

Olaf Hildebrand / Thomas Pittrof (Hg.)

**»... auf klassischem Boden
begeistert«**

Antike-Rezeptionen in der deutschen Literatur

ROMBACH  VERLAG

KLAUS-DETLEF MÜLLER

»Nämlich die Worte müssen rein bleiben«.

»Arbeit an der Differenz« in Heiner Müllers *Der Horatier*

»Nec ferme res antiqua alia est nobilior« – keine andere Begebenheit aus der Vorzeit ist bekannter¹ – mit diesen Worten führt Livius seine Erzählung vom stellvertretenden Kampf der Horatier und der Curatier um die Herrschaft im römisch-albanischen Territorium ein, und diese retrospektive Feststellung gilt auch für die Nachwirkung der exemplarischen Episode aus der römischen Geschichte in der Literatur und der religiösen und politischen Theorie bis ins 20. Jahrhundert.

Livius erzählt die Vorgänge als eine entscheidende Etappe im Bruderkampf der Römer und der Albaner um die Herrschaft in Latium: Die Herrschergeschlechter beider Volksstämme sind Nachfahren des Trojaners Aeneas, die, von Lavinium kommend, zunächst Alba Longa und dann Rom gegründet haben. Ihre frühe Geschichte wird noch als vom Mythos bestimmt wahrgenommen, auch wenn Livius den Legenden der Überlieferung pragmatische Erklärungen zur Seite stellt, ohne sich für die eine oder andere Version zu entscheiden. Die erzählte Geschichte ist grausam und barbarisch, immer wieder von Bruderkampf und Verwandtenmorden bestimmt, wobei das insbesondere für die Geschichte der Stadt Rom gilt, die im Zeichen des Brudermords des Romulus an Remus, des von Romulus initiierten Raubs der Sabinerinnen und des dadurch drohenden und gerade noch abgewendeten Gemetzels von Schwiegervätern und Schwiegersöhnen steht. Wie seine Herkunft als Sohn des Mars und der Rhea beläßt Livius auch den Tod des Romulus im Zwielicht: Neben der Legende von seiner Entrückung unter die Götter steht das Gerücht, er sei von den »Vätern«, den patrizischen Senatoren, »mit bloßen Händen zerrissen worden«.² Nach der blutigen Zeit der Stadt- und Staatsgründung gibt es ausnahmsweise eine relativ lange Zeit des Friedens unter dem sabinischen König Numa Pompilius. Auf Numa folgt der Römer Severus Tullus, der noch kriegslüsterner ist als selbst Romulus.³

¹ Titus Livius: *Ab urbe condita. Liber I. Römische Geschichte 1. Buch.* Übers. und hg. von Robert Feger. Stuttgart 1981, hier 24.1, S. 72/73.

² Ebd., 16.4, S. 52/53.

³ Ebd., 22.2, S. 66f./67f.

Er benutzt einen geringfügigen Anlaß, um mit List und Tücke den Albanern den Krieg zu erklären, eine Art Bürgerkrieg: »Beide Völker stammen ja von Troja her, da Lavinium von Troja, von Lavinium Alba und die Römer vom Königsgeschlecht der Albaner ihren Ursprung hatten.«⁴ So kommt es zum stellvertretenden blutigen Kampf zwischen den Horatiern und den Curiatiern, dem Bruderkampf um Herrschaft und Knechtschaft, der durch ein Abkommen geregelt wird, in dem Livius die »älteste Kunde von einem Vertrag« sieht.⁵ Das ohnehin schon schreckliche Gemetzel erfährt eine Steigerung durch den Mord des siegreichen Horatiers an seiner einem der Curiatier verlobten Schwester, der nach dem Einspruch des Vaters des Horatiers und nach dem Willen des Volkes ungesühnt bleibt und die mit dem Brudermord des Romulus begonnene Geschichte des zur Weltmacht bestimmten Roms durch eine weitere Schreckenstat fortsetzt, bevor Severus Tullus die etruskischen Fidenaten und Veientier durch Tücke zum Krieg provoziert und in einem gräßlichen Gemetzel besiegt, den Albanerführer Mettius wegen seiner heimlichen Verweigerung der Bündnispflichten auf beispiellose Weise durch Vierteilung hinrichten läßt, die Stadt Alba Longa zerstört und die Albaner nach Rom umsiedeln läßt. Der Aufstieg Roms ist also das Ergebnis eines fortgesetzten Bruderkampfes, in dem der heroische Triumph des Horatiers und seine gräßliche Untat des Schwestermordes eine sinnfällige Episode ist. Die Tötung der Schwester antizipiert zugleich die Zerstörung Alba Longas.

Weil Heldentat und Untat in Handlungsform und Selbstdarstellung so eng zusammenhängen und so unmittelbar aufeinanderfolgen, stellt sich immer wieder die Frage nach ihrer Vereinbarkeit und nach ihrer Beurteilung, die unterschiedliche Antworten provoziert hat.⁶

Schon Augustin hat in seiner Auseinandersetzung mit der Geschichte der Stadt Rom und des römischen Reiches im dritten Buch seines *Gottesstaates*⁷ die Episode als Teil der Unheilsgeschichte der römischen Weltherrschaft geschildert. Vom Glauben an die falschen, zugleich ohnmächtigen und unmoralischen Götter geleitet, nehmen die Römer die Ermordung des Remus

⁴ Ebd., 23.1, S. 68/69.

⁵ Ebd., 24.4, S. 74/75.

⁶ Vgl. zum folgenden Marc Fumaroli: La tragédie de la cité terrestre dans *Horace*. In: Frank-Rutger Hausmann, Christoph Mietling, Margarete Zimmermann (Hg.): *Diversité, c'est ma devise. Studien zur französischen Literatur des 17. Jahrhunderts*. Festschrift für Jürgen Grimm zum 60. Geburtstag. Paris/Seattle/Tübingen 1994, S. 157–190.

