

**Sandra Fluhrer (Erlangen)**

**Ways of Flaying: Marsyas-Momente bei Heiner Müller und Rainer Werner Fassbinder<sup>1</sup>**

The past is never there waiting to be discovered, to be recognized for exactly what it is. History always constitutes the relation between a present and its past. Consequently fear of the present leads to mystification of the past. The past is not for living in; it is a well of conclusions from which we draw in order to act. Cultural mystification of the past entails a double loss. Works of art are made unnecessarily remote. And the past offers us fewer conclusions to complete in action. When we 'see' a landscape, we situate ourselves in it. If we 'saw' the art of the past, we would situate ourselves in history. When we are prevented from seeing it, we are being deprived of the history which belongs to us.

John Berger: *Ways of Seeing*, 1972

Alas he cride, it irketh me. Alas a sorie pipe  
Deserveth not so cruelly my skin from me to stripe.

Ovid: *Metamorphoses*, Übers. v. Arthur Golding, 1657

**I. Ovids Marsyas**

Eine der grausamsten göttlichen Strafen in der griechischen Mythologie zieht sich der Satyr Marsyas zu. Nachdem er Apoll zum Musikwettbewerb herausgefordert hat und dessen Leierspiel auf der Rohrflöte unterliegt, wird der Silen von dem stolzen Gott mit der Höchststrafe bedacht. Kurz, aber schmerzhaft, heißt es bei Ovid:

'quid me mihi detrahis?' inquit;  
'a! piget, a! non est' clamabat 'tibia tanti!  
clamanti cutis est summos sirepta per artus,  
nec quicquam nisi vulnus erat; cruor undique manat  
detectique patent nervi trepidaeque sine ulla  
pelle micant venae; salientia viscera possis  
et perlucentes numerare in pectore fibras.'<sup>2</sup>

---

<sup>1</sup> Ich danke den Tagungsteilnehmern für Hinweise und Anregungen.

<sup>2</sup> P. Ovidius Naso: *Metamorphosen*. Lateinisch / Deutsch. Übers. u. hg. v. Michael v. Albrecht, Stuttgart: Reclam 2003 [1994], S. 306 (Buch VI, v. 385-391). Im Folgenden zitiere ich Ovid aus dieser Ausgabe unter Nennung des Buches und der Verse direkt im Text; die Übersetzung folgt jeweils in den Fußnoten. „Marsyas rief: ‚Was ziehst du mich von mir ab? Ach! Ich bereue, ach, das Flötenspiel ist mir nicht so viel wert!‘ Während er noch schrie, wurde ihm die Haut oben über die Glieder abgezogen, und alles war eine einzige Wunde: Überall strömt Blut hervor, offen liegen die

Der muntere Satyr, dem so erbarmungslos zu Leibe gerückt wird, ist durch das Signum der Häutung zum Urbild eines Form- und Ichverlusts geworden. Bei Ovid ist Marsyas' Verwandlung zugleich eine kollektive Angelegenheit:

illum ruricolae, silvarum numina, Fauni  
et satyri fratres et tunc quoque carus Olympus  
et nymphae flerunt, et quisquis montibus illis  
lanigerosque greges armentaue bucera pavit.  
fertilis immaduit madefactaque terra caducas  
concepit lacrimas ac venis perbibit imis;  
quas ubi fecit aquam, vacuas emisit in auras.  
inde petens rapidum ripis declivibus aequor  
Marsya nomen habet, Phrygiae liquidissimus amnis. (VI, v. 392-400)<sup>3</sup>

Marsyas' Name taucht bei Ovid (anders als in vielen Übersetzungen) erst und nur im letzten Vers auf und ist da bereits zum Namen des phrygischen Flusses geworden. Marsyas' Blut, so deutet Ovid zumindest an, fließt aus seinem Körper in den lebendigen Körper der Erde; dieser nimmt die Tränen der um Marsyas weinenden Satyrn, des Olympus, der Faune, Waldgötter, Nymphen und Schafhirten auf. Der Erdgrund klärt alles zu Wasser und gibt das Wasser wieder ab. Der Fluss Marsyas scheint es nun zu tragen. Von der Drastik der Schindung bleibt die starke Strömung und die Entgrenzung im offenen Meer.

Mit Marsyas' Körper wird auch der Erzählfluss aufgeschnitten; die Fabel korrespondiert mit der Form. Die Verse, die die Schindung schildern, zeichnen sich durch extreme Dichte und chirurgisch präzise Montagekunst aus. Marsyas' Schrei wird zwar nur erzählt, die mehrfach einsetzende direkte Rede zerschneidet aber den Gang des Erzählens. Das Schreien wird durch die von den *inquit*-Formeln unterbrochene Rede herausgestellt, das *clamare* sogar wiederholt. Die Unterbrechung der Rede akzentuiert den Schmerzmoment. Zugleich ergibt sich durch Marsyas' bodenständige Sprache ein komischer Effekt, der von Marsyas' Schrei distanziert, aber auch Sympathie mit dem sterbenden Satyr weckt; im Text kommt sie in den Tränen der Wald- und Bergbewohner zum Ausdruck.

Die dem Schrei nachgestellten Verse entwerfen ein künstlerisch-anatomisches *tableau vivant* des geöffneten Körpers; ihr ekphrastisches Potential hat insbesondere in der Frühen Neuzeit zahlreiche bildliche Darstellungen angeregt. Apolls Messer entgrenzt Marsyas' Ich („quid me mihi detrahis?“) und produziert zugleich ein Kunstwerk. Marsyas' Verhältnis zu Apoll ist oft mit dem des Dionysos verglichen und die spannungsreiche Darstellung der Schindung bei Ovid und in der

---

Sehnen da, und ohne Haut pulsieren die bebenden Adern. Man könnte im Innern die zuckenden Organe und an der Brust die durchscheinenden Fibern zählen.“ Ebd., S. 307.

<sup>3</sup> „Um ihn weinten die Faune, die Waldgötter, die auf dem Lande wohnten, seine Brüder, die Satyrn, Olympus, der ihm auch jetzt noch lieb war, die Nymphen und alle, die auf jenen Bergen wolletragende Herden und gehörntes Vieh weideten. Die fruchtbare Erde wurde feucht; feucht geworden, nahm sie die fallenden Tränen auf und sog sie bis in die tiefsten Adern ein. Sie verwandelte sie in Wasser und entließ sie in die freien Lüfte. Daher hat der Marsyas seinen Namen, der zwischen abschüssigen Ufern zur wilden See hinstrebt, Phrygiens klarster Strom.“ Ebd.

Bildenden Kunst als gelungene Verbindung beider Pole gefeiert worden, als kathartische Vereinigung von Präzision und Entgrenzung, von penibler Tranchierkunst und schmerzhafter Überschreitung.<sup>4</sup> Wenn aber die nachfolgenden Adaptationen des Marsyas-Mythos sich vor allem auf die Schindung konzentrieren, so hat bei Ovid doch die „Klage um Marsyas“ (Beat Wyss) besonderes Gewicht. Am Ende stehen mit der bukolisch-satyrischen Trauer, dem wilden Flusslauf und dem Zug ins Meer entindividualisierende Motive, die Dionysisches mit Solidarischem vereinen.

Dass Marsyas' Klage sich nicht direkt artikuliert, sondern von der Erzählerfigur nachgeahmt, zitiert wird, ist für die Wirkung der Erzählung von besonderer Bedeutung. Ovid scheint Wert darauf gelegt zu haben, eine Spannung zwischen der zeitlich entfernten Erzählung *über* Marsyas und der präsentischen Wirkung von Marsyas' Leiden und Klage zu erzielen. Ovids Marsyas-Text lässt sich so auch als Erzählung über die Bedeutung von Erinnerungsmaterial für das Verhältnis von historischer und gegenwärtiger Erfahrung lesen. Die folgenden Überlegungen zu Ovid sollen diesen Gedanken verdichten und dienen zugleich als Vorspiel für die Analysen zur Marsyas-Motivik in Heiner Müllers Stück *Macbeth, nach Shakespeare* (1972) und Rainer Werner Fassbinders Film *In einem Jahr mit 13 Monden* (1978), die im Zentrum dieses Beitrags stehen.

## II. Zum geschichtsphilosophischen Gehalt des VI. Buchs der *Metamorphosen*

Auffällig kurz und beiläufig ist die Marsyas-Erzählung auch im Vergleich zu den drei im VI. Buch vorangehenden Erzählungen: der Verwandlung Arachnes zur Spinne, Niobes zu Marmor und der lykischen Bauern zu Fröschen. Alle drei erzählen von Strafen für Widerstand gegen göttliche Allmacht. Zu Beginn der Marsyas-Erzählung heißt es dann:

Sic ubi nescio quis Lycia de gente virorum  
rettulit exitium, satyri reminiscitur alter,  
quem Tritoniaca Latous harundine victum  
adfecit poena.

(VI, v. 382-385)<sup>5</sup>

Auf diese Einleitung folgen nur die beiden oben zitierten Passagen. Während die ersten drei Erzählungen des VI. Buchs zusammen gut 380 Verse umfassen, ist Marsyas' Geschichte schon nach 19 Versen zu Ende erzählt. „Talibus extemplo redit ad praesentia dictis“ (VI, v. 401), lautet der erste Vers der nächsten Erzählung „Pelops“: „Nach solchen Erzählungen kehrt das Volk sogleich zum gegenwärtigen Geschehen zurück“.<sup>6</sup>

Das gegenwärtige Geschehen betrifft den Stamm von Amphion und Niobe. Niobe hatte sich (obwohl sie schon um das Schicksal Arachnes wusste) den Ehrbezeu-

---

<sup>4</sup> Werner Hofmann: Marsyas und Apoll. München: Georg D.W. Callwey 1973 (Reihe der Bayerischen Akademie der Schönen Künste 8); Beat Wyss: „Klage um Marsyas.“ In: Ders.: Der Wille zur Kunst. Zur ästhetischen Mentalität der Moderne. Köln: Dumont 1996, S. 7-25.

<sup>5</sup> „Sobald ein Unbekannter so vom Ende der Männer aus dem lykischen Volk berichtet hat, erinnert sich ein zweiter an den Satyr, den Latonas Sohn bestrafte, nachdem er ihn im Spiel auf Tritonias Rohrflöte besiegt hatte.“ *Metamorphosen*, S. 307.

<sup>6</sup> Ebd.

gungen für Latona und deren Mutterschaft widersetzt und stattdessen fragt, warum nicht sie, die Schönheit, eine ehrwürdige Genealogie und vor allem viel mehr Kinder vorzuweisen habe, geehrt werde. Sie bezahlt mit der Auslöschung ihrer Familie. Das Ende, das Niobe selbst findet, liest sich wie ein Modell zu Walter Benjamins Bild vom Engel der Geschichte:

orba resedit  
exanimis inter natos natasque virumque  
deriguitque malis: nullos movet aura capillos,  
in vultu color est sine sanguine, lumina maestis  
stant inmota genis; nihil est in imagine vivum.  
ipsa quoque interius cum duro lingua palato  
congelat, et venae desistunt posse moveri;  
nec flecti cervix nec brachia reddere motus  
nec pes ire potest; intra quoque viscera saxum est.  
flet tamen et validi circumdata turbine venti  
in patriam rapta est; ibi fixa cacumine montis  
liquitur, et lacrimas etiam nunc marmora manant. (VI, v. 301-312)<sup>7</sup>

In der Pelops-Erzählung, die chronologisch an die Niobe-, textchoreographisch aber an die Marsyas-Erzählung anschließt, heißt es nun, um Niobe habe allein ihr Bruder Pelops getrauert; er habe geweint und seine elfenbeinerne Schulter entblößt. Pelops war als Kind von seinem Vater Tantalus den Göttern zum Test ihrer Allwissenheit zerstückelt und als Speise vorgesetzt worden. Zwar konnte er von den Göttern wieder zusammengeflickt werden, ein Stück Schulter war aber unauffindbar geblieben und wurde durch Elfenbein ersetzt. Im VI. Buch wird Pelops kalte Schulter zum Zeichen der Trauer und des Mitgefühls. Die Motivik aus der Marsyas-Erzählung wird somit fortgeführt, aber um die Dimension des Historischen und seiner Wirkmächtigkeit erweitert. Und diese entzündet sich an der materiellen Spur vergangener Grausamkeit: Pelops' Prothese. Bei Marsyas, von dem keine greifbare Form bleibt, muss die Erzählkunst allein das Erinnerungsmaterial liefern, das für die Trauer nötig ist: Marsyas' Schrei und das lebendig gezeichnete Bild seines wunden Körpers.

