

wenn ich den Herrn der Geschichte aus dem Kalkül permanent auszuklammern lehre, ein Zwiespalt, an der gerade junge Menschen heute leiden und vor dem sie dann (oft, leider) zu denen flüchten, die Besseres zu bieten behaupten, Ganzheitliches, das Zusammen von Wissen und Glauben, von Wollen, Sollen und Tun – die Jugendsekten, der Marxismus, die sog. kritische Theorie usw.?

Ich weiß das alles, und ich weiß, wie schwer es ist, den behutsamen Umgang mit heilsgeschichtlichen Erklärungen durchzutragen, den ich vorgeschlagen habe. Ich muß jedoch bei meinem Vorschlag bleiben, nicht nur aus den geschilderten Gründen, sondern weil ich außerdem fürchte, daß jedes Abgehen davon keine tatsächliche Lösung des Problems bedeuten würde, sondern in unauflösbare Dilemmata führen müßte, so daß dann die letzten Dinge ärger würden als die ersten. Ich könnte das an vielen Beispielen zeigen, die ich jedoch der Kürze halber auslasse (z. B. Kriegspredigt der christlichen Kirchen 1914/1918, 1939/1945 in Deutschland, Frankreich, Italien, England usw.). Unsere Aufgabe als katholische Historiker heißt nicht, Gottes Plänen innerhalb des Geschehens der *ultima aetas*, soweit sie nicht geoffenbart sind, durch angebliches Enthüllen vorzugreifen, sondern den historischen Regreß auf Jesus von Nazareth, der der Christus ist, immer erneut zu vollziehen. *Tertium non datur*.

Wohl aber ist immer wieder deutlich zu machen, daß wir mit unseren geschichtlichen Aussagen, auch mit unseren Synthesen, stets und notwendig nur einen Teil des Geschehens fassen können und fassen wollen, nie das Ganze – und damit vielleicht nicht einmal das Eigentliche; daß die empirischen Wissenschaften, zu denen auch die Geschichtswissenschaft gehört, keine Sinnantworten geben können, daß aber Sinnantworten für den Menschen unverzichtbar sind. Mit anderen Worten: wir dürfen unsere Erwartungen an die Wissenschaften nicht überziehen. Sie sind, wie alle Wissenschaft, etwas Großartiges. Aber sie sind nicht alles, sie sind nicht einmal das entscheidende im menschlichen Leben und Zusammenleben. Das entscheidende ist das Ganze, der Sinn. Dies wird uns drüben, aber eben: erst drüben, offenbar werden. Thomas von Aquin, der auf diesen Sachverhalt mit äußerster Nüchternheit, geradezu mit Intransigenz, den Finger gelegt hat, beruft sich dafür auf den 1. Korintherbrief, wo es heißt: »Hier schauen wir nur durch einen Spiegel, rätselhaft, dort aber von Angesicht zu Angesicht. Jetzt aber erkennen wir nur Stückwerk, dort werden wir so erkennen, wie auch wir erkannt werden. Bis dahin aber bleiben: Glaube, Hoffnung und Liebe.« Oder, wie es knapper im 2. Korintherbrief (5,7) steht: »Wir wandern im Glauben, nicht im Schauen.«

Die literarische Gestaltung des Bösen

Von Wolfgang Frühwald

In der zweiten Szene des vierten Aktes von Friedrich Schillers Schauspiel »Die Räuber« deklamiert Franz Moor:

»Ist die Geburt des Menschen das Werk einer viehischen Anwandlung, eines Ungefährs, wer sollte wegen der Verneinung seiner Geburt sich einkommen lassen, an ein bedeutendes Etwas zu denken? . . . – der Mensch entstehet aus Morast, und wäret eine Weile im Morast, und macht Morast, und gärt wieder zusammen in Morast, bis er

zuletzt an den Schuhsohlen seines Urenkels unflätig anklebt. Das ist das Ende vom Lied – der morastige Zirkel der menschlichen Bestimmung . . . «

So steht er vor uns, der gewaltige Bösewicht, dem zu einem Nero nur das Römische Reich und nur Peru zu einem Pizarro fehlt: »Ein zuckersüßes Brüderchen! In der Tat! – Franz heißt die Kanaille?«

Sein Bruder Karl, der große Räuber, steht ihm in nichts nach: Zwei Menschen, wie er, so heißt es bei Schiller, würden den ganzen Bau der sittlichen Welt zugrunde richten. Mir scheint es eine fast unlösbare Aufgabe für das Theater, die Größe dieser Darstellung des Bösen in der Welt zu interpretieren und zugleich zu verdeutlichen, daß allein der »Gedanke Gott« schon einen fürchterlichen Nachbarn weckt: »sein Name heißt: Richter«.

Und doch muß die Uraufführung in Mannheim am 13. Januar 1782 eine unglaubliche Bewegung im Zuschauerraum ausgelöst haben: »Das Theater glich einem Irrenhaus, rollende Augen, geballte Fäuste, heisere Aufschreie im Zuschauerraum! Fremde Menschen fielen einander schluchzend in die Arme, Frauen wankten, einer Ohnmacht nahe, zur Tür. Es war eine allgemeine Auflösung wie ein Chaos, aus dessen Nebeln eine neue Schöpfung hervorbricht.« So berichten die Zeitgenossen des Jahres 1782, und eine erste öffentliche Besprechung des Stückes betont, daß hier der »deutsche Shakespeare« zu erwarten sei. Es scheint mir gerade die Darstellung des Bösen zu einem sittlichen Zweck, welche den Freunden und Verehrern Schillers die Parallele zwischen dem englischen und dem deutschen Dramatiker aufgedrängt hat.

