

Till Nitschmann

Ästhetiken der Tyrannis

Figurationen der Gewaltherrschaft
vom 18. Jahrhundert bis zur Gegenwart



BRILL | FINK

Ästhetiken der Tyrannis

Till Nitschmann

Ästhetiken der Tyrannis

*Figurationen der Gewaltherrschaft
vom 18. Jahrhundert bis zur Gegenwart*



BRILL | FINK

Die Veröffentlichung wurde unterstützt durch den Open-Access-Publikationsfonds der Leibniz Universität Hannover



Dies ist ein Open-Access-Titel, der unter den Bedingungen der CC BY-NC-ND 4.0-Lizenz veröffentlicht wird. Diese erlaubt die nicht-kommerzielle Nutzung, Verbreitung und Vervielfältigung in allen Medien, sofern keine Veränderungen vorgenommen werden und der/die ursprüngliche(n) Autor(en) und die Originalpublikation angegeben werden.

Weitere Informationen und den vollständigen Lizenztext finden Sie unter

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>

Die Bedingungen der CC-Lizenz gelten nur für das Originalmaterial. Die Verwendung von Material aus anderen Quellen (gekennzeichnet durch eine Quellenangabe) wie Schaubilder, Abbildungen, Fotos und Textauszüge erfordert ggf. weitere Nutzungsgenehmigungen durch den jeweiligen Rechteinhaber.

DOI: <https://doi.org/10.30965/9783846768594>

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

© 2025 beim Autor. Verlegt durch Brill Fink, Wollmarktstraße 115, D-33098 Paderborn, ein Imprint der Brill-Gruppe (Koninklijke Brill BV, Leiden, Niederlande; Brill USA Inc., Boston MA, USA; Brill Asia Pte Ltd, Singapore; Brill Deutschland GmbH, Paderborn, Deutschland; Brill Österreich GmbH, Wien, Österreich) Koninklijke Brill BV umfasst die Imprints Brill, Brill Nijhoff, Brill Schöningh, Brill Fink, Brill mentis, Brill Wageningen Academic, Vandenhoeck & Ruprecht, Böhlau und V&R unipress.

www.brill.com

E-Mail: info@fink.de

Brill Fink behält sich das Recht vor, die Veröffentlichung vor unbefugter Nutzung zu schützen und die Verbreitung durch Sonderdrucke, anerkannte Fotokopien, Mikroformausgaben, Nachdrucke, Übersetzungen und sekundäre Informationsquellen, wie z.B. Abstraktions- und Indexierungsdienste einschließlich Datenbanken, zu genehmigen.

Anträge auf kommerzielle Verwertung, Verwendung von Teilen der Veröffentlichung und/oder Übersetzungen sind an Brill Fink zu richten.

Umschlagabbildung: Richard Westall, British, 1765–1836, *The Sword of Damocles*, 1812, oil on canvas, 51 3/16 × 40 9/16 × 3 1/4 in. (130 × 103 × 8.3 cm), frame: 63 1/2 × 52 3/4 in. (161.3 × 134 cm). Ackland Art Museum, University of North Carolina at Chapel Hill, Burton Emmett Collection, Ackland Fund, 79.10.1. Die Verwendung erfolgt mit freundlicher Genehmigung des Ackland Art Museum.

Einbandgestaltung: Evelyn Ziegler, München

Herstellung: Brill Deutschland GmbH, Paderborn

ISBN 978-3-7705-6859-8 (hardback)

ISBN 978-3-8467-6859-4 (e-book)

Inhaltsverzeichnis

Vorwort	XIII

Einleitung	1

I

Kulturelle und ästhetische Grundlagen

1	‚Tyrann‘ und ‚Tyrannis‘: Semantik, Historiographie, Staatstheorie	33
1.1	Spezifik und Offenheit des Wortfeldes	33
1.2	Der antike Tyrann: Historiographische Inszenierungen (Berve, Quidde)	44
1.3	Staatstheorie (Aristoteles, Machiavelli, Hobbes, Arendt)	56
2	Sigmund Freud: Vom Mythos des tyrannischen ‚Urvaters‘ über Narzißmus und Sadismus zum (Kultur-)Über-Ich als internalisierte Tyrannei der Kultur	83
2.1	Das Tyrannische bei Freud	83
2.2	Freuds narratives Konstrukt des tyrannischen ‚Urvaters‘	87
2.3	Narzißmus	98
2.4	Sadismus	103
2.5	Das (Kultur-)Über-Ich als internalisierter Gesellschaftstyrann und Erbe des ‚Urvaters‘	106
3	Tyrannische Männlichkeiten: Reflexionen und Dekonstruktionen der Men’s Studies	115
3.1	Hegemonie und potenzielle Veränderbarkeit (Connell)	115
3.2	Der Tyrann als Konstrukt übersteigerter Männlichkeit (Kantorowicz, Theweleit)	122
3.3	Männliche Gewaltherrschaft und tyrannisierter Mann (Bourdieu)	128
3.4	Patriarchal-autoritäre Väter und Haustyrannen (Frankfurter Schule)	134

4	Walter Benjamin: Tyrannischer Ausnahmezustand und martyrerhafte Kreatürlichkeit. Der <i>Ursprung des deutschen Trauerspiels</i> (1928) als geschichtsphilosophische Untersuchung einer epochen- und gattungsspezifischen Ästhetik der Tyrannis	149
5	Norbert Elias: Die Tyrannis als interdependente Figuration	163
6	Michel Foucault: Die Tyrannis als monströse Heterotopie	175
7	Ästhetiktheoretische Grundlagen der Tyrannis: Von Alexander Gottlieb Baumgarten über Arthur Schopenhauer und Karl Rosenkranz zu Friedrich Nietzsche	183
7.1	Alexander Gottlieb Baumgartens <i>Aesthetica</i> (1750/58): Der <i>felix aestheticus</i> als Anti-Tyrann	187
7.1.1	<i>Einstieg</i>	187
7.1.2	<i>Zur Baumgarten'schen Ästhetik</i>	190
7.1.3	<i>felix aestheticus versus Tyrann</i>	197
7.1.4	<i>Zentrale Begrifflichkeiten der Aesthetica und ihre Bezüge zur Tyrannis</i>	202
7.2	Arthur Schopenhauers <i>Die Welt als Wille und Vorstellung</i> (1819/44): Der Tyrann als Manifestation des Willens und seine Gegenkonzepte des Genies und des Weltüberwinders	215
7.2.1	<i>Grundannahmen</i>	215
7.2.2	<i>Primat des tyrannischen Willens und nachgeordneter Intellekt</i>	218
7.2.3	<i>Der Tyrann</i>	227
7.2.4	<i>Das Genie und der Weltüberwinder</i>	237
7.2.5	<i>Ästhetik als kontemplative Willensverneinung und Ausweg aus dem Leiden: Schopenhauer und die Künste</i>	250
7.3	Karl Rosenkranz' <i>Ästhetik des Häßlichen</i> (1853): Der Tyrann als Karikatur	255
7.3.1	<i>Voraussetzungen und Grundannahmen</i>	255
7.3.2	<i>Das Satanische</i>	269
7.3.3	<i>Das Böse</i>	272
7.3.4	<i>Zur Komik des Hässlichen und Bösen: Der Tyrann als Karikatur</i>	275

7.4	Friedrich Nietzsche: Zum Übermenschen als Steigerung des philosophischen Künstler-Tyrannen und Überwinder aller Tyrannen	280
7.4.1	<i>Im Hochgebirge</i>	280
7.4.2	<i>Nietzsche und die Ästhetikgeschichte: Baumgarten, Schopenhauer, Rosenkranz und Wagner</i>	291
7.4.3	<i>Nietzsches tyrannische Antike</i>	299
7.4.4	<i>Zertrümmerung der christlichen <i>décadence</i></i>	309
7.4.5	<i>„Herren-Moral“ und „Sklaven-Moral“: Tyrannische Hierarchie als Grundvoraussetzung von Kultur</i>	313
7.4.6	<i>„Wille zur Macht“ – Wille zur Ästhetik</i>	319
7.4.7	<i>„Philosophie ist dieser tyrannische Trieb selbst“ – Nietzsches Philosophie der Tyrannis</i>	325
7.4.8	<i>Der Künstler-Tyrann als Steigerung des Philosophen: Nietzsches Kunstbegriff</i>	330
7.4.9	<i>Zum Übermenschen: Tyrann und Überwinder aller Tyrannen</i>	343
7.4.10	<i>Staatskritik und Fragmentarismus eines ästhetischen Staates</i>	350

