zum Text, zur literarischen Tradition, die von solchen Erfahrungen kündet.

Wie die Kindheitsszene zeigt, denkt Müller Theater als multisensorisches Medium, das nicht nur auf Auge und Ohr, sondern auch auf der Haut wirkt. Die Körperhaltungen des Kindes, das Stehen und Liegen, das den ganzen Körper gleichermaßen exponiert, ist den Wirkungsabsichten von Müllers Theater näher als das Sitzen im Zuschauerraum. Immer bleibt der Wunsch des Zuschauers nach Panzerung, den für das Kind Tür und Decke erfüllen. Der Schutz ermöglicht es, das Gesehene und Gehörte auszuhalten; mit dem Schutz legt sich die Schuld über den Betrachter. Das Theater kann diese Strategien der Überdeckung erfahrbar machen, indem sie eine Ahnung davon gibt, was es heißt, sich auszusetzen. Als Medium leiblicher Kopräsenz ist das Theater ein Ort, an dem diese Schuld geteilt werden kann. Über Kafka sagte Müller einmal: »Ich glaube, was der Kafka da gemacht, geschrieben hatte, so was ist eigentlich nur erlaubt im Theater, wo nicht der einzelne das allein macht oder aufnimmt.«[7] Am Ende eines 1994 mit Kluge geführten Gesprächs über das Verhältnis von griechischer Tragödie und moderner Demokratie greift Müller den Gedanken vor dem Horizont der an ihn gerichteten Vorwürfe auf, der DDR-Staatssicherheit als Inoffizieller Mitarbeiter gedient zu haben:

> Ich habe neulich in Paris […] bei einer Diskussion eines Filmes, der über mich gemacht worden war, [Paul] Virilio getroffen. Nach dem Film fragte mich eine Bulgarin, die ich schon lange kenne und die als Regisseurin in Paris lebt, nach meinen Stasi-Kontakten. Und Virilio sagte mir hinterher, und das fand ich sehr schön, die einzige Hoffnung und Chance für Europa ist eine Allianz der Schuldigen. Es gibt keine Unschuldigen. Und erst wenn die Schuldigen sich alliieren und sich gemeinsam zu ihrer Schuld bekennen und die Schuld teilen, gibt es eine Möglichkeit.[8]

Das Theater ist für Müller der Ort, solche Allianzen zu bilden. In seinem Zentrum steht, wie eingangs skizziert, die Verwandlung. Die Dimensionen von Müllers vielschichtigem Verwandlungsdenken falte ich im Folgenden auf. Im Anschluss widme ich mich dem Zusammenhang von Verwandlung,

7 Müller: Wer wirklich lebt, braucht weder Hoffnung noch Verzweiflung [Gespräch mit Frank Feitler, 1985], in: W 10, Gespräche 1, S. 375–385, hier 382.

8 Müller: »Ich schulde der Welt einen Toten«, S. 502.

Schuld und Theater im Detail für das Stück *Der Auftrag: Erinnerung an eine Revolution* (1979).

»Verwandlung von Körpern in Material«

Müller sind die Erfahrungen in zwei Diktaturen, die fast sein ganzes Leben umfassen, Motor des Schreibens.[9] Die Ereignisse der deutschen Geschichte erkennt er nicht als singuläre, sondern als exemplarische Momente, die sich seit Jahrtausenden wiederholen, wovon die Literaturgeschichte seit Homer und Aischylos erzählt. Die Katastrophe der Geschichte ist nicht allein die Erfahrung von Unterdrückung, Grausamkeit, Massenmord und das Scheitern der Utopien, sondern auch, dass sich diese Erfahrungen seit 3.000 Jahren wiederholen. »Der Menschheit / Die Adern aufgeschlagen wie ein Buch / Im Blutstrom blättern«, steht als Motto vor *Anatomie Titus Fall of Rome Ein Shakespearekommentar* (1985).[10] Es ist kein poetisches Glück, sondern eine zivilisatorische Schreckensnachricht, dass die Texte Aischylos' und Sophokles', Ovids und Senecas, Shakespeares, Kleists und Büchners Erfahrungen des 20. Jahrhunderts zu spiegeln vermögen, wodurch sie Müller sowohl Vorlagen zur Bearbeitung eigener Erfahrungen sind als auch offene Aufgaben, die zur Wiederbearbeitung vorliegen.[11]

»Auschwitz als Symptom beginnt mit der Vereinheitlichung der Körper, der Verwandlung von Körpern in Material«[12], sagt Müller um 1990 im Gespräch mit Frank Raddatz. Als »Symptom« begegnet Müller das Vernichtungslager von der Antike bis in die Gegenwart. Der Motivik der Nutzbarmachung der Körper für die Politik widmet er sich besonders in den Dramen *Philoktet* (1965), *Der Horatier* (1968) und *Mauser* (1970), die er als Trilogie verstand, mit der er sich an Brechts Lehrstücken abarbeitete.[13] *Philoktet* und *Horatier* sind Antikebearbeitungen, die zeitgenössische Konstellationen reflektieren (Position

9 Müller: »Germany's brutal history is my enemy: that's why I write«, in: Testimony of the Twentieth Century. Before and After the Berlin Wall, hg. v. Marie Ueda, San Francisco: M.I. Productions 1996, S. 418–420, hier 419.

10 Müller: Anatomie Titus, S. 99.

11 Vgl. dazu Müller: Shakespeare eine Differenz, S. 335 und 337.

12 Müller: Nekrophilie, S. 611. Zur Bedeutung von Auschwitz für Müllers Schreiben vgl. Nikolaus Müller-Schöll: Poetik der Zäsur. Zu Heiner Müllers »Schreiben nach Auschwitz«, in: Der Text ist der Coyote. Heiner Müller Bestandsaufnahme, hg. v. Christian Schulte und Brigitte Maria Mayer, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2004, S. 70–89.

13 Vgl. dazu mit Blick auf *Philoktet* und *Der Horatier*: Fluhrer: Das Theater und die Körper des Politischen; dies.: Das Politische spüren.

des Intellektuellen in der DDR; Prager Frühling); *Mauser* greift einen Stoff der Oktoberrevolution auf und hat seinen Horizont in der Selbstzerstörung des revolutionären Kollektivs; in der DDR waren Aufführung und Verbreitung verboten. Die Stücke teilen Motive mit Schalamows Prosa, die Müller vermutlich nicht oder höchstens in Auszügen kannte. Für die Lager selbst fand Müller keine ästhetische Form.[14] Der zum Gestaltverlust führende Druck der Macht auf Körper und Seele des Individuums ist dennoch ein wiederkehrendes Motiv in seinem Werk. Die Verwandlungspraktiken des modernen Staatsterrors und der kapitalistischen Ausbeutung verbindet er mit Metamorphosemotiven im antiken Mythos und weist so auf eine transhistorische Dimension der Gewalterfahrungen.

Der Horizont der »Verwandlung von Körpern in Material« ist der »Selbstmor[d] der Gattung«[15], den der Kalte Krieg und die Gefahr durch Massenvernichtungswaffen näherrücken lässt. Knapp 15 Jahre nach dem ersten Philoktet-Drama schreibt Müller mit *Philoktet 1979* einen »Entwurf« für ein farcenhaftes »Drama mit Ballett«. Darin wird anhand der Figur Heinrich Schliemanns die Antike als ökonomischer Wertzusammenhang wahrnehmbar, der die ihr innewohnende Erfahrungsgeschichte vernichtet. Die Skizze schließt damit, dass Schliemann, der auf Philoktets Insel Lemnos ungeduldig auf den Untergang Trojas wartet, »die Endlösung« vorbereitet: »Er verwandelt das Publikum in einen Sachwert, die Szene in ein Exponat, das Theater in ein Museum, sich selbst in sein Denkmal, und kreiert die Neutronenbombe, die Traumwaffe der Archäologie, das Finalprodukt des Humanismus.«[16] Die Neutronenbombe, um die in den späten 1970er Jahren eine heftige deutsch-deutsche Debatte geführt wurde, vernichtet Lebewesen, hält aber Nichtlebendiges weitgehend intakt. Müller lässt Schliemanns Verwandlungen auf ein Prinzip zulaufen, das die Verdinglichung der Welt zu Ende denkt. Der Mythos erstarrt zur Ware. Das Vokabular stellt den Bezug zu Auschwitz her.

14 Eine Ausnahme ist das Gedicht »Bruchstück für Luigi Nono«.

15 Müller: Brief an den Regisseur, S. 260f. Vgl. dazu Wolfram Ette: Selbstmord der Gattung: Ein Grenzwert in Müllers Werk, in: Klassengesellschaft reloaded und das Ende der menschlichen Gattung – Fragen an Heiner Müller, hg. v. W.E. und Falk Strehlow, Berlin: Theater der Zeit 2021, S. 124–138.

16 Müller: Philoktet 1979, in: W 5, Die Stücke 3, S. 7–10, hier 10.

Verwandlung durch Erfahrungsdruck

Müller nimmt nicht nur extreme Fluchtlinien staatlicher Gewalt in den Blick. Auch aus verstreuten und latenten Gewaltmomenten sieht er »Erfahrungsdruck« entstehen, einen Überschuss an historischer Erfahrung, für deren Bearbeitung es keine tradierten Strategien gibt.[17] Wolf Lepenies führt den Begriff des Erfahrungsdrucks 1976 für die Lage der Wissenschaften um 1800 ein: Epistemologische Umbrüche, ein verändertes Zeitdenken und eine technisch gesteigerte Wahrnehmungsfähigkeit ließen die Wissenschaften unter »Erfahrungsdruck« geraten.[18] Diesem Druck versuchten sie durch die Quantifizierung entgegenzuwirken: Es komme »zur Emanzipation vom ›Text‹« und zur »Empirisierung der Erfahrung«.[19] Müller interessiert sich für das Nicht-Empiriserbare, für Erfahrungen, die sich in ästhetischen Formen entladen, nicht in Statistiken. Der Begriff des Erfahrungsdrucks fällt bei ihm im Zusammenhang mit Tacitus' Geschichtsschreibung, deren lakonische, »kristalline Form« für ihn einem Übermaß an Erfahrung entsprungen sein musste.[20] Im Erfahrungsbezug der Form erkennt Müller eine Spur zum politischen Moment von Kunst; »die Politik steckt in der Form, sonst wozu die Anstrengung der Kunst«[21], sagt er zur Frage nach der Politik in seinen Texten.

Wo die Kunst nicht als Ausweg zur Verfügung steht, bahnt sich der Druck andere Wege, etwa den der Krankheit. In einem Gespräch mit Alexander Kluge vom November 1995 sagt Müller:

> Ich lebe in einer Geschichte, d.h. in einer möglichen Welt, zum Beispiel: hier im Osten. Und der Körper verändert sich, wenn dieser Ort sich verwandelt, zum Beispiel unmöglich wird. Er wird mir dann entzogen. Ich brauche einen Boden unter den Füßen, anderenfalls beginnt die Spirale der Wandlungen, die erst aufhört, wenn ich den eigenen Ort wiedergefunden habe. Deshalb die NVA-Offiziere, die an der Niere erkranken, zu Bluthochdruck neigen ...[22]

In diesen Veränderungsprozessen sieht Müller nicht nur eine Gefahr, sondern auch eine Hoffnung. Die Verwandlungen der Körper zeugen davon, dass die Menschen noch in der Lage sind, den Zusammenhang mit dem sie umgebenden Ort zu spüren. Die strukturellen Unterschiede der Systeme im Osten

17 Müller: »In den Ruinen der Moral tätig ...« Heiner Müller und Alexander Kluge im Gespräch über die »Annalen« des Tacitus [1987], in: W 11, Gespräche 2, S. 7–18, hier 11.
18 Lepenies: Das Ende der Naturgeschichte, S. 16.
19 Ebd., S. 17.
20 Müller: »In den Ruinen«, S. 11.
21 Müller: Gegen den Zeitgeist. Der Regisseur Fritz Marquardt [1989], in: W 8, Schriften, S. 353–354, hier 354.
22 Müller: Wandlungsfähigkeit der Körper, S. 838.

und Westen führten Müller zufolge zu einer unterschiedlichen Ausprägung dieser Fähigkeit. Im Gespräch mit Kluge heißt es dazu: »Das hat […] auch damit zu tun, daß diese nun doch relativ einfachen Strukturen im Osten, im Verhältnis zu den komplexeren in den westlichen Industrieländern, ein direkteres Verhältnis zum Körper produzieren, so daß die Körper schneller reagieren auf Krisen im Umfeld.«[23] Im Westen gebe es eine »Abstumpfung« wegen der ungeheuren Fülle fortgesetzter kleiner, schneller Veränderungen. Müller nimmt Kluges Vergleich zur »Abstumpfung in den Gräben vor Verdun« auf und erklärt:

> Eine Fülle blitzartiger, minimaler Materialschlachten, die den gleichen Charakterpanzer zwischen Seele und Körper errichten, aber nicht wie eine Rüstung, sondern eine Art Staubschicht, körnchenweise. Das macht die Verbindung zum Körper träge. Solche Menschen können viel aushalten. Die Empfindung funktioniert nicht schwächer, sondern abgetrennt, wie ein Phantomschmerz. Der Schmerz funktioniert anderswo als sein Grund.[24]

Durch den Verlust des Kontakts zwischen Körper und Umwelt deutet sich hier eine unheimliche Form der Verwandlung an, deren Grund verborgen bleibt, weil sich Verwandlungsimpulse und Verwandlungsprodukte räumlich voneinander entkoppeln.

»Unbedrohbarer Staub«: Verwandlung und Stoizismus

Die Annahme einer bis zur Gestaltveränderung reichenden pathischen Kraft von Erfahrungen, die häufig durch Panzerung beantwortet wird, geht bei Müller auf die Philosophie der Stoa und ihre Verhärtung im Neostoizismus zurück, mit der er von Seneca, Shakespeare, Brecht und Ernst Jünger her vertraut ist. Müller interessieren die Ambivalenzen des Stoizismus. Indem er etwa sein Zigarrenrauchen zu den stoischen Strategien zählt und über die Faszination für Panzerungen spricht, bewirbt er den Stoizismus nicht nur, sondern führt ihn auch vor.[25] Müllers Texte reflektieren das ambivalente Ver-

23 Ebd.

24 Ebd., S. 839.

25 Vgl. Sandra Fluhrer: »Wer raucht, sieht kaltblütig aus.« Pathos und Lakonie in den Gesprächen zwischen Alexander Kluge und Heiner Müller, in: Literaturen des Pathos. Ästhetik des Affekts von Aristoteles bis Schlingensief, hg. v. Björn Hayer und Walter Kühn, Darmstadt: Büchner-Verlag 2018, S. 147–168. Für die vielen (Fernseh-)Interviews, die Müller vor allem seit den 1980er Jahren führte, gilt stellenweise Nietzsches Satz aus dem vierten Buch der *Fröhlichen Wissenschaft*, wonach der Stoiker »gerne ein eingeladenes Publicum bei der Schaustellung seiner Unempfindlichkeit [hat]«. Nietzsche: Die fröhliche Wissenschaft [1882/1887], in: KSA 3, S. 343–651, hier 544 (Nr. 306).

hältnis von kosmischem Fühlen, Affektkontrolle und Affektunterdrückung im Stoizismus anhand von Figuren und Verfahren der Verwandlung.

Wie an Shakespeares Titus deutlich wurde, kann im stoischen Imaginären der Wunsch, sich zu entziehen, im vollständigen Formverlust Ausdruck finden. In Brechts »Lied der Mutter über den Heldentod des Feiglings Wessowtschikow« (1931) interessiert Müller das Bild einer Verwandlung in Staub:

> Wie also war er?
> Wie immer er war
> Als er zur Wand ging
> Konnte er sterben.
> Und er verglich nicht jene mit anderen
> Und auch nicht sich mit anderen, sondern
> Schickte sich an, bedroht, sich schnell zu verwandeln in
> Unbedrohbaren Staub. Und alles
> Was noch geschah, vollzog er wie
> Abgemachtes, als erfülle er
> Einen Vertrag. Und ausgelöscht waren
> Ihm im Inneren die Wünsche. Jegliche Bewegung
> Untersagte er sich streng. Sein Inneres
> Schrumpfte ein und verschwand. Wie ein leeres Blatt
> Entging er allem
> Außer der Beschreibung.[26]

Die ovidische Verwandlung als letzten Ausweg verbindet das Gedicht mit stoischen Idealen der Immunisierung und Apathie: die Kontrolle der Gefühle bis hin zur äußeren und inneren Erstarrung, das Leer- und Glattwerden, um sich Angriffen zu entziehen. Das Staubwerden steht der Stoa nicht entgegen. Zwar fordert sie, mit Marc Aurel: »[D]er Körper muß fest sein und darf nicht auseinanderfallen, weder in der Bewegung noch in Ruhe«.[27] Steht aber, wie bei Brecht, die Hinrichtung bevor, wäre die Selbstzerstörung eine letzte Form selbstbestimmten Entzugs, für die der Selbstmord Senecas exemplarisch ist.[28] Die Selbstzerstörung lässt sich als konsequente Auslegung einer stoischen Strategie radikaler Analyse erkennen, die Marc Aurel empfiehlt:

26 Bertolt Brecht: Lied der Mutter über den Heldentod des Feiglings Wessowtschikow, in: ders.: Werke. Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe, Band 14: Gedichte 4. Gedichte und Gedichtfragmente 1928–1939, hg. v. Jan Knopf und Brigitte Bergheim, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1993, S. 127–128.

27 Marc Aurel: Selbstbetrachtungen, S. 173 (7.60).

28 Vgl. dazu Fluhrer: »Wer raucht, sieht kaltblütig aus«, S. 159–163.

> Angenehmen Gesang, Tanz und eine Sportvorführung wirst du verachten, wenn du die Melodie in ihre einzelnen Töne zerlegst und dich bei jedem einzelnen fragst, ob du von ihm überwältigt bist. Du wirst dich nämlich schämen. Bei einer Tanz-Vorführung (wird es dir genauso gehen), wenn du entsprechend verfährst und das Ganze in seine einzelnen Bewegungsabläufe und Stellungen zerlegst, und ebenso auch bei der Sportveranstaltung. Denk also grundsätzlich – außer bei der Tugend und ihren Folgen – daran, zu den Einzelheiten vorzudringen und durch ihre Zerlegung dazu zu kommen, die Dinge geringzuschätzen. Wende dasselbe Verfahren auch auf das Leben als ganzes an.[29]

Zu Staub zerfallen wird das »Leben als ganzes« unbedrohbar. Der Tod soll dem Stoiker keine Angst machen; wer sich bewusst sei, dass der Tod »nichts anderes sei als die Trennung der Grundbestandteile, aus denen jedes Lebewesen besteht«, könne ihm mit »heiterer Gelassenheit« entgegentreten; schließlich verwandle sich ohnehin jeder Bestandteil der Welt »ununterbrochen in ein anderes«; »Verlust ist nichts anderes als Veränderung«.[30]

In einem im Oktober 1995 geführten Gespräch mit Kluge über Ovids *Metamorphosen* liest Müller Brechts Lied als autobiographisch-poetologischen Kommentar:

> Der Anlaß war offenbar ein Eifersuchtsproblem, also eine Frau ... Brecht war sehr eifersüchtig, eine Frau ist mit einem anderen Mann abgezogen, und für ihn ist das ein Erlebnis von Vernichtung und Identitätsverlust. Und der Schluß ist dann, daß er – ich weiß es nicht wörtlich jetzt – daß er mitteilt, er will jetzt nur noch Papier sein […] auf das etwas geschrieben wird. Und das Ziel ist eigentlich, mich zu verwandeln – das ist wörtlich – in unbedrohbaren Staub. Das einzige, was nicht mehr bedrohbar ist, ist Staub. Diese Verwandlung hat viel mit Ovid zu tun, und sie hat auch viel mit Kafka zu tun.[31]

Literatur wäre demnach eine stoische Antwort auf die Gefahr der Gestaltveränderung, allerdings nicht durch eine Analyse, sondern durch einen Formbildungsprozess, ein dem Tod verbundenes Werden, wie es sich in Brechts Gedicht im Weg der Figura Etymologica von »bedroht« zum poetischen Bild vom »[u]nbedrohbaren Staub« zeigt. Die Schlussverse lesen sich in diesem Sinne als Wunsch nach dem Aufgehen im Text, der von Kafka überliefert

29 Marc Aurel: Selbstbetrachtungen, S. 275 (11.2).

30 Ebd., S. 41 und 233 (2.17; 9.35).

31 Heiner Müller und Alexander Kluge: Heiner Müller im Zeitenflug. Aktualität von Ovids Metamorphosen, Sendung *News & Stories*, 29.1.1996, Video und Transkription bei der Cornell University: <https://kluge.library.cornell.edu/de/conversations/mueller/film/110/>. Vgl. Müller: Heiner Müller im Zeitenflug, Kommentarteil, S. 926f.

ist und in dessen Zeichen Ovids *Tristia* stehen.[32] Zur These Klaus Heinrichs, »daß Ovid die *Metamorphosen* als Versuch versteht, eine Zivilisation zu konstituieren«, ergänzt Müller in dem Gespräch mit Kluge: »Das klappt aber nie. Die Tröstung ist die Verwandlung. Also wenn man ein Baum wird, kann einem nichts mehr passieren. Wenn man ein Stein wird, kann einem auch nichts mehr passieren.«[33]

Müller schöpft aus einem eklektischen stoischen Fundus. Dabei zeigen sich sowohl affirmative als auch kritische Tendenzen. Die Verwandlung als Ausweg bleibt bei ihm häufig ein vulgärstoizistischer Wunschtraum, der gewaltsame Züge trägt. Sein *Philoktet* von 1965 dramatisiert den Mythos des Griechenkriegers, der eines nicht-heilenden Schlangenbisses wegen auf der Fahrt nach Troja auf der Insel Lemnos ausgesetzt wird, wo er sich zehn Jahre von Geiern ernährt, bis er von Odysseus für die Entscheidungsschlacht doch noch nach Troja geholt werden soll – seiner herakleischen Waffen wegen. Im Moment größter Verzweiflung über diesen Versuch, ihn nach der Verstoßung wieder nutzbar zu machen, sagt Müllers Philoktet: »Könnt ich mich umbaun selber zum Geschoß / Das tötet, und Gefühl hat für sein Tun.«[34] Nicht nur aus dem Zwang, von Odysseus zur Schlacht nach Troja geführt zu werden, will sich Philoktet befreien; er sehnt eine umfassende, leib-seelisch erfahrbare Rache herbei, Shakespeares affektsatter Kriegsmaschine Coriolanus ähnlich, »who sensibly outdares his senseless sword« (Cor. 1.4.53). Philoktet wie Coriolanus geht es darum, noch in die Enge getrieben eigenmächtig zu handeln, im letztlich selbstmörderischen Töten die Kontrolle über den eigenen Tod zu finden. Wie Mona Körte schreibt, »verspricht die Verwandlung in Kriegsgerät, das Geschütz- und Geschoss-Werden die ›Adaption‹ an einen schnellen und gezielten Tod. Der solcherart Verwandelte wird zu seiner eigenen Waffe und verschiebt damit die allgegenwärtige Vernichtungsdrohung in den Bereich der Eigenmächtigkeit.«[35] Müllers Philoktet ist kein Triumph vergönnt; noch Philoktets Leiche macht Odysseus für den Krieg dienstbar.

32 Vgl. zu Kafka: Sandra Fluhrer: Konstellationen des Komischen. Beobachtungen des Menschen bei Franz Kafka, Karl Valentin und Samuel Beckett, Paderborn: Fink 2016, S. 159–162; zu Ovid: Hanna Sohns: Mora (Ovid), in: Rom rückwärts. Europäische Übertragungsschicksale, hg. v. Judith Kasper und Cornelia Wild, Paderborn: Fink 2015, S. 197–203.

33 Müller: Heiner Müller im Zeitenflug, S. 825. Kluge fügt hinzu: »Wenn man stirbt, kann einem nichts mehr passieren.« Ebd.

34 Müller: Philoktet [1965], in: W 3, Die Stücke 1, S. 289–327, hier 312.

35 Körte: Tier-Werden, S. 129.

Utopie Selbstverwandlung: »Herakles 2 oder die Hydra«

Müllers optimistischste Verwandlungsbilder enthält das Prosastück »Herakles 2 oder die Hydra«, montiert in das Drama *Zement* (1972), das sich den Herausforderungen des Aufbaus der sozialistischen Gesellschaft in den Jahren nach der russischen Revolution widmet.[36] »Herakles 2« zeigt die Erneuerung des Menschen als Revolution an sich selbst.[37] Auf dem Weg durch den Wald zur Hydra erfährt Herakles, was Canetti als Verbindung von Figur und Verwandlung beschrieben hatte; Wald und Hydra durchdringen ihn:

> Der Wald war das Tier, lange schon war der Wald, den er zu durchschreiten geglaubt hatte, das Tier gewesen, das ihn trug im Tempo seiner Schritte, die Bodenwellen seine Atemzüge und der Wind sein Atem, die Spur, der er gefolgt war, sein eigenes Blut, von dem der Wald, der das Tier war, seit wann, wieviel Blut hat ein Mensch, seine Proben nahm; und daß er es immer gewußt hatte, nur nicht mit Namen.[38]

Nicht zu einer romantischen Vereinigung kommt es hier; die Erfahrung der Entgrenzung in die Umgebung und in das Tier zwischen Feind und Totem schildert Müller als Kampf: »[D]as war die Schlacht«.[39] Es handelt sich um einen Kampf Herakles' mit sich selbst, ein fortlaufendes Sterben und Wiedererstehen, das Müller im Vokabular der Arbeit beschreibt: »[M]anchmal verzögerte er seinen Wiederaufbau, gierig wartend auf die gänzliche Vernichtung mit Hoffnung auf das Nichts, die unendliche Pause, oder aus Angst vor dem Sieg, der nur durch die gänzliche Vernichtung des Tieres erkämpft werden konnte, das sein Aufenthalt war«.[40] Nur für einen Moment scheint auch hier der stoische Wunsch nach Nichtigwerden auf. Die Erzählung schließt mit der fortgesetzten Metamorphose als Lernprozess: »[Er lernte] den immer anderen Bauplan der Maschine lesen, die er war aufhörte zu sein anders wieder war mit jedem Blick Griff Schritt, und daß er ihn dachte änderte schrieb mit der Handschrift seiner Arbeiten und Tode.«[41] Auch das Schreiben, die Literatur, wird hier Teil des Prozesses der Selbstverwandlung.

36 Müller: Zement [1972], in: W 4, Die Stücke 2, S. 379–467, hier 424–428.
37 Wolfram Ette hat dies eindrucksvoll in einer detaillierten Lektüre gezeigt, weswegen ich meine hier kurz halte. Wolfram Ette: Arbeit als Selbstverwandlung in Müllers »Zement«, in: Zeitschrift für kritische Theorie 46/47 (2018), S. 118–139.
38 Müller: Zement, S. 426.
39 Ebd.
40 Ebd., S. 428.
41 Ebd.

Wolfram Ette hat erhellt, dass durch diese Verschränkung von (Selbst-) Zerstörung und »Verwandlung der eigenen inneren Natur« »die beiden tragisch auseinandergezogenen Phasen der Dialektik der Aufklärung zu einer einzigen werden«, was der »Aufklärung eine Chance« einräumt: »Der Prozess ist nicht mehr letal. Statt des einen großen Todes der Selbstverbrennung stirbt Herakles viele kleine Tode, und diese vielen kleinen Tode werden mit dem zivilisatorischen Arbeitsprozess der Selbstverwandlung identifiziert.«[42] Allein, innerhalb der dramatischen Handlung um den Aufbau der sozialistischen Gesellschaft erhält diese in das Stück montierte »Utopie« keinen bleibenden Ort: »[D]ie von den Personen verkörperten Ansätze zur Selbstverwandlung [bleiben] kurze Impulse, Augenblicke wie Sternschnuppen.«[43]

»Lust und Schrecken der Verwandlung«: Mythos Theater

Trotz ihres nicht nur ambivalenten, sondern potentiell totalitären Horizonts steht die Verwandlung als eine Art letztes Prinzip im Zentrum von Müllers Theaterdenken. Ausbeuterischen und zerstörerischen Verwandlungspraktiken stellt der Shakespeare- und Ovid-Leser das Theater als Trainingsraum zum Umgang mit Verwandlungen gegenüber; der Horizont liegt in der herakleischen Selbstverwandlung, in der radikalen Erfahrung des Involviertseins. Das Theater bietet einen beweglichen Boden, auf dem von außen bewirkte »Wandlungen« (Müller, Zitat oben) erfahren und »Ansätze zur Selbstverwandlung« (Ette) erprobt werden können. Dabei fordert auch die dichte Ästhetik der Texte Müllers einen Raum ein, in dem der Erfahrungsdruck, den die Stücke ausstellen, körperlich ausagiert werden kann.

Den Zusammenhang zwischen Theater und Verwandlung erklärt Müller zunächst anthropologisch: Das Theater simuliere Prozesse von Geburt und Tod.[44] Es betreffe die »biologische« und »existenzielle Tatsache« der »Angst vor Veränderung«, wie er 1976 in einem Gespräch sagt:

> Veränderung heißt schließlich sterben, das ist die letzte Veränderung, die noch denkbar ist. Und da ist eine tiefe Angst vor dem Phänomen, von dem das Theater lebt, vor der Verwandlung. Verwandlung ist auch sterben. Es muß was gehen, damit was kommen kann. Und die erste Gestalt, in der was Neues auftritt, ist immer die

42 Ette: Arbeit als Selbstverwandlung, S. 129 und 131.
43 Ebd., S. 139.
44 Vgl. Müller: Brief an den Regisseur, S. 260f.

> Furcht. Die erste Erscheinung des Neuen ist immer das Schreckbild, immer der Schrecken. [...] In dem Sinne ist Theater immer grausam.[45]

Müller schließt hier an Artauds Theaterdenken an, das er als »Theaterprovokation«[46] und »große Störung«[47] bezeichnet, das aber zugleich, neben der kritischen Orientierung am Theater Brechts und Shakespeares, Fluchtlinie seiner eigenen Auffassung von Theater ist.[48] So heißt es in einem Gespräch von 1985 in Artauds Vokabular: »Das Theater bringt am besten die Kraft des Mythos zum Ausdruck; und meines Erachtens ist der Mythos, der den kollektiven Erfahrungen Stimme verleiht, nichts anderes als ein Traum, und unsere Pflicht ist es, dafür zu sorgen, daß er Wirklichkeit wird.«[49] Ähnlich wie Artaud setzt Müller dazu an, in poetologischen Texten einen Mythos Theater zu kreieren, den die eigene Dramatik nur bedingt einlösen kann.

In seinem Brief an den Regisseur Dimiter Gotscheff zu dessen *Philoktet*-Inszenierung 1983 in Sofia schreibt Müller die Sätze zum Theater als »Lusthaus und Schreckenskammer der Verwandlung«.[50] Der Brief ist ein Kondensat von Müllers Theaterpoetik. Er enthält Müllers stärkste Theoriezeilen. Die mythisch anmutende Formel von »Lust und Schrecken der Verwandlung« füllt er mit einer Aufführungsanalyse, die wiederum zur Stärkung des Mythos Theater dient. Gotscheffs metamorphes Körper- und Stimmtheater, das Müller sein Stück nach eigenem Bekunden »neu [hat] sehen lassen«[51], bewegt ihn knapp 20 Jahre nach Abfassung seines Dramas dazu, in Philoktets Fußwunde eine subversive Verwandlungskraft zu erkennen:

> Vielseitig schlau ist der Gebrauch, den er von seinem kranken Fuß macht: Ornament, Last, Beute. Auch Identität: In der Zeit, die dem Schmerz gehört, wird der Mann zur Fußnote, brüllender Kommentar des kranken Glieds. Die Wunde kann als Waffe eingesetzt werden, weil der Fuß das Loch im Netz bezeichnet, die Lücke im System, den immer neu bedrohten und neu zu erobernden Freiraum

45 Müller: [Ich bin ziemlich sicher, daß der Brecht …] [Müller im Gespräch mit Gottfried Fischborn und Gerda Baumbach, Ost-Berlin, 24.9.1976], in: W 10, Gespräche 1, S. 557–701, hier 687f.

46 Müller: Theater ist Krise. Arbeitsgespräch vom 16. Oktober 1995 [mit Ute Scharfenberg], in: W 12, Gespräche 3, S. 792–811, hier 805.

47 Müller: Einen historischen Stoff, S. 93.

48 Ebd., S. 94. Vgl. auch Müller: [Artaud, die Sprache der Qual], S. 188; Patrick Primavesi: Heiner Müllers Theater der Grausamkeit, in: Der Text ist der Coyote. Heiner Müller Bestandsaufnahme, hg. v. Christian Schulte und Brigitte Maria Mayer, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2004, S. 143–166.

49 Müller: Nach Brecht. Begegnung mit Heiner Müller [1985], in: W 10, Gespräche 1, S. 790–800, hier 798. Vgl. den Abschnitt zu Artaud in der Einleitung dieser Arbeit.

50 Müller: Brief an den Regisseur, S. 261.

51 Ebd., S. 259.

> zwischen Tier und Maschine, in dem die Utopie einer menschlichen Gemeinschaft aufscheint.[52]

Gotscheffs Inszenierung versah das Stück für Müller mit neuen Körpern. Das Urteil Helene Weigels, *Philoktet* fehle der »›Kies‹«[53], sieht Müller im Sofiaer Theater widerlegt, wo die Idee von Theater lebendig geworden sei, dass »nur der Schauspieler den Zufall ins Spiel bringen kann, sein Körper der Kies, in den der Text sich einschreibt und verliert mit der gleichen Bewegung, Substitut für andre Körper, die dem Massaker der Ideen ausgesetzt sind«:

> In der Körpersprache eurer Aufführung am Theater Sofia habe ich diese Art Übersetzung von Text in Theater gesehen, die Transformation der Fabel vom Stellplatz der Widersprüche zur Zerreißprobe für die Beteiligten, den Widerstand der Körper gegen die Notzucht durch den Sachzwang der Ideen, das WORT DAS MORD WIRD. Die totale Zerreißprobe, der die menschlichen Kollektive in unserm vielleicht […] letzten Jahrhundert ausgesetzt sind, wird die Menschheit nur als ein Kollektiv überdauern. Der kommunistische Grundsatz KEINER ODER ALLE erfährt auf dem Hintergrund des möglichen Selbstmords der Gattung seinen endgültigen Sinn. Aber der erste Schritt zur Aufhebung des Individuums in diesem Kollektiv ist seine Zerreißung, Tod oder Kaiserschnitt die Alternative des NEUEN MENSCHEN. Das Theater simuliert den Schritt, Lusthaus und Schreckenskammer der Verwandlung.[54]

Die Ideen des Neuen Menschen aus der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts haben ihre fatale buchstäbliche Dimension offenbart. Der Weg, sich dem Menschen wieder zu nähern, führt für Müller zu den dionysischen Dimensionen des Theaters, zur Zerreißung und Verwandlung, in der sich eine blutigere Version der herakleischen Selbstverwandlung erkennen lässt. Wie das Medium des Briefs unterstreicht, dessen generisches Ringen mit Nähe und Distanz Müllers Pathos nur verstärkt, ist dieses Theater nicht dauerhaft greifbar; seine Einlösung bedarf sehr spezifischer Grundlagen, wie sie offenbar 1983 in Sofia vorlagen und später etwa bei Müllers eigener Doppelinszenierung von *Hamlet* und *Hamletmaschine*, in deren Probenzeit der Mauerfall einbrach und das Gefüge der Inszenierung radikal verschob. Aus jüngerer Zeit lässt sich die Inszenierung von *Zement* 2013 im Münchner Residenztheater anführen, die Gotscheff kurz vor seinem Tod realisierte, sowie die – weniger monumentale – *Philoktet*-Inszenierung von Ivan Panteleev 2015 im Cuvilliéstheater. Nicht selten bleibt das von Müller entworfene

52 Ebd., S. 261.
53 Ebd., S. 260.
54 Ebd., S. 260f.

Theater ein Mythos ohne die plastische Form der Verkörperung, an der ihm mit Artaud gelegen ist.

Nicht immer setzen Müllers poetologische Bemerkungen zur Verwandlungskraft des Theaters auf einer so radikalen Stufe an wie im Brief an Gotscheff. Statt der physischen Hervorbringung einer Alternative zum Neuen Menschen sieht Müller im Theater zunächst das Potential, Sterblichkeit erfahrbar zu machen. Selbst sterbenskrank sagt er in einem der letzten Gespräche mit Kluge:

> Das Wesentliche am Theater ist die Verwandlung. Das Sterben. Und die Angst vor dieser letzten Verwandlung ist allgemein, auf die kann man sich verlassen, auf die kann man bauen. Und das ist auch die Angst des Schauspielers und die Angst des Zuschauers. Und das Spezifische am Theater ist eben nicht die Präsenz des lebenden Schauspielers oder des lebenden Zuschauers, sondern die Präsenz des potentiell Sterbenden.[55]

Das Theater ist demnach Reservat des Menschen als sterbliches Wesen. Besonders im ›Westen‹ geht dem Menschen, Müller zufolge, durch die Panzerung die Fähigkeit zu sterben verloren. In *Der Auftrag*, dem Stück, dem gleich mein Interesse gilt, sagt der ehemalige Sklave Sasportas zum Sklavenhaltersohn Debuisson: »Das Elend mit euch ist, ihr könnt nicht sterben. Darum tötet ihr alles um euch herum. Für eure toten Ordnungen, in denen der Rausch keinen Platz hat. Für eure Revolutionen ohne Geschlecht.«[56] In einem Brief Müllers von 1975 heißt es: »Wenn das Kino dem Tod bei der Arbeit zusieht (Godard), handelt Theater von den Schrecken/Freuden der Verwandlung in der Einheit von Geburt und Tod. Das macht seine Notwendigkeit aus. Die Toten spielen keine Rolle mehr, außer für die Stadtplanung.«[57] Aufgabe des Theaters ist es, den Toten Raum zu geben. Darin liegt der erste Schritt zur herakleischen Erfahrung.

55 Müller: Wer raucht sieht kaltblütig aus [Gespräch mit Alexander Kluge, 1995], in: W 12, Gespräche 3, S. 812–818, hier 816. Auch in einem anderen Gespräch mit Kluge verbindet Müller Todesangst, Theater und Verwandlung: »Man kann sagen, daß das Grundelement von Theater und also auch von Drama Verwandlung ist, und die letzte Verwandlung ist der Tod. Das einzige, worauf man ein Publikum einigen kann, worin ein Publikum einig sein kann, ist die Todesangst, die haben alle. […] Sonst gibt's ganz verschiedene Interessen, ganz verschiedene Bedürfnisse, Wünsche, Ideen. Aber das ist das einzige Gemeinsame. Und auf diesem einzigen Gemeinsamen beruht die Wirkung von Theater. Also beruht das Theater immer auf einem symbolischen Tod.« Müller: Episches Theater, S. 861.

