

Sandra Fluhrer (Erlangen)

„Fuß der Leidenschaft“

Vier Abschnitte zur Bodenhaftung des politischen Theaters

Für Aristoteles gleicht das Drama einem *zoon*, einem Lebewesen mit Anfang, Mitte und Ende.¹ Gemeint sind Entstehung, Ausgestaltung und Abschluss der Handlungsstruktur, und zwar als *psyché*, als Seele, des Dramas.² Aus einem Blickwinkel, der weniger am *dráma* und mehr an den körperlichen Dimensionen des Theaters orientiert ist, ließe sich Aristoteles' Vergleich auch zur Frage nach einer Organologie des Theaters und ihrer politischen und sinnesphysiologischen Implikationen wenden. Darum geht es mir im Folgenden – für ein unterschätztes Organ: für die Füße.³

Füße rangieren nicht nur in den meisten menschlichen Körperhaltungen unten, sondern auch in der kulturgeschichtlichen und politischen Organologie seit Platons Hierarchie der Seelenteile, die mit einer Topologie des aufgerichteten menschlichen Körpers korrespondiert, im Mittelalter als Feudalkörper aus Fürstenkopf und Bauernfüßen wirkmächtig wiederkehrt und sich auch von den Kopfverlusten der Französischen Revolution nicht recht hat überwinden lassen.⁴

Die organologische Ordnung weist Korrespondenzen zur Hierarchie der Sinne auf. Der am Kopf lokalisierte Sehsinn konkurriert über weite Strecken der

¹ Vgl. Aristoteles: Poetik. Übers. v. Arbogast Schmitt. Aristoteles, Werke in deutscher Übersetzung. Hg. v. Hellmut Flashar. Bd. 5. Berlin: Akademie Verlag 2008, S. 33 (Kap. 23; 1459a1).

² Vgl. ebd., S. 11 (Kap. 6; 1450a1).

³ Teile dieses Essays gehen auf von mir 2016/17 gehaltene Vorträge an der UC Berkeley, der FAU Erlangen-Nürnberg, der Universität Tübingen und der UFRGS Porto Alegre zurück. Den Diskutanten gilt mein herzlicher Dank für Hinweise und Kritik. Zentrale Impulse lieferte mir ein Aufsatz von Gerhard Wolf: „Verehrte Füße. Prolegomena zur Geschichte eines Körperteils.“ In: Claudia Benthien/ Christoph Wulf (Hg.): Körperteile. Eine kulturelle Anatomie. Reinbek: Rowohlt 2001, S. 500–523. Vielfältige kulturanthropologische Bezüge um den Fuß versammelt ein Band von Christoph Wulf/ Jörg Zirfas (Hg.): Fuß – Spuren des Menschen, Paragrana 21.1 (2012).

⁴ Zur Sozial- und Literaturgeschichte der politischen Organologie vgl. u.a. die einschlägigen Arbeiten von Susanne Lüdemann: Metaphern der Gesellschaft. Studien zum soziologischen und politischen Imaginären. München: Wilhelm Fink 2004; Ethel Matala de Mazza: Der verfaßte Körper: zum Projekt einer organischen Gemeinschaft in der Politischen Romantik. Freiburg i.Br.: Rombach 1999; Albrecht Koschorke/ Thomas Frank/ Ethel Matala de Mazza/ Susanne Lüdemann: Der fiktive Staat. Konstruktionen des politischen Körpers in der Geschichte Europas. Frankfurt a.M.: Fischer 2007; dies.: Des Kaisers neue Kleider. Über das Imaginäre politischer Herrschaft. Texte – Bilder – Lektüren. Frankfurt a.M.: Fischer 2002.

Kulturgeschichte ästhetisch und ästhetisch beinahe nur mit dem Hören, das beispielsweise Goethe im Theater als noch direkter Weg zur Seele galt als das Sichtbare.⁵ Hat das meist den Händen zugeordnete Taktile mit dieser Dominanz der ‚Kopfsinne‘ ohnehin zu kämpfen,⁶ liegt eine ‚Taktilität der Füße‘ vollends abgeschlagen – auch wenn in ihr, die Rede vom Versfuß verrät es, ein Ursprung von poetischem Rhythmus und Metrik zu suchen ist.⁷

In einem Aufsatz über den Tastsinn mit dem Titel „Touching Ground“⁸ zitiert der Philosoph Mladen Dolar einen von ihm als Witz („quip“) ausgewiesenen Spruch Jacques Lacans: „Nous croyons penser avec notre cerveau. Moi, je pense avec mes pieds, c’est là seulement que je rencontre quelque chose de dur. Parfois, je pense avec les peauciers du front, quand je me cogne.“⁹ Dolar nimmt Lacans Sätze zum Ausgangspunkt, um über die Instabilität zu sprechen, die mit dem Tastsinn einhergeht. Vor dem Hintergrund der Frage nach dem Sinn der Füße erscheint Lacans Satz aber gar nicht unernst, verweist er doch darauf, dass wir – nicht nur im Denken – immer schon in Berührung mit etwas sind, mit dem Boden nämlich, dass sich das Gewicht unseres Körpers nicht aus unseren Handlungen herausrechnen lässt, dass unsere Körperhaltung, die Beschaffenheit des Bodens wie die unserer Füße Auswirkungen auf unser Gehen, Greifen, Denken, Sprechen haben. – Theater beginnt, wenn Füße vor Zuschauern einen Boden betreten.¹⁰ Es

⁵ „Das Auge mag wohl der klarste Sinn genannt werden, durch den die leichteste Überlieferung möglich ist. Aber der innere Sinn ist noch klärer, und zu ihm gelangt die höchste und schnellste Überlieferung durchs Wort“. Johann Wolfgang von Goethe: „Shakespear und kein Ende!“ [1813]. In: ders.: Sämtliche Werke, Briefe, Tagebücher und Gespräche. Hg. v. Hendrik Birus/ Albrecht Schöne et al., Band 19, Ästhetische Schriften, 1806–1815. Hg. v. Friedmar Apel. Frankfurt a.M.: DKV 1998, S. 637–650, hier S. 638.

⁶ Vgl. für eine ausführliche Diskussion dieser Konstellationen mit Blick auf ihre poetologischen Dimensionen den Beitrag von Susanne Strätling in diesem Heft.

⁷ Vgl. Gunter Gebauer/ Christoph Wulf: Spiel – Ritual – Geste. Mimetisches Handeln in der sozialen Welt. Reinbek: Rowohlt 1998, S. 67.

⁸ Mladen Dolar: „Touching Ground.“ In: 31 – Das Magazin des Instituts für Theorie 12/13: Taktilität – Sinneserfahrung als Grenzerfahrung (2008), S. 59–70, hier S. 60.

⁹ Jacques Lacan: „Conférences dans les universités nord-américaines. Massachusetts Institute of Technology“ (2 décembre 1975). In: Scilicet 6/7 (1976), S. 53–63, hier S. 60. – „Wir glauben, mit unserem Gehirn zu denken. Ich aber denke mit meinen Füßen; nur da treffe ich auf etwas Festes. Manchmal denke ich mit der Stirnhaut, wenn ich mich anstoße.“ Übers. S.F.

¹⁰ Vgl. Juliane Vogel: Aus dem Grund. Auftrittsprotokolle zwischen Racine und Nietzsche. Paderborn: Wilhelm Fink 2018. Freddie Rokem, der das Verhältnis von Theater und Philosophie unter anderem mit Blick auf Ödipus’ Schwellfüße diskutiert, kritisiert Aristoteles für dessen Fußblindheit: „Es ist verwunderlich, dass die Narben auf Ödipus’ Füßen in Aristoteles’ Abhandlungen über die Tragödie – mit Sophokles’ *König Ödipus* als zentralem Beispiel – nicht erwähnt werden; insbesondere, weil diese vernarbten Füße und die Füße im Rätsel zusammen mit dem Orakelspruch die zentralen Antriebskräfte des Sophoklestextes darstellen. Die vernarbten Füße machen die Figur Ödipus zu einem einsamen Reisenden. Der zentrale Grund dafür, dass Aristoteles diesen Umstand übersieht, ist seine Überzeugung, dass intellektuelle (oder besser: philosophische) Formen der *anagnôresis* denen überlegen sind, die aus physischen Markierungen des Körpers herrühren. Für das Theater hingegen ist gerade die Präsenz von und das Bewusstsein für Körper entscheidend.“ Freddie Rokem: TheaterDenken. Begegnungen und Konstellationen zwischen Philosophen und Theatermachern. Übers. v. Mayte Zimmermann. Berlin: Neofelis 2017, S. 86f.

könnte daher aufschlussreich für die Frage nach dem „Fuß der Leidenschaft“ sein, den dieser Beitrag stellt.

Die Rede vom „Fuß der Leidenschaft“ entstammt einem kurzen Text aus Alexander Kluges Prosaband *Die Kunst, Unterschiede zu machen* (2003). „Theodor W. Adorno, der die Oper liebt,“ heißt es zu Beginn des Textes, „die fortgeschrittenste Stufe der Oper wie die von Alban Berg und Schönberg, hat die Frage gestellt: Wenn die Opern sozusagen Abbild des Kopfes der Leidenschaften sind, was wäre der Fuß der Leidenschaft?“¹¹ Die Frage rekurriert auf einen berühmten Satz aus Karl Marx' Einleitung zur *Kritik der hegelschen Rechtsphilosophie*: „Die Kritik [ist] keine Leidenschaft des Kopfes, sie ist der Kopf der Leidenschaft.“¹² Marx' Aufruf zur „Kritik im *Handgemenge*“¹³ wendet sich mit Adorno und Kluge zu einer ästhetischen Theorie, die von einer materialistischen Organologie der Gefühle ausgeht. In einem früheren Gespräch hatte Kluge die Bezüge zur Oper erklärt:

Der Kopf der Leidenschaft ist noch etwas Dichteres, also eigentlich eine Zuspitzung des Gefühls und nicht die Leidenschaft des Kopfes, d.h. die Arbeitsteilung, daß der Kopf sich erregt und der Körper und das Gefühl bleibt stumm. Sondern wenn der Kopf der Leidenschaft spricht, spricht ein ganzes Lebewesen, und das ist schon etwas sehr Gutes. Und offensichtlich sind Opern Darstellung dieses Kopfes der Leidenschaft, der wie ein Schlangenkopf aber auch Gift sprüht.¹⁴

Kluges zwei Jahre später veröffentlichter Text „Kopf der Leidenschaften – Fuß der Leidenschaft“ ergänzt diesem *sensus communis*, den die Ästhetik der Neuen Oper zum Ausdruck bringt, eine „im Fuß sitzend[e] Leidenschaftlichkeit“¹⁵, deren sozialer und ästhetischer Ort Kluge noch nicht recht besetzt scheint:

Von diesem Unterscheidungsvermögen zwischen Schmerz und Nicht-Schmerz am Fuß, zwischen Geduld und Ungeduld der Füße machen wir nicht genug Gebrauch, sind wir nicht auf der Höhe. Aber da liegen die Orte, die Metaphern für Aufklärung, für Emanzipation, für Aufklärung im Sinne der Selbstentfaltung des Menschen.¹⁶

¹¹ Alexander Kluge: „Kopf der Leidenschaften – Fuß der Leidenschaft.“ In: ders.: *Die Kunst, Unterschiede zu machen*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2003, S. 49–50, hier S. 49.

¹² Karl Marx: „Zur Kritik der Hegelschen Rechtsphilosophie. Einleitung“ [1843/44]. In: Karl Marx/ Friedrich Engels: *Werke*. Band 1. Ost-Berlin: Dietz Verlag 1976, S. 378–391, hier S. 380.

¹³ Ebd., S. 381.

¹⁴ Alexander Kluge: *Verdeckte Ermittlung*. Ein Gespräch mit Christian Schulte und Rainer Stollmann. Berlin: Merve 2001, S. 88. Und vgl. ebd., S. 43 zu Kluges materialistischer Gefühlstheorie.

¹⁵ Kluge: „Kopf der Leidenschaften – Fuß der Leidenschaft“, S. 49.