⁷ Des heiligen Kirchenvaters Aurelius Augustinus 22 Bücher über den Gottesstaat. Aus dem Lateinischen übersetzt von Dr. Alfred Schröder. 1. Bd. Kempten/München 1911.

durch Romulus hin, einen Brudermord, der als ruchloser Mord am Mitbegründer des Staates zugleich ein Vätermord ist.⁸ An das unheilvolle Regiment des Romulus erinnert Augustin, als er auf den von Tullus provozierten Krieg gegen die Albaner zu sprechen kommt. Da Alba »die Mutter Roms im eigentlicheren Sinne als Troja« ist, ist dieser Krieg »nicht ein gewöhnlicher Bürgerkrieg, es war vielmehr die Tochterstadt, die wider die Mutterstadt die Waffen führte«.⁹ Das rechtfertigt die Schwester:

Dieses eine Weib fühlte nach meinem Empfinden menschlicher als das ganze römische Volk. Ihr Weinen war, denke ich, freier von Schuld; denn es galt dem Manne, dem sie bereits als ihrem Gemahl verbunden war, es galt vielleicht auch dem Bruder selbst, der den erschlagen hatte, dem er die eigene Schwester verlobt.¹⁰

Die Götter aber haben »nach ihrer Gepflogenheit«¹¹ Alba schon verlassen und preisgegeben und die Herrschaft Roms akzeptiert.

Mit einer anderen Begründung kommt auch Machiavelli¹² zu einer Verurteilung des Horatius. Er sieht in seinem Sieg über die Curiatier durchaus ein Verdienst, auch wenn er es für falsch hält, daß der Streit durch einen stellvertretenden Kampf und nicht durch Krieg ausgetragen wurde, denn dadurch wird mit ungewissem Ausgang die Zukunft des Staates aufs Spiel gesetzt. Es darf nicht »in der Gewalt so Weniger« stehen, dessen »Unabhängigkeit zu Grund zu richten.«¹³ Wenn das aber, wie hier, geschehen ist, dann darf dennoch »niemals eine wohlgeordnete Republik die Vergehen ihrer Bürger durch ihre Verdienste ausgleich[en]. Im Gegentheile, wenn sie Belohnungen für eine gute und Strafen für eine böse Handlung festgesetzt, und einen Mann weil er gut gehandelt belohnt hat, so soll sie denselben Mann, betrügt er sich nachher schlecht, ohne irgend eine Rücksicht auf seine guten Handlungen, bestrafen.«¹⁴ Denn geschieht dies nicht, dann ist

⁸ Ebd., Buch III.6, S. 136f.

⁹ Ebd., Buch III.14, S. 148f.

¹⁰ Ebd., Buch III.14, S. 149.

¹¹ Ebd., Buch III.14, S. 151.

¹² Niccolò Machiavelli: *Discorsi sopra la prima Deca di Tito Livio (libro II)*. In: *Opere di Niccolò Machiavelli a cura di Rinaldo Rinaldi*. Torino 1999, S. 555–560. Deutsch: *Niccolò Machiavelli: Vom Staate oder Betrachtungen über die ersten zehn Bücher des Tit. Livius*. Aus dem Italienischen übersetzt von Joh. Ziegler. Karlsruhe 1832, S. 70–74. Nach dieser Ausgabe wird im folgenden zitiert.

¹³ Machiavelli (Anm.12), S. 71.

¹⁴ Machiavelli (Anm.12), S. 73.

das Gemeinwesen durch den Übermut desjenigen, der ihm sein Gesetz aufgezwungen hat, in Gefahr, sich aufzulösen.¹⁵

Corneille gestaltet den Fall zur Tragödie. In seinem Widmungsschreiben an Richelieu versteht er den Hinweis von Livius auf die Besonderheit der Vorgänge als eine doppelte »glorieux éloge«: »qu'il n'y a presque aucune chose plus noble dans toute l'antiquité«.¹⁶ Sein *Horace* (1641) zeigt die Unvereinbarkeit der patriotischen Verpflichtung auf die Größe Roms mit der Forderung von Mitmenschlichkeit. In dieser Perspektive verschärft er zunächst den Konflikt: Die für den stellvertretenden Kampf ausgewählten Horatier und Curiatier sind doppelt verschwägert: nicht nur ist Horaces Schwester Camille mit Curiace verlobt, sondern zugleich ist Horace mit Curiaces Schwester Sabine¹⁷ verheiratet – damit wird der drohende Bürgerkrieg zwischen den verwandten Städten Rom und Alba zum Menetekel der Unnatur. Sabine sieht sich von vornherein in einer ausweglosen Lage: »Je crains notre victoire autant que notre perte.«¹⁸ Diese spitzt sich zu, als auf Vorschlag des curiatischen Führers der Bürgerkrieg durch den stellvertretenden Kampf um die Vorherrschaft abgewendet wird, der von Horace und Curiace und ihren Brüdern ausgetragen werden soll. Für die Frauen, die bei Corneille von Anfang an im Vordergrund der Handlung stehen¹⁹, wird die Situation auf tragische Weise aussichtslos: Sie werden die Brüder und/oder den Mann verlieren und dann im günstigsten Fall Ehefrau eines Brudermörders sein. Für Horace und Curiace ist die Wahl hingegen eine Auszeichnung, die Unsterblichkeit verspricht, allerdings um einen schrecklichen Preis. Das sehen beide, aber auf unterschiedliche Weise. Für Horace ist es ein einzigartiger Fall:

Mais vouloir au public immoler ce qu'on aime,
S'attacher au combat contre un autre soi-même,
Attaquer un parti qui prend pour défenseur

¹⁵ Machiavellis Sichtweise bestimmt auch Pietro Aretinos Tragödie *Orazia* (1546). Hierzu Fumaroli (Anm. 6), S. 167–169.