56 Müller: Der Auftrag. Erinnerung an eine Revolution, in: W 5, Die Stücke 3, S. 11–42, hier 27.

57 Vgl. Müller: Ein Brief, S. 177. Vgl. zur Bedeutung der Toten für Müllers Theater auch: Günther Heeg: Totenreich Deutschland – Theater der Auferstehung, in: Der Text ist der Coyote. Heiner Müller Bestandsaufnahme, hg. v. Christian Schulte und Brigitte Maria Mayer, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2004, S. 35–50.

Mythos Revolution: *Der Auftrag*

Im Detail gehe ich dem Zusammenhang von Verwandlung, Theater und Tod anhand des Stücks *Der Auftrag: Erinnerung an eine Revolution* (1979)[58] nach. Dabei komme ich auf die Frage der Schuld zurück, die Müllers Theaterdenken prägt. Wie der Untertitel verrät, steht auch im *Auftrag* die Revolution im Zentrum. Der Stoff stammt aus der (Literatur-)Geschichte der Französischen Revolution und geht auf die Erzählung *Das Licht auf dem Galgen* (1961) von Anna Seghers zurück.[59] Die 120 Novellenseiten verdichtet Müller stark. Erklärendes und Psychologisches trägt er ab; kleinere Handlungsfäden verschwinden. Vom Stoff bleiben diese Grundzüge: Drei Gesandte der französischen Revolutionsregierung – Debuisson, Sohn von Sklavenhaltern, der die Seiten gewechselt hat, Galloudec, ein bretonischer Bauer, und Sasportas, ein ehemaliger Sklave – sollen die Revolution nach Jamaika tragen.[60] Das Vorhaben scheitert. Sasportas landet am Galgen, Galloudec unter dem Messer von Schlächtern, Debuisson verrät die Revolution. In Frankreich setzt Napoleon an, sich zum Kaiser aufzuschwingen.

Müllers Beschneidungen lassen eine nur noch rudimentär historisch wirkende Handlung übrig; um die genauen Zusammenhänge nachzuvollziehen, sind Vorwissen und schnelle Schlüsse erforderlich. So entsteht der Eindruck einer Modellhaftigkeit: Das Stück dramatisiert nicht allein die »Erinnerung an eine Revolution«, von der sein Untertitel kündet, sondern Konstellationen von Revolution, Verrat und Restauration überhaupt. Müller greift das Sezieren der revolutionären Ästhetik und Psyche aus Büchners *Danton's Tod* (1835) auf. Zugleich ist das Fehlgehen der marxistischen Revolution in den Terror ein zentraler Bezugsrahmen. Deren Beschreibung hatte Maurice Merleau-Ponty 1947 begonnen.[61] Seine Diagnose der Fehleinschätzung des Gangs der Geschichte durch die, die glauben, in ihr revolutionär zu handeln, liest sich als Beschreibung des Grundkonflikts im *Auftrag*: »Es liegt in der Geschichte eine Art Fluch: sie tritt an die Menschen heran, führt sie in Versuchung, läßt sie glauben, in dieselbe Richtung zu

58 Müller: Der Auftrag. Erinnerung an eine Revolution, in: W 5, Die Stücke 3, S. 11–42. Ich zitiere im Haupttext mit dem Kürzel A.

59 Vgl. dazu umfassend Helen Fehervary: Landscapes of an »Auftrag«, in: New German Critique 73 (1998), S. 115–132.

60 Die Figur des Sasportas betrifft die stärkste inhaltliche Änderung: Bei Seghers ist er Sohn sephardischer Juden, der sich im französischen Revolutionssystem ausbilden lässt und in die Armee eintritt.

61 Maurice Merleau-Ponty: Humanismus und Terror, übers. v. Eva Moldenhauer, Frankfurt a.M.: Hain 1990 [Paris 1947].

gehen wie sie, und plötzlich entzieht sie sich, das Ereignis verändert sich, beweist in der Tat, daß anderes möglich war.«[62] Das Theater bietet den Raum, revolutionäre Aporien wie historische Möglichkeitsräume (wieder) erfahrbar zu machen und mit einer Reflexion auf Gegenwart und Zukunft zu verbinden. Im Verhältnis der Revolution zum Tod erkennt Müller eine strukturelle Nähe zum Theater: »[D]ie zentrale Funktion von Revolution, das hat Büchner schon über die Französische Revolution gesagt, ist die Veröffentlichung des Sterbens.«[63]

Neben Seghers' Erzählung und *Danton's Tod* sind Brechts *Maßnahme* (1930) und Aimé Césaires *Une saison au Congo* (1966) wichtige Folien für *Der Auftrag*. Sie dienen teils der Affirmation, teils der kritischen Abhebung für die Frage nach der Moral der Revolution, nach dem Verhältnis von Individuum und Kollektiv, für ästhetische Energien in revolutionären Konstellationen und die Rolle des Theaters für ihr Erleben und Nachleben. Durch die Intertexte entstehen Zusammenhänge, die über die Modellhaftigkeit hinausweisen und nach Singularität und Wiederholung historischer Erfahrung fragen. Césaires Stück hatte Müller Ende der 1960er Jahre übersetzt und aufführen wollen; die Inszenierung versandete in der Probenphase. Das Verhältnis von Müllers *Auftrag* zu Césaires Stück und anderen antikolonialen Texten ist in der Forschung bisher nur am Rande untersucht worden. Da ihnen prägnante Konstellationen der Verwandlung eignen, gilt diesen Zusammenhängen im Folgenden mein besonderes Interesse.[64]

62 Ebd., S. 83. Einen Ansatz, Merleau-Pontys und Müllers Kritik zusammenzudenken, liefert Corinna Mieth: Das Utopische in Literatur und Philosophie. Zur Ästhetik Heiner Müllers und Alexander Kluges, Tübingen: Francke 2003, S. 165–183.

63 Müller: Stirb schneller, Europa [Gespräch mit Frank Raddatz, 1989], in: W 11, Gespräche 2, S. 398–415, hier 412.

64 Vgl. zu den Bezügen zu Büchner und Brecht: Sigrid Weigel: »Das Theater der weißen Revolution«. Körper und Verkörperung im Revolutions-Theater von Heiner Müller und Georg Büchner, in: Die Marseillaise der Weiber. Frauen, die französische Revolution und ihre Rezeption, hg. v. Inge Stephan und S.W., Hamburg: Argument-Verlag 1989, S. 154–174; Hans-Thies Lehmann: Revolution und Masochismus. Georg Büchner, Heiner Müller, Georges Bataille [1983], in: ders.: DAS POLITISCHE SCHREIBEN, Berlin: Theater der Zeit 2002, S. 102–125; ders.: Dramatische Form und Revolution in Georg Büchners *Dantons Tod* und Heiner Müllers *Der Auftrag* [1985], in: ebd., S. 127–147; Mieth: Das Utopische, S. 160–179; Arlene Akiko Teraoka: *Der Auftrag* and *Die Maßnahme*: Models of Revolution in Heiner Müller and Bertolt Brecht, in: The German Quarterly 59.1 (1986), S. 65–84.

Das Sterben zustellen: Theatrale Schuldarbeit

Nach der Personenliste beginnt *Der Auftrag* mit einem Brief:

> Galloudec an Antoine. Ich schreibe diesen Brief auf meinem Totenbett. Ich schreibe in meinem Namen und im Namen des Bürgers Sasportas, der gehängt worden ist in Port Royal. Ich teile Ihnen mit, daß wir den Auftrag zurückgeben müssen, den der Konvent durch Ihre Person uns erteilt hat, da wir ihn nicht erfüllen konnten. Vielleicht richten andere mehr aus. Von Debuisson werden Sie nichts mehr hören, es geht ihm gut. Es ist wohl so, daß die Verräter eine gute Zeit haben, wenn die Völker in Blut gehn. So ist die Welt eingerichtet und es ist nicht gut so. Entschuldigen Sie meine Schrift, sie haben mir ein Bein abgenommen und ich schreibe im Fieber. Ich hoffe, daß dieser Brief Sie bei guter Gesundheit antrifft und verbleibe mit republikanischem Gruß. (A 13)

Der dramatische Dialog setzt nach dem Brieftext ein. Das Schreiben scheint der Handlung vorangestellt, und gehört doch zu ihr, wie ein Banner im epischen Theater. Der Brief enthält die zentralen Konflikte des Dramas, halb in, halb zwischen den Zeilen. Der Hinweis »Galloudec an Antoine« ist vom Brieftext nicht abgesetzt, auch nicht kursiviert, wie die Regiebemerkungen in dem Stück es sind. Wie der Text im Theater übermittelt werden könnte, bleibt offen. Der Brief stammt von einem Sterbenden. Es ist ein Abschiedsbrief gleich in mehrfacher Hinsicht: Er kündet vom nahenden Tod des Schreibenden, von der Rückgabe des Auftrags und der kürzlich erfolgten Beinamputation. Bürokratisches, Weltpolitisches und Persönliches verbinden sich »in Blut«.

Galloudecs Sprache ist kühl. Schon in den ersten beiden Sätzen ist lakonisch zweimal vom Tod die Rede: einmal vom eigenen Sterben, einmal von der Hinrichtung Sasportas'. Darauf folgt ein bürokratischer Satz über die Notwendigkeit, den erteilten Auftrag »zurück[zu]geben«. Die nächsten Sätze schwanken zwischen Umgangssprache und Poesie, bei Müller ein Marker unmaskierten Sprechens. Der Satz zur Schrift nimmt den lakonischen Ton vom Anfang wieder auf, mit dem hier vom amputierten Bein erzählt wird; in Verbindung mit der Entschuldigung für die zittrige Schrift dreht sich der Ton ins Ironisch-Sarkastische. Der letzte Satz ist wieder bürokratisch, bleibt aber vom Sarkasmus infiziert. Im Verlauf des Stücks lernen wir Galloudec als »Bauer aus der Bretagne« kennen. Müllers Bauernfiguren sind keine erfolgreichen Revolutionäre, oft sind sie überhaupt keine Revolutionäre.[65] Ihrer

65 Vgl. Sandra Fluhrer: Heiner Müllers Bauern, in: Klassengesellschaft reloaded und das Ende der menschlichen Gattung – Fragen an Heiner Müller, hg. v. Wolfram Ette und Falk Strehlow, Berlin: Theater der Zeit 2021, S. 18–45.

Sprache eignet aber ein widerständiges Moment. Ihre Worte und Sätze wollen nicht recht zusammenpassen, tendieren ins Komische. In einer Welt der Widersprüche sind sie gerade dadurch zutreffende Zustandsbeschreibungen. Etwas davon zeigt sich auch im Brief Galloudecs. Dass der Text zu Beginn des Stücks, halb vor, halb in der Dramenhandlung steht, medial unsicher, entrückt, verstärkt seinen poetologischen Zug: Er ist Kommentar des Stücks; zugleich handelt es sich bei dem Brieftext trotz der epischen Distanz um eine Form der Figurenrede, die den dramatischen Aushandlungsprozessen unterworfen ist.

Auch die Gattung erinnert an den Tod. Im 18. Jahrhundert, der Zeit, in der die Handlung des Stücks angesetzt ist, prägt sich in Realgeschichte und literarischer Fiktion eine in die Antike zurückreichende thanatologische Abschiedsbriefkultur aus, zu der auch der ›death-bed letter‹ von Soldaten oder Häftlingen zählt.[66] Im Kontext der Französischen Revolution sind etwa die Abschiedsbriefe von Marie Antoinette und Camille Desmoulins überliefert.[67] Als Kommunikation unter Abwesenden eignet Briefen überhaupt ein Anhauch von Gesprächen mit Toten. Wie hier im Stück kann der Absender beim Eintreffen des Briefs bereits tot sein. Über seinen Tod hinaus bleiben seine Worte als Anrede präsent, die einen Zug des mündlichen Gesprächs besitzt. Jede Brieflektüre vergegenwärtigt und verlebendigt den Absender als Sprecher. Hier trägt das (wenn auch nur rudimentäre) Vor-Augen-Stellen der Schreibsituation zu dieser Verlebendigung bei. Der kurze Brief enthält dreimal die Formel »ich schreibe«; einmal ist von der eigenen Schrift die Rede – ein affektpoetischer Topos des Epistolaren. Fieberverzerrt weist die Schrift zugleich die Lebendigkeit und die Todesnähe des Schreibenden aus. Wird der Text im Theater aus dem Off gesprochen, eignet auch der körperlosen Stimme eine Nähe zum Tod.[68]

Volker Klotz hat »Bühnenbriefe als Theater in nuce« beschrieben; sie sind ein Spiel mit Sein und Schein, mit An- und Abwesenheit, setzen Handlungen in Gang oder lenken sie in neue Richtungen.[69] Nicht selten erzählen Bühnenbriefe vom Tod oder führen dazu; häufig sind dabei Täuschungen,

66 Vgl. Marie Isabel Schlinzig: Abschiedsbriefe in Literatur und Kultur des 18. Jahrhunderts, Berlin/Boston: de Gruyter 2012.

67 Vgl. dazu ebd., S. 70–80. Desmoulins schreibt aus einer ähnlichen Situation wie Galloudec; sein Schreiben ist aber empfindsam und intellektuell (vgl. ebd., S. 75–78).

68 Vgl. Cornelia Ortlieb: Telephonie. Eine Literaturgeschichte der Stimmenübertragung, in: Wechselwirkungen. Die Herausforderung der Künste durch die Wissenschaften, hg. v. Renate Stauf und Cord-Friedrich Berghahn, Heidelberg: Winter 2014, S. 185–199.

69 Volker Klotz: Briefe auf der Bühne. Dramatische Sprengkraft vertraulicher Schriftstücke, in: ders.: Gegenstand als Gegenspieler. Widersacher auf der Bühne: Dinge, Briefe, aber auch Barbiere, Wien: Sonderzahl 2000, S. 90–192, hier 145 für das Zitat.

Umleitungen, Unzeitigkeiten involviert – etwa, wenn Hamlet den Brief, der zu seinem Tod führen soll, so manipuliert, dass stattdessen Rosencrantz und Guildenstern getötet werden. Galloudecs Brief steht im Zeichen der »Erinnerung« aus dem Untertitel des Stücks. Er setzt keine neue Haltung in Gang oder führt eine Veränderung herbei, sondern fasst vergangene Handlung in verdichteter Form zusammen.[70] Als Brief eines Sterbenden kommt ihm eine besondere Kraft zu.[71] Über einen Zeitsprung wird das im Brief angedeutete Geschehen später im Stück in der Figurenhandlung zwischen Galloudec, Sasportas und Debuisson aufgefaltet. Das Stück weist somit Züge eines analytischen Dramas auf. Im Kern ist mit dem Brief alles gesagt. Der Verlauf des Stücks klärt über die Handlung nur noch auf: über den Auftrag und sein Scheitern, über die Tode Galloudecs und Sasportas, über Debuissons Verrat, über historisch-politische Zusammenhänge. Es geht weniger um das Was als das Wie der Handlung. Das Wie betrifft vor allem die pathische Ebene, die Affekte, die das Geschehen zeitigt. Sie will das Stück im Detail erfahrbar machen. Im Brief kristallisieren die Affekte, die im Verlauf des Stücks zur Aufführung kommen; im Zentrum stehen Gefühle von Schuld und Involvierung.

Der erste Akt dieses pathischen Theaters der Schuld ist die doppelte Briefzustellung: Noch vor Antoine erhalten die Zuschauer den Brief. Er ist von Beginn der Dramenhandlung an öffentlich und wird nicht, wie viele Bühnenbriefe, erst im Verlauf des Stücks von einem privaten zu einem öffentlichen Dokument.[72] Der Brief weckt die Erwartung einer dramatischen Klärung. Er ist ästhetisch widersprüchlich und enthält affektpoetische Topoi der Briefliteratur. So ist das Publikum zu Beginn mit einer erklärungsbedürftigen biographisch-politischen Lage und mit einer ungeordneten Gefühlswelt konfrontiert. Es findet sich kognitiv und affektiv in das Geschehen verstrickt, bevor der Brief seinem Adressaten innerhalb der Handlung zugestellt wird.

Diese zweite Zustellung geschieht durch einen Matrosen. Sein Botenbericht folgt als erste dramatische Figurenrede auf den Brieftext. Abermals kommt damit eine dem Epischen nahestehende Form zum Einsatz:

> MATROSE Sind Sie der Bürger Antoine. Dann ist das hier ein Brief für Sie. Von einem Galloudec. Es ist nicht meine Schuld, wenn der Brief schon alt ist und vielleicht hat sich die Angelegenheit erledigt. Die Spanier haben uns festgehalten

70 Vgl. zu dieser Funktion von Briefen, ebd., S. 101.
71 Vgl. dazu Schlinzig: Abschiedsbriefe, S. 23.
72 Vgl. zur Spannung privat/öffentlich bei Bühnenbriefen, Klotz: Briefe auf der Bühne, S. 93.

> auf Kuba, dann der Engländer in Trinidad, bis Euer Konsul Bonaparte den Frieden gemacht hat mit England. Dann haben sie mich ausgeraubt in London auf der Straße, weil ich betrunken war, aber den Brief nicht gefunden. Was diesen Galloudec angeht: er wird nicht mehr älter. Er ist krepiert in einem Hospital auf Kuba, halb Gefängnis und halb Hospital. Er lag dort mit einem Wundbrand, ich mit Fieber. NIMM DEN BRIEF ER MUSS ANKOMMEN UND WENN ES DAS LETZTE IST WAS DU MACHST DAS MUSST DU FÜR MICH TUN war das letzte, was er zu mir gesagt hat. Und die Adresse von einem Büro und Ihr Name, wenn Sie dieser Antoine sind. Aber dort gibt es kein Büro mehr, und von Ihnen, wenn das Ihr Name ist, Antoine, weiß auch niemand etwas, da wo das Büro war. Einer der hinter den Baugerüsten in einem Keller wohnt, hat mich in eine Schule geschickt, wo ein Antoine als Lehrer gearbeitet haben soll. Aber da wußten sie auch nichts von dem. Dann hat mir eine Aufräumfrau gesagt, ihr Neffe hat Sie hier gesehn. Er ist Fuhrmann. Und er hat Sie mir beschrieben, wenn Sie der sind. (A 13f.)

Briefe markieren Distanz – durch den Weg, den sie zurücklegen müssen wie durch ihre epische Form. Der Botenbericht ist dem Brief darin ähnlich.[73] Dadurch, dass der Bote ein Matrose ist, verstärkt sich der Eindruck der Zustellung aus der Ferne. Sein Weg war, wie er selbst schildert, weit und von großen und kleinen Hindernissen geprägt; der Brief hätte spätestens in London leicht abhandenkommen können. Noch in der französischen Stadt (bei Seghers ist es Paris), muss der Bote, um zum Adressaten zu gelangen, etliche Stationen anlaufen; sie involvieren ›niederes‹ Personal: einen, »der hinter den Baugerüsten in einem Keller wohnt«, eine »Aufräumfrau«, einen »Fuhrmann«. Müller greift auch hier eine topische Bühnenbriefstrategie auf und nutzt sie weniger handlungs- als wirkungsbezogen. Klotz formuliert: »Die sprengkräftige Geheimnishaltigkeit des Briefs steigert sich noch durch seine ungewissen Wegstationen.«[74] Bei Müller ist das Briefgeheimnis theatral schon gebrochen, bevor der abenteuerliche Weg des Briefs geschildert wird. Der Zuschauer kann sich statt auf den Inhalt auf den Boten und die von ihm geschilderten Umstände der Übermittlung konzentrieren, denen Müller viel Raum gibt.

Die Zustellungsszene bewirkt einen *comic relief*; für einen Moment löst sie die affektiven Spannungen, die der Brief hervorruft. Die Rede des Matrosen ist umständlich und widersprüchlich. Der lakonisch-apologetische Ton reibt sich an den Abenteuerelementen, der prosaische Ton am ernsten Briefinhalt, beide reiben sich daran, dass der Matrose gar nicht sicher ist, ob er beim richtigen Adressaten gelandet ist. Wie die Narrenfiguren Shakespeares klärt der Matrose zwischen den Zeilen über die Verhältnisse auf: über die instabile

73 Vgl. ebd., S. 95f.
74 Ebd., S. 96.

Weltlage wie die Umbauprozesse in Frankreich. Die Beschreibungen und Bezeichnungen der französischen Anlaufstellen zeigen, dass Orte gerade ihre Funktion ändern, dass eingerüstet, aufgeräumt, abtransportiert wird. Darüber hinaus greift der Matrose auf Motive zweifelhafter Identität und Theatralität voraus (die Fragen ohne Fragezeichen, Baugerüste und Keller als Elemente theatraler Architektur), die den weiteren Verlauf des Stücks prägen.

In Antike und Klassizismus gehört der Bote meist einem geringeren Stand an als der Adressat; in der Regel kommt das im Moment der Zustellung zum Ausdruck.[75] In der politischen Schwellensituation, die das Stück schildert, herrscht Unsicherheit über Standesunterschiede und Zugehörigkeiten. Der Dialog, der sich an die Briefzustellung anschließt, führt dies vor. Dabei wird der Bote auch zum Berichterstatter des blutigen Restaurationsgeschehens in Jamaika:

ANTOINE Ich kenne keinen Galloudec.

MATROSE Ich weiß nicht, was ihm an dem Brief so wichtig war. Etwas mit einem Auftrag. Den er zurückgeben muß, damit andre seine Arbeit weitermachen. Was immer das für eine Arbeit war. Er hat zuletzt von nichts anderm mehr geredet. Außer wenn er gebrüllt hat, und das war der Wundschmerz. Der kam in Wellen. Und lang genug hat es gedauert, bis er mit dem Sterben fertig war. Der Doktor sagte, sein Herz ist zu stark, er müßte zehnmal tot sein. Manchmal hält der Mensch zu wenig aus, manchmal zu viel. Das Leben ist eine Gemeinheit. Der andre, von dem er in seinem Brief schreibt, ein Neger, hat einen schnellern Tod gehabt. Den Brief hat er mir vorgelesen, Galloudec, damit ich ihn auswendig weiß, im Fall er geht verloren. Und wenn Sie ihn immer noch nicht kennen, will ich Ihnen erzählen, was sie mit ihm gemacht haben und wie er gestorben ist, Sie waren nicht dabei. Erst haben sie ihm ein Bein bis zum Knie abgeschnitten, dann den Rest. Es war das linke. Dann

ANTOINE Ich weiß von keinem Auftrag. Ich vergebe keine Aufträge, ich bin kein Herr. Ich verdiene mein Geld mit Privatstunden. Es ist wenig. Und Schlächtereien habe ich genug gesehn. Ich kenne mich aus in der Anatomie des Menschen. Galloudec.

Frau mit Wein, Brot und Käse.

FRAU Du hast Besuch. Ich habe einen Orden verkauft. Den für die Vendée, wo ihr die Bauern totgeschlagen habt für die Republik.

ANTOINE Ja.

MATROSE Soweit ich sehe, haben Sie noch alles. Im Gegensatz zu diesem Galloudec, den Sie nicht kennen und der tot ist wie ein Stein. Der andre hieß Sasportas. Ihn haben sie aufgehängt in Port Royal, wenn Sie es wissen wollen, für den Auftrag, von dem Sie nichts wissen, auf Jamaika. Der Galgen steht auf einem Kliff. Wenn sie tot sind, werden sie abgeschnitten und fallen ins Meer. Den Rest besorgen die Haie. Danke für den Wein. (A 14f.)

75 Vgl. ebd., S. 97f.

Der Matrose stellt Antoine nicht nur den Brief, sondern auch Galloudecs Sterben zu, von dem er als Augenzeuge erzählt. Noch dazu trägt Antoines Frau beim Servieren die Erinnerung an ein Massensterben mit auf: Bei den Aufständen in der Vendée (1793–1796) versuchten Bauern, sich den Revolutionären zu widersetzen; es gab 300.000 Tote. Zum Zeitpunkt des Gesprächs ist das Ereignis historisch geworden; es gibt Devotionalien, deren Sammlerwert Antoine den Bauch füllt. Die Sätze des Matrosen führen alles zusammen; sie holen die Toten in die französische Stube und laden sie Antoine auf, während dieser die »zu Medaillenblech [geronnenen]« (15) Toten der Vendée verspeist, wie die Haie die toten Revolutionäre fressen.

Auf den Dialog in Frankreich folgt ein Prosastück mit kollektiver Erzählstimme zu Geschehnissen in Jamaika; unvermittelt setzt danach wieder Dialog ein, der in Jamaika stattfindet:

> […] Wir standen auf dem Platz am Hafen. In der Mitte des Platzes war ein Käfig aufgestellt. Wir hörten den Wind vom Meer, das harte Rauschen der Palmblätter, das Fegen der Palmwedel, mit denen die Negerinnen den Staub vom Platz kehrten, das Stöhnen des Sklaven im Käfig, die Brandung. Wir sahen die Brüste der Negerinnen, den blutig gestriemten Leib des Sklaven im Käfig, den Gouverneurspalast. Wir sagten: Das ist Jamaika, Schande der Antillen, Sklavenschiff in der Karibischen See.
>
> SASPORTAS Bis wir mit unserer Arbeit fertig sind.
>
> GALLOUDEC Du kannst gleich anfangen. Bist du nicht hergekommen, um die Sklaven zu befrein. Das in dem Käfig ist ein Sklave. Morgen wird er es gewesen sein, wenn er heute nicht befreit wird. (A 17)

Das Drama inszeniert sein Heraustreten aus der Erzählung, aus der Literaturgeschichte. Die epische Passage erinnert an Seghers' Novelle, auch wenn Müller den psychologischen durch einen beschreibend-deklamatorischen Stil ersetzt und so Botenbericht und Mauerschau annähert. Die Brüche zwischen den dramatischen und den epischen Schreibweisen des Stücks sind aber stark genug, um als Spiel zwischen Nähe und Ferne zu wirken. Durch den Wechsel wird deutlich, dass die dem Stück zugrundeliegende Erfahrung bereits zu Literatur geronnen ist und auf dem Theater wiederbelebt werden muss. Der Dialog ist ein Versuch, aus der Literaturgeschichte in die Arbeit an der Erfahrung zu kommen. Dass auch das Drama eine Form der Ästhetisierung ist, ist durch metadramatische Momente immer präsent. Die Aufgabe, die Zusammenhänge erfahrbar zu machen, wird an die theatrale Situation delegiert, an der Schauspieler, Text und Zuschauer gleichermaßen beteiligt sind. Der programmatische Satz des Stücks – er stammt von Sasportas – lautet: »Und solange es Herren und Sklaven gibt, sind wir aus unserm Auftrag nicht entlassen.« (A 35) Er ist an das Theater gerichtet.

Landschaft werden: Sasportas, Marsyas und Césaires Lumumba

Die Arbeit an der Involvierung des Publikums steht im Zeichen des Theaters als »Lusthaus und Schreckenskammer der Verwandlung«, reibt sich aber am komplexen Stückaufbau. Auch auf motivischer Ebene enthält das Stück indes Verwandlungsfiguren. Gegen Ende ist an zwei Stellen vom »Krieg der Landschaften« die Rede.[76] Anhand des textuellen und intertextuellen Zusammenhangs dieser Formel lässt sich die Spannung zwischen politischem Mythos und mythologischer Erfahrung, in der Müllers Verwandlungsfiguren stehen, beschreiben.

Der ehemalige Sklavenhalter Debuisson hat beschlossen, der Revolution zu entsagen und sein Glück wieder auf der Seite der Sieger zu suchen; der Verrat fällt leichter als der Kampf. Seine lange Selbstapologie enthält die folgenden Sätze:

> Warum sind wir nicht als Bäume geboren, Sasportas, die das alles nichts angeht. Oder willst du lieber ein Berg sein. Oder eine Wüste. Was sagst du, Galloudec. Warum glotzt ihr mich an wie zwei Steine. Warum sind wir nicht einfach da und sehen dem Krieg der Landschaften zu. (A 38)

Die Bäume, die »das alles nichts angeht«, sind ein stoisches Motiv. Sie entsprechen Brechts Sehnsucht nach Unberührbarkeit. Das Bild einer auf das bloße Dasein reduzierten Zuschauerposition beim »Krieg der Landschaften« liest sich als Wunsch, von den Naturgesetzen aus der Verantwortung genommen zu werden. In seiner Replik nimmt Sasportas, den die Restauration mit dem Tod bedroht, Debuissons Verwandlungsbilder auf und codiert sie um:

> Wenn die Lebenden nicht mehr kämpfen können, werden die Toten kämpfen. Mit jedem Herzschlag der Revolution wächst Fleisch zurück auf ihre Knochen, Blut in ihre Adern, Leben in ihren Tod. Der Aufstand der Toten wird der Krieg der Landschaften sein, unsre Waffen die Wälder, die Berge, die Meere, die Wüsten der Welt. Ich werde Wald sein, Berg, Meer, Wüste. Ich, das ist Afrika. Ich, das ist Asien. Die beiden Amerika bin ich. (40)

Sasportas kündigt die Wiederverlebendigung der Toten an und setzt ihren »Aufstand« mit dem »Krieg der Landschaften« gleich. Hier geht es nicht um den stoischen Rückzug ins Pflanzliche oder Anorganische. Vielmehr sollen die Landschaften zu Waffen werden, derer die Toten sich für ihren Kriegszug bedienen. Dann werden die Toten, denen Sasportas sich bereits zurechnet,

76 Die Formel führt längst ein Eigenleben; die Beiträge eines aktuellen Sammelbands arbeiten gegen die Tendenz zur Verschlagwortung von Müllers Landschaftsbildern an: Till Nitschmann und Florian Vaßen (Hg.): Heiner Müllers KüstenLANDSCHAFTEN. Grenzen – Tod – Störung, Bielefeld: Transcript 2021.

auch selbst als Landschaft gedacht; sie scheinen Waffe und Krieger zugleich. Am Ende lokalisiert Sasportas die Mobilisierung: Afrika, Asien und »[d]ie beiden Amerika« sollen sich als seine Metamorphosen erheben.

Die Prophezeiung hat mindestens zwei einander verbundene Intertexte: Ovids *Metamorphosen*, besonders die Episode von der Schindung des Marsyas, und die letzten Sätze von Patrice Lumumba in Césaires *Une saison au Congo*, die sich ebenfalls auf Ovid beziehen.[77] Die Verwandlung ist in den *Metamorphosen* häufig ein Ausweg aus einer unerträglichen Lage; darin ist Ovids Epos dem stoischen Denken verwandt. Zugleich sind die Verwandlungserzählungen ironisch gebrochene Ursprungserzählungen. Sie ›enthüllen‹ die gewaltsamen Entstehungsgeschichten von Tieren, Pflanzen, Landschaftselementen aus Verwandlungen von Göttern und Menschen und schreiben dabei eine Geschichte gescheiterter Zivilisationsprozesse. Daran erinnert Sasportas' Rede, indem er das Gewaltverhältnis imaginär rückabwickelt: Die Landschaft gewordenen Toten mobilisieren.[78]

Die Episode von Marsyas taucht in Müllers Werk mehrfach auf; im *Auftrag* ist sie im wiederkehrenden Motiv des Hautabziehens präsent. Neben Sasportas' Rede gestellt, verstärkt sie den Eindruck, dass sich die Metamorphose weder bei Müller noch bei Ovid auf eine Metaphorik zurückführen lässt, sondern dass sie ein stoffliches Substrat besitzt. Ovid deutet an, dass das Blut, das bei der Schindung fließt, über einen natürlichen Verwandlungsprozess in die Landschaft eingeht:

77 Vgl. zu den Césaire-Bezügen Herbert Uerlings: Poetiken der Interkulturalität. Haiti bei Kleist, Seghers, Müller, Buch und Fichte, Tübingen: Niemeyer 1997, S. 139–148. Kürzere Bezugnahmen finden sich bei Florian Vaßen: Das Fremde und das Eigene. Projektion, Differenz und Erinnerung in Heiner Müllers *Der Auftrag*, in: Heiner Müller – Probleme und Perspektiven, Bath-Symposion 1998, hg. v. Ian Wallace, Dennis Tate und Gerd Labroisse, Amsterdam: Rodopi 2000, S. 477–496, hier 491f. und Norbert Otto Eke: Heiner Müller. Apokalypse und Utopie, Paderborn u. a.: Schöningh 1989, S. 140f. Die Ovid-Bezüge wurden nach meiner Kenntnis noch nicht kommentiert.

78 Vgl. für eine systematische Analyse solcher Momente in Müllers Landschaftsbildern mit Blick auf das Gesamtwerk und aus dem Denkhorizont der Neuen Materialismen: Sophie König: Auflösen, sedimentieren, kollektivieren. Landschaftsprozesse bei Heiner Müller, in: Heiner Müllers KüstenLANDSCHAFTEN. Grenzen – Tod – Störung, hg. v. Till Nitschmann und Florian Vaßen, Bielefeld: Transcript 2021, S. 177–193. Anhand von Königs Aufsatz lassen sich die hier vorgeschlagenen textuellen Sedimente aus Ovid- und Césaire-Stellen um eine ganze Serie von Müller-Stellen ergänzen. Wie König anhand von *Verkommenes Ufer Medeamaterial Landschaft mit Argonauten* (1982) zeigt, werden vor allem in späteren Texten Müllers zudem auch der eigene Text und die Bühne explizit zur ex-zentrischen Landschaft. Vgl. ebd., S. 189f.

cruor undique manat,
detectique patent nervi, trepidaeque sine ulla
pelle micant venae; salientia viscera possis
et perlucentes numerare in pectore fibras.
illum ruricolae, silvarum numina, Fauni
et Satyri fratres et tum quoque carus Olympus
et nymphae flerunt et quisquis montibus illis
lanigerosque greges armentaque bucera pavit.
fertilis immaduit madefactaque terra caducas
concepit lacrimas ac venis perbibit imis;
quas ubi fecit aquam, vacuas emisit in auras.
inde petens patulum ripis declivibus aequor
Marsya nomen habet, Phrygiae liquidissimus amnis.

Hervor strömt überall Blut und
offen liegen die Sehnen, die bebenden Adern pulsieren
ohne Haut, und die zuckenden Eingeweide und an der
Brust die Fibern, die dort durchscheinen, könntest du zählen.
Ihn beweinten die Faune, die Götter der Felder und Wälder,
auch seine Brüder, die Satyrn, Olympus, der jetzt ihm noch lieb war,
auch die Nymphen und jeder, der wolletragende Herden
weidete dort auf den Bergen und hörnertragende Rinder.
Feucht wird das fruchtbare Land, nimmt, feucht geworden, in sich die
fallenden Tränen auf, sie einsaugend tief mit den Adern,
macht sie zu Wasser, um dann in die freie Luft sie zu senden.
Daher trägt seinen Namen der Marsyas, Phrygiens klarster
Strom, der zwischen den Steilufern hinstrebt zum offenen Meere. (Met. 6.388–400)

Es handelt sich um eine theatrale Szene, die ihre körperlichen Grundlagen ausstellt: Es gibt bukolische Zuschauer, die um Marsyas weinen. Ein kathartischer Naturprozess verwandelt Blut und Tränen in Wasser, das sich vom Fluss aufs Meer hin entgrenzt. Bei Müller findet sich nur noch eine Schwundform dieser Konstellation. Als Sasportas sein Meerwerden prophezeit, ist dem Publikum, da sich die dramatische Handlung nicht chronologisch vollzieht, bereits bekannt, dass sein Körper im Meer landen und von Haien zerfleischt werden wird. Wie oben zitiert, erzählt der Matrose zu Beginn des Stücks im Botenbericht von Sasportas' Tod: »Ihn haben sie aufgehängt in Port Royal […] Der Galgen steht auf einem Kliff. Wenn sie tot sind, werden sie abgeschnitten und fallen ins Meer. Den Rest besorgen die Haie.« (A 15) Das Bild vom »Krieg der Landschaften« ist somit von Anfang an ambivalent; ihm gehören nicht nur Energien der Auflehnung, sondern auch Raubtierenergien an, die die gegenrevolutionäre Macht für sich zu nutzen weiß. Die bei Ovid geschilderten Momente von Trauer und Klärung fehlen bei Müller. An der Stelle der apollinischen Schindung steht das Aufhängen und die Zerfleischung der

Leiche. Die Zuschauerposition bleibt bewusst unmarkiert. Der Botenbericht betont die Ferne des Geschehens, die Distanz des Theaterpublikums, das Fehlen der spontanen Trauer, wie sie Marsyas zuteilwurde. In der nicht-linearen, fragmentarischen Handlungsführung gehören diese Zusammenhänge dem Unterbewussten von Müllers Stück an, seiner Erfahrungsebene.

Anhand der Stelle aus *Une saison au Congo* lässt sich die Frage, wie Müller an den Marsyas-Mythos anschließt, weiterdenken. Césaires Stück handelt von den letzten Monaten im Leben Patrice Lumumbas, einem der wichtigsten Akteure und Symbolfiguren der afrikanischen Befreiungskämpfe. Lumumba führte die kongolesische Unabhängigkeitsbewegung gegen die belgische Kolonialherrschaft an und wurde 1960 der erste Premierminister der unabhängigen Republik Kongo. Nur wenige Monate später wurde er in den Wirren nationaler Machtkämpfe, die auch über die Fronten des Kalten Kriegs ausgetragen wurden, zuerst inhaftiert und schließlich in Gefangenschaft unter nie vollständig geklärten Umständen ermordet. Das letzte Bild in Césaires Stück dramatisiert den Mord. Als ihm die Klinge in den Körper gestoßen wird, sagt Lumumba:

> Ich werde Acker sein, ich werde Weide sein
> Ich werde sein mit dem Wagenia-Fischer
> Ich werde sein mit dem Ochsentreiber der Kivu
> Ich werde auf dem Berg sein
> Ich werde in der Schlucht sein.[79]

Motive des Eingehens in die Landschaft finden sich häufig in Césaires Werk. Die *Metamorphosen* und andere Texte der griechisch-römischen Literatur sowie biblische Bilder haben Teil an dieser Motivik.[80] Sie verbinden sich mit Bildtraditionen der afrikanischen Literaturen, häufig mit anti-kolonialer Stoßrichtung: Das Land widersetzt sich physisch dem Zugriff; die Metamorphose wird als Waffe gegen Kolonialpolitik eingesetzt[81] oder ist wenigstens

79 Aimé Césaire: Im Kongo. Ein Stück über Patrice Lumumba, übers. v. Monika Kind, Berlin: Wagenbach 1966 [Paris 1966], S. 80. Im französischen Original lautet die Stelle: »Je serai du champ ; je serai du pacage / Je serai avec le pêcheur Wagenia / Je serai avec le bouvier du Kivu / Je serai sue le mont, je serai dans le ravin.« Aimé Césaire: Une saison au Congo, Paris: Seuils 1973 [1966], S. 125. Müller arbeitete mit der deutschen Übersetzung.

80 Der Bezug zu den *Metamorphosen* wird im Stück explizit aufgerufen, als Lumumbas Frau Pauline den Mythos von Lykaon zitiert. Césaire: Im Kongo, S. 81. Vgl. zu Césaires Auseinandersetzung mit dem antiken Mythos: Marianne Wichmann Bailey: The Ritual Theater of Aimé Césaire. Mythic Structures of the Dramatic Imagination, Tübingen: Gunter Narr 1992; Jason Allen-Paisant: Théâtre dialectique postcolonial. Aimé Césaire et Derek Walcott, Paris: Classiques Garnier 2017, S. 199–205.