¹⁶ Ebd., S. 49f. Vgl. zur Bedeutung der Fußsohle und ihr „Ertasten des Erdbodens“ für die Balance, den Umgang mit dem Körpergewicht und Veränderungen der Haltung: Hajo Eickhoff: „Der aufrechte Gang.“ In: Christoph Wulf/ Jörg Zirfas (Hg.): *Fuß – Spuren des Menschen*, Paragrana 21.1 (2012), S. 13–23, hier 15; sowie zum Fuß als Stichwortgeber für eine affektive „Weisheit des Fußes“: Shoko Suzuki: „Der Fuß als das Affektive.“ In: ebd., S. 85–91.

Von den Anschlussstellen an ein politisches Theater, die sich hier bieten, handeln die folgenden vier Abschnitte: Drei frühneuzeitliche Konstellationen – eine von John Berger vorgenommene Montage zweier berühmter Porträts des mittleren 17. Jahrhunderts (I), das Frontispiz zu Thomas Hobbes' *Leviathan* (II) und das Shakespeare-Theater (III) – sollen die Spannungen illustrieren, in die der ‚natürliche‘ wie der politische Körper zur Zeit einer beginnenden Moderne eingefasst ist, die alle öffentlichen Lebensbereiche als theatral erkennt¹⁷ und die, u.a. über anatomische, geographische und astronomische Erkenntnisse, den Stand des menschlichen Körpers in der Welt neu durchdenkt.¹⁸ Das berühmte Titelblatt des *Leviathan* markiert dabei – nach den Theaterschließungen durch den Bürgerkrieg und dem endgültigen Abschied von der Shakespeare-Bühne – den Entstehungsmoment einer politischen Theorie, die sich an der oberen Körperhälfte orientiert und die für Shakespeare noch strukturgebenden Kippspiele zwischen Kopf und Fuß im Staat stillzustellen sucht.

Von einigen prägnanten Ausnahmen abgesehen, zu denen besonders Heinrich von Kleist und Georg Büchner zu zählen sind,¹⁹ bleibt die Verdrängung der Füße von den westeuropäischen Bühnen mehrere Jahrhunderte lang erfolgreich. Ihrer Wiederentdeckung widmen sich ab der Mitte des 20. Jahrhunderts etwa Antonin Artaud, Bertolt Brecht, Samuel Beckett und besonders vehement Heiner Müller, dessen *Philoktet*-Bearbeitung im Zentrum meines letzten Abschnitts stehen wird (IV).

I. Descartes und der Bufón: Frühneuzeitliche Kadrierungen

Einer der Bilderessays in John Bergers *Ways of Seeing*, einer materialistischen Wahrnehmungsschulung, die Anfang der 1970er Jahre über eine BBC-Sendung und eine Buchpublikation Verbreitung fand, enthält die folgende Seite (Abb. 1):

¹⁷ Vgl. u.a. Helmar Schramm: *Karneval des Denkens. Theatralität im Spiegel philosophischer Texte des 16. und 17. Jahrhunderts*. Berlin: Akademie Verlag 1996.

¹⁸ Vgl. u.a. David Hillman/ Carla Mazzi (Hg.): *The Body in Parts: Fantasies of Corporeality in Early Modern Europe*. New York: Routledge 1997.

¹⁹ Vgl. zu Kleist: Ethel Matala de Mazza: „Adams Fuß.“ In: Ortrud Gutjahr (Hg.): *Der zerbrochene Krug von Heinrich von Kleist. Balancen des Rechts in Bastian Krafts Inszenierung am Thalia Theater Hamburg*. Würzburg: Königshausen & Neumann 2015, S. 145–157.

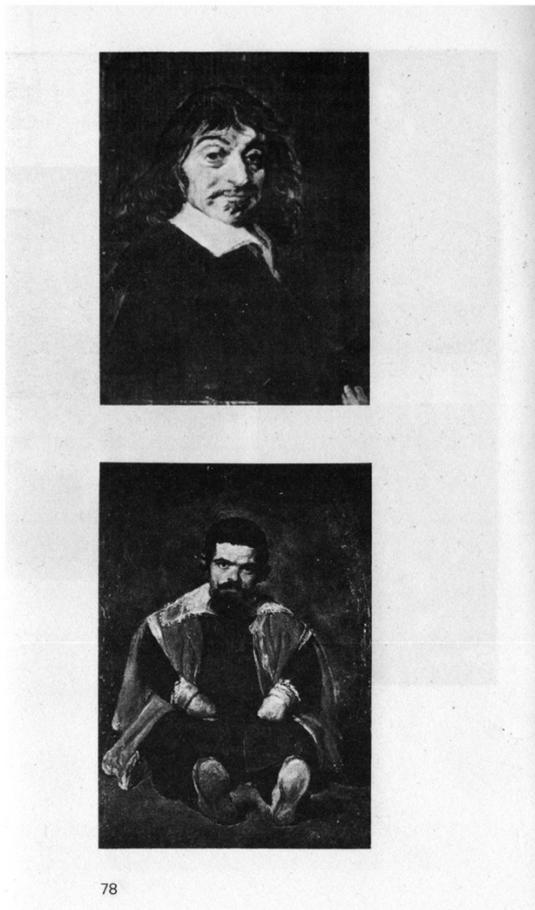


Abb. 1: Seite aus John Berger, *Ways of Seeing* (1972)

Oben sehen wir das Porträt René Descartes' von (oder nach) Frans Hals von 1649. Die untere Hälfte nimmt Diego Velázquez' *El bufón el Primo* (1644) ein, das Porträt eines kleinwüchsigen Hofspassmachers, bei dem es sich entweder um don Sebastián de Morra, oder um don Diego Acedo handelt.²⁰ Unmittelbar ruft die Bildanordnung einige wirkmächtige Differenzen auf, die von Geist und Körper natürlich, aber auch die von Souveränität und Unterwerfung, von Philosophie und Clownerie, von Wissenschaft und Komik und von Kopf und Fuß.

Im Anschluss an den Gedanken des ‚Optisch-Unbewussten‘ aus Walter Benjamins *Kunstwerk*-Aufsatz (ein Text, auf den Berger sich eng bezieht) hat Alexander Kluge darauf hingewiesen, dass nicht die montierten Elemente den Kern der Montage ausmachen, sondern die Lücke zwischen ihnen.²¹ Sie ließe sich hier als Kampfplatz für ein Gefecht der Blicke auf den Menschen im Raum öffentlicher Repräsentation beschreiben. Die Montage dient der Einübung in die „Kunst, Unterschiede zu machen“, wie sich mit Kluge sagen ließe. Der Schwarz-

²⁰ Wolf Moser schreibt in einer großen Velázquez-Studie, dass das Bild vermutlich nicht, wie lange geglaubt, don Sebastián de Morra, sondern don Diego Acedo zeigt. Wolf Moser: *Velázquez – Schlüssel zu seinem Gesamtwerk*. Berlin: LIT 2014, S. 436–439 und 832f.

²¹ Vgl. Alexander Kluge: „Die Macht der Bewußtseinsindustrie und das Schicksal unserer Öffentlichkeit.“ In: Klaus von Bismarck/ Günter Gaus et al.: *Industrialisierung des Bewußtseins. Eine kritische Auseinandersetzung mit den ‚neuen‘ Medien*. München: Piper 1985, S. 51–129, hier S. 105f.

Weiß-Druck, der bestimmte Unterschiede hervorkehrt, andere verbirgt, verstärkt das pädagogische Anliegen.

Descartes' dunkle Augen ziehen den Betrachter zu sich nach oben; der weiße Kragen unterstreicht den Kopf und hilft, den Blick des Betrachters in der oberen Bildhälfte zu bannen. Die leicht hochgezogenen Augenbrauen machen auf das dahinterliegende *cogito* aufmerksam. Rechts unten im Bild zieht eine helle Fläche den Blick auf sich. Es handelt sich um Finger, die auf eine etwas unnatürlich anmutende Weise einen Hut halten. Auch der untere Bildrand verweist also zurück auf den Kopf; auch die Hand steht im Dienst des Denkens.

Ist der Blick einmal so weit unten, fordern Gesicht, Hände und Füße des Bufón ihr Recht ein. Auf mindestens drei Achsen holt Velázquez' Bild den Betrachter zu sich. Die Augen des Bufón sind nicht weniger eindringlich als die Descartes', doch kommt sein Blick mit leicht gesenktem Kopf und gesenkten Augenbrauen von unten und lenkt damit auch den Blick des Betrachters auf seine untere Körperhälfte, wo eine etwas hellere Faust und vor allem eine helle Fußsohle Aufmerksamkeit erregen. Handelt das Descartes-Porträt vom Verhältnis von Hand und Kopf, mit unendlich entfernt erscheinenden, nicht nur im Bild, sondern wohl auch im Denkraum des Betrachters abwesenden Füßen, geht es bei Velázquez um das Verhältnis des Kopfes zu den Füßen, das durch die Kleinwüchsigkeit des Bufón, seine Sitzposition und die schwach differenzierende Darstellung der Körpermitte als überraschend kurzer Abstand erscheint.

Der Gedrängtheit des Bufón wird durch die Montage wiederum vom Descartes-Porträt gegengesteuert. Es richtet den Bufón, der im Stand etwa die von Descartes abgeschnittene untere Körperhälfte ersetzen könnte, gewissermaßen auf. Gestärkt noch durch das Motiv der Repräsentation, das beide Bilder aufweisen, erzeugt die Montage zwischen den Bildern eine theatrale Dynamik. Descartes, als Fürsprecher diskursiven Entlanghangelns, das ohne den Körper stattfinden soll, setzt die theatrale Entbergung des bildnerisch geborgenen Körpers stärker zu als dem Hofnarren, der dem theatralen Blick immer schon exponiert ist.²²

Vor allem kehrt die Montage die Rahmung beider Bilder hervor und stellt die Frage nach dem Verhältnis von *cadre* und *cache*: nach der Differenz zwischen der festen *Rahmung* eines Gemäldes auf der einen und der Auswahl eines seinen Kontext nur versteckenden *Ausschnitts* aus einem unendlich großen Raum.²³ Die Montage setzt die Bilder in Bewegung und deutet mediale

²² Eine ganze Reihe von Texten Samuel Becketts handeln von der Komik dieser Spannung bei und nach Descartes, insbesondere mit Blick auf den Bewegungsapparat. Vgl. dazu Simon Critchley: *Very little ... almost nothing: Death, Philosophy, Literature*. London: Routledge 2004 [1997], S. 166f.; Sandra Fluhrer: *Konstellationen des Komischen. Beobachtungen des Menschen bei Franz Kafka, Karl Valentin und Samuel Beckett*. Paderborn: Wilhelm Fink 2016, S. 85–88 und 305–308.

²³ Die Unterscheidung entstammt André Bazins Filmtheorie, derzufolge Bildende Kunst und Theater vor allem mit dem Prinzip des *cadre*, der Film dagegen mit dem des *cache* arbeite. Demgegenüber gehe ich davon aus, dass das Theater mit dem Schwellenraum von *cadre* und *cache* spielt. André Bazin: *Was ist Kino? Bausteine zur Theorie des Films*. Hg. v. Hartmut Bitomsky/ Harun Farocki/ Ekkehard Kaemmerling. Übers. v. Barbara Peymann. Köln: DuMont 1975 [Paris 1959], S. 94f.

Grenzüberschreitungen hin zu einer Bewegungskunst an – zum Film, zum Theater –, in der das von der Darstellungsform eben noch Ausgeschlossene im nächsten Moment durch Verschiebungen von Körperbewegung, Raum und Blick in den Vordergrund treten kann. Diese kognitive Bewegung erweitert den Rahmen des Kunstwerks und aktiviert historische Wahrnehmungsdispositive, etwa Muster höfischer Repräsentation in der Frühen Neuzeit. Hier liegt die pädagogische Stoßrichtung von Bergers Montage. Die Dynamik, die zwischen den Bildern entsteht, soll die Wahrnehmung von Bildern überhaupt infizieren und dazu anregen, die der Rahmung und anderer Darstellungsformen zugrundeliegenden Bedingungen *mitzusehen*.