¹⁶ Pierre Corneille: *Horace*. In: Théâtre choisi de Corneille. Ed. Maurice Rat. Paris 1961, hier S. 87 (Hervorhebung KDM). Diese Ausgabe wird zitiert mit Angabe von Akt und Szene, Verszahl und Seitenzahl.

¹⁷ Fumaroli weist darauf hin, daß der Name Sabine auf den Raub der Sabinerinnen anspielt, also auf die in der römischen Geschichte vorangegangene Episode und den damit schon einmal drohenden mörderischen Kampf unter Verwandten, vgl. Fumaroli (Anm. 6), S. 170f.

¹⁸ *Horace* (Anm. 16) I 1, V. 32, S. 94.

¹⁹ Vgl. hierzu Serge Doubrovsky: *Corneille et la dialectique du héros*. Paris 1963, S. 131–184.

Le frère d'une femme et l'amant d'une sœur,
Et, rompant tous ces nœuds, s'armer pour la patrie
Contre un sang qu'on voudrait racheter de sa vie.²⁰

Auch Curiace zögert nicht, sich dem Ansinnen der Herrscher zu unterwerfen, allerdings mit innerem Widerstreben:

Et si Rome demande une vertu plus haute,
Je rends grâce aux dieux de n'être pas Romain,
Pour conserver encor quelque chose d'humain.²¹

Horace ist von solchen Skrupeln frei: »Albe vous a nommé, je ne vous connais plus.«²² Als strahlender Sieger trifft Horace dann auf die trauernde Schwester, die seinen Ruhm als den Triumph barbarischer Brutalität wahrnimmt und das kriegerische Rom verflucht (»Rome enfin, que je hais parce qu'elle t'honore«²³) und die er erschlägt, weil sie es wagt, über einen Feind Roms zu weinen.

Zur tragischen Figur wird Horace nicht, weil er gezwungen ist, seine Schwäger und in Curiace sogar sein anderes Ich zu töten, und weil ihm die Selbstachtung gebietet, die eigene Schwester hinzurichten, als sie das nicht als heldische Größe, sondern als barbarische Selbstentfremdung versteht. Seine unbedingte Bereitschaft, der Größe Roms alle Regungen der Menschlichkeit preiszugeben, verbindet ihn mit seinem Vater, der dem öffentlichen Wohl bedenkenlos seine Söhne und den als künftigen Schwiegersohn geschätzten Curiace opfert und eine so vermeintlich erhabene Haltung auch von Camille verlangt (IV, 3) – Mitleid hat er nur mit Sabine, von der er aber die Größe der Einsicht in das Unvermeidliche erwartet. Vater und Sohn sind sich einig, daß das Interesse des Staates dem der Familie übergeordnet ist.²⁴ Tragisch wird Horace aber, weil ihm der öffentliche Ruhm abgesprochen wird, weil Sabine von ihm den Tod fordert, da sie wie Camille empfindet (IV, 7), und weil selbst der König Tulle »son trop d'amour pour la cause publique«²⁵ nicht vorbehaltlos billigt. Die »gens de bien«, zu

²⁰ *Horace* (Anm. 16) II 3, V. 443–448, S. 106.

²¹ Ebd., II 3, V. 480–482, S. 107. Zur Menschlichkeit der Albaner als dem Erbe ihrer trojanischen Herkunft vgl. Fumaroli (Anm. 6), S. 170–173.

²² Ebd., II 3, V. 502, S. 107.

²³ Ebd., IV 6, V. 1304, S. 132.

²⁴ Ebd., I 3, V. 255, S. 100.

²⁵ Ebd., V 2, V. 1455, S. 137.

deren Sprecher sich Valère macht, fordern: »Qu'il triomphe en vainqueur, et périsse en coupable«²⁶ – die Götter haben es zugelassen, »qu'un si grand courage, après ce noble effort | Fût digne en même jour de triomphe et de mort.«²⁷

Horace ist bereit, sein Leben zu opfern, um seinen Ruhm zu retten.²⁸ Aber weder sein Tod noch der stellvertretende Tod der unversöhnten Sabine wird akzeptiert. Die Meinung des »peuple stupide«²⁹ wird vom alten Horace bestritten, und der König Tulle erklärt, daß der Retter seines Throns »au-dessus des lois« steht.³⁰ Die zweifelhafte Begründung für dieses herrscherliche Machtwort ist der Hinweis auf den Brudermord des Romulus, der hier ein Spiegelbild findet: »Rome [...] peut bien souffrir en son libérateur | Ce qu'elle a bien souffert en son premier auteur.«³¹ Damit kann der König zwar die Anklagenden zum Schweigen bringen, aber der Retter Roms bleibt doch im Zwielicht: Der Mangel an Menschlichkeit, den Curiace schon seiner bedingungslosen Kampfbereitschaft als Makel eingeschrieben hat, hat sich nur allzu offensichtlich bestätigt. Als Held bleibt Horace Mörder, sein Ruhm ist verdunkelt, und gerade weil er seine Schande überlebt, ist er eine tragische Figur.

Als Heiner Müller, mehr als 300 Jahre nach Corneille, auf den Stoff zurückkommt (»*Der Horatier*, geschrieben nach einem alten Plan, August/September 1968, basiert auf dem Bericht von Livius und dem Drama von Corneille«³²), orientiert er sich am lakonischen Stil des epischen Berichts bei Livius für ein Lehrstück in der Nachfolge Brechts. Das Stück steht im Zusammenhang mit seinen Antikenbearbeitungen³³, einer sehr spezifischen Form der »Arbeit am Mythos« (Blumenberg). Auch hier war Brecht vorgegangen. Seine *Antigone des Sophokles* (1948) ist der Versuch, das antike

²⁶ Ebd., V 2, V. 1488, S. 138.

²⁷ Ebd., V 2, V. 1530, S. 139.

²⁸ Ebd., V 2, V. 1554, S. 140.

²⁹ Ebd., V 2, V. 1711, S. 144.

³⁰ Ebd., V 3, V. 1754, S. 145.