81 Besonders deutlich wird dies in Césaires lyrischer Meditation *Cahier d'un retour au pas natal* (1939).

Instrument der Erinnerungskultur, wie in Birago Diops Gedicht »Souffles« (1960), das vom Atem der Toten in der Landschaft, im Feuer, in der Muttermilch, im Weinen eines Kindes handelt.[82]

In den Versen von Césaires Lumumba ist die Variation interessant, die den Verwandlungsbildern und ihrer Verortung zukommt: Zunächst geht es allgemein um das Werden von Acker und Weide, eine Metamorphose zur Landschaft. Die nächsten beiden Verse künden vom Mit-Sein: Hier ist nicht mehr klar, ob es sich um eine Verwandlung oder ein Teilhaben handelt. Auffällig ist die lokale Spezifizierung. Lumumba ordnet sich den Wagenya zu, einem Fischervolk, das in den Boyoma-Stromschnellen des Kongo mit einer komplexen Reusenkonstruktion auf waghalsige Weise (wenig) fischt und den Fang solidarisch aufteilt.[83] Auch die »Ochsentreiber der Kivu« sind auf die geringe Landwirtschaft angewiesen, die sie in der wiederholt von kolonialen Zugriffen und kriegerischen Konflikten heimgesuchten ostkongolesischen Region[84] betreiben können. Unter belgischer Herrschaft war es für die kongolesischen Bewohner der Region nicht möglich, (ihr) eigenes Land zu erwerben und zu bewirtschaften.[85]

Den Bildern eignet ein sozialromantisches Moment. Durch den literarischen Bezug deutet sich aber eine historische Dimension an, die der Sozialromantik die Möglichkeit einer globalen Geschichte der Solidarität einträgt. Wichtiger ist, dass der koloniale Zusammenhang die mythologische Überlieferung und ihre Transformation bei Césaire in ein neues Licht rückt. So prägend europäische Literatur- und Theatertraditionen für Césaire sind – *Une saison au Congo* ist an Brechts Lehrstücken orientiert und reagiert auf Rimbauds *Une saison en enfer* (1873) –, so sehr geht es immer auch um Korrekturen europäischer Narrative und um poetische Selbstbehauptung im Zeichen der Négritude. »Je reviendrai, avec des membres de fer, la peau

82 Vgl. die folgenden Verse: »C'est le Souffle des Ancêtres morts, / Qui ne sont pas partis / Qui ne sont pas sous la Terre / Qui ne sont pas morts. // Ceux qui sont morts ne sont jamais partis: / Ils sont dans le Sein de la Femme, / Ils sont dans l'Enfant qui vagit / Et dans le Tison qui s'enflamme. / Les Morts ne sont pas sous la Terre: / Ils sont dans le Feu qui s'éteint, / Ils sont dans les Herbes qui pleurent, / Ils sont dans le Rocher qui geint, / Ils sont dans la Forêt, ils sont dans la Demeure, / Les morts ne sont pas morts.« Birago Diop: Souffles, in: ders.: Leurres et lueurs. Poèmes, 3. Aufl., Paris: Présence Africaine 1960, S. 64–66, hier 65. Mit Dank an Amêvi Akpaglo.

83 Vgl. Muamba-Ngalula Mumbunda: Le conflit entre tradition et modernisme chez les Wagenia (Zaïre), in: Africa. Rivista trimestrale di studi e documentazione dell'Istituto italiano per l'Africa e l'Oriente 45.1 (1990), S. 147–154.

84 Vgl. Jason Stearns: North Kivu. The background to conflict in North Kivu province of eastern Congo, London: Rift Valley Institute 2012.

85 Vgl. ebd., S. 15.

sombre, l'oeuil furieux: sur mon masque, on me jugera d'une race forte,«[86] heißt es in Rimbauds »Mauvais sang« über den Versuch, die bäuerliche Herkunft zu überwinden – und schließlich »Je suis une bête, un nègre.«[87] Césaire antwortet in *Une saison au Congo* mit Bildern der Subversion statt des Opportunismus. Négritude endet für Césaire aber nicht bei der Etablierung einer Schwarzen Identität, sondern bewegt sich aufs Offene zu, zeigt sich als metamorph und als der Landschaft ebenso verbunden wie der globalen Menschheitsgeschichte.[88] Hier erklärt sich die Verbundenheit der von Achille Mbembe entworfenen poetischen Verwandlungspolitik mit Césaire.

Marsyas gehört dem mythischen Personal des Ruralen an; seine Herausforderung Apolls enthält ein Moment der sozialen Auflehnung. Vor dem Horizont wiederkehrender Niederschlagungen von Aufständen hat Ovids buchstäblich einschneidende Version des Marsyas-Mythos eine wichtige Erinnerungsfunktion. Sie erzählt von Solidarität. Von gelingendem Widerstand erzählt sie höchstens zwischen den Zeilen. Während Ovids Marsyas, als ihm das Messer angesetzt wird, die Stimme verliert und die Darstellung allein beim Erzähler liegt, hat Césaires Lumumba im Sterben die stärksten Verse. Ein weitgehend stummes Theater der Trauer bei Ovid steht einem Theater besonders auch der verbalen Auflehnung bei Césaire entgegen. Hier sucht das bilder- und klangreiche Sprechen das physische Nachleben abzusichern. Césaires Texte zeichnen sich durch ein virtuoses Spiel mit der Phonetik aus, mit Rhythmen und Klangfolgen, mit Materie und Form der Sprache; teilweise kommen sie einer artikulatorischen Erkundung der Landschaft des Mund- und Rachenraums gleich, einer Deterritorialisierung der französischen Sprache in die Mundhöhle.[89] So heißt es etwa in Césaires Langgedicht *Cahier d'un retour au pas natal*, das von Motiven der lebendigen Landschaft, der Zeugenschaft und Komplizenschaft der Landschaft, durchdrungen ist:

> Qui et quels nous sommes? Admirable question!
> A force de regarder les arbres je suis devenu un arbre et mes longs pieds d'arbre ont creusé
> dans le sol de larges sacs à venin de hautes villes d'ossements
> à force de penser au Congo

86 Arthur Rimbaud: Une saison en enfer, Brüssel: M.-J. Poot et Compagnie 1873, S. 7 [Digitalisat der Bibliothèque Nationale de France: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k70658c/f2.item#>]. Mit Dank an Cornelia Ortlieb.

87 Ebd., S. 9. Als »Ich bin ein Neger« nimmt Müller diese Formel auf (siehe unten).

88 Vgl. Jane Hiddleston: Aimé Césaire and Postcolonial Humanism, in: The Modern Language Review 105.1 (2010), S. 87–102.

89 Vgl. dazu die detaillierten Lektüren von Scott Shinabargar: Grounding Force: Césaire, in ders.: The Revolting Body of Poetry, Leiden: Brill Rodopi 2016, S. 127–150.

je suis devenu un Congo bruissant de forêts et de fleuves
où le fouet claque comme un grand étendard
l'étendard du prophète
où l'eau fait
likouala-likouala
où l'éclaire de la colère lance sa hache verdâtre et force les sangliers de la putrefaction dans la belle orée violente des narines.

Wer und was für welche sind wir? Bewundernswürdige Frage!
Da ich oft die Bäume ansah, bin ich ein Baum geworden, und meine langen Baumbeine haben große Giftbeutel in den Boden gegraben, ganze Städte von Totengebein da ich oft an den Kongo dachte
bin ich ein Kongo geworden mit brausenden Wäldern und Flüssen
wo die Peitsche knallt wie ein großes Banner
das Banner des Propheten
wo das Wasser
likouala-likouala macht
wo der Blitz des Zorns seine grünliche Streitaxt schleudert und die Wildschweine der Fäulnis ins schöne wilde Gehege der Nüstern zwängt.[90]

In Césaires Gedicht »Question préalable« (»Vorfrage«) finden sich ähnliche Verwandlungsbilder. Darin sind die Verwandlungen aber weniger Verfahren der Erinnerung als metamorphe Auswege aus Erfahrungen körperlicher Gewalt; das Ancien Regime verwendete die sogenannte *question préalable*, ein Euphemismus für Folter, vor der Hinrichtung von Delinquenten:

Question préalable
Pour moi qu'on me serre la jambe
je rends une forêt de lianes
Qu'on me pende
et je m'évanouis en une rangée de ficus
La faiblesse de beaucoup d'hommes est qu'ils ne savent devenir
ni une pierre nu un arbre
Pour moi je m'installe parfois des mèches entre les doigts
pour l'unique plaisir de m'enflammer en feuilles neuves de poinsettias tout le soir
rouges et verts tremblant au vent
comme dans ma gorge notre aurore

Vorfrage
Quetscht man mir das Bein ein
speie ich einen Lianenwald aus
Hängt man mich auf
löse ich mich in eine Reihe von Feigenbäumen auf

90 Aimé Césaire: Zurück ins Land der Geburt / Cahier d'un retour au pas natal, übers. v. Janheinz Jahn, Frankfurt a.M.: Insel 1962 [Paris 1939], S. 34–37.

Die Schwäche vieler Menschen besteht darin daß sie nicht wissen
wie man zum Stein wird oder zum Baum
Was mich betrifft ich stecke mir manchmal Zunder zwischen die Finger
nur um das Vergnügen zu haben den ganzen Abend lang in Flammen zu stehen
mit jungen Poinsettiablüten
die rot sind und grün und im Winde zittern
wie unser Morgenrot in meiner Kehle[91]

Das Gedicht bezieht seine Energien nicht nur aus den Landschaftsbildern, sondern auch aus einem Humor der Verzweiflung, einer Lakonie, die aus der Grausamkeit der Macht geboren ist, ihr aber immer noch Poesie entgegenhalten kann, aus der sich im rechten Moment ein Schrei der Revolution lösen könnte: »dans ma gorge notre aurore«.

Auch die Rede Sasportas' bei Müller hat große klangliche Kraft: »unsre Waffen die Wälder, die Berge, die Meere, die Wüsten der Welt. Ich werde Wald sein, Berg, Meer, Wüste. Ich, das ist Afrika. Ich, das ist Asien. Die beiden Amerika bin ich.« Grammatikalisch schlägt Müller aber eine dezidiert andere Richtung ein als Césaire. Dessen Lumumba-Rede lautete – nun nochmals auf Französisch – wie folgt:

Je serai du champ ; je serai du pacage
Je serai avec le pêcheur Wagenia
Je serai avec le bouvier du Kivu
Je serai sur le mont, je serai dans le ravin.[92]

Sie gewinnt ihren Fluss aus dem Verb ›werden‹ im Futur, dem »je serai«, das sich zu Beginn direkt mit Nomen, dann aber vor allem mit Adverbialen verbindet und also Zusammenhänge stiftet. Das Ich nimmt dabei die Landschaft und die Gemeinschaft nicht ein, sondern wird Teil davon (»du«); es wird mit, darauf, darin sein (»avec«, »sur«, »dans«).[93]

Müllers Version stützt sich auf Nomen; sein Sasportas spricht nominal und identifizierend. Barthes zufolge gehört das zu den verdeckenden Strategien des Mythos.[94] Während Césaires Lumumba einen neuen Mythos zwischen Lokalem und Globalem über den Weg einer kritischen Mythologie erschafft,

91 Aimé Césaire: Question préalable / Vorfrage, in: ders.: An Afrika. Gedichte. Zweisprachige Ausgabe, übers. v. Janheinz Jahn unter Mitarbeit von Friedhelm Kemp, München: Carl Hanser 1968, S. 186–187.

92 Césaire: Une saison au Congo, S. 125.

93 Mit Dank an Lou Silhol-Macher, die mich dazu angeregt, der grammatischen Struktur an dieser Stelle noch mehr Aufmerksamkeit zu schenken.

94 »[D]er Mythos ist zutiefst nominal, insofern gerade die Nomination die erste Technik der Verdeckung ist«, heißt es, wie bereits mehrfach zitiert, in »Afrikanische Grammatik«. Barthes: Mythen des Alltags, S. 183.

legt Müller Sasportas eine mythische Rede in den Mund, die in Kontinenten denkt, totalisiert, auch primitivisiert[95] und zugleich, stärker als die Verse von Césaires Lumumba, dem Ich verpflichtet bleibt, auf dem die Passage endet.[96] Bei Müller hallt auch das mit römischem Pathos vorgebrachte »I am the sea« von Shakespeares Titus nach.

Müller und der Kolonialismus

Zu Recht kritisiert Herbert Uerlings die Tendenz zur »Monumentalisierung der Figuren und das Pathos der Alterität« in solchen Stellen.[97] Auch Gerhard Fischers Kritik an exotistischen oder primitivistischen Momenten im Stück, etwa an der Inszenierung Sasportas' als ›edler Wilder‹ erscheint mir berechtigt.[98] Dass es überhaupt Müllers Anliegen war, in Sasportas eine revolutionäre Symbolfigur zu schaffen – ob nun im Zeichen individueller oder kollektiver Handlungsmacht –, halte ich aber für unwahrscheinlich.[99] Für Müller galt das Diktum, auf der Bühne habe »jeder recht«[100]; er schuf keine singulären dramatischen Identifikationsfiguren. Den Vorwurf des Exotismus

95 Auf diese Tendenz in der Stelle hat mich Amêvi Akpaglo aufmerksam gemacht.

96 Sophie König schlägt allerdings vor, dass an der Stelle des ›Ich‹ bereits die imaginierte Landschaft spricht, in die Sasportas eingegangen ist. Vgl. König: Auflösen, sedimentieren, kollektivieren, S. 188. Ähnlich sieht Norbert Otto Eke in der Passage »ein irrationales Modell der subjektlosen Körper-Revolte« entstehen. Norbert Otto Eke: Körperspuren im Theater der Geschichte. Heiner Müllers Anthropologie des Körpers, in: Heiner Müller – Probleme und Perspektiven, Bath-Symposion 1998, hg. v. Ian Wallace, Dennis Tate und Gerd Labroisse, Amsterdam: Rodopi 2000, S. 69–88, hier 84; vgl. auch ders.: Heiner Müller. Apokalypse und Utopie, S. 139–141. Dass die Stelle frei vom Mythos ist und stattdessen vor allem »die ökologische Katastrophe« aufruft, wie Florian Vaßen festhält, scheint mir erst aus den 1990er Jahren so lesbar. Vaßen: Das Fremde und das Eigene, S. 491f.

97 Er erkennt die »Gefahr, Geschichte und kulturelle Differenz zum bloßen dramatischen Material zu entleeren« sowie »das mit Wucht aus dem Gefängnis der Allegorisierung Befreite nun den Allegorien der Befreiung zu subsumieren und konkrete Alterität der ›Dritten Welt‹ zwischen Alterität als solcher und Utopie für das weiße Bewußtsein zu verdampfen«. Uerlings: Poetiken der Interkulturalität, S. 148.

98 Gerhard Fischer: Die ›Auferstehung der Lebenden‹. Eine interkulturelle, theatrale Kritik zu Heiner Müllers *Der Auftrag*, in: Heiner Müller – Probleme und Perspektiven, S. 457–476, hier 458f.

99 Von einer ambivalenten Gestaltung der Sasportas-Figur geht auch Jean-Pierre Morel aus, der auf Ähnlichkeiten zwischen Sasportas und Debuisson hinweist: Jean-Pierre Morel: Out of joint. Die Revolutionen in *Der Auftrag*, in: Heiner Müller – Rückblicke, Perspektiven, hg. v. Theo Buck und Jean-Marie Valentin, Frankfurt a.M.: Peter Lang 1995, S. 61–76, hier 66 und 73f. Vgl. auch Janine Ludwig: Heiner Müller, Ikone West. Das dramatische Werk Heiner Müllers in der Bundesrepublik – Rezeption und Wirkung, Frankfurt a.M.: Peter Lang 2009, S. 298f.

100 Müller: Mein Rendezvous mit dem Tod [Gespräch mit Alexander Kluge, 1994], in: W 12, Gespräche 3, S. 588–599, und 912–913, hier 913.

muss man dem Stück dennoch machen, zumal sich der Eindruck mit den Beobachtungen Christian Hippes zu Müllers Eingriffen bei der Übersetzung von Césaires *Une Saison au Congo* deckt.[101] Hippes Zusammenfassung der Probleme von Müllers Übersetzung ist schneidend:

> 1) die schulmeisterliche Korrektur der politischen Stoßrichtung des Textes, 2) die damit einher gehende Projektion revolutionärer Wünsche und Hoffnungen auf die ›Dritte Welt‹, 3) das Heranziehen des Textes zur Selbstbespiegelung eigener Problemlagen und schließlich 4) die fragwürdige Handhabung kultureller Besonderheiten, wodurch der kongolesische Kriegsruf am Ende der Erstfassung des Dramas (›Luma! Luma!‹) letztlich zum Marschbefehl eines westeuropäischen Linksintellektuellen mutiert (›Kämpfe […] Afrika‹).[102]

Eine nicht-exotistische Figurengestaltung scheint mir den Erfahrungsraum zu übersteigen, aus dem und für den Müller schrieb. Müller ist weder ein Autor der afrikanischen Befreiungs- noch einer globalen Solidaritätsbewegung. Das zentrale Thema von *Der Auftrag* ist der Verrat des weißen, privilegierten Revolutionärs an der Revolution.[103] Dessen Position ist den an Müllers Theater spielend und zuschauend Beteiligten am nächsten. Die Figur des Sasportas erhält ihre Relevanz und ihre Konturierung bei Müller in Bezug auf diese Position. Das ist exotistisch, liefert aber ein realistisches Bild des Entstehungs- und Wirkungszusammenhangs des Stücks. Müller geht es auch darum, den bestehenden Exotismus aufzuführen und so erfahrbar zu machen. So lautet eine Stelle im *Auftrag*, in der Debuisson, Sohn von Sklavenhaltern, sich selbst in seiner alten Rolle spielt:

> *Ein riesiger Neger tritt auf.*

101 Christian Hippe: Lumumba, Négritude und Klassenkampf. Heiner Müller übersetzt Aimé Césaire: Saison im Kongo, in: Theaterwissenschaftliche Beiträge, Beilage zu Theater der Zeit 61.5/6 (2006), S. 16–21.

102 Ebd., S. 19. Vgl. auch Hippes Einschätzung zu Müllers Umgang mit afrikanischen Dialektwörtern in Césaires Stück: »Das Aussparen des Begriffs ›n'golo‹ [ein für Césaire besonders wichtiger Ausdruck der Bantu-Philosophie für Lebenskraft und Potenz, S.F. nach Hippe] zeigt […] exemplarisch, dass Müller mit der willkürlichen Handhabung der afrikanischen Dialektwörter nicht nur auf lokales Kolorit verzichtete, sondern mögliche Zugänge zum Drama verbaute und die Dimension kultureller Differenz, wie sie im Verweis auf die Bantu-Philosophie eindringlich zum Ausdruck gelangt, in ihrer Potentialität beschnitt.« Ebd., S. 18. Auch die im Shakespeare-Kapitel erwähnte Stelle aus *Anatomie Titus* zum Waldwerden Roms aus Aarons Lust heraus lässt sich hier anführen: »SEIN GESCHLECHT TRÄUMT AFRIKA / SEIN SAMEN EINE BLITZSPUR WEISS IM BLACK / DER BLITZ VERWANDELT ROM IN EINEN WALD / BEVÖLKERT MIT DEN BESTIEN SEINER HEIMAT«. Müller: Anatomie Titus, S. 113.

103 Auch Hans-Thies Lehmann stellt dies heraus, ohne aber kolonialistische Momente bei Müller in den Blick zu nehmen. Vgl. Lehmann: Dramatische Form und Revolution, S. 137f.

> DEBUISSON: Das ist der älteste Sklave meiner Familie. Er ist taub und stumm, etwas zwischen Mensch und Hund. (A 20)

Debuisson spricht durch die Maske des Sklavenhalters, um nicht als Revolutionär enttarnt zu werden. *Der Auftrag* ist voller solcher Verdopplungen der theatralen Situation.[104] Es geht bei diesem Einzug einer zusätzlichen Ebene nicht darum, etwas sagbar zu machen, was auf der ersten Bühne anstößig wäre. Vielmehr wird durch die Vervielfältigung der Ebenen unklar, auf welcher Ebene das eigentliche Sprechen stattfindet, was Rolle und was Identität ist. Die nicht-chronologische Dramaturgie, in der für jeden Sprechakt immer erst zu klären ist, zu welchem Zeitpunkt er stattfindet, verstärkt diese Unsicherheit. Im »Theater der Revolution« (A 24) kann sich das Verhältnis zwischen Wort und Tat, zwischen vermeintlicher Rolle und vermeintlicher Identität jeden Moment verschieben. Debuisson entscheidet sich am Ende wieder für die Seite der Macht, schlüpft in die Haut, die vorher nur strategische Maske war – ein Ausweg, der allerdings nur dem Privilegierten gegeben ist.

Sämtliche Sprechsituationen im Stück werden unbehaglich gemacht, um die Überlagerungen zwischen Identität und Maskierung erfahrbar zu machen. *Der Auftrag* ist eine fortlaufende Ambivalenzerfahrung. Dabei wird nicht nur die Ununterscheidbarkeit von Identität und Maske der Figuren offenbar, sondern auch die Unmöglichkeit, festzustellen, wo die Grenze zwischen Revolution und Tod – - und das heißt im Stück vor allem: zwischen Revolution und Terror – liegt: »Die Revolution ist die Maske des Todes. Der Tod ist die Maske der Revolution« (A 20), sagt zunächst Debuisson, bevor aus der Formel eine Endlosschleife wird »DIE REVOLUTION IST DIE MASKE DES TODES DER TOD IST DIE MASKE DER REVOLUTION DIE REVOLUTION IST DIE MASKE DES TODES DER TOD IST DIE MASKE DER REVOLUTION […]« (21).

Müller schreibt keine utopischen Dramen. Die Funktion der Kunst sei, »die Wirklichkeit unmöglich zu machen«[105], erklärt er – und zwar gerade auch, indem er die eigene Wirklichkeit zur Aufführung bringt, das »Theater der weißen Revolution« (A 26). Mir geht es nicht darum, durch diese Sicht auf den Text den Exotismus zu entschuldigen – im Gegenteil. Es gilt, die

104 Mit dem Maskenspiel greift das Stück ein zentrales Motiv aus Brechts *Maßnahme* auf.

105 Heiner Müller: Ich muss mich verändern, statt mich zu interpretieren. Auskünfte des Autors Heiner Müller [1981], in: W 10, Gespräche 1, S. 153–157, hier 156; ders.: Diffuse Notwehrakte [1987], in: ebd., S. 801–807, hier 802. Vgl. zu der Formel Dirk Baecker: Von der Kunst, die Wirklichkeit unmöglich zu machen. Zu Heiner Müller, in: Merkur 71.2 (2017), S. 16–28.

Fragen der Schuld und des Privilegs im Zusammenhang mit den exotistischen Tendenzen zu untersuchen.

Die anti-kolonialistischen Manifeste Césaires und Fanons lieferten Müller wichtige Impulse für den *Auftrag* und thematisch verwandte Projekte. Keiner der beiden kommt in seiner Autobiographie vor. Laufend beruft Müller sich auf Ovid, Tacitus, Shakespeare, Brecht oder Kafka, auch Jünger und Schmitt. Nach meiner Kenntnis erwähnt er nirgends, dass die provokante Formel »Hitlers geographischer Lapsus: Genocid in Europa statt, wie gewohnt und Praxis heute wie gestern, in Afrika Asien Amerika«[106], die er in seiner Shakespeare-Rede verwendet und in mehreren Gesprächen wiederholt, aus Césaires Rede »Über den Kolonialismus« (1950) stammt. Darin schreibt Césaire über den »ach so distinguierten, ach so humanistischen, ach so christlichen Bourgeois des 20. Jahrhundert«,

> dass im Grunde das, was er Hitler nicht verzeiht, nicht das *Verbrechen* an sich, das *Verbrechen gegen die Menschen* ist, nicht *die Erniedrigung des Menschen an sich*, sondern das Verbrechen gegen den *weißen* Menschen, die Erniedrigung des *weißen* Menschen und dass er, Hitler, kolonialistische Methoden auf Europa angewendet hat, denen bislang nur die Araber Algeriens, die Kulis Indiens und die Neger Afrikas ausgesetzt waren.[107]

Müller spitzt den Gedanken rhetorisch zu, macht ihn zu einem Exempel für seine »kühl[e] Lapidarität«[108]. Indem er die Quelle unterschlägt, beschneidet er den Satz um den konkreten kolonialen Erfahrungsbezug und ersetzt ihn durch das Pathos der Provokation.

In einer Notiz aus Müllers Nachlass zur Arbeit an *Saison im Kongo* heißt es:

> Schwierigkeit: zu zeigen, wie europ. Politik v. Afrikanern kopiert, als Farce kenntlich – ohne daß dies zu Lasten d. Neger geht, nicht der kleine Moritz macht Politik // sondern: Politik den kleinen Moritz // 2. die Skizze zu erhalten, ohne daß, wegen Unbekanntheit der Bezugssysteme sich eine falsche (›magische‹) Totalität einstellt.[109]

106 Müller: Shakespeare Eine Differenz, S. 334. Der Satz findet sich ähnlich in Müller: Dokument 17: Diskussionsbeitrag auf der »Berliner Begegnung« vom 13. und 14. Dezember 1981, in: W 9, Eine Autobiographie, S. 328–329, hier 328.

107 Aimé Césaire: Über den Kolonialismus [1950], übers. v. Heribert Becker, Berlin: Alexander Verlag 2017, S. 29.

108 Klaus Theweleit: Artisten im Fernsehstudio, unbekümmert. Zwei Herren im west-östlichen Denkversuch, in: Die Schrift an der Wand. Alexander Kluge – Rohstoffe und Materialien, hg. v. Christian Schulte, Osnabrück: V&R 2000, S. 283–292, hier 283.

109 Zit. in: Müller: Kommentar zu *Saison im Kongo,* in: W 7, Die Stücke 5, S. 831 (= HMA 4069).

In ihrer Kürze fällt es schwer, die Notiz einzuordnen. Ob sich der paternalistische Eindruck, den sie vermittelt, mit mehr Kontext wegerklären ließe, erscheint vor dem Hintergrund von Hippes Analyse der Übersetzung fraglich. Auch wenn oder gerade weil Müller immer wieder Abgesänge auf Europa formulierte und den Anstoß künftiger Veränderungsprozesse außerhalb Europas lokalisierte,[110] ist seine Perspektive eurozentrisch. Seine Dichtung speist sich aus der europäischen Literaturgeschichte, aus europäischen Erfahrungsräumen. Er irrt, wenn er sagt, »ich bin ein Neger«[111].

Traum vom Körper als Geschoss: »Der Mann im Fahrstuhl«

An einigen Stellen macht *Der Auftrag* die eurozentrische Perspektive explizit. Das Zwischenspiel »Der Mann im Fahrstuhl« persifliert Passivität und stoizistische Verwandlungssehnsüchte an der Figur des europäischen Angestellten und deutet dabei auf den Verlust des sicheren Bodens als Grund für die Hilflosigkeit. Das rund sechsseitige Prosastück ist zwischen zwei Dialogpassagen in die zweite Hälfte des Dramas montiert. Ein Ich erzählt im Präsens von einer surrealen Aufzugerfahrung: »Termin beim Chef«, um einen unbekannten »Auftrag« zu erhalten, aber der rechtzeitige Ausstieg aus dem Aufzug in der richtigen Etage will nicht gelingen (A 27f.). Der Erzähler erfährt die Zeit als gestört; seine Versuche der Rationalisierung des Nicht-mehr-Rationalen erinnern an Kafka-Figuren: »Ich bedaure, daß ich von Physik zu wenig weiß, um den schreienden Widerspruch zwischen der Geschwindigkeit des Fahrstuhls und dem Zeitablauf, den meine Uhr anzeigt, in Wissenschaft auflösen zu können.« (29) Oder an einen Hamlet als Angestellten: »Die Zeit ist aus den Fugen und irgendwo in der vierten oder in der zwanzigsten Etage (das Oder schneidet wie ein Messer durch mein fahrlässiges Gehirn) wartet […] hinter seinem Schreibtisch […] mit meinem Auftrag der Chef (den ich in Gedanken Nummer Eins nenne) auf mich Versager.« (30)[112] Müller zufolge trägt der Text auch autobiographische Züge. Eine Quelle für den ersten Teil des Textes sei sein »Bittgang zu Honecker im Gebäude des Zentralkomitees, der Aufstieg mit dem Paternoster« gewesen, wie er in *Krieg ohne Schlacht* schreibt: »In

110 Vgl. u. a. Müller: Stirb schneller, Europa, bes. S. 399f.; Fragen an Heiner Müller [1981], in: W 10, Gespräche 1, S. 168–174, hier 168; ders.: Der Mystery Man [1983], in: ebd., S. 291–297, hier 295f.; ders.: Nach Brecht, S. 797.

111 Müller: »Ich bin ein Neger«, S. 415. Müller begründet die Formulierung mit der Erfahrung von Bedrohung und Deprivation in seiner Kindheit und als regimekritischer Schriftsteller in der DDR, aber auch mit der Fremdheitserfahrung bei der Verleihung des Büchnerpreises.

112 »Nummer Eins« ist seit Arthur Koestlers *Sonnenfinsternis* (1940) eine »Chiffre für Stalin«. Lehmann: Dramatische Form und Revolution, S. 135.

jeder Etage saß dem Paternoster gegenüber ein Soldat mit Maschinenpistole. Das Gebäude des Zentralkomitees war ein Hochsicherheitstrakt für die Gefangenen der Macht.«[113] Corinna Mieth hat den »Alptraum«, in den Müller diese Erfahrung verwandelt hat, als Allegorie der »Aporie der Revolution« gelesen: »Die Zeit, die geschichtliche Entwicklung, die als Aufwärtsbewegung vorgestellt wird, paßt oft nicht zum Stand der revolutionären Aktionen«.[114]

Noch nicht einmal zum Ausweg in die Verwandlung, die Gregor Samsa gelingt, ist Müllers Ich in der Lage. Die Phantasie des Auswegs im »Mann im Fahrstuhl« gleicht dem Wunsch, sich selbst zur Waffe zu machen, den Müller seinem Philoktet zugeschrieben hatte; hier steht er im Dienst der Pünktlichkeit: »Verzweifelter Traum im Traum: ich habe die Fähigkeit, einfach indem ich mich zusammenrolle, meinen Körper in ein Geschoß zu verwandeln, das die Decke des Fahrstuhls durchschlagend die Zeit überholt.« (A 30) Wie in *Philoktet* käme die Metamorphose auch hier dem Versuch gleich, die entfremdende Verwandlung von Menschen in Dinge für sich nutzbar zu machen, ohne sie dadurch aber zu überwinden. Im »Mann im Fahrstuhl« geschieht die Verwandlung weiter im Dienst der Macht, wenn auch mit destruktivem Subtext: Ein phallisches Zerstörungswerkzeug soll zum Schreibtisch des Chefs führen. Vom Feiern der eigenen Verwandlungskraft, die sich in den Césaire-Gedichten zeigt, findet sich keine Spur. Anstelle des widerständig-heiteren Trotzdem steht bei Müller eine farcenhafte Ironie; noch dazu ist die ganze Konstellation zweifach in die Welt des Traums verschoben. Nach einiger Zeit gelingt dem Ich-Erzähler der Ausstieg; zur Störung der Zeit tritt nun eine des Raums: »Ich verlasse den Fahrstuhl beim nächsten Halt und stehe ohne Auftrag, den nicht mehr gebrauchten Schlips immer noch lächerlich unter mein Kind gebunden, auf einer Dorfstraße in Peru.« (30) Es folgen Szenen, die von der Angst, erstochen zu werden und von der Sehnsucht, eine Frau zu berühren, erzählen (32f.) – exotistische Projektionen von Schrecken und Lust.

Auch für die Peru-Passagen gibt es laut Müller eine biographische Quelle: seine zweite Amerika-Reise 1978. »Schreiben konnte ich das Stück erst nach einem Aufenthalt in Mexico und in Puerto Rico«, hält er in *Krieg ohne Schlacht* fest:

113 Müller: Krieg ohne Schlacht. Leben in zwei Diktaturen. Eine Autobiographie, in: W 9, Eine Autobiographie, S. 7–287, hier 233.

114 Corinna Mieth: Von der teleologischen zur postteleologischen Utopie. Die zunehmende Fragmentarisierung der Geschichte bei Heiner Müller, in: Der Text ist der Coyote. Heiner Müller Bestandsaufnahme, hg. v. Christian Schulte und Brigitte Maria Mayer, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2004, S. 211–229, hier 222.

> Vorher hatte ich keine Dramaturgie dafür. In Mexico fand ich die Form. Der 2. Teil des FAHRSTUHL-Texts in dem Stück ist ein Traumprotokoll, der Traum das Produkt eines Nachtgangs von einem abgelegenen Dorf zur Hauptverkehrsstraße nach Mexico City, auf einem Feldweg zwischen Kakteenfeldern, kein Mond, kein Taxi. Ab und zu tauchten dunkle Gestalten wie von Goya-Bildern auf, gingen an uns vorbei, manchmal mit Taschenlampen, auch mit Kerzen. Ein Angst-Gang durch die Dritte Welt.[115]

Müllers Rede von der Dritten Welt entlarvt sich selbst als Projektion, gespeist aus der Nachtseite der europäischen Romantik. Wurden zur Zeit des Kalten Kriegs mit der Formel von der Dritten Welt die blockfreien Länder bezeichnet, war sie Mitte der 1990er Jahre, als Müller seine Autobiographie schreibt, längst des Paternalismus überführt – zumal Mexiko durch den Wirtschaftsboom in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts schon in den 1970er Jahren zu den Schwellenländern gezählt wurde.

Dieses Ausstellen des Paternalismus, der die eigene Angst überdeckt, findet sich auch in der Stelle im *Auftrag.* Am Ende der Beschreibung der »wüsten Gegend jenseits der Zivilisation« (A 32), in den der Aufzug den Ich-Erzähler entlässt, heißt es:

> Auf einem grasüberwachsenen Bahndamm basteln zwei Knaben an einer Kreuzung aus Dampfmaschine und Lokomotive herum, die auf einem abgebrochenen Gleis steht. Ich Europäer sehe mit dem ersten Blick, daß ihre Mühe verloren ist: dieses Fahrzeug wird sich nicht bewegen, aber ich sage es den Kindern nicht, Arbeit ist Hoffnung, und gehe weiter in die Landschaft, die keine andere Arbeit hat als auf das Verschwinden des Menschen zu warten. (33)

Dampfmaschine und Lokomotive sind Sinnbilder der industriellen Revolution des 18. und 19. Jahrhunderts. Die Lokomotive ist zudem eine marxistische Metapher für die Beschleunigung der historischen Entwicklung durch Revolution: »Die Revolutionen sind die Lokomotiven der Geschichte«, schreibt Marx in »Die Klassenkämpfe in Frankreich 1848 bis 1850«.[116] Der Blick des Europäers auf die Bemühungen der beiden Jungen erscheint doppelt paternalistisch: In dieser »wüsten Gegend jenseits der Zivilisation« ist weder eine industrielle noch eine politische Revolution zu machen. Durch das entlarvende »Ich Europäer« ist die Stelle ironisch gebrochen. Müller wird hier auch Walter Benjamins Korrektur der Marxschen Formel im Sinn gehabt haben, auf die er immer wieder zu sprechen kam: »Marx sagt, die Revolutionen sind die Lokomotiven der Weltgeschichte. Aber vielleicht ist dem gänzlich anders. Vielleicht sind die Revolutionen der Griff des in diesem Zug reisenden Menschengeschlechts

115 Ebd.

116 Karl Marx: Die Klassenkämpfe in Frankreich 1848 bis 1850 [1850], in: MEW 7, Ost-Berlin: Dietz Verlag 1960, S. 9–107, hier 85.

nach der Notbremse.«[117] Insofern läge die eigentliche Hoffnung in der Szene im »grasüberwachsenen Bahndamm« und dem »abgebrochenen Gleis«.

In diesem Sinne ließe sich auch das Warten der Landschaft auf das Verschwinden des Menschen lesen. Da auch diese Beschreibung aus der Perspektive des Ich-Erzählers stammt, ergibt sich ein weiteres paternalistisches Moment: Der Europäer hat den beiden Jungen nicht nur das Wissen um Technik und Politik voraus, sondern auch die Hoffnungslosigkeit, das Wissen darum, dass der Mensch durch den Fortschritt an seiner Selbstzerstörung arbeitet. Das Eingehen in die Landschaft wird zur Erfüllung von Debuissons stoischem Wunsch, Baum, Berg oder Wüste zu sein. Es handelt sich um eine Verwandlung ins Unberührbare, Unbedrohbare, ausgelöst vom Gefühl des Identitätsverlusts: eine Form des Sich-Auflösens im Naturzusammenhang, des Sich-Hingebens an die Welt als fortgesetzter Prozess der Verwandlung. Eine widerständige Kraft steckt nicht darin.

Debuissons Sandsturm, Aarons Verwüstung

Der Auftrag endet mit Debuissons Rückreise in das Frankreich der napoleonischen Restauration, mit dem blitzhaften Verblassen der Erinnerung an die Revolution, an ihren Preis und ihre Ambivalenzen:

> Er vergaß den Sturm auf die Bastille, den Hungermarsch der Achtzigtausend, das Ende der Gironde, ihr Abendmahl, ein Toter an der Tafel, Saint Just, den schwarzen Engel, Danton, die Stimme der Revolution, Marat, über den Dolch gekrümmt, das zerbrochene Kinn Robespierres, seinen Schrei, als der Henker die Binde abriß, seinen letzten mitleidigen Blick auf den Jubel der Menge. Debuisson griff nach der letzten Erinnerung, die ihn noch nicht verlassen hatte: ein Sandsturm vor Las Palmas, Grillen kamen mit dem Sand aufs Schiff und begleiteten die Fahrt über den Atlantik. Debuisson duckte sich gegen den Sandsturm, rieb sich den Sand aus den Augen, hielt sich die Ohren gegen den Gesang der Grillen zu. Dann warf der Verrat sich auf ihn wie ein Himmel, das Glück der Schamlippen ein Morgenrot. (A 41f.)

Debuisson ist ein Nachfahre Odysseus'. Er weiß seine Sinne gegen die Invasion der Wüste auf das Schiff zu schützen. Er entgeht der Verwandlung, lässt sich vom Verrat überwölben. Müller schreibt die *Dialektik der Aufklärung* fort: Debuisson erhält sich das Augenlicht und die Undurchdringlichkeit der Körperhülle. Anders als Odysseus es mit dem Gesang der Sirenen tut, betäubt

117 Walter Benjamin: Über den Begriff der Geschichte [1942]. Anmerkungsteil, in: GS I.1, S. 1223–1266, hier 1232. Vgl. Müller: Es gibt ein Menschenrecht auf Feigheit. Ein Gespräch mit Thomas Assheuer für »Frankfurter Rundschau«, 22.5.1993, in: W 12, Gespräche 3, S. 346–162, hier 360f.: »Die Marx-Korrektur von Benjamin: Revolution nicht als Beschleunigung, sondern Revolution als Notbremse. Der Sozialismus war eine Notbremse.«

sich Debuisson gegen die Kunst aus der Wüste. Er flieht in den Sex, das »Glück der Schamlippen«, und ist hier nicht nur Büchners Danton, sondern auch wieder Odysseus ähnlich, dessen Abenteuer in Penelopes Schoß enden.