Die beiden knappen Erzählungen von Marsyas und Pelops bilden die Mitte des VI. Buches. Einmal aus der Perspektive einer zeitlich unbestimmten Vergangenheit (Marsyas), einmal aus der Perspektive der erzählten Gegenwart (Pelops) werfen sie ein Licht auf die sie umgebenden längeren Erzählungen göttlicher Grausamkeit (von den lykischen Bauern wird unten noch genauer die Rede sein). Gerade durch ihre Kürze, ihre elliptische Struktur und die erzählte oder erinnerte körperliche Gewalt erzeugen sie dabei affektive Widerhaken. In beiden Geschichten kommt es

---

<sup>7</sup> „Kinderlos saß sie mitten unter ihren Toten: den Söhnen, den Töchtern und dem Gemahl, und ihr Unglück ließ sie erstarren. Kein Haar bewegt der Wind, bleich und blutleer ist das Gesicht, die Augen stehen starr in düsteren Höhlen; an dem ganzen Bild ist nichts Lebendiges. Auch friert innen die Zunge am harten Gaumen fest, und in den Adern hört der Pulsschlag auf. Weder kann sich der Nacken beugen, noch können sich die Arme bewegen, noch kann der Fuß gehen. Auch im Innern des Leibes ist alles Stein. Dennoch weint sie. Vom Wirbel eines gewaltigen Sturmes ergriffen, ist sie in ihr Vaterland entführt worden. Dort auf einen Berggipfel versetzt, zerfließt sie, und noch heute verströmt der Marmor Tränen.“ Ebd., S. 301.

zu plötzlichen körperlich-seelischen Freilegungen und Entblößungen, die eine eigenständige und eine die Erzählungen übergreifende Wirkung besitzen. Diese doppelte Wirkung und ihre materielle Bedingtheit lassen sich im Zusammenhang mit Benjamins Thesen zur Geschichte denken:

Vergangenes historisch artikulieren heißt nicht, es erkennen, wie es denn eigentlich gewesen ist'. Es heißt, sich einer Erinnerung bemächtigen, wie sie im Augenblick einer Gefahr aufblitzt. Dem historischen Materialismus geht es darum, ein Bild der Vergangenheit festzuhalten, wie es sich im Augenblick der Gefahr dem historischen Subjekt unversehens einstellt. Die Gefahr droht sowohl dem Bestand der Tradition wie ihren Empfängern. Für beide ist sie ein und dieselbe: sich zum Werkzeug der herrschenden Klasse herzugeben.<sup>8</sup>

Die besondere Erzählweise der Marsyas-Geschichte Ovids verleiht dem Vergangenen eine schmerzhaft akute Gegenwärtigkeit, überbrückt historische Abstände affektiv und erzeugt so vielleicht auch die Nähe, die mit John Berger nötig ist, um ein Kunstwerk zu ‚sehen‘.<sup>9</sup> Die Form der ovidischen Marsyas-Erzählung mag dafür mitverantwortlich sein, warum der Mythos so ausgesprochen viele und vielfältige Bearbeitungen in den verschiedensten Medien und historischen Augenblicken erfahren hat. Zu einer besonderen Verdichtung eines materialistischen Umgangs mit Marsyas kommt es um 1970.

### **III. Materialität und Wiederholung: Zur politischen Marsyas-Motivik um 1970**

Die Kulturgeschichte der Häutung hat eine Virulenz von Schindungsdarstellungen im 16. und 17. Jahrhundert nachgezeichnet, wenn ein Interesse an Grausamkeit in Religion und Mythos auf zeitgenössische Strafpraktiken sowie auf ein wachsendes Interesse an Anatomie in Medizin und Bildender Kunst trifft.<sup>10</sup> In zahlreichen frühneuzeitlichen Darstellungen der Schindung des Marsyas und des Apostels Bartholomäus finden sich Andeutungen einer anatomischen Sektion und eines frühaufklärerischen Wunsches nach Ent-Deckung des unter der Haut Verborgenen, der auch bei Ovid schon angelegt ist. Im 18. Jahrhundert indes verliert sich, wie Claudia Benthien feststellt, „die Schindung des Marsyas (wie auch des Bartholomäus) als Bildsujet ebenso plötzlich, wie es im 16. Jahrhundert massiv auftrat“<sup>11</sup>. Den Grund dafür sieht Benthien mit Foucault im Übergang von der Straf- zur Disziplinargesellschaft. In der Folge wird die Häutung zur Metapher.

Ihre konkrete Form bekommt erst in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhundert wieder Dominanz. Bezüge zur Shoah, aber auch zur Frage des Verhältnisses von

---

<sup>8</sup> Walter Benjamin: „Über den Begriff der Geschichte.“ In: Ders.: Gesammelte Schriften. Band I.2. Hg. v. Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1974, S. 691-704, hier S. 695.

<sup>9</sup> Vgl. die eingangs zitierte Stelle aus *Ways of Seeing*.

<sup>10</sup> Vgl. Claudia Benthien: „Häutungen. Enthüllung, Folter, Metamorphose.“ In: Dies.: *Haut. Literaturgeschichte – Körperbilder – Grenzdiskurse*. 2. Aufl. Reinbek: Rowohlt 2001, S. 76-110; Daniela Bohde: *Haut, Fleisch und Farbe. Körperlichkeit und Materialität in den Gemälden Tizians*. Emsdetten/Berlin: Edition Imorde 2002, v.a. S. 271-342.

<sup>11</sup> Benthien: „Häutungen“, S. 92.

Menschlichkeit und Ökonomie überhaupt dominieren jetzt. Benthien hat den vielschichtigen Umgang mit Häutungsbildern – von KZ-Bezügen bis zum Marsyas-Mythos – in Sylvia Plaths Gedicht *Lady Lazarus* (1962) offengelegt.<sup>12</sup> Verena Stefans autofiktionaler Roman *Häutungen* (1975) weist keine expliziten Marsyas-Referenzen auf, verbindet aber die Häutungsmotivik mit Fragen der Identität, mit drastischen Körperschilderungen, unkonventionellen Darstellungsverfahren und der Kritik an Machtstrukturen. Für Heiner Müller hat Manfred Schneider Marsyas als zentrale Referenzfigur beschrieben: „Marsyas zählt zu Müllers Helden, deren Verwandlungspotential er vielfach nutzte. Denn der Gehäutete büßt wie die anderen Schmerzhelden seine Gestalt ein. Aus dem amorphen Fleischmüll läßt sich jede andere Plastik hervortreiben.“<sup>13</sup> In der DDR-Literatur der Zeit tritt Marsyas häufiger auf. Franz Fühmann erzählt den Marsyas-Mythos 1977 mit schmerzhafter Minutiösität und Lakonie neu; ebenfalls 1977 veröffentlicht der gerade nach Westberlin übergesiedelte Thomas Brasch in dem Band *Vor den Vätern sterben die Söhne* die Marsyas-Erzählung „Zweikampf“, die einen anarchischen Marsyas zeigt, der in der Schindung eine sensualistische Ästhetik entwirft – auch hier allerdings zum Preis des Selbstverlusts.<sup>14</sup>

In einem 1973 erschienenen Aufsatz hat der Kunstwissenschaftler Werner Hofmann eine Reihe von Marsyas-Bezügen in der zeitgenössischen Bildenden Kunst ausgemacht: Francis Bacons Interesse an rohem Fleisch, Lucio Fontanas aufgeschlitzte Leinwände, die Décollagen Raymond Hains', Mimmo Rotellas und Wolf Vostells. Das Moment der Häutung sieht Hofmann im Dienste eines Widerstands gegen die Warenwelt, dem aber womöglich ein apollinischer Zug eingeschrieben bleibt. Über die Décollage-Künstler schreibt Hofmann:

[S]ie gehen gegen die affirmative Klischeewelt der Werbung mit ihren billigen, falschen Versprechen und Glücksbotschaften vor. Sie zerreißen den schönen Schein dieser Welt, indem sie ihre verlockende Oberfläche zerfetzen. Formal bringt das eine Fülle neuer Entdeckungen ein, eben die verwischte, fragmentierte

---

<sup>12</sup> Claudia Benthien: „The big strip tease.' Selbstschindung und Kreativität in Sylvia Plaths Gedicht *Lady Lazarus*.“ In: Ursula Renner/ Manfred Schneider (Hg.): *Häutung. Lesarten des Marsyas-Mythos*. München: Wilhelm Fink 2006, S. 177-196. Vgl. auch dies.: „Häutungen“, S. 92f.

<sup>13</sup> Manfred Schneider: „Kunst in der Postnarkose. Laokoon Philoktet Prometheus Marsyas Schrei.“ In: Christian Schulte/ Brigitte Maria Mayer (Hg.): *Der Text ist der Coyote. Heiner Müller Bestandsaufnahme*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2004, S. 120-142, hier S. 135. Vgl. auch ders.: „The Management of Pain. Nietzsche und Heiner Müller.“ In: Ursula Renner/ Manfred Schneider (Hg.): *Häutung. Lesarten des Marsyas-Mythos*. München: Wilhelm Fink 2006, S. 217-233. Auf Müllers *Macbeth*-Bearbeitung und ihre Marsyas-Referenzen nimmt Schneider allerdings nicht Bezug. Eine kulturgeschichtliche Einordnung von Müllers Marsyas-Motivik findet sich bei Helene Varopoulou: „Über Marsyas, besonders bei Heiner Müller.“ In: Yoshihiko Hirano/ Christine Ivanović (Hg.): *Kulturfaktor Schmerz. Internationales Kolloquium in Tokyo 2005*. Würzburg: Königshausen & Neumann 2008, S. 43-51.

<sup>14</sup> Gert Theile: „Kanon Grenzen Wandlung. Die Marsyas-Bearbeitungen von Franz Fühmann und Thomas Brasch.“ In: Ursula Renner/ Manfred Schneider (Hg.): *Häutung. Lesarten des Marsyas-Mythos*. München: Wilhelm Fink 2006, S. 197-216. Zu diesen und weiteren Bearbeitungen auch Heinz J. Drügh: „Marsyas.“ In: Maria Moog-Grünewald (Hg.): *Der neue Pauly. Supplemente 5: Mythenrezeption. Die antike Mythologie in Literatur, Musik und Kunst von den Anfängen bis zur Gegenwart*. Stuttgart: Metzler 2008, S. 413-417.

Inhaltlichkeit der beschädigten Form. Doch hinter dieser Abfallwelt steht vielleicht die Hoffnung auf eine unversehrte, ‚ganze‘ Welt.<sup>15</sup>

Die Marsyas-Bearbeitungen um 1970 haben den Bezug zu einem Prinzip der Wiederholung gemein, im Sinne des Wieder-Holens der im mythologischen Material aufbewahrten kollektiven Erfahrung „im Augenblick der Gefahr“ und im Sinne einer Verschiebung der Überlieferung durch Techniken der Reproduktion. Mag diesen künstlerischen Auseinandersetzungen auch stets eine melancholische Sehnsucht nach einer auratischen Ganzheit eingeschrieben sein, wie sie Hofmann bei den Décollagisten vermutet, so ist doch die intensive Arbeit mit den und an den reproduktiven Verfahren zentral für ihre Ästhetik.

Auch Ovids Marsyas-Fassung enthält ein Motiv der Anmaßung und Aneignung: Nicht nur traut sich Marsyas, Apoll herauszufordern. Noch dazu tut er das auf einem von Athene weggeworfenen Instrument. In den *Fasti* lässt Ovid Athene vom ‚kleinen Quinquatrus‘ erzählen, einem Mitte Juni zu Ehren Minervas stattfindenden Flötenfest, das auf ihre Erfindung des Instruments zurückgeht:

prima terebrato per rara foramina buxo  
ut daret, effeci, tibia longa sonos.  
vox placuit; faciem liquidis referentibus undis  
vidi virgineas intumuisse genas.  
‘ars mihi non tanti est; valeas, mea tibia!’ dixi;  
excipit abiectam caespite ripa suo.  
inventam Satyrus primum miratur et usum  
nescit et inflatam sensit habere sonum  
et modo dimittit digitis, modo concipit auras  
iamque inter nymphas arte superbus erat.  
provocat et Phoebum; Phoebos superante pependit.  
caesa recesserunt a cute membra sua.  
sum tamen inventrix auctorque ego carminis huius.  
hoc est, cur nostros ars colat ista dies.<sup>16</sup>

---

<sup>15</sup> Hofmann: Marsyas und Apoll, S. 37. Hofmann erwähnt außerdem einen Artikel von Robert Hughes über die Rolling Stones als ‚Inkarnationen‘ Marsyas‘ im *Time Magazine* vom Juli 1972: „The Stones and the Triumph of Marsyas“. Ebd., S. 11f.

