

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 Verwertung 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, <i>Deutsche Naturgeschichte, Metamorphose</i> (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 Verwandeln (Theodor W. Adorno)	44
Was heißt Erfahrung? (Maurice Merleau-Ponty, Bernhard Waldenfels, Thomas Fuchs)	47
Ästhetische Erfahrung als Verwandlung	51
Zum Beispiel: Francis Bacon, <i>Sand Dune</i>	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' <i>Proteus</i>	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' <i>Orestie</i> 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: Cassandra	129
ὤπoλλov / Ἄπολλov: Kassandras schrecklicher Gott 133 Tragödie der Sprache: Der Wächter, Cassandra und Proteus 136	
Gestalt der Polis: Choephoren, Erinyen, Eumeniden	138
Stasis: Stauung der Tragödie in den <i>Choephoren</i> 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 <i>Politeia</i>	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, <i>Leviathan</i>	185
Hobbes' Gänse	185
<i>Matter, Forme, & Power</i>	187

Hobbes fesselt Proteus (Stoff und Form).....	190
Staatstheater (Form und Kraft).....	194
Perseus und Andromeda in Abdera	203
Corneilles <i>Andromède</i> und der <i>Leviathan</i>	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
<i>Figurae conversae</i> : Ovids Anthropologie	267
Zwischen <i>os</i> und <i>figura</i> : Konstruktionen personaler Gestalt	273
Os: Mund und Wort (mit Bemerkungen zu Ovids Proteus)	274
<i>Forma, figura</i> (und <i>σχῆμα</i>)	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 <i>Fasti</i>	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	
<i>Titus Andronicus</i>	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
<i>Locus</i> und <i>platea</i> : Figur und Verwandlung auf der Bühne.....	324
Das Politische und sein Material: <i>Titus Andronicus</i> (1594)	326
Rom, kopflos 328 Das Theater als grotesker Körper 332 »Clean consumed«: Rhetorik des Opfers 337 Repräsentation wird Wald: Transformationen des <i>pit</i> 343 »Will it consume me?« Stoische Verwandlungsbilder zwischen Ovid und Seneca 347 Rom wird Meer 354 Talk of hands 357 »'Tis Ovid's <i>Metamorphosis</i> «: 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 <i>Faust</i>	381
Das Darunterliegende: Erichthos »Pharsalische Felder«.....	386
Lukans <i>Bellum civile</i> 388 Wirkung und Wirklichkeit: Erichthos Trimeter und die Präsenz der Geschichte 393 Vergestaltung der Erichtho-Szene 395 Morphologie des Todes: Goethes Metamorphosensprache in Erichthos Rede 401 Erichthos vs. Helenas Trimeter: Deutung der Vergestaltung 405	
Erichtho und die <i>Campagne in Frankreich</i>	408
Die Revolution als »Schauspiel der Geschichte«	411
Plastizität aus der Finsternis: Erichthos Erfahrungstheater	414
<i>Faust</i> 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: <i>Die glückliche Moskwa</i>	429
Tierwerden als Widerstand? »Müllwind«	438
7.2 <i>Perekowka</i> im Permafrost: Warlam Schalamows <i>Erzählungen</i> aus <i>Kolyma</i>	440
<i>Perekowka</i> und <i>dochodjaga</i> : Zur Naturalisierung der Politik in der <i>Kolyma</i>	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 <i>Kolyma</i>	455

Timofej Kuljabins Inszenierung <i>Am Kältepol</i> (2018).....	461
Die Erderwärmung und das Naturtheater der Kolyma.....	463
8. Theatrale Schulterfahung als Verwandlungsübung:	
Heiner Müllers <i>Auftrag</i>	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: <i>Der Auftrag</i>	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

DEUTSCHE NATURGESCHICHTE

DEUTSCHER TOTENKOPF-FALTER
(*Acherontia atropos germanica*) in seinen
drei Entwicklungsstufen: Raupe, Puppe, Falter



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 Emblematisierung 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 dünnen 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* rekuriert 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.

»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 dünnen 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 wiedererstarstes 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 Emblematisierung 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: *Asthetik. 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) Poiesis⁷ 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 Montage-theorie 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 digressive, repetitiven und chiasmatischen 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 zugrunde liegen, 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 Zeitentflug, 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.