Der junge Friedrich Schiller – darauf hat Benno von Wiese hingewiesen – steht damit, durch Affirmation und Widerspruch, in einer europäischen Tradition, die in Deutschland in Lessing gegipfelt und die man mit »ästhetischer Rechtfertigung des moralisch Bösen« umschrieben hat. Für Schiller freilich ging es bereits um mehr als eine rein ästhetische Problematik: Er wollte dem »tintenklecksenden Säculum« und seinem moderaten, moralistischen Begriffssystem, der scheinbaren Transparenz der mechanistischen Vorstellung von Welt und Psyche des Menschen, die Leidenschaft der menschlichen Natur gegenüberstellen; er wollte die Kategorialität des Interessanten – und damit auch des Bösen – in die Ästhetik einführen. Schillers Schüler, August Wilhelm Schlegel, schon hat erkannt, daß Schiller den Indifferentismus einer alles verstehenden Toleranz, die Schlawheit eines zur Trägheit, zur Todsünde der *acedia*, verkommenen Humanitätsdenkens und das aufklärerische Postulat der erzieherischen Publizität dramatisch aufzubrechen versuchte. So heißt es in Schillers Selbstrezension der »Räuber« 1782: »Außer dem, sage ich, kann ich die Tugend selbst in keinem triumphierenden Glanze zeigen, als wenn ich sie in die Intrigen des Lasters verwickle und ihre Strahlen durch diesen Schatten erhebe. Denn es findet sich nichts Interessanteres in der moralisch-ästhetischen Natur, als wenn Tugend und Laster aneinander sich reiben.« Nicht auf die Darstellung des Lasterhaften an sich also, auf Vatermord und Brudermord, kam es Schiller an, sondern auf die Größe des Schurken, da nur der wahrhaft große Bösewicht, jener, der imstande ist, den Bau der sittlichen Welt zu zerstören, auch die leidenschaftliche Natur des Sittlichen zu erklären vermag. »Jedem, auch dem Lasterhaftesten«, heißt es in der Vorrede zur ersten Ausgabe der »Räuber«, »ist gewissermaßen der Stempel des göttlichen Ebenbilds aufgedrückt, und vielleicht hat der große Bösewicht keinen so weiten Weg zum großen Rechtschaffenen als der kleine; denn die Moralität hält den gleichen Gang mit den Kräften, und je weiter die Fähigkeit,

desto weiter und ungeheurer ihre Verirrung, desto imputabler ihre Verfälschung.« Schiller meinte, in den Brüdern Moor die Natur gleichsam wörtlich abgeschrieben zu haben, er wollte die schöne blendende Fleckenhaut des Tigers bei dessen Beschreibung nicht übersehen; so postuliert er die dramatisch notwendige Durchdringung von Laster und Tugend bei der Gestaltung von Menschen auf der Bühne und zählt dann all jene Bösewichter der Weltliteratur auf, bei deren Anblick Mitleid und Entsetzen, Erstaunen und Abscheu miteinander verschmelzen: Miltons Satan, Shakespeares Richard III., Klopstocks Adramelech und die Medea der antiken Dramen. Nicht der Apologie des Lasters also dient deren dramatische Gestaltung in Schillers Dramen, sondern der Evokation ebenso leidenschaftlicher Tugend, die in der seichten Moralität des Jahrhunderts in Vergessenheit geraten schien. Unvergessen schien Martin Luthers »pecca fortiter«, vergessen aber schien der Nachsatz dieses Imperativs: »Aber noch tapferer glaube und vertraue auf Christus!«

In der Kultivierung der Leidenschaft, in Antiposition zur mechanistischen Erklärung der Welt, des Menschen und sogar seines Schöpfers, wollte sich die Romantik, deren Schillerbegeisterung anfänglich groß war, von niemandem im neuen Jahrhundert übertreffen lassen. Als unter Hardenbergs Administration in Preußen – und zumal in Berlin – die staatlich konzessionierte Prostitution, der sogenannte Hurenindult, eingeführt wurde, fand diese – in der Not der Kriegszeit vernünftige – Maßnahme ihre schärfste Kritik in der romantischen Philistersatire. Unter dem aus dem Alten Testament übernommenen Bild Simsons bei der Hure in Gaza hat die in der »Christlich-deutschen Tischgesellschaft« in Berlin von Clemens Brentano 1811 vorgetragene Philisterkritik das preußische Konzessionswesen als Ausfluß des Ungeistes einer rationalistischen Staatsmechanik gegeißelt:

»Die Schrift«, so heißt es da von Simson und der Dirne in Gaza, »nennt sie selbst eine Hure, bei der er in Gaza gewesen, sie scheint also eine anerkannte Dirne der Philister gewesen zu sein, bei der man mit schändlicher Bequemlichkeit der Liebe pflegen konnte, und ich nenne dergleichen Philisterei, weil der herrlichste Trieb im Menschen, ohne Leidenschaft, ohne Heiligung durch den Priester oder ohne Heiligung durch Kühnheit, Abenteuer und Gefahr ekelhaft und bequem befriedigt, eine Philisterei ist und die Anerkennung, der Schutz solcher Sünderinnen nur durch eine Philistergesinnung in einem Staat kann eingeführt werden; ja, ich halte selbst Verführung, bei welcher doch eine Tätigkeit, und Notzucht, bei welcher doch ein Sündengefühl und eine innere Rache erzeugt wird, für weniger in der Totalität der Folgen schrecklich als diesen Huren-Indult der Philisterei.«