II

Analysekategorien

	Vorbemerkungen zu den Analysekategorien	369
8	Merkmalskatalog	371
9	Tyrannische Figuren	375
9.1	Antike Tyrannen	375
9.2	Künstlertyrannen	376
9.3	Haustyrannen	377
9.4	Lehrertyrannen	377
9.5	Dystopische Tyrannen	378
10	Themenbereiche der Tyrannis	379
10.1	Räume	379
10.2	Binnenkunstwerke	380
10.3	Theatralität und Spiel im Spiel	381
10.4	Morden und Tyrannenmord	382

III

Ästhetiken der Tyrannis

11	Im „Strom des Blutes“: Zu den gepeinigten Tyrannen in Dante Alighieris <i>Die Göttliche Komödie</i> (1321)	387
12	Der Tyrann als unhinterfragter Lehrer: Die lyrische Inszenierung des Damokles-Stoffes bei Christian Fürchtegott Gellert (1746) – mit einem Ausblick auf Richard Westalls Gemälde <i>Das Schwert des Damokles</i> (1812)	395
13	Am Hof des unbelehrbaren Tyrannen Dionysius: Christoph Martin Wielands <i>Geschichte des Agathon</i> (1766/67) ...	405
13.1	Grundannahmen des Romans und Einfluss der tyrannischen Vaterfigur	405
13.2	Dions Politik und Platons Philosophie: Der erste Versuch der Tyrannenerziehung	414
13.3	Agathons Tugend: Der zweite Versuch der Tyrannenerziehung	427
13.4	Der Tyrannenhof des Dionysius als „Theater der Verstellung“	443
14	Herrschaftstüchtiges Künstlertum und metareflexive ästhetische Tyrannis: Friedrich Schillers <i>Die Verschwörung des Fiesko zu Genua</i> (1783)	447
14.1	Problematiken des Schiller'schen Tyrannendramas <i>Fiesko</i> ...	447
14.2	Fieskos tyrannische Karriere	456
14.3	Tod im Scharlach und Purpur	474
14.4	Metareflexive Ästhetik: Verkünstlichung, Schattenrisse, Statuen, Gemälde und morgendliches Stadtpanorama	478
14.5	Ein metareflexives Theater der Tyrannei	485
15	Antike Tyrannenfiguren in Friedrich Schillers Balladen: <i>Der Ring des Polykrates</i> (1798) und <i>Die Bürgschaft</i> (1799)	493
15.1	Vorbemerkung	493
15.2	<i>Der Ring des Polykrates</i> : Zum (Un-)Glück des Tyrannen	494
15.3	<i>Die Bürgschaft</i> : Das blutige Ende jenseits der Ideenballade	500

16	Politische Imaginationen des (Anti-)Tyrannischen:	
	Bettina von Arnims <i>Dies Buch gehört dem König</i> (1843) und <i>Gespräche mit Dämonen</i> (1852)	509
16.1	Eine Tyrannenmörderin im Besitz der ‚Wahrheit‘	509
16.2	Mit dem ‚freien Geist‘ gegen das Tyrannische	514
16.3	Kirchen- und Religionskritik	516
16.4	Politische Pathologisierungen und Heilung des Verbrechers	521
16.5	Das Konstrukt des antityrannischen ‚Volkskönigs‘ und die Projektionsfigur des ‚neuen Napoleons‘	523
16.6	Der Tyrannenaustreibung zweiter Band: <i>Gespräche mit Dämonen</i>	532
17	Ästhetischer Tyrann – tyrannische Ästhetik:	
	Stefan Georges <i>Algabal</i> (1892)	545
17.1	Zur Poetologie der ästheti(zisti)schen Tyrannis	545
17.2	Grundlagen und Kontexte der <i>Algabal</i> -Dichtung	548
17.3	Algabal: Der universale Künstler	554
17.4	Artifizielle Herrschaftswelten	562
17.5	Inszenierungen von Mord und Tod	567
18	Hannos ‚Überbürdung‘: Zum tyrannischen Schulkapitel in	
	Thomas Manns <i>Buddenbrooks</i> (1901)	577
18.1	Literarische Lehrer- und Haustyrannen	577
18.2	Der schulische ‚Überbürdungsdiskurs‘ um 1900	577
18.3	Hannos tyrannischer Schul(all)tag	580
18.4	Hygiene und Disziplin: Der tyrannische Schulraum	591
19	Schulischer Druck und väterlicher Haustyrann:	
	Marie von Ebner-Eschenbachs <i>Der Vorzugsschüler</i> (1901)	593
19.1	Einführendes	593
19.2	Deprivation und internalisierte Gewalt in der Vater-Sohn-Figuration	594
19.3	Der Weg zum Schülersuizid	600
20	Satirische Karikatur eines Lehrertyrannen: Heinrich Manns	
	<i>Professor Unrat oder Das Ende eines Tyrannen</i> (1905)	607
20.1	Einstieg	607
20.2	Unrat: Der stigmatisierte Tyrann	609
20.3	Tyrannische Räume: Kabuff, Stadt und Wohnung	621

21	„In Deinem Lehnstuhl regierst Du die Welt“:	
	Franz Kafkas <i>Brief an den Vater</i> (1919)	625
21.1	Kafka und das Tyrannische	625
21.2	Der haustyrannische Vater	628
21.3	Bei Tisch und geschwisterliche Verschwörung	631
21.4	Tyrannisches Reden <i>versus</i> widerständiges Schreiben	634
21.5	Schule und Arbeitswelt	636
21.6	Die Ehe als Reproduktion der tyrannischen Struktur und Bedrohung für das widerständige Schreiben	637
21.7	Tyrannische Räume: Lehnstuhl im Wohnzimmer, Pawlatsche und Geschäft	639
22	Die Geburt eines neuen Tyrannen:	
	Arnolt Bronnens <i>Vatermord</i> (1922)	643
22.1	Gewaltformen im Drama	643
22.2	Der Haustyrann Ignaz Fessel	646
22.3	Inzest und Tyrannengeburt: Luise Fessel und Walter	655
22.4	Die tyrannische Enge der Proletarierwohnung	660
23	Cipolla als tyrannischer Publikumsverführer:	
	Thomas Manns <i>Mario und der Zauberer</i> (1930)	663
23.1	Politische und ästhetische Facetten der Novelle	663
23.2	Der Erzähler: Noch immer im Bann Cipollas	666
23.3	Zur Atmosphäre faschistischer Tyrannei	668
23.4	Der tyrannische Künstler Cipolla	672
23.5	Marios Tyrannenmord	689
23.6	Bühne frei für den tyrannischen Zauberer	692
23.7	Thomas Mann, Cipolla und Hitler – der Essay <i>Bruder Hitler</i> (1938)	695
24	Zur Tyrannis des Unmöglichen:	
	Albert Camus' <i>Caligula</i> (1945)	699
24.1	Der Tyrannenbegriff im Kontext des Dramas	699
24.2	Die Inszenierungen der historischen Figur	707
24.3	Caligula: Künstlerphilosoph und Tyrann	711
24.4	Traktat des Absurden und ‚tyrannische Lebenskunst‘	732
24.5	Der Tyrann als provozierender Dilettant	734
24.6	Tyrannis und Revolte – <i>Der Mensch in der Revolte</i> (1951)	737

25 Grenouille, der Dufttyrann:

Patrick Süskinds <i>Das Parfum</i> (1985)	745
25.1 Duftnoten der Kritik und ästhetisch-ästhetisches Möglichkeitsspiel	745
25.2 Die Entdeckung der Macht	752
25.3 Im inneren Reich der Düfte: Grenouilles imaginäre Tyrannis	760
25.4 Das „Duftdiadem“	766
25.5 Tod und Schönheit: Grenouille als Mörder	768
25.6 Olfaktorische Maskerade und Massensuggestion	770
25.7 Der Tyrannen(selbst)mord	777

26 Der dystopische Filmtyrann Immortan Joe:

George Millers <i>MAD MAX: FURY ROAD</i> (2015)	781
26.1 Leinwandtyrannen vom Stummfilm bis zur <i>MAD MAX</i> -Reihe	781
26.2 ‚Fire and blood‘: Die dystopische Welt von <i>FURY ROAD</i>	785
26.3 Der postapokalyptische ‚Urvater‘ Immortan Joe als Allegorie des tyrannischen Patriarchats	787
26.4 Furiyas Road: Der harte Weg zu einer matriarchalischen Gemeinschaft	796
26.5 Max: Ein Mann tritt zur Seite	804

Fazit und Forschungsperspektiven	809

Literaturverzeichnis	839

Filmverzeichnis	893

Abbildungsverzeichnis	895

Personenregister	897

Vorwort

Die vorliegende, für die Veröffentlichung überarbeitete Studie *Ästhetiken der Tyrannis. Figurationen der Gewaltherrschaft vom 18. Jahrhundert bis zur Gegenwart* wurde 2023 von der Philosophischen Fakultät der Gottfried Wilhelm Leibniz Universität Hannover als Habilitationsschrift angenommen.