II. Die Füße des Leviathan

Mit Bergers Montage im Hinterkopf möchte ich mich einer Illustration nähern, die nur wenige Jahre nach den Porträts von Descartes und dem Bufón entstanden ist (Abb. 2):



Abb. 2: Frontispiz von Abraham Bosse zu Thomas Hobbes' *Leviathan* (1651)

Dass es sich bei dem wahrscheinlich von dem Franzosen Abraham Bosse gefertigten Titelblatt nicht um ein ‚Beiwerk‘ zu Thomas Hobbes' *Leviathan*-Schrift handelt, ist mittlerweile ein Topos in der Forschung. Ein wegweisender Aufsatz des Philosophen Reinhard Brandt, die umfangreichen bildwissenschaftlichen Studien von Horst Bredekamp und die kulturgeschichtlichen Beiträge zu Hobbes von Martin Windisch haben auf zahlreiche instruktive und widersprüchliche

Details aufmerksam gemacht und den unauflöselichen Zusammenhang von Text und Bild betont.²⁴

Für Hobbes verlaufen Wahrnehmungsprozesse nach materiellen Bedingungen; auch den Sehsinn denkt er gewissermaßen taktill: als Moment von Druck und Gegendruck zwischen Objekt und Auge.²⁵ Der Materialismus, der Hobbes' ganzer Anthropologie – und damit auch seinem Staatsentwurf – zugrunde liegt, sowie seine Sprachskepsis und Rhetorikkritik bedingen die Verkörperung der Theorie im Bild: „Die emblematische Darstellung auf dem Titelblatt figuriert als paradigmatische Durchführung der notwendigen Versinnlichung des Wortkorpus.“²⁶

Die Gründe für den komplexen Bildaufbau bleiben indes umstritten. Instruktiv sollen Hobbes Entwicklungen auf dem Gebiet der Optik gewesen sein, insbesondere das Perspektivglas, mit dem sich aus vielen Einzelbildern ein Bildsubstrat erzeugen lässt. Der Perspektivismus fächert die innerhalb der Gemeinschaft zirkulierenden Kräfte auf und bietet für Hobbes ein Gegenstück zur gefährlichen Vergrößerungswirkung individueller Affekte.²⁷ Die Aufgabe, die das zusammengesetzte Bild zu erfüllen hat, erscheint vor diesem – höchst künstlichen – Hintergrund umso größer: „Keineswegs nur Symbol eines Nicht-Darstellbaren,“ schreibt Bredekamp, „schließt das zum mentalen Bild gewordene Frontispiz die Lücke zwischen Repräsentant und Repräsentiertem, um damit die symbolische Achillesverse [sic] des Leviathan zu heilen, als Gesamtkörper nicht körperlich erfahrbar zu sein.“²⁸

Für Carl Schmitt, der Hobbes' Souveränitätstheorie mit Nachdruck unterstützte, waren Titel und Frontispiz wegen ihrer Polyvalenzen und der vexierbildhaften Spannung, die durch Hobbes' fast unvermittelte Kopplung des Bildes mit dem Titel und dem Verweis auf das biblische Seeungeheuer entsteht, Hobbes' großer Fehlgriff. Am Ende seiner Schrift *Der Leviathan in der Staatslehre des Thomas Hobbes: Sinn und Fehlschlag eines politischen Symbols* von 1938 schreibt Schmitt:

²⁴ Vgl. Reinhard Brandt: „Das Titelblatt des Leviathan“ [revid. u. gekürzte Fassung eines 1982 ersch. Aufsatzes]. In: Philip Manow/ Friedbert W. Rüb/ Dagmar Simon (Hg.): Die Bilder des Leviathan. Eine Deutungsgeschichte. Baden-Baden: Nomos 2012, S. 13–41; Horst Bredekamp: Thomas Hobbes. Der Leviathan. Das Urbild des modernen Staates und seine Gegenbilder 1651–2001. 4. korr. Aufl. Berlin: Akademie Verlag 2012 [1999]; Martin Windisch: „‘when there is no visible Power to keep them in awe.’ Staatstheorie und Bildform bei Thomas Hobbes.“ In: Zeitsprünge – Forschungen zur frühen Neuzeit 1.1 (1997), S. 117–165; ders.: „Denkbilder der Selbstbehauptung in der Frühen Neuzeit.“ In: Zentrum zur Erforschung der Frühen Neuzeit. Mitteilungen 2 (1994), S. 55–92.

²⁵ Vgl. Bredekamp: Thomas Hobbes. Der Leviathan, S. 130f.

²⁶ Brandt: „Das Titelblatt des Leviathan“, S. 33. Bredekamp schreibt entsprechend: „Damit Verträge und Gesetze zu kontrollierten Handlungen werden, müssen sich Worte in Körper verwandeln, und diesen Vermittlungsschritt leistet das Bild des Leviathan. Ohne visuelle Repräsentation kann der Leviathan zwar gegründet, aber nicht dauerhaft am Leben erhalten werden. Er ist kein Zusatz zur Schrift, sondern das Medium zur Überwindung ihrer Schwäche.“ Bredekamp: Thomas Hobbes. Der Leviathan, S. 131.

²⁷ Vgl. Bredekamp: Thomas Hobbes. Der Leviathan, S. 90.

²⁸ Ebd., S. 72.

Hobbes ist weder ein Mythologe noch selber ein Mythos. Nur mit seinem Bild vom Leviathan hat er sich dem Mythos genähert. Mit eben diesem Bilde aber hat er sich vergriffen und ist sein Versuch einer Wiederherstellung der natürlichen Einheit gescheitert. Das Bild hat nicht in einer sicheren und eindeutigen Weise einen Feind sinnfällig gemacht, sondern im Gegenteil schließlich dazu beigetragen, daß der Gedanke der unteilbaren politischen Einheit dem von innen heraus betriebenen Zerstörungswerk der individuellen Gewalten erlag.²⁹

Zur Montage-Theorie umgewendet öffnet Schmitts Hobbes-Kritik den Blick auf durch das „Zerstörungswerk der individuellen Gewalten“ erzeugte Bild-Lücken. Eine solche Lücke ist die Ferse des Leviathan, auf die Bredekamp hingewiesen hat; sein Tippfehler wird im Verlauf meines Beitrags noch relevant.

Die Ferse des Leviathan zeichnet sich im Bild durch eine beredte Abwesenheit aus, doch hat Reinhard Brandt den Unterleib des menschengefüllten Riesen nach den Proportionen des vitruvianischen Menschen rekonstruiert und gezeigt, dass sich die Füße an der Stelle von Hobbes' Namenszug befinden müssten (Abb. 3).³⁰



Abb. 3: Frontispiz von Abraham Bosse zu Thomas Hobbes' *Leviathan* (1651), Kompositionslinien und Rekonstruktion des Unterleibs von Reinhard Brandt (1982)

Die von Brandt vorgeschlagenen Kompositionslinien zeigen, dass die Leviathan-Figur von der Bildmitte aus, wohl zur Betonung des Herzens, etwas nach links

²⁹ Carl Schmitt: *Der Leviathan in der Staatslehre des Thomas Hobbes: Sinn und Fehlschlag eines politischen Symbols* [1938]. Köln: Hohenheim 1982, S. 129f. Schmitts Kritik an Hobbes' Bildarbeit hängt auch damit zusammen, dass Schmitt mit höchst zweifelhaften Lektürepraktiken aus einigen Leviathan-Mythen Stützbilder für seinen Antisemitismus bezieht.

³⁰ Brandt: „Das Titelblatt des Leviathan“, S. 13. Vgl. zu den Implikationen dieser Rekonstruktion auch Matala de Mazza: *Der verfaßte Körper*, S. 79–82.

gerückt ist; der Oberkörper ist leicht verdreht. Die Drehung und die unterschiedlichen Armhaltungen deuten dabei – wenn der ganze Körper mit Beinen und Füßen wahrnehmbar ist – auf eine Bewegung hin. Tanzschritte würden aus dieser Position kaum verwundern. In jedem Fall steht der Leviathan weder ganz gerade, noch scheint er im Geradeausgehen begriffen. Würde er in Bewegung geraten, so zeigen Kompositionslinien und Rekonstruktion des Unterleibs, würde er schwanken. Der Leviathan erhält seine Standfestigkeit offenbar gerade dadurch, dass sein Stand unsichtbar bleibt. Eine Reflexion über den Ort der Füße macht indes unwillkürlich auf die Details, Unterseiten und Reste der Bildbestandteile aufmerksam – etwa auch geschlechterdifferenzielle und biopolitische Aspekte³¹ – und bringt die vermeintlich fest gefügte Konstellation in Bewegung.

Hinzu kommt, gerade von Carl Schmitt her gedacht, dass „unklar“ bleibt, *worauf* die Leviathan-Figur steht, „ob auf dem Land oder dem Wasser“.³² Das Frontispiz unterläuft die Trennung zwischen Land und Meer³³ und ruft Erinnerungen an das biblische Seeungeheuer wach, die die Theorie der Souveränität unterspülen.³⁴

Der Vorhang in der Bildmitte, der die Füße verdeckt, wird mit Brandts Beinrekonstruktion auch als Theater-Anspielung lesbar (Abb. 4). Er erinnert

³¹ Philip Manow hat von Brandts Rekonstruktion des Unterleibs her den Status des Privaten, Intimen und Geschlechterdifferenziellen in Hobbes' Theorie lesbar gemacht. Giorgio Agamben hat nach den Gründen für den Standort des Leviathan außerhalb der Stadt und für die Abwesenheit der Menschen aus der Stadt gefragt. Francesca Falk ist den kaum sichtbaren Wachen und Schnabelmaskenträgern (d.h. Pestärzten) auf dem Bild nachgegangen und hat eine „beginnende Biopolitik“ aufgedeckt sowie „die Gewalttätigkeit der Grenzziehung, die nötig war, um die souveräne Ganzheit und Abgeschlossenheit des Staatskörpers herzustellen“. Philip Manow: Politische Ursprungsphantasien. Der Leviathan und sein Erbe. Konstanz: KUP 2011; ders.: „Sexualität und Souveränität – Neue Nachrichten vom Vor- und Nachleben des Leviathan-Frontispizes.“ In: Philip Manow/ Friedbert W. Rüb/ Dagmar Simon (Hg.): Die Bilder des Leviathan. Eine Deutungsgeschichte. Baden-Baden: Nomos 2012, S. 125–154. Giorgio Agamben: „Leviathan und Behemoth.“ In: ders.: Stasis. Der Bürgerkrieg als politisches Paradigma. Übers. v. Michael Hack. Frankfurt a.M.: S. Fischer 2016, S. 37–86, hier S. 51–69; ders.: Leviathans Rätsel. Übers. v. Paul Silas Peterson. Hg. v. Friedrich Hermanni. Tübingen: Mohr Siebeck 2014. Francesca Falk: „Hobbes' Leviathan und die aus dem Blick gefallenen Schnabelmasken.“ In: Philip Manow/ Friedbert W. Rüb/ Dagmar Simon (Hg.): Die Bilder des Leviathan. Eine Deutungsgeschichte. Baden-Baden: Nomos 2012, S. 221–246, hier S. 240f.; dies.: „Schnabelmasken. Sanität, Souveränität, Selektion.“ In: dies.: Eine gestische Geschichte der Grenze. Wie der Liberalismus an der Grenze an seine Grenzen kommt. München: Wilhelm Fink 2011, S. 63–90.

³² Agamben: „Leviathan und Behemoth“, S. 49.

³³ Vgl. dazu, auch für den Schwellencharakter der Frühen Neuzeit, besonders in England: Carl Schmitt: Land und Meer. Eine weltgeschichtliche Betrachtung [1942/1954]. Köln-Lövenich: Hohenheim 1981.