³¹ Ebd., V 3, V. 1757f., S. 145.

³² Heiner Müller: *Der Horatier*. In: Heiner Müller, Werke 4. Die Stücke 2. Frankfurt a.M. 2001, S. 567. Nach dieser Ausgabe wird im folgenden zitiert unter Angabe der Seitenzahl.

³³ U.a. Gespräch der Bediensteten im Palast des Agamemnon, während dieser ermordet wird (Anfang der 50er Jahre); Philoktet (1958/1964, 1979); Herakles 5 (1964/1966); Ödipus Tyrann (1965); Prometheus (1967/1968); Herakles 2 oder Die Hydra (1972); Verkommenes Ufer, Medeamaterial, Landschaft mit Argonauten (1981/1982); Ödipuskommentar.

Drama neu zu lesen, indem er es »durchrationalisiert«³⁴, d.h. indem er historisierend die »gesellschaftliche Kausalität« aufdeckt, den im Werk angelegten, aber durch den für seine Entstehungszeit bestimmenden Vorstellungshorizont verdeckten Sinngehalt freilegt.³⁵ In der gleichen Weise ist Brecht auch bei seinen Bearbeitungen klassischer Stücke der literarischen Tradition vorgegangen, eine Praxis, die derjenigen entspricht, die Heiner Müller im Hinblick auf seine Shakespeare-Bearbeitungen in einer Variation des Blumenbergschen Terminus »Arbeit an der Differenz« genannt hat.³⁶ Sie beruht darauf, daß eine gut erfundene Fabel, die in der Zeit der Beschreibung noch keine Wirklichkeit hat, ihre Bestätigung erfährt, indem sie Erfahrungen wahrnehmbar macht, die sie noch gar nicht meinen konnte. Damit wird sie zum Mythos: »Der Einbruch der Zeit in das Spiel konstituiert den Mythos. Der Mythos ist ein Apparat, eine Maschine, an die immer neue und andere Maschinen angeschlossen werden können.«³⁷ Entscheidend ist aber, daß der Mythos nicht Spiegel bleiben darf, nicht die Wiederkehr des Gleichen bestätigen, sondern Veränderung, Differenz erzeugen sollte. Insofern ist die »Arbeit an der Differenz« eine spezifische Weise der Arbeit am Mythos und umgekehrt. Und zugleich ist der Mythos im so verstandenen Sinne ein heuristisches Medium für die Orientierung in der geschichtlichen Welt. Heiner Müller kehrt also die Blickrichtung der Brechtschen Historisierung um: Der Mythos ist nicht entstellte geschichtliche Erfahrung, sondern ein Medium, das die Verkehrtheit und Falschheit der auf seine ästhetische Objektivierung folgenden geschichtlichen Wirklichkeit

³⁴ Bertolt Brecht: *Journale*, 18.1.1948, in: Bertolt Brecht: Werke. Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe (GBA). Berlin/Frankfurt a.M. 1989–2000. Hier: Band 27, S. 265.

³⁵ Fragwürdig ist allerdings die Annahme, die Durchrationalisierung der Fabel bzw. des Mythos eröffne den Zugang zu einer zugrundeliegenden »höchst realistischen Volkslegende« (*Journale* 16.12.1967, GBA 27, S. 247; vgl. auch Brief an Stefan S. Brecht Ende Dezember 1947, GBA 29, S. 440). Die Forschung hat zeigen können, daß schon bei Sophokles ein ursprünglich mythischer Stoff politisch verstanden wird, daß also schon hier eine Arbeit am Mythos im Sinne der Polis-Idee und einer Konfliktsituation im menschlichen Miteinander vorliegt und nicht die ideologische Vernebelung einer geschichtlich begründeten Volkslegende (Hellmut Flashar: *Durchrationalisieren oder provozieren? Brechts »Antigone«, Hölderlin und Sophokles*. In: Hellmut Flashar: *Eidola*. Ausgewählte Kleine Schriften. Amsterdam 1989, S. 729–745, hier S. 744). Zu diesem Problemkomplex die Forschung zusammenfassend: Werner Frick: »Die mythische Methode«. *Komparatistische Studien zur Transformation der griechischen Tragödie im Drama der klassischen Moderne*. Tübingen 1998, S. 524–527.

³⁶ Heiner Müller: *Shakespeare eine Differenz*. In: Heiner Müller: *Shakespeare Factory 2*. Berlin 1989, S. 227–230, hier S. 230.

³⁷ Ebd., S. 229.

wahrnehmbar macht und deshalb die ›Arbeit an der Differenz‹ fordert, wenn anders die »finsternen Zeiten, als ein Gespräch über Bäume fast ein Verbrechen war«, helleren Zeiten weichen sollen. Seine Antikenbearbeitungen sind in diesem Sinne Modelle von Grunderfahrungen, die nur auszuhalten sind, wenn sie als Texte auf Geschichte als deren Widerlegung wirken.³⁸

Der Horatier folgt den Darstellungsgrundsätzen und der Dramaturgie des Brechtschen Lehrstücks.³⁹ Brecht hatte den Bericht des Livius für sein ›Lehrstück über Dialektik für Kinder⁴⁰ schon frei bearbeitet. Ihn interessierte nicht die Geschichte des Horatius, sondern die Kampfhandlung, die die Flucht zur Voraussetzung des Sieges macht. Die Kuriatier sind hier ein überlegener Aggressor, der sich das Land und die Erzgruben der Horatier durch Gewalt aneignen will. Die Horatier widersetzen sich den Räubern, indem sie ihre geringen Mittel geschickt ausnutzen und den Feind zunächst nur unter Verlusten schwächen, dann aber besiegen können, weil der letzte der drei Horatier die Kuriatier nacheinander töten kann, nachdem er sie durch seine Flucht getrennt hat: »Seine List | Hat die Feinde getrennt und seine Stärke | Hat sie niedergeworfen.«⁴¹