<sup>16</sup> Ovid: Die Fasten. Hg., übers. u. komm. v. Franz Böhmer. Band I, Heidelberg: Winter 1957, S. 290/292 (VI, v. 697-710). „Ich habe als erste einige Löcher durch (einen Schaft aus) Buchsbaumholz gebohrt und so erreicht, daß die lange Flöte Töne abgab. Der Klang gefiel mir; als (aber einmal) ein heller Wasserspiegel das Bild zurückwarf, sah ich, wie meine jungfräulichen Wangen (dabei) angeschwollen waren: ‚So viel ist mir die Kunst nicht wert; fahr dahin, meine Flöte!‘ sagte ich und warf sie weg. Das Ufer nahm sie mit seinem Rasen auf, ein Satyr fand sie, er bestaunte sie zunächst und fand nichts mit ihr anzufangen; dann aber blies er hinein und fand, daß sie einen Klang besaß. Und bald ließ er mit den Fingern Luft hindurch, bald hielt er sie zurück, und schon brüstete er sich vor den Nymphen mit seiner Kunst. Er forderte sogar Phoebus heraus. Phoebus siegte, hängte ihn auf und zog ihm die Haut vom Leibe. Ich aber bin die Erfinderin und Begründerin dieses Spieles; das ist der Grund, weshalb diese Kunst meine Tage heilig hält.“ Ebd., S. 291/293. Zum Bezug zwischen den beiden Ovid-Stellen vgl. ebd., Band II, S. 382. Beat Wyss hat allerdings bemerkt, dass der Marsyas-Mythos viel älter ist als die Erzählung von Athenes Erfindung der Flöte. „Klage um Marsyas“, S. 9.

Die Aneignung zuerst der Kunst und dann auch der Sprache der Göttin, die von der unvoreilhaftigen Verzerrung des eigenen Spiegelbilds stärker berührt scheint als von der Häutung des Satyrs, versieht die Marsyas-Figur mit einer enormen politischen Dynamik. Athene verwirft die künstlerische Praxis und beharrt doch auf ihrer originären Autorschaft: „sum tamen inventrix auctorque ego carminis huius.“ Marsyas dagegen – Situationist und Autodidakt, für den die Flöte zunächst ein *objet trouvé* ist –, schafft Kunst aus dem Fortgeworfenen, dem Abjekten, dem Müll der Mächtigen. Natürlich unterliegt er damit im künstlerischen Agon mit dem Gott. Indem er aber auch für seinen Leidenschrei auf Athene zurückgreift, kommt die Stoßrichtung seiner Kunst (sein Flötenspiel widersetzt sich der Überlieferung) doch noch zum Ausdruck. Indem Marsyas Athenes eitles Verwerfen der Praxis: „ars mihi non tanti est; valeas, mea tibia!“ für sein eigenes Entsagen im Moment größtmöglichen Leidens verwendet („non est [...] tibia tanti!“), führt er die Belanglosigkeit der Kunst Athenes und die Gefährlichkeit seiner eigenen Kunst vor. Marsyas trägt Athenes lakonischem Satz den Schrei ein, über das Recycling der Lakonie für den Schrecken aber zugleich ein dunkles Lachen. Darin steckt eine machtersetzende Qualität. So lange sie nicht zum Sieg reicht, muss die Solidarität der Mitfühlenden einspringen; kulturgeschichtlich gehören die Faune und Satyrn aber bereits der Komödiengemeinde an.

Es ließe sich sagen, dass die Bestrafung des Marsyas einen weiteren Kunstwettbewerb hervorbringt: mit dem aufgeschlitzten Körper Marsyas', der zu einer Art *nature morte* wird,<sup>17</sup> auf der einen, und Marsyas' tragikomischem Athene-Pastiche vor ruralem Publikum auf der anderen Seite. Während die frühneuzeitlichen Darstellungen sich überwiegend von der Faszination des geöffneten Körpers leiten lassen, setzen die Marsyas-Bearbeitungen um 1970 am Moment der Nachahmung, der aneignenden und kritischen Wiederholung, der parodistischen Intertextualität und der dunklen Komik an.

Anhand Heiner Müllers dramatischer Marsyas-Bearbeitung in *Macbeth, nach Shakespeare* und Rainer Werner Fassbinders Umgang mit der Motivik im Film *In einem Jahr mit 13 Monden* möchte ich das im Folgenden im Detail betrachten. Müller setzt Ovids Marsyas-Erzählung als Kommentar auf das endlose Ende der Geschichte und den Horror einer Auflösung von Unterschieden ein: Alle ziehen sich gegenseitig die Haut ab, Differenzen verschwinden, Fleisch wird „Körpermüll“<sup>18</sup>. Die Ovid-Bezüge lassen die dargestellte Grausamkeit zwischen Buchstäblichkeit und Bildlichkeit, historischem Kommentar und anthropologischer Reflexion oszillieren und weisen darüber hinaus auf politisches Reflexionsmaterial in den *Metamorphosen* zurück. Auch bei Fassbinder markiert die Häutung ein individuelles Leiden als politisches. *In einem Jahr mit 13 Monden* überführt die bis zur Verwandlungsbereitschaft gehende Liebe der Hauptfigur in einer Schlachtungsszene, die Material aus Ovids Marsyas-Erzählung, aus Tizians Gemälde *Die Schindung des Marsyas* und aus Goethes *Torquato Tasso* enthält, in ein darstellerisches Extrem. Fassbinder spaltet die in den Kunstwerken enthaltenen

---

<sup>17</sup> Vgl. zu Marsyas im Kontext des Stillebens: Rebekka Schnell: *Natures Mortes. Zur Arbeit des Bildes bei Proust, Musil, W.G. Sebald und Claude Simon*. Paderborn: Wilhelm Fink 2016, S. 232-236.

<sup>18</sup> Schneider: „The Management of Pain“, S. 224.

Motive und Formelemente auf, ordnet sie in neuer, anders verdichteter Konstellation an und erreicht so eine den filmischen Realismus mythologisch aufladende Wirkung.

#### **IV. Heiner Müller: *Macbeth, nach Shakespeare* (1972)**

Müllers *Macbeth*-Bearbeitung<sup>19</sup> gehört wegen ihrer expliziten Grausamkeit und ihres pessimistischen Geschichtsbilds zu den umstrittensten Stücken Müllers; sie wurde teils als „barbarische Reduktion“, teils als „Konkretisierung des Originals“ gelesen.<sup>20</sup> Durch eine von ihm selbst als „materialistisch“ beschriebene Form der verändernden Übersetzung „von Zeile zu Zeile“ ist es Müller gelungen, dem ohnehin schon blutigen Shakespeare-Stück noch an einigen weiteren Stellen die Haut abzuziehen.<sup>21</sup>

Wie Helmut Fuhrmann gezeigt hat, besteht Müllers Strategie zum einen in der Hinwendung zu den bei Shakespeare ausgeblendeten Bauern, und zum anderen in einer stärkeren Historisierung des Geschehens im Rückgriff auf Shakespeares Quellen, die wiederum das Bauernmotiv nahelegen, indem beispielsweise auf die ausbeuterische Arbeit beim Bau von Dunsinane hingewiesen wird.<sup>22</sup> 1607, im Jahr nach der Uraufführung von *Macbeth* gibt es in den englischen Midlands Bauernaufstände. Der Krieg zwischen den schottischen und den norwegischen Truppen, mit dem *Macbeth* öffnet, schließt bei Müller daher einen Aufstand der schottischen Bauern ein, die sich gegen die Feudalherrschaft wehren. Der Aufstand wird niedergeschlagen und Szenen brutaler Aktionen von Soldaten gegen Bauern kehren im Stück mehrfach in der Form grausamer Zwischen- oder Nebenspiele wieder.

Überhaupt spitzt Müller alles Körperliche und Grausame bei Shakespeare noch weiter zu und verschärft es im Motiv des Häutens, das sich durch das ganze Stück zieht. „Was kommt in Blut?“ (263), lautet schon der erste Satz im Stück, gesprochen von König Duncan an einen aus der Schlacht heimkehrenden Soldaten. „Die Welt

---

<sup>19</sup> Heiner Müller: *Macbeth, nach Shakespeare*. In: Ders.: Werke 4, Die Stücke 2. Hg. v. Frank Hörnigk, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2001, S. 261-324. Im Folgenden zitiere ich aus dieser Ausgabe in Klammern im Haupttext.

<sup>20</sup> Jan-Christoph Hauschild: *Heiner Müller oder Das Prinzip Zweifel. Eine Biographie*. Berlin: Aufbau-Verlag 2001, S. 281. Angeheizt von einer langen, ausgesprochen scharfen Kritik von Wolfgang Harich 1973, entspannt sich innerhalb der DDR-Theaterkritik eine mehrjährige Debatte um Müllers Bearbeitung. Miguel Ramalhoto Gomes hat sie nachgezeichnet: *Texts Waiting for History. William Shakespeare Re-Imagined by Heiner Müller*. Amsterdam: Rodopi 2014, S. 50-55. Wolfgang Harich: „Der entlaufene Dingo, das vergessene Floß – Aus Anlass der ‚Macbeth‘-Bearbeitung von Heiner Müller.“ *Sinn & Form* 1 (1973), S. 189-218.

<sup>21</sup> In einem 1974 geführten Interview sagt Müller: „Ich denke nicht darüber nach, ob ich ein Geschichtspessimist bin. [...] Ich habe ganz einfach versucht, den ‚Macbeth‘ materialistisch zu erzählen; aber auch das nicht aus ideologischem Vorsatz, sondern weil ich es gar nicht anders kann. ‚Macbeth‘ war das Shakespeare-Stück, das ich am wenigsten mochte. Vorher hatte ich ‚Wie es euch gefällt‘ übersetzt, so wörtlich wie möglich. Bei ‚Macbeth‘ wollte ich nun den Shakespeare verändern, von Zeile zu Zeile.“ Benjamin Henrichs: „Die zum Lächeln nicht Zwingbaren. Zu ‚Macbeth‘: eine verspätete Polemik, eine verunglückte Inszenierung, ein Interview.“ *Die Zeit*, 24. Mai 1974, S. 19.

<sup>22</sup> Helmut Fuhrmann: „Where Violent Sorrow Seems a Modern Ecstasy. Über Heiner Müllers *Macbeth* nach Shakespeare.“ In: Ders.: *Warten auf Geschichte. Der Dramatiker Heiner Müller*. Würzburg: Königshausen & Neumann 1997, S. 82-99, hier S. 82f.

hat keinen Ausgang als zum Schinder. / Mit Messern in das Messer ist die Laufbahn.“ (279), sagt Macbeth in der Dolch-Szene. „Ein Königsbanner [...] aus Menschenhaut“ (307) liefert eine der Hexen bei Macbeth ab. Gegen Ende des Stücks formuliert Macbeth seine Strategie des Überlebens als Leichewerden: „Ich will die Häute meiner Toten anziehen / In Fäulnis kleiden mein hinaffälliges Fleisch / Und überdauern mich in Todes Maske.“ (309)<sup>23</sup>

Das Motiv des Hautabziehens ist es auch, das den materialistischen Zugang poetologisch werden lässt. Im Rekurs auf die Marsyas-Bearbeitungen Ovids und Tizians erhält das Schinden die Funktion der Verschränkung historischer und literarischer Bezüge, der Herstellung zwischen Zusammenhängen von Haut- und Textfetzen, mit dem Resultat, den historischen Konstellationen das Affektreservoir der Literatur verfügbar zu machen.

Nicht nur gehäutet, sondern zerfleischt wird bei Müller zunächst ein Bauer, den ein Lord wegen ausstehender Pachtzahlungen in einen Block schlagen ließ:

*Der Bauer im Block: ein Skelett mit Fleischfetzen. Alte Frau. Junger Bauer. Schnee.*

FRAU Gebt mir meinen Mann wieder. Was habt ihr mit meinem Mann gemacht.

Ich bin nicht verheiratet mit einem Knochen. Warum hast du die Pacht nicht gezahlt, du Idiot. *Schlägt die Leiche.*

JUNGER BAUER *zieht sie weg*: Wovon. Die Hunde waren schon an ihm. Eine Hand ist auch ab. Wir wolln den Rest einsammeln, eh die Hunde mit ihm fertig sind. (289)

Blitzt hier in der Rede des jungen Bauern unter der Lakonie noch Mitgefühl hervor, hat die Ansteckungskraft der Grausamkeit gegen Ende des Stücks auch ihn erreicht. Der Bauernsohn tritt als Soldat wieder auf und nimmt Rache; aus der Zerfleischung durch die Hunde wird eine Schindung:

SOLDAT 4 [...] Wir haben ein Geschäft, der Lord  
Und ich. Mein Vater starb an einer Pachtschuld  
Gnädiger Herr, und als sein treuer Sohn  
Will seine Rechnung ich begleichen. Und  
nicht eh Ihr ausseht wie mein Vater aussah  
Als Eure Hunde mit ihm fertig waren  
Die ihn zerfleischten, Herr, auf Eurem Burghof  
Zum Schauspiel Euren Damen, sind wir quitt, Herr.  
Und Eurer Dame jetzt geb ich das Schauspiel.