³⁴ Vgl. dazu Horst Bredekamp: Der Behemoth. Metamorphosen des Anti-Leviathan. Berlin: Duncker & Humblot 2016 (Carl-Schmitt-Vorlesungen Bd. 1).

nicht nur an das Tuch eines Tabernakels,³⁵ sondern auch an den Vordervorhang im Theater, der sich um 1600 in Westeuropa durchzusetzen begann.³⁶



Abb. 4: Detail aus Abb. 3

Auf die Bedeutung der *Darstellung* für Hobbes' Theorie ist schon oft verwiesen worden.³⁷ Hobbes hat die Repräsentation durch den Souverän explizit mit der *persona* des Theaterschauspielers verknüpft und die Bürger zu den gemeinsamen *Autoren* der Staatsaktion gemacht.³⁸

Hobbes' „Staatstheatralik“³⁹ ist damit eine ohne echte Zuschauer, sind diese doch in den gemeinsam geschaffenen Autor eingegangen. Ungebundene Zuschauer wären gefährlich für die Stabilität des Staatskörpers. Eine Stelle im *Leviathan*, an der Hobbes eigentlich über den Wahnsinn schreibt, enthält eine der Warnung dienende Anekdote zu einer antiken Theatererfahrung:

There was once a great conflux of people in *Abdera*, a city of the Greeks, at the acting of the Tragedy of *Andromeda*, upon an extreme hot day: whereupon, a great many of the spectators falling into Fevers, had this accident from the heat, and from the tragedy together, that they did nothing but pronounce the Iambiques, with the names of *Perseus* and

³⁵ Horst Bredekamp: „Thomas Hobbes's visual strategies.“ In: Patricia Springborg (Hg.): *The Cambridge companion to Hobbes's Leviathan*. Cambridge: Cambridge University Press 2007, S. 29–60, hier S. 32.

³⁶ Marlis Radke-Stegh: *Der Theatervorhang. Ursprung – Geschichte – Funktion*. Meisenheim am Glan: Verlag Anton Hain 1978, S. 196. Agamben spekuliert auch über einen Bezug zum Theatervorhang im Frontispiz: „*Leviathan* und *Behemoth*“, S. 43f.

³⁷ Vgl. u.a. Dirk Tänzler: „Repräsentation als Performanz. Die symbolisch-rituellen Ursprünge des Politischen im *Leviathan* des Thomas Hobbes.“ In: Jan Andres/ Alexa Geisthövel/ Matthias Schwengelbeck (Hg.): *Die Sinnlichkeit der Macht. Herrschaft und Repräsentation seit der Frühen Neuzeit*. Frankfurt/ New York: Campus Verlag 2005, S. 19–44. Christopher Pye: „The Sovereign, the Theater, and the Kingdome of Darknesse. Hobbes and the Spectacle of Power.“ In: *Representations* 8 (1984), S. 85–106.

³⁸ Thomas Hobbes: *Leviathan*. Hg. v. C. B. Macpherson. Harmondsworth: Penguin 1971, S. 217–222 (Ch. XVI, „Of Persons, Authors, and things Personated“).

³⁹ Windisch: „Staatstheorie und Bildform bei Thomas Hobbes“, S. 162.

Andromeda; which together with the Fever, was cured, by the coming on of Winter: And this madnesse was thought to proceed from the Passion imprinted by the Tragedy.⁴⁰

Der durch physiologische Überhitzung und metrische Ansteckung entstehende „conflux of people“ lässt sich als Angriff auf Hobbes' abstraktes Souveränitätsmodell lesen. Das *Oxford English Dictionary* verzeichnet „flowing together“ und „flowing into a common body“ als zentrale Bedeutungen für *conflux* in der Frühen Neuzeit. Das Theater ansteckender Leidenschaften, *passions*, ist – ähnlich wie im platonischen Staatsentwurf – eine Herausforderung für das vertraglich geregelte, um ein Kräfte- und Säftegleichgewicht bemühte Staatstheater.

In der Stadt auf dem Frontispiz ist kein Theater zu sehen. Wenn Hobbes' Staat eines kennt, kommt es wohl dem höfischen Maskenspiel, der Effigies-Praxis und vielleicht noch einem affektreduzierten Lesedrama nahe. Die englischen Theater sind zur Zeit, als Hobbes den *Leviathan* schreibt, geschlossen – angeblich aus Pietät mit Blick auf die Kriegereignisse, wahrscheinlicher aus puritanischer Sorge vor politisch-theatralen Kräften unter den Royalisten, vielleicht auch noch vor Resten der komplexen sozialen Energien des Elisabethanischen Theaters.⁴¹

III. Lears Ferse

Hobbes' Materialismus lässt ihn seine politische Theorie in ein Bild fassen. Die Spannungen zwischen künstlichem und natürlichem Körper, die das Frontispiz inszeniert, laufen Hobbes' Theorie entgegen⁴² und sorgen zugleich dafür, dass

⁴⁰ Hobbes: *Leviathan*, S. 142 (Ch. VIII, „Of the Vertues commonly called Intellectual; and their contrary Defects“). Christopher Pye hat gezeigt, dass die Stelle sich in Analogie zu Hobbes' Beschreibung dämonologischer Regierungen lesen lässt, bei der Affekte unkontrolliert zu Repräsentationen werden. Pye: „The Sovereign“, S. 92f.

⁴¹ 1647/48 wird der Erlass zur Theaterschließung von 1642 noch zweimal juristisch bestätigt. Offiziell bleiben die Theater bis zur Restauration 1660 geschlossen, was zur Auflösung eines Großteils der Theaterszene und zur Verbreitung von Lesedramen führte. Das Theater der Restaurationszeit ist entsprechend ein ganz anderes als das, dessen Türen mit dem Beginn des Bürgerkriegs geschlossen wurden. Rachel Willie hat allerdings gezeigt, dass die politisch-theatralen Fronten während des Bürgerkriegs weniger eindeutig auf den Linien puritanisch-theaterfeindlich und royalistisch-theaterfreundlich verliefen (und nicht zuletzt deutlich mehr Theater gespielt wurde) als häufig angenommen. Rachel Willie: *Staging the Revolution. Drama, reinvention and history, 1647–72*. Manchester: MUP 2015. James Jacob und Timothy Raylor haben das Erziehungstheater des Dichters William Davenant beschrieben, der mit Hobbes in engem intellektuellem Austausch stand. Auch wenn Hobbes wohl nicht selbst an Davenants pädagogischem Entwurf zur Stärkung von Regimetreue, Anpasstheit und Moral durch das Theater beteiligt war, so ist doch eine Nähe zu seinen Überlegungen wahrnehmbar. James R. Jacob/ Timothy Raylor: „Opera and obedience. Thomas Hobbes and *A proposition for advancement of moralitie* by Sir William Davenant.“ In: *The Seventeenth Century* 6.2 (1991), S. 205–250.

⁴² Das gilt zumindest für die traditionelle Hobbes-Deutung. Eva Odzuck hat dagegen in einer detaillierten Studie des *Leviathan*-Textes gezeigt, wie sehr Hobbes' politische Philosophie vom Körper abhängt und welche Auswirkungen diese Körperbezogenheit auf am Liberalismus orientierte Hobbes-Lektüren hat. Eva Odzuck: *Thomas Hobbes' körperbasierter Liberalismus. Eine kritische Analyse des Leviathan*. Berlin: Duncker & Humblot 2016.

Bild und Text nicht an Reiz für andere politische und ästhetische Überlegungen verlieren. Die Tendenz, Ambivalenzen zu produzieren, teilt das Frontispiz mit allen politischen Körperbildern. Wo sich Bildlichkeit und Körperlichkeit in Projekten der Einheitsstiftung verbinden, werden unweigerlich Prozesse der Verschiebung und Zersetzung losgetreten.

Hobbes' Ausschlussstrategien, genauso wie die Montage, die den Ausschluss unterläuft, deuten an, das ein Medium zur Sichtbarmachung dieser Prozesse im Theater zu suchen ist, zu dessen zentralen ästhetischen Strategien, gerade in der Frühen Neuzeit, das Spiel mit Hervorkehrung und Verdeckung gehört. Im Theater William Shakespeares, das die enormen sozialen, politischen, ökonomischen und epistemologischen Spannungen seiner Zeit mit einzigartiger Präzision verhandelt, findet sich ausgeschrieben, was bei Hobbes in den Zwischenräumen von Bild und Text aufscheint.

Shakespeare greift in vielen seiner Stücke tradiertes Bildmaterial der politischen Organologie auf, konfrontiert es auf der Bühne mit seinem körperlichen Ursprung und zeigt die ästhetischen und affektiven Überschüsse, die durch die Überlagerung von Staats- und Menschenkörper in der Metapher entstehen.⁴³ So beginnt sein *Coriolanus* (1608) mit der u.a. bei Titus Livius überlieferten Fabel des Menenius Agrippa vom Streit der Glieder mit dem Magen, mit der Menenius im Rom des Jahres 494 v. Chr. versucht, die Plebejer in die Schranken zu weisen. Die Erzählung von den renitenten Händen, Lippen und Zähnen, die „den Bauch durch Hunger zähmen wollten“, in der darauf folgenden Entkräftung aber einsehen, dass „auch der Bauch eifrig seinen Dienst tue“ – nämlich durch die Verdauung und die Verteilung der Nährstoffe auf den ganzen Körper –, soll die aufständischen Plebejer in das organische Gefüge der frühen Republik zurückgeführt haben.⁴⁴

Während die antike Metapher, offenbar erfolgreich, mit dem Verhältnis von Zentrum und Peripherie arbeitet, stellt Shakespeare das Bild auf die Füße. Menenius' „pretty tale“⁴⁵ – Ernst Bloch wird sie später als „eine der ersten Sozillügen“ bezeichnen⁴⁶ – findet im *Coriolanus* wenig Gehör. Die Renitenz der Plebejer lässt Menenius' Erzählung zur Beschimpfung kippen, die über eine Hierarchie von oben und unten funktioniert:

MENENIUS: The senators of Rome are this good belly,
And you the mutinous members. For examine

⁴³ Zuerst hat auf diese Strategien Ernst Kantorowicz im Zusammenhang mit dem Konzept der ‚Zwei Körper des Königs‘ aufmerksam gemacht: Ernst H. Kantorowicz: *Die zwei Körper des Königs. Eine Studie zur politischen Theologie des Mittelalters* [1957]. Übers. v. Walter Theimer. Hg. v. Walter Kumpmann. München: dtv 1990, v.a. S. 47–63 zu Shakespeares *Richard II*.

⁴⁴ Titus Livius: *Römische Geschichte / Ab urbe condita*. Hg. v. Hans Jürgen Hillen/ Josef Feix. Band 1: Buch 1–3. Hg. v. Hans Jürgen Hillen. 4. Aufl. Düsseldorf/ Zürich: Artemis & Winkler 2007, S. 232–235 (Buch II, Abschn. 32, 9–12).

⁴⁵ William Shakespeare: *The Tragedy of Coriolanus*. In: *The Norton Shakespeare*. Hg. v. Stephen Greenblatt et al. New York/ London: W. W. Norton & Company 1997, S. 2793–2872, hier unter Abgabe von Akt, Szene und Vers: 1.1.80 (S. 2795).

⁴⁶ Ernst Bloch: „Die Fabel des Menenius Agrippa oder eine der ältesten Sozillügen“ [1936]. In: ders.: *Politische Messungen. Pestzeit, Vormärz*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1970, S. 172–176.