Das »Morgenrot«, auf dem Müller das Stück in nietzscheanischem Tonfall schließt, schillert. Dem energetischen Schlussvers von Césaires »Question préalable«, »comme dans ma gorge notre aurore« ist es fern, ist vielmehr zynischer Abgesang auf die Revolution. Aurora hieß der Panzerkreuzer, mit dessen Platzpatronenschuss 1917 die Russische Revolution begann. Dem alten Soldatenlied nach, das Wilhelm Hauff berühmt gemacht hat, ist das Morgenrot wiederum ein Todesbote, der vom Trost begleitet wird, für Gott und Land gestorben zu sein: »Darum still / Füg' ich mich, wie Gott es will, / Und, so will ich wacker streiten, / Und sollt' ich den Tod erleiden, / Stirbt ein braver Reitersmann.« Mit dem Morgenrot der Schamlippen endet das Stück auf einem Bild für das Vergessen der Revolution und die Anverwandlung noch des Todes an die Macht.

Wie die Russische Revolution vom Schiff aus beginnt, enthält aber auch Debuissons Fluchtfahrzeug ein Moment des möglichen Widerstands gegen den Verrat, mit dem die Idee vom »Krieg der Landschaften« eine weitere Wendung bekommt. An den weißen Verrat an der Revolution und das Vergessen der Revolutionäre knüpft sich vom Schiff her das Bild einer Versandung, einer Verwüstung Europas als neue Form der Revolution – ohne den Menschen. Debuissons Fähigkeit zur Abwehr von Sand und Grillen erinnert dabei an Müllers oben zitierte Rede von der »Fülle blitzartiger, minimaler Materialschlachten« in der kapitalistischen Welt, die staubbedeckte »Charakterpanzer« hervorbringen. Sie lassen den Menschen viel aushalten, führen aber dazu, dass die Verwandlungsenergien sich an anderen Stellen Bahn brechen.

Von der Bedrohung durch den Sand im *Auftrag* weist ein Weg voraus auf Müllers Version von Shakespeares Aaron. Müller erkennt in Aarons Eingegrabenwerden einen Weg zum Pflanzlichen und zum Anorganischen. Aus Aarons Körper wächst bei Müller über Rom die Wüste heran. *Anatomie Titus* endet mit diesen Versen:

WÄHREND DER NEGER IN DIE ERDE WÄCHST
VERWANDELT LANGSAM VOM GEWÜRM DER TIEFE
IN STAUB DER SICH ZUR WÜSTE SAMMELT UND
WÄCHST ÜBER ROM
SCHLAGEN DIE GOTEN DIE HAUPTSTADT DER WELT
MIT PFEILGEWITTERN AN DAS KREUZ DES SÜDENS
AUS MASSENGRÄBERN LAUTLOS APPLAUDIERT
IM SPATENKLIRRN DER ARCHÄOLOGIE
FEIERT DAS MESSER HOCHZEIT MIT DER WUNDE

IM KANNIBALENLOOK DER GOTENSCHLÄCHTER
TANZT MIT DEM NEGER AUF DER ASCHE ROMS
DER SLOWFOX FÄRBT IM TAKT DEN HIMMEL GRAU
DER UNTEN AUFSCHEINT SCHWARZ UND OHNE GRUND
BIS PFEIFEND ÜBERM LETZTEN HAPPYEND
DIE FALLE WELT SICH SCHLIESST DAS FIRMAMENT[118]

Den Staub, der zur Wüste wächst, weist Müller als Produkt des Verwandlungsvorgangs Tod aus. Aaron, der sadistische Erinnerungsarbeiter, der seinen Feinden die Leichen ihrer Nächsten wieder vor die Tür setzt, entwickelt in der metamorphen Komplizenschaft mit der Natur einen Terrorismus der Toten als letzte Waffe. Die Verwüstung wird zur Rache der Toten an den Lebenden. Die Wüste entdifferenziert das imperiale Zentrum, das sich durch Referentialität (und damit durch Differenz) konstituiert hatte. Es entsteht ein antikoloniales Bild vom »Krieg der Landschaften«, in dem sich Verwandlungsenergien der Unterdrückten gegen die Macht manifestieren – ein Sieg der Verwandlung über die Figur. Zugleich wiederholt das Bild aber den stoizistischen Traum vom Sandwerden als Ende des Gefühls, als Ende der Erfahrung. Mit Canetti wäre der Sand letzter Rest radikaler *Ent*wandlungsprozesse, Signum des Verlusts von Vielfalt und Erfahrungsreichtum: »Die gehäufte Entwandlung führt zu einer Reduktion der Welt. Der Reichtum ihrer Erscheinungsformen gilt ihr nichts, ihre Vielfalt ist ihr verdächtig. Alle Blätter sind gleich und dürr und Staub, alle Strahlen erlöschen in einer Nacht von Feindschaft.«[119] Herakles' Selbstverwandlung im Wald ist die Versandung fern.

Zudem deutet sich an, dass sich die globalen Machtverhältnisse nur verlagern, die Logik von Herrschaft und Unterwerfung nicht an ihr Ende gerät. In einer Parodie antiker Verstirnungsmythen wird Rom mit Pfeilen an das Kreuz des Südens genagelt und dient nun dem globalen Süden zur Orientierung. Die im nächsten Vers folgenden Massengräber weisen auf eine Rachelogik. Währenddessen beginnt, wo einst Rom stand, »IM SPATENKLIRRN DER ARCHÄOLOGIE« die kulturelle Plünderung. Am Ausverkauf der Mythen, den in der Philoktet-Farce von 1979 Schliemann personifizierte, hat auch das Theater teil, das aus Rom seine Stoffe bezieht.[120]

Es erscheint konsequent, dass das Schließen eines impliziten Theatervorhangs hier zur Parodie eines Schlusses[121] wird und mit dem Bild des Weltendes einhergeht. »*Black*«[122] hatte es bei Müller schon vor den Schluss-

118 Müller: Anatomie Titus, S. 187f.
119 Canetti: Masse und Macht, S. 448.
120 Vgl. dazu Döring: Titus und kein Ende, S. 360.
121 Ebd.
122 Müller: Anatomie Titus, S. 187.

versen in der Regiebemerkung geheißen, mit unangenehmem Kalauer auf die Gleichsetzung: Aaron = Zerstörung Roms = Ende des europäischen Theaters der Repräsentation. Anders als bei Shakespeare (»some stay«) bleibt bei Müller aus dem Text heraus niemand im Theater zurück. Ein ähnlich leeres Schlussbild hat *Der Auftrag*, mit dem »Verrat«, der sich auf Debuisson wirft, »wie ein Himmel«. Tom Kühnel und Jürgen Kuttner ließen ihre Inszenierung von 2015 am Schauspiel Hannover, mit Corinna Harfouch als Debuisson und Mann im Fahrstuhl, mit einer verlassenen Bühne enden, deren Leere eine grelle Lichtsäule betonte.[123] Solche Schlüsse legen es auf Einspruch an. Möglich wird er nur, wenn die am Theater Beteiligten sich ihre Involvierung in die gezeigten Prozesse eingestehen.

Gerade in demokratischen Gesellschaften, aus denen sich das Publikum für Müllers Stücke zu weiten Teilen rekrutiert, betrachtet Müller das als große Herausforderung. In einem späten Gespräch mit Kluge über die *Orestie* spricht er von der Demokratie als »Allesfresser«, der sich Widerstände einverleibe: »Sie kann alles essen und stärkt sich durch jede Opposition«.[124] Wie die *Orestie* dramatisiere, habe sich in der Vorgeschichte der Demokratie ein »Steinschlag von Schuldgefühlen« und »Vergeßlichkeiten« angehäuft. Weder bei Aischylos noch in den modernen Demokratien würden diese Schuld und dieses Vergessen bearbeitet, sondern schlicht verdaut:

> [W]enn die Schuld ganz gehäuft wird, so daß sie gar nicht mehr abzuarbeiten ist, dann hast du diesen Allesfresser. […] Das demokratische Prinzip, das alles verdaut. Das übrigens auch den Sokrates umbringt. Vielleicht ist das die Kraft der Demokratie oder die Stärke der Demokratie, daß ihre Schwäche offen auftritt. Sie ist kein vulkanisches Prinzip, sie ist ein neptunisches Prinzip. Mehr Wasser als Feuer, und Wasser kann alles aufnehmen.[125]

Demnach lägen die Verwandlungskräfte der Demokratie im Extrem der Verflüssigung und damit letztlich wieder in einer Erfahrung, die Cassirer und Barthes mit der Sprache des autoritären, erfahrungsfernen Mythos verbunden hatten. Vor diesem Hintergrund fordert die Versandung, die am Ende von *Der Auftrag* und *Anatomie Titus* steht, das Publikum auf, plastisch zu werden, den Mythos erlebend zu transformieren.

123 Vgl. dazu auch Falk Strehlow: »Und wenn du wissen willst, wer hier Dein Herr ist, kauf dir einen Spiegel.« Klassismus-Darstellungen bei Heiner Müller, in: Klassengesellschaft reloaded und das Ende der menschlichen Gattung – Fragen an Heiner Müller, hg. v. Wolfram Ette und F. Str., Berlin: Theater der Zeit 2021, S. 46–68, hier 62. Ich sah das Gastspiel am Münchner Residenztheater am 1.4.2017.

124 Müller: »Demokratie als Allesfresser« [Gespräch mit Alexander Kluge, 1994] in: W 12, Gespräche 3, S. 600–611, hier 604.

125 Ebd.

Schluss

Von Aischylos und Platon, von Ovid, Shakespeare und Thomas Hobbes, von Carl Schmitt und Heiner Müller her lässt sich starke Erfahrung als ein Fundament des Politischen betrachten. Die Angst vor einem Überfließen des Stofflichen, Sinnlichen und Emotionalen, vor Gewalt und Ansteckung, aber auch die Sehnsucht nach Berührung und Verbindung stehen am Anfang der Bestrebungen, sich Institutionen zu schaffen, zu denen nicht zuletzt Mythen gehören. Figuren und Verfahren der Verwandlung, so wollte diese Arbeit vor Augen führen, spielen eine zentrale Rolle für Aushandlungsversuche zwischen Politik und Erfahrung und zeigen, dass beide unauflösbar miteinander verbunden sind. Die stofflichen Grundlagen des Politischen, zu denen die menschliche Erfahrung gehört, bleiben Einfallstore zur Auflösung fester institutioneller Strukturen.

Von der *Odyssee* bis Heiner Müller haben die Lektüren dieser Arbeit Verwandlung dabei als mythisches Schreck- und Sehnsuchtsbild offenbart, als Werkzeug der Macht von der Maske bis zur gewaltsamen physischen Deformation, als letzten Ausweg in der Not sowie als mal selbstzerstörerische, mal (potentiell) emanzipatorische Utopie der Erfahrung des Involviertseins in ein Gemeinwesen, in eine historische Struktur. Die verschiedenen Ausprägungen von Verwandlung, so wurde ebenfalls gezeigt, können sich vielfältig überlagern. Die Lektüren sind als Ertrag der Arbeit zu verstehen; er kann nicht abschließend referiert, sondern nur im Lesen erfahren werden.

Aus den Erfahrungen mit den untersuchten Texten speist sich die Überzeugung, dass keine der benannten Ausprägungen von Verwandlung ihre Aktualität verloren hat. Der Abschluss der Arbeit fiel in die Zeit eines endlosen Endes einer Pandemie, die das Zusammenleben der meisten Gesellschaften der Welt radikal veränderte und dabei Orte leiblicher Kopräsenz zu Gefahren- und Sehnsuchtsorten zugleich machte. Während ein Virus vorführte, dass der menschliche Körper offene Grenzen besitzt und die Regierungen der Welt dazu zwang, das Verhältnis von Individuum und Kollektiv neu zu justieren, während das Sterben wie seine Verhinderung zu öffentlichen Angelegenheiten wurde, erinnerten Flut-, Brand- und Fluchtkatastrophen die Weltgesellschaft daran, dass die Pandemie nur *ein* Symptom jahrzehntelanger

menschlicher Ausbeutung der Erde darstellt. In den letzten Tagen der Arbeit am Manuskript fand das Gespenst eines Kriegs in Europa blutige Gestalt. Sein Ende ist zum Zeitpunkt der Drucklegung nicht in Sicht.

Die Ereignisse eint, dass sich in ihnen Politik, Mythos und Erfahrung überlagern, Spannungen zwischen Aufklärung und Mythos sich verweben. Die um sie entstehenden Diskurse und Bewältigungsmuster prägt am einen Ende eines schwer überschaubaren politischen Spektrums ein von Erstarrung bedrohter Glaube an die Lösung erfahrungsbezogener Probleme durch wissenschaftliche Rationalität, während die Verstrickungen dieser Rationalität in ein am ökonomischen Profit orientiertes Fortschrittsdenken unterbelichtet bleiben. Am anderen Ende werden diese Tendenzen gestärkt und herausgefordert von ungeschlachten politischen Mythen, die nicht selten Schreckbilder der Verwandlung bemühen, von erbguttransformierenden staatlichen Eingriffen in den Körper bis zur Mutation europäischer Gesellschaften durch Migration – Mythen, die es teils ausdrücklich darauf abzielen, der diskursiven Sichtbarkeit wissenschaftlich begründeter (aber nicht zwingend mythosfreier) Verwandlungsbilder, etwa von der Verwüstung der Erde durch den Klimawandel, Konkurrenz zu machen. Daneben und dabei zeigt die in auffälliger Häufung auftretende Verwandlungsmetaphorik der prä-pandemischen linken Kritik an Fortschrittsdenken und Ausbeutung der Erde, an Gentrifizierung und Biodesign mehr und mehr ihre Gültigkeit im Buchstäblichen.[126] Zugleich entsteht eine neue rechte Kulturkritik mit teils identischem Vokabular. Die Strategie des Kaperns von Mythen und Ästhetiken, die sich bei Schmitt beobachten ließ, wird bewusst aufgegriffen; die Reichweite der Interventionen wird größer.[127]

Wieder scheint Cassirers Befund zum politischen Mythos als »moderne Waffe«[128], der nur streng rational beizukommen ist, der Beobachtung einer

126 Bruno Latour hatte von der Verwandlung und Mutation territorialer Räume, dem Entzug des Bodens gesprochen sowie von der Metamorphose als »Existenzweise« der Krise und der Ergriffenheit, Ulrich Beck eine »Metamorphose der Welt« in der Globalisierung im Zeichen des Klimawandels beobachtet. Für Guillaume Paoli bringt die »Gentrifizierung der Kultur« Metamorphosen hervor. Volker Demuth widmet sich der Umformung des Menschen im Zeichen des Post- und Transhumanismus. Bruno Latour: Das terrestrische Manifest, übers. v. Bernd Schwibs, Berlin: Suhrkamp 2018 [Paris 2017]; ders.: Existenzweisen. Eine Anthropologie der Modernen, Berlin: Suhrkamp 2018 [Paris 2012]; Ulrich Beck: Die Metamorphose der Welt, übers. v. Frank Jakubzik, Berlin: Suhrkamp 2016; Guillaume Paoli: Die lange Nacht der Metamorphose. Über die Gentrifizierung der Kultur, Berlin: Matthes & Seitz 2017; Volker Demuth: Der nächste Mensch, Berlin: Matthes & Seitz 2018.

127 Vgl. neben inzwischen vielen weiteren, etwa die rechten Zeitschriften *Tumult* (seit 2015), *Sezession, Die Kehre* und zahlreiche im Verlag Antaios herausgegebene Bücher.

128 Cassirer: Vom Mythus des Staates, S. 368.

Dialektik der Aufklärung gegenüberzustehen sowie einem bei Blumenberg abgeschauten Trotz, den Mythos nicht den Falschen überlassen zu wollen. Treten sie in einiger Ferne und mit faszinierender ästhetischer Form auf – wie etwa in der *Orestie*, bei Platon oder Hobbes – lassen sich solche Spannungen philologisch genießen. Auch Ovids *Metamorphosen*, die Dramen Shakespeares, *Faust II* und die Stücke Müllers sind auf diese verdauliche Weise rezipierbar. Herausgefordert werden solche sich aus sicherer Distanz vollziehenden Ambivalenzerfahrungen auf der einen Seite von Texten wie denen Carl Schmitts, die aus (macht-)politischen Gründen Erfahrung mythisch zu überstrahlen suchen, und auf der anderen Seite von Texten wie denen Warlam Schalamows, die gegen jeden Ausweg in die distanzierende Ästhetisierung oder gar Mythisierung auf einer radikalen (und gleichwohl ästhetischen) Erfahrung beharren.

Nicht zuletzt da ein erfolgreiches Sich-Vom-Leib-Halten gegenwärtiger Weltereignisse zunehmend unwahrscheinlicher wird, drängen diejenigen Momente einer politischen Literaturgeschichte der Verwandlung auf Beachtung, die auf der zivilisatorischen Bedeutung der Tradierung und Kollektivierung starker Erfahrung bestehen. Dazu gehören das mögliche proteische Nachspiel der *Orestie*, die Erfahrungsspuren bei Platon, Hobbes und noch bei Carl Schmitt, der sie nutzbar zu machen versucht, Ovids poetisch-politisches Plädoyer für die Plastizität, der Fluchtpunkt radikalen Involviertseins, der sich in Shakespeares Theater andeutet, Goethes außergewöhnliche Erfahrungsfähigkeit, die lebensweltliche und ästhetische Erfahrung blitzartig zusammentreten lässt, Platonows utopische Melancholie, Schalamows eisige, unter die Haut ziehende Erfahrungsprosa und Müllers theatrale Arbeit an Ambivalenz, Involviertsein und »Einverständnis«.

Dank

Die vorliegende Arbeit ist die leicht überarbeitete Fassung meiner Habilitationsschrift, die im Januar 2023 von der Philosophischen Fakultät der Friedrich-Alexander-Universität Erlangen-Nürnberg angenommen wurde. Die Arbeit ist von 2017 bis Anfang 2022 entstanden und wurde durch eine Stelle am Department Germanistik und Komparatistik der Universität Erlangen-Nürnberg, eine Zwischenstation am Institut für deutsche und niederländische Philologie der FU Berlin 2019/20 sowie ein Feodor-Lynen-Stipendium der Alexander-von-Humboldt-Stiftung am German Department der UC Berkeley 2021 ermöglicht. Für die Gelegenheit, Thesen und Kapitelentwürfe zur Diskussion zu stellen, für Hinweise und kritische Lektüren bedanke ich mich bei den folgenden institutionellen Zusammenhängen und Personen: meinem Habilitationsmentorat durch Cornelia Ortlieb, Dirk Niefanger und Tobias Döring; dem DFG-Netzwerk ›Berühren: literarische, mediale und politische Figurationen‹ (2017–2019); den Colloquien von Cornelia Ortlieb in Erlangen und Berlin; dem ›kleinen Kolloquium‹ mit Hanna Sohns, Johannes Ungelenk und Alexander Waszynski; dem Forschungsseminar des Departments Germanistik und Komparatistik in Erlangen; dem German Department und dem Department for Comparative Literature der UC Berkeley, besonders Niklaus Largier, Mario Telò und James I. Porter; sowie Melanie Möller und ihrem Latinistik-Kolloquium an der FU Berlin im digitalen Sommersemester 2021. Meinen Studierenden in Erlangen und Berlin danke ich für anregende Seminardiskussionen im Horizont der Studie. Kurz vor Schluss hat Elfi Bettinger das Shakespeare- und Florian Kragl das Ovid-Kapitel durchgesehen. Besonderer Dank gilt Eduard Meusel für seine genaue Lektüre der drei ›griechischen‹ Kapitel. Mona Körte und Melanie Möller danke ich für die Begutachtung der Arbeit im Zuge des Habilitationsverfahrens. Wolfram Burckhardt gilt mein Dank für die freundliche Aufnahme in sein Verlagsprogramm und die sorgsame Buchgestaltung. Für die Hilfe bei der Durchsicht der Fahnen bedanke ich mich bei Lia Kentischer. Peter Stock danke ich für Verwandlungsgespräche, Körperwissen und für seine Geduld.

Literaturverzeichnis

Literarische und zentrale philosophische Quellen

Aeschyli tragoediae, hg. v. G. Murray, 2. Aufl., Oxford: Clarendon Press 1955 [aus dem digitalen Thesaurus Linguae Graecae (TLG), <http://stephanus.tlg.uci.edu>].

Aischylos: Die Orestie, übers. v. Kurt Steinmann, Stuttgart: Reclam 2016. (= Ag., Eum., Cho.)

—: Die Orestie, übers. v. Peter Stein, hg. v. Bernd Seidensticker, München: C.H. Beck 2007 [1997].

—: Orestie. Griechisch und deutsch, übers. u. hg. v. Oskar Werner, München: Heimeran Verlag 1948.

Am Kältepol. Erzählungen aus dem Gulag, von Warlam Schalamow, Regie: Timofej Kuljabin, mit Nora Buzalka, Sibylle Canonica, Pauline Fusban, Anna Graenzer, Hanna Scheibe, Charlotte Schwab, Bühne: Oleg Golovko, Residenztheater München 2018.

Apollodor: Bibliotheke. Götter- und Heldensagen, hg. übers. u. komm. v. Paul Dräger, Düsseldorf/Zürich: Artemis & Winkler 2005.

Arendt, Hannah: Sokrates. Apologie der Pluralität [1954], übers. v. Joachim Kalka, Berlin: Matthes & Seitz 2016.

Aristoteles: Werke in deutsche Übersetzung, hg. v. Hellmut Flashar, Band 5: Poetik, übers. u. erl. v. Arbogast Schmitt, Berlin: Akademie Verlag 2008.

Artaud, Antonin: Das Theater und sein Double, übers. v. Gerd Henniger, hg. v. Bernd Mattheus, Berlin: Matthes & Seitz 2012 [Paris 1938].

—: Œuvres, hg. v. Évelyne Grossman, Paris: Gallimard 2004.

—: Œuvres complètes, Bd. IV und XIII, Paris: Gallimard 1974 und 1978.

—: Schluß mit dem Gottesgericht. Das Theater der Grausamkeit. Letzte Schriften zum Theater, übers. v. Elena Kapralik, München: Matthes & Seitz 2002.

Auerbach, Erich: Figura [1938], in: Friedrich Balke und Hanna Engelmeier: Mimesis und Figura. Mit einer Neuausgabe des »Figura«-Aufsatzes von Erich Auerbach, Paderborn: Fink 2016, S. 121–188.

—: Mimesis. Dargestellte Wirklichkeit in der abendländischen Literatur, 11. Aufl., Bern 2015 [1946].

Augustus: Meine Taten / Res gestae divi augusti, lateinisch–griechisch–deutsch, hg v. Ekkehard Weber, 6. Aufl., Düsseldorf/Zürich: Artemis & Winkler 1999.

Bacon, Francis: Of the Wisdom of the Ancients [1609/1858], in: The Works of Francis Bacon, Volume 6: Literary and Professional Works 1, hg. v. James Spedding, Robert Leslie Ellis und Douglas Denon Heath, Cambridge: CUP 2011, S. 701–764.

Barthes, Roland: Die Lust am Text, übers. v. Ottmar Ette, Berlin: Suhrkamp 2010 [Paris 1973].

—: Mythen des Alltags, übers. v. Horst Brühmann, Berlin: Suhrkamp 2012 [Paris 1957].

—: Mythologies, Paris: Seuil 1970 [1957].

Bleek, W.H.I. und L.C. Lloyd: Specimens of Bushman Folklore, London: Allen 1911.

Blumenberg, Hans: Arbeit am Mythos, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1979.

—: Das Lachen der Thrakerin. Eine Urgeschichte der Theorie, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1987.

—: Präfiguration. Arbeit am politischen Mythos, hg. v. Angus Nicholls und Felix Heidenreich, Berlin: Suhrkamp 2014.

—: Wirklichkeitsbegriff und Wirkungspotential des Mythos (1971), in: ders.: Ästhetische und metaphorologische Schriften, hg. v. Anselm Haverkamp, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2001, S. 327–405.

—: Schiffbruch mit Zuschauer. Paradigma einer Daseinsmetapher, Frankfurt a.M. 1997 [1979].

—: Die Sorge geht über den Fluß, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1987.

—: Quellen, Ströme, Eisberge, hg. v. Ulrich von Bülow und Dorit Krusche, Berlin: Suhrkamp 2012.

Blumenberg, Hans und Carl Schmitt: Briefwechsel 1971–1978 und weitere Materialien, hg. v. Alexander Schmitz und Marcel Lepper, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2007.

Brecht, Bertolt: Lied der Mutter über den Heldentod des Feiglings Wessowtschikow, in: ders.: Werke. Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe, Band 14: Gedichte 4. Gedichte und Gedichtfragmente 1928–1939, hg. v. Jan Knopf und Brigitte Bergheim, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1993, S. 127–128.

Burckhardt, Jacob: Die Metamorphosen, in: ders.: Werke. Kritische Gesamtausgabe, Band 20: Griechische Kulturgeschichte [posthum 1898–1902], Band 2, hg. v. Leonhard Burckhardt, Barbara von Reibnitz und Jürgen von Ungern-Sternberg, München/Basel: C.H. Beck/Schwabe 2005, S. 1–14.

—: Zu »Die Metamorphosen« [Nachtrag], in: ders.: Werke. Kritische Gesamtausgabe, Band 20: Griechische Kulturgeschichte [posthum 1898–1902], Band 2, hg. v. Leonhard Burckhardt, Barbara von Reibnitz und Jürgen von Ungern-Sternberg, München/Basel: C.H. Beck/Schwabe 2005, S. 399–407.

Burke, Edmund: Reflections on the Revolution in France [1790], Select Works of Edmund Burke, Band II, hg. v. Francis Canavan, Indianapolis: Liberty Fund 1999.

Calasso, Roberto: Der himmlische Jäger, übers. v. Reimar Klein und Marianne Schneider, Berlin: Suhrkamp 2020 [Mailand 2016].

Canetti, Elias: Die Provinz des Menschen. Aufzeichnungen 1942–1972, Frankfurt a.M.: Fischer 1976.

—: Masse und Macht, Frankfurt a.M.: Fischer 2006 [1960].

Cassirer, Ernst: Das mythische Denken. Philosophie der symbolischen Formen. Zweiter Teil [1924], hg. v. Claus Rosenkranz, Hamburg: Felix Meiner 2010.

—: Vom Mythus des Staates [1946], übers. v. Franz Stößl, 2. Aufl., Hamburg: Felix Meiner 2016.

Césaire, Aimé: Im Kongo. Ein Stück über Patrice Lumumba, übers. v. Monika Kind, Berlin: Wagenbach 1966 [Paris 1966].

—: Question préalable / Vorfrage, in: ders.: An Afrika. Gedichte. Zweisprachige Ausgabe, übers. v. Janheinz Jahn unter Mitarbeit von Friedhelm Kemp, München: Carl Hanser 1968, S. 186–187.

—: Une saison au Congo, Paris: Seuils 1973 [1966].

—: Über den Kolonialismus [1950], übers. v. Heribert Becker, Berlin: Alexander Verlag 2017.

—: Zurück ins Land der Geburt / Cahier d'un retour au pas natal, übers. v. Janheinz Jahn, Frankfurt a.M.: Insel 1962 [Paris 1939].

Corneille, Pierre: Andromède. Tragédie. Représentée auec les Machines sur le Théâtre Royal de Bourbon, Rouen: L. Maurry 1651. [Digitalisat der Bibliothèque Nationale de France: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k71556n>].

Diop, Birago: Souffles, in: ders.: Leurres et lueurs. Poèmes, 3. Aufl., Paris: Présence Africaine 1960, S. 64–66.

Euripides: Bakchai / Die Bakchen, in: ders.: Tragödien, griechisch–deutsch, übers. v. Dietrich Ebener, hg. v. Bernhard Zimmermann, Mannheim: Artemis & Winkler 2010 [1979], S. 1116–1231.

Goethe, Johann Wolfgang von: Campagne in Frankreich 1792. Belagerung von Mainz [1822], in: ders.: Werke, Band 10: Autobiographische Schriften II, hg. v. Lieselotte Blumenthal und Waltraud Loos, München: DTV 1998 (Hamburger Ausgabe), S. 188–400. (= C)

—: Faust. Eine Tragödie, Hamburger Ausgabe in 14 Bänden, Band 3: Dramatische Dichtungen I, hg. v. Erich Trunz, München: DTV 1998. (= F)

—: Sämtliche Werke, Briefe, Tagebücher und Gespräche, 40 Bände (Frankfurter Ausgabe), hg. v. Hendrik Birus, Dieter Borchmeyer et al., Frankfurt a.M.: DKV 1987ff. (= FA)

—: Die Absicht eingeleitet [1806], in: FA 24: Schriften zur Morphologie, hg. v. Dorothea Kuhn, S. 391–395.

—: Johann Peter Eckermann: Gespräche mit Goethe in den letzten Jahren seines Lebens 1823–1832, (= FA 39), hg. v. Christoph Michel.

—: Hefte zur Morphologie. Zweiter Band 1823–1824, in: FA 24: Schriften zur Morphologie, hg. v. Dorothea Kuhn, S. 569–641.

—: Die Metamorphose der Pflanzen, in: FA 1: Gedichte 1756–1799, hg. v. Karl Eibl, S. 639–641.

—: Poetische Metamorphosen, in: FA 13: Sprüche in Prosa. Sämtliche Maximen und Reflexionen, hg. v. Harald Fricke, S. 206.

—: Morphologie [1795/96], in: FA 24: Schriften zur Morphologie, hg. v. Dorothea Kuhn, S. 349.

—: Wilhelm Meisters Wanderjahre oder Die Entsagenden <Zweite Fassung 1829>, in: FA 10: Wilhelm Meisters Wanderjahre, hg. v. Hans-Georg Dewitz, S. 261–774.

—: Shakespear und kein Ende! [1813], in: FA 19: Ästhetische Schriften, 1806–1815, hg. v. Friedmar Apel, S. 637–650.

—: Tag- und Jahreshefte (= FA 17), hg. v. Irmtraut Schmid.

—: Versuch die Metamorphose der Pflanzen zu erklären [1790], in: FA 24: Schriften zur Morphologie, hg. v. Dorothea Kuhn, S. 109–151.
—: Tagebücher 1825–1826, 10. Band von Goethes Werke, hg. i.A. der Großherzogin Sophie von Sachsen, III. Abteilung, Weimar: Hermann Böhlaus Nachfolger 1899.
Golding, Arthur: Ovid's Metamorphoses. The Arthur Golding Translation 1567, hg. v. John Frederick Nims, Philadelphia: Paul Dry Books 2000.
Gracián, Baltasar: Oráculo manual y arte de prudencia, hg. v. Emilio Blanco, Madrid: Catédra 1995.
Hegel, Georg Wilhelm Friedrich: Vorlesungen über die Ästhetik [1835/42], Teil I, Band 13 der Werke in zwanzig Bänden, hg. v. Eva Moldenhauer und Karl Markus Michel, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1986.
—: Vorlesungen über die Ästhetik [1835/42], Teil III, Band 15 der Werke in zwanzig Bänden, hg. v. Eva Moldenhauer und Karl Markus Michel, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1986.
—: Vorlesungen über die Geschichte der Philosophie I, Band 18 der Werke in zwanzig Bänden, hg. v. Eva Moldenhauer und Karl Markus Michel, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1979.
Heinrich, Klaus: arbeiten mit ödipus. Begriff der Verdrängung in der Religionswissenschaft (Dahlemer Vorlesungen Band 3, hg. v. Hans-Albrecht Kücken, Wolfgang Albrecht, Irene Tobben), Basel: Stroemfeld 1993.
—: Die Funktion der Genealogie im Mythos [1963], in: ders.: Vernunft und Mythos. Ausgewählte Texte, Frankfurt a.M. 1983, S. 11–26.
—: Zivilisation und Mythologie III – Ovid, Metamorphosen, Mitschriften der Vorlesung über Orpheus (Sommersemester 1981, FU Berlin), hg. v. Ursula Panhans-Bühler und Cary Brandt, Berlin 1983.
Hobbes, Thomas: Behemoth or The Long Parliament [1668/1681], hg. v. Paul Seaward, The Clarendon Edition of the Works of Thomas Hobbes, Vol. 10, Oxford: OUP 2010.
—: Elemente der Philosophie. Erste Abteilung: Der Körper [= De Corpore, 1655], übers. u. hg. v. Karl Schuhmann, Hamburg: Meiner 1997.
—: Leviathan. The English and Latin Texts [1651], hg. v. Noel Malcolm, Band 4 und 5 der Clarendon Edition of the Works of Thomas Hobbes, hg. v. Noel Malcolm, Quentin Skinner, Keith Thomas, Oxford: Clarendon Press 2012. (= L)
—: Translations of Homer: Odyssey, hg. v. Eric Nelson, The Clarendon Edition of the Works of Thomas Hobbes, Vol. 25, Oxford: OUP 2008.
—: Vita Carmine Expressa, Authore Seipso [1673], lt. Fassung nach Richard Blackbourne, übers. v. Karl Maurer, digitaler Text abrufbar bei der University of Dallas <http://udallasclassics.org/wp-content/uploads/maurer_files/Hobbes.pdf>.
Homeri Ilias, hg. v. M.L. West, Bibliotheca Scriptorum Graecorum et Romanorum Teubneriana. Stuttgart-Leipzig: Teubner 1998/2000 [aus dem digitalen TLG]. (= Il.)
Homeri Odyssea, hg. v. P. von der Mühll, Basel: Helbing & Lichtenhahn 1962 [aus dem digitalen TLG]. (= Od.)
Homer: Ilias, übers. v. Kurt Steinmann, München: Manesse 2017. (= Il.)
—: Odyssee, übers. v. Kurt Steinmann, Zürich: Manesse 2011. (= Od.)
Horaz: Epistularum Liber II / Buch II der Briefe, in: ders.: Sämtliche Werke, lateinisch–deutsch, übers. u. hg. v. Niklas Holzberg, Berlin/Boston: de Gruyter 2018, S. 580–645.
Horkheimer, Max und Theodor W. Adorno: Dialektik der Aufklärung. Philosophische Fragmente [1947], in: Max Horkheimer: Gesammelte Schriften, Band 5: Dialektik der Aufklärung und Schriften 1940–1950, hg. v. Gunzelin Schmid Noerr, Frankfurt a.M.: Fischer 1987, S. 11–290.
Kafka, Franz: Die Aeroplane in Brescia [1909], in: ders.: Drucke zu Lebzeiten, hg. v. Wolf Kittler, Hans-Gerd Koch und Gerhard Neumann, Frankfurt a.M.: Fischer 2002 [1996], S. 401–412.
—: Nachgelassene Schriften und Fragmente II, hg. v. Jost Schillemeit, Schriften – Tagebücher. Kritische Ausgabe, hg. v. Jürgen Born, Gerhard Neumann et al., Frankfurt a.M.: Fischer 2002.
—: Die Verwandlung [1915], in: ders.: Drucke zu Lebzeiten, hg. v. Wolf Kittler, Hans-Gerd Koch und Gerhard Neumann, Frankfurt a.M.: Fischer 2002 [1996], S. 114–200.
Kant, Immanuel: Der Streit der Fakultäten, in: ders.: Werke in sechs Bänden, hg. v. Wilhelm Weischedel, Band VI: Schriften zur Anthropologie, Geschichtsphilosophie, Politik und Pädagogik, Darmstadt: WBG 1998 [1983], S. 261–393.
Kluge, Alexander: Die Macht der Bewußtseinsindustrie und das Schicksal unserer Öffentlichkeit, in: Klaus von Bismarck, Günter Gaus, A.K., Ferdinand Sieger: Industrialisierung des Bewußtseins. Eine kritische Auseinandersetzung mit den ›neuen‹ Medien, München: Piper 1985, S. 51–129.
—: Videoreihe *Früchte des Vertrauens* (2009), DCTP.TV <https://www.dctp.tv/filme/hkw-fruechte-des-vertrauens?thema=stadt-religion-kapitalismus>.

Knox, John: The first blast of the trumpet against the monstruous regiment of women [Genf: J. Poullain/A. Rebul] 1558, S. 11 [Digitalisat über ProQuest: <https://www.proquest.com/books/first-blast-trumpet-against-monstruous-regiment/docview/2240899496/se-2>].
Kolyma – Die Straße der Knochen, Dokumentarfilm von Stanislaw Mucha, D 2017.
Lebedew, Sergej: Der Himmel auf ihren Schultern, übers. v. Franziska Zwerg, Frankfurt a.M.: S. Fischer 2013 [Предел забвения, Moskau 2011].
Lefort, Claude: Entwurf zur Genese der Ideologie in modernen Gesellschaften [1978], übers. v. Lotte Arndt und Felix Trautmann, in: Das politische Imaginäre, hg. v. Felix Trautmann, Berlin: August Verlag 2017, S. 169–202.
—: Fortdauer des Theologisch-Politischen?, übers. v. Hans Scheulen und Ariane Cuvelier, Wien: Passagen 1999.
—: Die Frage der Demokratie [1983], in: Autonome Gesellschaft und libertäre Demokratie, hg. v. Ulrich Rödel, Frankfurt a. M. 1990, S. 281–297.
Livius, T[itus]: Römische Geschichte [Ab urbe condita], Lateinisch und deutsch, hg. v. Josef Feix, Band 4, Buch XXI–XXIII, Düsseldorf/Zürich: Artemis & Winkler 2000.
Lucanus: Bellum civile – Der Bürgerkrieg, hg. u. übers. v. Wilhelm Ehlers, 2. Aufl., München: Heimeran Verlag 1978.
Lukian: Wie man Geschichte schreiben soll, griechisch und deutsch, hg., übers. u. erl. v. Helene Homeyer, München: Fink 1965.
Marc Aurel: Selbstbetrachtungen. Griechisch – deutsch, hg. u. übers. v. Rainer Nickel, Mannheim: Artemis & Winkler 2010.
Merleau-Ponty, Maurice: Das Auge und der Geist [1961], übers. v. Hans Werner Arndt, in: ders.: Das Auge und der Geist. Philosophische Essays, hg. v. Christian Bermes, Hamburg: Meiner 2003, S. 275–317.
—: Humanismus und Terror, übers. v. Eva Moldenhauer, Frankfurt a.M.: Hain 1990 [Paris 1947].
—: Phänomenologie der Wahrnehmung, übers. v. Rudolf Boehm, Berlin: de Gruyter 1966 [Paris 1945].
—: Die Prosa der Welt, hg. v. Claude Lefort, übers. v. Regula Giuliani, München: Fink 1993 [Paris 1969].
—: Das Sichtbare und das Unsichtbare, gefolgt von Arbeitsnotizen, hg. v. Claude Lefort, übers. v. Regula Giuliani und Bernhard Waldenfels, 3. Aufl., München: Fink 2004 [Paris 1964].
Müller, Heiner: Werke, hg. v. Frank Hörnigk, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2000ff. (= W)
—: [Als ich das erste Mal etwas von Brecht gelesen hatte ...]. Gespräch zwischen Heiner Müller und Horst Wandrey am 6.12.1976, Radio DDR II, in: W 10, Gespräche 1, S. 734–745.
—: Anatomie Titus Fall of Rome Ein Shakespearekommentar [1985], in: W 5, Die Stücke 3, S. 99–193.
—: Ajax zum Beispiel [1994], in: ders.: Warten auf der Gegenschräge. Gesammelte Gedichte, hg. v. Kristin Schulz, Berlin: Suhrkamp 2014, S. 180–185.
—: [Artaud, die Sprache der Qual ...] [1977], in: W 8, Schriften, S. 188.
—: Der Auftrag. Erinnerung an eine Revolution, in: W 5, Die Stücke 3, S. 11–42. (=A)
—: Brief an den Regisseur der bulgarischen Erstaufführung von Philoktet am dramatischen Theater Sofia (27.3.1983), in: W 8, Schriften, S. 259–269.
—: Diffuse Notwehrakte [1987], in: W 10, Gespräche 1, S. 801–807.
—: Dokument 17: Diskussionsbeitrag auf der »Berliner Begegnung« vom 13. und 14. Dezember 1981, in: W 9, Eine Autobiographie, S. 328–329.
—: DRAMA [1995], in: ders.: Warten auf der Gegenschräge. Gesammelte Gedichte, hg. v. Kristin Schulz, Berlin: Suhrkamp 2014, S. 383.
—: Ein Brief [1975], in: W 8, Schriften, S. 174–177.
—: »Eigentlich entsteht Theater nur auf einem Schnittpunkt von Angst und Geometrie«. Ein Interview mit Heiner Müller [1990], in: W 12, Gespräche 2, S. 706–717.
—: Eine merkwürdige Figur. Einige Worte zu Ernst Jandl [1990], in: W 8, Schriften, S. 370–371.
—: Einen historischen Stoff sauber abschildern, das kann ich nicht. Ein Gespräch beim Wisconsin Workshop in Madison/USA über Geschichtsdrama und Lehrstücke sowie über den produktiven Umgang mit Brecht und Artaud [1975], in: W 10, Gespräche 1, S. 74–98.
—: Episches Theater und postheroisches Management [Gespräch mit Alexander Kluge, 1995], in: W 12, Gespräche 3, S. 845–863.
—: Es gibt ein Menschenrecht auf Feigheit. Ein Gespräch mit Thomas Assheuer für »Frankfurter Rundschau«, 22.5.1993, in: W 12, Gespräche 3, S. 346–162.
—: Fragen an Heiner Müller [1981], in: W 10, Gespräche 1, S. 168–174.