An dieser grellen Episode aus dem Kampf um die Ästhetisierung des Lebens zu Beginn des neuen Jahrhunderts wird deutlich, wie die Position von der ästhetischen Rechtfertigung des moralisch Bösen insofern überspitzt wird, als die vom Prinzip der ethischen Selbstbestimmung des Menschen abgeleitete Autonomieästhetik zu einer Lebensmaxime geworden ist, welche unheilvoll in das individuelle, das soziale und das politische Leben einzugreifen begann; im Postulat von der »ästhetischen Existenz« nahm eine Entwicklungslinie ihren Ausgang, die noch in der Literatur des 20. Jahrhunderts tiefe Spuren hinterlassen hat und von modernen Künstlern häufig genug nachgeahmt worden ist. Im Versuch der Realisierung dieses Postulats und seiner feierlichen Verkündigung liegt der eigentliche Beginn der ästhetischen Moderne und mit ihm die Feier von Mysterien des Bösen begründet. August Wilhelm Schlegel mußte sich

1802 noch der »reformierten Kandidaten- und Erziehermoral« seiner Kritiker erwehren, die seinem Drama »Ion« einen Verstoß gegen das »prépon«, das Schickliche, vorgeworfen hatten, weil sich Apollo auf offener Bühne der Vaterschaft der Titelfigur rühmte; wenige Jahre später schon galt das »prépon« nicht mehr als eine zu beachtende Kategorie, war Experiment, Psychologismus und poetisches Rollenspiel an die Stelle der Nachahmung der Antike getreten. Die geheime Lust am Bösen griff in der Literatur um sich, so daß von hier aus der Weg in den literarischen Satanismus führt, und August Wilhelm Schlegel, als jener Theoretiker und Popularisator, der die Bastion des »prépon« geschleift hat, doch als ein Vorläufer Frank Wedekinds gesehen werden darf, als welcher er schon 1920 bezeichnet worden ist.

Es ist auffallend, wie sehr die Jahrhundertwenden zur Reflexion des Phänomens des Bösen neigen. Für die Wende vom 19. zum 20. Jahrhundert sind die Namen Nietzsche und Dostojewski fast ein Programm, für die vorausgehende Jahrhundertwende aber – und darauf hat Walther Rehm verwiesen – ist es charakteristisch, daß Kant im letzten Jahrzehnt des 18. Jahrhunderts das Radikal-Böse analysiert, Hegel 1807 in der Phänomenologie »Art und Erscheinung des Bösen« beschrieben hat, Schelling 1809 in der Schrift »Das Wesen der menschlichen Freiheit« die Begeisterung erläutert hat, die das Böse als Böses erwecken könne, und schließlich Jean Paul im »Titan« in den Jahren 1800 bis 1803 mit der Figur des Roquairol einen Typus geschaffen hat, der seither auch in die Realität zurückgewirkt hat und nicht nur literarisch prägend geworden ist. Der Bezug zu Schiller ist bei Jean Paul deutlich, notiert er doch in sein Arbeitsbuch: »Male einen Epikuräer, der nichts glaubt und überall räsoniert. Male Roquairol durch alle Kühnheiten, Schreiberein, Saufen, Wollüste – entnervt – seine öde Leerheit des Lebens – stirbt ohne Glauben und Unglauben – hat zuletzt nichts als Eitelkeit – tötet sich auf dem Liebhabertheater als Franz Moor wirklich.«

»Roquairol. Eine Studie zur Geschichte des Bösen« hat Walther Rehm 1950 einen Aufsatz überschrieben, der eine Art Grundriß der Geschichte des Bösen in der Literatur darstellt und jenen ungemein modernen Typus verdeutlicht, der das Böse nur noch ästhetisch genießt, der Leidenschaften und Passionen zur Artistik entwickelt, so daß die Welt am ästhetischen Traum gemessen, beurteilt und im Versuch der Realisierung des ästhetischen Traumes in ihrer armseligen Realität zynisch verachtet wird. Roquairol gehört zusammen mit Bertolt Brechts Baal-Figuren, mit Thomas Manns Gustav von Aschenbach, mit vielen Gestalten Hofmannsthals, Schnitzlers und Horváths, aber auch mit dem erzählenden Ich in Bernward Vespers Roman-Essay »Die Reise« und anderen Gestaltungen des Narzißmus in der Gegenwartsliteratur, zu jener »Familie des Untergangs«, in der »Heuchelei, Weichheit und Lüge, überschwengliches, sehr reizbares Gemüt und genialischer Egoismus, mit in sich selbst verwesender Phantasie und einer grüblerischen Reflexion« sich verbinden, die mit teuflischem Zynismus zu einer ebenso scharfsinnigen wie ironischen »Metaphysik des Lasters« vordringt (Rehm). All die genannten Autoren – und ich füge eine Reihe moderner Autoren, von Max Frisch bis Botho Strauß, hinzu – haben (schwerlich bewußt) teil an jenem von Hans Sedlmayr so genannten Prozeß der »Säkularisation der Hölle«, der in der Dichtung wohl in Baudelaires »Diabolisierung der Welt- und Menschenbezüge« auf seinen Höhepunkt geführt worden ist (vgl. Rehm). Zur Charakterisierung der Familie des ästhetischen Zynismus gehört der Genuß am Rollenspiel auf der Bühne des Lebens ebenso wie der Hang zum Tode und eine sich selbst zugeeignete Freiheit, die alles menschliche