Mein besonderer Dank gilt Prof. Dr. Birgit Nübel (Hannover), die meine Arbeit in ihrer interdisziplinären Öffnung und Verbindung von Ästhetiktheorien und literarischen Texten von Anfang an begleitet und durch konstruktive Kritik gefördert hat. Meinem Zweitgutachter Prof. Dr. Michael Gamper (Berlin) danke ich für seine wertvollen Anmerkungen zu inhaltlichen und strukturellen Aspekten sowie für seine zielgerichtete Unterstützung.

Prof. Dr. Florian Vaßen (Hannover) und meine Kolleg*innen am Deutschen Seminar der Leibniz Universität Hannover – besonders Dr. Mandy Dröscherteille, Dr. Steffen Röhrs und Lucas Robin Prieske, M.A. – sowie die Teilnehmer*innen des (Post-)Doktorand*innen-Kolloquiums von Birgit Nübel haben meine Untersuchung über die Jahre hinweg durch zahlreiche gute Gespräche befördert.

Ebenfalls danke ich meinen Student*innen, mit denen ich zur Thematik der vorliegenden Studie insbesondere in den Seminaren *Tyrannen* (SoSe 2016) und *Antike und dystopische Gewaltherrscher* (SoSe 2022) an der Leibniz Universität Hannover anregende Diskussionen führen durfte.

Meinem Lektor bei Brill | Fink, Dr. Henning Siekmann, bin ich für die professionellen Abstimmungsprozesse während der Drucklegung, dem Open-Access-Publikationsfonds der Leibniz Universität Hannover für die großzügige Unterstützung und Dr. Ulrike Kändler für die gute Kommunikation zu besonderem Dank verpflichtet.

Dieses Buch ist meinen Eltern und meiner Schwester Ruth Iris gewidmet, die mich immer verständnisvoll begleitet haben. Julia danke ich für ihre besonnene Unterstützung, Marieke und Jelka für ihre lebensfrohe Heiterkeit und meinen Freund*innen Dimitri, Hauke, Sebastian, Simon, Tim, Daniel, Inga, Maria, Jeanette, François und Julius für den viele Jahre zurückreichenden gemeinsamen Weg.

Hannover, im November 2024

Till Nitschmann

Einleitung

Die antike Tyrannis ist in griechischen Poleis¹, der Magna Graecia² und dem Hellenismus³ verortet und stellt zunächst ein altertumswissenschaftliches Thema dar. Doch auch im heutigen Sprachgebrauch sind Tyrannen in aller Munde. Beim Blick in unterschiedliche Pressemedien wird der Begriff für den ehemaligen libyschen Machthaber Muammar al-Gaddafi⁴ und ebenso für den nordkoreanischen Diktator Kim Jong-un verwendet;⁵ ebenfalls jedoch auch für den 45. und 47. Präsidenten der Vereinigten Staaten von Amerika, Donald J. Trump⁶ und seit Beginn des neuen Krieges in Europa vermehrt für den russischen Machthaber Wladimir Putin.⁷ Das performative Kulturphänomen

- 1 Vgl. Henning Börm u. Nino Luraghi (Hrsg.): *The polis in the Hellenistic world*. Stuttgart: Franz Steiner 2018 (= *Ancient History* o. Bd.).
- 2 Vgl. Fabio Bourbon u. Furio Durando: *Magna Graecia. Kunst und Kultur der Griechen in Italien* [I Greci in Italia. Civiltà e arte della Magna Grecia, 2004]. Übertr. aus d. Italienischen v. Wolfgang Ehrhardt. München: Hirmer 2004.
- 3 Vgl. Angelos Chaniōtēs: *Die Öffnung der Welt. Eine Globalgeschichte des Hellenismus* [Age of Conquests. The Greek World from Alexander to Hadrian, 2018]. Aus d. Englischen übers. v. Martin Hallmannsecker. Darmstadt: wbg Theiss 2019.
- 4 Vgl. Yassin Musharbash: *Gaddafis Tod. Ende eines Tyrannen*. In: Spiegel.de (20.10.2011). <https://www.spiegel.de/politik/ausland/gaddafis-tod-ende-eines-tyrannen-a-782220.html> (Zugriff zuletzt am 4.3.2024).
- 5 Vgl. Andreas Thewalt: *Die Kim-Jong-Horror-Show. Warum Nordkoreas Tyrann Kim die Welt so fasziniert*. In: Bild.de (14.1.2014). <https://www.bild.de/politik/ausland/kim-jong-un/phaenomen-kim-34126264.bild.html> (Zugriff zuletzt am 4.3.2024). Zu diesen Beobachtungen auch Johannes Klaus Kipfs Projektskizze einer semantischen Untersuchung zur Wortfamilie Tyrannei im 14.–17. Jahrhundert: Johannes Klaus Kipf: *Tyrann(ei)*. Der Weg eines politischen Diskurses in die deutsche Sprache und Literatur (14.–17. Jahrhundert). In: Heidrun Kämper u. Jörg Kilian (Hrsg.): *Wort – Begriff – Diskurs. Deutscher Wortschatz und europäische Semantik*. Bremen: Hempen 2012, S. 31–48, hier S. 31. Kipf nennt dort u. a. als Beispiele für den aktuellen Sprachgebrauch noch die Betitelung Saddam Husseins als Tyrannen (vgl. Ingo Thor: *Saddam Hussein. Der Tyrann vom Tigris*. In: Focus.de (8.5.2015). https://www.focus.de/politik/ausland/der-tyrann-vom-tigris-saddam-hussein_id_1771927.html, Zugriff zuletzt am 4.3.2024) und Michael Winterhoffs kindersoziologische Bücher wie u. a. Michael Winterhoff: *Warum unsere Kinder Tyrannen werden. Oder: die Abschaffung der Kindheit*. Unter Mitarb. v. Carsten Tergast. 16. Aufl. München: Goldmann 2010. Vgl. zur Begriffsverwendung für faktuale Herrscher auch Peter Mennigen: *Die großen Tyrannen der Weltgeschichte*. Paderborn: Voltmedia 2005.
- 6 Vgl. z.B. Mary L. Trumps Wortwahl in Bezug auf ihren Onkel: Mary Trump über ihren Onkel. „Ein Tyrann und verzogener Kerl“. Gespräch mit Antje Passenheim, ARD-Studio New York am 1.8.2020. In: tagesschau.de (1.8.2020). <https://www.tagesschau.de/ausland/mary-trump-interview-101.html> (Zugriff zuletzt am 4.3.2024).
- 7 So heißt es etwa von Sören Haberlandt am 1.3.2022 in der *Bild*-Zeitung in Bezug auf eine Kriegswaffe Putins: „Kreml-Tyrann Putin fährt Höllenwaffe auf“. Sören Haberlandt: *Thermoballistischer Raketenwerfer TOS-1. Kreml-Tyrann Putin fährt Höllenwaffe auf*. In:

des Tyrannen spiegelt sich zudem in zahlreichen Serienformaten und Filmen wider. In der HBO-Fantasy-Serie *GAME OF THRONES* (2011–2019) wimmelt es von tyrannischen Figuren⁸ und ihren Gewaltorgien.⁹ Mit dem Protagonisten Frank Underwood aus der Streamingdienstserie *HOUSE OF CARDS* (2013–2018) versuchte Netflix die politische Realität im Weißen Haus fiktional noch zu übertrumpfen und in dem postapokalyptischen Film *MAD MAX: FURY ROAD* (2015) treibt der dystopische Tyrann Immortan Joe sein Unwesen und wird schließlich vom Matriarchat abgelöst.