Heiner Müller ist an der Kriegshandlung so wenig interessiert wie an der Tragik des Horatiers oder an der Staatsraison im Kontext der römischen Geschichte. Er gestaltet die Handlung mit den Mitteln der Lehrstückdramaturgie zu einer stark ritualisierten Vorgangsfolge, die das Material konsequent gestisch auslegt.⁴² Der Streit um die Herrschaft zwischen Rom und Alba wird angesichts der gemeinsamen Bedrohung durch die Etrusker als ein Zweikampf Mann gegen Mann (hier eines Horatiers gegen einen Kuriatier) ausgetragen, »aufsparend die anderen für den gemeinsamen Feind«

³⁸ Heiner Müller: *Der glücklose Engel* (in: Glücksgott). In: Heiner Müller: *Werke 3. Stücke 1*, Frankfurt a.M. 2000, S. 180. In diesem Sinne versteht Heiner Müller das Brechtsche Modell des Lehrstücks, bevor er es als Möglichkeit verabschiedet. Was dann immer noch bleibt, sind »einsame Texte, die auf Geschichte warten« (Heiner Müller: *Verabschiedung des Lehrstücks*. In: Heiner Müller: *Mauser*. Berlin 1978, S. 85).

³⁹ Vgl. hierzu die Spielanleitung in der dem Stück beigelegten Anmerkung a.a.O. (Anm. 32), S. 86.

⁴⁰ Bertolt Brecht: *Versuche*. H. 14. Berlin 1955, S. 120.

⁴¹ GBA 4, S. 303.

⁴² Vgl. hierzu Hans Thies Lehmann: »ein Spieler an der Rampe ein rotes Tuch«. Zum Verständnis der Sprache und zu sprechenden Gesten in Heiner Müllers *Der Horatier*. In: Katharina Keim, Peter M. Hoenisch, Robert Braunnüller (Hg.): *Theater ohne Grenzen*. Festschrift für Hans-Peter Bayerdörfer. München 2003, S. 110–118. Lehmann interpretiert das Stück überzeugend als ein durchchoreographiertes Spiel.

(S. 75).⁴³ Die Schwerter gegen die Schilde schlagend stimmen die Heere zu. Die Kämpfer werden durch Losentscheid bestimmt, und weil der Kuriatier der Schwester des Horatiers verlobt ist, werden sie gefragt, ob das Los noch einmal geworfen werden soll, und beide verneinen das. Das folgende entwickelt sich als ein reiner Tötungsmechanismus. Der Horatier verwundet den Kuriatier, ignoriert dann aber die mit »schwindender Stimme« vorgebrachte Bitte um Schonung des Verlobten seiner Schwester mit dem aggressiven Triumphgeschrei: »meine Braut heißt Rom.« (S. 75) Er tötet den Besiegten in einer geradezu rituellen Hinrichtung. Nicht mit dem Schild *oder* auf dem Schild, wie es das antike Heldenideal verlangt, sondern mit dem Schild *und* »auf den Schilden der unverwundeten Mannschaft« (S. 76) kehrt er im Triumph heim, über der Schulter das blutige Schlachtkleid des Getöteten.⁴⁴ Hier trifft er zuerst auf die Schwester, die das Kleid, Werk ihrer Hände, küßt und den Bruder anklagt. In einer unkontrollierten mechanischen Geste, »im Arm noch den Schwertschwung | Mit dem er getötet hatte den Kuriatier | Um den seine Schwester weinte jetzt« (S. 76), tötet er die Weinende, weil sie den Verlobten mehr liebt als Rom. Zum zweiten Mal fällt Blut auf die Erde, das des Beweinenden mischt sich mit dem der Weinenden. Der Vater, der langsamer herankommt, so wie beim Livius die Curiatier nacheinander auf den Horatier treffen, kann nur noch die Tochter beweinen und ihre Wunde mit dem Schlachtkleid des Kuriatiers bedecken, beide vom gleichen Schwert blutig, aber er umarmt den Sohn als Sieger. Die Handlungsfolge ist ein von der Person nahezu abgelöster Mechanismus blinder Identifikation mit dem Geltungsanspruch Roms. Dreimal hatte der Horatier Gelegenheit zur Entscheidung: Er konnte den Losentscheid akzeptieren oder ablehnen, er konnte den Kuriatier verschonen oder töten, er konnte die Trauer der Schwester dulden oder sie mit Gewalt zum Schweigen bringen – in jedem Falle entschied er sich für das Töten, wobei der Text nicht nach den Gründen fragt, sondern die progredierenden Folgen des Griffs nach dem Schwert zeigt: Die Gewalt hat ihre eigene Zwangsläufigkeit.

Es zeigt sich aber, daß Rom nicht ungefragt hinnimmt, was in seinem Namen geschieht. Der Mord an der Schwester ruft zunächst die Rechtsord-

⁴³ Seitenangaben im Text beziehen sich auf die in Anm. 32 genannte Ausgabe.

⁴⁴ Hans Thies Lehmann (Anm. 42) schreibt dazu: »Indem das Sieger-Ich sich affirmiert, verschwindet es unter dem Kleid des Besiegten. Die szenische Geste ›sagt‹, was die Sprache kaum sagen könnte, ohne in Wirren zu stürzen: Der Mord ist ein Selbst-Mord, der tote Feind ist das Ich, sein Spiegel.« (S. 114) Wenn man diese Deutung akzeptiert, verweist das auf das Diktum Corneilles, daß Horace Curiaces anderes Ich ist.

nung auf den Plan, im ritualisierten Ablauf in Gestalt der Liktores, die dem Sieger das Beuteschwert und dem Mörder das zweifach blutige eigene Schwert abnehmen, ihm also das Attribut und das Instrument der Gewalt entziehen. Waffenlos steht der Horatier inmitten der waffentragenden Römer, und für die zählen nicht die Motive und die Folgen, sondern je für sich die beiden Taten und deren manifestes Ergebnis: der Sieg über Alba, der Rom die Herrschaft sichert, und die Ermordung der Schwester, die als schlimmste Form einer Verletzung des inneren Friedens die Hinrichtung des Mörders fordert. Die Entscheidung für die Wahrnehmung des einen oder des anderen entzweit die Römer, und es tritt damit die Situation ein, daß der Streit, der zuvor Albaner und Römer getrennt und die Bedrohung durch die Etrusker so gefährlich gemacht hatte, nun die Römer selbst entzweit, indem sie im Streit über die Taten des Horatiers die Schwerter gegeneinander richten: Die dank des Zweikampfs »unverwundete Mannschaft« droht im Bürgerkrieg genau jenen Schaden zu nehmen, den der Horatier abgewendet hatte, und es ist gerade sein Sieg, der die schlimmste Konsequenz herbeizuführen droht.