Begreifen übersteigt und nur durch den Entschluß zum Selbstmord oder gar die Erfahrung eines gescheiterten Selbstmordversuches gewonnen werden kann. Das Theater scheint – und dies halte ich einer Überlegung für wert – nicht aus der Lust am Bösen, nicht aus der Überlegung von Regisseuren und Dramaturgen, nicht aus dem Willen der Schauspieler, sondern aus der Notwendigkeit seiner Existenz geneigt, die Affinität zur ästhetischen Betrachtung und Mißachtung der Realität herzustellen, ja großes Theater wird immer aus den Bedingungen der Schauspielerexistenz die artistische Lust am Bösen spürbar machen, weil die Roquairol-Existenz, die alles zuerst in Traum und Phantasie durchlebt, die Vollendung des schauspielerhaften Daseins – nicht als Beruf, sondern als Existenzform – bedeutet. Die Rolle, die Roquairol spielt, reflektiert und genießt, steht – nach Rehm – immer zwischen ihm selbst und der Realität. Nie dringt er zu sich selbst vor, dies macht »ihn böse und erweckt ihm alle gehässigen Passionen«. So also hat Jean Paul die Roquairol-Existenz, die alles um sich her zu Requisiten seines ästhetischen Genußspieles macht, auch den Tod und vor allem die Liebe, beschrieben, so hat er sie begründet, so hat er den zu jeder Zeit – und gerade im modernen Terrorismus, der sich der Medien zur Inszenierung seiner schauerlichen Schauspiele bedient – erschreckenden Typus des ästhetisch genießenden Machtmenschen gezeichnet:

»Roquairol ist ein Kind und Opfer des Jahrhunderts. Wie die vornehmen Jünglinge der Zeit so früh und so reich mit den Rosen der Freude überlaubt werden, daß sie wie die Gewürz-Insulaner den Geruch verlieren und nun die Rosen zum Sybariten-Polster unterbetten, Rosensirup trinken und in Rosenöl sich baden, bis ihnen davon nichts zum Reiz mehr dasteht als die Dornen: so werden die meisten – und oft dieselben – von ihren philanthropischen Lehrern anfangs mit den *Früchten* der Erkenntnis vollgefüttert, daß sie bald nur die honigdicken Extrakte begehren, dann den Apfel-Wein und Birnmost davon, bis sie sich endlich mit gebrannten Wassern daraus zersetzen. Haben sie noch dazu wie Roquairol eine Phantasie, die ihr Leben zu einem Naphthaboden macht, aus welchem jeder Fußtritt Feuer zieht: so wird die Flamme, worin die Wissenschaften geworfen werden, und die Verzehrung noch größer. Für diese Abgebrannten des Lebens gibt es dann keine neue Freude und keine neue Wahrheit mehr, und sie haben keine alte ganz und frisch; eine vertrocknete Zukunft voll Hochmut, Lebenskel und Unglauben und Widerspruch liegt um sie her. Nur noch der Flügel der Phantasie zuckt an ihrer Leiche. . . . Bald Schwärmer, bald Libertin in der Liebe, durchlief er [d.h. Roquairol] den Wechsel zwischen Äther und Schlamm immer schneller, bis er beide vermischte. Seine Blüten stiegen am lackierten Blumenstabe des Ideals hinauf, der aber farbenlos im Boden verfaulte. Erschreckt, aber glaubt es: er stürzte sich zuweilen absichtlich in die Sünde und Marter hinab, um sich drunten durch die Wunden der Reue und Demut den Schwur der Rückkehr tiefer einzuschneiden . . . «

Jenes »Erschreckt, aber glaubt es. . . « hat meines Erachtens kein Jota seiner Aktualität verloren. Das Theater ist durch Verfremdung und Interpretation zur Analyse und zur Kritik dieses erneut unsere Realität belastenden Wohlstandstyps aufgerufen. Was Sören Kierkegaards 1843 erschienenenes »Tagebuch des Verführers« von Jean Pauls Beschreibung der dramatischen Figur der Zukunft unterscheidet, ist nicht so sehr die Kritik dieser Existenzform als die formale Einbindung in die Gestalt des Tagebuches, also der bekennnerhafte Zug, und die Einbettung in den größeren Zusammenhang einer Existenzphilosophie, welche Reue und Wiederholung, damit auch den Glauben, nicht ausspart.

Die Romantik hat das dramatische Genre nur wenig gepflegt, das Deklamatorium, die Autorlesung war die Verbreitungsform auch ihrer dramatischen Texte. So erscheint, wenn ich recht sehe, der die Realität ästhetisierende und in ihrer Vernichtung genießende Zyniker, der Schauspieler der Macht und des ästhetischen Genusses zugleich, in voller Potenz erstmals als die Grundfigur in Georg Büchners Drama »Dantons Tod« (1835). Dort aber wird sie verbunden mit jener aus Büchners Studium der Romantik gewonnenen Entdeckung: daß in einem von Vorstellung, Phantasie, Rolle und Zitat umstellten *theatrum mundi* nicht nur die Menschen ihr Leben als Rollen spielen, um es voreinander zu verbergen, sondern daß die Worte – Phrasen, Rhetorik, theatrale Affektation – sich materialisieren und gleichsam die handelnden Personen selbst erschaffen. So ist es kaum verwunderlich, daß die Revolution in »Dantons Tod« in eine theatrale Metaphorik eingebunden ist, daß Simon, von Beruf Souffleur, die Phrasen der Revolution an das Volk vermittelt:

»Ein Bürger: Meine gute Jacqueline, ich wollte sagen Korn..., wollt' ich: Kor...

Simon: Kornelia, Bürger, Kornelia.

Bürger: Meine gute Kornelia hat mich mit einem Knäblein erfreut.