Die Tyrannis ist als Konzept und Phantasma der Gewaltherrschaft bis in unsere Gegenwart lebendig. Die westlich-demokratischen Gesellschaften des 21. Jahrhunderts mit ihren aus der Aufklärung erwachsenen Errungenschaften von Gewaltenteilung, Menschenrechten, programmatischer Gleichberechtigung, Pressefreiheit und Zivilgesellschaft hegen insbesondere im fiktionalen Bereich eine affirmative Obsession für ihr politisches Gegenmodell, die Tyrannis, und begegnen auch ‚realen Tyrannen‘ wieder zunehmend mit einer problematischen Faszination. Vor allem (potenzielle) Wähler*innen¹⁰ rechter Parteien widmen sich den weltweit auftretenden politischen

Bild.de (1.3.2022). <https://www.bild.de/bild-plus/politik/inland/politik-inland/ukraine-krieg-kreml-tyrann-putin-faehrt-hoellenwaffe-tos-1-auf-79311176.view=conversionToLogin.bild.html> (Zugriff zuletzt am 17.6.2022). Das britische Boulevardblatt *The Sun* interessiert sich hingegen unter Verwendung des Tyrannenbegriffs besonders für den angeblich desolaten Gesundheitszustand des Präsidenten, indem – verdichtet in der Alliteration des „Twitchy Tyrant“ – über dessen mögliche Parkinsonerkrankung spekuliert wird. Vgl. Felix Allen, Adrian Zorzut u. Henry Holloway: Twitchy Tyrant. ‚Unsteady and distracted‘ Putin bites his lips and fidgets at Easter cathedral service fuelling Parkinson's rumours. In: *The Sun UK Edition* (24.4.2022). <https://www.thesun.co.uk/news/18356517/vladimir-putin-parkinsons-health-rumours-easter/> (Zugriff zuletzt am 17.6.2022).

- 8 Vgl. hierzu: Till Nitschmann: „The King can do as he likes!“ – Tyrannenlust als Gegenwartsreflexion in *GAME OF THRONES* am Beispiel Joffrey Baratheons. In: Julia Gold, Christoph Schanze u. Stefan Tebruck (Hrsg.): *Tyrannenbilder. Zur Polyvalenz des Erzählens von Tyrannis in Mittelalter und Früher Neuzeit*. Berlin u. Boston: De Gruyter 2021, S. 463–485.
- 9 Sowohl dokumentarisch konzipierte Formate, wie die Netflix-Serie *HOW TO BECOME A TYRANT* (2021), die auf dem *Dictator's Handbook* (2011) von Alastair Smith und Bruce Bueno de Mesquita basiert, als auch Gideon Raffs US-amerikanische Fernsehserie *TYRANT* (2014–2016) und beispielsweise auch die ARD-Produktion des Hamburg-*TATORTS TYRANNENMORD* (Regie: Christoph Stark, 2022) schließen an das Tyranniskonzept an.
- 10 In der vorliegenden Untersuchung werden geschlechtergerechte Sprachlichkeit und Genderdiversität mittels des Gendersternchens „*“ ausgedrückt. Da es sich bei dem Tyrannen und der Tyrannis – wie in Kapitel I.3 zu den tyrannischen Männlichkeiten herausarbeitet wird – vorrangig um ein männlich konnotiertes Konzept handelt, wird an den Stellen, wo dieses verwendet wird, auch nur die männliche Form angegeben. Das Gleiche gilt, wenn im Umfeld des Tyrannen dezidiert männlich konstruierte Figuren auftreten und ebenso, wenn historisch oder kontextuell Männer bezeichnet sind.

Akteuren,¹¹ die sich tyrannenhaft inszenieren, mit gespannter Aufmerksamkeit. Es stellt sich die Frage, woher diese Faszination für die längst überwunden geglaubte politische Gewalt- und Willkürherrschaft rührt, die – verkörpert durch Autokraten – in zahlreichen Teilen der Welt, inklusive Europa und den USA, wieder auf dem Vormarsch ist. Tyrannen sind dabei in den westlichen Kulturen beständig mit Ästhetisierungen verbunden. Ihre Inszenierungen aus faktual-politischen Kontexten werden im Fiktionalen reproduziert und erweitert. Auch nach dem blutigen 20. Jahrhundert mit Hitler und Stalin¹² sowie zahlreichen weiteren despotischen Gewaltherrschern¹³ scheinen Teile der westlichen Gesellschaften nicht auf die Merkmale des Tyrannischen verzichten zu wollen, und seien sie auch zu einem großen Teil in dem ästhetischen Bereich kanalisiert. Tyrannenfiguren in literarischen Texten und visuellen Medien werden auf der einen Seite affirmiert und stimulieren die Schau- und Gewaltlust der Rezipient*innen, auf der anderen Seite können sie der kritischen Reflexion der Gewaltherrschaft dienen. Die Verbindung von Tyrannei und Ästhetik ist allerdings keineswegs ein neues Phänomen: Die zunehmende Ästhetisierung politischer Herrschaft sowohl im Faktualen als auch besonders im Fiktionalen findet ihre Vorbilder in der abendländischen Kulturgeschichte.

In anschaulicher Weise zeigt bereits die Erzählung um den antiken Tyrannen Phalaris von Akragas zentrale Aspekte der Ästhetiken der Tyranis auf. Phalaris, der von 570 bis 555 v. Chr. Tyrann der griechischen Kolonie Akragas auf Sizilien war, wird von der Nachwelt als Musterbild eines grausamen Tyrannen inszeniert.¹⁴ Bekannt ist die Erzählung vom ehernen Stier, den der Künstler Perilaos¹⁵ für den Tyrannen angefertigt haben soll. Eindringlinge und Feinde des Tyrannen sollen im Inneren des bronzenen Stiers eingeschlossen

11 Auffällig ist jedoch gleichzeitig, dass rechte Programmatiken in Europa gegenwärtig besonders auch von Politikerinnen wie Giorgia Meloni (Italien), Marine Le Pen (Frankreich) oder Alice Weidel (Deutschland) popularisiert werden.

12 Zum Zusammenhang stalinistischer Gewaltherrschaft und Ästhetik vgl. Boris Groys: Gesamtkunstwerk Stalin. Die gesplante Kultur in der Sowjetunion [1988 zuerst in deutscher Übersetzung erschienen]. Aus d. Russischen v. Gabriele Leupold. München u. Wien: Hanser 1988.

13 Zu nennen sind neben den in Fußnote 4–7 und 37 aufgeführten Personen für das 20. Jahrhundert u. a. Benito Mussolini, Kaiser Hirohito, Suharto, Pol Pot, Ajatollah Ruhollah Chomeini, Mengistu Haile Mariam, Mohammed Omar und Charles Taylor.

14 Vgl. Pedro Barceló: Phalaris. In: Hubert Cancik u. Helmut Schneider (Hrsg.): Der Neue Pauly. Enzyklopädie der Antike. Altertum. Bd. 9. Or–Poi. Stuttgart u. Weimar: Metzler 2000, S. 726.

15 Vgl. Helmut Berve: Die Tyranis bei den Griechen. Erster Bd. Darstellungen. München: C. H. Beck'sche Verlagsbuchhandlung 1967, S. 501. Auf Helmut Berves NS-Vergangenheit wird in Kapitel I.1.2 der vorliegenden Studie eingegangen.

und bei lebendigem Leib durch ein unter der Skulptur entfachtes Feuer verbrannt worden sein. Die Schmerzensschreie der Opfer klangen dabei aus dem Schlund des Kunstwerkes wie das Brüllen des Stiers – diese Klänge soll der Tyrann „wie Musik genossen haben.“¹⁶ Ovid zufolge hat Phalaris als ‚Test‘ den Künstler selbst als erstes Opfer in dem Stier verbrannt, nachdem dieser ihm die „Schönheit“¹⁷ und Funktion seines nach ästhetischen Kriterien konzipierten Mordkunstwerkes erläutert hatte.¹⁸ Eine Variation bei Lukian¹⁹ erzählt uns hingegen in Form einer ironisch-fiktionalen Selbstverteidigung des Tyrannen, dass Phalaris vom Künstler Perilaos in seinen Absichten „gräßlich verkannt“²⁰ worden sei, es sich bei den Gewalttaten um „bloßes Gerücht“²¹ gehandelt habe und dass der eherne Stier ein Weihgeschenk für den Pythischen Gott in Delphi sei.²²