In dieser kritischen Situation ist das Volk von den Liktores zu Recht zur Rechtsprechung aufgerufen. Das ist eine entscheidende Veränderung Heiner Müllers gegenüber Corneille, wo der König Tullus die Urteilskompetenz hat und im Sinne der Staatsraison entscheidet. Zu deren Fürsprecher macht sich auch hier der alte Horatier, der als »der erste im Verlust« (S. 78) für Rom sprechen zu dürfen glaubt und der auf die Unentbehrlichkeit des Sohnes für den bevorstehenden Kampf verweist: Roms »bestes Schwert« (S. 78). Das aber läßt das Volk nicht gelten:

Zweifach mächtig

Ist der Etrusker, wenn entzweit ist Rom

Durch verschiedene Meinung

In unzeitigem Gericht. [...]

Ungesprochenes Gespräch

Beschwert den Schwertarm. Verhehlter Zwiespalt

Macht die Schlachtreihe schütter. (S. 78)

Die Römer greifen zu ihren Schwertern, aber der Horatier und sein Vater werden gehindert, das blutige Schwert »des Siegers, der ein Mörder war« (S. 79), aufzuheben – das Gericht wird fortgesetzt, und es geht nun darum, ob das Verdienst die Schuld oder die Schuld das Verdienst löscht. Die Ratlosigkeit des Volkes zeigt sich in seinem Schweigen. Als ihm dann aber die

Frage gestellt wird, ob der Täter/Töter als »Niemand«⁴⁵ ausgelöscht werden soll, redet das Volk jetzt »mit einer Stimme«, und nur der Vater schweigt. Zum ersten und einzigen Mal wird der Name genannt: Horatius. Er ist nicht Sieger oder Mörder, sondern beides. Ihn zum Niemand zu machen, wäre Lüge: Das Geschehene kann nicht durch Verschweigen aufgehoben werden. Mit der Formel »viele Männer sind in einem Mann« (S. 80) nimmt Heiner Müller Brechts Terminus für die dialektische Verwendung des Werkzeugs in *Die Horatier und die Kuriatier* auf: »viele Dinge sind in einem Ding«⁴⁶ und leitet daraus die Konsequenz der Entscheidung ab: Nicht keines tun, sondern beides tun. Der Horatier wird also nacheinander geehrt und gerichtet: »dem Sieger den Lorbeer. Dem Mörder das Beil.« (S. 80) Die Tötung »ohne Notwendigkeit« wird durch den Sieg nicht ausgelöscht, wobei das Volk ignoriert, daß auch die Tötung des Kuriatiers ohne wirkliche Notwendigkeit geschehen war. Zur Ritualisierung des Vorgangs gehört es, daß die Römer ihre Schwerter in die Scheide stecken, »damit nicht teil hatten die Waffen | Mit dem der Sieger geehrt worden war | An der Richtung des Mörders« (S. 81) – aber auch hier bleibt ein Rest, denn die Wachen an den Toren, die den Feind erwarten, können ihre Schwerter nicht bedecken. Nicht akzeptiert wird das stellvertretende Opfer des alten Horatiers: »kein Mann ist ein anderer Mann.« (S. 81)

Das Volk verwirklicht hier, was die »gens de bien« in Corneilles *Horace* durch Valère gefordert hatten: »Qu'il triomphe en vainqueur, et périsse en coupable«⁴⁷. Wie bei Livius (hier durch den Einspruch des alten Horatiers und dessen unbedachte Billigung durch das Volk) wird das aber von Tulle im Namen der Staatsraison verhindert. Die Tradition des Stoffes hat also einen Ausgleich durch Hierarchisierung gefunden: Das Verdienst wird höher eingeschätzt als das Vergehen – Heiner Müller verschärft und radikalisiert den Konflikt, indem er die Urteilskompetenz beim römischen Volk beläßt.

Diese Veränderung der Fabel hat zwei Konsequenzen. Zunächst muß Rom mit dem Leichnam umgehen, und wiederum entscheidet das Volk »mit einer Stimme«, daß dieser als »Leichnam des Siegers« aufgebahrt wird auf den Schilden der Mannschaft, die »heil durch sein Schwert« sind (S. 82), so

⁴⁵ »Niemand« bezeichnet in Brechts Lehrstück das Erreichen der »kleinsten Größe« (vgl. das *Badener Lehrstück vom Einverständnis*, GBA 3, S. 41, und *Die Maßnahme*, GBA 3, S. 104). Was hier zum Handeln ermächtigt, ist nach geschehener Tat keine Lösung.

⁴⁶ Die sieben Lanzenverwertungen, GBA 4, S. 291–295.