Simon: Hat der Republik einen Sohn geboren.«

Das vollkommene Prinzip des Bösen in einem theatral vorgestellten Raum der Realität verkörpern weniger Danton und Robespierre als vielmehr Saint Just, der reflektierende, rhetorisierende Ästhet des Todes, der Grammatiker der Revolution, nach Wolfgang Martens' Interpretation der »dämonische Terrorist in fürchterlicher Reinheit«. Sein Geschäft ist die philosophische Legitimation des Mordens, der Genuß der Wirkung seiner realitätszugewandten Rhetorik ist sein ästhetischer Charakter. In seiner Rede ist jedes Komma ein Säbelhieb und jeder Punkt ein abgeschlagener Kopf. Er meint, daß der Satz von der *égalité* aller Menschen, in welchem die Bluttage der Revolution nur die Interpunktionszeichen darstellen, noch nicht zu Ende sei: »Er hatte vier Jahre Zeit nötig, um in der Körperwelt durchgeführt zu werden, und unter gewöhnlichen Umständen hätte er ein Jahrhundert dazu gebraucht und wäre mit Generationen interpunktiert worden. Ist es da so zu verwundern, daß der Strom der Revolution bei jedem Absatz, bei jeder neuen Krümmung seine Leichen ausstößt?« Die Ästhetik und die Rhetorik des Mordens sind in diesem Drama in die Ästhetik und die Theatralik des Sterbens eingebettet, denn jeder der Dantonisten spielt noch auf den Stufen der Guillotine die letzte Rolle seines Lebens. In dieser allumfassenden tödlichen Theatralik flüchtet sich die Liebe in den Wahnsinn, das Wort der Liebe in die politische Parole – um die Perversion des realen Lebens zu vollenden. Die letzte Szene des Dramas spielt auf dem Revolutionsplatz in Paris; die Henker, welche die blutige Maschine säubern, singen ein Volkslied, und Lucile, die wahnsinnig gewordene Geliebte des geköpften Camille, singt auf den Stufen der Todesmaschine die Kontrastmelodie:

»Lucile (tritt auf und setzt sich auf die Stufen der Guillotine): Ich setze mich auf deinen Schuß, du stiller Todesengel.

(Sie singt:)

Es ist ein Schnitter, der heißt Tod,
Hat Gewalt vom höchsten Gott.

Du liebe Wiege, die du meinen Camille in Schlaf gelullt, ihn unter deinen Rosen erstickt hast. Du Totenglocke, die du ihn mit deiner süßen Zunge zu Grabe sangst. (Sie singt:)

Viel Hunderttausend ungezählt,
Was nur unter die Sichel fällt.

(Eine Patrouille tritt auf.)

Ein Bürger: He, wer da?

Lucile (sinnend und wie einen Entschluß fassend, plötzlich:) Es lebe der König!

Bürger: Im Namen der Republik! *(Sie wird von der Wache umringt und weggeführt.)*»

Dieser stille und leise Schluß des Dramas ist der Kontrapunkt zur rhetorischen Phraseologie der Todesszenerie. Lucile überlistet im Wahnsinn die rollenhafte Existenz des Menschen und verwendet die politische Parole zu einem dieser Parole völlig fremden Zweck. Sie benützt die Henker der Revolution als Werkzeuge zur Erfüllung ihrer Liebe. Das ist am Ende von »Dantons Tod« eine neue Interpretation der in der ästhetischen Existenz unheilvoll herrschenden Rhetorik, als deren Kritiker Georg Büchner hier aufgetreten ist: Die Sprache – und hier bewußt auch politisches Sprechen – wird ihrem Inhalt entfremdet; sie wird in Absicht und Wirkung geteilt. Dieses schroffe, längst anachronistische »Es lebe der König!« ist in der Wirkung Konterrevolution, in der Absicht Bekenntnis der Liebe. Als Ruf der Liebe aber ist die politische Parole nur der Sprecherin kenntlich, es ist die reinste Form entstellten Sprechens, das nichts bezweckt als das Bekenntnis der Liebe vor sich selbst, den Beweis der Liebe durch die Tat: dem Geliebten nachzusterben. Dieses monologisch strukturierte Sprechen ist im gestörten Dialog mit der Umwelt der Dialog des Menschen mit sich selbst, seiner Vergangenheit und seinen Toten.

In »Dantons Tod« gibt es ein Zitat, das seit seiner Wiederentdeckung durch Karl Kraus die moderne Dramatik so beeindruckt hat, daß es von Max Frisch in seinem Spiel »Andorra« (uraufgeführt 1962) unmittelbar konfiguriert werden konnte. Im Korridor der Conciergerie nämlich erkennt Mercier das einfache, ästhetische Prinzip der Revolution: »Blickt um euch, das alles habt ihr gesprochen. Diese Elenden und ihre Henker und die Guillotine sind eure lebendig gewordenen Reden. Ihr bautet eure Systeme wie Bajazet seine Pyramiden aus Menschenköpfen.«