Was ist diesen kontrastierenden Darstellungen zu entnehmen? Die monströse Gewalt in der erstgenannten Überlieferungsvariante ist in erstaunlicher Weise mit einer Ästhetisierung verbunden. Das Opfer wird nicht nur in einem ästhetisierten Raum, dem zentralen Saal des Tyrannen oder an einem anderen Ort in der Tyrannenburg, ermordet, auch die Tötungsmaschinerie ist ein Kunstwerk – die lebensgroße Skulptur eines Stiers. Darüber hinaus ist das Opfer sogar der Künstler selbst, der unter den Augen- und ‚Ohrenzeugen‘ in seinem eigenen Kunstwerk verbrannt bzw. mit diesem leibhaftig und sinnbildlich verschmolzen wird. Seiner willkürlichen Gewalttat gibt der Tyrann einen ästhetischen Rahmen, die Figuration von Phalaris und Perialos ist durch Ästhetik und Gewalt bestimmt. In der Umdeutung bei Lukian tritt ein weiteres Element deutlich in den Vordergrund: die Inszenierungsmöglichkeiten in der Narration. Setzt man voraus, dass Phalaris als götterfürchtiger Mann den Stier zu religiösen Zwecken verwendet sehen wollte, dann verunglimpfen ihn die Erzählungen über seine Gewalttätigkeit in stigmatisierender Weise. Gerade weil der Herrschaftsbereich der Tyrannis als *blackbox* der Macht von der Bevölkerung abgeschirmt ist, bilden sich spezifische Narrationen im

16 Martin Zimmermann: Extreme Formen physischer Gewalt in der antiken Überlieferung. In: Ders. (Hrsg.): Extreme Formen von Gewalt in Bild und Text des Altertums. München: Utz 2009 (= Münchner Studien zur Alten Welt 5), S. 155–192, hier S. 157.

17 P. Ovidius Naso: Tristia [ca. 8 bis 12 n. Chr.], Hrsg., übers. u. erkl. v. Georg Luck. Bd. 1. Text u. Übers. Heidelberg: Winter 1967, S. 135.

18 Vgl. Ovidius Naso: Tristia, S. 133–135 u. vgl. Berve: Die Tyrannis bei den Griechen. Erster Bd., S. 157.

19 Vgl. Lucianus: Der erste Phalaris [Phalaris I, 2. Jahrhundert n. Chr.]. In: Lucian's Werke. Übers. v. August Friedrich Pauly. Bdch. 7. Stuttgart: Metzler 1827, S. 801–812.

20 Berve: Die Tyrannis bei den Griechen. Erster Bd., S. 501.

21 Berve: Die Tyrannis bei den Griechen. Erster Bd., S. 500.

22 Vgl. Berve: Die Tyrannis bei den Griechen. Erster Bd., S. 500 f.

Spannungsfeld von Ästhetik und Gewalt.²³ Die Figur des Tyrannen stimuliert bereits in der Antike die Phantasie der Menschen. Ästhetik, Fiktionalität und Narration sind sehr früh eng mit der Tyrannis verbunden und dieser kulturelle Zusammenhang setzt sich bis in die Gegenwart fort.

Forschungsüberblick, Desiderat und Erkenntnisinteresse

In historiographischer und begriffsgeschichtlicher Hinsicht ist zunächst auf die zwei Bände von Helmut Berve über die griechische Tyrannis²⁴ und die Untersuchungen von Hella Mandt zu verweisen.²⁵ In der literatur- und kulturwissenschaftlichen Forschung findet das Tyrannische vor allem in Bezug auf die Texte einzelner Autor*innen Beachtung, man denke hier beispielsweise an Studien zu Friedrich Schiller,²⁶ bei dem Tyrannenfiguren häufig als Negativfolie seiner Freiheitsästhetik analysiert werden,²⁷ oder zu Johann Wolfgang von Goethe.²⁸ Thematisiert wird das Tyrannische ebenfalls im Kontext von Sophokles' *König Ödipus* (ca. 429–425 v. Chr.) und den nachfolgenden

23 Die Frage nach der Gewalt und ihren ästhetischen Formungen steht im Zentrum dieses Sammelbandes: Mandy Dröscher-Teille u. Till Nitschmann (Hrsg.): *Gewaltformen/Gewaltformen. Literatur – Ästhetik – Kultur(kritik)*. Paderborn: Brill | Fink 2021.

24 Vgl. Berve: *Die Tyrannis bei den Griechen*. Erster Bd. u. Helmut Berve: *Die Tyrannis bei den Griechen*. Zweiter Bd. Anmerkungen. München: C.H. Beck'sche Verlagsbuchhandlung 1967. Zu den griechischen Tyrannen vgl. auch Hans-Joachim Diesner: *Griechische Tyrannis und griechische Tyrannen*. Berlin: Akademie 1960 (= Lebendiges Altertum 2) u. Marc Hofer: *Tyrannen, Aristokraten, Demokraten: Untersuchungen zu Staat und Herrschaft im griechischen Sizilien von Phalaris bis zum Aufstieg von Dionysios I.* Bern: Lang 2000.

25 Vgl. Hella Mandt: *Tyrannis, Despotie*. In: Otto Brunner, Werner Conze u. Reinhart Koselleck (Hrsg.): *Geschichtliche Grundbegriffe. Historisches Lexikon zur politisch-sozialen Sprache in Deutschland*. Bd. 6. St-Vert. Stuttgart: Klett-Cotta 1990, S. 651–706 u. Hella Mandt: *Tyrannislehre und Widerstandsrecht. Studien zur deutschen politischen Theorie des 19. Jahrhunderts*. Darmstadt u. Neuwied: Luchterhand 1974 (= *Politica* 36).

26 Vgl. Walter Müller-Seidel: *Friedrich Schiller und die Politik. „Nicht das Große, nur das Menschliche geschehe“*. München: Beck 2009.

27 Vgl. auch Till Nitschmann: „Ich habe getan, was du – nur maltest“. Metareflexion des Ästhetischen in Friedrich Schillers *Die Verschwörung des Fiesko zu Genua*. In: Joanna Godlewicz-Adamiec, Paweł Piszczatowski u. Tomasz Szybisty (Hrsg.): *Literatur und Malerei*. Unter Mitarb. v. Bruno Arich-Gerz u. Angelika Schneider. Kraków, Warszawa: Imedius 2018 (= *Literatura – Konteksty* 3), S. 43–55.

28 Vgl. u. a. Isolde Stark: *Despot und Tyrann bei Johann Wolfgang Goethe*. In: Elisabeth Charlotte Welskopf (Hrsg.): *Soziale Typenbegriffe im alten Griechenland und ihr Fortleben in den Sprachen der Welt*. Bd. 5. *Das Fortleben altgriechischer sozialer Typenbegriffe in der deutschen Sprache*. Berlin: Akademie-Verlag 1981, S. 169–182.

Bearbeitungen in Drama und Theater.²⁹ Darüber hinaus ist die Untersuchung *Der ‚große‘ Mann*³⁰ von Michael Gamper anzuführen, die das konstruierte Phantasma einer äußerst personalisierten männlichen Herrschaftsform analysiert, jedoch dabei den Fokus nicht explizit auf die Figur des Tyrannen und die Tyrannis legt. Der von Julia Gold, Christoph Schanze und Stefan Tebruck herausgegebene Sammelband *Tyrannenbilder* widmet sich dem Phänomen aus vornehmlich geschichts- und literaturwissenschaftlicher Perspektive mit einem Schwerpunkt auf Mittelalter und Früher Neuzeit. Insbesondere zu diesen Epochen und spezifischer besonders zur Renaissance finden sich historiographische und linguistische Studien zum Tyrannenbegriff.³¹ Für William Shakespeares Dramen mit einem Schwerpunkt auf *Richard III* stellte Stephen Greenblatt dezidiert die Verbindung zum Tyrannischen heraus.³² Bereits 1937

29 Vgl. Ortrud Gutjahr (Hrsg.): *Ödipus, Tyrann* von Sophokles. Nach der Übersetzung von Friedrich Hölderlin und der Bearbeitung von Heiner Müller in der Inszenierung von Dimitar Gotscheff. Würzburg: Königshausen & Neumann 2010 (= Theater und Universität im Gespräch 12).