Their counsels and their cares, digest things rightly
 Touching the weal o'th' common, you shall find
 No public benefit which you receive
 But it proceeds or comes from them to you,
 And no way from yourselves. What do you think,
 You, the great toe of this assembly?
 FIRST CITIZEN: I the great toe? Why the great toe?
 MENENIUS: For that, being one o'th' lowest, basest, poorest
 Of this most wise rebellion, thou goest foremost.
 Thou rascal, that art worst in blood to run,
 Lead'st first to win some vantage.⁴⁷

Auch *Julius Caesar* (1599) hatte bei den Füßen begonnen.⁴⁸ Handwerker, die sich einen freien Tag nehmen, werden in der ersten Szene von ihren politischen Vertretern, den Volkstribunen Flavius und Marullus, auf der Straße zur Rede gestellt. Ein Plebejer, von Beruf Flickschuster, liefert über eine Sprachjonglage eine Reflexion auf den Stand der Republik:

FLAVIUS: Hence, home, you idle creatures, get you home!
 Is this a holiday? What, know you not,
 Being mechanical, you ought not walk
 Upon a labouring day without the sign
 Of your profession? – Speak, what trade art thou?
 CARPENTER: Why, sir, a carpenter.
 MARULLUS: Where is thy leather apron and thy rule?
 What dost thou with thy best apparel on? –
 You, sir, what trade are you?
 COBBLER: Truly, sir, in respect of a fine workman I am but, as you would say, a cobbler.
 MARULLUS: But what trade art thou? Answer me directly.
 COBBLER: A trade, sir, that I hope I may use with a safe conscience, which is indeed, sir, a mender of bad soles.
 MARULLUS: What trade, thou knave? Thou naughty knave, what trade?
 COBBLER: Nay, I beseech you, sir, be not out with me. Yet if you be out, sir, I can mend you.
 MARULLUS: What mean'st thou by that? Mend me, thou saucy fellow?
 COBBLER: Why, sir, cobble you.
 FLAVIUS: Thou art a cobbler, art thou?

⁴⁷ Shakespeare: *Coriolanus*, 1.1.137–149 (S. 2796).

⁴⁸ Vgl. zu anderen Fuß-Stellen bei Shakespeare sowie zum Fuß in der Frühen Neuzeit: Peter Stallybrass: „Footnotes.“ In: David Hillman/ Carla Mazzio (Hg.): *The Body in Parts: Fantasies of Corporeality in Early Modern Europe*. New York: Routledge 1997, S. 313–325. Die Bedeutung der Volksszenen und ihre engen Bezüge zur Zeitgeschichte unterstreicht der Band von Chris Fitter (Hg.): *Shakespeare and the Politics of Commoners. Digesting the New Social History*. Oxford: OUP 2017.

COBBLER: Truly, sir, all that I live by is with the awl. I meddle with no tradesman's matters, nor women's matters, but withal I am, indeed, sir, a surgeon to old shoes: when they are in great danger I recover them. As proper men as ever trod upon neat's leather have gone upon my handiwork.⁴⁹

In ihrem Aufsatz „Political Shoemakers“ weisen Eric Hobsbawm und Joan Scott eine Verbindung zwischen dem Schuhmacher- und Schuhflickerberuf und dem politischen Aufstand nach, insbesondere im Zusammenhang mit den revolutionären Bewegungen im 19. Jahrhundert, aber auch bereits in der Frühen Neuzeit.⁵⁰ Neben Shakespeares Cobbler ließe sich etwa an Hans Sachs denken oder auch an Thomas Dekkers Stück *The Shoemaker's Holiday* (1600). Schuster galten als belesen, eigenbrötlerisch und als verhältnismäßig unabhängig. Bei Shakespeare kommt vielleicht auch die Differenz zwischen einem Shoemaker und einem Cobbler zum Tragen. Erstere waren in das Zunftwesen gefügt; die Cobbler dagegen fielen zumindest zu manchen Zeiten und an manchen Orten aus dem Raster.⁵¹

Barbara Parker hat Parallelen zwischen Shakespeares Römertragödien und Platons *Politeia* aufgezeigt und die Cobbler-Stelle mit Sokrates' Plädoyer für die strenge Arbeitsteilung zusammengebracht, wonach ein Schuster bei seinen Leisten zu bleiben hat.⁵² Die Volkstribune plagt offenbar Sorge vor öffentlicher Unordnung, wenn das Volk nicht funktional aufgeteilt und über die entsprechende Zunftkleidung bezeichnet ist (eine Sorge, die bei den Puritanern wie bei Platon mit dem Unbehagen gegenüber dem Theater in Verbindung gebracht werden kann).

Die Parallelen führen noch weiter. Dass der Cobbler sich als „mender of bad soles“ bezeichnet, ruft im Wortwitz auch Platons Hierarchie der Seelenteile auf, die mit der Architektur des Kosmos, des Staates und des menschlichen Körpers zusammenhängt. In Shakespeares Zeit erfährt diese Idee Herausforderungen, gehört aber vielerorts noch zum *common sense*; auch das Globe Theatre, das 1599 wahrscheinlich mit der Aufführung von *Julius Caesar* eingeweiht wurde, spiegelt diese Hierarchie in der Raumordnung. Die Cobbler unter den Zuschauern, die ‚groundlings‘, stehen unten vor der Bühne, Blickachse auf Stiefelhöhe der Schauspieler (sie haben damit die am wenigsten illusionierenden Perspektive⁵³); der Adel sitzt oben auf der Galerie.

⁴⁹ William Shakespeare: *The Tragedy of Julius Caesar*. In: *The Norton Shakespeare*. Hg. v. Stephen Greenblatt et al. New York/ London: W. W. Norton & Company 1997, S. 1533–1580, hier unter Abgabe von Akt, Szene und Vers: 1.1.1–25 (S. 1534).

⁵⁰ E. J. Hobsbawm/ Joan Wallach Scott: „Political Shoemakers.“ In: *Past & Present* 89 (1980), S. 86–114. Vgl. dazu Stallybrass: *Footnotes*, S. 319f.

⁵¹ Giorgio Riello: *The Boot and Shoe Trades in London and Paris in the Long Eighteenth Century*. Diss. University College London 2002, S. 61: „In London cobblers were not incorporated and traditionally a cobbler could only mend shoes.“

⁵² Barbara Parker: „From Monarchy to Tyranny: *Julius Caesar* among Shakespeare's Roman Works.“ In: Horst Zander (Hg.): *Julius Caesar. New Critical Essays*. New York/ London: Routledge 2005, S. 111–126, hier S. 118.

⁵³ Vgl. Robert Weimann: *Shakespeare and the Popular Tradition in the Theater. Studies in the*

Vor allem stellt der Wortwitz des Schusters den Staat auf die Füße. In der Rede von der Chirurgie im Kontext der politischen Organologie scheinen Narrative vom kranken Gemeinwesen auf, das durch Heilung oder Amputation einzelner Glieder gerettet werden kann. Vielleicht wirkt hier ein organologisches Bild aus Johannes von Salisburys *Policraticus* noch nach, einem um 1157 entstandenen Text zwischen Fürstenspiegel und Staatstheorie, der Material enthält, das vorgeblich einem Sendschreiben Plutarchs an Kaiser Trajan entstammt, das sich bislang allerdings nur bei Salisbury nachweisen ließ, der das Schreiben wohl erfand. Diesem Pseudo-Plutarch zufolge hat der *Amtsträger* die Schusterpflichten:

Aus diesem Grund sind die Ämter eingerichtet worden, damit Ungerechtigkeiten von den Untergebenen abgewandt, und das Gemeinwesen selbst durch die Dienstleistung [der Amtsträger] ‚beschuhet‘ würde. Es ist nämlich gewissermaßen unbeschuhet, wenn es sich Ungerechtigkeiten aussetzt, wobei nichts schändlicher sein kann als die Leute, die ein Amt ausüben. Denn ein übel zugerichtetes Volk ist gleichsam Anklage und Beweis für die Fußgicht des Fürsten.⁵⁴

Shakespeares Cobbler-Szene ließe sich vor diesem Hintergrund als Plädoyer dafür lesen, dass für die Füße der Cobbler zuständig sein sollte, dass, deutlicher gesagt, das System der Repräsentation durch die Volkstribune krankt. Der restliche Verlauf des Stücks kennt diese Radikalität in der Umkehrung der Hierarchien nicht mehr; ins Zentrum rücken die Hände in der rhetorischen und kriegerischen Auseinandersetzung zwischen Mark Anton und Brutus nach der Ermordung Cäsars.

In *King Lear* (1606), dem Shakespeare-Stück, das vielleicht am nachdrücklichsten politische Hierarchien hinterfragt, zeigen sich Lears vollständiger Machtverlust und schließlich auch die Kontingenz von Herrschaftsstrukturen in der Szene auf der Heide im vierten Akt, als der dem Wahnsinn nahe Lear den sich als verrückten Bettler ausgebenden Edgar bittet, ihm die Stiefel von den schmerzenden Füßen zu ziehen. Zuvor klärt Lear den blinden Gloucester über das Verhältnis des Wahrnehmungsapparats zur öffentlichen Ordnung auf und spricht über die Austauschbarkeit von Rollen im Herrschaftssystem:

LEAR: [...] A man may see how this world goes with no eyes; look with thine ears. See how yon justice rails upon yon simple thief. Hark in thine ear: change places and, handy-dandy, which is the justice, which is the thief? Thou hast seen a farmer's dog bark at a beggar?

GLOUCESTER: Aye, sir.

LEAR: And the creature run from the cur, there thou mightst behold the great image of authority. A dog's obeyed in office.
Thou rascal beadle, hold thy bloody hand.

Social Dimension of Dramatic Form and Function. Baltimore: Johns Hopkins 1978, S. 159.

⁵⁴ Johannes von Salisbury: *Policraticus*. Eine Textauswahl. Lateinisch – Deutsch. Ausgew., übers. u. eingel. v. Stefan Seit. Freiburg/ Basel/ Wien: Herder 2008, S. 287.

Why dost thou lash that whore? Strip thy own back;
 Thou hotly lusts to use her in that kind
 For which thou whip'st her. The usurer hangs the cozener.
 Through tattered clothes great vices do appear;
 Robes and furred gowns hide all. Plate sin with gold,
 And the strong lance of justice hurtless breaks;
 Arm it in rags, a pigmy's straw does pierce it.
 None does offend, none, I say, none. I'll able 'em.
 Take that of me, my friend, who have the power
 To seal th'accuser's lips. Get thee glass eyes;
 And, like a scurvy politician, seem
 To see the things thou dost not. Now, now, now, now!
 Pull off my boots. Harder, harder! So.⁵⁵

Der monarchistische Topos, wonach der König ‚keine Füße hat‘, erfährt hier eine Weiterführung; der Verlust der Königswürde scheint mit einem Gespür für die Füße einherzugehen.⁵⁶

Wichtig für die Fuß-Frage ist dabei nicht zuletzt, dass Lear fortlaufend aus dem Versmaß fällt. Anfangs wechselt er abrupt von Prosa in den Blankvers, was die zum Wahnsinn tendierende Rede wenigstens metrisch zusammenhält und die durchscheinenden sozialkritischen Aussagen aufwertet. Zudem bleibt die Rede durch den Wechsel in die metrische Form und die vielen Körperbilder selbst körperlich. Ein prosaischer Ausläufer, der die Rede kurz aus dem Tritt bringt, verstärkt diese Strategie des Wechsels zwischen Prosa und Blankvers, die dem Körperlichhalten des Sprechens dient, nochmals: „For which thou whip'st her. The usurer hangs the cozener.“ Kurz vor Schluss staucht dann eine Folge von Hebungen den Blankvers regelrecht zusammen: „To see the things thou dost not. Now, now, now, now!“

War die Präsenz des leidenden Körpers in Form von Gloucesters leeren Augenhöhlen im Verlauf der Rede in den Hintergrund gerückt, meldet sich der Körper hier in klagenden Versfüßen zu Wort, die Lears eigene schmerzende Füße zum Ursprung haben: Der Schlussvers „Pull off my boots. Harder, harder! So.“, mit dem die letzten Insignien des Königs abgelegt werden, beginnt metrisch, enthält aber auf dem Punkt eine Zäsur, die eintritt, weil der Stiefel sich nicht vom Fuß lösen lässt, und nimmt den Jambus im zweiten Teil für einen Trochäus zurück.

⁵⁵ William Shakespeare: The Tragedy of King Lear. In: The Norton Shakespeare. Hg. v. Stephen Greenblatt et al. New York/ London: W. W. Norton & Company 1997, S. 2319–2478, hier unter Abgabe von Akt, Szene und Vers: 4.5.142–163 (S. 2439).