—: Gegen den Zeitgeist. Der Regisseur Fritz Marquardt [1989], in: W 8, Schriften, S. 353–354.
—: »Germany's brutal history is my enemy: that's why I write«, in: Testimony of the Twentieth Century. Before and After the Berlin Wall, hg. v. Marie Ueda, San Francisco: M.I. Productions 1996, S. 418–420.
—: Glücksgott [1958], in: W 3, Die Stücke 1, S. 163–180.
—: Heiner Müller im Zeitenflug [Gespräch mit Alexander Kluge, 1995], in: W 12, Gespräche 3, S. 819–837.
—: »Ich bin ein Neger.« Diskussion mit Heiner Müller [1985], in: W 10, Gespräche 1, S. 386–439.
—: [Ich bin ziemlich sicher, daß der Brecht …] [Müller im Gespräch mit Gottfried Fischborn und Gerda Baumbach, Ost-Berlin, 24.9.1976], in: W 10, Gespräche 1, S. 557–701.
—: Ich muss mich verändern, statt mich zu interpretieren. Auskünfte des Autors Heiner Müller [1981], in: W 10, Gespräche 1, S. 153–157.
—: »Ich schulde der Welt einen Toten« [Gespräch mit Alexander Kluge, 1994], in: W 12, Gespräche 3, S. 492–502.
—: »In den Ruinen der Moral tätig ...« Heiner Müller und Alexander Kluge im Gespräch über die »Annalen« des Tacitus [1987], in: W 11, Gespräche 2, S. 7–18.
—: Kommentar zu *Saison im Kongo,* in: W 7, Die Stücke 5, S. 831.
—: Krieg ohne Schlacht. Leben in zwei Diktaturen. Eine Autobiographie, in: W 9, Eine Autobiographie, S. 7–287.
—: Mein Rendezvous mit dem Tod [Gespräch mit Alexander Kluge, 1994], in: W 12, Gespräche 3, S. 588–599, und 912–913.
—: Der Mystery Man [1983], in: W 10, Gespräche 1, S. 291–297.
—: Nach Brecht. Begegnung mit Heiner Müller [1985], in: W 10, Gespräche 1, S. 790–800.
—: Nekrophilie ist Liebe zur Zukunft [Gespräch mit Frank Raddatz, 1990], W 11, Gespräche 2, S. 592–615.
—: Philoktet [1965], in: W 3, Die Stücke 1, S. 289–327.
—: Shakespeare eine Differenz [1988], in W 8, Schriften, S. 334–337.
—: Stirb schneller, Europa [Gespräch mit Frank Raddatz, 1989], in: W 11, Gespräche 2, S. 398–415.
—: Theater ist Krise. Arbeitsgespräch vom 16. Oktober 1995 [mit Ute Scharfenberg], in: W 12, Gespräche 3, S. 792–811.
—: Theater muss wieder seinen Nullpunkt finden. Heiner Müller im Gespräch mit Holger Teschke [1994], in: W 12, Gespräche 3, S. 476–491.
—: Der Vater [1958], in: W 2, Die Prosa, S. 79–86.
—: Wandlungsfähigkeit der Körper [Gespräch mit Alexander Kluge, 1995], in: W 12, Gespräche 3, S. 838–844.
—: Wer raucht sieht kaltblütig aus [Gespräch mit Alexander Kluge, 1995], in: W 12, Gespräche 3, S. 812–818.
—: Wer wirklich lebt, braucht weder Hoffnung noch Verzweiflung [Gespräch mit Frank Feitler, 1985], in: W 10, Gespräche 1, S. 375–385.
—: Zement [1972], in: W 4, Die Stücke 2, S. 379–467.
Müller, Heiner und Alexander Kluge: Heiner Müller im Zeitenflug. Aktualität von Ovids Metamorphosen, Sendung *News & Stories*, 29.1.1996, Video und Transkription bei der Cornell University: <https://kluge.library.cornell.edu/de/conversations/mueller/film/110/>.
Nietzsche, Friedrich: Kritische Studienausgabe in 15 Einzelbänden, hg. v. Giorgio Colli und Mazzino Montinari (= KSA), München und Berlin/New York: DTV und de Gruyter 1988ff.
—: Also sprach Zarathustra. Ein Buch für Alle und Keinen [1883–1885] (= KSA 4).
—: Die fröhliche Wissenschaft [1882/1887], in: KSA 3, S. 343–651.
—: Die Geburt der Tragödie, Oder: Griechenthum und Pessimismus [1872/1886], in: KSA 1, S. 9–156.
—: Zur Genealogie der Moral. Eine Streitschrift [1887], in: KSA 5, S. 245–412.
—: Nachgelassene Fragmente 1884–1885 (= KSA 11).
[Ovid] Publius Ovidius Naso: Fasti / Festkalender. Lateinisch–deutsch, übers. u. hg. v. Niklas Holzberg, 4. überarb. Aufl., Berlin: Akademie Verlag 2012.
—: Liebeskunst / Ars amatoria. Lateinisch–deutsch, hg. u. übers. v. Niklas Holzberg, 5., überarb. Aufl., Berlin: Akademie Verlag 2011.
—: Metamorphosen. Lateinisch–deutsch, hg. u. übers. v. Niklas Holzberg, Berlin/Boston: de Gruyter 2017. (= Met.)

Platon: Der Staat / Politeia. Griechisch–deutsch, übers. v. Rüdiger Rufener, hg. v. Thomas A. Szlezák, Düsseldorf: Artemis und Winkler 2000.
Platonow, Andrej: Frühe Schriften zur Proletarisierung 1919–1927, übers. v. Maria Rajer, hg. v. Konstantin Kaminskij und Roman Widder, Berlin/Wien: Turia+Kant 2019.
—: Die glückliche Moskwa. Roman [verf. 1933–1937], übers. v. Renate Reschke und Lola Debüser, Berlin: Suhrkamp 2019.
—: Müllwind [1933], übers. v. Larissa Robiné, in: ders.: In der schönen und grimmigen Welt. Ausgewählte Prosa, erster Band, hg. v. Lola Debüser und Herbert Krempien, Berlin: Verlag Kultur und Fortschritt 1969, S. 109–128.
Rimbaud, Arthur: Une saison en enfer, Brüssel: M.-J. Poot et Compagnie 1873, S. 7 [Digitalisat der Bibliothèque Nationale de France: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k70658c/f2.item#>].
Schalamow, Warlam: Durch den Schnee. Erzählungen aus Kolyma 1, übers. v. Gabriele Leupold, hg. v. Franziska Thun-Hohenstein, Berlin: Matthes & Seitz 2016 [2007]. (= K1)
—: Linkes Ufer. Erzählungen aus Kolyma 2, übers. v. Gabriele Leupold, hg. v. Franziska Thun-Hohenstein, Berlin: Matthes & Seitz 2014 [2009]. (= K2)
—: Die Sprache [1970er Jahre], in: ders.: Über Prosa, übers. v. Gabriele Leupold, hg. v. Franziska Thun-Hohenstein, Berlin: Matthes & Seitz 2009, S. 36–37.
—: Über meine Prosa [1972], übers. v. Gabriele Leupold, in: Schalamow. Lektüren, hg. v. Dirk Naguschewski und Matthias Schwartz, Berlin: Matthes & Seitz 2018, S. 14–47.
—: Über die Kolyma. Erinnerungen, übers. v. Gabriele Leupold, hg. v. Franziska Thun-Hohenstein, Berlin: Matthes & Seitz 2018.
—: Über Prosa, übers. v. Gabriele Leupold, hg. v. Franziska Thun-Hohenstein, Berlin: Matthes & Seitz 2009.
—: Über Prosa [1965], in: ders.: Über Prosa, übers. v. Gabriele Leupold, hg. v. Franziska Thun-Hohenstein, Berlin: Matthes & Seitz 2009, S. 7–31.
Schlegel, Friedrich: Athenäums-Fragmente [1798], in: Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe, Bd. 2: Charakteristiken und Kritiken I (1796–1801), hg. v. Hans Eichner, München u. a.: Schöningh 1967, S. 165–272.
—: Gespräch über die Poesie [1800], in: Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe, Bd. 2: Charakteristiken und Kritiken I (1796–1801), hg. v. Hans Eichner, München u. a.: Schöningh 1967, S. 284–362.
—: Ideen, in: Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe, Bd. 2: Charakteristiken und Kritiken I (1796–1801), hg. v. Hans Eichner, München u. a.: Schöningh 1967, S. 256–272.
Schmitt, Carl: Der Begriff des Politischen. Synoptische Darstellung der Texte, hg. v. Marco Walter, Berlin: Duncker & Humblot 2018.
—: Ex Captivate Salus. Erfahrungen der Zeit 1945/47, Köln: Greven 1950.
—: Der Führer schützt das Recht. Zur Reichstagsrede Adolf Hitlers vom 13. Juli 1934, in: Deutsche Juristen-Zeitung. Organ der Reichsfachgruppe Hochschullehrer des Bundes Nationalsozialistischer Deutscher Juristen 39.15 (1934), S. 945–950.
—: Hamlet oder Hekuba. Der Einbruch der Zeit in das Spiel [1956], Stuttgart: Klett-Cotta 1985.
—: Land und Meer. Eine weltgeschichtliche Betrachtung [1942], Köln-Lövenich: Hohenheim 1981. (= LM)
—: Land and Sea. A World-Historical Meditation, übers. v. Samuel Garrett Zeitlin, hg. v. Russell A. Berman und S.G.Z., Candor/NY: Telos Press 2015.
—: Der Leviathan in der Staatslehre des Thomas Hobbes. Sinn und Fehlschlag eines politischen Symbols [1938], hg. v. Günter Maschke, Köln-Lövenich: Hohenheim 1982. (= DL)
—: Das Meer gegen das Land [1941], in: ders.: Staat, Großraum, Nomos. Arbeiten aus den Jahren 1916–1969, hg. v. Günter Maschke, Berlin: Duncker & Humblot 1995, S. 394–400.
—: Der Nomos der Erde im Völkerrecht des Jus Publicum Europaeum, Köln: Greven 1950. (= N)
—: Politische Theologie. Vier Kapitel zur Lehre von der Souveränität, München/Leipzig: Duncker & Humblot 1922.
—: Politische Theologie II. Die Legende von der Erledigung jeder Politischen Theologie, 6. korr. Aufl., Berlin: Duncker & Humblot 2017 [1970].
—: Die politische Theorie des Mythus [1923], in: ders.: Positionen und Begriffe im Kampf mit Weimar, Genf, Versailles 1923–1939, Berlin: Duncker & Humblot 1988, S. 9–18.
—: Raum und Rom. Zur Phonetik des Wortes Raum [1951], in: ders.: Staat, Großraum, Nomos. Arbeiten aus den Jahren 1916–1969, hg. v. Günter Maschke, Berlin: Duncker & Humblot 1995, S. 491–495.
—: Römischer Katholizismus und politische Form [1923], Stuttgart: Klett-Cotta 2016.

—: Staat, Bewegung, Volk. Die Dreigliederung der politischen Einheit, Hamburg: Hanseatische Verlagsanstalt 1933.
—: Völkerrechtliche Großraumordnung mit Interventionsverbot für raumfremde Mächte. Ein Beitrag zum Reichsbegriff im Völkerrecht [1941], in: ders.: Staat, Großraum, Nomos. Arbeiten aus den Jahren 1916–1969, hg. v. Günter Maschke, Berlin: Duncker & Humblot 1995, S. 269–371.
Schmitt, [Carl] und [Nicolaus] Sombart: Der Briefwechsel von Carl Schmitt mit Nicolaus, Corina und Werner Sombart, hg. v. Martin Tielke, Berlin: Duncker & Humblot 2015.
Seneca, L. Annaeus: Apokolokyntosis. Lateinisch–deutsch, hg. u. übers. v. Gerhard Binder, Düsseldorf/Zürich: Artemis & Winkler 1999.
—: Ad marciam consolatione / Trostschrift an Marcia, in: ders.: Philosophische Schriften. Lateinisch und deutsch, Band 1, übers. u. hg. v. Manfred Rosenbach, Darmstadt: WBG 2011 [1999], S. 313–395.
—: Medea. Lateinisch/deutsch, übers. u. hg. v. Bruno W. Häuptli, Ditzingen: Reclam 2019 [1993].
—: Medea, hg. v. A.J. Boyle, Oxford: OUP 2014.
—: Naturales quaestiones / Naturwissenschaftliche Untersuchungen, hg. u. übers. v. M.F.A. Brock, Darmstadt: WBG 1995.
Shakespeare, William: Complete Works. The Arden Shakespeare, Third Series, hg. v. Richard Proudfoot, Ann Thompson et al., London: Bloomsbury 2021.
—: Titus Andronicus, revised edition, hg. v. Jonathan Bate, London u. a.: Bloomsbury 2018 (The Arden Shakespeare, Third Series).
Tragicorum Graecorum fragmenta (TrGF), hg. v. Bruno Snell et al., Bd. 3, Göttingen: V&R 1985.
Vergil: Bucolica / Georgica. Lateinisch–deutsch, übers. u. hg. v. Niklas Holzberg, Berlin/Boston: de Gruyter 2016.
Waldenfels, Bernhard: Bruchlinien der Erfahrung. Phänomenologie, Psychoanalyse, Phänomenotechnik, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2002.
—: Grundmotive einer Phänomenologie des Fremden, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2006.
—: Hyperphänomene. Modi hyperbolischer Erfahrung, Berlin: Suhrkamp 2012.
—: Platon. Zwischen Logos und Pathos, Berlin: Suhrkamp 2017.
—: Radikalisierte Erfahrung, in: Phänomenologie der Sinnereignisse, hg. v. Hans-Dieter Gondek, Tobias Nikolaus Klass und László Tengelyi, München: Fink 2011, S. 19–36.
—: Sinne und Künste im Wechselspiel. Modi ästhetischer Erfahrung, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2010.
—: Topographie des Fremden. Studien zur Phänomenologie des Fremden I, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1997.

Forschungsliteratur, weitere philosophische Literatur, sonstige Literatur

Adler, Katrin: Tiere im kulturellen Gefüge afrikanischer Gesellschaften – eine Auswahl, in: Tierkulte im pharaonischen Ägypten und im Kulturvergleich, hg. v. Martin Fitzenreiter, Berlin: Humboldt Universität 2003, S. 207–227.
Agamben, Giorgio: Leviathans Rätsel, übers. v. Paul Silas Peterson, hg. v. Friedrich Hermanni. Tübingen: Mohr Siebeck 2014.
—: Stasis. Der Bürgerkrieg als politisches Paradigma, übers. v. Michael Hack. Frankfurt a.M.: S. Fischer 2016.
Akademie der Künste Berlin (Hg.): Heartfield Online. Katalog des grafischen Nachlasses von John Heartfield (Einträge »Deutsche Naturgeschichte. Metamorphose«, »Alle Fäuste zu einer geballt« und »Rot Front«), <https://heartfield.adk.de>.
Akiko Teraoka, Arlene: *Der Auftrag* and *Die Maßnahme*: Models of Revolution in Heiner Müller and Bertolt Brecht, in: The German Quarterly 59.1 (1986), S. 65–84.
Albers, Irene: Training der Ekstase, in: Neolithische Kindheit. Kunst in einer falschen Gegenwart, ca. 1930, hg. v. Anselm Franke und Tom Holert, Berlin/Zürich: Diaphanes 2018, S. 192–194.
Alföldi, Andreas: Gewaltherrscher und Theaterkönig. Die Auseinandersetzung einer attischen Ideenprägung mit persischen Repräsentationsformen im politischen Denken und in der Kunst bis zur Schwelle des Mittelalters, in: Late Classical and Medieval Studies, in Honor of Albert Mathias Friend, Jr., hg. v. Kurt Weitzmann, Princeton: Princeton UP 1955, S. 15–55.

Allen-Paisant, Jason: Théâtre dialectique postcolonial. Aimé Césaire et Derek Walcott, Paris: Classiques Garnier 2017.
Alloa, Emmanuel et al. (Hg.): Leiblichkeit. Geschichte und Aktualität eines Konzepts, Tübingen: Mohr Siebeck 2012.
Ambühl, Annemarie: Krieg und Bürgerkrieg bei Lucan und in der griechischen Literatur. Studien zur Rezeption der attischen Tragödie und der hellenistischen Dichtung im *Bellum civile*, Berlin/München/Boston: de Gruyter 2015.
Anders, Günter: Über Photomontage. Ansprache zur Eröffnung der Heartfield-Ausstellung 1938 in New York, in: ders.: Mensch ohne Welt. Schriften zur Kunst und Literatur, 2. Aufl., München: C.H. Beck 1993, S. 175–191.
Andronikashvili, Zaal: Die Erinnerung der Toten. Zur Erzählethik von Warlam Schalamow, in: Schalamow. Lektüren, hg. v. Dirk Naguschewski und Matthias Schwartz, Berlin: Matthes & Seitz 2018, S. 63–77.
Applebaum, Anne: Der Gulag, übers. v. Frank Wolf, Berlin: Siedler 2003.
Arend, Stefanie: Rastlose Weltgestaltung. Senecaische Kulturkritik in den Tragödien Gryphius' und Lohensteins, Tübingen: Niemeyer 2003.
Assmann, Aleida: Fest und flüssig. Anmerkungen zu einer Denkfigur, in: Kultur als Lebenswelt und Monument, hg. v. A.A. und Dietrich Harth, Frankfurt a.M.: Fischer 1991, S. 181–199.
—: Kulturen der Identität, Kulturen der Verwandlung, in: Verwandlungen, hg. v. A.A. und Jan Assmann, München: Fink 2006, S. 25–45.
Auer, Michael: Wege zu einer planetarischen Linientreue? Meridiane zwischen Jünger, Schmitt, Heidegger und Celan, München: Fink 2013.
Auerbach, L. et al.: Belomor. An Account of the Construction of the Canal Between the White Sea and the Baltic Sea, hg. v. Maxim Gorky et al., Westport, Connecticut: Hyperion Press 1935.
Axer, Eva, Eva Geulen und Alexandra Heimes: Aus dem Leben der Form. Studien zum Nachleben von Goethes Morphologie in der Theoriebildung des 20. Jahrhunderts, Göttingen: Wallstein 2021.
Bachtin, Michail: Rabelais und seine Welt. Volkskultur als Gegenkultur, hg. v. Renate Lachmann, übers. v. Gabriele Leupold, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1995 [1987].
Badiou, Alain: Solschenizyn und Schalamow, in: ders.: Ist Politik denkbar? morale provisoire #1, übers. u. hg. v. Frank Ruda und Jan Völker, Berlin: Merve 2010 [Paris 1985/2008], S. 38–51.
Baecker, Dirk: Von der Kunst, die Wirklichkeit unmöglich zu machen. Zu Heiner Müller, in: Merkur 71.2 (2017), S. 16–28.
Bakewell, Geoffrey W.: The Voice of Aeschylus in Plato's *Republic*, in: Voice and Voices in Antiquity (Orality and Literacy in the Ancient World 11), hg. v. Niall W. Slater, Leiden: Brill 2017, S. 260–276.
Balke, Friedrich: Ähnlichkeit und Entstellung. Mindere Mimesis und maßgebender Anblick bei Platon und Walter Benjamin, in: Comparatio 7.2 (2015), S. 261–283.
—: »Falsche Evidenzen« und die Grammatik des Politischen in Roland Barthes' ›Mythen des Alltags‹, in: Das Sichtbare und das Sagbare. Evidenz zwischen Text und Bild in Roland Barthes' ›Mythen des Alltags‹, hg. v. Peter Geimer und Katja Müller-Helle, Göttingen: Wallstein 2020, S. 65–103.
—: Kreuzzug und Kartei. Carl Schmitt und die Juden, in: Neue Rundschau 111.3 (2000), S. 168–179.
—: Mimesis. Zur Einführung, Hamburg: Junius 2018.
—: Der Staat nach seinem Ende. Die Versuchung Carl Schmitts, München: Fink 1996.
Barchiesi, Alessandro: The Poet and the Prince. Ovid and Augustan Discourse, Berkeley u. a.: Univ. of California Press 1997 [Rom 1993].
Barck, Karl-Heinz (Hg.): Aisthesis. Wahrnehmung heute oder Perspektiven einer anderen Ästhetik. Essais, Leipzig: Reclam 1990.
Barkan, Leonard: The Gods Made Flesh. Metamorphosis & the Pursuit of Paganism, New Haven/London: Yale UP 1986.
Barolsky, Paul: As in Ovid, So in Renaissance Art, in: Renaissance Quarterly 51.2 (1998), S. 451–474.
Barth, Paul: Die Stoa, Stuttgart: Frommann 1903.
Barthes, Roland: Das griechische Theater [1965], in: ders.: Der entgegenkommende und der stumpfe Sinn. Kritische Essays III, übers. v. Dieter Hornig, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1990, S. 69–93.
Bate, Jonathan: How the Classics Made Shakespeare, Princeton: Princeton UP 2019.
—: Introduction, in: William Shakespeare: Titus Andronicus, revised edition, hg. v. Jonathan Bate, London u. a.: Bloomsbury 2018, S. 1–162.
—: Shakespeare and Ovid, Oxford: Clarendon Press 1993.

—: Shakespeare's Ovid, in: Ovid's Metamorphoses. The Arthur Golding Translation 1567, hg. v. John Frederick Nims, Philadelphia: Paul Dry Books 2000, S. xli–l.
Baumann, Carl-Friedrich: Licht im Theater. Von der Argand-Lampe bis zum Glühlampen-Scheinwerfer, Stuttgart: Franz Steiner Verlag 1988.
Baumbach, Manuel: Proteus and Protean Epic. From Homer to Nonnos, in: Transformative Change in Western Thought. A History of Metamorphosis from Homer to Hollywood, hg. v. Ingo Gildenhard und Andrew Zissos, London: Legenda 2013, S. 153–162.
Beck, Ulrich: Die Metamorphose der Welt, übers. v. Frank Jakubzik, Berlin: Suhrkamp 2016.
Bedorf, Thomas: Das Politische und die Politik. Konturen einer Differenz, in: Das Politische und die Politik, hg. v. Th. B. und Kurt Röttgers, Berlin: Suhrkamp 2010, S. 13–37.
Bein, Alex: The Jewish Parasite. Notes on the Semantics of the Jewish Problem, with special Reference to Germany, in: The Leo Baeck Institute Year Book 9.1 (1964), S. 3–40.
Benjamin, Walter: Gesammelte Schriften, hg. v. Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1991ff. (= GS)
—: Der Autor als Produzent [1934], in: GS II, S. 683–701.
—: Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit <Dritte Fassung> [1939], in: GS I.1, S. 471–508.
—: Über den Begriff der Geschichte [1942]. Anmerkungsteil, in: GS I.1, S. 1223–1266.
—: Ursprung des deutschen Trauerspiels [1928], in: GS I.1, S. 203–430.
Berent, Moshe: Hobbes and the ›Greek Tongues‹, in: History of Political Thought 17.1 (1996), S. 36–59.
Bettini, Maurizio: ›Einander ins Gesicht sehen‹ im Antiken Rom: Begriffe der körperlichen Erscheinung in der lateinischen Kultur, in: Saeculum 51.1 (2000), S. 1–23.
Bierl, Anton: Klytaimestra Tyrannos: Fear and Tyranny in Aeschylus's *Oresteia* (with a Brief Comparison with *Macbeth*), in: Comparative Drama 51.4 (2017), S. 528–563.
—: Nachwort, in: Aischylos: Die Orestie, übers. v. Kurt Steinmann, Stuttgart: Reclam 2016, S. 245–276.
Biet, Christian: Rechteck, Punkt, Linie, Kreis und Unendliches. Der Raum des Theaters in der Frühen Neuzeit, übers. v. Nikolaus Müller-Schöll, in: Aisthesis. Zur Erfahrung von Zeit, Raum und Kunst, hg. v. Nikolaus Müller-Schöll und Saskia Reither, Schliengen: Edition Argus 2005, S. 52–72.
Bigalke, Silke: Bodenlos, in: Süddeutsche Zeitung, 13. August 2020, S. 3.
Bing, Peter: Afterlives of a Tragic Poet. Anecdote, Image and Hypothesis in the Hellenistic Reception of Euripides, in: Antike und Abendland 57.1 (2011), S. 1–17.
Bischof, Rita: Autopsie der Macht, in: Verwandlungsverbote und Befreiungsversuche in Canettis Masse und Macht, hg. v. John Pattillo-Hess, Wien: Kunstverein Wien/Löcker Verlag 1991, S. 75–85.
Block, Elizabeth: Clothing Makes the Man. A Pattern in the *Odyssey,* in: Transactions of the American Philological Association 115 (1985), S. 1–11.
Blum, Hartmut: Purpur als Statussymbol in der griechischen Welt, Bonn: Dr. Rudolf Habelt 1998.
Blumenfeld-Kosinski, Renate: The hermeneutics of the *Ovide moralisé*, in: dies.: Reading Myth. Classical Mythology and Its Interpretations in Medieval French Literature, Stanford: Stanford UP 1997, S. 90–136.
Boehm, Gottfried, Gabriele Brandstetter und Achatz von Müller (Hg.): Figur und Figuration. Studien zu Wahrnehmung und Wissen, München: Fink 2007.
Boghardt, Martin: Der jambische Trimeter im Drama der Goethezeit, Hamburg: Helmut Buske Verlag 1973.
Böhme, Gernot: Aisthetik. Vorlesungen über Ästhetik als allgemeine Wahrnehmungslehre, München: Fink 2001.
—: Feuer, Wasser, Erde, Luft. Eine Kulturgeschichte der Elemente, München: C.H. Beck 2004 [1996].
Bohrer, Karl Heinz: Ist Kunst Illusion?, München: Hanser 2015.
—: Das Tragische. Erscheinung, Pathos, Klage, München: Hanser 2009.
Bömer, Franz: Einleitung, in: Publius Ovidius Naso: Die Fasten, hg., übers. u. komm. v. F.B., Band I, Heidelberg: Winter 1957, S. 11–58.
—: Kommentar zu den Fasten des P. Ovidius Naso, Heidelberg: Winter 1958.
—: P. Ovidius Naso, Metamorphosen – Kommentar, Bd. I (Bücher I – III), Heidelberg: Winter 1969.
Bott, Robin L.: »O, Keep Me From Their Worse Than Killing Lust«. Ideologies of Rape and Mutilation in Chaucer's *Physician's Tale* and Shakespeare's *Titus Andronicus*, in: Representing Rape in Medieval and Early Modern Literature, hg. v. Elizabeth Robertson und Christine M. Rose, New York: Palgrave 2001, S. 189–211.

Boyle, A.J.: Ovid and Greek Myth, in: The Cambridge Companion to Ovid, hg. v. Philip Hardie, Cambridge: CUP 2002, S. 355–381.
—: Ovid and the Monuments. A Poet's Rome, Bendigo, Vic.: Aureal 2003.
—: Tragic Seneca. An Essay in the Theatrical Tradition, London/New York: Routledge 1997.
Bramhall, John: The Discourses against Mr. Hobbes, Band IV von The Works of the Most Reverend Father in God, John Bramhall, Oxford: John Henry Parker 1844.
Brandl-Risi, Bettina, Wolf-Dieter Ernst und Meike Wagner (Hg.): Figuration. Beiträge zum Wandel der Betrachtung ästhetischer Gefüge, München: epodium 2000.
Brandstetter, Gabriele und Sibylle Peters (Hg.): de figura. Rhetorik – Bewegung – Gestalt, München: Fink 2002.
—: Einleitung, in: de figura. Rhetorik – Bewegung – Gestalt, hg. v. G.B. und S.P., München: Fink 2002, S. 7–30.
Brandt, Reinhard: Das Titelblatt des Leviathan [1982], in: Die Bilder des Leviathan. Eine Deutungsgeschichte, hg. v. Philip Manow, Friedbert W. Rüb, Dagmar Simon, Baden-Baden: Nomos 2012, S. 13–41.
Bredekamp, Horst: Der Behemoth. Metamorphosen des Anti-Leviathan, Berlin: Duncker & Humblot 2016.
—: Theorie des Bildakts, Berlin: Suhrkamp 2015.
—: Thomas Hobbes. Der Leviathan. Das Urbild des modernen Staates und seine Gegenbilder 1651–2001, 4. korr. Aufl. Berlin: Akademie Verlag 2012 [1999].
Breidbach, Olaf: Goethes Metamorphosenlehre, München: Fink 2006.
—: Goethes Naturverständnis, München: Fink 2011.
Buch, Robert: Das Pathos des Realen. Francis Bacon, in: Pathos. Zur Geschichte einer problematischen Kategorie, hg. v. Cornelia Zumbusch, Berlin: Akademie Verlag 2010, S. 191–203.
Buck-Morss, Susan: The Dialectics of Seeing. Walter Benjamin and the Arcades Project, Cambridge, Mass./London: MIT Press 1991.
Burkert, Walter: Antike Mysterien. Funktionen und Gehalt, München: C.H. Beck 1991.
—: Homo necans. Interpretationen altgriechischer Opferriten und Mythen, 2. Aufl., Berlin/New York: de Gruyter 1997 [1972].
—: Kulte des Altertums. Biologische Grundlagen der Religion, München: C.H. Beck 1998/2009 [Cambridge, MA 1996].
—: Wilder Ursprung. Opferritual und Mythos bei den Griechen, Berlin: Wagenbach 1990.
Burrow, Colin: Re-embodying Ovid. Renaissance afterlives, in: The Cambridge Companion to Ovid, hg. v. Philip Hardie, Cambridge: CUP 2002, S. 301–319.
Butler, Martin: The condition of the theatres in 1642, in: The Cambridge History of British Theatre, Vol. 1, hg. v. Jane Milling und Peter Thomson, Cambridge: CUP 2004, S. 439–457.
Buxton, Richard: Forms of Astonishment. Greek Myths of Metamorphosis, Oxford: OUP 2009.
Caillois, Roger: Die Spiele und die Menschen. Maske und Rausch, durchges. u. erw. Ausg., übers. v. Peter Geble, Berlin: Matthes & Seitz 2017 [Paris 1958].
Calder III, William M.: *Vita Aeschyli* 9: Miscarriages in the Theatre of Dionysos, in: The Classical Quarterly 38.2 (1988), S. 554–555.
Callaghan, Dympna: Shakespeare Without Women. Representing Gender and Race on the Renaissance Stage, London/New York: Routledge 2000.
Caneva, Giulia: Il codice botanico di Augusto. Ara Pacis: parlare al popolo attraverso le immagini della natura, It./En., Rom: Gangemi Editore 2011.
Carson, Anne: Tragedy. A Curious Art Form, in: Euripides: Grief Lessons. Four Plays, übers. v. A.C., New York: nyrb 2006, S. 7–9.
Casanova-Robin, Hélène und Gilles Sauron (Hg.): Ovide, Le transitoire et l'éphémère. Une exception à l`âge augustéen?, Paris: Sorbonne Université Presses 2019.
Catoni, Maria Luisa: Mimesis and Motion in Classical Antiquity, in: Bilder animierter Bewegung / Images of Animate Movement, hg. v. Sigrid Leyssen und Pirkko Rathgeber, München: Fink 2013, S. 199–219.
—: Schemata. Comunicazione non verbale nella Grecia antica, Pisa: Edizioni della Normale 2005.
—: Symbolic Articulation in Ancient Greece. Word, Schema, and Image, in: Symbolic Articulation. Image, Word, and the Body Between Action and Schema, hg. v. Sabine Marienberg, Berlin/Boston: de Gruyter 2017, S. 131–152.

Cavazzani, Chiara: Körperkonzepte, in: Ovid-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung, hg. v. Melanie Möller, Mitarb. Christian Badura, Stuttgart: Metzler 2021, S. 198–202.
Chaintraine, Pierre: La formation des noms en grec ancien, Paris: Klincksieck 1979.
Chapoutot, Johann: Der Nationalsozialismus und die Antike, übers. v. Walther Fekl, Darmstadt: WBG 2014 [Paris 2008].
Cheng, Joyce S.: Metamorphose, übers. v. Philipp Albers, in: Neolithische Kindheit. Kunst in einer falschen Gegenwart, ca. 1930, hg. v. Anselm Franke und Tom Holert, Berlin/Zürich: Diaphanes 2018, S. 208–213.
Chiarini, Sara: The foot as *gnórisma*, in: Bodies of Evidence. Ancient anatomical votives past, present and future, hg. v. Jane Draycott und Emma-Jayne Graham, London/New York: Routledge 2017, S. 147–164.
Ciupke, Markus: Des Geklimpers vielverworrner Töne Rausch. Die metrische Gestaltung in Goethes »Faust«, Göttingen: Wallstein 1994.
Clay, Diskin: Columbus' Senecan Prophecy, in: The American Journal of Philology 113.4 (1992), S. 617–620.
Craig, Leon Harold: The War Lover. A Study of Plato's *Republic,* Toronto: Univ. of Toronto Press 1994, S. 112–129.
Critchley, Simon: Tragedy, the Greeks and Us, New York: Pantheon 2019.
Curley, Dan: Tragedy in Ovid. Theater, metatheater, and the transformation of a genre, Cambridge: CUP 2013.
Därmann, Iris: Undienlichkeit. Gewaltgeschichte und politische Philosophie, Berlin: Matthes & Seitz 2020.
David, Claude: Goethe und die Französische Revolution, übers. v. Hermann Krapoth, in: Richard Brinkmann, Cl.D. et al.: Deutsche Literatur und Französische Revolution. Sieben Studien, Göttingen: V&R 1974, S. 63–86.
Delattre, Charles: Protée insaisissable entre mythe et fiction, in: Protée en trompe-l'oeuil. Genèse et survivances d'un mythe, d'Homère à Bouchardon, hg. v. Anne Rolet, Rennes: PUR 2009, S. 49–61.
Deleuze, Gilles: Francis Bacon. Logik der Sensation, übers. v. Joseph Vogl, Paderborn: Fink 2016 [Paris 2002].
Deleuze, Gilles und Félix Guattari: Kafka. Für eine kleine Literatur, übers. v. Burkhart Kroeber, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1976 [Paris 1975].
Demuth, Volker: Der nächste Mensch, Berlin: Matthes & Seitz 2018.
Dench, Emma: Romulus' Asylum. Roman Identities from the Age of Alexander to the Age of Hadrian, Oxford: OUP 2005.
Derrida, Jacques: Grammatologie, übers. v. Hans-Jörg Rheinberger und Hanns Zischler, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1974 [Paris 1967].
—: La pharmacie de Platon, in: ders.: La dissémination, Paris: Seuil 1972.
—: Marx' Gespenster. Der Staat der Schuld, die Trauerarbeit und die neue Internationale, übers. v. Susanne Lüdemann, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1995 [Paris 1993].
Dersken, Dieter und Eberhard Horst: »Das verkünstelte Opernhausgepäu des Herrn von Cuvilliés«. Zur Geschichte des Münchner Residenztheaters, in: Bayern im Rokoko. Aspekte einer Epoche im Umbruch, hg. v. Herbert Schindler, München: Süddeutscher Verlag 1989, S. 59–68.
Desmond, Marylinn: The Goddess Diana and the Ethics of Reading in the *Ovide Moralisé*, in: Metamorphosis. The Changing Face of Ovid in Medieval and Early Modern Europe, hg. v. Alison Keith und Stephen Rupp, Toronto: Centre for Reformation and Renaissance Studies 2007, S. 61–75.
Detering, Heinrich: Menschen im Weltgarten. Die Entdeckung der Ökologie in der Literatur von Haller bis Humboldt, Göttingen: Wallstein 2020.
Dikovich, Albert und Alexander Wierzock (Hg.): Von der Revolution zum Neuen Menschen. Das politische Imaginäre in Mitteleuropa 1918/19: Philosophie, Humanwissenschaften und Literatur, Stuttgart: Franz Steiner Verlag 2018.
Dobski, Bernard J. und Dustin A. Gish (Hg.): Shakespeare and the Body Politic, Lanham: Lexington 2013.
Dodds, E.R.: Die Rolle des Ethischen und des Politischen in der ›Orestie‹ [1960], übers. v. Udo W. Scholz, in: Wege zu Aischylos, Bd. 2: Einzelne Dramen, hg. v. Hildebrecht Hommel, Darmstadt: WBG 1974, S. 149–172.
Dolar, Mladen: His Master's Voice: Eine Theorie der Stimme, übers. v. Michael Adrian und Bettina Engels, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2007 [Ljubljana 2003].