SOLDAT 1 Ich bin dabei.

SOLDAT 2 Ich wollte immer wissen  
Wie unter seinem Fell aussieht ein Herr.

SOLDAT 3 Vielleicht finden wir dort was ihn zum Herrn macht.

SOLDAT 1 Wir wolln ihn ausziehen ganz bis auf die Seele.

*Die Soldaten schinden den Gefangenen.*

MACBETH *zusehend*:

Als hätten sie Ovid gelesen: ,WARUM  
ENTZIEHST DU MICH MIR SELBER? SCHRIE MARSYAS

---

<sup>23</sup> Fuhrmann hat weitere Stellen zu Macbeths „Fleischer-Philosophie“ zusammengetragen. Ebd., S. 85.

ABER IM SCHREIEN ZOG DER GOTT DIE HAUT  
 IHM ÜBER DIE GLIEDER UND GANZ WUND WAR ER  
 MIT AUGEN SEHBAR DAS GEFLECHT DER MUSKELN  
 DAS RÖHRENWERK DER ADERN AUFGEDECKT  
 UND MIT DEN HÄNDEN GREIFEN KONNTE MAN  
 DAS EINGEWEIDE.‘ Warum flennst du, Weib.  
 Die Pfaffen lügen. Ihr seid nicht ein Leib.  
 ROSSE *leise*: Marsyas war ein Bauer.  
 MACBETH *lacht*: Die Zeiten wechseln.  
*An dem verkohlten Burgtor hängt kopfunten der geschlachtete Burgherr.*  
 SOLDAT 4 Kennt Ihr den Bauern wieder, Dame, der  
 Bei Euren Hunden in die Schule ging.  
 ROSSE UND LENNOX Das ist der Aufruhr.  
 MACBETH Ja. Das Eis ist dünn  
 Auf dem wir unsre Bauern rösten. Helft  
 Den Thron Uns halten, so hält euch der Thron.  
 Soldaten. Liebt ihr euren König.  
 SOLDATEN Heil  
 Macbeth König von Schottland.  
 MACBETH *auf den 4. Soldaten*: Haut ihn nieder.  
*Langes Schweigen. Dann führen die Soldaten den Befehl aus. (312f.)*

Während sich in der Szene „*Der Bauer im Block*“ eine ästhetische Korrespondenz zwischen den „Fleischfetzen“ des Bauern und dem Schnee ausmachen lässt, kommt das Zerstückelte, Zerflockte in der zweiten Szene aus Müllers Zitiertechnik. Neben dem wörtlichen Ovid-Zitat und dem Bezug auf das „Fell“ des Lords wird durch den Nebentext und die Hunde auch Tizians *Schindung des Marsyas* (1570-1576) aufgerufen (Abb. 1). Ein kleiner Hund leckt bei Tizian das Blut des kopfüber von einem Baum hängenden Marsyas auf; daneben steht ein größerer Hund mit deutlich sichtbaren Zähnen und leicht herausstehender Zunge (Abb. 2). Nebentext, Monolog und Dialog verbinden sich in Müllers Schindungsszene zur Ekphrasis und springen gemeinsam ein für das Nicht-Darstellbare: den grausamen Tötungsakt. Zugleich bleiben sie als separate Elemente wirksam, da sie auf unterschiedlichen Ebenen der theatralen Semiotik angesiedelt sind. Im Nebentext („*Die Soldaten schinden den Gefangenen.*“) ist jedes Schau-Spiel zunächst abwesend. Die ‚Wirklichkeit‘ der Schindung in der Aufführung zu erhalten, ist über eine theatrale Illusion nicht möglich. Nur eine tatsächliche Schindung würde der Regieanweisung gerecht. Der Ersatz, den Müller findet, besteht in einer komplexen Montage bekannter Bild- und Textelemente, die einerseits distanzierend wirkt, die durch die Lücken zwischen den montierten Elementen aber zugleich starke Wirkungen zulässt.<sup>24</sup> Aus der Regiebemerkung wird das Bild einer Schindung, das sich mit Macbeths Ovid-Erinnerung assoziiert, die wiederum in Verbindung mit

---

<sup>24</sup> Ich schliesse hier an Alexander Kluges zentrale These zur Montage von Filmbildern an. Vgl. u. a. Alexander Kluge: „Die Macht der Bewußtseinsindustrie und das Schicksal unserer Öffentlichkeit.“ In: Klaus von Bismarck/ Günter Gaus et al. (Hg.): *Industrialisierung des Bewußtseins. Eine kritische Auseinandersetzung mit den ‚neuen‘ Medien.* München: Piper 1985, S. 51-129, hier S. 105f.

Nebentext und Dialog Tizians Gemälde evoziert. So entstehen Permutationen zwischen Buchstäblichkeit, (Inter-)Textualität und Bildlichkeit.<sup>25</sup>

Den Schrei des Lords spart Müller aus und ersetzt ihn durch den erzählten Schrei des Marsyas. So steht an der Stelle der Unmittelbarkeit des Leidens das Zitat einer mythologischen Grausamkeit. Dass dieses Verfahren nicht nur distanzierend wirkt, hängt auch mit den oben beschriebenen Verfahren des ovidischen Textes zusammen. Auch Ovids Erzählung ist eine dichte Montage direkter Rede und ekphrastischer Schilderung. Der dadurch erzeugte, zum Greifen präsentische Eindruck von Marsyas' Leiden leiht Müller seine Wirkung, die in der Wiederholung der dargestellten Grausamkeiten verloren zu gehen droht. Über die Montage gewinnt das Stück an materieller und affektiver Substanz. Montiert wird so, dass die Elemente sowohl eine eigenständige Wirksamkeit erhalten können als auch sich mit den umliegenden Elementen ansteckend überlagern; keinesfalls geht es um ein bloßes Spiel mit Zitaten, sondern um einen fein gestalteten Prozess fortgesetzter Formung und Auflösung.

Tizians Malverfahren weist dazu eine Ähnlichkeit auf. Daniela Bohde hat in ihrer Studie zum Verhältnis von Körperlichkeit und Materialität bei Tizian gezeigt, dass Tizian metamorphotisch malt: „Indem er das Gemälde in zahllosen Schichten anlegt, werden einmal gefundene Formen immer wieder überarbeitet und verwandelt.“<sup>26</sup> Das Gemalte wirkt so veränderbar und kann auch im Prozess des Betrachtens nicht festgesetzt werden. Besonders wirkmächtig ist dabei eine uneindeutige Materialität – etwa sich überlagernde Konturen von Hundebain und Menschenfuß, ein Ineinandergreifen von Figur und Grund, ein Aufscheinen des Ungeformten in der Form.<sup>27</sup> Bohde zufolge werden an solchen Stellen „Erfahrungen aktiviert, Formerwartungen mit dem zu erkennenden Gegenstand verknüpft. Beim flüchtigen Anschauen ergänzt oder korrigiert der Betrachter das problematische Objekt; beschäftigt er sich länger mit ihm, stehen Erwartung und Realität spannungsvoll nebeneinander und fordern seine Integrationsfähigkeit.“<sup>28</sup> Die faszinierende Körperlichkeit geht auch auf den Umgang mit dem künstlerischen Produktionsmaterial zurück. So lassen sich bei genauem Blick Pinselhaare im Farbauftrag von Marsyas' Armen erkennen,<sup>29</sup> die auf einen kraftvollen Umgang Tizians mit dem Malmaterial weisen und dem Arm zum Taktilitäts- auch noch die Spur eines Realitätseffekts eintragen.

---

<sup>25</sup> 1986 sagt Müller in einem Gespräch: „Ich meine, Theater wird ja erst dadurch lebendig, daß ein Element immer das andere in Frage stellt. Die Bewegung stellt den Stillstand in Frage und der Stillstand die Bewegung. Der Text stellt das Schweigen in Frage, und das Schweigen stellt den Text in Frage, und das kann man endlos fortsetzen. Dadurch entsteht ja auch die andere Wirklichkeit, die Theater gegen den Zwang oder die Forderung nach Abbildung, nach bloßer Reproduktion von Realität behaupten muß. Und dadurch stellt Theater dann auch die Wirklichkeit in Frage, das ist auch wohl die wichtige politische Funktion von Theater.“ Zit. nach Heiner Müller: Theater ist kontrollierter Wahnsinn. Ein Reader. Hg. v. Detlev Schneider. Berlin: Alexander Verlag 2014, S. 98.

<sup>26</sup> Bohde: Haut, Fleisch und Farbe, S. 334; und vgl. dies.: „Die Metaphorisierung eines Gewaltaktes. Tizians Schindung des Marsyas.“ In: Ursula Renner/ Manfred Schneider (Hg.): Häutung. Lesarten des Marsyas-Mythos. München: Wilhelm Fink 2006, S. 135-160.

<sup>27</sup> Bohde: Haut, Fleisch und Farbe, S. 321 und 335f.

<sup>28</sup> Ebd., S. 336.

<sup>29</sup> Ebd., S. 320.

Müllers Stück wirft noch weitere intertextuelle Schleifen. Wie durch die Rede des vierten Soldaten und durch Rosses Kommentar deutlich wird, steht das Marsyas-Zitat im Zusammenhang mit der Bauernmotivik. Müller hat die Einfügung der Bauern aus seiner Holinshed-Lektüre begründet und später mit dem Stalinismus in Zusammenhang gebracht.<sup>30</sup> Mindestens aus dem ästhetisch-politisch Unbewussten des Stücks wirkt noch ein anderer frühneuzeitlicher Text: die harsche Reaktion auf die süddeutschen Bauernaufstände *Wider die Mordischen und Reubischen Rotten der Bawren* (1525) des Reformators (und Lautenspielers) Martin Luther. Das Pamphlet handelt von Bauern, die „ymer fort toben“, „auffrur anrichten / rauben und plündern mit frevel Kloster und Schlosser / die nicht ir seyndt“.<sup>31</sup> Wem ein aufrührerischer Bauer begegnet, so heißt es weiter, der tue gut daran, „den selben [zu] erwürgen“:

Denn uber eynen offentlichen auffrurigen ist ain yeglicher mensch baide oberrichter und scharffrichter / gleych als wenn ain feur angeet wer am ersten kann leschen / der ist der beste / denn auffrur ist nicht ain schlechter mord / sondern wie ain groß feur / das eyn land anzündet un verwüstet / also bringt auffrur mit sich ayn land vol mords / blutvergiessen / un macht widwen und waisen und verstoret alles / wie das aller grossest unglück / Drumb sol hie zerschmeysen / würgen un stechen / haymlich oder offenlich / wer da kann / un gedenckn / das nicht gifftigers / schedlichers / teuffelischers sein kan / den ain auffrurischer mensch gleich als wenn man ainen tollen hund todschlahen muß / schlegstu nicht / so schlecht [schlägt] er dich un eyn ganz land mit dir.<sup>32</sup>

„[S]chlegstu nicht / so schlecht er dich“ – das ließe sich gut als Sinnspruch auf Müllers Macbeth übertragen; auch den Hundevergleich haben die beiden Texte gemeinsam. Luthers Text hat keinen expliziten Eingang in Müllers Text gefunden, vielleicht aber doch eine Spur darin hinterlassen. In seinem *Versuch einer Carneologie* zeigt Volker Demuth, wie die Forderung der aufständischen Bauern, über ihren Körper zu verfügen und aus der Leibeigenschaft auszutreten, mit Luthers Theologie kollidiert:

Freiheit statt Verdingung des Körpers an die Obrigkeit – ‚Was ist das? Das heysst Christliche Freyheytt ganzt fleyschlich machen. (...) Es will dieser artickel [der III. der Flugschrift der Bauern, der sich gegen die Leibeigenschaft ausspricht, S.F.] alle menschen gleich machen / und aus dem geystlichen reich Christs eyn weltlich eusserlich reich machen / wilchs unmöglich ist‘. Das ist unmissverständlich. Offenbarungswort und Körperwelt, spirituelle Freiheit und fleischliche Autonomie hatten strikt getrennt zu bleiben.<sup>33</sup>

---

<sup>30</sup> Vgl. dazu zuerst: Hans-Thies Lehmann: „Macbeth.“ In: Genia Schulz: Heiner Müller. Stuttgart: Metzler 1980, S. 99-107, hier S. 103; und jüngst: Gomes: *Texts Waiting for History*, S. 90-92.