⁵⁶ Vgl. Eickhoff: „Der aufrechte Gang“, S. 21: „Bei Versuchen, den Fuß zu formen und zu zähmen, ist die Verletzung des Menschenfußes folgeschwer und mitunter von enormer Gewalttätigkeit. Häufige Fußleidende waren Könige. Zur Inthronisation wurden ihnen nicht selten die Füße verletzt oder gebrochen. Sie sollten sich nicht dem Thron und den strengen Thronzeremonien entziehen können. So heißt es lapidar: ‚Der König hat keine Füße.‘ Denn sein Lebensort ist der Thronszitz. Graf Mirabeau, einer der einflussreichen Führer der Französischen Revolution, unterbricht noch barsch die Rede eines Volksdeputierten, der eine Eingabe an den König mit den Worten ‚Wir legen Euer Majestät zu Füßen ...‘ beginnt, mit dem Ausruf: ‚Der König hat keine Füße‘. Der königliche Fuß ist der verleugnete Fuß.“

Die Pause für das Ohr macht Platz für den Körper. Nicht nur Lears Fuß wird befreit, auch der des Verses. Das griechische *trochaios* bedeutet ‚laufend‘.

Mit Marx ließe sich sagen, dass Shakespeares Stück die Frage der politischen Herrschaft und die Frage der Vorherrschaft bestimmter Wahrnehmungssinne vom Kopf auf die Füße und Versfüße stellt. Wichtig ist dabei besonders die im Spiel mit dem Metrum zum Ausdruck kommende Prozessualität dieser Rejustierung; sie ist ein Kipp-Phänomen, bei dem die Spannung zwischen Idee und Körper erhalten bleibt und von den Zuschauern gerade in dieser Spannung auch körperlich erfahren werden kann.

Die politische Bedeutung solcher Szenen wird offenbar, wenn man sie mit Versuchen ihrer Verdrängung konfrontiert: der Zensur des Unterleibs auf dem *Leviathan*-Frontispiz, aber zum Beispiel auch mit Goethes 1803 für das Weimarer Hoftheater verfassten *Regeln für Schauspieler*, in deren *Paralipomena* sich die folgende Anweisung findet: „Eine Schuhsohle soll das Publikum nie gewahr werden, dies ist ein Gegenstand, der stets das Auge des Zuschauers beleidigt; man mag sich setzen, auf die Erde fallen, liegen oder knien, so müssen die Füße immer angezogen oder so gewendet werden, daß die Schuhsohlen nach der Tiefe oder Seite des Theaters gekehrt sind.“⁵⁷ In prägnanter Form kehrt ein Theater des spannungsreichen Wechselspiels zwischen Fuß und Kopf, Bodenhaftung und Ablösung, das bei Shakespeare seine Hochform erreicht hatte, erst in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts wieder.

IV. Philoktets Verse

Im April 2007 entsteht während eines Besuchs des Regisseurs Dimiter Gotscheff bei dem Schauspieler Josef Bierbichler in Ambach am Starnberger See der folgende Dialog über das Theater Heiner Müllers, dem Gotscheff und Bierbichler eng verbunden sind:

B[ierbichler]: Mitko, du hast gerade gesagt, dass der Heiner Müller irgendwas gesagt hat mit ‚Fersen‘. Wie geht das?

G[otscheff]: Der Heiner sagt ungefähr, dass das Theater mit Kopf nichts zu tun hat, und Theater kommt aus den Fersen. Irgendwo steht das, ich hab’s wo gelesen.

[...]

B: ‚Mit den Fersen‘ heißt dann wahrscheinlich: Wir gehen rückwärts vor dem Text her. Der Text geht immer hinter uns nach und wir gehen rückwärts.

G: Ja, das ist gut.

B: Das meint die ‚Ferse‘ möglicherweise.

G: Ja. Aber nicht deine, nicht deine, du bist schon ein bisschen versaut, weil ich kann mich erinnern, dass du für 300 Euro Schuhe gekauft hast für Odysseus in *Philoktet*.

⁵⁷ Johann Wolfgang von Goethe: „Regeln für Schauspieler“ [1803, Bearbeitung Eckermanns 1824]. In: ders.: Gesamtausgabe der Werke und Schriften in zweiundzwanzig Bänden. Bd. 15, Schriften zu Literatur und Theater. Hg. v. Walther Rehm. Stuttgart: Cotta 1958, S. 203–231, hier S. 228f.

B: Das war deine Bühnenbildnerin, die du angeschleppt hast. – Sag aber noch mal, wie der Müller da auf Ferse kommt? Was würdest du jetzt zu ‚Ferse‘ sagen? Warum kommt der akkurat auf eine Ferse, warum sagt er nicht ‚mit dem Ellenbogen‘? Oder meinte er gar ‚Verse‘ mit V?

G: Wie es ... also ... ich finde, da kommt der Rhythmus her.

B: Ahh! Das ist gut, das macht einen Sinn.

G: Und es ist die Erdberührung. Und der Tanz auch.

[...]

B: [...] Wo waren wir, bei der Ferse waren wir. Der Mitko hat behauptet, Heiner hätte mal gesagt, Theater muss nicht vom Kopf aus kommen, sondern von der Ferse, hast du das gehört jemals? Das behauptet der nämlich. Nirgendwo ist das nachweisbar, aber er sagt, er hätte es mal gelesen.

G: Doch, doch, das kannst du nachlesen, irgendwo, das habe ich geklaut. Das passt mir sehr gut, da ich gewöhnt bin im Balkan nur zu tanzen, weißt du?⁵⁸

Müller, der seine Dramen (anders als die Prosa) im Stehen geschrieben haben will,⁵⁹ hatte 1988 im Gespräch mit Frank Raddatz gesagt:

Begabung in der Kunst besteht genau darin, auf den eigenen Körper zu hören und den eigenen Körperrhythmus in das entsprechende Medium umzusetzen. Deshalb ist auch Freuds Sublimierungstheorie völliger Unsinn, denn Kunst kommt aus dem Körper und nicht aus einem vom Körper getrennten Kopf. Erst wenn ein Schauspieler den Text auch in den Füßen hat und er von da hochkommt, ist es Theater. Theater ist ein Dialog zwischen Körpern und nicht zwischen Köpfen.⁶⁰

Erprobt hat Müller diese Poetologie wohl nirgends so konsequent wie in seinem *Philoktet*.

In der Geschichte der Ästhetik spielt Philoktet, dem eine nicht heilende Fußwunde entsetzliche Schmerzen bereitet, seit Winckelmanns und Lessings Laokoon-Debatte eine zentrale Rolle für die Frage der Darstellung des Leidens auf der Bühne und ihre Wirkung.⁶¹ Müller hat in seiner Dramenfassung von 1965,

⁵⁸ Kollektiv Bier-Gott: „Mit der Ferse denken‘ – Zwei Gespräche.“ In: Peter Staatsmann/ Bettina Schültke (Hg.): Das Schweigen des Theaters – der Regisseur Dimiter Gotscheff. Berlin: Vorwerk 8 2008, S. 170–180, hier S. 170, 172 und 174.

⁵⁹ Heiner Müller: [Auszug aus einem Gespräch mit Luise Mendelsohn anlässlich einer Aufführung von Zement in Potsdam, 1974]. In: ders.: Werke 10, Gespräche 1. Hg. v. Frank Hörnigk. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2008, S. 43–45, hier S. 44.

⁶⁰ Heiner Müller: „Ich wünsche mir Brecht in der Peep-Show.“ Heiner Müller im Gespräch mit Frank Raddatz [1988]. In: ders.: Werke 11, Gespräche 2. Hg. v. Frank Hörnigk. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, S. 313–331, hier S. 331.

⁶¹ Vgl. unter den jüngeren Publikationen zum Thema: Susanne Gödde: „Pathos in der griechischen Tragödie.“ In: Martin von Koppenfels/ Cornelia Zumbusch (Hg.): Handbuch Literatur & Emotionen. Berlin/Boston: de Gruyter 2016, S. 209–243; Joseph Vogl: Über den Schrei. Wien: Vienna University Press 2013; Martin von Koppenfels: „Schmerz. Lessing, Duras

die ich hier betrachte,⁶² Philoktets Schmerz in eine Konstellation gefügt, die insbesondere die politischen Konfliktlinien des Stoffes ausprägt und zuspitzt.

Sophokles' Version des Stücks, die als einzige unter den Fassungen der drei großen Tragödiendichter vollständig überliefert ist (von den Philoktet-Dramen Aischylos' und Euripides' existieren nur Fragmente), handelt von dem Krieger Philoktet, der durch seine Sterbehilfe an Herakles Besitzer von dessen unfehlbarem Bogen wird, am Trojanischen Krieg aber nicht teilnehmen kann, weil er von einer Schlange gebissen wird und eine Wunde davonträgt, die so schmerzt, dass seine Schreie die Opfer stören, die für eine sichere Fahrt nach Troja nötig wären. Odysseus setzt Philoktet deshalb auf Lemnos aus, einer einsamen und kargen Insel. Zu Beginn des Stücks geht der Krieg zehn Jahre und droht, viele weitere Opfer zu kosten; ein Orakel rät die Rückholung Philoktets samt göttlichem Bogen und so fahren Odysseus und Neoptolemos, der Sohn Achills, nach Lemnos. Philoktet hasst Odysseus, deshalb überredet Odysseus Neoptolemos, den Philoktet nicht kennt, Philoktet zum Mitkommen zu bewegen. Neoptolemos lügt ungern und schlecht; noch dazu hasst auch er Odysseus, da dieser ihn um die Waffen seines toten Vaters gebracht hat. Im Weg steht außerdem Philoktets Leiden, das droht, Neoptolemos' Mitgefühl zu erregen und das Lügen zusätzlich zu erschweren. Am Ende des Stücks, als die Konflikte unauflösbar geworden sind, erscheint Herakles als *deus ex machina* und fordert Philoktet zur Fahrt nach Troja und zur Rettung des Griechenheers auf; den Fuß soll Asklepios im Kriegsgebiet heilen.

Müller streicht den Chor und eine Nebenfigur, sodass sich alles auf die Dreieckskonstellation zuspitzt. Die bei Sophokles göttlich induzierte Verwundung Philoktets wendet er zum Arbeitsunfall: Philoktet wird gebissen, als er eine Schlange vom Opfertisch entfernt. Die Verletzung wird zum Dienst an der Gemeinschaft. „Der Weg nach Troja, unsrer, war dein Fuß.“⁶³, sagt Odysseus bei Müller. Besonders stark greift Müller in der nach dem komplexen Handlungsverlauf fast komödiantisch simplen Schlusswendung Sophokles' ein. Müllers Stück kennt natürlich keinen *deus ex machina*. Vielmehr tötet der permanent zwischen den Positionen hin- und hergerissene Neoptolemos den widerständigen Philoktet im Affekt. Zu Ende ist das Stück damit nicht. Odysseus fixer Geist konstruiert eine Geschichte, wonach Troer nach Lemnos gekommen seien, um Philoktet abzuwerben. Dieser habe sich eisern zu den Griechen bekannt und diese Treue mit dem Tod bezahlt. Noch Philoktets Leiche wird dienstbar gemacht:

und die Grenzen der Empathie.“ In: Robert Stockhammer (Hg.): Grenzwerte des Ästhetischen. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2002, S. 118–145; und zu Müller: 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. 120–141.

⁶² Müller hat den Stoff mehrfach bearbeitet, zunächst 1950 in einem Gedicht, dann zwischen 1958 und 1964 in der hier besprochenen Dramenfassung und nochmals 1979 als Entwurf für ein Ballett.

⁶³ Heiner Müller: Philoktet, Die Stücke 1, Werke 3. Hg. v. Frank Hörnigk. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2000, S. 289–327, hier S. 320. Ich zitiere aus dem Stück im Folgenden in Klammern im Haupttext.

Wenn uns der Fisch lebendig nicht ins Netz ging
Mag uns zum Köder brauchbar sein der tote.
Zu besserem vielleicht, er kanns nicht hindern
Daß seine Wunde seine Speere schärft.
Die Steine weg. Lad mir den Leichnam auf.
Ich will dem Toten meine Füße leihn. (324f.)