Domdey, Horst: Über die Darstellung kriegerischer Gewalt in Goethes *Faust*, in: Krieg in den Medien – Amsterdamer Beiträge zur Neueren Germanistik 57 (2005), S. 391–422.
Döring, Tobias: All the World's the Sea. Shakespearean Passages, in: Shakespeare-Jahrbuch 148: Seefahrt, Schiffbruch und maritime Abenteuer (2012), S. 11–30.
—: Performances of Mourning in Shakespearean Theatre and Early Modern Culture, London: Palgrave Macmillan 2006.
—: Titus und kein Ende. Zum Problem der Schlussgebung in Shakespeares römischer Rachetragödie (mit Rücksicht auf Müller und Strauß), in: Poetica 51 (2020), S. 333–360.
Dorschel, Andreas: Verwandlung. Mythologische Ansichten, technologische Absichten, Göttingen: V&R 2009.
Dössel, Christine: Wo das Leben aus dem letzten Eisloch pfeift. Kann man in einem prächtigen Rokokotheater die Gulag-Erzählungen Warlam Schalamows inszenieren?, in: Süddeutsche Zeitung 5. März 2018, S. 11.
Draskoczy, Julie: Belomor. Criminality and Creativity in Stalin's Gulag, Boston: Academic Studies Press 2014.
—: The *Put'* of *Perekovka*. Transforming Lives at Stalin's White Sea-Baltic Canal, in: The Russian Review 71 (2012), S. 30–48.
Draycott, Jane (Hg.): Prostheses in Antiquity, London/New York: Routledge 2018.
Draycott, Jane und Emma-Jayne Graham (Hg.): Bodies of Evidence. Ancient anatomical votives past, present and future, London/New York: Routledge 2017.
Eglinger, Hanna: Nomadisch-ekstatisch-magisch. Skandinavischer Arktisprimitivismus im ausgehenden 19. und beginnenden 20. Jahrhundert, Paderborn: Fink 2021.
Ehlers, Wilhelm: Erläuterungen, in: Lucanus: Bellum civile – Der Bürgerkrieg, hg. u. übers. v. Wilhelm Ehlers, 2. Aufl., München: Heimeran Verlag 1978, S. 507–562.
Eidelpes, Rosa: Entgrenzung der Mimesis. Georges Bataille – Roger Caillois – Michel Leiris, Berlin: Kadmos 2018.
Eke, Norbert Otto: Körperspuren im Theater der Geschichte. Heiner Müllers Anthropologie des Körpers, in: Heiner Müller – Probleme und Perspektiven, Bath-Symposion 1998, hg. v. Ian Wallace, Dennis Tate und Gerd Labroisse, Amsterdam: Rodopi 2000, S. 69–88.
—: Heiner Müller. Apokalypse und Utopie, Paderborn u. a.: Schöningh 1989.
Eliade, Mircea: Die Sehnsucht nach dem Ursprung. Von den Quellen der Humanität, übers. v. Hella Bronold, Wien: Europaverlag 1973.
Enterline, Lynn: The Rhetoric of the Body from Ovid to Shakespeare, Cambridge: CUP 2000.
—: Shakespeare's Schoolroom. Rhetoric, Discipline, Emotion, Philadelphia: Univ. of Pennsylvania Press 2012.
Erler, Michael: Furcht und Pflicht. Aischylos' *Eumeniden* und die Einbürgerung des ›wilden Schreckens‹ in die Gesellschaft, in: Poetik des Wilden, hg. v. Jörg Robert und Friederike Felicitas Günther, Würzburg: Königshausen & Neumann 2012, S. 101–115.
Erne, Lukas: »Popish Tricks« and a »Ruinous Monastery«: *Titus Andronicus* and the Question of Shakespeare's Catholicism, in: SPELL – Swiss papers in English language and literature 13 (2000), S. 135–155.
Esposito, Fernando: Mythische Moderne. Aviatik, Faschismus und die Sehnsucht nach Ordnung in Deutschland und Italien, München: Oldenbourg Verlag 2011.
Esposito, Roberto: Communitas. Ursprung und Wege der Gemeinschaft, übers. v. Francesca Raimondi und Sabine Schulz, Berlin: Diaphanes 2004 [Turin 1998].
Eßlinger, Eva: Heimkehr eines Kriegsveteranen Einleitende Überlegungen zu Homers *Odyssee*, in: DVjs 92 (2018), S. 127–161.
Ette, Wolfram: Arbeit als Selbstverwandlung in Müllers »Zement«, in: Zeitschrift für kritische Theorie 46/47 (2018), S. 118–139.
—: Kritik der Tragödie. Über dramatische Entschleunigung, Weilerswist: Velbrück Wissenschaft 2011.
—: Selbstmord der Gattung: Ein Grenzwert in Müllers Werk, in: Klassengesellschaft reloaded und das Ende der menschlichen Gattung – Fragen an Heiner Müller, hg. v. W.E. und Falk Strehlow, Berlin: Theater der Zeit 2021, S. 124–138.
Euben, J. Peter: Introduction, in: Greek Tragedy and Political Theory, hg. v. J.P.E., Berkeley: Univ. of California Press 1986, S. 1–42.
Falk, Francesca: Eine gestische Geschichte der Grenze. Wie der Liberalismus an der Grenze an seine Grenzen kommt. München: Fink 2011.

—: Hobbes' Leviathan und die aus dem Blick gefallenen Schnabelmasken, in: Die Bilder des Leviathan, S. 221–246.
Fedianina, Olga: Eine Erinnerung aus dem Jahre 1989, in: Programmheft *Am Kältepol. Erzählungen aus dem Gulag*, von Warlam Schalamow, Regie: Timofej Kuljabin, hg. v. Bayerischen Staatsschauspiel, München 2018, S. 11–12.
Feeney, Denis: *Si licet et fas est*. Ovid's *Fasti* and the Problem of Free Speech under the Principate, in: Roman Poetry & Propaganda in the Age of Augustus, hg. v. Anton Powell, London: Bloomsbury Academic 1994 [1992], S. 1–25.
Feher, Michael, mit Ramona Naddaff und Nadia Tazi (Hg.): Fragments for a history of the human body, Pt. I-III, New York: Zone Books 1989.
Fehervary, Helen: Landscapes of an »Auftrag«, in: New German Critique 73 (1998), S. 115–132.
Feichtinger, Barbara: Zur Kassandraszene in Aischylos' »Orestie« und ihren poetischen Funktionen, in: Würzburger Jahrbücher für die Altertumswissenschaft 17 (1991), S. 49–67.
—: Ovids *Metamorphosen* oder der totale Text, in: Vergil und das antike Epos. Festschrift für Hans Jürgen Tschiedel, hg. v. Stefan Freund und Meinolf Vielberg, Stuttgart: Franz Steiner Verlag 2008, S. 295–320.
Feldherr, Andrew: Metamorphosis and Sacrifice in Ovid's Theban Narrative, in: Materiali e discussioni per l'analisi dei testi classici 38 (1997), S. 25–55.
—: Metamorphosis in the *Metamorphoses*, in: The Cambridge Companion to Ovid, hg. v. Philip Hardie, Cambridge: CUP 2002, S. 163–179.
—: Playing Gods. Ovid's *Metamorphoses* and the Politics of Fiction, Princeton/Oxford: OUP 2010.
Feldman, Karen S.: Binding Words. Conscience and Rhetoric in Hobbes, Hegel, and Heidegger, Evanston, Ill.: Northwestern 2006.
Fischer, Gerhard: Die ›Auferstehung der Lebenden‹. Eine interkulturelle, theatrale Kritik zu Heiner Müllers *Der Auftrag*, in: Heiner Müller – Probleme und Perspektiven, Bath-Symposion 1998, hg. v. Ian Wallace, Dennis Tate und Gerd Labroisse, Amsterdam: Rodopi 2000, S. 457–476.
Fischer-Lichte, Erika: Ästhetik des Performativen, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2004.
—: Ästhetische Erfahrung. Das Semiotische und das Performative, Tübingen/Basel: Francke 2001.
—: Ästhetische Erfahrung als Schwellenerfahrung, in: Dimensionen ästhetischer Erfahrung, hg. v. Joachim Küpper und Christoph Menke, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2003, S. 138–161.
—: Entgrenzungen des Körpers. Über das Verhältnis von Wirkungsästhetik und Körpertheorie, in: Körper-Inszenierungen. Präsenz und kultureller Wandel, hg. v. E. F.-L. und Anne Fleig, Tübingen: Francke 2000, S. 19–34.
—: Gesten im Theater. Zur transformatorischen Kraft der Geste, in: Gesten. Inszenierung – Aufführung – Praxis, hg. v. Christoph Wulf und E.F.–L., München: Fink 2010, S. 209–224.
—: Theater, in: Vom Menschen. Handbuch historische Anthropologie, hg. v. Christoph Wulf, Weinheim: Beltz 1997, S. 985–996.
Fischer-Lichte, Erika Christian Horn, Sandra Umathum und Matthias Warstat: (Hg.): Theatralität als Modell in den Kulturwissenschaften. Tübingen/Basel: Narr 2004.
—: (Hg.): Diskurse des Theatralen, Tübingen/Basel: Narr 2005.
Flach, Sabine: Sense Sensibility / Die Sinne spüren. Aesthetics, Aisthesis and Media of Embodiment / Ästhetik, Aisthesis und Medien der Verkörperung, Bern u. a.: Peter Lang 2021.
Flaig, Egon: Gladiatorial games. Ritual and political consensus, in: Journal of Roman Archaeology 66 (2007): Roman by Integration. Dimensions of Group Identity in Material Culture and Text, hg. v. Roman Roth und Johannes Keller, S. 83–92.
Fluhrer, Sandra: Von Formen und Körpern. Integration nach Ovid (zur Pelops-Episode im VI. Buch der *Metamorphosen*), in: Fremdheit, Integration, Vielfalt? Interdisziplinäre Perspektiven auf Migration und Gesellschaft, hg. v. Christine Lubkoll, Eva Forrester und Timo Sestu, Paderborn: Fink 2021, S. 193–214.
—: »Fuß der Leidenschaft.« Vier Abschnitte zur Bodenhaftung des politischen Theaters, in: Komparatistik-online (2019), S. 96–123.
—: Glitschiges Terrain. Carl Schmitt, das Theater und das Meer, in: Tangieren. Szenen des Berührens, hg. v. S.F. und Alexander Waszynski, Freiburg: Rombach 2020, S. 223–243.
—: Heiner Müllers Bauern, in: Klassengesellschaft reloaded und das Ende der menschlichen Gattung – Fragen an Heiner Müller, hg. v. Wolfram Ette und Falk Strehlow, Berlin: Theater der Zeit 2021, S. 18–45.

—: Konstellationen des Komischen. Beobachtungen des Menschen bei Franz Kafka, Karl Valentin und Samuel Beckett, Paderborn: Fink 2016.
—: »Lust und Schrecken der Verwandlung«: Pathos und Theatralität in Carl Schmitts politischer Anthropologie, in: Die Ästhetiken der Philosophischen Anthropologie, hg. v. Thomas Ebke und Tatjana Sheplyakova, Internationales Jahrbuch für Philosophische Anthropologie 9 (2019), S. 143–157.
—: Mythologische Genauigkeit, in: Enzyklopädie der Genauigkeit, hg. v. Markus Krajewski, Antonia von Schöning, Mario Wimmer, Konstanz: KUP 2021, S. 294–303.
—: Pflanzlich werden. Berührung und Metamorphose bei Johann Wolfgang von Goethe, Emanuele Coccia und Helmuth Plessner, in: Berühren Denken, hg. v. Andrea Erwig und Johannes Ungelenk, Berlin: Kadmos 2021, S. 267–287.
—: Das Politische spüren. Heiner Müllers *Horatier* und das Körpergefühl der Repräsentation, in: Literature and the Politics of Touch, hg. v. Maha El Hissy, Andrea Erwig und Sebastian Haselbeck, Themenheft Arcadia 57.1 (2022), S. 47–67.
—: Sinn und Sinnlichkeit der Allegorie. Ikonografien des Tactus um 1600, in: Sprache & Literatur 50.2 (2021), S. 129–156.
—: Das Theater und die Körper des Politischen. Zum Problem der Repräsentation bei Heiner Müller und Thomas Hobbes, in: Jahrbuch Politisches Denken 28/2018 (2020), S. 103–122.
—: »Wer raucht, sieht kaltblütig aus.« Pathos und Lakonie in den Gesprächen zwischen Alexander Kluge und Heiner Müller, in: Literaturen des Pathos. Ästhetik des Affekts von Aristoteles bis Schlingensief, hg. v. Björn Hayer und Walter Kühn, Darmstadt: Büchner-Verlag 2018, S. 147–168.
—: ›Who can impress the forest?‹ – Agriculture, warfare and theatrical experience in Ovid and Shakespeare, in: Ovid's Metamorphoses and the Environmental Imagination, hg. v. Francesca Martelli und Giulia Sissa, London u. a.: Bloomsbury 2023, S. 201–219.
Fischli, Walter: Studien zum Fortleben der Pharsalia des M. Annaeus Lucanus, Luzern: Eugen Haag 1945.
Fitzenreiter, Martin: Tierkulte im pharaonischen Ägypten, München: Fink 2013.
Fitzpatrick, Sheila: Everyday Stalinism: ordinary life in extraordinary times – Soviet Russia in the 1930s, Oxford/New York: OUP 1999.
Forey, Madeleine: »Bless thee, Bottom, bless thee! Thou Art Translated!«: Ovid, Golding, and »A Midsummer Night's Dream«, in: The Modern Language Review 93.2 (1998), S. 321–329.
Forrer, Thomas: Rhythmus und Polytropie: Lektüren von Details bei Platon, in: Philosophische Kehrseiten, hg. v. Natalie Pieper und Benno Wirz, Freiburg i.Br.: Karl Alber 2014, S. 36–71.
Fox, Cora: Ovid and the Politics of Emotion in Elizabethan England, New York: Palgrave Macmillan 2009.
Frank, Susi K. [Susanne]: Literatur als Medium des Körpergedächtnisses. Überlegungen zu Lidia Ginsburg und Warlam Schalamow, in: Schalamow. Lektüren, hg. v. Dirk Naguschewski und Matthias Schwartz, Berlin: Matthes & Seitz 2018, S. 122–136.
—: Natural Archives as Counter Archives. Gulag Literature from Witness to Postmemory, in: Arctic Archives. Ice, Memory and Entropy, hg. v. S.K.F. und Kjetil A. Jakobsen, Bielefeld: Transcript 2019, S. 285–310.
—: Transformationsästhetiken der Moderne: Symbolismus – Sozrealismus. Am Beispiel der Symbolik von ›Weiß‹, ›Schnee‹ und ›Eis‹, in: Wiener Slawistischer Almanach 73 (2014), S. 373–401.
—: Varlam Šalamovs Arbeit an einer Poetik der Operativität, Teil 2, in: Wiener Slawistischer Almanach 69 (2012), S. 31–50.
Frank, Susi K. und Kjetil A. Jakobsen: Introduction. The Arctic as an Archive, in: Arctic Archives. Ice, Memory and Entropy, hg. v. S.K.F. und K.A.J., Bielefeld: Transcript 2019, S. 9–18.
F[ranke], A[nselm]: Katalogtext zu John Heartfield, Deutsche Naturgeschichte, 1934, in: Neolithische Kindheit. Kunst in einer falschen Gegenwart, ca. 1930, hg. v. A.F. und Tom Holert, Berlin: Diaphanes 2018, S. 268.
Fränkel, Hermann: Die homerischen Gleichnisse, Göttingen: V&R 1921.
Frazer, Elizabeth: Shakespeare and the Political Way, Oxford: OUP 2020.
—: Shakespeare's Politics, in: The Review of Politics 78 (2016), S. 503–522.
Fuchs, Thomas: Collective Body Memories, in: Embodiment, Enaction, and Culture. Investigating the Constitution of the Shared World, hg. v. Christoph Durt, Thomas Fuchs und Christian Tewes, Cambridge, MA: MIT Press 2017, S. 333–352.
—: Das Gedächtnis des Leibes, in: Phänomenologische Forschungen 5.1 (2000), S. 71–89.

—: Verkörperte Emotionen. Wie Gefühl und Leib zusammenhängen, in: Psychologische Medizin 25.1 (2014), S. 13–20.
Fuhrer, Therese: Der alte Mann aus dem Meer. Zur Karriere des Verwandlungskünstlers Proteus in der Philosophie, in: Geschichten und ihre Geschichte, hg. v. Th. F., Paul Michel, Peter Stotz, Basel: Schwabe Verlagsgruppe 2004, S. 11–36.
Gagosian Gallery (Hg.): Francis Bacon: Late Paintings, Ausstellungskatalog, New York: Rizzoli 2015.
Gamper, Michael: Masse lesen, Masse schreiben. Eine Diskurs- und Imaginationsgeschichte der Menschenmenge 1765–1930, München: Fink 2007.
Garrison, Daniel (Hg.): A Cultural History of the Human Body in Antiquity, Oxford/New York: Berg/Bloomsbury 2010.
Gauly, Bardo Maria: Ovid und Augustus, in: Ovid-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung, hg. v. Melanie Möller, Mitarb. Christian Badura, Stuttgart: Metzler 2021, S. 23–27.
—: *Verba imperfecta*. Reden, Erzählen und Verstummen in Ovids »Metamorphosen«, in: Antike und Abendland 55.1 (2009), S. 62–79.
Gehlen, Jakob: Welt in Weimar. Goethes »Römische Elegien« und die augusteische Dichtung, Paderborn: Fink 2020.
Gehrlach, Andreas, und Morten Paul: Nachwort, in: Pierre Clastres: Staatsfeinde. Studien zur politischen Anthropologie, übers. v. Eva Moldenhauer, Konstanz: KUP 2020 [Paris 1974], S. 169–206.
Geimer, Peter und Katja Müller-Helle (Hg.): Das Sichtbare und das Sagbare. Evidenz zwischen Text und Bild in Roland Barthes' ›Mythen des Alltags‹, Göttingen: Wallstein 2020.
Geisenhanslüke, Achim: Ungeheuer Meer. Zur Verschränkung von Faszination und Schrecken bei Sophokles, Shakespeare und Racine, in: Seenöte, Schiffbrüche, feindliche Wasserwelten. Maritime Schreibweisen der Gefährdung und des Untergangs, hg. v. Hans Richard Brittnacher und Achim Küpper, Göttingen: Wallstein 2018, S. 125–137.
German Propaganda Archive der Calvin University, Michigan (Hg.): Caricatures from *Der Stürmer*: 1927–1932 <https://research.calvin.edu/german-propaganda-archive/sturm28.htm>.
Germar, Robert und Ralf Krumeich: Proteus, in: Das griechische Satyrspiel, hg. v. Ralf Krumeich, Nikolaus Pechstein und Bernd Seidensticker, Darmstadt: WBG 1999, S. 179–181.
Gess, Nicola: Primitives Denken. Wilde, Kinder und Wahnsinnige in der literarischen Moderne (Müller, Musil, Benn, Benjamin), München: Fink 2013.
Gessen, Masha: Vergessen. Stalins Gulag in Putins Russland, mit Fotos von Misha Friedman, übers. v. Sven Koch, München: dtv 2019 [New York 2018].
Gestwa, Klaus: Auf Wasser und Blut gebaut: Der hydrotechnische Archipel Gulag, 1931–1958, in: Osteuropa 57.6 (2007), Das Lager schreiben: Varlam Šalamov und die Aufarbeitung des Gulag, hg. v. Manfred Sapper, Volker Weichsel und Andrea Huterer, S. 239–266.
Geulen, Eva: Aus dem Leben der Form. Goethes Morphologie und die Nager, Berlin: August Verlag 2016.
—: Metamorphosen der Metamorphose. Goethe, Cassirer, Blumenberg, in: Intermedien. Zur kulturellen und artistischen Übertragung, hg. v. Alexandra Kleihues et al., Zürich: Chronos 2010, S. 203–217.
—: Morphologie und gegenständliches Denken, in: Goethe Yearbook XXVI (2019), S. 3–15.
Giani, Leo Maria: Heilige Leidenschaften. Mythen, Kulte und Mysterien, München: Kösel 1994.
Gill, Christopher: The Human Being as an Ethical Norm, in: The Person and the Human Mind. Issues in Ancient and Modern Philosophy, hg. v. Chr. G., Oxford: OUP 1990, S. 137–161.
—: The Structured Self in Hellenistic and Roman Thought, Oxford: OUP 2006.
Gilman, Sander L.: Goethes Gespür. Fühlen, Sehen und Sexualität, in: ders.: Rasse, Sexualität und Seuche. Stereotype aus der Innenwelt der westlichen Kultur, übers. v. Helmut Rohlfing et al., Reinbek: Rowohlt 1992, S. 37–75.
Girard, René: La Violence et le Sacré, Paris: Editions Bernard Grasset 1972.
Giuriato, Davide: Aktualität des Drastischen. Zur Einleitung, in: Drastik. Ästhetik – Genealogien – Gegenwartskultur, hg. v. Eckhard Schumacher und Davide Giuriato, Paderborn: Fink 2016, S. 7–19.
Giusti, Elena: Bunte Barbaren Setting up the Stage. Re-Inventing the Barbarian on the *Georgics*' Theatre Temple (G. 3.1–48), in: Reflections and New Perspectives on Virgil's *Georgics*, hg. v. Bobby Xinyue und Nicholas Freer, London: Bloomsbury 2019, S. 105–114.
Gnam, Andrea: Sterbeszenen in der Prosa Heiner Müllers: kinematographischer Blick und Theaterszenerie, in: Der Text ist der Coyote. Heiner Müller Bestandsaufnahme, hg. v. Christian Schulte und Brigitte Maria Mayer, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2004, S. 254–264.

Gödde, Susanne: Das Drama der Hikesie. Ritual und Rhetorik in Aischylos' *Hiketiden*, Münster: Aschendorff 2000.
—: euphêmia. Die gute Rede in Kult und Literatur der griechischen Antike, Heidelberg: Winter 2011.
—: Kontaktmagie. Zur Inszenierung der rituellen Berührung in der griechischen Tragödie, in: Tangieren. Szenen des Berührens, hg. v. Sandra Fluhrer und Alexander Waszynski, Baden-Baden: Rombach 2020, S. 21–43.
—: Pathos in der griechischen Tragödie, in: Handbuch Literatur & Emotionen, hg. v. Martin von Koppenfels und Cornelia Zumbusch, Berlin/Boston: de Gruyter 2016, S. 209–243.
—: Unschuldskomödie oder Euphemismus. Walter Burkerts Theorie des Opfers und die Tragödie, in: Gewalt und Opfer. Im Dialog mit Walter Burkert, hg. v. Anton Bierl und Wolfgang Braungart, Berlin/New York: de Gruyter 2010, S. 215–240.
Goldstein, David B.: The cook and the cannibal. *Titus Andronicus* and New World eating, in: ders.: Eating and Ethics in Shakespeare's England, Cambridge: CUP 2013, S. 32–66.
Goldsworthy, Adrian: Roman Warfare, London: Cassell 2000.
Goscilo, Helena: Deineka's heavenly bodies. Space, sports, and the sacred, in: Russian Aviation, Space Flight, and Visual Culture, hg. v. Vlad Strukov und H.G., London/New York: Routledge 2017, S. 53–88.
Göttert, Karl-Heinz: Geschichte der Stimme, München: Fink 1998.
Gourmelen, Laurent: Protée tel qu'en lui-même. Les métamorphoses de la parole poètique (Odyssée, IV, 351–586), in: Protée en trompe-l'oeuil. Genèse et survivances d'un mythe, d'Homère à Bouchardon, hg. v. Anne Rolet, Rennes: PUR 2009, S. 27–48.
Grätzel, Stephan: Theatralität als anthropologische Kategorie, in: Theater als Paradigma der Moderne? Positionen zwischen historischer Avantgarde und Medienzeitalter, hg. v. Christopher Balme, Erika Fischer-Lichte und St. G., Tübingen: Francke 2003, S. 33–47.
Green, Steven J.: Ovid, Fasti 1. A Commentary, Leiden/Boston: Brill 2004.
—: Playing with Marble. The Monuments of the Caesars in Ovid's »Fasti«, in: The Classical Quarterly 54.1 (2004), S. 224–239.
Grewe, Wilhelm G.: The Epochs of International Law [1984], übers. u. hg. v. Michael Byers, Berlin/New York: de Gruyter 2000, S. 152–162.
Griffith, Mark: Slaves of Dionysos. Satyrs, Audience, and the Ends of the *Oresteia*, in: Classical Antiquity 21.2 (2002), S. 195–258.
Günther, Frank: Das poetische Blutbad, oder Der Gorgo tief ins Auge schauen, in: William Shakespeare: Titus Andronicus. Zweisprachige Ausgabe, übers. u. hg. v. F.G., München: DTV 2004, S. 199–223.
Günther, Friederike Felicitas: Grenzgänge zum Anorganischen bei Rilke und Celan, Heidelberg: Winter 2018.
Gurr, Andrew und Mariko Ichigawa: Staging in Shakespeare's Theatres, Oxford: OUP 2000.
Habinek, Thomas N.: The Politics of Latin Literature. Writing, Identity, and Empire in Ancient Rome, Princeton: Princeton UP 1998.
Haggenmacher, Peter: Présentation. L'itinéraire internationaliste de Carl Schmitt, in: Carl Schmitt: Le nomos de la Terre, übers. v. Lilyane Deroche-Gurcel, hg. v. Peter Haggenmacher, Paris: PUF 2001, S. 1–43.
Hahn, Hans-Joachim: Narrative des Neuen Menschen: Vom Versprechen einer besseren Welt, Berlin: Neofelis 2018.
Haldane, J.A.: Musikalische Motive und Bilder bei Aischylos [1965], in: Wege zu Aischylos, Band 1, hg. v. Hildebrecht Hommel, Darmstadt: WBG 1974, S. 347–367.
Hanson, Victor Davis: Warfare and Agriculture in Classical Greece, Berkeley: Univ. of California Press 1998.
Hardie, Philip: Augustan Poets and the Mutability of Rome, in: Roman Poetry & Propaganda in the Age of Augustus, hg. v. Anton Powell, London: Bloomsbury Academic 1994 [1992], S. 59–82.
—: Ovid and early imperial literature, in: The Cambridge Companion to Ovid, hg. v. Ph.H., Cambridge: CUP 2002, S. 34–45.
—: Ovid's Poetics of Illusion, Cambridge: CUP 2002.
—: Ovid's Theban History. The First »Anti-Aeneid«?, in: The Classical Quarterly 40.1 (1990), S. 224–235.
—: Political Education in Virgil's *Georgics*, in: Studi Italiani di Filologia Classica 97 (2004), S. 83–111.
Harvey, Elizabeth D.: Introduction. The ›Sense of All Senses‹, in: Sensible Flesh. On Touch in Early Modern Culture, hg. v. E. D. H., Philadelphia: Univ. of Pennsylvania Press 2003, S. 1–21.

Harzer, Friedmann: Erzählte Verwandlung. Eine Poetik epischer Metamorphosen (Ovid – Kafka – Ransmayr), Tübingen: Niemeyer 2000.
—: »Hinweg zu Proteus!« Goethes ›Poetische Metamorphosen‹ in der *Klassischen Walpurgisnacht*, in: Goethe nach 1999. Positionen und Perspektiven, hg. v. Matthias Luserke, Göttingen: V&R 2001, S. 31–43.
Haß, Ulrike: Vom Wahnsinn des Sehens in geschlossenen Räumen. Raumdebatten und Szenografie im 17. Jahrhundert, in: Barocktheater als Spektakel. Maschine, Blick und Bewegung auf der Opernbühne des Ancien Régime, hg. v. Nicola Gess, Tina Hartmann und Dominika Hens, München: Fink 2015, S. 139–161.
Havelock, Eric A.: Preface to Plato, Cambridge/London: Harvard UP 1963.
Haverkamp, Anselm: Arcanum translationis. Das Fundament der lateinischen Tradition, in: Tumult. Schriften zur Verkehrswissenschaft 30: römisch, hg. v. Walter Seitter und Cornelia Vismann (2006), S. 19–30.
Heatherington, M.E.: Chaos, Order, and Cunning in the *Odyssey*, in: Studies in Philology 73.3 (1976), S. 225–238.
Heeg, Günther: Totenreich Deutschland – Theater der Auferstehung, in: Der Text ist der Coyote. Heiner Müller Bestandsaufnahme, hg. v. Christian Schulte und Brigitte Maria Mayer, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2004, S. 35–50.
Heidenreich, Felix: Mensch und Moderne bei Hans Blumenberg, München: Fink 2005.
—: Politische Metaphorologie. Hans Blumenberg heute, Berlin: Springer 2020.
Heimböckel, Dieter: Von der Verwandlung Europas und dem Theater der Verwandlung. Mit Faust als Metamorphotiker, in: Vorstellung Europa – Performing Europe. Interdisziplinäre Perspektiven auf Europa im Theater der Gegenwart, hg. v. Natalie Bloch, D.H. und Elisabeth Tropper, Berlin: Theater der Zeit 2017, S. 199–212.
Hell, Julia: The Conquest of Ruins. The Third Reich and the Fall of Rome, Oxford: OUP 2019.
Heselhaus, Clemens: Metamorphose-Dichtungen und Metamorphose-Anschauungen, in: Euphorion 47.2 (1953), S. 121–146.
Heusinger, Lutz: Faust, in: Handbuch der politischen Ikonographie in 2 Bänden, hg. v. Martin Warnke, Uwe Fleckner, Hendrik Ziegler, Bd. 1: Abdankung bis Huldigung, München: C.H. Beck 2011, S. 293–300.
Hiddleston, Jane: Aimé Césaire and Postcolonial Humanism, in: The Modern Language Review 105.1 (2010), S. 87–102.
Hilgers, Klaudia: Entelechie, Monade und Metamorphose. Formen der Vervollkommnung im Werk Goethes, München: Fink 2002.
Hippe, Christian: Lumumba, Négritude und Klassenkampf. Heiner Müller übersetzt Aimé Césaire: Saison im Kongo, in: Theaterwissenschaftliche Beiträge, Beilage zu Theater der Zeit 61.5/6 (2006), S. 16–21.
Höfele, Andreas: Familienmassaker. Gewalt und Geschlecht in Shakespeares *Titus Andronicus*, in: Natur – Geschlecht – Politik. Denkmuster und Repräsentationsformen vom Alten Testament bis in die Neuzeit, hg. v. Andreas Höfele und Beate Kellner, Paderborn: Fink 2020, S. 149–173.
Höfele, Andreas und Stephan Laqué (Hg.): Humankinds. The Renaissance and Its Anthropologies, Berlin/New York: de Gruyter 2012.
Holliday, Peter J.: Time, History, and Ritual on the Ara Pacis Augustae, in: The Art Bulletin 72.4 (1990), S. 542–557.
Hölscher, Uvo: Die Odyssee. Epos zwischen Märchen und Roman, München: C.H. Beck 1988.
Hölscher-Lohmeyer, Dorothea: Natur und Gedächtnis. Reflexionen über die Klassische Walpurgisnacht, in: Jahrbuch des Freien Deutschen Hochstifts (1987), S. 85–113.
Hölscher-Lohmeyer, Dorothea und Benedikt Jeßing: Goethe, in: Killy Literaturlexikon, 2., vollst. überarb. Aufl., hg. v. Wilhelm Kühlmann, Band 4: Fri–Hap, Berlin: de Gruyter 2009, S. 280–297.
Holzberg, Niklas: Einführung, in: Publius Ovidius Naso: Fasti / Festkalender. Lateinisch–deutsch, übers. u. hg. v. N.H., 4. überarb. Aufl., Berlin: Akademie Verlag 2012, S. 347–364.
Hose, Martin: Ποικιλία. Probleme bei der Übersetzung griechischer Farbwörter: Homer und seine Folgen, in: Die Farben der Klassik. Wissenschaft – Ästhetik – Literatur, hg. v. Martin Dönike, Jutta Müller-Tamm und Friedrich Steinle, Göttingen: Wallstein 2016, S. 15–30.
Hossenfelder, Malte: Die Philosophie der Antike 3 – Stoa, Epikureismus und Skepsis (Geschichte der Philosophie III), 2. Aufl., München: C.H. Beck 1995.

Hühn, Helmut: Art. Morphologie: Johann Wolfgang von Goethe, in: Handbuch Ontologie, hg. v. Jan Urbich und Jörg Zimmer, Stuttgart: Metzler 2020, S. 143–147.
Hünemörder, Christian und Jan N. Bremmer: Schlange, in: DNP Online.
Hürlimann, Annemarie: Die Eiche, heiliger Baum deutscher Nation, in: Waldungen. Die Deutschen und ihr Wald, Ausstellungskatalog Akademie der Künste, hg. v. Bernd Weyergraf, Berlin: Akademie der Künste 1987, S. 62–68.
Ichikawa, Mariko: The Shakespearean Stage Space, Cambridge: CUP 2013.
Jacob, James R. und Timothy Raylor: Opera and obedience. Thomas Hobbes and *A proposition for advancement of moralitie* by Sir William Davenant, in: The Seventeenth Century 6.2 (1991), S. 205–250.
Jaeger, Michael: Kontemplation und Kolonisation der Natur. Klassische Überlieferung und moderne Negation von Goethes Metamorphosedenken, in: Goethe-Jahrbuch 124 (2007), S. 60–73.
Jakobson, Roman: Linguistik und Poetik [1960], in: ders.: Poetik. Ausgewählte Aufsätze 1921–1971, hg. v. Elmar Holenstein und Tarcisius Schelbert, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1979, S. 83–121.
Janan, Micaela: Reflections in a Serpent's Eye. Thebes in Ovid's Metamorphoses, Oxford: OUP 2009.
Janda, Michael: Purpurnes Meer. Sprache und Kultur der homerischen Welt, Innsbruck: Innsbrucker Beiträge zur Kulturwissenschaft 2014.
Kahn, Coppélia: Roman Shakespeare. Warriors, wounds and women, London/New York: Routledge 1997.
Kantorowicz, Ernst H.: The King's Two Bodies. A Study in Mediaeval Political Theology [1957], Princeton/Oxford: Princeton UP 2016.
Kapust, Antje: Metamorphose, Metensomatose und Morphogenese in der Kunst, in: Kunst. Bild. Wahrnehmung. Blick. Merleau-Ponty zum Hundertsten, hg. v. Antje Kapust und Bernhard Waldenfels, München: Fink 2010, S. 79–96.
Kasper, Judith und Cornelia Wild (Hg.): Rom rückwärts. Europäische Übertragungsschicksale, Paderborn: Fink 2015.
Keilen, Sean: Shakespeare and Ovid, in: A Handbook to the Reception of Ovid, hg. v. John F. Miller and Carole E. Newlands, Chichester: Wiley Blackwell 2014, S. 232–245.
Keith, Alison: Sources and Genres in Ovid's *Metamorphoses* 1–5, in: Brill's Companion to Ovid, hg. v. Barbara Weiden Boyd, Leiden et al.: Brill 2002, S. 235–269.
Kershaw, Ian: Der Hitler-Mythos. Volksmeinung und Propaganda im Dritten Reich, Stuttgart: DVA 1980.
Kersten, Markus: Blut auf Pharsalischen Feldern. Lukans *Bellum Ciuile* und Vergils *Georgica*, Göttingen: V&R 2018.
Klammer, Markus, Malika Maskarinec, Rahel Villinger und Ralph Ubl (Hg.): Formbildung und Formbegriff. Das Formdenken der Moderne, Paderborn: Fink 2019.
Kleymann, Rabea: Formlose Form. Epistemik und Poetik des Aggregats beim späten Goethe, Paderborn: Fink 2021.
Klingner, Friedrich: Über die vier ersten Bücher der Odyssee [1944], in: ders.: Studien zur griechischen und römischen Literatur, Zürich/Stuttgart: Artemis 1964, S. 39–79.
Klotz, Volker: Briefe auf der Bühne. Dramatische Sprengkraft vertraulicher Schriftstücke, in: ders.: Gegenstand als Gegenspieler. Widersacher auf der Bühne: Dinge, Briefe, aber auch Barbiere, Wien: Sonderzahl 2000, S. 90–192.
Kolb, Frank: Augustus und das Rom aus Marmor – Glanz und Größe, in: Erinnerungsorte der Antike. Die römische Welt, hg. v. Elke Stein-Hölkeskamp und Karl-Joachim Hölkeskamp, München: C.H. Beck 2006, S. 122–139.
Kolesch, Doris: Artaud. Die Überschreitung der Stimme, in: Phonorama. Eine Kulturgeschichte der STIMME als Medium, hg. v. Brigitte Felderer, Karlsruhe/Berlin: ZKM/Matthes & Seitz 2004, S. 187–198.
Könczöl, Barbara und Janina Nentwig: Der Neue Mensch. Utopien, Leitbilder und Reformkonzepte zwischen den Weltkriegen, Frankfurt a.M.: Peter Lang 2006.
König, Sophie: Auflösen, sedimentieren, kollektivieren. Landschaftsprozesse bei Heiner Müller, in: Heiner Müllers KüstenLANDSCHAFTEN. Grenzen – Tod – Störung, hg. v. Till Nitschmann und Florian Vaßen, Bielefeld: Transcript 2021, S. 177–193.
Koppenfels, Werner von: Bild und Metamorphose. Paradigmen einer europäischen Komparatistik, Darmstadt: WBG 1991.