<sup>31</sup> Martin Luther: *Wider die Mordischen un Reubischen Rotten der Bawren*, [Augsburg: Steiner] 1525, o.S. [Digitalisat verfügbar über die Bayerische Staatsbibliothek München].

<sup>32</sup> Ebd.

<sup>33</sup> Volker Demuth: *Fleisch. Versuch einer Carneologie*. Berlin: Matthes & Seitz 2016, S. 42. Demuth zitiert aus Luthers Ermahnung zum Frieden auf die zwölf Artikel der Bauernschaft in Schwaben (1525).

Im Anschluss daran wäre die Rache der Bauern in Müllers Stück auch eine buchstäbliche Rache an der ausbeuterischen Leibeigenschaft: Bezahlt wird mit dem Leib des Lords.

Auch die Ovid-Bezüge lassen sich noch weiterführen. Im Zusammenhang mit dem Marsyas-Zitat kommen die lykischen Bauern ins Spiel, von denen in den *Metamorphosen* unmittelbar vor Marsyas erzählt wird; noch in den einleitenden Sätzen der Marsyas-Erzählung sind sie präsent: „Sic ubi nescio quis Lycia de gente virorum / rettulit exitium“ (VI, v. 382f.).<sup>34</sup> Nachdem die Bauern die durstige Göttin Latona, die es, von Iuno verfolgt, allein mit ihren neugeborenen Zwillingen nach Lykien verschlagen hatte, daran hindern, aus einem See Wasser zu trinken, lässt die Göttin sie in Frösche verwandeln und auf ewig in dem von ihnen selbst zum Sumpf aufgewühlten See leben. Wenn nun zu Beginn von Müllers *Macbeth* aufständische Bauern in einem nahen Sumpf ertränkt werden, weil keine Bäume mehr zum Erhängen zur Verfügung stehen, wenn Rosse Marsyas als Bauer bezeichnet und Rosse und Lennox nach der Schindung des Lords durch den Bauernsohn von einem „Aufruhr“ sprechen, lässt sich Ovids Erzählung heraus-hören – die nun auch selbst anders klingt und sich auf eine politische Lesart hin öffnet.<sup>35</sup>

Zwar lässt sich kaum entschuldigen, dass Ovids Bauern einer Durstigen das Wasser verweigern. Doch kommt auch Latona bei genauem Blick nicht gut weg. Zwar behauptet die Göttin, nachdem ihr das Wasser verwehrt wird, die Bauern „kniefällig“ („supplex peto“, v. 351) darum zu bitten. Den Kniefall verbindet Ovid aber zuvor deutlich mit der Intention, sich Wasser zu schöpfen; mit den Bauern, die am See Schilfrohr sammeln, scheint die Göttin bis zu deren Eingriff gar nicht in Kontakt getreten zu sein: „acessit positoque genu Titania terram“, heißt es zwar mit einer spannungsreichen Alliteration; „pressit, ut hauriret gelidos potura liquores“, lautet aber der nächste Vers (v. 346f.).<sup>36</sup> Der bäuerliche Eingriff, der unmittelbar darauf folgt, wird durch Ovids Wortwahl sofort zum Aufstand: „rustica turba vetat.“ (v. 348) – „[D]ie Bauernschar verbietet es ihr“<sup>37</sup>, aber auch: ‚Der Aufruhr der Bauern hindert sie daran.‘ ‚Turbare‘ wird später auch für das Aufwühlen des Sees verwendet: „ipsos etiam pedibusque manuque / turbavere lacus imoque e gurgite mollem / huc illuc limum saltu movere maligno.“ (v. 363-365).<sup>38</sup>

Latonas lange, poetisch-pathetische Rede über ihr Recht auf Wasser erfährt eine ironische Brechung durch ihre Behauptung, vor Durst kaum sprechen zu können,

---

<sup>34</sup> Übers. s.o. Daniela Bohde hat bemerkt, dass Marsyas in einigen Ovid-Übersetzungen als Bauer bezeichnet wird. Haut, Fleisch und Farbe, S. 289.

<sup>35</sup> Die Erzählung scheint mir bislang in der Forschung unterschätzt zu werden. In Gesamtdarstellungen wird sie meist nur beiläufig erwähnt. Ursula Reber bezeichnet sie als „[e]ine harmlose Hybris-Geschichte“; Ulrich Schmitzer sieht sie allein in der Tradition des literarischen Topos vom nervigen Frosch. Ursula Reber: Formenverschleifung. Zu einer Theorie der Metamorphose. München: Wilhelm Fink 2009, S. 111; Ulrich Schmitzer: „Die lästigen Frösche. Von Aristophanes und Ovid zu Peter Handke und H.C. Artmann.“ Anregung 39 (1993), S. 372-386.

<sup>36</sup> „Die Titanide trat herzu, drückte das Knie auf die Erde, um das kühle Naß zu schöpfen und zu trinken.“ *Metamorphosen*, S. 303.

<sup>37</sup> Ebd.

<sup>38</sup> „Mit Händen und Füßen trübten sie den See und rührten aus der Wassertiefe weichen Schlamm auf, indem sie boshaft hin- und hersprangen.“ Ebd., S. 305.

und dann auch dadurch, dass sie zwar von Gleichheit und *usus communis* spricht, aber sofort wieder auf ihrer göttlichen Exzeptionalität beharrt, als sie mit ihrer Rede nichts erreicht:

‘quid prohibetis aquis? usus communis aquarum est;  
nec solem proprium natura nec aëra fecit  
nec tenues undas: ad publica munera veni,  
quae tamen ut detis, supplex peto. non ego nostros  
abluere hic artus lassataque membra parabam,  
sed relevare sitim. caret os umore loquentis  
et fauces arent vixque est via vocis in illis.  
haustus aquae mihi nectar erit, vitamque fatebor  
accepisse simul: vitam dederitis in unda.  
hi quoque vos moveant, qui nostro bracchia tendunt  
parva sinu.’ et casu tendebant bracchia nati.  
[...]  
distulit ira sitim; neque enim iam filia Coei  
supplicat indignis nec dicere sustinet ultra  
verba minora dea tollensque ad sidera palmas  
‘aeternum stagno’ dixit ‘vivatis in isto.’ (v. 349-359; 366-369)<sup>39</sup>

Die ironische Haltung des Dichters zur Göttin zeigt sich auch im Nachsatz zu ihrer Rede: „et casu [neben ‚und wirklich‘ auch: ‚und zufällig‘] tendebant bracchia nati.“ Die Verwandlung der Bauern in Frösche, die auf die Verwünschung Latonas folgt, scheinen die „novae [...] ranae“ (v. 381) selbst keinesfalls als Bestrafung zu empfinden; anstelle der Arbeit steht nun das Spiel:

eveniunt optata deae: iuvat esse sub undis  
et modo tota cava submergere membra palude,  
nunc proferre caput, summon modo gurgite nare,  
saepe super ripam stagni consistere, saepe  
in gelidos resilire lacus; sed nunc quoque turpes  
litibus exercent linguas pulsoque pudore,  
quamvis sint sub aqua, sub aqua maledicere temptant. (v. 370-376)<sup>40</sup>

---

<sup>39</sup> „Was haltet ihr mich vom Wasser fern? Die Nutzung des Wassers ist eines jeden Recht. Die Natur hat weder die Sonne noch die Luft noch die klaren Wellen jemandem als Eigentum gegeben. Ich bin gekommen, etwas zu empfangen, das allen zusteht. Dennoch bitte ich euch kniefällig, es mir zu geben. Ich hatte nicht etwa vor, unsere müden Glieder hier zu waschen, sondern nur den Durst zu löschen. Während ich spreche, ist mein Mund trocken, die Kehle ist ausgedörnt, und die Stimme findet darin kaum mehr einen Weg. Eine Handvoll Wasser wird für mich Nektar sein, und ich werde bekennen, daß mir damit zugleich das Leben geschenkt worden ist; ja, im Wasser werdet ihr mir das Leben geschenkt haben. Auch mögen euch diese Kinder rühren, die von meiner Brust ihre kleinen Ärmchen nach euch ausstrecken.’ Und wirklich streckten die Kinder gerade die Ärmchen aus. [...] Der Zorn ließ Latona den Durst vergessen – denn die Tochter des Coeus fleht nicht mehr die Unwürdigen an und erträgt es nicht länger, Worte zu gebrauchen, die ihrem göttlichen Rang nicht entsprechen. Sie hob die Hände zu den Sternen und sprach: ‚Ewig möget Ihr in diesem Pfuhl leben!‘“ Ebd., S. 303/305.

<sup>40</sup> „Der Wunsch der Göttin geht in Erfüllung. Es macht ihnen Freude, im Wasser unterzutauchen und bald den ganzen Körper in der Tiefe des Sumpfes versinken zu lassen, bald den Kopf hervorzustrecken, bald an der Oberfläche des Gewässers zu schwimmen, bald sich am Ufer des Teiches niederzulassen, bald wieder in den kühlen See zu springen. Doch auch jetzt noch führen



am Gesange und erfreuten  
 oder wenn wir, vor Zeus' Regen  
 fliehend, tief im Wasser sangen  
 einen munt'ren Chorgesang zum  
 Wasserblasenblubberlaut.  
 FRÖSCHE und DIONYSOS Brekekekex koax koax!  
 DIONYSOS Dies übernehm ich nun von euch!<sup>44</sup>

In komödiantischer Form wird hier die Frage verhandelt, wem die Dichtung gehört und welche Sprache(n) sie enthält. Ernst zu nehmen ist die Frage trotz und gerade wegen der Komik; immerhin hat Aristophanes die Frösche in den Titel seiner Komödie gehoben, die vom Wert der Dichtung, der Freude an Zitat und Parodie, und nicht zuletzt vom Verhältnis von Oben und Unten handelt. Dass die Frösche mit den Musen, mit Pan und Apoll verkehren und dass Dionysos, der im Stück als Kunstrichter auftritt, an dem aber die Rollen von Herr und Knecht, Held und effeminiertem Mann fortlaufend hin- und herspringen, sich für einen Moment die Sprache der Frösche aneignet, darf als komisches Plädoyer für die Allgegenwart von Poesie gelten und für eine Dichtung, die über den *logos* hinausgeht.<sup>45</sup> Müllers Poetik teilt mit der Ovids und Aristophanes' das Interesse am Zitat und an der Re-Lektüre anderer Texte als eigenes Textverfahren. Die Texte werden dabei durch Assoziationsprinzipien verbunden, die über Sprach-, Klang- und Bildmaterialien und an sie geknüpfte Affekte funktionieren. Das ist ein politisches Schreibverfahren, dem am Ausloten von Machtverhältnissen durch das Ausloten von Verhältnissen zwischen Vergangenheit und Gegenwart gelegen ist. Angestoßen wird es durch die Beobachtung der Wiederkehr von Gewaltverhältnissen, künstlerisch umgesetzt durch die Assoziation und Montage von Intertexten, die ähnliche Gewaltkonstellationen darstellen. Das materiale und affektive Reservoir der zitierten Texte kann helfen, die Erfahrung tradierbar zu machen. Die Wiederholungsstruktur trägt zum komischen oder lakonischen Ton bei: „non est [...] tibia tanti!“. Die materielle und affektive Grundlage der Schreibverfahren bedingt außerdem ein Zurücktreten des *logos* zugunsten politisch unterrepräsentierter Sprachen – „Brekekekex koax koax!“. Diese Differenz ist auch im Marsyas-Mythos angelegt: Dass Apoll sein Lyraspiel mit

---

<sup>44</sup> Aristophanes: Die Frösche. Übers. u. hg. v. Niklas Holzberg. Stuttgart: Reclam 2011, S. 17f. (v. 226-251). Die Stelle zum Schilfrohrpflanzen lautet in der lateinischen Fassung: „Me enim amarunt et Musæ lyra scite canentes, et cornipes Pan, qui ludit vocalibus calamis: in deliciis etiam me habet citharædus Apollo, propter anrundinem, quam lyræ idoneam alo sub aqua in paludibus. Brekekekex coax coax.“ Aristophanis: Ranae. Hg. v. Friedrich-Heinrich Bothe, Leipzig: Hahn 1828, S. 213. In Ovids Erzählung von den lykischen Bauern heißt es zu deren Tätigkeit, wenn Latona auf sie trifft: „agrestes illic fruticosa legebant / vimina cum iuncis gratamque paludibus ulvam.“ (v. 344f.) – „Dort sammelten Bauern Ruten vom Weidengebüsch, Binsen und Schilfrohr, das gern im Sumpf wächst.“ Metamorphosen, S. 303.