Das Gehvermögen der Figuren und der dramatische Gang der Handlung sind poetologisch verschaltet. Die drei Figuren stehen modellhaft für jeweils unterschiedliche Modi des Diskurses, der begriffsgeschichtlich nicht nur mit dem geordneten Lauf der Gestirne, der wohldurchdachten Rede, dem cartesianischen Auf-Linie-Bringen der Gedanken verbunden ist, sondern auch mit dem Hin- und Herlaufen und dem tumultartigen Durcheinander. Die Odysseus-Figur repräsentiert das Prinzip der Ausrichtung. Über den Dienst wird das Individuum in den Volkskörper eingepasst; über den zeitweiligen oder dauerhaften Ausschluss des Nicht-Ausrichtbaren wird der Volkskörper austariert. Das erste Zusammentreffen zwischen Philoktet und Odysseus lautet bei Müller wie folgt:

PHILOKTET: [...]

Was für ein Schritt?

Odysseus. Neoptolemos.

ODYSSEUS: Du kennst ihn, Philoktet.

PHILOKTET: Wer nennt mich mit der unvergessnen Stimme?

ODYSSEUS: Der deine Stimme nicht vergessen hat

Seit er dich vor die Geier warf im Dienst.

PHILOKTET: Den so Verwundeten im gleichen Dienst.

ODYSSEUS: Den nicht mehr dienlichen mit solcher Wunde. (313f.)

Neoptolemos verkörpert den affektbedingten Zweifel innerhalb der Gemeinschaft der Dienenden, verleugnet sich aber schon zu Beginn des Stücks, gerät dann von einem Dilemma ins nächste und bleibt bis zum Schluss der Spielball Odysseus'.

Demgegenüber steht Philoktets Fuß als eitriges Scharnier, an dem das Stück die Frage der Möglichkeit der dramatischen und politischen Abweichung verhandelt. Am kranken Fuß Philoktets thematisiert Müller den Auftritt und damit den Beginn der dramatischen Handlung. Während Odysseus und Neoptolemos der Regiebemerkung zufolge nach dem Prolog einfach erscheinen: „*Küste. / Odysseus. Neoptolemos.*“ (291), hat Philoktets Einsatz einigen Vorlauf. Bevor er die Bühne betritt, wird er von Odysseus und Neoptolemos gesehen und beschrieben: „Dein Fisch kommt, Netz. Ungleich sein Schritt noch immer.“ (297), sagt Odysseus zu Neoptolemos. Schließlich heißt es: „*Auftritt Philoktet.*“ (298) Philoktets Ansprache an Neoptolemos problematisiert aber unmittelbar das Nicht-Auftretenkönnen und ironisiert so, mit dem Hinken des Schauspielers, die Regiebemerkung:

Ein Lebendes auf meinem toten Strand.

Ein Ding, das aufrecht geht wie vordem ich

Auf anderm Boden mit zwei heilen Beinen.
 Wer bist du, Zweibein? Mensch, Tier oder Grieche?
 Und wenn du der bist, hörst du auf zu sein.
Neoptolemos läuft weg.
 Und hättest du tausend Beine für die Flucht
 Mein Pfeil läuft schneller. (298)

Nikolaus Müller-Schöll hat für die Stelle darauf aufmerksam gemacht, dass Philoktets „kranke[r] Fuß [...] eine Spur im Kranken des Versfußes [hinterlässt]“ und das Metrum an entscheidender Stelle selbst zu hinken beginnt.⁶⁴ Für Müller berührt die Verssprache über ihren Takt den Körper des Publikums: „Über den Vers gibt’s einen physischen Kontakt zum Zuschauer, wenn er richtig gesprochen wird“, hat Müller über die Funktion des Verses bei Shakespeare gesagt: „Eine Stimme auf einen Rhythmus, und man erfährt dann die Geschichte über den Rhythmus, über den Körper. [...] Es geht darum, Erfahrungen zu machen. Und die kann man nur blind machen zunächst. Über den Körper und nicht über das Gehör und übers Begreifen.“⁶⁵

Noch prägnanter zeigt sich das Spiel zwischen Störungen in der gebundenen Sprache und dem versehrten Körper über die auch kulturgeschichtlich mit der Figur des Philoktet assoziierte Ausdrucksform des Leidens: den Schrei. Sophokles’ Philoktet schreit auf Griechisch. Sein Leiden, das er verbal noch stärker profiliert als der Philoktet Müllers, wird im Vers ausgedrückt und durch die komplexe griechische Schreikultur letztlich in einer Sprache, die man als artikulierte bezeichnen kann. Wolfgang Schadewaldt schreibt dazu:

Diese Ausrufe bilden eine reich gegliederte Stufenleiter. Sie beginnt bei dem mildesten Ausdruck der Erregung mit *pheu* und *ê* und steigt dann weiter auf über *ioh* und *oi, oi moi* zu *ai ai* und weiter zu *otototoi, èè* und *e* wie auch *he-e*; es gibt die Jubelrufe *euoi* und *euai*, und über allem steht der Ausdruck der größten Verzweiflung, stärksten Qual der furchtbare, fast tierische Schmerzenslaut *i-uh*.⁶⁶

Bei Müller steckt der Schrei allein in einer Regiebemerkung. „*Brüllt.*“ heißt es dort (306) genau einmal vor Philoktets Aufforderung an Neoptolemos, ihm den Fuß abzuhaufen. So steht Philoktets Schreien bei Müller nicht in, sondern quer zu den

⁶⁴ Nikolaus Müller-Schöll: „... die Wolken still / Sprachlos die Winde‘. Heiner Müllers Schweigen.“ In: Patrick Primavesi/ Olaf A. Schmitt (Hg.): *AufBrüche. Theaterarbeit zwischen Text und Situation.* Berlin: Theater der Zeit 2004, S. 247–256, hier S. 253f.

⁶⁵ Heiner Müller: „Eine merkwürdige Figur. Einige Worte zu Ernst Jandl.“ In: ders.: *Werke 8, Schriften.* Hg. v. Frank Hörnigk. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2005, S. 370f.

⁶⁶ Wolfgang Schadewaldt: *Antikes Drama auf dem Theater heute.* Pfullingen: Neske 1970, S. 25. Müllers Stück enthält einen Verweis darauf: „Laut, der mir lieb war. Sprache, lang entbehrt. / [...] / Lang hört ich die aus meinem Mund allein / Wenn Schmerz mir aus den Zähnen grub den Schrei.“ (300), sagt Philoktet zu Beginn seiner Begegnung mit Neoptolemos. Vgl. zu Philoktets Brüllen und zur Frage des (In-)Artikulierten: Markus Wilczek: *Das Artikulierte und das Inartikulierte. Eine Archäologie strukturalistischen Denkens.* Berlin/Boston: de Gruyter 2012, v.a. S. 38–59.

Versen – auf der Ebene der Fersen, wie sich mit Blick auf die theatrale Semiotik sagen ließe. Ziel dieses Ebenensprungs ist die Erinnerung an den Körper, dessen Schmerz für das Publikum erfahrbar gemacht werden soll, auch um zu verhindern, dass das Theater am Ende nur zu Kopf steigt. Im größten Schmerzmoment wird der Versfuß von der Fußwunde affiziert und muss dem Schrei, als wunder Sprache, Raum außerhalb des Metrums geben. Philoktets Brüllen macht – wie Lears Stöhnen – auf die Lücke zwischen Vers und Ferse aufmerksam und schafft gerade dadurch eine wirksame Verbindung zwischen ihnen.⁶⁷

Neben der Funktion des verletzten Fußes als dramatisches und metrisches Störelement kommt der Fuß vor allem im Zwischenraum von organologischer Metaphorik und konkreter Körperlichkeit zum Einsatz und erhält so auch eine politische Funktion. An einer Stelle spielt Philoktet die Option der Rückkehr in den Kriegsdienst durch:

PHILOKTET

[...]

Steht auf.

Du wirst gebraucht, du bist ein Netz wert wieder.

Renn, Fisch, um deinen Platz in seinen Maschen.

Und wenn die Pest erstickt an deinem Schritt

Die Nasen sind im Dienst, du stinkst nicht mehr.

Was hält dich, Fuß? Lieber ein andres Schiff?

Da ist kein andres und war keins zehn Jahr lang

Die Fessel hat kein Loch als in die Fessel

Und keinen Freund als deinen Feind hast du.

[...]

Der Fuß schnappt nach dem Weg, der ihm verspricht

Den andern Fuß heil zur Gesellschaft wieder

Das Bleigewicht der Schmerzen leiht ihm Flügel

Mächtig der Köder schleppt das faule Fleisch.

[...]

Lauf, Einbein, in den Schlamm, der alles heilt

Die alte Wunde mit der neuen Kränkung

Den Stinkenden mit dem Gestank der Schlacht. (312f.)

Wenig später entdeckt Philoktet, seines Bogens zwischenzeitlich beraubt, die Wunde als Waffe und setzt sie als Instrument zur Verzögerung ein. Er erkennt seine Macht im Nichtstun; an die Stelle der Hand rückt der dienstunfähige Fuß; vom Gehen befreit sich Philoktet, indem er es zum Ablaufen der Zeit abstrahiert:

⁶⁷ Bei Sophokles tauchen von 14 Formen der Vokabel Fuß sieben am Versende auf; auch die meisten anderen Formen haben eine prominente Versstellung. Bei Müller lassen sich sogar 38 Fuß-Vokabeln finden; am Versende stehen fünf, meist mit komischem Effekt, etwa, wenn Odysseus sagt: „Der Weg nach Troja, unsrer, war dein Fuß.“ (320).

PHILOKTET

So will ich säumen, bis der letzte Grieche
Auf Leichenbergen, griechischen, gehäuft
[...]
Behalt den Bogen, bessere Waffe ist
Die Zeit mir. Keine Hand beweg ich und
Ein Grieche stirbt. Und wieder stirbt ein Grieche
Und keine Hand. Zeit, Mörderin, alterslose
Zehn Jahre lang deinen Gang verflucht ich, der
Mir keinen Schritt ausließ und beugte tiefer
Mit jedem Schritt mich auf den Stein, und nicht
Genug zu preisen jetzt dein Ablauf, der
Kein Loch hat für Lebendiges durchzugehen
Das Fleisch herauszuhalten keine Grenze.
Dein Gang ist mein Gang, dein Schritt ist mein Schritt
Über den Göttern dein und meine Wohnung. (315)

Philoktets Macht ist gering, sein Stolz groß. Die Option der Verweigerung weiß er noch zu steigern in der vielleicht eindrucksvollsten Passage des Stücks:

PHILOKTET

[...]
Gebt mir ein Schwert, ein Beil, ein Eisen. Haut mir
Die Beine ab mit einem Eisen, daß die
Nicht gegen meinen Willen mit euch gehn
Reißt mir den Kopf vom Leib, daß meine Augen
Nicht nachgehn euch und euerm gehnden Segel
Daß meine Stimme nicht, lauter als Brandung
Zum Strand euch folgt und eurem Schiff aufs Meer.
Haut mir die Hände von den Armen auch
Eh sie euch anflehn stimmlos um den Platz
Auf eurer Ruderbank, in eurer Front
Reißt mir, daß nicht die roten Stümpfe noch
Das Ungewollte tun, vom Rumpf die Arme.
Der wird mir, fühllos auf fühllosem Stein
Nicht den Gehorsam weigern und so will ichs. (317)

„[I]l n’y a rien de plus inutile qu’un organe“, sagt – schreit – Antonin Artaud am Ende von *Pour en finir avec le jugement de dieu* (1947):

Lorsque vous lui aurez fait un corps sans organes, alors vous l’aurez délivré de tous ses automatismes et rendu à sa véritable liberté.