Korenjak, Martin: Die Ericthoszene in Lukans Pharsalia. Einleitung, Text, Übersetzung, Kommentar, Frankfurt a.M.: Peter Lang 1996.
Körte, Mona: Der Krieg der Wörter. Der autobiographische Text als künstliches Gedächtnis, in: Shoah – Formen der Erinnerung. Geschichte, Philosophie, Literatur, Kunst, hg. v. Nicolas Berg, Jess Jochimsen und Bernd Stiegler, München: Fink 1996, S. 201–214.
—: Mystifikationen *en détail*. Das Gesicht und seine Attribute im Visier des Mythologen, in: Mythen des Alltags – Mythologies. Roland Barthes' Klassiker der Kulturwissenschaften, hg. v. M.K. und Anne-Kathrin Reulecke, Berlin: Kadmos 2014, S. 167–180.
—: Tier-Werden. Verwandlungsangst in Georges-Arthur Goldschmidts Autobiografie *Über die Flüsse*, in: Kultur & Gespenster 5 (2007), Themenheft Georges-Arthur Goldschmidt, S. 120–129.
Körte, Mona und Anne-Kathrin Reulecke: Einleitung. Intellektuelle Korrespondenzen. Roland Barthes' *Mythen des Alltags – Mythologies*, in: Mythen des Alltags – Mythologies. Roland Barthes' Klassiker der Kulturwissenschaften, hg. v. M.K. und A.-K.R., Berlin: Kadmos 2014, S. 7–22.
Kott, Jan: Orestes, Elektra, Hamlet [1973], in: Hamlet-Interpretationen, hg. v. Willi Erzgräber, Darmstadt: WBG 1977, S. 516–545.
Küenzlen, Gottfried: Der Neue Mensch. Eine Untersuchung zur säkularen Religionsgeschichte der Moderne, München: Fink 1994.
Kuhn, Dorothea: Typus und Metamorphose. Goethe-Studien, hg. v. Renate Grumach, Marbach: Schillergesellschaft 1988.
Kuljabin, Timofej im Gespräch, übers. v. Olga Fedianina, in: Programmheft *Am Kältepol. Erzählungen aus dem Gulag*, von Warlam Schalamow, Regie: Timofej Kuljabin, hg. v. Bayerischen Staatsschauspiel, München 2018, S. 10–11.
Kuni, Verena: Metamorphose, in: Ästhetische Grundbegriffe, Band 4, hg. v. Karlheinz Barck et al., Stuttgart/Weimar: Metzler 2010 [2002], S. 72–83.
Küpper, Joachim und Christoph Menke (Hg.): Dimensionen ästhetischer Erfahrung, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2003.
Küpper, Joachim und Christoph Menke: Einleitung, in: Dimensionen ästhetischer Erfahrung, hg. v. J.K. und Chr. M., Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2003, S. 7–15.
Kurz, Gerhard: Mythisierung und Entmythisierung der Revolution. Die Französische Revolution als Schauspiel der Geschichte, in: Revolution und Mythos, hg. v. Dietrich Harth und Jan Assmann, Frankfurt a.M.: Fischer 1992, S. 128–145.
Lachmann, Renate: Lager und Literatur. Zeugnisse des GULAG, Konstanz: KUP 2019.
Lämmle, Rebecca: An Klassikern kranken. Christoph Martin Wieland und die tragische Klassik der Griechen, in: Griechische Literaturgeschichtsschreibung. Traditionen, Probleme und Konzepte, hg. v. Jonas Grethlein und Antonios Rengakos, Berlin: de Gruyter 2017, S. 121–152.
—: Poetik des Satyrspiels, Heidelberg: Winter 2013.
Largier, Niklaus: Figure, Plasticity, Affect, in: Touching and Being Touched. Kinesthesia and Empathy in Dance and Movement, hg. v. Gabriele Brandstetter, Gerko Egert, Sabine Zubarik, Berlin/Boston: de Gruyter 2013, S. 23–34.
—: Objekte der Berührung. Der Tastsinn und die Erfindung der ästhetischen Erfahrung, in: Der Code der Leidenschaften. Fetischismus in den Künsten, hg. v. Hartmut Böhme und Johannes Endres, München: Fink 2010, S. 107–123.
—: Spekulative Sinnlichkeit. Kontemplation und Spekulation im Mittelalter, Zürich: Chronos 2018.
Latacz, Joachim: Einführung in die griechische Tragödie, 2. Aufl., Göttingen: V&R 2003.
—: Ovids ›Metamorphosen‹ als Spiel mit der Tradition [1979], in: ders.: Erschließung der Antike. Kleine Schriften zur Literatur der Griechen und Römer, Stuttgart: Teubner 1994, S. 569–600.
Lateiner, Donald: Mimetic Syntax. Metaphor from Word Order, Especially in Ovid, in: The American Journal of Philology 111.2 (1990), S. 204–237.
Latour, Bruno: Existenzweisen. Eine Anthropologie der Modernen, Berlin: Suhrkamp 2018 [Paris 2012].
—: Das terrestrische Manifest, übers. v. Bernd Schwibs, Berlin: Suhrkamp 2018 [Paris 2017].
Lausberg, Heinrich: Handbuch der literarischen Rhetorik. Eine Grundlegung der Literaturwissenschaft, 3. Aufl., Stuttgart: Franz Steiner Verlag 1990 [1960].
Leggatt, Alexander: *Titus Andronicus*. This was thy daughter, in: ders.: Shakespeare's Tragedies. Violation and Identity, Cambridge: CUP 2005, S. 8–28.

Lehmann, Hans-Thies: Dramatische Form und Revolution in Georg Büchners *Dantons Tod* und Heiner Müllers *Der Auftrag* [1985], in: ders.: DAS POLITISCHE SCHREIBEN, Berlin: Theater der Zeit 2002, S. 127–147.
—: Revolution und Masochismus. Georg Büchner, Heiner Müller, Georges Bataille [1983], in: ders.: DAS POLITISCHE SCHREIBEN, Berlin: Theater der Zeit 2002, S. 102–125.
—: Theater und Mythos. Die Konstitution des Subjekts im Diskurs der antiken Tragödie, Stuttgart: Metzler 1991.
—: Tragödie und dramatisches Theater, Berlin: Alexander Verlag 2013.
Lepenies, Wolf: Das Ende der Naturgeschichte. Wandel kultureller Selbstverständlichkeiten in den Wissenschaften des 18. und 19. Jahrhunderts, München: Hanser 1976.
Lesky, Albin: Die tragische Dichtung der Hellenen, Göttingen: V&R 1972.
Lethen, Helmut: Verhaltenslehren der Kälte. Lebensversuche zwischen den Kriegen, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1994.
Leupold, Gabriele: Anatomie einer Zurückhaltung: Varlam Šalamov übersetzen, in: Osteuropa 57.6 (2007), Das Lager schreiben, S. 195–201.
LeVen, Pauline A.: Music and Metamorphosis in Graeco-Roman Thought, Cambridge: CUP 2020.
Levine, Caroline: Forms. Whole, Rhythm, Hierarchy, Network, Princeton: Princeton UP 2015.
Lin, Erika T.: Performance Practice and Theatrical Privilege. Rethinking Weimann's Concepts of *Locus* and *Platea*, in: New Theatre Quarterly 22.3 (2006), S. 283–298.
—: Shakespeare and the Materiality of Performance, London: Palgrave Macmillan 2012.
Lindner, Ines: Technik und Magie. Benjamin, Blossfeldt und »Das Blumenwunder«. Zur Rezeption eines wieder entdeckten Stummfilms der Weimarer Republik [2014], in: Internationales Jahrbuch für Philosophische Anthropologie 9 (2019), Die Ästhetiken der Philosophischen Anthropologie, hg. v. Thomas Ebke und Tatjana Sheplyakova, S. 187–221.
Lohmeyer, Dorothea: Faust und die Welt. Der zweite Teil der Dichtung. Eine Anleitung zum Lesen des Textes, München: C.H. Beck 1975.
Lonsdale, Steven: Protean Forms and Disguise in *Odyssey* 4, in: Lexis – Poética, retórica e comunicaciones nella tradizione classica 2 (1988), S. 165–178.
Loos, Waltraud: *Campagne in Frankreich 1792* und *Belagerung von Mainz*. Nachwort, in: Johann Wolfgang von Goethe: Werke, Band 10: Autobiographische Schriften II, hg. v. Lieselotte Blumenthal und W.L., München: DTV 1998 (Hamburger Ausgabe), S. 661–673.
Loraux, Nicole: Das Band der Teilung, übers. v. Andreas Knop, in: Gemeinschaften. Positionen zu einer Philosophie des Politischen, hg. v. Joseph Vogl, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1994, S. 31–64.
—: Die Trauer der Mütter. Weibliche Leidenschaft und die Gesetze der Politik, übers. v. Eva Moldenhauer, Frankfurt a.M./New York: Campus 1992 [Paris 1990].
Loth, Robert und Alexander Waszynski: Problemgeschichten. ›Rezeption‹ in Hans Blumenbergs frühen Schriften, in: Kulturwissenschaftliche Zeitschrift 6.2 (2021), S. 25–38.
Lubkoll, Christine: ›Neue Mythologie‹ und musikalische Poetologie. Goethes Annäherung an die Romantik, in: Goethe und das Zeitalter der Romantik, hg. v. Walter Hinderer, Würzburg: Königshausen & Neumann 2002, S. 399–412.
Lüdemann, Susanne: Metaphern der Gesellschaft. Studien zum soziologischen und politischen Imaginären, München: Fink 2004.
Ludwig, Janine: Heiner Müller, Ikone West. Das dramatische Werk Heiner Müllers in der Bundesrepublik – Rezeption und Wirkung, Frankfurt a.M.: Peter Lang 2009.
Lütticken, Sven: Mythos/Mythologie, übers. v. Philipp Albers, in: Neolithische Kindheit. Kunst in einer falschen Gegenwart, ca. 1930, hg. v. Anselm Franke und Tom Holert, Berlin/Zürich: Diaphanes 2018, S. 149–151.
Lyons, John D.: Tragedy and the Return of the Dead, Evanston, Ill.: Northwestern 2018.
Maag, Georg: Erfahrung, in: Ästhetische Grundbegriffe, Band 2, hg. v. Karl-Heinz Barck et al., Stuttgart/Weimar: Metzler 2001, S. S. 260–275.
Macho, Thomas H.: Todesmetaphern, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1987.
Malcolm, Noel: Editorial Introduction, Band I von Thomas Hobbes: Leviathan, 3 Bde., hg. v. Noel Malcolm, Oxford: OUP 2012.
Manow, Philip: Politische Ursprungsphantasien. Der Leviathan und sein Erbe. Konstanz: KUP 2011.
—: Sexualität und Souveränität. Neue Nachrichten vom Vor- und Nachleben des Leviathan-Frontispizes, in: Die Bilder des Leviathan. Eine Deutungsgeschichte, hg. v. Ph. M., Friedbert W. Rüb, Dagmar Simon, Baden-Baden: Nomos 2012, S. 125–154.

Marchart, Oliver: Die politische Differenz. Zum Denken des Politischen bei Nancy, Lefort, Badiou, Laclau und Agamben, Berlin: Suhrkamp 2010.
Martelli, Francesca: Reformatting Time (revising the *Fasti*), in: dies.: Ovid's Revisions. The Editor as Author, Cambridge: CUP 2013, S. 104–144.
Martus, Steffen: Werkpolitik. Zur Literaturgeschichte kritischer Kommunikation vom 17. bis ins 20. Jahrhundert. Studien zu Klopstock, Tieck, Goethe und George. Berlin/New York: de Gruyter 2007.
Marx, Karl: Das Kapital, Bd. I, Marx-Engels-Werkausgabe (MEW), Band 23, Ost-Berlin: Dietz Verlag 1962.
—: Das Kapital, Bd. II (= MEW 24), Ost-Berlin: Dietz Verlag 1963.
—: Die Klassenkämpfe in Frankreich 1848 bis 1850 [1850], in: MEW 7, Ost-Berlin: Dietz Verlag 1960, S. 9–107.
—: Zur Kritik der Hegelschen Rechtsphilosophie. Einleitung [1843/44], in: MEW 1, Ost-Berlin: Dietz Verlag 1976, S. 378–391.
Maschek, Dominik: Die römischen Bürgerkriege. Archäologie und Geschichte einer Krisenzeit, Darmstadt: WBG 2018.
Maslen, R.W.: Myths exploited. The metamorphoses of Ovid in early Elizabethan England, in: Shakespeare's Ovid. The *Metamorphoses* in the Plays and Poems, hg. v. A.B. Taylor, Cambridge: CUP 2000, S. 15–30.
Masters, Jamie: Poetry and Civil War in Lucan's *Bellum Civile,* Cambridge: CUP 1992.
Mastnak, Tomaž: Schmitt's Behemoth, in: Thomas Hobbes and Carl Schmitt. The Politics of Order and Myth, hg. v. Johan Tralau, London/New York: Routledge 2011, S. 17–38.
Matuschek, Stefan: Was heißt ›Mythologisieren‹? Oder: Warum und wie sich die romantische Neue Mythologie der Aufklärung verdankt, in: Romantik und Revolution. Zum politischen Reformpotential einer unpolitischen Bewegung, hg. v. Klaus Ries, Heidelberg: Winter 2012, S. 71–82.
Mazzio, Carla: Acting with Tact. Touch and Theater in the Renaissance, in: Sensible Flesh. On Touch in Early Modern Culture, hg. v. Elizabeth D. Harvey, Philadelphia: Univ. of Pennsylvania Press 2003, S. 159–186.
Mbembe, Achille: Kritik der schwarzen Vernunft, übers. v. Michael Bischoff, Berlin: Suhrkamp 2014 [Paris 2013].
—: Politik der Feindschaft, übers. v. Michael Bischoff, Berlin: Suhrkamp 2017 [Paris 2016].
Mehring, Reinhard: Arbeit am Goethe-Mythos. Carl Schmitt annotiert Blumenberg, in: Zeitschrift für Ideengeschichte 9.4 (2015), S. 125–127.
—: Carl Schmitt und Hegel. Romantikkritik und bürgerliche Verfassung, in: Hegel-Jahrbuch 19.1 (2013), S. 304–311.
—: »Die dritte Religion der Deutschen«. Carl Schmitts Kanonpolitik, Hans Blumenberg und der lange Weg zu Goethe, in: ders.: Carl Schmitt: Denker im Widerstreit: Werk – Wirkung – Aktualität, Freiburg/München: Karl Alber 2017, S. 337–352.
—: Pathetisches Denken. Carl Schmitts Denkweg am Leitfaden Hegels. Katholische Grundstellung und antimarxistische Hegelstrategie, Berlin: Duncker & Humblot 1989.
Meier, Christian: Die politische Kunst der griechischen Tragödie, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1988.
Meineck, Peter: Theatrocracy. Greek Drama, Cognition, and the Imperative for Theatre, London/New York: Routledge 2018.
Melchinger. Siegfried: Das Theater der Tragödie. Aischylos, Sophokles, Euripides auf der Bühne ihrer Zeit, München: C.H. Beck 1974.
Menke, Bettine: Was das Theater möglich macht: Theater-Maschinen, in: Archäologie der Spezialeffekte, hg. v. Natascha Adamowsky, Nicola Gess, Mireille Schnyder, Hugues Marchal, Johannes Bartuschat, Paderborn: Fink 2018, S. 113–144.
Menke, Bettine und Juliane Vogel (Hg.): Flucht und Szene. Perspektiven und Formen eines Theaters der Fliehenden, Berlin: Theater der Zeit 2018.
Meumann, Markus und Dirk Niefanger: Für eine interdisziplinäre Betrachtung von Gewaltdarstellungen des 17. Jahrhunderts. Einführende Überlegungen, in: Ein Schauplatz herber Angst, hg. v. M.M. und D.N., Göttingen: Wallstein 1997, S. 7–23.
—: (Hg.): Ein Schauplatz herber Angst. Wahrnehmung und Darstellung von Gewalt im 17. Jahrhundert, Göttingen: Wallstein 1997.
Meusel, Eduard: Pindarus Indogermanicus. Untersuchungen zum Erbe dichtersprachlicher Phraseologie bei Pindar, Berlin/Boston: de Gruyter 2020.

Mierau, Fritz: Erfindung und Korrektur. Tretjakows Ästhetik der Operativität, Berlin: Akademie Verlag 1976.
Mieth, Corinna: Das Utopische in Literatur und Philosophie. Zur Ästhetik Heiner Müllers und Alexander Kluges, Tübingen: Francke 2003.
—: Von der teleologischen zur postteleologischen Utopie. Die zunehmende Fragmentarisierung der Geschichte bei Heiner Müller, in: Der Text ist der Coyote. Heiner Müller Bestandsaufnahme, hg. v. Christian Schulte und Brigitte Maria Mayer, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2004, S. 211–229.
Mitchell, W.J.T.: Was ist ein Bild? [1984], übers. v. Jürgen Blasius, in: Bildlichkeit, hg. v. Volker Bohn, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1990, S. 17–68.
Möllendorff, Peter von: Frigid Enthusiasts. Lucian on Writing History, in: Proceedings of the Cambridge Philological Society 47 (2001), S. 117–140.
Möller, Melanie: Ciceros Rhetorik als Theorie der Aufmerksamkeit, Heidelberg: Winter 2013.
—: Dunkelrede und Divination. Hölderlins Lucan und die Poetik des Verstummens, in: International Journal of the Classical Tradition 10.2 (2003), S. 187–220.
—: Schiffbruch ohne Zuschauer? Beobachtungen zu Hans Blumenbergs Lukrez-Lektüre, in: Prometheus gibt nicht auf. Antike Welt und modernes Leben in Hans Blumenbergs Philosophie, hg. v. M.M., Paderborn: Fink 2015, S. 125–140.
—: Talis oratio – qualis vita. Zu Theorie und Praxis mimetischer Verfahren in der griechisch-römischen Literaturkritik, Heidelberg: Winter 2004.
—: »videri forma potest hominis« (Ovid, Met. 1,404–405). Man's Formation in the Shadow of Prometheus, in: Maia. Rivista di letterature classiche 70.3 (2018), S. 530–543.
Morel, Jean-Pierre: Out of joint. Die Revolutionen in *Der Auftrag*, in: Heiner Müller – Rückblicke, Perspektiven, hg. v. Theo Buck und Jean-Marie Valentin, Frankfurt a.M.: Peter Lang 1995, S. 61–76.
Mücke, Dorothea von: Goethe's Metamorphosis: Changing Forms in Nature, the Life Sciences, and Authorship, in: Representations 95.1 (2006), S. 27–53.
Mueller, Melissa: Tragic Textiles and the House of Atreus, in: dies.: Objects as Actors. Props and the Poetics of Performance in Greek Tragedy, Chigaco/London: Univ. of Chicago Press 2016, S. 42–69.
Müller, Derek: Der Topos des neuen Menschen in der russischen und sowjetrussischen Geistesgeschichte, Bern: Peter Lang 1998.
Müller, Götz: Rezension von *Arbeit am Mythos* [1981], in: Hans Blumenberg: Präfiguration. Arbeit am politischen Mythos, hg. v. Angus Nicholls und Felix Heidenreich, Berlin: Suhrkamp 2014, S. 69–78.
Müller-Schöll, Nikolaus: Poetik der Zäsur. Zu Heiner Müllers »Schreiben nach Auschwitz«, in: Der Text ist der Coyote. Heiner Müller Bestandsaufnahme, hg. v. Christian Schulte und Brigitte Maria Mayer, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2004, S. 70–89.
—: ›Wichtig zu lernen vor allem ist Einverständnis‹. Brecht zwischen Kafka und Carl Schmitt, in: MLN 119.3 (2004), S. 506–524.
Mumbunda, Muamba-Ngalula: Le conflit entre tradition et modernisme chez les Wagenia (Zaïre), in: Africa. Rivista trimestrale di studi e documentazione dell'Istituto italiano per l'Africa e l'Oriente 45.1 (1990), S. 147–154.
Mythos und Dogma (Erste Diskussion), in: Terror und Spiel. Probleme der Mythenrezeption, hg. v. Manfred Fuhrmann, München: Fink 1971, S. 527–547.
Naguschewski, Dirk: Die Politik im Diskurs. Roland Barthes und die ›Afrikanische Grammatik‹, in: Mythen des Alltags – Mythologies. Roland Barthes' Klassiker der Kulturwissenschaften, hg. v. Mona Körte und Anne-Kathrin Reulecke, Berlin: Kadmos 2014, S. 132–141.
Nancy, Jean-Luc: À l'écoute, Paris: Galilée 2002.
Ndiaye, Noémie: Shakespeare, Race, and Globalization. *Titus Andronicus*, in: The Cambridge Companion to Shakespeare and Race, hg. v. Ayanna Thompson, Cambridge: CUP 2021, S. 158–174.
Negt, Oskar und Alexander Kluge: Der unterschätzte Mensch. Gemeinsame Philosophie in zwei Bänden, Bd. II: Geschichte und Eigensinn, Frankfurt a.M.: Zweitausendeins 2001.
Nelson, Eric: General Introduction, in: Thomas Hobbes: Translations of Homer: The Iliad, hg. v. Eric Nelson, The Clarendon Edition of the Works of Thomas Hobbes, Vol. 24, Oxford: OUP 2008, S. xii–lxxvi.
Neumann, Franz: Behemoth. Struktur und Praxis des Nationalsozialismus 1933–1944 [1942/44], neu hg. v. Alfons Söllner und Michael Wildt, Hamburg: Europ. Verlagsanstalt 2018.
Neumann, Gerhard: »Yo lo vi« – Wahrnehmung der Gewalt. Canettis *Masse und Macht*, in: Einladung zur Verwandlung. Essays zu Canettis *Masse und Macht*, hg. v. Michael Krüger, München: Hanser 1995, S. 68–104.

Newlands, Carole: Ovid's Narrator in the *Fasti* [1992], in: Oxford Readings in Ovid, hg. v. Peter E. Knox, Oxford: OUP 2006, S. 351–369.
The New Yorker: Kadir Nelson's »Say Their Names«, in: The New Yorker Online 14. Juni 2020 <https://www.newyorker.com/culture/cover-story/cover-story-2020-06-22>.
Nicholls, Angus: Myth and the Human Sciences. Hans Blumenberg's Theory of Myth, New York/London: Routledge 2015.
Nicholls, Angus und Felix Heidenreich: Mythos, in: Blumenberg lesen. Ein Glossar, hg. v. Robert Buch und Daniel Weidner, Berlin: Suhrkamp 2014, S. 214–227.
Nicklas, Pascal: Die Beständigkeit des Wandels. Metamorphosen in Literatur und Wissenschaft, Hildesheim: Olms 2002.
Niefanger, Dirk: Gesundheit und Politik. Körperrepräsentationen im *Diaeteticon* (1682) von Johann Sigismund Elsholtz, in: Wolfenbütteler Barocknachrichten 32.1/2 (2005): Körperrepräsentation in der Frühen Neuzeit, hg. v. Markus Fauser und D.N., S. 57–67.
Nims, John Frederick: Introduction: in: Arthur Golding: Ovid's Metamorphoses. The Arthur Golding Translation 1567, hg. v. J.F.N., Philadelphia: Paul Dry Books 2000, S. xiii–xxxv.
Nitschmann, Till und Florian Vaßen (Hg.): Heiner Müllers KüstenLANDSCHAFTEN. Grenzen – Tod – Störung, Bielefeld: Transcript 2021.
Nooter, Sarah: The Mortal Voice in the Tragedies of Aeschylus, Cambridge: CUP 2017.
—: Sounds of the Stage, in: Sound and the Ancient Senses, hg. v. Shane Butler und S.N., London/New York: Routledge 2019, S. 198–211.
Odzuck, Eva: Thomas Hobbes' körperbasierter Liberalismus. Eine kritische Analyse des Leviathan, Berlin: Duncker & Humblot 2016.
Olejniczak Lobsien, Verena: Passion und Imagination. »Signs and Tokens« der Leidenschaft in *Coriolanus*, *Titus Andronicus* und *Cymbeline*, in: Shakespeare-Jahrbuch 140 (2004), Theater der Leidenschaften, S. 45–65.
—: Zweifel am Römertum. Hellenismen in Shakespeares ›Römerdramen‹, in: Philosophie im Umbruch. Der Bruch mit dem Aristotelismus im Hellenismus und im späten Mittelalter – seine Bedeutung für die Entstehung eines epochalen Gegensatzbewusstseins von Antike und Moderne, hg. v. Arbogast Schmitt und Gyburg Radke-Uhlmann, Stuttgart: Franz Steiner 2009, S. 177–199.
Ortlieb, Cornelia: Telephonie. Eine Literaturgeschichte der Stimmenübertragung, in: Wechselwirkungen. Die Herausforderung der Künste durch die Wissenschaften, hg. v. Renate Stauf und Cord-Friedrich Berghahn, Heidelberg: Winter 2014, S. 185–199.
—: Wissenschaft zwischen Abenteuer und Tod. Das Eismeer, die *Titanic* und die Glaziologie, in: Von null bis unendlich. Literarische Inszenierungen naturwissenschaftlichen Wissens, hg. v. Anne-Kathrin Reulecke, Köln: Böhlau 2008, S. 77–97.
Osterhammel, Jürgen: Die Verwandlung der Welt. Eine Geschichte des 19. Jahrhunderts, München: C.H. Beck 2009.
Osterkamp, Ernst: Gewalt und Gestalt. Die Antike im Spätwerk Goethes, Basel: Schwabe 2007.
—: Marienbader Bergschluchten, in: Jahrbuch des Freien Deutschen Hochstifts (2019), S. 47–72.
Ottmann, Henning: Hegel und Carl Schmitt, in: Zeitschrift für Politik 40.3 (1993), S. 233–240.
—: Philosophie und Politik bei Nietzsche, 2. erw. Aufl., Berlin/New York: de Gruyter 1999.
Padel, Ruth: In and out of the Mind. Greek Images of the Tragic Self, Princeton: Princeton UP 1992.
Palaver, Wolfgang: Religion und Gewalt. Walter Burkert und René Girard im Vergleich, in: Gewalt und Opfer. Im Dialog mit Walter Burkert, hg. v. Anton Bierl und Wolfgang Braungart, Berlin/New York: de Gruyter 2010, S. 247–266.
Palmer, Scott W.: Dictatorship of the Air. Aviation Culture and the Fate of Modern Russia, Cambridge: CUP 2006.
—: Icarus, East. The Symbolic Contexts of Russian Flight, in: The Slavic and East European Journal 49.1 (2005), S. 19–47.
Panikarov, Ivan: Kolyma. Daten und Fakten, übers. v. Munir Qureshi, in: Osteuropa 57.6 (2007), Das Lager schreiben, S. 267–283.
Paoli, Guillaume: Die lange Nacht der Metamorphose. Über die Gentrifizierung der Kultur, Berlin: Matthes & Seitz 2017.
Pasco-Pranger, Molly: Founding the Year. Ovid's *Fasti* and the Poetics of the Roman Calendar, Leiden/Boston: Brill 2006.
Pattillo-Hess, John (Hg.): Tod und Verwandlung in Canettis *Masse und Macht*, Wien: Kunstverein Wien/Löcker Verlag 1990.

—: (Hg.): Verwandlungsverbote und Befreiungsversuche in Canettis *Masse und Macht*, Wien: Kunstverein Wien/Löcker Verlag 1991.
Petzer, Tatjana: Permafrost und Poetik. Schalamows Kolyma, in: Schalamow. Lektüren, hg. v. Dirk Naguschewski und Matthias Schwartz, Berlin: Matthes & Seitz 2018, S. 137–148.
—: Symbol und Theurgie. Zur Transformationsästhetik der russischen Moderne, in: Poetica 45.3/4 (2013), S. 347–375.
Pillinger, Emily: Cassandra and the Poetics of Prophecy in Greek and Latin Literature, London: CUP 2019.
Plessner, Helmuth: Zur Anthropologie des Schauspielers [1948], in: ders.: Mit anderen Augen. Aspekte einer philosophischen Anthropologie, Stuttgart: Reclam 1982, S. 146–163.
Pollack, Martin: Kontaminierte Landschaften, St. Pölten/Salzburg/Wien: Residenz Verlag 2014.
Pornschlegel, Clemens: Die Grimasse der Macht. Zur Theatralität des Politischen, in: Souveränität und Subversion. Figurationen des Politisch-Imaginären, hg. v. Rebekka A. Klein und Dominik Finkelde, Freiburg/München: Herder 2015, S. 262–276.
Porod, Robert: Lukians Schrift »Wie man Geschichte schreiben soll«. Kommentar und Interpretation, Wien: Phoibos 2013.
Port, Ulrich: Goethe und die Eumeniden. Vom Umgang mit mythologischen Fremdkörpern, in: Jahrbuch der deutschen Schillergesellschaft 49 (2005), S. 153–198.
Porter, James I.: Odysseus and the Wandering Jew. The Dialectic of Jewish Enlightenment in Adorno and Horkheimer, in: Cultural Critique 74 (2010), S. 200–213.
—: The origins of aesthetic thought in ancient Greece. Matter, sensation and experience, Cambridge: CUP 2010.
Primavesi, Patrick: Heiner Müllers Theater der Grausamkeit, in: Der Text ist der Coyote. Heiner Müller Bestandsaufnahme, hg. v. Christian Schulte und Brigitte Maria Mayer, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2004, S. 143–166.
Purves, Alex (Hg.): Touch and the ancient senses, London/New York: Routledge 2018.
Putz, Manuela: Die Herren des Lagers. Berufsverbrecher im Gulag, in: Osteuropa 57.6 (2007), Das Lager schreiben, S. 340–351.
Pye, Christopher: The Sovereign, the Theater, and the Kingdome of Darknesse. Hobbes and the Spectacle of Power, in: Representations 8 (1984), S. 85–106.
—: The storm at sea. Political aesthetics in the time of Shakespeare, New York: Fordham UP 2015.
Radke-Stegh, Marlis: Der Theatervorhang. Ursprung – Geschichte – Funktion. Meisenheim am Glan: Anton Hain 1978.
Raffles, Hugh: Insektopädie, übers. v. Thomas Schestag, Berlin: Matthes & Seitz 2013 [New York 2010].
Rancière, Jacques: Le Partage du sensible. Esthétique et politique, Paris: La Fabrique 2000.
Raylor, Timothy: Philosophy, Rhetoric, and Thomas Hobbes, Oxford: OUP 2018.
Reber, Ursula: Formenverschleifung. Zu einer Theorie der Metamorphose, München: Fink 2009.
Recki, Birgit: Kultur als Praxis. Eine Einführung in Ernst Cassirers Philosophie der symbolischen Formen, Berlin: Akademie Verlag 2004.
Redfield, James: Homo Domesticus, in: Der Mensch in der griechischen Antike, hg. v. Jean-Pierre Vernant, Frankfurt a.M./New York: Campus 1993, S. 180–218.
Rehm, Rush: Festivals and audiences in Athens and Rome, in: The Cambridge Companion to Greek and Roman Theatre, hg. v. Marianne McDonald und Michael Walton, Cambridge: CUP 2007, S. 184–201.
—: The Play of Space. Spatial Transformation in Greek Tragedy, Princeton/Oxford: Princeton UP 2002.
Reichert, Klaus: Wolkendienst. Figuren des Flüchtigen, Frankfurt a.M.: S. Fischer 2016.
Reid, Lindsay Ann: Shakespeare's Ovid and the Spectre of the Medieval, Cambridge: Boydell & Brewer 2018.
Reif, Matthias: ›De arte magorum‹. Erklärung und Deutung ausgewählter Hexenszenen bei Theokrit, Vergil, Horaz, Ovid, Seneca und Lucan unter Berücksichtigung des Ritualaufbaus und der Relation zu den Zauberpapyri, Göttingen: V&R 2016.
Reinhardt, Karl: Zur Niobe des Aischylos, in: Hermes 69.3 (1934), S. 233–261.
Reinhold, Meyer: History of Purple as a Status Symbol in Antiquity, Brüssel: Latomus 1970.
Revich, Boris A. und Marina A. Podolnaya: Thawing of permafrost may disturb historic cattle burial grounds in East Siberia, in: Global Health Action 4.1 (2011), Artikel 8482 [o.P.].

Richter, Virginia: Geopferte Nachkommen. Transferfigurationen zwischen Krieg und Frieden in Shakespeares *Titus Andronicus* und *Much Ado About Nothing*, in: Ästhetik des Opfers. Zeichen/Handlungen in Ritual und Spiel, hg. v. Anton Bierl, Alexander Honold und Valentina Luppi, München: Fink 2012, S. 183–201.

Ries, Klaus (Hg.): Romantik und Revolution. Zum politischen Reformpotential einer unpolitischen Bewegung, Heidelberg: Winter 2012.

Robertson, Karen: Rape and the Appropriation of Progne's Revenge in Shakespeare's *Titus Andronicus*, Or, »Who Cooks the Thyestean Banquet?«, in: Representing Rape in Medieval and Early Modern Literature, hg. v. Elizabeth Robertson and Christine M. Rose, New York: Palgrave 2001, S. 213–237.

Rodríguez-Noriega Guillén, Lucía: On Epicharmus' literary and philosophical background, in: Theater outside Athens. Drama in Greek Sicily and South Italy, hg. v. Kathryn Bosher, Cambridge: CUP 2012, S. 76–96.

Ronzheimer, Elisa: »Sceptische Beweglichkeit«. Metren in Goethes *Faust II*, in: dies.: Poetologien des Rhythmus um 1800. Metrum und Versform bei Klopstock, Hölderlin, Novalis, Tieck und Goethe, Berlin/Boston: de Gruyter 2020, S. 146–170.

—: Der »Takt der Hand«. Adornos Taktbegriff und die Kritik des Klassizismus, in: Sprache & Literatur 50.2 (2021), S. 204–225.

Rosenzweig, Franz: Der Stern der Erlösung [1921], hg. v. Albert Raffelt, Freiburg i.Br.: Universitätsbibliothek 2002 <https://freidok.uni-freiburg.de/data/310>.

Roßbach, Nikola: Poiesis der Maschine. Barocke Konfigurationen von Technik, Literatur und Theater, Berlin: Akademie Verlag 2013.

Rossini, Orietta: Ara Pacis. Guide, 3. erw. Ausgabe, Rom: Electa 2012.

Rothe, Wolfgang: Der politische Goethe. Dichter und Staatsdiener im deutschen Spätabsolutismus, Göttingen: V&R 1998.

Rowe, Katherine A.: Dismembering and Forgetting in *Titus Andronicus*, in: Shakespeare Quarterly 45.3 (1994), S. 279–303.

Russo, Mary: Up There, Out There. Aerialism, the Grotesque, and Critical Practice, in: dies.: The Female Grotesque. Risk, Excess and Modernity, New York/London: Routledge 1995, S. 17–51.

Sapper, Manfred, Volker Weichsel und Andrea Huterer: Bollwerk der Hölle, in: Osteuropa 57.6 (2007), Das Lager schreiben, S. 5–6.

Saxonhouse, Arlene W.: Myths and the Origins of Cities. Reflections on the Autochthony Theme in Euripides' *Ion,* in: Greek Tragedy and Political Theory, hg. v. J. Peter Euben, Berkeley: Univ. of California Press 1986, S. 252–273.

Schad, Wolfgang: Die Metamorphosen-Lehre in Goethes Biographie, in: Über Goethes Lyrik, hg. v. Gernot Böhme, Bielefeld: Aisthesis 2015, S. 125–145.

Schadewaldt, Wolfgang: Antikes Drama auf dem Theater heute, Pfullingen: Neske 1970.

—: Die griechische Tragödie. Tübinger Vorlesungen, Bd. 4, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1991.

Schickel, Joachim: Gespräche mit Carl Schmitt, Berlin: Merve 1993.

Schillemeit, Jost: Faust und der tragische Trimeter. Zur Vorgeschichte der Klassischen Walpurgisnacht, in: Jahrbuch des Freien Deutschen Hochstifts (1985), S. 33–51.

Schlaffer, Heinz: Faust zweiter Teil. Die Allegorie des 19. Jahrhunderts, Stuttgart: Metzler 1981.

Schlinzig, Marie Isabel: Abschiedsbriefe in Literatur und Kultur des 18. Jahrhunderts, Berlin/Boston: de Gruyter 2012.

Schlögel, Karl: Das sowjetische Jahrhundert. Archäologie einer untergegangenen Welt, München: C.H. Beck 2017.

Schmidt, Jochen: Grundlagen, Kontinuität und geschichtlicher Wandel des Stoizismus, in: Stoizismus in der europäischen Philosophie, Literatur, Kunst und Politik. Eine Kulturgeschichte von der Antike bis zur Moderne, hg. v. Barbara Neymeyr, Jochen Schmidt und Bernhard Zimmermann, Band 1, Berlin: de Gruyter 2008, S. 3–133.

Schmidt-Hofner, Sebastian: Epiphanien des Altertums. Ernst Kantorowicz und die Antike, in: Mythen, Körper, Bilder. Ernst Kantorowicz zwischen Historismus, Emigration und Erneuerung der Geisteswissenschaften, hg. v. Lucas Burkart, Joachim Kersten, Ulrich Raulff et al., Göttingen: Wallstein 2015, S. 239–268.

Schmitz, Alexander: Legitimacy of the Modern Age? Hans Blumenberg and Carl Schmitt, in: The Oxford Handbook of Carl Schmitt, hg. v. Jens Meierhenrich und Oliver Simons, Oxford: OUP 2016, S. 705–730.

Schmitz, Alexander und Marcel Lepper: Nachwort, in: Hans Blumenberg, Carl Schmitt: Briefwechsel 1971–1978 und weitere Materialien, hg. v. A.Sch. und M.L., Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2007, S. 251–306.
Schmitz-Emans, Monika: Poetiken der Verwandlung, Innsbruck: Studien-Verlag 2008.
Schmitzer, Ulrich: Friede auf Erden? Latinistische Erwägungen zur pax Augusta, in: Götterbilder, Gottesbilder, Weltbilder. Band II: Griechenland und Rom, Judentum, Christentum und Islam, hg. v. Reinhard Gregor Kratz und Hermann Spieckermann, Tübingen: Mohr Siebeck 2006, S. 93–111.
—: Rom im Blick. Lesarten der Stadt von Plautus bis Juvenal, Darmstadt: WBG 2016.
—: Zeitgeschichte in Ovids Metamorphosen. Mythologische Dichtung unter politischem Anspruch, Stuttgart: Teubner 1990.
Schneider, Helmuth: Purpur, in: DNP Online 2006.
Schneider, Steffen: Archivpoetik. Die Funktion des Wissens in Goethes »Faust II«, Tübingen: Niemeyer 2005.
—: Mnemonische Imaginationen in Goethes »Faust II«. Eine Lektüre der Klassischen Walpurgisnacht, in: Goethe-Jahrbuch 119 (2002), S. 66–77.
Schönberger, Christoph: Carl Schmitts literarische Jurisprudenz, in: Merkur 70.11 (2016), S. 89–96.
Schönberger, Otto: Goethe und Lucan, in: Gymnasium 65 (1958), S. 450–452.
Schöne, Albrecht: Johann Wolfgang Goethe, Faust – Kommentare, Frankfurt a.M.: DKV 1994.
Schramm, Helmar: Karneval des Denkens. Theatralität im Spiegel philosophischer Texte des 16. und 17. Jahrhunderts, Berlin: Akademie Verlag 1996.
Schulz, Raimund: Die Antike und das Meer, Darmstadt: Primus 2005.
Schüttpelz, Erhard: Elias Canettis Primitivismus. Aus der Provinz der Weltliteratur, in: Der Überlebende und sein Doppel. Kulturwissenschaftliche Analysen zum Werk Elias Canettis, hg. v. Susanne Lüdemann, Freiburg i.Br.: Rombach 2008, S. 287–309.
Schwindt, Jürgen Paul: Ovid im Kontext der augusteischen Zeit, in: Ovid-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung, hg. v. Melanie Möller, Mitarb. Christian Badura, Stuttgart: Metzler 2021, S. 3–12.
—: Thaumatographia oder Zur Kritik der philologischen Vernunft. Vorspiel: Die Jagd des Aktaion (Ovid, ›Metamorphosen‹ 3, 131–259), Heidelberg: Winter 2016.
Segal, Charles: Greek Tragedy and Society. A Structuralist Perspective, in: Greek Tragedy and Political Theory, hg. v. J. Peter Euben, Berkeley: Univ. of California Press 1986, S. 43–75.
—: Ovid's Metamorphic Bodies. Art, Gender and Violence in the *Metamorphoses*, in: Arion. A Journal of Humanities and the Classics 5.3 (1998), S. 9–41.
Seibt, Gustav: Mit einer Art von Wut. Goethe in der Revolution, München: C.H. Beck 2014.
Seidensticker, Bernd: Nachwort, in: Die Orestie des Aischylos, übers. v. Peter Stein, hg. v. B.S., München: C.H. Beck 2007, S. 215–234.
Shinabargar, Scott: Grounding Force: Césaire, in ders.: The Revolting Body of Poetry, Leiden: Brill Rodopi 2016, S. 127–150.
Shusterman, Richard: Leibliche Erfahrung in Kunst und Lebensstil, übers. v. Robin Celikates et al., Berlin: Akademie Verlag 2005.
Siegert, Bernhard: Ab-Ort Rom. Übertragung als Grund und Abgrund der Referenz, in: Tumult. Schriften zur Verkehrswissenschaft. 30: römisch, hg. v. Walter Seitter und Cornelia Vismann (2006), S. 11–18.
Simonis, Annette: Gestalttheorie von Goethe bis Benjamin. Diskursgeschichte einer deutschen Denkfigur. Köln/Weimar/Wien: Böhlau 2001.
Sinjawskij, Andrej: Materialschnitt, übers. v. Gabriele Leupold, in: Osteuropa 57.6 (2007), Das Lager schreiben, S. 81–86.
—: Der Traum vom neuen Menschen oder Die Sowjetzivilisation, übers. v. Swetlana Geier, Frankfurt a.M.: Fischer 1989.
Skinner, Quentin: Der dreifaltige Staat: Hobbes und die politische Theologie des Dreiecks, übers. v. Jost Philipp Klenner, in: Zeitschrift für Ideengeschichte 2 (2017), S. 79–92.
Smith, Robert Lewis: Metatheatre in Aeschylus' *Oresteia*, in: Athens Journal of Philology 2.1 (2015), S. 9–20.
Sohns, Hanna: »la femme ›se touche‹ tout le temps«. Berührung des Weiblichen (Luce Irigaray), in: Berühren Denken, hg. v. Andrea Erwig und Johannes Ungelenk, Berlin: Kadmos 2021, S. 77–105.
—: Mora (Ovid), in: Rom rückwärts. Europäische Übertragungsschicksale, hg. v. Judith Kasper und Cornelia Wild, Paderborn: Fink 2015, S. 197–203.