<sup>45</sup> Dass die Frösche und Dionysos sogar zusammen quaken, scheint mir (leider) nur in der Übersetzung Holzbergs der Fall zu sein. Allerdings unterscheiden sich einige griechische Fassungen darin, wem der Quak-Vers 250 zugeschrieben wird.

Gesang begleiten kann, trägt seiner Kunst den *logos* ein, den das Flöten ausschließt.<sup>46</sup>

Bei Ovid ist die Sprache der Bauern der Aufruhr, der eine ästhetische Spur in der onomatopoetischen Qualität des „quamvis sint sub aqua“-Verses hinterlassen hat. Müller ist vorgeworfen worden, die Bauern zwar in sein Stück einzutragen, sie dann aber nicht zuletzt durch ihre Wortmeldungen so schlecht aussehen zu lassen, dass aus dieser Darstellung kein Profit für die Klassenfrage zu schlagen ist. Müllers Bauern sind aber viel zu sehr angefüllt mit mehrschichtigem Material, um überhaupt auf diese Weise auf der Figurenebene wirken zu können.<sup>47</sup> Das widerständige Potential steckt vielmehr in Müllers Montagetechnik und dem Nachgehen seiner Anspielungen und Zitate.

Die politische Sprachlosigkeit der Bauern zeigt sich bei Müller als wiederkehrendes Motiv. Das Scheitern der Bauernaufstände ist für Müller eines der zentralen Momente der deutschen Geschichte.<sup>48</sup> Neben den subkutanen Bezügen zu Luthers Bauernschrift und zu den lykischen Bauern ließe sich hier auch Müllers Interesse am Bauernmotiv im Orpheus-Mythos anführen. Orpheus, dem sein Gesang lange die Haut rettet, kommt schließlich (auch) unter den weggeworfenen Arbeitsgeräten der Bauern zu Tode, die er, laut Müller, nie besungen hatte. Müllers Prosastück „Orpheus gepflügt“ erzählt davon:

Orpheus der Sänger war ein Mann der nicht warten konnte. Nachdem er seine Frau verloren hatte, durch zu frühen Beischlaf nach dem Kindbett oder durch verbotnen Blick beim Aufstieg aus der Unterwelt nach ihrer Befreiung aus dem Tod durch seinen Gesang, so daß sie in den Staub zurückfiel bevor sie neu im Fleisch war, erfand er die Knabenliebe, die das Kindbett spart und dem Tod näher ist als die Liebe zu Weibern. Die Verschmähten jagten ihn: mit Waffen ihrer Leiber Ästen Steinen. Aber das Lied schont den Sänger: was er besungen hatte, konnte seine Haut nicht ritzen. Bauern, durch den Jagdlärm aufgeschreckt, rannten von ihren Pflügen weg, für die kein Platz gewesen war in seinem Lied. So war sein Platz unter den Pflügen.<sup>49</sup>

---

<sup>46</sup> In einigen Versionen des Mythos gewinnt Apoll den Musikwettbewerb, weil er zugleich Leier spielen und singen, Marsyas sein Flötenspiel dagegen nicht durch Gesang begleiten kann.

<sup>47</sup> Wolfgang Harich hatte Müllers Adaptions- und Montageverfahren im Zusammenhang mit dem Bauernmotiv kritisiert: „Müller und die übrigen Umschreiber [...] stehen auf dem Standpunkt, daß man die klassischen Dramen neu aufmöbeln müsse, um sie für das heutige Publikum wieder genießbar zu machen. Oder sie sagen auch, ihr marxistisches Wissen versetze sie in die Lage, den schottischen Feudalismus des 11. Jahrhunderts richtiger zu sehen, als es dem in bürgerlicher Ideologie befangenen Shakespeare möglich gewesen sei, und montieren dann, kraft dieser Überlegenheit, ein Dutzend malträtiertes, erschlagener, im Sumpf ertränkter mittelalterlicher Fronbauern in den Text des ‚Macbeth‘ hinein.“ Harich: „Der entlaufene Dingo“, S. 201.

<sup>48</sup> Zur Wendezeit sagt Müller in einem Gespräch mit Frank M. Raddatz: „Das Scheitern von 1848 aber hängt mit dem Scheitern der ersten deutschen Revolution – den deutschen Bauernkriegen – zusammen. [...] Seit dieser zu frühen Revolution herrscht in Deutschland die Tendenz zur Verspätung, kommt in Deutschland immer alles zu spät. Und die Verspätung bedingt es auch, daß sich die Energien nur noch in der Katastrophe entladen können.“ Heiner Müller: Zur Lage der Nation. Heiner Müller im Interview mit Frank M. Raddatz. Berlin: Rotbuch 1990, S. 13.

<sup>49</sup> Heiner Müller: ORPHEUS GEPFLÜGT. In: Ders.: Warten auf der Gegenschräge. Gesammelte Gedichte. Hg. v. Kristin Schulz. Berlin: Suhrkamp 2014, S. 43.

Was geschieht nun mit dem Motiv der kollektiven Trauer aus Ovids Marsyas-Erzählung? Die Verwandlung ist in den *Metamorphosen* häufig entweder Bestrafung (etwa bei Arachne) oder Ausweg aus einem unerträglichen Leiden (etwa bei Niobe). Bei Marsyas entsteht die Verwandlung durch einen körperlichen Vorgang: das Ausbluten in Verbindung mit der Trauer der Freunde und der transformatorischen Kraft der Natur. Tizians Gemälde scheint mit dem blutschlecken- den Hund ebenfalls den Ansatz eines Trauermotivs zu enthalten. Durch den größeren Hund wendet sich das Motiv allerdings zugleich zu dem des Kreislaufs von Grausamkeit. Mitgefühl muss beim Betrachter entstehen; die komplexe Verschränkung von Materialität und Körperlichkeit kann dafür aber den Weg weisen.

Bei Müller ist von dieser Struktur etwas durch den expliziten Verweis auf Ovid erhalten, der sich auch als Leseaufforderung deuten lässt. Ovids Erzählungen sind für Müller – wie Tacitus' literarische Geschichtsschreibung – in ihrer Lakonie und ihrem Manierismus ästhetische Kristallisationen von Erfahrung, die auf anderem Wege nicht bearbeitbar wäre; „Erfahrungsdruck“ bringt diese Form hervor.<sup>50</sup> Den Texten würde damit ein therapeutisches Potential eignen.

In diese Richtung lässt sich Shakespeares Umgang mit Ovid in *Titus Andronicus* (1594) deuten.<sup>51</sup> Shakespeares frühes Splatter-Stück enthält sowohl das Nebeneinander von mutiliertem Körper auf der Bühne und Gewalt-Ekphrasis in der Figurenrede als auch den expliziten Verweis auf eine Ovid-Lektüre. Im vierten Akt findet sich eine Bücher- und Leseszene, die der vergewaltigten und ihrer Zunge und Hände beraubten Lavinia ermöglicht, ihrer Familie zu übermitteln, was ihr widerfahren ist. Unter den Büchern ihres kleinen Neffen entdeckt Lavinia die *Metamorphosen*, sucht darin die Erzählung der von Tereus geschändeten Philomele (sie ist im VI. Buch) und kann sich so ihrer Familie mitteilen. Indem sie es schließlich noch der zur Kuh verwandelten Io gleichtut und mit einem Stock in Mund und Füßen in den Sand schreibt, kann Lavinia sogar die Täter benennen. Der generationenüberschreitende hermeneutische Akt im Garten fällt heraus aus Shakespeares 14-Leichen-Stück. Der Kreislauf der Rache, der sich durch das Stück zieht, erfährt mit der beinahe beschaulichen Lese- und Schreibszenen eine kurze Unterbrechung im Sinne eines *comic relief*. Über explizite und implizite Regiebemerkungen wird ein gestisch geprägtes Spiel mit Gegenständen, heilen und amputierten Körpern aufgeführt, in dessen Zentrum ein Text über den Ausweg aus einem gewaltsam auferlegten Schweigen steht (die stumme, aber nicht handlose Philomele webt bei Ovid ihr Schicksal in einen Teppich ein). In beiden Fällen erlöst die Kunst nicht von der Gewalt und bestätigt sogar noch deren überzeitliche Präsenz. Sie macht die Erfahrung des Leidens aber mitteilbar.

---

<sup>50</sup> Alexander Kluge und Heiner Müller: „In den Ruinen der Moral tätig ...“ Heiner Müller und Alexander Kluge im Gespräch über die Annalen des Tacitus.“ In: Frank Hörnigk (Hg.): Kalkfell zwei. Berlin: Theater der Zeit 2004, S. 44-48, hier S. 45 [Fernsehgespräch für Kluges Sendung 10 vor 11, 17.4.1989].

<sup>51</sup> Müller hat *Titus Andronicus* erst mehr als zehn Jahre nach *Macbeth* und mit ganz anderen ästhetischen Verfahren bearbeitet. Die Darstellung von Grausamkeit und der Ovid-Bezug lassen aber vermuten, dass der Titus-Stoff auch schon in die Arbeit an *Macbeth* eingegangen ist.

Müller wendet diese Konstellation um, indem er auf die Gewaltsamkeit der Literatur selbst verweist und sich als Autor in das Gewaltverhältnis einträgt. Zum Motto seines Stücks *Anatomie Titus Fall of Rome ein Shakespearekommentar* (1984/85) schreibt Müller in seiner Autobiographie:

Das Motto beschreibt die fragwürdige Position des Autors als Schreibtischtäter, beziehungsweise zwischen Opfern und Tätern, aus der Erfahrung der Diktatur: ‚Der Menschheit / Die Adern aufgeschlagen wie ein Buch / Im Blutstrom blättern‘. Die Goten [die Lavinia schänden, S.F.] haben Ovid gelesen, also eine fremde Kultur in sich aufgenommen. Und nun üben sie dieses fremde Alphabet an dem römischen Patrizierkind aus. Sie nehmen die Literatur beim Wort, gegen den Terror der Alphabetisierung, wie Eulenspiegel im Volksbuch. Es geht um das Verhältnis von Schrift und Blut, Alphabet und Terror.<sup>52</sup>

Vielleicht deutet sich der Schatten der Alphabetisierung auch in Macbeths Kommentar zur Schindung des Lords durch die Bauern an: „Als hätten sie Ovid gelesen“. Wer hier noch weinen soll und um wen, vermag indes auch die Ovid-Lektüre nicht mehr zu klären.

### **V. Rainer Werner Fassbinder: *In einem Jahr mit 13 Monden* (1978)**

*In einem Jahr mit 13 Monden*<sup>53</sup> ist nach dem Bekunden Fassbinders und zahlreicher Weggefährten die ästhetische Bearbeitung einer persönlichen Erfahrung. Im Mai 1978 trennt Fassbinder sich von seinem Lebensgefährten Armin Meier, der daraufhin in der gemeinsamen Wohnung Selbstmord begeht.<sup>54</sup> Bereits drei Monate später ist *In einem Jahr mit 13 Monden* fertig gestellt; nahezu alle produktions-technischen Funktionen hat Fassbinder selbst übernommen. Die kurze, intensive Produktion hat einen ästhetisch dichten Film hervorgebracht, der eine ganze Reihe sozialer Konflikte, künstlerischer Formen, Bilder und Referenzen in einer engen Handlungsstruktur bündelt. Wie Ovid, Tizian und Müller erreicht auch Fassbinder eine ausdrucksstarke Verschränkung von Inhalt und Form über den Einsatz materialer Störelemente, die mit Aspekten des Leidens und der Frage nach dessen Ausdruck in Verbindung stehen.

Der Film erzählt die fünf letzten Tage von Elvira Weishaupt (gespielt von Volker Spengler). Am Beginn der Woche steht die Trennung von ihrem Partner Christoph (Karl Scheydt), am Ende ihr Selbstmord. Elvira wurde als Erwin geboren; die Geschlechtsumwandlung erfolgte durch eine Operation in Casablanca. Erwin hatte sich einst in Anton Saitz (Gottfried John) verliebt, einen Kollegen im Schlachterhandwerk, das Erwin gelernt hat. Als Erwin Saitz einmal eher nebenbei seine Liebe gesteht, erwidert Saitz, er fände das „schön“ – wenn Erwin „ein

---

<sup>52</sup> Heiner Müller: Krieg ohne Schlacht. Leben in zwei Diktaturen. Eine Autobiographie. Hg. v. Frank Hörnigk. Köln: Kiepenheuer & Witsch 2010 [1992/2005], S. 255.