Alors vous lui réapprenez à danser à l'envers comme dans le délire des bals musette et cet envers sera son véritable endroit.⁶⁸

Ein solcher ‚Körper ohne Organe‘ liegt im Horizont von Philoktets Entwurf; auf dem Weg wird das Urbild der politischen Organologie, das Zusammenhalt über rhetorische Manipulation zu erreichen sucht,⁶⁹ zugleich vorgeführt und vernichtet: die Fabel vom Aufstand der Glieder gegen den Magen. Vollständig desillusioniert ruft Philoktet die Zerstörung seines politischen (oder militärischen) Körpers durch die Amputation aller dienstbar zu machenden Gliedmaßen herbei. Da es zugleich um seinen schmerzgeplagten ‚natürlichen Körper‘ geht – eine Fußamputation hatte er sich zuvor schon von Neoptolemos ersehnt⁷⁰ – wird die organologische Metaphorik im Moment ihrer Zerstörung an ihren eigentlichen Ursprung und Zweck erinnert: den überlebensfähigen Menschenkörper. Übrig bleibt bei Philoktet nur eine kalte Utopie des bloßen Bauches, der nichts mehr braucht und nichts mehr will – aber eben auch nicht mehr nutzbar gemacht werden kann. Mit Philoktets Leiche geschieht indes dann genau dies: „Ich will dem Toten meine Füße leihn.“ (325), sagt Odysseus beim Abtransport von Philoktets Leiche und hebt damit das Moment der widerständigen Fußwunde wieder aus.

Die Körperdekonstruktion und der unbefriedigende Ausgang haben ein Vorbild in der „Clownsnummer“ aus Bertolt Brechts *Badener Lehrstück vom Einverständnis* (1930).⁷¹ Herrn Schmitt, einem von drei Zirkusclowns, werden dabei nach und nach, halb auf seinen Wunsch hin, halb auf Drängen der beiden anderen Clowns, sämtliche Körperteile („dies viele nutzlose Zeug“) abgesägt oder herausgeschraubt und schließlich als sein Eigentum wieder überlassen: „So, Herr Schmitt, da haben Sie alles, was Ihnen gehört, das kann Ihnen keiner mehr rauben.“⁷² Am Ende der Nummer, als Herrn Schmitt gerade der Kopf

⁶⁸ Antonin Artaud: „Pour en finir avec le jugement de dieu“ [1947]. In: ders.: *Œuvres complètes* XIII. Paris: Gallimard 1974, S. 67–104, hier S. 104. – „[E]s gibt nichts Sinnloseres als ein Organ. / Wenn sie ihm einen Körper ohne Organe hergestellt haben, dann werden Sie ihn von all seinen Automatismen befreit und ihm seine wirkliche und unvergängliche Freiheit zurückerstattet haben. / Dann werden Sie ihm wieder beibringen, wie im Delirium Musetten verkehrt herum tanzen, und diese Kehrseite wird seine richtige Seite sein.“ Antonin Artaud: *Schluß mit dem Gottesgericht. Das Theater der Grausamkeit. Letzte Schriften zum Theater.* Übers. v. Elena Kapralik. München: Matthes & Seitz 2002, S. 29.

⁶⁹ Vgl. Lüdemann: *Metaphern der Gesellschaft*, S. 201.

⁷⁰ „Du hast ein Schwert, hau mir den Fuß ab, Kind. / [...] / Hau mir den Fuß ab, Mensch, du hast ein Schwert. / Wer hat den Stein in deine Brust gegeben. / Gib mir dein Schwert, solange der Fuß mir eine / Hand läßt mit einem Schwert ihn abzuhaun.“ (306). Bei Sophokles noch eindrucksvoller: „[...] Es bohrt, / Durchbohrt mich! ich Unsel'ger! o ich Armer! / Ich bin verloren, Kind. Es frißt mich auf! / Papá-ih! papá-ih! / Appápapa, páppapa páppa, papá-ih! / O bei den Göttern! hast du griffbereit, mein Sohn / Ein Schwert zur Hand, so schlage zu, / Ganz unten auf den Fuß, mäh' ihn ab! / Schnell! schone nicht mein Leben! Komm o Sohn –“. Sophokles: *Philoktet.* Übertragen v. Wolfgang Schadewaldt. Hg. v. Hellmut Flashar, Frankfurt a.M./ Leipzig: Insel Verlag 1999, S. 44 (v. 743–750).

⁷¹ Ich danke Bianca Barreto, Porto Alegre, sehr herzlich für den Hinweis auf die Brecht-Stelle.

⁷² Bertolt Brecht: *Das Badener Lehrstück vom Einverständnis* [1930]. In: ders.: *Werke.* Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe. Hg. v. Werner Hecht/ Jan Knopf et al. Stücke 3. Bearb. v. Manfred Nössig. Berlin/ Weimar: Aufbau-Verlag 1988, S. 25–46, hier S. 33.

abgeschraubt worden ist, ergibt sich noch folgender Dialog, der in Philoktets Versen bei Müller nachklingt:

HERR SCHMITT: Faß mich doch einer an der Hand.

EINSER: Wo?

ZWEIER: Ist Ihnen jetzt leichter, Herr Schmitt?

HERR SCHMITT: Nein. Ich liege nämlich mit meinem Rücken auf einem Stein.

ZWEIER: Ja, Herr Schmitt, alles können Sie nicht haben.

Die beiden lachen schallend.

*(Ende der Clownsnummer.)*⁷³

Auch die dunkle Komik teilt Müller mit Brecht. Bei Müller entsteht sie vor allem durch die Verschränkung verschiedener materieller und nicht-materieller Körper(bilder). Auf dem Theater wird der ‚natürliche‘ Körper zugleich zum künstlichen; in der Regel tritt ersterer auf der Bühne möglichst weit zurück, nicht zuletzt um unfreiwillige Komik zu vermeiden. Müllers Körpertheater weiß sich die Spannungen, die ein Spiel mit verschiedenen Ebenen der Körperlichkeit auf der Bühne erzeugen kann, zunutze zu machen, gerade auch in Verbindung mit dem Komischen. Müllers *Philoktet* beginnt mit einem Brechtschen „*Prolog*“, den der Darsteller des Philoktet „*in Clownsmaske*“ und in Knittelversen spricht (291). In Ivan Panteleevs Münchner Inszenierung des *Philoktet* von 2015, die spürbar an Müllers Theatertheorie orientiert ist, zielt Philoktets Fuß durchweg ein rosafarbener Strumpf. „Der Ablauf ist zwangsläufig nur, wenn das System nicht in Frage gestellt wird“, schreibt Müller über solche Verfahren in einer poetologischen Notiz zum Stück: „Komik in der Darstellung provoziert die Diskussion seiner Voraussetzungen. Nur der Clown stellt den Zirkus in Frage. Philoktet, Odysseus, Neoptolemos: drei Clowns und Gladiatoren ihrer Weltanschauung.“⁷⁴

Schluss: „Der hinkende Vogel verfremdet den Flug“

Die dramaturgische und politische Bedeutung des versehrten Fußes hat Müller in einem Brief an Dimiter Gotscheff, der *Philoktet* 1983 am Theater Sofia inszenierte, explizit gemacht:

Vielseitig schlau ist der Gebrauch, den er von seinem kranken Fuß macht: Ornament, Last, Beute. Auch Identität: In der Zeit, die dem Schmerz gehört, wird der Mann zur Fußnote, brüllender Kommentar des kranken Glieds. Die Wunde kann als Waffe eingesetzt werden, weil der Fuß das Loch im Netz bezeichnet, die Lücke im System, den immer neu bedrohten und neu zu erobernden Freiraum zwischen Tier und Maschine, in dem die Utopie einer menschlichen Gemeinschaft aufscheint. Der hinkende Vogel

⁷³ Ebd., S. 35. Vgl. zu Brechts beschädigten Bühnenkörpern: Karin Harrasser: Prothesen. Figuren einer lädierten Moderne. Berlin: Vorwerk 8 2016, S. 186–203.

⁷⁴ Heiner Müller: „Drei Punkte zu ‚Philoktet‘“ [1968]. In: ders.: Werke 8, Schriften. Hg. v. Frank Hörnigk. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2005, S. 158.

verfremdet den Flug. Die Tragödie geht leer aus. Ihr Gang verwirft die Tröstung, die ein Aufschub ist.⁷⁵

„Was man nicht erfliegen kann, muß man erhinken“, lautet ein Vers Friedrich Rückerts, den Freud am Ende von *Jenseits des Lustprinzips* zitiert, zum Trost für den manchmal stockenden Fortschritt der psychoanalytischen Arbeit.⁷⁶ Müller scheint das Bild hier aufzugreifen, wendet es aber anti-teleologisch (und anti-aristotelisch). Das Interesse liegt nicht im Erhinken, im Ankommen (worin Müller nur einen „Aufschub“ erkennt), sondern im Hinken selbst. Über die Form der Abweichung – vom geraden Gang, vom linearen Lauf des *dráma*, von der direkten Fahrt nach Troja – entwirft sich ein utopisches Bild des politischen Menschen im „Freiraum zwischen Tier und Maschine“. In die Richtung dieses Freiraums deuten die Lücke zwischen Descartes und dem Bufón in Bergers Montage, die Leerstellen im *Leviathan*-Frontispiz und der Schwellenraum der Wahrnehmung der Shakespeare-Bühne zwischen Stehparterre und Galerie.

Michel de Montaigne hatte die Abweichung im Übrigen schon im späten 16. Jahrhundert zum zentralen Prinzip der Weltordnung erklärt: „Le monde n'est que variété et dissemblance.“⁷⁷, heißt es zu Beginn des Essays „De l'yvrongnerie“ („Über die Trunksucht“). Und in „De la ressemblance des enfans aux pères“ zum Charakter von Meinungen: „Leur plus universelle qualité, c'est la diversité.“⁷⁸ „Des boyteux“ („Über die Hinkenden“) schließlich, ein Text, der lange nicht zu seinem Thema findet (die überdurchschnittliche sexuelle Performanz hinkender Frauen), enthält gegen Ende die folgende Passage: „Il n'est rien si souple et erratique que nostre entendement: c'est le soulier de Theramenez, bon à tous pieds. Et il est double et divers, et les matieres doubles et diverses.“⁷⁹ Der Spitzname des Theramenes, eines als besonders wankelmütig geltenden athenischen Politikers, lautete Kothurn, nach dem zum Tragödienkostüm gehörenden, auf beide Füße passenden, dicksohligen und zugleich offenen Stiefel. Vor dem Hintergrund der besprochenen Stücke wie von Montaignes Ironie gälte

⁷⁵ 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 S. 261.

⁷⁶ Sigmund Freud: „Jenseits des Lustprinzips“ [1919]. In: ders.: Gesammelte Werke. Hg. v. Anna Freud. Band XIII. 5. Aufl. Frankfurt a.M.: S. Fischer 1967, S. 1–69, hier S. 69.

⁷⁷ Michel de Montaigne: Les Essais de Michel de Montaigne [1580ff.]. Hg. v. Pierre Villey/ V.L. Saulnier. Paris: Quadrige/ Presses Universitaires de France 1988 [1924], Livre II, S. 339. – „Die Welt ist nichts als Ungleichheit und Wechselspiel.“ Michel de Montaigne: Essais. Übers. v. Hans Stilett. Frankfurt a.M.: Goldmann 1998, Zweites Buch, S. 20 (Die Seitenangaben zur Übersetzung in den folgenden beiden Fußnoten beziehen sich auf diese Ausgabe.).

⁷⁸ Ebd., S. 786. – „In nichts ist sich alles gleicher als in der Ungleichheit.“, Zweites Buch, S. 691.

⁷⁹ Ebd., Livre III, S. 1034. – „Nichts ist so biegsam und wenig festgelegt wie unser Verstand (gleich dem Schuh des Theramenes, der an beide Füße paßte). Er ist doppeldeutig und widersprüchlich, und doppeldeutig und widersprüchlich sind auch die Dinge.“ Drittes Buch, S. 392.

es, dem Wankelmut und der Dicksohligkeit ein Unterscheidungsvermögen entgegensetzen, das, in hinkendem Takt, an einer Bodenhaftung arbeitet, die nicht von einem ‚Nomos der Erde‘ ausgeht, sondern vom Sensorium der eigenen Fußsohlen.