Dieses von dem Bühnenpreisträger Max Frisch zitierte Wort ist eines der tragenden Stilmittel des Dramas »Andorra«, in dem in der Figur des Lehrers die dem Roquairol ähnliche Figur gestaltet ist, sonst aber der Schuldzusammenhang relativ gleichmäßig auf alle handelnden oder leidenden Personen- und Gestaltgruppen verteilt ist. Drei Gruppen von Personen treten auf: die Andorraner, Andri und seine Familie und schließlich die Schwarzen. Und damit ist auch schon die Struktur des Dramas beschrieben. Denn die stumm und unbeteiligt ihren Mörderdienst verrichtenden Schwarzen sind lediglich die Materialisation andorranischer Phrasen; diese tun, was jene denken und sprechen. Gehören somit die »Schwarzen«, gleichsam als ihre handelnden Schatten, unmittelbar zu den Andorranern, so durchdringen sich in den verbleibenden Personengruppen die Theaterparabolik des Jedermannssoles und das Familiendrama Lessingscher Prägung. Die Andorraner nämlich verkörpern je eine der sieben Todsünden: die Hoffart (der Doktor), den Geiz (der Wirt), die Unkeuschheit (der Soldat), den Neid (der Tischler), die Trägheit (der Pater) – sie alle werden angeleitet von der Lüge, dem Lehrer in Andorra, der – Büchners Robespierre ähnlich – die Tugend durch den Schrecken herrschen lassen will. Er hat seine Lüge, sein unehelicher Sohn Andri sei ein vor dem Pogrom der Schwarzen gerettetes Judenkind, in die Welt gesetzt, um beizeiten die Heuchelei der Welt daran zu entlarven. Der Lehrer, eine aus Frischs Kierkegaardstudien

und aus Ibsens Thematik der Lebenslüge gewonnene Gestalt, ist auch im Bösen eine der wenigen individuellen Gestalten des Dramas, da er stärker der Schicht des Familiendramas als der des parabolischen Theaters zuzurechnen ist. Die Andorraner verkörpern eher – mit einigen Abstrichen – jenen Typ des Bösen, den Hannah Arendt 1963 am Beispiel Adolf Eichmanns beschrieben hat: Er war »nicht Jago und nicht Macbeth, und nichts hätte ihm ferner gelegen, als mit Richard III. zu beschließen, ein Bösewicht zu werden. . . . Es war gewissermaßen schiere Gedankenlosigkeit, die ihn dafür prädisponierte, zu einem der größten Verbrecher jener Zeit zu werden.« Das Familiendrama in »Andorra« kopiert gewissermaßen Lessings »Nathan«, doch widerlegt es Lessings Vernunftutopie, in der sich durch die Enthüllung der Verwandtschaft aller handelnden Personen am Schluß die beruhigte Vorstellung einer Menschheitsfamilie verbreitet. Auch in »Andorra« wird Andri seine Verwandtschaft mit Barblin enthüllt, doch er reagiert, anders als der Tempelherr, mit Aufstand, Stolz, Unglauben und Zorn. Und darin schließlich ist die letzte Sinnschicht dieses Spieles um das uns alle bedrohende Böse zu erkennen, daß in »Andorra« – einer Kierkegaardadaptation ohne Reue und Glauben – die Hölle nicht säkularisiert, sondern demokratisiert und psychologisiert ist. In der engen Verflechtung aller Stereotype, wonach »das Selbstbild eines Individuums in einem Interdependenzverhältnis zu den Bildern steht, die sich andere von ihm machen«, werden Selbstbild und Fremdbild so vermischt, daß ein fast mythischer Schuldzusammenhang alles Menschlichen faßbar ist. Es erscheint in »Andorra« das Heterostereotyp, das Fremdbild als Projektion eigener Fehler auf den Sündenbock; das heißt die primäre Bewußtseinshaltung der Andorraner als Gruppe, wie sie Andri in der vorurteilsgezwängerten Atmosphäre seiner Heimat empfindet und wie sie von der Figur des Jemand grinsend bestätigt wird, ist diese bequeme Suche nach dem Sündenbock, dem »Juden« Andri. Es erscheint aber auch das Autostereotyp, das vom Fremdbild abhängige Selbstbild, dem auch Andri unterworfen ist, das von ihm aus auf die Umwelt zurückzuwirken beginnt und so den ausweglosen Zirkel der Bildnisinterdependenzen eröffnet. »Du sollst dir kein Bildnis machen, heißt es, von Gott«, so schreibt Frisch in der Skizze »Der andorranische Jude«. »Es dürfte auch in diesem Sinne gelten: Gott als das Lebendige in jedem Menschen, das, was nicht erfassbar ist. Es ist eine Versündigung, die wir so, wie sie an uns begangen wird, fast ohne Unterlaß wieder begehen – ausgenommen, wenn wir lieben.« Es scheint mir nicht zweifelhaft zu sein, daß die »Demokratisierung« des Bösen und seine Erklärung durch die Stereotypenlehre einen Standpunkt einnimmt, der das Böse als Macht, als Verführung, als das entfesselte Prinzip des Selbstgenusses nivelliert und zu verdrängen beginnt; in dieser scheinbaren Transparenz eines psycho-sozialen Modelldenkens werden Erfahrungen wieder verschüttet, die den dezidierten Nichtchristen Thomas Mann schon zu dem Bekenntnis verleitet haben: er habe erkennen müssen, daß es Gut und Böse gebe, und die ihn zu einem engagierten Verteidiger des Dekalogs, als des grundlegenden Gesetzes der Menschheit, werden ließen. In Thomas Manns gegen Hitlers zynische Verachtung des Dekalogs gerichteter Erzählung »Das Gesetz« spricht Moses, der selbst viel von dem in sich trägt, was die ästhetische Verführung durch das Böse genannt werden kann, es aber in sich überwunden hat:

»In den Stein des Berges metzte ich das ABC des Menschenbenehmens, aber auch in dein Fleisch und Blut soll es gemetzt sein, Israel, so daß jeder, der ein Wort bricht von den zehn Geboten, heimlich erschrecken soll vor sich selbst und vor Gott, und soll ihm

kalt werden ums Herz, weil er aus Gottes Schranken trat . . . Aber Fluch dem Menschen, der da aufsteht und spricht: Sie gelten nicht mehr . . .«