Sombart, Nicolaus: Die deutschen Männer und ihre Feinde. Carl Schmitt – ein deutsches Schicksal zwischen Männerbund und Matriarchatsmythos, München: Hanser 1991.
Sommer, Andreas Urs: Kommentar zu Nietzsches *Zur Genealogie der Moral*. Historischer und kritischer Kommentar zu Friedrich Nietzsches Werken, hg. v. d. Heidelberger Akademie der Wissenschaften, Band 5/2, Berlin/Boston: de Gruyter 2019.
Sontag, Susan: Approaching Artaud [1973], in: dies.: Under the Sign of Saturn, New York: Vintage 1981, S. 13–70.
Sorgo, Gabriele: Der bedeckte und der entblößte Fuß. Das Voranschreiten über die Erde und durch die Zeiten, in: Paragrana 21 (2012), S. 144–158.
Sprau, Mirjam: Gold und Zwangsarbeit. Der Lagerkomplex *Dal'stroj*, in: Osteuropa 58.2 (2008), S. 65–79.
—: Kolyma nach dem GULAG. Entstalinisierung im Magadaner Gebiet 1953–1960, Berlin/Boston: de Gruyter 2018.
Springborg, Patricia: Leviathan, mythic history, and national historiography, in: The Historical Imagination in Early Modern Britain. History, Rhetoric, and Fiction, 1500–1800, hg. v. Donald R. Kelley und David Harris Sacks, Cambridge: CUP 1997, S. 267–297.
Stammen, Theo: »Die Revolution des Geistes« – 1789 in der deutschen Literatur, in: Die Französische Revolution und der deutsche Südwesten, hg. v. Hans-Otto Mühleisen, München: Schnell & Steiner 1989, S. 25–59.
Stanford, W.B.: Greek Tragedy and the Emotions. An Introductory Study, London: Routledge & Kegan Paul 1983.
—: The Sound of Greek. Studies in the Greek Theory and Practice of Euphony, Berkeley/Los Angeles: Univ. of California Press 1967.
Starks, Lisa S.: Ovidian Appropriations, Metamorphic Illusion, and Theatrical Practice on the Shakespearean Stage, in: The Routledge Handbook of Shakespeare and Global Appropriation, hg. v. Christy Desmet, Sujata Iyengar und Miriam Jacobson, New York/London: Routledge 2019, S. 398–408.
—: (Hg.): Ovid and Adaptation in Early Modern English Theatre, Edinburgh: EUP 2020.
Starks-Estes, Lisa S.: Transforming Ovid. Images of Violence, Vulnerability, and Sexuality in Shakespeare's *Titus Andronicus*, in: Staging the Blazon in Early Modern English Theater, hg. v. Deborah Uman und Sara Morrison, Farnham: Ashgate 2013, S. 53–66.
—: Violence, Trauma, and *Virtus* in Shakespeare's Roman Poems and Plays. Transforming Ovid, New York: Palgrave Macmillan 2014.
Stearns, Jason: North Kivu. The background to conflict in North Kivu province of eastern Congo, London: Rift Valley Institute 2012.
Steele, Ian K.: The English Atlantic, 1675–1740. An Exploration of Communication and Community, Oxford: OUP 1986.
Stingelin, Martin: Schreibwerkzeuge, in: Handbuch Medien der Literatur, hg. v. Natalie Binczek, Till Dembeck und Jörgen Schäfer, Berlin/Boston: de Gruyter 2013, S. 99–119.
Strätling, Susanne: Allegorien der Imagination. Lesbarkeit und Sichtbarkeit im russischen Barock, München: Fink 2005.
—: Die Hand am Werk. Poetik der Poiesis in der russischen Avantgarde, Paderborn: Fink 2017.
Strauss Clay, Jenny: Homer's Trojan Theater. Space, Vision, and Memory in the *Iliad*, Cambridge: CUP 2011.
Strehlow, Falk: »Und wenn du wissen willst, wer hier Dein Herr ist, kauf dir einen Spiegel.« Klassismus-Darstellungen bei Heiner Müller, in: Klassengesellschaft reloaded und das Ende der menschlichen Gattung – Fragen an Heiner Müller, hg. v. Wolfram Ette und F. Str., Berlin: Theater der Zeit 2021, S. 46–68.
Strukov, Vlad und Helena Goscilo: Introduction. The aerial ways of aspiration and inspiration, or the Russian chronot(r)ope of transcendence, in: Russian Aviation, Space Flight, and Visual Culture, hg. v. V.St. und H.G., London/New York: Routledge 2017, S. 1–32.
Stulz, Heinke: Die Farbe Purpur im frühen Griechentum. Beobachtet in der Literatur und in der bildenden Kunst, Stuttgart: Teubner 1990.
Sylvester, David: The Brutality of Fact. Interviews with Francis Bacon, 3. Aufl., Oxford: Alden Press 1987.
Tänzler, Dirk: Repräsentation als Performanz. Die symbolisch-rituellen Ursprünge des Politischen im *Leviathan* des Thomas Hobbes, in: Die Sinnlichkeit der Macht. Herrschaft und Repräsentation seit

der Frühen Neuzeit, hg. v. Jan Andres, Alexa Geisthövel und Matthias Schwengelbeck, Frankfurt/New York: Campus Verlag 2005, S. 19–44.
Taplin, Oliver: Greek Tragedy in Action, Berkeley/Los Angeles: Univ. of California Press 1978.
—: The Stagecraft of Aeschylus. The Dramatic Use of Exits and Entrances in Greek Tragedy, Oxford: Clarendon Press 1977.
Taplin, Oliver und Joshua Billings: Introduction, in: Aeschylus: The Oresteia, übers. v. O.T., hg. v. O.T. und J.B., New York/London: Norton 2018, S. xi–xxviii.
Tassi, Marguerite A.: Women and Revenge in Shakespeare. Gender, Genre, and Ethics, Selinsgrove: Susquehanna UP 2011.
Taylor, A.B (Hg.): Shakespeare's Ovid: The Metamorphoses in the Plays and Poems. Cambridge: CUP 2000.
Telò, Mario: Archive Feelings. A Theory of Greek Tragedy, Columbus: Ohio State UP 2020.
Telò, Mario und Melissa Mueller (Hg.): The Materialities of Greek Tragedy. Objects and Affect in Aeschylus, Sophocles and Euripides, London: Bloomsbury 2018.
Tetzner, Thomas: Der kollektive Gott: zur Ideengeschichte des ›Neuen Menschen‹ in Russland, Göttingen: Wallstein 2013.
Theweleit, Klaus: Artisten im Fernsehstudio, unbekümmert. Zwei Herren im west-östlichen Denkversuch, in: Die Schrift an der Wand. Alexander Kluge – Rohstoffe und Materialien, hg. v. Christian Schulte, Osnabrück: V&R 2000, S. 283–292.
—: Männerphantasien, Bd. 1: Frauen, Fluten, Körper, Geschichte, Frankfurt a.M.: Roter Stern 1977.
Thommen, Lukas: Antike Körpergeschichte, Zürich: vdf 2007.
Thorne, James A.: Warfare and Agriculture. The Economic Impact of Devastation in Classical Greece [2001], in: The Armies of Classical Greece, hg. v. Everett L. Wheeler, Aldershot: Ashgate 2007, S. 195–224.
Thun-Hohenstein, Franziska: Auszug aus der »Lagerzivilisation«. Russische Lagerliteratur im europäischen Kontext, in: Auszug aus dem Lager. Zur Überwindung des modernen Raumparadigmas in der politischen Philosophie, hg. v. Ludger Schwarte, Bielefeld: transcript 2007, S. 180–200.
—: Leidtragende Körper, in: Programmheft *Am Kältepol. Erzählungen aus dem Gulag*, von Warlam Schalamow, Regie: Timofej Kuljabin, hg. v. Bayerischen Staatsschauspiel, München 2018, S. 28–29.
—: Überleben im GULAG. Varlam Šalamovs *Erzählungen aus der Kolyma*, in: Trajekte 9.18 (2009), S. 34–36.
—: Varlam Šalamovs Arbeit an einer Poetik der Operativität, Teil 1, in: Wiener Slawistischer Almanach 69 (2012), S. 15–29.
—: Warlam Schalamows radikale Prosa, in: Warlam Schalamow: Durch den Schnee. Erzählungen aus Kolyma 1, übers. v. Gabriele Leupold, hg. v. F. Th.-H., Berlin: Matthes & Seitz 2016 [2007], S. 297–321.
Toynbee, J.M.C.: Tierwelt der Antike, übers. v. Maria R.-Alföldi und Detlef Misslbeck, Mainz: Verlag Philipp von Zabern 1983 [London 1973].
Tralau, Johan: Leviathan, the Beast of Myth. Medusa, Dionysos, and the Riddle of Hobbes's Sovereign Monster, in: The Cambridge Companion to Hobbes's *Leviathan*, hg. v. Patricia Springborg, Cambridge: CUP 2007, S. 61–81.
Trinquier, Jean: Protée en sa grotte ou le parti pris du phoque, in: Protée en trompe-l'oeuil. Genèse et survivances d'un mythe, d'Homère à Bouchardon, hg. v. Anne Rolet, Rennes: PUR 2009, S. 63–103.
Uerlings, Herbert: Poetiken der Interkulturalität. Haiti bei Kleist, Seghers, Müller, Buch und Fichte, Tübingen: Niemeyer 1997.
Ulrich, Mathias: Böden im Permafrost. Tauender Untergrund: Ursachen, Folgen, Schutz, in: geographie heute 337 (2018), S. 40–44.
Ungelenk, Johannes: Berührung berühren – Begreifen verboten. Cheirophobe Philologie in Platons *Gastmahl*«, in: Komparatistik online (2019), S. 34–54.
—: »Touching this dreaded sight«. Die anstößige Wucht des Theaters in Shakespeares *Hamlet* und *The Tempest*, in: Tangieren. Szenen des Berührens, hg. v. Sandra Fluhrer und Alexander Waszynski, Freiburg i.Br.: Rombach, S. 203–219.
Vaßen, Florian: Das Fremde und das Eigene. Projektion, Differenz und Erinnerung in Heiner Müllers *Der Auftrag*, in: Heiner Müller – Probleme und Perspektiven, Bath-Symposion 1998, hg. v. Ian Wallace, Dennis Tate und Gerd Labroisse, Amsterdam: Rodopi 2000, S. 477–496.
Verhoeven, C.W.M.: Symboliek van de voet, Assen: Van Gorcum 1956.

Vernant, Jean-Pierre: Einführung. Der Mensch im antiken Griechenland, in: Der Mensch in der griechischen Antike, hg. v. J.-P.V., Frankfurt a.M./New York: Campus 1993, S. 7–30.
—: Hestia – Hermes. Über den religiösen Ausdruck von Raum und Bewegung bei den Griechen (1965), in: ders.: Der maskierte Dionysos. Stadtplanung und Geschlechterrollen in der griechischen Antike, Berlin: Wagenbach 1996, S. 13–54.
—: Individuum, Tod, Liebe. Das Selbst und der andere im alten Griechenland [1988], übers. v. H. Beister, in: Der ganze Mensch. Zur Anthropologie der Antike und ihrer europäischen Nachgeschichte, hg. v. Bernd Janowski, Berlin: Akademie Verlag 2012, S. 155–171.
—: Von der Vergegenwärtigung des Unsichtbaren zur Nachahmung der Erscheinung, in: ders.: Mythos und Denken bei den Griechen. Historisch-psychologische Studien, übers. v. Horst Brühmann, Konstanz: KUP 2016 [Paris 1996], S. 355–369.
Vidal-Naquet, Pierre: Eschyle, Le passé et le présent, in: Eschyle. Tragédies complètes, hg. v. Paul Mazon, Paris: Gallimard 1982, S. 7–35.
Vismann, Cornelia: Unentrinnbares Rom?, in: dies.: Das Recht und seine Mittel. Ausgewählte Schriften, Frankfurt a.M.: Fischer 2012, S. 21–33.
Vogel, Juliane: Amor und Majestas. Verwandlungsoper und Souveränität im 17. Jahrhundert, in: Dynamische Figuren. Gestalten der Zeit im Barock, hg. v. Joel B. Lande, Robert Suter und Rudolf Schlögl, Freiburg: Rombach 2013, S. 59–75.
—: Aus dem Grund. Auftrittsprotokolle zwischen Racine und Nietzsche, Paderborn: Fink 2018.
—: Neptunisches Theater. Tragödien der Überfahrt in der Oper, in: Musiktheater im Dialog VIII. Krieg, Irrfahrt und Heimkehr. Symposiumsbericht zum Mythos Troja bei Berlioz, Mozart und Monteverdi, 19. November 2017, Staatstheater Nürnberg, hg. v. der Stiftung Staatstheater Nürnberg 2017, S. 4–14.
—: »Who's there?«. Zur Krisenstruktur des Auftritts in Drama und Theater, in: Auftreten. Wege auf die Bühne, hg. v. J.V. und Christopher Wild, Berlin: Theater der Zeit 2014, S. 22–37.
Vogl, Joseph: Kalkül und Leidenschaft. Poetik des ökonomischen Menschen, Zürich/Berlin: Diaphanes 2011 [2002].
Vujošević, Tijana: Modernism and the making of the Soviet New Man, Manchester: MUP 2017.
Wald, Christina: »But of course the stage has certain limits«? The adaptation of Ovid's *Metamorphoses* in Shakespeare's plays, in: Anglia. Zeitschrift für englische Philologie 127.3 (2009), S. 425–458.
—: The Quest for the Body Underneath. Die Säkularisierung der Transsubstantiationsdebatte in englischen *Romances* der Renaissance, in: Weltliche Wallfahrten. Auf der Spur des Realen, hg. v. Stefan Börnchen und Georg Mein, Paderborn: Fink 2010, S. 305–321.
—: The Reformation of Romance: The Eucharist, Disguise, and Foreign Fashion in Early Modern Prose Fiction, Berlin: de Gruyter 2014.
Walker, Shaun: Russia's Gulag camps cast in forgiving light of Putin nationalism, in: The Guardian 29.10.2015 <https://www.theguardian.com/world/2015/oct/29/russia-gulag-camps-putin-nationalism-soviet-history>.
Warburg, Aby: Bilder aus dem Gebiet der Pueblo-Indianer [1923], in: ders.: Werke, hg. v. Martin Treml, Sigrid Weigel und Perdita Ladwig, Berlin: Suhrkamp 2018, S. 524–566.
—: Sandro Botticellis »Geburt der Venus« und »Frühling« [1893], in: ders.: Werke, hg. v. Martin Treml, Sigrid Weigel und Perdita Ladwig, Berlin: Suhrkamp 2018, S. 39–123.
Warning, Rainer: Auf der Suche nach dem Körper. Das Imaginäre des geistlichen Spiels, in: Ritual und Inszenierung. Geistliches und weltliches Drama des Mittelalters und der Frühen Neuzeit, hg. v. Hans-Joachim Ziegeler, Tübingen: Niemeyer 2004, S. 343–359.
Warren, Christopher N.: Leviathan and the Airway. Black Lives Matter and Hobbes with the History Put Back, in: Medium.com, 27.8.2020 <https://medium.com/the-sundial-acmrs/leviathan-and-the-airway-black-lives-matter-and-hobbes-with-the-history-put-back-3d2f809769c5>.
Waszynski, Alexander: Berührbarkeit. Krisen der Distanznahme bei Hans Blumenberg und Jacob Burckhardt, in: Berühren. Relationen des Taktilen in Literatur, Philosophie und Theater, Themenheft Komparatistik-online (2019), S. 56–78.
—: Lesbarkeit nach Hans Blumenberg, Berlin/Boston: de Gruyter 2021.
Weeda, Leendert: Vergil's Political Commentary in the *Eclogues, Georgics* and *Aeneid*, Berlin/Boston: de Gruyter 2015.
Weigel, Sigrid: »Das Theater der weißen Revolution«. Körper und Verkörperung im Revolutions-Theater von Heiner Müller und Georg Büchner, in: Die Marseillaise der Weiber. Frauen, die

französische Revolution und ihre Rezeption, hg. v. Inge Stephan und S.W., Hamburg: Argument-Verlag 1989, S. 154–174.
Weimann, Robert: Bifold Authority in Shakespeare's Theatre, in: Shakespeare Quarterly 39.4 (1988), S. 401–417.
—: Representation and Performance. The Uses of Authority in Shakespeare's Theatre, in: Materialist Shakespeare. A History, hg. v. Ivo Kamps, London: Verso 1995, S. 198–217.
—: Shakespeare und die Tradition des Volkstheaters. Soziologie – Dramaturgie – Gestaltung, Berlin: Henschelverlag 1967.
Weinkauf, Wolfgang (Hg.): Die Philosophie der Stoa. Ausgewählte Texte. Stuttgart 2001.
Weische, Alfons: »Ein großes Beispiel« (Goethe, *Faust II,* 7018), in: Skenika. Beiträge zum antiken Theater und seiner Rezeption, hg. v. Susanne Gödde und Theodor Heinze, Darmstadt: WBG 2000, S. 381–387.
Welch, Katherine E.: The Roman Amphitheatre. From its Origins to the Colosseum, Cambridge: CUP 2007.
Wellbery, David: Form und Idee. Skizze eines Begriffsfeldes um 1800, in: Morphologie und Moderne. Goethes ›anschauliches Denken‹ in den Geistes- und Kulturwissenschaften seit 1800, hg. v. Jonas Maatsch, Berlin: de Gruyter 2014, S. 17–42.
Wellmann, Janina: Die Form des Werdens. Eine Kulturgeschichte der Embryologie 1760–1830, Göttingen: Wallstein 2010.
Wenzel, Manfred und Mihaela Zaharia: Schriften zur Morphologie, in: Goethe-Handbuch, Supplemente 2: Naturwissenschaften, hg. v. Manfred Wenzel, Stuttgart/Weimar: Metzler 2012, S. 6–80.
Werth, Nicolas: Der Gulag im Prisma der Archive: Zugänge, Erkenntnisse, Ergebnisse, übers. v. Eveline Passet, in: Osteuropa 57.6 (2007), Das Lager schreiben, S. 8–30.
Wesche, Jörg: Die Leibhaftigkeit der Gespenster. Theatergeists Rollenspiel bei Gryphius und *Der Höllische Proteus* Erasmus Franciscis, in: Wolfenbütteler Barocknachrichten 32.1/2 (2005): Körperrepräsentation in der Frühen Neuzeit, hg. v. Markus Fauser und Dirk Niefanger, S. 69–90.
Wichmann Bailey, Marianne: The Ritual Theater of Aimé Césaire. Mythic Structures of the Dramatic Imagination, Tübingen: Gunter Narr 1992.
Willer, Stefan: Botho Strauß zur Einführung, Hamburg: Junius 2000.
Williams, Gareth D.: The Metamorphoses. Politics and Narrative, in: A Companion to Ovid, hg. v. Peter E. Knox, London: Blackwell 2009, S. 154–169.
Williams, Wes: Monsters and their Meanings in Early Modern Culture. Mighty Magic, Oxford: OUP 2011.
Willie, Rachel: Staging the Revolution. Drama, reinvention and history, 1647–72, Manchester: MUP 2015.
Wilson, W. Daniel: Dramen zum Thema der französischen Revolution, in: Goethe-Handbuch, Band 2: Dramen, hg. v. Theo Buck, Stuttgart/Weimar: Metzler 1996, S. 258–287.
Windisch, Martin: Metapher, Allegorie und Materialität des Körpers als Medien des nationalen Gedächtnisses in der Frühen Neuzeit, in: DVjs 72 (1998), Sonderheft Medien des Gedächtnisses, hg. v. Aleida Assmann, Manfred Weinberg und M.W., S. 90–115.
—: »when there is no visible Power to keep them in awe.« Staatstheorie und Bildform bei Thomas Hobbes, in: Zeitsprünge – Forschungen zur frühen Neuzeit 1.1 (1997), S. 117–165.
Winiarski, Catherine: Remnants of Virgil, Ovid, and Paul in *Titus Andronicus*, in: Ovid and Adaptation in Early Modern English Theatre, hg. v. Lisa S. Starks, Edinburgh: EUP 2020, S. 129–144.
Wiseman, Susan: Writing Metamorphosis in the English Renaissance: 1550–1700, Cambridge: CUP 2014.
Wolf, Burkhardt: Fortuna di Mare. Literatur und Seefahrt, Zürich/Berlin: Diaphanes 2013.
—: Die Sorge des Souveräns. Eine Diskursgeschichte des Opfers, Zürich/Berlin: Diaphanes 2004.
Wolf, Gerhard: Verehrte Füße. Prolegomena zur Geschichte eines Körperteils, in: Körperteile. Eine kulturelle Anatomie, hg. v. Claudia Benthien und Christoph Wulf, Reinbek: Rowohlt 2001, S. 500–523.
Wulf, Christoph und Jörg Zirfas (Hg.): Fuß – Spuren des Menschen, Paragrana 21.1 (2012).
Zanker, Paul: Augustus und die Macht der Bilder, München: C.H. Beck 1987.
Zeitlin, Froma I.: The Dynamics of Misogyny. Myth and Mythmaking in Aeschylus's *Oresteia*, in: dies.: Playing the Other. Gender and Society in Classical Greek Literature, Chicago/London: Univ. of Chicago Press 1996, S. 87–119.

—: Thebes. Theater of Self and Society in Athenian Drama, in: Nothing to Do with Dionysos? Athenian Drama in its Social Context, hg. v. John J. Winkler and F.I.Z., Princeton: Princeton UP 1990, S. 130–167.

Zeitlin, Samuel Garrett: Propaganda and Critique. An Introduction to *Land and See*, in: Carl Schmitt: Land and Sea. A World-Historical Meditation, übers. v. S.G.Z., hg. v. Russell A. Berman und S.G.Z., Candor/NY: Telos Press 2015, S. xxxi–lxix.

Zgoll, Christian: Phänomenologie der Metamorphose. Verwandlungen und Verwandtes in der augusteischen Dichtung, Tübingen: Narr 2004.

Zimmermann, Martin: Achilles' Schatten. Leichenschändung in der Antike und Jetztzeit, in: ZIG 3 (2015), S. 5–17.

Zischler, Hanns: Kafka geht ins Kino [Neuausgabe mit DVD], Berlin: Galiani 2017.

Wörterbücher und Enzyklopädien

Beekes	Robert Beekes: Etymological Dictionary of Greek, 2 Bde., Leiden/Boston: Brill 2010.
DNP	Der Neue Pauly, Enzyklopädie der Antike, hg. v. Hubert Cancik, Helmuth Schneider et al., Stuttgart/Weimar: Metzler 1996–2003. Online verfügbar bei Brill <https://referenceworks.brillonline.com/browse/der-neue-pauly>.
DWB	Deutsches Wörterbuch von Jacob und Wilhelm Grimm, 16 Bde. in 32 Teilbänden, Leipzig: Hirzel 1854–1961. Online verfügbar über das Wörterbuchnetz der Universität Trier <http://woerterbuchnetz.de/cgi-bin/WBNetz/wbgui_py?sigle=DWB>.
Frisk	Hjalmar Frisk: Griechisches Etymologisches Wörterbuch, 3 Bde, Heidelberg: Winter 1954–1972.
Lewis & Short	Charlton T. Lewis, Charles Short: A Latin Dictionary, Oxford: Clarendon 1879. Online verfügbar über Perseus <https://www.perseus.tufts.edu>.
Lfgr E	Lexikon des frühgriechischen Epos, begr. v. Bruno Snell, hg. v. Thesaurus Linguae Graecae, 4 Bde., Göttingen V&R 1955–2010.
LSJ	Henry George Liddell, Robert Scott: A Greek-English Lexicon, überarb. u. erw. v. Henry Stuart Jones, Oxford: Clarendon 1940. Online verfügbar im digitalen Angebot des TLG <http://stephanus.tlg.uci.edu/lsj/#eid=1>.
OED	Oxford English Dictionary, 20 Bde., hg. v. John Simpson and Edmund Weiner, 2. Aufl., Oxford: Clarendon 1989. Digitale Fassung über <https://www.oed.com>.
Prellwitz	Walther Prellwitz: Etymologisches Wörterbuch der Griechischen Sprache, Göttingen: V&R 1905.
Sibelis	Wörterbuch zu Ovids Metamorphosen, bearb. v. Johannes Sibelis, 2. Aufl., Leipzig: Teubner 1874.

Abbildungsverzeichnis

Abb. 1: John Heartfield, »Deutsche Naturgeschichte, Metamorphose«, Blatt aus der Zeitschrift Arbeiter-Illustrierte-Zeitung (AIZ), Jg. XIII, Nr. 3, 16.8.1934, Kupfertiefdruck, 38 x 27 cm Akademie der Künste, Berlin, Kunstsammlung, Inventar-Nr.: JH 82 © The Heartfield Community of Heirs / VG Bild-Kunst, Bonn 2025.

Abb. 2: Grandville, *Cabinet d'Histoire naturelle*, *Suite*, Tafel 271/72 in *La Caricature*, 9. Mai 1833, Bildquelle: Wikimedia Commons.

Abb. 3: Bildtafel aus Maria Sibylla Merian, *Metamorphosis insectorum Surinamensium*, *oder Verwandlung der surinamischen Insekten,* 1705, Bildquelle: Maria Sibylla Merian: Das Insektenbuch. Metamorphosis insectorum Surinamensium, übers. v. Gerhard Worgt, Frankfurt a.M.: Insel 1991, S. 87.

Abb. 4: Francis Bacon, *Sand Dune*, 1983, Öl, Pastell und Staub auf Leinwand, 198,5 x 148,5 cm, Fondation Beyeler, Riehen/Basel © The Estate of Francis Bacon. All rights reserved, DACS/Artimage 2025. Photo: Prudence Cuming Associates Ltd.

Abb. 5: Frontispiz von Abraham Bosse zu Thomas Hobbes' *Leviathan* (1651), Bildquelle: Wikimedia Commons.

Abb. 6: Frontispiz von Abraham Bosse zu Thomas Hobbes' *Leviathan* (1651), Kompositionslinien und Rekonstruktion des Unterleibs nach den Proportionen des vitruvianischen Menschen: Reinhard Brandt (1982), Bildquelle: Brandt: Das Titelblatt des Leviathan, S. 13.

Abb. 7: Detail aus dem Frontispiz zu Thomas Hobbes' *Leviathan*, mit Wachen (Mitte links) und Schnabelmaskenträgern (unten rechts), Bildquelle: Wikimedia Commons (eigene Bearbeitung).

Abb. 8: Melpomene und Le Soleil im Prolog der *Andromède*, Kupferstich von François Chauveau nach dem Bühnenbild von Giacomo Torelli, 1650, Bildquelle: Wikimedia Commons.

Abb. 9: Erscheinung der Venus im 1. Akt der *Andromède*, Kupferstich von François Chauveau nach dem Bühnenbild von Giacomo Torelli, 1650, Bildquelle: Wikimedia Commons.

Abb. 10: Perseus vor der Befreiung Andromedas im 3. Akt der *Andromède*, Kupferstich von François Chauveau nach dem Bühnenbild von Giacomo Torelli, 1650, Bildquelle: Wikimedia Commons.

Abb. 11: Erscheinung der Iuno im 4. Akt der *Andromède*, Kupferstich von François Chauveau nach dem Bühnenbild von Giacomo Torelli, 1650, Bildquelle: Wikimedia Commons.

Abb. 12: John Heartfield, «Alle Fäuste zu einer geballt, / Zeigt dem Faschismus eure Gewalt!«, Titelseite der Zeitschrift Arbeiter-Illustrierte-Zeitung (AIZ), Jg. XIII, Nr. 40, 4.10.1934, Kupfertiefdruck, 38 x 27 cm, Akademie der Künste, Berlin, Kunstsammlung, Inventar-Nr.: JH 5230 © The Heartfield Community of Heirs / VG Bild-Kunst, Bonn 2025.

Abb. 13: John Heartfield, »Rot Front«, Montagefotografie für das Logo des Roten Frontkämpferbundes, 1927, Fotografie, Spritzretusche, Deckfarbe (rot), 31,6 x 24,9 cm, Akademie der Künste, Berlin, Kunstsammlung, Inventar-Nr.: JH 1876 © The Heartfield Community of Heirs / VG Bild-Kunst, Bonn 2025.

Abb. 14: Filmstill aus einem Clip zur Begleitung der englischen Publikation von *Geschichte und Eigensinn*, Bildquelle: Alexander Kluge – Kulturgeschichte im Dialog, Cornell University/Universität Bremen/Princeton University, <https://kluge.library.cornell.edu/films/history-obstinacy/film/2201>.

Abb. 15: Titelblatt des *New Yorker* vom 22. Juni 2020, Coverillustration von Kadir Nelson: *Say Their Names* (2020), Bildquelle: The New Yorker Online, <https://www.newyorker.com/culture/cover-story/cover-story-2020-06-22>.

Abb. 16: Notizen Carl Schmitts im Haupttitel seiner Ausgabe von Hans Blumenbergs *Schiffbruch mit Zuschauer* (1979), © Buchseite: Suhrkamp-Verlag, Reproduktion: Landesarchiv Nordrhein-Westfalen, Nachlass Carl Schmitt (RW 0265 27773 0002).

Abb. 17: Notiz Carl Schmitts unter dem Motto seiner Ausgabe von Hans Blumenbergs *Schiffbruch mit Zuschauer* (1979), © Buchseite: Suhrkamp-Verlag, Reproduktion: Landesarchiv Nordrhein-Westfalen, Nachlass Carl Schmitt (RW 0265 27773 0003).

Abb. 18: Notizen Carl Schmitts in seiner Ausgabe von Hans Blumenbergs *Arbeit am Mythos* (1979), © Buchseite: Suhrkamp-Verlag, Reproduktion: Landesarchiv Nordrhein-Westfalen, Nachlass Carl Schmitt (RW 0265 27770 0003).

Abb. 19: Frontseite der rekonstruierten Ara Pacis im Museo dell'Ara Pacis, Rom, Bildquelle: Wikimedia Commons.

Abb. 20: Hypothetische Rekonstruktion der Tellus-Tafel der Ara Pacis (Recherche und Rekonstruktion: O. Rossini, A. Merante), Bildquelle: Rossini: Ara Pacis, S. 140.

Abb. 21: Agostino Musi (Veneziano): Floraler Fries der Ara Pacis, vor 1536, Radierung (Ausschnitt), Paris: Bibliothèque Nationale de France, Bildquelle: Rossini: Ara Pacis, S. 15.

Abb. 22: Henry Peacham, Szenenbild zu *Titus Andronicus*, ca. 1595, Bildquelle: Wikimedia Commons.

Abb. 23: Masken, die von Häftlingen zwischen 1948 und 1953 zum Schutz gegen die Kälte verwendet wurden, © Gulagmuseum Moskau, Photo: culture-images/fai, Bildquelle: Schlögel: Das sowjetische Jahrhundert, S. 648.

***

Alle in Fußnoten und Verzeichnissen angegebenen Internetquellen wurden am 30.7.2024 überprüft.

Namenregister

Adorno, Theodor W. 30, 44–46, 98, 505
Aischylos 29, 83, 87, 88, 106, 109–123, 125, 126, 128–130, 132–140, 142–153, 155–159, 162–164, 331, 422, 470, 508
Arendt, Hannah 168, 169
Aristoteles 100, 110, 188, 191, 206, 455
Artaud, Antonin 60–63, 81, 309, 458, 459, 479, 481
Auerbach, Erich 68, 69, 274, 279, 280
Augustus 261, 262, 272, 281–285, 289, 291, 292, 299–301

Bachtin, Michail 332
Bacon, Francis (Maler) 53–57
Bacon, Francis (Philosoph) 192
Barthes, Roland 40–43, 69, 144, 201, 261, 266, 272, 422, 497, 508
Baumgarten, Alexander Gottlieb 21
Benjamin, Walter 15, 114, 131, 212, 448, 504
Blossfeldt, Karl 433
Blumenberg, Hans 23–26, 28, 30–37, 44, 84, 92, 95, 96, 184, 204, 225, 252, 254–259, 278
Brecht, Bertolt 16, 43, 212, 470, 473–475, 479, 483, 490, 494, 500
Büchner, Georg 470, 482, 483, 506
Burckhardt, Jacob 24, 30, 90, 241, 245, 401
Burke, Edmund 378

Caillois, Roger 15
Calasso, Roberto 75, 76, 91, 105, 341
Canetti, Elias 11, 22, 63–71, 73, 81, 96, 98, 132, 159, 217, 325, 365, 477, 507
Cassirer, Ernst 37–39, 41, 44, 174, 266, 508
Césaire, Aimé 483, 491, 493–495, 497, 499, 501, 503
Corneille, Pierre 207–210, 213, 216

Dante Alighieri 387, 461
Deleuze, Gilles 51, 56, 440
Derrida, Jacques 51, 77, 175, 182, 184

Ebert, Friedrich 11, 15
Elizabeth I. 314, 315, 329
Euripides 109, 146, 206, 208, 310, 393, 437

Fanon, Frantz 77, 80, 501
Fischer-Lichte, Erika 58, 103
Floyd, George 222, 223
Freud, Sigmund 24, 28, 29, 33, 178
Fuchs, Thomas 50

Goethe, Johann Wolfgang von 14, 32, 45, 60, 68, 84, 167, 258, 261, 285, 337, 371–374, 376–386, 388, 391–395, 397–414, 416–421, 423, 442
Golding, Arthur 320, 321, 340, 352, 362, 369
Gorki, Maxim 427
Gotscheff, Dimiter 479, 480
Gracián, Baltasar 316
Grandville, Jean-Jacques 12, 17
Harman, Oren 64
Heartfield, John 11, 12, 14–19, 22, 36, 39, 218–220, 286, 425
Hegel, Georg Wilhelm Friedrich 110, 229–232, 235–236, 425
Heinrich, Klaus 29, 96, 311, 327, 476
Himmler, Heinrich 18
Hindenburg, Paul von 11, 15
Hitler, Adolf 12, 14–16, 34–36, 234, 238, 438, 501
Hobbes, Thomas 83, 84, 163, 165–168, 185–198, 200–204, 206–209, 216, 217, 221, 223–226, 231, 239, 243, 245, 246, 292, 315, 344
Homer 29, 44–46, 69, 78, 83, 88–101, 103–108, 119, 123, 164–167, 184, 278, 389, 390, 437, 506
Honecker, Erich 502
Horaz 308, 318, 326
Horkheimer, Max 30, 44, 98

Jakobson, Roman 263, 265
Jung, Carl Gustav 28
Jünger, Ernst 473

Kafka, Franz 30, 33–35, 56, 433, 439, 440, 469, 475, 502, 503
Kant, Immanuel 412, 413
Kantorowicz, Ernst 126, 127

Kleist, Heinrich von 470
Kluge, Alexander 23, 217, 220, 221, 472, 473, 476, 481, 508
Kuljabin, Timofej 461, 462

Lebedew, Sergej 464
Lefort, Claude 71, 72, 81
Lehmann, Hans-Thies 82, 98, 100, 101, 104, 108
Lévi-Strauss, Claude 24
Livius, Titus 186, 326, 337
Loraux, Nicole 123, 154, 171
Lukan 387–393, 399, 405, 407, 419–423
Lukian 204–206
Lumumba, Patrice 491, 493

Machiavelli, Niccolò 316
Marc Aurel 350, 474
Marx, Karl 384, 425, 504
Mbembe, Achille 76–81, 495
Merian, Maria Sibylla 12, 14, 17, 19, 286
Merleau-Ponty, Maurice 47, 48, 51, 56, 58, 482
Michelet, Jules 14
Müller, Heiner 25–29, 31–32, 57, 82, 85, 341, 348, 359, 404, 417, 467–474, 476–508

Negt, Oskar 217
Nelson, Kadir 221, 223
Nietzsche, Friedrich 27, 28, 105, 106, 241–246, 256, 257, 425

Ovid 26, 30, 38, 45, 84, 208, 224, 261–282, 288–292, 294–296, 298–304, 306–311, 315, 317–323, 326, 327, 339, 340, 344, 348, 349, 351, 352, 354, 357, 359–362, 364–369, 378–380, 383, 385, 387, 389–391, 404, 406, 423, 470, 474–476, 478, 491, 492, 495

Piscator, Erwin 16, 212
Platon 29, 83, 84, 99, 164, 167–169, 172–175, 177, 181, 182, 184, 203, 292, 328, 389, 413
Platonow, Andrej 82, 83, 85, 425, 429–432, 434, 436–442
Plessner, Helmuth 457
Plutarch 337

Raffles, Hugh 536
Rimbaud, Arthur 494

Schalamow, Warlam 82, 83, 85, 425, 429, 440–450, 452–458, 460–462, 464, 467, 471
Schlegel, Friedrich 26, 60, 380
Schliemann, Heinrich 471
Schmitt, Carl 38, 43, 77, 83, 84, 167, 223–238, 240, 241, 243, 246–248, 250–252, 254–257, 259, 292, 315, 328, 357
Seghers, Anna 482, 483, 487, 489
Seneca 247, 249–251, 326, 337, 349, 353, 354, 357, 470, 473, 474
Shakespeare, William 84, 154, 313, 316–324, 326–350, 352–366, 368, 369, 385, 404, 416, 417, 467, 470, 473, 474, 476, 478, 479, 486, 487, 498, 502, 506, 508
Sokrates 168, 169, 172–176, 178–181, 183
Sophokles 109, 470
Spenser, Edmund 315
Stalin, Josef 425, 427, 429, 440, 448, 463

Tacitus 472

Vergil 294, 298–301, 318, 326, 390
Vernant, Jean-Pierre 123, 124, 157, 271

Waldenfels, Bernhard 21, 48, 49, 51, 57, 66, 245
Warburg, Aby 74, 293, 310
Weimann, Robert 318, 324