30 Vgl. Michael Gamper: *Der ‚große‘ Mann. Geschichte eines politischen Phantasmas*. Göttingen: Wallstein 2016.

31 Vgl. Andreas Goltz: *Barbar – König – Tyrann. Das Bild Theoderichs des Großen in der Überlieferung des 5. bis 9. Jahrhunderts*. Berlin u. a.: De Gruyter 2008. Vgl. auch Jürgen Miethke: *Tyrann, Tyrannenmord*. In: Robert-Henri Bautier u. a. (Hrsg.): *Lexikon des Mittelalters*. Bd. 8. Stadt (Byzantinisches Reich) bis Werl. Unveränd. Nachdr. d. Studienausg. 1999. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 2009, Sp. 1135–1138; Ernst Walser: *Die Gestalt des tragischen und des komischen Tyrannen in Mittelalter und Renaissance* [1927]. In: Ders.: *Gesammelte Studien zur Geistesgeschichte der Renaissance*. Mit einer Einführung v. Werner Kaegi. Basel: Schwabe 1932, S. 191–210; Uwe Baumann: *More und der Tyrann. Prolegomena zur Entwicklung des Tyrannenbildes in der englischen Renaissance*. In: Ulrike Hinke-Dörnemann (Hrsg.): *Die Philosophie in der modernen Welt. Gedenkschrift für Alwin Diemer*. Bd. 2. Frankfurt a. M.: Lang 1988, S. 867–894; Ders. (Hrsg.): *Basileus und Tyrann. Herrscherbilder und Bilder von Herrschaft in der englischen Renaissance*. Frankfurt a. M. u. a.: Lang 1999; Nikos Panou u. Hester Schadee (Hrsg.): *Evil lords. Theories and representations of tyranny from antiquity to the Renaissance*. New York, NY: Oxford University Press 2018. Vom späten Mittelalter bis in die Renaissance hinein weisen zudem italienische Condottieri wie Braccio da Montone, Muzio Attendolo Sforza oder Giovanni dalle Bande Nere Affinitäten zum Tyrannischen auf. Vgl. Michael Mallett: *Der Condottiere*. In: Eugenio Garin (Hrsg.): *Der Mensch der Renaissance*. Frankfurt a. M. u. a.: Campus u. a. 1990; Paris: Ed. de la Maison des Sciences de l’Homme 1990, S. 49–78. Kipf konstatiert in Bezug auf den für den Tyrannenbegriff verhältnismäßig gut erforschten Zeitraum von Früher Neuzeit bzw. Renaissance: „Es fehlen [...] diachrone Studien, die nach der Verflechtung und der Wechselbeziehung zwischen politischem Tyrannei-Diskurs und literarischer Tyrannen-Darstellung in der Frühen Neuzeit fragen und den Zeitraum vor 1600 einbeziehen.“ Kipf: *Tyrann(ei)*, S. 33.

32 Vgl. Stephen Greenblatt: *Tyrant: Shakespeare on politics*. New York u. London: W. W. Norton & Company 2019. In Bezug auf die Analyse des Tyrannischen, wie sie insbesondere

untersuchte Manès Sperber in seinem Essay *Zur Analyse der Tyrannis*³³ zudem Macht und Herrschaft aus sozialpsychologischer Perspektive. Roger Boesche stellte *Theories of Tyranny* zusammen,³⁴ und 2013 legte der Historiker Mario Turchetti für den französischen Sprachraum zur Tyrannei und dem Tyrannenmord von der Antike bis zur Gegenwart eine ebenso ausführliche wie grundlegende Studie vor.³⁵ Waller R. Newell arbeitet in seiner Darstellung mit einem weiten Tyrannenbegriff, der ebenso Achilles wie Al-Qaeda umfasst,³⁶ und in dem historiographischen Sammelband *Tyrannen. Eine Geschichte von Caligula bis Putin* werden u. a. Kaiser, Könige, Diktatoren und Autokraten unter dem Tyrannenbegriff subsumiert.³⁷ In der Historiographie wird das Tyranniskonzept immer wieder mit verschiedenen männlichen Gewaltherrschern direkt oder

für William Shakespeares *Macbeth* (um 1608, gedruckt 1623) und *Richard III.* (*King Richard III.*; um 1593, gedruckt 1597) ergiebig wäre, sei daher hier auf Greenblatt verwiesen, vgl. zu *Richard III.* auch die Forschungsperspektiven im Fazit der vorliegenden Untersuchung.

- 33 Dort heißt es ebenso normativ wie optimistisch in Bezug auf die erzieherische Vermeidung von Tyrannen: „Der Psychologe ist nicht berufen, historisch-kritische oder politische Meinungen zu bilden. Seine Aufgabe ist eine allgemein-erzieherische. [...] Sein Zögling wird sich somit zum Respekt vor dem Menschen und dem menschlichen Leben bekennen. Dies wird ihn in gleichem Maße unfähig machen, Tyrann oder untertäniger Förderer der Tyrannis zu sein.“ Manès Sperber: *Zur Analyse der Tyrannis* [1937]. In: Ders.: *Zur Analyse der Tyrannis. Das Unglück, begabt zu sein. Zwei sozialpsychologische Essays.* Wien: Europa-Verlag 1975, S. 23–104, hier S. 104.
- 34 Vgl. Roger Boesche: *Theories of Tyranny. From Plato to Arendt.* University Park, Pennsylvania: The Pennsylvania State University Press 1996.
- 35 Vgl. Mario Turchetti: *Tyrannie et tyrannicide de l'Antiquité à nos jours.* Paris: Classiques Garnier 2013. Vgl. hierzu auch die informative Rezension von Uwe Backes in: [www.ssoar.info: https://www.ssoar.info/ssoar/bitstream/handle/document/35134/ssoar-tud-2005-1-rez-backes.pdf?sequence=1&isAllowed=y&lnkname=ssoar-tud-2005-1-rez-backes.pdf](https://www.ssoar.info/ssoar/bitstream/handle/document/35134/ssoar-tud-2005-1-rez-backes.pdf?sequence=1&isAllowed=y&lnkname=ssoar-tud-2005-1-rez-backes.pdf) (Zugriff zuletzt am 19.2.2021). Dem Vergleich der deutschen und französischen Literatur in Bezug auf den Tyrannenmord widmet sich André Banulus in seinem Aufsatz: *Tyrannenmord-Dichtung und Empire-Anakreontik.* In: Eckhard Heftrich u. Jean-Marie Valentin (Hrsg.): *Gallo-Germanica: Wechselwirkungen und Parallelen deutscher und französischer Literatur (18.–20. Jahrhundert).* Nancy: Presses Univ. de Nancy 1986, S. 109–120.
- 36 Vgl. Waller R. Newell: *Tyrants. A history of power, injustice, and terror.* New York, NY: Cambridge University Press 2016; vgl. auch Ders.: *Tyranny. A New Interpretation.* Cambridge u. a.: Cambridge University Press 2013.
- 37 Barbara Stollberg-Rilinger u. André Krischer: *Tyrannen. Eine Geschichte von Caligula bis Putin.* München: Beck 2022. Der Sammelband beinhaltet Beiträge zu Caligula, Nero, Heinrich IV., Richard III., Katharina v. Medici, Ibrahim I., ‚der Wahnsinnige‘, Ivan IV. ‚der Schreckliche‘, Peter I. ‚der Große‘, Friedrich Wilhelm I., Napoleon Bonaparte, Leopold II., Franco, Mao Zedong, Jiang Qing, Pinochet, Idi Amin, Mugabe, Baschar al-Assad, Kim Il Sung, Kim Jong Il, Kim Jong Un, Erdogan, Trump und Putin. (Die Schreibweise der Namen folgt hier dem Sammelband.).

weniger direkt in Verbindung gebracht, von antiken Tyrannen bis zu totalitären Diktatoren.³⁸ Timothy Snyder veröffentliche mit *On Tyranny* schließlich eine Art ‚Antityrannen-Ratgeberliteratur‘ – 20 Lektionen aus dem 20. Jahrhundert gegen Tyrannen³⁹ –, während Theo Deutinger in seinem Bildband *Handbook of Tyranny* die räumlich-architektonische Seite der Tyrannei in den Blick nimmt.⁴⁰

Eine literatur- und kulturwissenschaftliche Studie im Bereich der Neueren Deutschen Literaturwissenschaft, die tyrannische Kunstfiguren und die sie umgebenden Ästhetisierungen und Figurationen ins Zentrum rückt und vornehmlich vom 18. Jahrhundert bis ins 21. Jahrhundert an ausgewählten Texten sowie Beispielen aus der Bildenden Kunst und dem Film exemplarisch untersucht, lag allerdings bis jetzt nicht vor. Die *Ästhetiken der Tyrannis* schließen somit ein Forschungsdesiderat. Zu den semantischen, historiographischen und politikwissenschaftlichen Studien zum Tyrannen und zur Tyrannis liegt diese Studie gewissermaßen ‚quer‘, indem sie ausdrücklich die ästhetische Seite der Tyrannis ins Zentrum rückt und Tyrannen in fiktional-performativen Narrationen betrachtet.