Mir scheint, daß die Wiedergewinnung mythischer Grundschichten in der Literatur der Gegenwart gelegentlich mehr auf das Adam-Eva-Thema als die damit verknüpfte Kain-Abel-Thematik zurückführt. Dabei ist gerade innerhalb der Tradition der ästhetischen Versündigung die Thematik des Brudermordes, des Menschenmordes zentral. Der bei Schiller vorgezeichnete Mord an der Geliebten, am Bruder erhält bei Ödön von Horváth in der zweifelnden Frage nach dem Ursprung des Bösen aus der Natur des Menschen ein scharfes und erschreckend aktuelles Profil. Don Juan – schon für Kierkegaard der Inbegriff der ästhetischen Existenz – lebt für Horváth »in der Überlieferung und der Sage als ein gewaltiger Verbrecher, der wie eine Naturmacht gegen Sitte und Recht Sturm läuft«. Seine fast metaphysische Bindung an die Sexualität wird von Horváth mit seiner Suche nach Vollkommenheit erklärt, die letztlich nicht dem Leben, sondern dem Tode gilt. »Die tragische Schuld Don Juans aber ist, daß er seine Sehnsucht immer wieder vergißt oder gar verhöhnt, und so wird er zum zynischen Opfer seiner Wirkung . . .« Horváth hat diese Roquairol-Thematik variiert und in seinem Drama »Der jüngste Tag« (1937) mythisch als die Urschuld des Menschen gedeutet. In dem Stationsvorsteher Hudetz und seiner Geliebten Anna sind plötzlich die Gestalten des ersten Menschenpaares zu erkennen:

»Anna: Du hast mich umarmt wie damals.

Hudetz: Wie wann?

Anna: Wie damals, da wir fortgingen. Der Himmel war wie ein strenger Engel, wir hörten die Worte und hatten Angst, sie zu verstehen – oh so Angst – es waren schwere Zeiten, Erinnerst du dich? . . .

Hudetz: Du warst schuld! Wer hat denn zu mir gesagt: Nimm! Nimm?

Anna: Ich.

Hudetz: Und was hab ich getan?

Anna: Oh wie oft hast du mich schon erschlagen, und wie oft willst du mich noch erschlagen . . .«

Die Urschuld von Neugierde und Verführung gebiert den Mord.

In allen menschlichen Beziehungen also – und zumal im Verbrechen des Menschen am Menschen – ist ein mythisches Grundmuster erkennbar, in dem aus der Schuldlegung die Schuld, die grenzenlose Neugier des Erkenntnistriebes des Menschen, der letztlich seinesgleichen sterben sehen und sterben wissen möchte, entsteht. Die furchtbare Gestalt des »Überlebenden«, die den mythischen Grund von Elias Canettis Werk bildet – eines Typus, der die Welt und die Menschheit zerstört, um sich selbst als Überlebenden zu erfahren –, wurzelt, wie die dramatischen Gestalten Ödön von Horváths, in den Erfahrungen und im Denken der dreißiger Jahre unseres Jahrhunderts.

Seine letzte Variation dieses Themas hat Horváth in dem später auch verfilmten Roman „Jugend ohne Gott“ (1938) gegeben, wo er den Typ des kalten, wißbegierigen Mörders als den die Zeit beherrschenden Typus mit kurzen Strichen umrissen hat. Er hat eine Generation gekennzeichnet, deren Wißbegierde und ungehemmter »Idealismus«, die Gier nach dem, wie es sein sollte, nicht nach dem, wie es ist, eine kalte Zeit verkünden: »Wie sagte Julius Caesar? Sie lesen heimlich alles, aber nur, um es verspotten zu können. Ihr Ideal ist der Hohn, es kommen kalte Zeiten.«

Die von Horváth gekennzeichnete – und 1938 prophetisch gezeichnete – Psyche des

Mörders ist das genaue Porträt der ästhetischen Existenz, die wissen will, da Erkenntnis ein Genuß ist, die auch das letzte Raffinement des Genusses auskosten möchte – und deshalb den Bruder erschlägt:

»Und ich rede von dem fremden Jungen, der den N erschlagen hat, und erzähle, daß der T zuschauen wollte, wie ein Mensch kommt und geht. Geburt und Tod und alles, was dazwischen liegt, wollte er genau wissen. Er wollte alle Geheimnisse ergründen, aber nur, um darüberstehen zu können – darüber mit seinem Hohn. Er kannte keine Schauer, denn seine Angst war nur Feigheit. Und seine Liebe zur Wirklichkeit war nur der Haß auf die Wahrheit.

Und während ich so rede, fühle ich mich plötzlich wunderbar leicht, weil es keinen T mehr gibt.

Einen weniger!

Freu ich mich denn?

Ja!

Ja! Ich freue mich!

Denn trotz aller eigenen Schuld am Bösen ist es herrlich und wunderschön, wenn ein Böser vernichtet wird!«

Mir scheint dies eine tiefe, wenn auch in den Konsequenzen erschreckende Einsicht in das Wesen des Bösen als Konkretum und als Abstraktum zu sein; eben mehr als die bloße Genealogie psycho-sozialer Verflechtungen, mehr als die heute kultivierte Normabweichung oder der Normenverstoß. Mir scheint dies die Begründung des Bösen im mythisch-elementaren Grund des Menschlichen schlechthin und seine ahistorische, nicht entwickelbare Ausfaltung im ästhetischen Rollenspiel des unendlich und unersättlich wißbegierigen Menschen. In diesem Zusammenhang ist auch der Typus des nationalsozialistischen Mörders – und selbstverständlich meint Horváth diesen Typ – einzuordnen in die Tradition des die Realität ästhetisierenden Zynikers. Die Verbindung zu Walter Benjamins Kennzeichnung des Faschisten als der Ästhetisierung von Politik muß nicht konstruiert werden, denn sie ergibt sich als eine breite, den dreißiger Jahren geläufige Kennzeichnung von selbst.