⁴⁷ Horace (Anm. 16) V 2, V. 1488, S. 138.

wie der Horatier einst im Triumph aus dem Kampf zurückgekehrt war. Aber Kopf und Körper, die nur »ungefähr« zusammengeführt werden, sind stigmatisiert durch das Richtbeil als Kopf und Leib des Mörders, so daß sie das »nicht mehr Vereinbare« (S. 82) bleiben. Auf diese Weise wird er betrauert. Und in einer zweiten Handlung wird dann, gegen den Einspruch des Vaters, des immer noch »ersten im Verlust« (S. 83), dem »Leichnam des Mörders« das ihm in der ersten Sequenz wieder zugestandene blutige Schwert durch Brechen der Finger entrissen und der vom Richtbeil entzweite Körper vor die Hunde geworfen, daß nichts oder so viel wie nichts von ihm bleibe. Auch die zweite Handlung wird als notwendig verstanden. Denn:

Das halbe Beispiel ist kein Beispiel
Was nicht getan wird ganz bis zum wirklichen Ende
Kehrt ins nichts am Zügel der Zeit im Krebsgang. (S. 83)

Aber beide Handlungen bleiben als symbolische im Ungefähr, weil sie am Körper der Person der Geschichte vollzogen werden, der weder zu einem wirklichen Ganzen zusammengefügt noch völlig ausgetilgt werden kann. Und so bleibt am Schluß die Frage nach der Überlieferung für die Nachwelt. Und hier wird postuliert, daß das, was sich als Handlung und als Gericht jeweils nacheinander vollzogen hat, als zugleich bewahrt werden muß, Sieger und Mörder »mit einem Atem« (S. 84) zu nennen sind, nicht je nach Bedarf zu einer Zeit oder einer anderen Zeit nur das eine:

Nämlich die Worte müssen rein bleiben. Denn
Ein Schwert kann zerbrochen werden und ein Mann
Kann auch zerbrochen werden, aber die Worte
Fallen in das Getriebe der Welt uneinholbar
Kenntlich machend die Dinge oder unkenntlich.
Tödlich dem Menschen ist das Unkenntliche.
So stellten sie auf, nicht fürchtend die unreine Wahrheit
In Erwartung des Feinds ein vorläufiges Beispiel
Reinlicher Scheidung, nicht verbergend dem Rest
Der nicht aufging im unaufhaltbaren Wandel. (S. 84f.)

Der Text ist damit ein Einspruch gegen die bisherige Überlieferung der Geschichte, in der sich das Volk vom alten Horatius gegen das Recht des Prozesses zum Freispruch bestimmen läßt (Livius) oder der Herrscher sein Interesse gegen die Meinung der Vornehmen behaupten kann (Corneille). Bei Heiner Müller bleibt das Volk die urteilende Instanz, und es findet nach

anfänglichem Schweigen und kurzzeitigem Streit zu seiner das Urteil legitimierenden Identität, wenn es schließlich »mit einer Stimme« spricht. Aber das Schweigen des alten Horatius bleibt als Rest – die Wahrheit ist unrein, auch wenn die Worte rein bleiben, und das Volk geht zwar an die Arbeit, behält aber – so die letzten Worte des Textes – das Schwert im Griff: das Töten wird fortgesetzt.

Die Neubestimmung des Berichts im Hinblick auf das kollektive Gedächtnis der Menschheit ist der entscheidende Gesichtspunkt der Konzeption Heiner Müllers. Gedächtnis meint nicht einfach Bewahrung des Faktischen, das als *res gesta* für sich selbst einsteht, sondern es ist das Medium des Wissens, das Weltwahrnehmung ermöglicht und das nur auf der Grundlage »reiner Scheidung« nützlich ist. Da es die Worte sind, die Unterscheidung ermöglichen und dadurch den Weltlauf mitbestimmen, ist der Anspruch zugleich auch für das Verständnis von Literatur selbstreflexiv. Das mag man vordergründig als kritische Auseinandersetzung Heiner Müllers mit der Kulturpolitik der DDR und der für sie bestimmenden Forderung von Parteilichkeit verstehen, auch und gerade im Hinblick auf die Praktiken nicht nur der Beschönigung, sondern der Fälschung der Geschichte. Und es ist auch nicht abwegig, im *Horatier* eine Stalin-Figur zu sehen: den Sieger im Kampf gegen Hitler und den Mörder in seinen Prozessen und Straflagern.⁴⁸

Solche Aktualisierungen⁴⁹ des nicht ohne Grund in der Antike situierten »Beispiels« haben kurzzeitig ihren Reiz, aber die Textstrategie ist eine andere: Es geht nicht um die Verfremdung aktueller Erfahrungen, sondern um die in ihnen wirksamen Grundmuster von Handlungen und Handlungsfolgen in der Geschichte, also um Erkenntnis, Urteilsweisen und Überlieferung im Hinblick auf Vorgänge von öffentlichem Interesse und praktischen Konsequenzen, und um die Leistung der Sprache bei der Bestimmung dessen, was in einem komplexen und widersprüchlichen Geschehenszusammenhang als Wahrheit gelten soll und was die Worte zur Kenntlichkeit bringen können. Unter dieser Fragestellung interessiert nicht

⁴⁸ Hans Thies Lehmann: *Der Horatier*. In: Genia Schulz: Heiner Müller. Stuttgart 1980, S. 93–98. Nicht ganz so direkt auf Stalin, wohl aber auf die stalinistische Politik verweist die Interpretation von Wolfgang Schivelbusch: *Sozialistisches Drama nach Brecht*. Darmstadt/Neuwied 1974, S. 149–153.