<sup>53</sup> *In einem Jahr mit 13 Monden*. BRD 1978. 119 min. Idee, Buch, Ausstattung, Schnitt, Kamera, Regie: Rainer Werner Fassbinder. Mit Volker Spengler, Ingrid Caven, Gottfried John, Elisabeth Trisenaar, Eva Mattes, Günter Kaufmann, Isolde Barth u. a. Ich habe die DVD-Fassung aus der Zweitausendeins-Edition verwendet, Reihe Der deutsche Film 10/1978, Studiocanal 2012. Die Transkriptionen der Dialogstellen sind meine eigenen.

<sup>54</sup> Vgl. (u. a.) Thomas Elsaesser: Rainer Werner Fassbinder. Berlin: Bertz und Fischer 2001, S. 315f.

Mädchen wär“. Darauf reist der Verliebte nach Casablanca und kommt als Elvira zurück.

Eine Geschichte transsexueller Identitätssuche erzählt der Film dezidiert nicht; vielmehr stellt er sämtliche Versuche geschlechterdifferentieller Zuschreibung als unzureichend aus. „Die Geschlechtsumwandlung ist [...] kein Ausdruck von Widerstand, sondern von extremer Anpassung“<sup>55</sup>, schreibt Karin Krauthausen in ihrem Aufsatz zum Film. Fassbinder zeigt die enorme Wirksamkeit geschlechterdifferentieller und sexueller Markierungen innerhalb der Mechanismen gesellschaftlicher Ausbeutungsstrukturen.<sup>56</sup> Der für nahezu alle Fassbinder-Filme grundlegende Befund, dass das Begehren nach Liebe, Berührung, Geborgenheit, Öffnung, nach Bedeutung und Anerkennung, von Ausbeutungsverhältnissen blockiert ist und dass diese Verhältnisse ansteckend sind, steht im Brennpunkt von *In einem Jahr mit 13 Monden*. Das ‚Mädchen-Werden‘ ist demnach weniger queeres Handlungselement als Zeichen einer Selbstverwundung und Selbstverwandlung aus Liebe, die ihrem Ziel nur ferner rückt. Der kalte, kindliche Anton Saitz hat natürlich auch an Elvira kein Interesse.

Erwins/Elviras ‚Frausein‘ dient im Film auch dazu, die Wunde der Figur präsent zu halten. Claudia Benthien sieht das unter der Haut liegende Innere und Ekle kulturgeschichtlich mit zu verdrängender Weiblichkeit verbunden: Die „blutige Fleischmasse“ des Mannes, die unter der Haut liegt, wird auf „das als formlos bestimmte Weibliche projiziert“.<sup>57</sup> Frau sein heißt in dieser geschlechtlichen Reduktion formlos sein und damit auch Wunde sein im marsyanischen Sinne: „nec quicquam nisi vulnus erat;“<sup>58</sup> Dass Erwin durch die emotionale Verwundung und durch die Amputation des Penis zur Frau wird, verstärkt das kulturgeschichtliche Bild von der Frau als Wunde noch. Über die Bedeutung des Phallus für die Figur des Satyrs enthält, nebenbei bemerkt, der Marsyas-Mythos ohnehin eine Kastrationserzählung als Subtext. Bestraft wird Marsyas womöglich nicht nur als Verlierer des mythologisch überaus umstrittenen Musikwettstreits, sondern auch als Gewinner eines Penisvergleichs, den die phallische Form der Flöte noch ironisch kommentiert.

Anhand von Dessous, von Nylons, Mänteln und Schleiern zeigt Fassbinder an der Figur Elviras ein Wechselspiel zwischen Verhüllung und Entblößung. Konstant wird zudem auf die Leinwand als Epidermis des Films verwiesen. Das mit ‚Fell‘ verwandte altenglische Wort *film* heißt so viel wie Membran; das Verhältnis der gefilmten Haut zu Leinwand und Filmband ist ein ästhetischer Topos der Filmgeschichte. Dennis Göttel hat die schier endlose Fülle von filmischen

---

<sup>55</sup> Karin Krauthausen: „Schlachten. Anmerkungen zu Rainer Werner Fassbinders *In einem Jahr mit 13 Monden*.“ in: Anne von der Heiden/ Joseph Vogl (Hg.): *Politische Zoologie*. Zürich/Berlin: Diaphanes 2007, S. 355-371, hier S. 365.

<sup>56</sup> Vgl. dazu auch: Volker Woltersdorff: „Grundsätzlich ist jeder homosexuell, und deshalb ist es kein Problem.“ *Homosexuelle Minderheiten und Fassbinders Filme*. Text + Kritik 12/2015 (Nr. 103: Rainer Werner Fassbinder, 2. Aufl.), S. 108-120, hier S. 115; Elsaesser: *Rainer Werner Fassbinder*, S. 333; Kaja Silverman: *Male Subjectivity at the Margins*. New York: Routledge 1992, S. 217f.

<sup>57</sup> Benthien: „Häutungen“, S. 108; zur Frau als Wunde: vgl. ebd., S. 98.

<sup>58</sup> Beat Wyss schreibt über Marsyas’ „aufgeschlitzte[s] Fell, das wie eine Vulva lachsrot schimmert“. „Klage um Marsyas“, S. 8.

Analogien und Metaphern für die Leinwand aufgerufen, darunter zahlreiche Bilder, die prominent in Fassbinders Film vorkommen: Fenster, Spiegel, Rahmen, Fleisch, Haut, Fell, Hülle, Monitor, Psyche und Gedächtnis.<sup>59</sup>

Ich konzentriere mich im Folgenden auf die Szene im Film, in der das Motiv der Häutung in besonders verdichteter Form auftritt: der Schlachthauszene, die als Schlüsselszene des Films gelten kann. Drei Szenen gehen ihr voran: Der Versuch Elviras, in Männerkleidung am Frankfurter Mainufer Kontakt zu einem Stricher aufzunehmen, was, als dieser Elvira zwischen die Beine fasst und das dort Erwartete nicht entdeckt, für Elvira mit Prügeln endet. Darauf folgt ein heftiger Streit zwischen Elvira und Christoph in Elviras Wohnung und Christophs von körperlicher und verbaler Gewalt begleiteter Auszug. Elvira folgt Christoph auf die Straße, wird von ihm, als sie nicht weichen will, absichtlich mit dem Auto angefahren, schließlich von ihrer Freundin, der Prostituierten Rote Zora (Ingrid Caven), von der Straße aufgelesen und in das Café eines Hotels gebracht. Im Waschraum sprechen die beiden darüber, dass Elvira gerne wieder in ihrem früheren Beruf arbeiten würde. Auf Zoras Verwunderung hin führt Elvira sie ins Schlachthaus.

Durchweg arbeitet der Film mit Formen der Zerstückelung: Tür- und Fensterrahmen, Treppengeländer, Spiegel und Schattenwürfe zerschneiden das Filmbild.<sup>60</sup> In der Schlachthauszene, die das Motiv explizit macht, werden zudem Bild und Ton separiert.<sup>61</sup> Während die Kamera das Schlachten fokussiert, erzählt Elviras Stimme aus dem Off von Schlachterlehre und früher, freundschaftlicher Ehe mit Irene (Elisabeth Trisenaar), von Christophs Scheitern als Schauspieler und der eigenen Prostitution. Schreiend zitiert sie aus Goethes *Torquato Tasso* bei der Erzählung einer gemeinsamen Textprobe mit Christoph. Darunter liegt ein leises Adagio aus einem Orgelkonzert Händels. Wie bei Ovid kommt es zu einer unvereinbaren Mischung von schöner Musik und entsetzlichen Bildern, von schmerzverzerrter und lakonischer Sprache.

Marsyas ist als halbes Huftier ohnehin mit den Rindern verwandt; die Szene enthält darüber hinaus Einstellungen, die deutlich an Ovids Text und vor allem an Tizians Bild erinnern: das Überkopfhängen (Abb. 3), der Akt der Schindung mit Schlachtermesser und Hautabzug (Abb. 4 und 5), das Ausfließen und Offenliegen des Inneren (Abb. 6), die in das Rinnsal aus Blut und Wasser hängenden Rinderzungen (Abb. 7).

Die grausame Lesart von Tizians Gemälde, wonach der kleine Hund für das auslaufende Blut direkt Verwendung findet (Abb. 2), wird bei Fassbinder in einer Zuspitzung des ökonomischen Kreislaufs zu einem Bild der Selbstverzehrung.

---

<sup>59</sup> Dennis Göttel: *Die Leinwand. Eine Epistemologie des Kinos*. Paderborn: Wilhelm Fink 2016. Für den Hinweis auf diese Arbeit danke ich Sebastian Haselbeck. Bernd Stiegler hat das Photographieren als „Form der Häutung im medientechnischen Zeitalter“ ausgemacht. Bernd Stiegler: „Sauve qui peut la peau“. *Marsyas und die Photographie*. In: Ursula Renner/ Manfred Schneider (Hg.): *Häutung. Lesarten des Marsyas-Mythos*. München: Wilhelm Fink 2006, S. 161-175, hier S. 162.

<sup>60</sup> Vgl. dazu auch Senta Siewert: *Fassbinder und Deleuze – Körper, Leiden, Entgrenzung*. Marburg: Tectum Verlag 2009, S. 87.

<sup>61</sup> Für eine auch filmtechnisch außerordentlich detaillierte und instruktive Beschreibung der Szene: Krauthausen: „Schlachten.“

Überhaupt ist der Zweck der Verwertung des geschundenen Körpers, der bei Tizian nur am Rand auftaucht, bei Fassbinder durch das Schlachthaus ins Zentrum gestellt. Geräte, Messer und Schlachter formen sich zum Bild einer Maschine, der strukturell ein Rest der göttlichen Erbarmungslosigkeit eines Apoll eignet, für deren Grund Fassbinder aber deutlich auf gesellschaftliche Ausbeutungsstrukturen verweist. Fassbinders Mythenrezeption unterscheidet sich von der Ovids auch darin, dass es bei Fassbinder im Häutungsprozess eine Arbeitsteilung gibt. Sie geht über das Schlachthaus hinaus und betrifft auch die Familie, die Erziehung und die Ökonomie überhaupt.

Dass Fassbinder den „gesellschaftlich eigentlich unsichtbar geworden[en]“<sup>62</sup> Prozess des Schlachtens aus nächster Nähe zeigt, macht auf mögliche andere Verdeckungszusammenhänge aufmerksam. Zum Horror der maschinellen Fleischproduktion, zum Leiden des Tieres für den Genuss des Menschen, fügen sich Parallelen zu den Ausbeutungsverhältnissen, in denen Elvira und Zora stecken, sodass sich im Häutungsmotiv zentrale Konfliktlinien des Films bündeln. Elvira und Zora nehmen den Eingang zum Schlachthaus, in den auch die Rinder getrieben werden; eine Aufnahme parallelisiert die abgehackten Hufe mit den Beinen Elviras und Zoras.<sup>63</sup> Ein Schuss auf Elvira und Zora, die beide Mäntel mit Fellbesatz tragen, wird genau vor den Beginn der Häutung geschnitten (Abb. 8). Wie Marsyas in einigen Darstellungen seinen Hautschlauch über der Schulter trägt, stattet Fassbinder Elvira mit einem abgezogenen Fell aus und betont damit nicht nur ihr Gehäutetsein, sondern weist auch auf die Warenförmigkeit ihres Körpers.<sup>64</sup>

Das leopardengemusterte Innenfutter von Elviras Mantel, das im Schlachthaus nur an Kragen und Revers sichtbar ist, ist zuvor schon mehrfach als Zeichen eingesetzt worden. In der zweiten Szene des Films, die Elviras Streit mit Christoph in Elviras Wohnung zeigt, hängt der Mantel in mehreren Einstellungen deutlich sichtbar rechts im Bild, das Futter ist nach außen gekehrt (Abb. 9). Bei Elviras Selbstmord am Ende des Films liegt der Mantel wie eine abgezogene Haut neben ihrem toten Körper (Abb. 10).

Auch der Dialog verweist im Subtext auf den auslaufenden Marsyas: Christoph – der laut der Filmbeschreibung den Nachnamen „Hacker“ trägt – sagt Elvira in der Trennungsszene, sie sei „nicht mal komisch [...] nur noch widerlich; ein fettes, ekelhaftes, überflüssiges Stück Fleisch“, „ein Ding – völlig überflüssig“:

Es hat keiner wissen können, was aus dir wird später: dass du aus den Nähten gehst [...], dass dein Hirn immer leerer und noch leerer und noch leerer wird, dass dann plötzlich nichts mehr bleibt, als ein schwammiges, pickliges Nichts. [...] Das geht schon 'ne ganze Weile so, dass mir richtig schlecht wird, dass ich kotzen müsste

---

<sup>62</sup> Ebd., S. 360.