Daß der Typ des ästhetisierenden Zynikers auch der *typus melancholicus* ist, der Mensch also, dem sich zwischen Ideal und Wirklichkeit ein so unendlicher Abgrund auftut, daß er die Welt – oder sich selbst – vernichten muß, um diesen Abgrund vergessen zu machen, diese Erkenntnis hat wieder Kierkegaard auf den Begriff gebracht, nachdem sie lange vorher in der Literatur konfiguriert worden war. Kierkegaard aber liefert vielleicht auch eine Erklärung dafür, daß dieser die Realität ästhetisierende Typus bis weit in unser Jahrhundert hinein die dramatische Gestaltung des Bösen geprägt hat. Er hat erkannt, daß das 19. Jahrhundert ein Zeitalter der Psychologie wurde, daß der sozialen, der politischen und der weltanschaulichen Autonomiebewegung die Autonomiebestrebungen der menschlichen »Tiefenperson« folgten. So hat er 1844 im »Begriff Angst« dargestellt, daß die Psychologie »die Möglichkeit der Sünde« liebt: »Sie sitzt und zeichnet die Konturen ab und berechnet die Winkel der Möglichkeit und läßt sich ebensowenig stören wie Archimedes.«

Dies mag einer der Gründe für die scheinbare Prävalenz des Bösen in der Literatur seit dem 19. Jahrhundert sein. Ein anderer Grund liegt tiefer: Der Dichter, der *Poietés*, der Macher, der Schöpfer – auch und gerade der Schöpfer von Menschen in einem mit der Realität konkurrierenden System, eben dem der Literatur – steht aus den Bedingungen

seiner Existenz in einer ihm bewußten, ihn versuchenden und von ihm auch immer wieder thematisierten Konkurrenz mit Gott, dem Schöpfer aller Kreatur. Das »ihr werdet sein wie Gott« ist die große Verführung des Dichters und aller Kunst von Anfang an. Der Künstler hat stärker als andere Menschen teil an der Ursünde des unendlichen Wissensdurstes, da er in seinem Werk, durch die Menschen erschaffende Analyse von Menschen, Erkenntnis also durch Schöpfung, zu gewinnen versucht. So ist die Gestaltung des Bösen, die Rolle des ästhetisierenden Zynikers und selbst die des wißbegierigen Mörders nur eine der Bewußtseinsrollen des Dichters, die er ganz beherrschen und vielleicht sogar – zumindest in seiner Vorstellungskraft – erfahren haben muß, wenn er sie glaubhaft und wahrscheinlich gestalten möchte. Die Frage Papst Johannes Pauls II. also: »Kann der Spiegel des Negativen in der Vielfalt heutiger Kunst nicht zum Selbstzweck werden, kann er nicht zum Genuß am Bösen, zur Freude an der Zerstörung und am Untergang, kann er nicht zum Zynismus und zur Menschenverachtung führen?« – ist kurz mit »Ja« zu beantworten, denn die Gewinnung von Schönheit aus dem Untergang, die von Rilke in den »Duineser Elegien« erkannte Affinität des Schönen zum Schrecklichen ist das fundamentale Kennzeichen der aus der Romantik in die Moderne heraufziehenden ästhetizistischen Tradition. Man könnte zugespitzt formulieren: Ohne den Genuß am Bösen keine große Literatur! Dieser Lust und diesem Genuß zu widerstehen, ihn in der Form zu überwinden, ist Größe und Gefahr der Kunst zugleich.

Sprachmeisterschaft

Wilhelm Hausenstein zum 100. Geburtstag

Von Max von Brück

Wilhelm Hausenstein, geboren am 17. Juni 1882 zu Hornberg im Schwarzwald, Sohn eines großherzoglich badischen Beamten und Enkel eines achtundvierziger »Revoluzers« aus gut liberaler alemannischer Tradition, hat immer wieder aus der Brunnenstube seiner Kindheit die köstlichsten Wasser geschöpft. Immer wieder läßt sich ja feststellen, daß bedeutende Menschen, die noch in der Spätzeit des vorigen Jahrhunderts geboren waren, sich mit dankbarer Freude der Situation ihrer Kindheit, ihres Ursprungs entsinnen. Vielleicht war es so, daß damals eine leuchtendere Fülle über allen Dingen lag – wir später Geborenen glauben es ja auch gern, daß die Frühlingswiesen unseres Lebens reicher blühten als die jetzigen – und daß das Dröhnen kommender Vulkane sich erst aus weiter Ferne ansagte.

Es ist schwer, einem bedeutenden Werke angemessen zu begegnen, wenn es in immer weiteren Dimensionen dem Blick des Betrachters sich darstellt. Wo wäre zu beginnen, wo zu enden? Etwa beim Kunstschriftsteller, der den Barock, das Rokoko und die abendländische Malerei bis zu Klee und Beckmann sichtet und deutet? Oder beim Schilderer von Städten und Landschaften, der am Mantel der Erscheinungen entscheidende Details gleichsam mit einem Röntgenblick festhält? Oder soll man auf jene Werke das besondere Augenmerk richten, die ihm selbst am teuersten waren: das »Zwiege-