Der Tyrann, der eine auf Gewalt gegründete, willkürliche Herrschaft ausübt, und die nach ihm benannte Staats- bzw. Herrschaftsform, die Tyrannis, werden als Konstrukte betrachtet, die durch die ihnen inhärente und selbstbezügliche sowie durch eine von außerhalb der Tyrannis kommende und nachträgliche Ästhetisierung und Fiktionalisierung hervorgebracht werden. Der Tyrann ist ein kulturelles Stereotyp,⁴¹ das in bestimmten Konstellationen aufgerufen wird und mit Merkmalen wie Gewalt, Herrschaft, Willkür, Hybris, Gier und Manipulation die antike Tyrannentopik durch die Zeiten transportiert. Das Konzept ist aufgrund seiner seit Platon und Aristoteles bestehenden eindeutig negativen

38 Vgl. u. a. Wolfgang Hammer: Adolf Hitler – der Tyrann und die Völker. Politische Aspekte. München: Delp 1972; Klaus Rosen: Attila. Der Schrecken der Welt. München: C. H. Beck 2016; Frank Dikötter: Diktator werden. Populismus, Personenkult und die Wege zur Macht [How to Be a Dictator. The Cult of Personality in the Twentieth Century, 2019]. Aus d. Englischen v. Henning Dedekind u. Heike Schlatterer. Sonderausgabe für die Landeszentralen für politische Bildung. Zentralen für politische Bildung 2020.

39 Vgl. Timothy Snyder: *On Tyranny. Twenty Lessons from the Twentieth Century*. New York: Tim Duggan Books 2017.

40 Vgl. Theo Deutinger: *Handbook of Tyranny*. Zürich: Lars Müller Publishers 2018. Ein weiterer Band widmet sich dem Zusammenhang von Tyrannis und Verführung: Wolfgang Pircher u. Martin Tremml (Hrsg.): *Tyrannis und Verführung*. Wien: Turia u. Kant 2000.

41 Vgl. zu Stereotypen in der Literatur: James Elliott u. Jürgen Pelzer (Hrsg.): *Stereotyp und Vorurteil in der Literatur. Untersuchungen zu Autoren des 20. Jahrhunderts*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 1978.

Konnotation nahezu immer mit einer Fremdzuschreibung verbunden. Dabei wird das Tyrannische auf der individuellen Wahrnehmungsebene erfahren und entsprechend sprachlich markiert. Es kann hierbei an Menschen gebunden sein, oder in Strukturen ‚erkannt‘ werden. Es ist männlich grundiert, jedoch auch auf andere Genderkonstruktionen übertragbar. Tyrannen finden sich in der Antike, aber auch beispielsweise während der Französischen Revolution (je nach Perspektive verkörpert u. a. in Ludwig XVI. oder Maximilien de Robespierre). Darüber hinaus wird das Tyrannische in vielfältiger Weise metaphorisch verwendet. Tyrannei kann Revolte und das Bestreben nach dem tatsächlichen oder metaphorischen Tyrannenmord hervorrufen, was wiederum von anderen Akteur*innen als tyrannisch empfunden werden kann. Tyrannen werden durch sich selbst, durch Zeitgenoss*innen und die Nachwelt inszeniert, wobei geschichtliche Fakten in hohem Maße mit fiktionalem Charakter überformt werden können. Eine politische Funktion solcher narrativen Ästhetisierungen kann es sein, mittels der Negativfolie der Tyrannis alternativ-fortschrittliche Herrschaftsformen, wie beispielsweise die Republik, zu legitimieren. Die Figur des Tyrannen ist politisch in einem ästhetischen Staatsraum und körperlich in einem Herrschaftssaal bzw. einem speziellen ästhetisch organisierten Raum verortet (dies kann beim Haustyrannen auch das Wohnzimmer mit dem Lehnstuhl sein). In dieser Umgebung oszilliert der Tyrann in einem Spannungsfeld von eigener sowie fremder Furcht und Gewalt. Außerhalb seines (konkreten) ästhetischen Raumes ist der Tyrann – beständig vom Tyrannenmord bedroht – im Gegensatz zum ‚gerechten Herrscher‘ oder zu gewählten Volksvertreter*innen nicht existenzfähig. Die Ästhetisierung des tyrannischen Raumes erscheint wiederum äußerst attraktiv für weiterführende Fiktionalisierungen. Die *Geschichtsschreibung* wird zur *Geschichtenschreibung*.⁴² Tyrannische Herrschaftsformen, die *per se* durch Abgeschlossenheit und Intransparenz gekennzeichnet sind, machen es ebenso einfach wie attraktiv, Herrscherfiguren und den sie umgebenden Hof mittels fiktionaler Geschichten der Grausamkeit zu diffamieren, was wiederum die Ausübung physischer

42 Vgl. zu den narrativen Strukturen in der Historiographie grundlegend Hayden White: Die Bedeutung der Form. Erzählstrukturen in der Geschichtsschreibung [The Content of the Form. Narrative Discourse and Historical Representation, 1987]. Aus d. Amerikanischen v. Margit Smuda. Frankfurt a. M.: Fischer 1990. Mit Bezug auf Paul Ricoeur heißt es bei White: „Historische und fiktionale Erzählungen ähneln einander, weil ungeachtet der Unterschiede zwischen ihren unmittelbaren Inhalten (reale bzw. imaginäre Ereignisse) ihr fundamentaler Inhalt derselbe ist: die Strukturen der menschlichen Zeit. Ihre gemeinsame Form, die Erzählung, ist eine Funktion dieses gemeinsamen Inhalts.“ White: Die Bedeutung der Form, S. 188.

Gewalt durch Tyrannen stimulieren kann. Literatur und Kunst können zudem aus einem Impuls gegen ein Gefühl oder eine Erfahrung, von jemandem oder etwas tyrannisiert zu werden, entstehen. Das Kunstwerk kann dabei selbst wiederum von den gesellschaftlichen Akteur*innen, gegen die es sich wendet, als tyrannisch wahrgenommen werden.

Im 21. Jahrhundert stellt sich die Öffnung des Wortfeldes ‚Tyrann‘ äußerst vielfältig dar. Abhängig von Qualität und Quantität werden unter dem Begriff nicht nur personalisierte Herrschaftsformen subsumiert, sondern heutzutage kann nahezu alles – aus individueller Perspektive – ‚tyrannisieren‘: Selbst ohne konkreten Tyrannen an der Spitze formieren sich durch Bürokratisierung mit ihrer nur scheinbaren Effizienzsteigerung, durch (Zwangs-)Digitalisierung mit der Herrschaft der Algorithmen und perspektivisch der Künstlichen Intelligenz (KI) bzw. der *artificial intelligence* (AI) inklusive der Mensch-Maschine-Verschmelzung (vgl. Neuralink), durch Akzeleration und das Regime der ständigen Verfügbarkeit, Arbeit und Leistungsdruck, bis hin zu Beziehungen, Diäten, Sport und sogar kommerzielle Freizeitgestaltung und (Party-)Urlaub verschiedene Kulturen der Tyranis.

Wie soll also mit diesem in der heutigen Zeit semantisch sehr weit dehnbaren Begriff umgegangen werden? Die in der vorliegenden Studie gewählte Antwort besteht darin, den Fokus der Untersuchung auf *Ästhetiken* der Tyranis zu legen, also auf ästhetische Be- bzw. Verarbeitungen und Reflexionen der Tyranis und zwar weitestgehend anhand literarischer Texte ab dem 18. Jahrhundert.

Das Erkenntnisinteresse der vorliegenden Studie liegt darin herauszuarbeiten, welche ästhetischen Fortschreibungen das Tyrannische als Kulturphänomen in literarischen Texten, in anderen Medien und der (Alltags-)Sprache erfahren hat. Ziel ist es dabei, dem vielschichtigen Begriff und seiner Geschichte durch eine differenzierte Betrachtung gerecht zu werden und einen Beitrag zum Verständnis der andauernden ambivalenten Faszination (westlicher) Kulturen für (fiktionale) Tyrannen zu leisten, um diese affirmative kulturelle Praxis einer kritischen Reflexion zu unterziehen. Das kulturelle Konstrukt der Tyranis, das sich um ihre performativ meist männlich realisierte Zentralfigur bildet, lässt sich dabei von den Gewaltherrschern der griechischen Antike bis zum (Rollen-)Konstrukt des ‚Haustyrannen‘ im 20. Jahrhundert und darüber hinaus bis zu den medialen Inszenierungen gegenwärtiger Despoten des 21. Jahrhunderts nachverfolgen. Die Ästhetisierungen in Form narrativer Fiktionalisierungen des Politischen spielen hierbei durch die Zeiten hinweg eine zentrale Rolle.