<sup>63</sup> Zu den Tier-Mensch-Analogien ausführlicher: ebd., S. 358-360.

<sup>64</sup> Einige Marsyas-Darstellungen, in denen Marsyas' Hautschlauch eine Rolle spielt, enthalten Spuren einer ökonomischen Ausbeutung: „Der tragische Ausgang des Wettkampfs scheint fast allein darauf angelegt zu sein, zu einem solchen Sack oder Schlauch zu führen“, schreibt der Musikwissenschaftler Martin Vogel und bringt Marsyas' abgezogene Haut mit dem Blasebalg und der Erfindung des Dudelsacks in Verbindung. „Der Schlauch des Marsyas.“ In: Ursula Renner/Manfred Schneider (Hg.): Häutung. Lesarten des Marsyas-Mythos. München: Wilhelm Fink 2006, S. 73-92, hier S. 76.

beinah', wenn ich dich anfasse [...] [Du hast] Marmelade im Hirn. Marmelade verklebt dir die Augen. Und außerdem ist sie ranzig und stinkt; deswegen riecht's nach Verwesung, wenn du in der Nähe bist, nach Verwesung und Tod.

„Du bist aber ganz schön aus dem Leim gegangen“, sagt auch Anton Saitz als er Elvira nach Jahren zum ersten Mal wiedersieht. Wenn Ovids *Metamorphosen* (auch) erzählen, wie aus vergewaltigten Körpern Metaphern geworden sind, erzählt Fassbinders Film von der den Körper deformierenden Kraft der Sprache. In der Waschraumszene, die der Schlachtszene vorangeht, wird Elviras Mantel verstärkt in die Bildarbeit einbezogen und erhält noch eine andere Wendung, die gegenstrebig zum Opfermotiv verläuft. Der Mantel verdeckt hier durchweg eine Brust Elviras, sodass das Leopardenfell als Amazonenattribut lesbar wird. An der Stelle eines durch den Spiegel zerschnittenen Close-Ups (Abb. 11) legt Fassbinder Elvira eine Metaphysik des Schlachtens in den Mund:

Gar nicht ist's gegen das Leben. Das Leben selbst ist's. Das Blut, wie es dampft und der Tod, der ihm erst Sinn gibt, dem Leben vom Tier. Und der Geruch, wenn sie sterben; sie wissen genau, dass er kommt, der Tod und schön sind sie, wenn sie warten darauf, einsam und schön.<sup>65</sup>

Hier zeigt sich die doppelte Bedeutung der Marsyas-Motivik für den Film. Die Schlachtszene steht nicht nur unter einem biopolitischen Vorzeichen.<sup>66</sup> Diese Dimension ist zweifellos zentral; der Film enthält nicht nur zahlreiche Bezüge zu verschiedenen Formen der Prostitution, sondern auch zur Shoah. Anton Saitz, in den Elvira sich verliebt hatte, ist ein Überlebender des KZ Bergen-Belsen; die von ihm betriebenen Bordelle sollen wie KZs geführt worden sein. An einer Stelle erzählt der linke Schriftsteller Gerhard Zwerenz in einer Rolle als linker Schriftsteller seiner Freundin den Fall Filbinger, der im Erscheinungsjahr des Films aufgedeckt wurde.

Es gibt aber einen masochistischen Subtext, der vom Film nicht verworfen wird, sondern gerade in der Spannung mit der Tötungs- und Verwertungsthematik die für Fassbinder so charakteristische ästhetische und soziale Sprengkraft entwickelt. Die sadomasochistischen Spannungen zeugen – noch in ihrer Grausamkeit – von Kontakt und damit von der ewigen Sehnsucht der Fassbinder-Figuren. Diese Sehnsucht wird durch die nach Berührung rufende Pelzkleidung besonders herausgestellt, die auf die Leinwand und also auch den Kontaktstoff zum

---

<sup>65</sup> Eine weitere für den Film zentrale intertextuelle Referenz sei zumindest erwähnt, auch weil sie in den Studien zum Film erstaunlich wenig besprochen wird (eine Ausnahme ist Siewert: Fassbinder und Deleuze). Beinahe leitmotivisch zieht sich Schopenhauers Willensmetaphysik durch den Film: teils implizit wie in Elviras Rede, aber auch explizit. Als Elvira im beinahe leerstehenden Bürohochhaus von Anton Saitz einem Selbstmord beiwohnt, zitiert der Selbstmörder eine Rechtfertigung der Selbsttötung aus *Die Welt als Wille und Vorstellung*, bevor er sich erhängt. Schwester Gudrun, in deren Kloster das Kind Erwin aufwuchs, liest im Hof des Kreuzgangs die rororo-Biographie zu Schopenhauer, als Elvira und die Rote Zora sie aufsuchen.

<sup>66</sup> Krauthausen: „Schlachten“, S. 355-371.

Zuschauer rekurriert, und natürlich zugleich ein zentrales Bild für den Sadomasochismus ist.<sup>67</sup>

Elviras Rezitation der Schlusspassage aus Goethes *Torquato Tasso* greift im Wechsel zwischen sanfter, sonorer und verzerrter Stimme die Spannung zwischen apollinischer und marsyanischer Kunst auf. Diese tritt auch hier als parodistische Kunst auf, die Goethes Pathos zerstört, die im Tasso verhandelte Bedeutsamkeit individueller Affekte aber gelten lässt. Die Rezitation endet mit dem berühmtesten Tasso-Satz: „Und wenn der Mensch in seiner Qual verstummt, / Gab mir ein Gott zu sagen, wie ich leide.“ Elviras Stimme verzerrt Goethes Verse; zugleich bestätigt Fassbinders Film, mit seinem Ausgangspunkt im Selbstmord von Armin Meier, aber doch auch den goetheschen Gedanken, dass die Kunst den Schmerz in Form fassen und nicht nur erträglich, sondern auch ästhetisch genießbar machen kann. Der Gott ist bei Fassbinder aber nicht Apoll, sondern Marsyas, unfreiwilliger Vertreter einer Ästhetik der offenen Wunde, einer „Poesie des Fleisches“<sup>68</sup>. Daraus entsteht gerade kein hohes Pathos. Die Wirkung wird vielmehr aus einer naiven, der Buchstäblichkeit verhafteten Sprache entwickelt, die in ihrer Lakonie, ihrer tragisch-komischen Unbedarftheit, ihrer buchstäblichen ‚Offenheit‘, die bis zur Hautlosigkeit reicht, zum Ausdruck authentischer Leidenserfahrung werden kann. In den oben beschriebenen Marsyas-Konstellationen bei Ovid, Tizian und Müller lag der Kern für die Frage nach einem tröstenden, solidarischen oder utopischen Moment innerhalb der grausamen Darstellung im Umgang mit den Materialien der Darstellung. Für Fassbinder hat sich Ähnliches im Zusammenhang mit den bildlichen und textuellen Verweisen und den vielfältigen Referenzen auf die Leinwand ergeben, die den Zuschauer über das Medium in die sadomasochistischen Beziehungen einbinden.

Fassbinders Materialismus ist aber noch radikaler. Den zentralen Gegenstand seiner Filme, die Welt menschlicher Gefühle, hat Fassbinder in ihrer materiellen Dimension erkannt. Gefühle sind ausbeutbar. Um diesen Befund möglichst wirksam zur Darstellung zu bringen, hat Fassbinder bekanntlich dafür gesorgt, dass die Gefühle seiner Schauspieler – und sicher auch seine eigenen – bei der gemeinsamen Arbeit, die sich häufig mit einem gemeinsamen (Liebes-)Leben überlagert hat, wirklich ausgebeutet wurden. Dass also die gespielten Gefühle von Leiden, Neid und Begehren – auf freilich verschobene Weise – mit realem Leiden, Neid und Begehren vermischt sind und dadurch eine besondere schauspielerische Intensität erreichen. Volker Spengler soll Erwin/Elvira nicht nur gespielt haben, sondern regelrecht geworden sein.<sup>69</sup> Dass die Figur zahlreiche deutliche biographische Parallelen zu Armin Meier aufweist (die Schlachterausbildung und das Aufwachsen im Waisenhaus etwa) verstärkt die Wirkung hier noch. Wie in vielen Fassbinder-Filmen hat Fassbinders Mutter Lilo Pempeit eine Rolle

---

<sup>67</sup> Kaja Silverman hat für *In einem Jahr mit 13 Monden* darauf hingewiesen, dass Freud Masochismus als Fähigkeit der Psyche fasst, ein externes körperliches Leiden als eigenes anzunehmen und erkennt in Fassbinders Darstellung einer ‚masochistischen Ekstase‘, die besonders in der Schlachthauszene zum Ausdruck komme, ein verbindendes Potential in der Art einer ‚heteropathischen Kettenreaktion‘. *Male Subjectivity at the Margins*, S. 266f.; sowie zum Masochismus auch: S. 224f., 257f., 264f.

<sup>68</sup> Elsaesser: Rainer Werner Fassbinder, S. 339.

<sup>69</sup> Ebd., S. 316. Vgl. auch das Interview mit Juliane Lorenz auf der Zweitausendeins-DVD.

übernommen (als Schwester Gudrun). Im „ai“ in Anton Saitz, auf das dieser besonderen Wert legt, kehrt das „ai“ im Rainer wieder. Usw.

Das Sich-Einschreiben und Eingefügtsein in die Ausbeutungsstrukturen und in den Sadomasochismus, zu dem auch der viel und scharf kritisierte Shoah-Kommentar des Films gehört, macht *In einem Jahr mit 13 Monden* zu der radikalsten hier besprochenen Marsyas-Bearbeitung. Als Autor, Regisseur, Ausstatter, Kameramann und Schnitttechniker in Schmerz und Trauer ist Fassbinder für den Film Apoll und Marsyas zugleich. Der schon dem Mythos eingeschriebene Befund, dass es keine unschuldige Kunst gibt, wird dadurch besonders deutlich vorgeführt. Der Schrei, den der Film artikuliert, ist der zuspätgekommene des Marsyas: „non est [...] tibia tanti!“, der keine Absage an die Lust und die Kunst, sondern eine Bitte um Mitgefühl ist. Was bei Ovid die Wald- und Bergbewohner sind, sind bei Fassbinder im Übrigen die Nutten, die Irren, ein linker Schriftsteller und unabhängige Frauen.

\*

Zur ersten vollständigen Fassbinder-Retrospektive in Berlin findet 1992 eine Podiumsdiskussion zu *In einem Jahr mit 13 Monden* statt; auf dem Podium sitzen Karl Scheydt, Elisabeth Trisenaar, Juliane Lorenz und Volker Spengler – der sichtlich ungern öffentlich spricht.<sup>70</sup> Kurz vor Beginn der Diskussion setzt sich noch jemand neben Spengler, schenkt sich und ihm ein Bier ein und gibt Schützenhilfe: Es ist Heiner Müller.

---

<sup>70</sup> Die Diskussion ist auf der DVD zum Film enthalten. Später kommen noch die Drehbuchautoren Pea Fröhlich und Peter Märthesheimer auf das Podium.

## Abbildungen<sup>71</sup>

Abb 1.: Tizian, Die Schindung des Marsyas, 1570-76, Öl auf Leinwand, Erzbischöfliches Schloß Kroměříž



Abb. 2: Tizian, Die Schindung des Marsyas, Detail



---

<sup>71</sup> Alle Filmstills nach: In einem Jahr mit 13 Monden. BRD 1978. 119 min. Idee, Buch, Ausstattung, Schnitt, Kamera, Regie: Rainer Werner Fassbinder. Mit Volker Spengler, Ingrid Caven, Gottfried John, Elisabeth Trisenaar, Eva Mattes, Günter Kaufmann, Isolde Barth u. a. Zweitausendeins-Edition Der deutsche Film 10/1978, Studiocanal 2012.

Abb 3: Screenshot In einem Jahr mit 13 Monden



Abb. 4: Screenshot In einem Jahr mit 13 Monden



Abb. 5: Screenshot In einem Jahr mit 13 Monden



Abb. 6: Screenshot In einem Jahr mit 13 Monden



Abb. 7: Screenshot In einem Jahr mit 13 Monden



Abb. 8: Screenshot In einem Jahr mit 13 Monden



Abb. 9: Screenshot In einem Jahr mit 13 Monden



Abb. 10: Screenshot In einem Jahr mit 13 Monden



Abb. 11: Screenshot In einem Jahr mit 13 Monden