⁴⁹ Das gilt auch für Heiner Müllers kryptischen Hinweis, *Der Horatier* sei seine Reaktion auf Prag 1968, beruhe aber auf einem älteren Plan: die Aktualisierung wird also als zugleich sinnvoll und kontingent verstanden (Heiner Müller: *Krieg ohne Schlacht*. Leben in zwei Diktaturen. Köln 1992, S. 258f.).

die differenzierte Vermittlung auf der Ebene der Individuation⁵⁰, die Hybris und die Tragik des Horatiers und das Leiden der Mitbetroffenen, sondern die ›reinliche Scheidung‹, die die Sachverhalte klar benennt und als solche schon beurteilt. Daraus ergibt sich die konzise und abstrahierte Form des modellhaft verdichteten Berichts und seine statuarische Direktheit, die ritualisierte Handlungsfolge, die in Heiner Müllers Verständnis Mythos genannt werden kann, denn: »der Mythos [...] transportiert die Energie bis die wachsende Beschleunigung den Kulturkreis sprengt.«⁵¹ Die Ritualisierung der Vorgänge, die ihrer Deutung vorgängig ist und auch den Sprachstil bestimmt⁵², ist eine literarische Praxis, die dem Geschehen eine mythische Qualität einschreibt.⁵³ Dabei handelt es sich aber nicht nur um eine Darstellungsweise, denn der Anspruch auf Wahrheit, sei sie auch unrein, weil die Geschichte widersprüchlich ist, verlangt eine Veränderung der Überlieferung. Was im Sinne der ›reinlichen Scheidung‹ notwendig ist, wird im *Horatier* schon auf der Handlungsebene vollzogen. Das Volk als die legitime Handlungs- und Urteilsinstanz verwirklicht, was der erkannte Sachverhalt⁵⁴ fordert: Es ehrt den Sieger und richtet den Mörder hin. Nur durch einen solchen Vollzug können dann die Worte rein bleiben. Dabei ist zu beachten, daß es ja Worte waren, die in den Vorlagen dazu geführt haben, daß der Horatier nicht nach dem geltenden Recht bestraft wurde: bei Livius und Corneille bewirkt der Einspruch des alten Horatiers, daß das Interesse Roms über die Gerechtigkeit gestellt wird: Das Volk läßt sich bei Livius beschwatzen, und bei Corneille kann der König Tulle dekretieren, daß der Held außerhalb der Gesetze (›au-dessus des lois‹) steht. Die Worte führen zu der falschen Wahrheit, daß das Heldentum der Untat übergeordnet wird. Bei Heiner Müller findet der alte Horatier kein Gehör: Er ist am Ende der Schweigende, der durch den gerechten Willen des Volkes zum Schweigen

⁵⁰ Vgl. hierzu das Material zum *Horatier*. In: Heiner Müller: *Mausier*. Berlin 1978, S. 73f.

⁵¹ Heiner Müller: *Shakespeare eine Differenz* (Anm. 36), S. 229.

⁵² Der sprachliche Gestus folgt dem Stil der Brechtschen Lehrstücke, insbesondere in den als ›Ideologie‹ ausgewiesenen Passagen.

⁵³ Vgl. hierzu Wolfgang Braungart: *Ritual und Literatur*. Tübingen 1996, S. 67–73. Braungart diskutiert grundsätzlich und kritisch das Verhältnis von Mythos und Ritual im Zusammenhang der neueren Forschung. Er wendet sich gegen ihre Gleichsetzung, betont aber, daß »die Stabilität und soziale Verbindlichkeit von Mythen [steigt], wenn sie in Ritualen realisiert werden, weil Rituale – primär – kollektiv vollzogene und im Rahmen einer sozialen Gruppe gültige Handlungen sind.« (S. 68f.) Vgl. hierzu auch Hans Blumenberg: *Arbeit am Mythos*. Frankfurt a.M. 1990, S. 70–72.

⁵⁴ Auch bei Livius und Corneille liegt die Erkenntnis schon vor, aber sie wird nicht zur Handlungsanweisung, sondern wird durch den Kompromiß überlagert.

Gebrachte. Aus dem Gegeneinander der Einschätzung als Sieger oder als Mörder wird das Nacheinander von Ehrung und Hinrichtung, die für das Gedächtnis der Nachwelt zum Zugleich werden müssen. Was Livius, Corneille und auch Brecht erzählen und veranschaulichen, ist in dieser Perspektive schon Arbeit am Mythos, den Heiner Müller gewissermaßen in einer Reinform herstellt, als »eine Erfahrung [...], die noch keine Wirklichkeit hat in der Zeit der Beschreibung«⁵⁵ und die dann erst die ›Arbeit an der Differenz‹ ermöglicht. Sie beginnt nicht erst, wenn die Geschichte auf die Erzählung trifft und von ihr aus erfahrbar und zum Gegenstand kritischer Auseinandersetzung wird, sondern bestimmt schon die Erzählung selbst, die nötigenfalls, wie hier, gegen das als Geschichte Überlieferte (Livius) verändert werden muß, um zur bestimmenden Wahrheit werden zu können. Nicht das historisch Bezeugte, sondern das durch den Text zur Logik des Mythos Verdichtete hat die Autorität und das Wirkungspotential reiner Worte. An ihnen ist die Geschichte zu messen, die »eben nicht stattfindet ohne Opfer. [...] In einem Handgemenge kann man nie genau berechnen, welcher Schlag noch nötig und welcher schon zuviel ist. Und die Geschichte ist nach wie vor ein Handgemenge.«⁵⁶ Heiner Müller hat das im dritten Teil der Mythos und Geschichte verbindenden Trilogie *Philoktet/Der Horatier/Mausier* am Beispiel der revolutionären Gewalt in *Mausier* veranschaulicht, einem Stück, das Genia Schulz zu Recht als »ein Stück über die Dialektik der Aufklärung« versteht, »die das Opfer zum Sprechen bringt«.⁵⁷ Auch hier ist ›Arbeit an der Differenz‹ gefordert. Es kann nicht sein, daß das Töten akzeptiert wird, weil »im Arm noch der Schwertschwung« (S. 76) einer halbwegs notwendigen Tat ist, und daß dann die ›reinliche Scheidung‹ unterbleibt. Heiner Müller radikalisiert den antiken Bericht und verdichtet ihn so zu einem Modell, das Geschichte erfahrbar macht und zur Auseinandersetzung mit ihr herausfordert.

⁵⁵ Heiner Müller: *Shakespeare eine Differenz* (Anm. 36), S. 227.

⁵⁶ Zitiert nach Lehmann: *Der Horatier* (Anm. 48), S. 94.

⁵⁷ Genia Schulz: *Heiner Müller*. Stuttgart 1980, S. 108.