These und theoretisch-methodischer Ansatz

Tyrannenfiguren und die Gewaltherrschaft der Tyrannis sind – so die der Studie zugrunde liegende These – politisch und ästhetisch konstruiert. Die vorliegende Untersuchung analysiert Ästhetiken der Tyrannis in literarischen Texten sowie einem Filmbeispiel in Verschränkung mit Ästhetiktheorien.

Der theoretisch-methodische Ansatz der im Forschungsfeld des Politischen Imaginären⁴³ verorten literatur- und kulturwissenschaftlichen Studie besteht darin, in interdisziplinärer Öffnung Ästhetiktheorien, Staatstheorien, Kulturtheorien und die Men's Studies zusammenzudenken und mit textanalytischen (bzw. filmanalytischen) Untersuchungen zu verbinden.⁴⁴

43 Felix Trautmann erläutert zur „Ambivalenz des Imaginären“ in programmatischer Hinsicht: „Die Versuche, [das Vermögen der Imagination] zu politisieren [...] gehen zunächst davon aus, dass die Imagination im Politischen erst noch wirksam werden muss. Umgekehrt beweisen alle Konzeptionen einer rein ästhetischen Theorie der Imagination, die notorisch deren Apolizität behaupten, dass sie letztlich nie neutral in Bezug auf die politische Dimension der Imagination bleiben können. Die Diskussion um das Verhältnis von Ästhetik und Politik, die seit der griechischen Antike vor dem Hintergrund des Ästhetisierungsverdachts geführt wurde, hebt wiederum nur die politischen Gefahren des Imaginären hervor. Die Frage nach einer dem Imaginären eigenen und unhintergehbaren Politizität erfordert dagegen, das Verhältnis von Politik und Imagination als unvermeidlichen und intimen Zusammenhang zu beschreiben. Dies bedeutet auch, dieses Verhältnis nicht ausgehend von der Dichotomie einer harten gesellschaftlichen Wirklichkeit einerseits sowie imaginativer Überlagerungen und Verzerrungen dieser Wirklichkeit andererseits zu verstehen. Diesbezüglich hat sich vor allem in den Literatur- und Kulturwissenschaften ein verfeinertes Verständnis des Imaginären herausgebildet, durch das dieses als wirklichkeitsbildende Dynamik lesbar wird.“ Felix Trautmann: Das politische Imaginäre. Zur Einleitung. In: Ders. (Hrsg.): Das politische Imaginäre. Köln: August Verlag 2017 (= Freiheit und Gesetz 5), S. 9–27, hier S. 11 f.

44 Im Hinblick auf die methodische Reflexion dieses Vorgehens ist das mit dem Ansatz der vorliegenden Studie korrespondierende kulturanalytische Verfahren von Mieke Bal anzuführen. In Bezug auf die Tyrannis gilt: „Begriffe sind [...] nichts ein für allemal Feststehendes. Sie wandern: zwischen den Fächern, zwischen einzelnen Wissenschaften sowie zwischen historischen Perioden“. Mieke Bal: Kulturanalyse [Double exposure: The subject of cultural analysis, 1996]. Hrsg. u. mit einem Nachw. vers. v. Thomas Fechner-Smarsly u. Sonja Neef. Aus d. Englischen v. Joachim Schulte. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2006 (= Suhrkamp Taschenbuch Wissenschaft 1801), S. 11. Weiter heißt es ebd. auf S. 13: „Begriffe sind niemals unkompliziert. Ihre verschiedenen Aspekte sollen entfaltet und die in ihrem gängigen Gebrauch miteinander verschmolzenen Verzweigungen, Traditionen und Geschichten auseinandergehalten und Stück für Stück bewertet werden.“ Mit Bals Methode der Kulturanalyse teilt die vorliegende Untersuchung ebenfalls ihre interdisziplinäre Öffnung sowie die Überzeugung, dass nur detaillierte Analysen in einem ‚close reading‘-Verfahren (vgl. Bal: Kulturanalyse, S. 17 u. 19.) – im Falle der vorliegenden Studie – dem so schillernden und vielschichtigen Begriff der ästhetischen Tyrannis gerecht werden können. Bal beschreibt die Kulturanalyse als eine „interdisziplinäre, ihre

Dabei liegt der Fokus der synchronen und diachronen Untersuchung auf dem Zeitraum vom 18. Jahrhundert bis zur Gegenwart. Die ästhetiktheoretischen Positionen von Baumgarten, Schopenhauer, Rosenkranz und Nietzsche werden flankiert durch die teilweise bis in die Antike zurückreichenden staats-theoretischen Erörterungen von Aristoteles, Machiavelli, Hobbes und Arendt sowie durch die im 20. Jahrhundert verorteten Kulturtheorien von Freud, Benjamin, Elias und Foucault und einer u. a. mit Theweleit, Connell und Bourdieu erfolgenden Reflexion über tyrannische Männlichkeitskonstruktionen.

Die Analysen zu Dante (der als eine Art ‚Prolog‘ aus dem frühen 14. Jahrhundert Antike, Mittelalter und Frühe Neuzeit miteinander in Beziehung setzt), Gellert, Wieland, Schiller, Bettina von Arnim, George, Thomas und Heinrich Mann, Ebner-Eschenbach, Kafka, Bronnen, Camus, Süskind und Millers Film *MAD MAX: FURY ROAD* in Kapitel III sind auch als Einzeluntersuchungen rezipierbar. Die kulturellen und ästhetischen Grundlagen (Kapitel I) bilden wiederum eine auch eigenständig-exemplarisch lesbare Kulturgeschichte der ästhetischen Tyrannis. Aus diesen Grundlagen werden die Analysekategorien (Kapitel II) abgeleitet, die in den Ästhetiken der Tyrannis (Kapitel III) ihre literarische (und filmische) Repräsentation erfahren und somit Theorie- und Analyseteil miteinander verschränken. Zusammen gelesen analysieren Theorie- und Analyseteil die komplexen Verhältnisse von Ästhetik und Tyrannis somit in Theorien und im ‚Anwendungsbereich‘ von literarischen Kunstwerken und einem Filmbeispiel.

Analysiert werden literarische Texte in den Gattungen Lyrik (bei Gellert, Schiller, George), Epik (bei Dante, Wieland, Bettina von Arnim, Thomas und Heinrich Mann, Kafka, Süskind) und Dramatik (bei Schiller, Bronnen, Camus)⁴⁵ sowie ein Filmbeispiel aus der digitalen Epoche des Films, das exemplarisch die Affinität des Kinos zu Tyrannenfiguren aufzeigt. Die Reflexion über die jeweilige ästhetische Repräsentationsform des Tyrannischen ist dabei durchgehend von Bedeutung.⁴⁶

als Subjekte begriffenen Objekte untersuchende Praxis“ und widerspricht vehement dem Vorwurf, „durch Interdisziplinarität werde das Objekt der Untersuchung vage und die Methodologie verworren.“ Bal: Kulturanalyse, S. 28.

45 Die literarischen Großgattungen Lyrik, Epik und Dramatik werden jeweils ausdifferenziert. Zu Gattungsbegriffen vgl. Dieter Lamping in Zusammenarb. mit Sandra Poppe, Sascha Seiler u. Frank Zipfe (Hrsg.): Handbuch der literarischen Gattungen. Stuttgart: Alfred Kröner 2009.

46 Auch wenn die vorliegende literatur- und kulturwissenschaftliche Studie nicht dezidiert wissenspoetologisch verfährt, ist doch mit Joseph Vogl zu betonen, dass „jede epistemologische Klärung mit einer ästhetischen beziehungsweise darstellungslogischen Entscheidung verknüpft“ ist, woraus sich eine notwendige Reflexion über Gattungen und das

Um auf der Grundlage der kulturellen und ästhetischen Betrachtungen der reichhaltigen Phänomenologie der Tyrannis in den Textanalysen auch im Detail gerecht werden zu können und den Facettenreichtum der pluralen Ästhetiken der Tyrannis herauszuarbeiten, wird im Analyseteil mit einer textnahen Interpretation vorgegangen. Diese ist jedoch nicht im Sinne der Werkimmanenz oder des New Criticism zu verstehen, sondern sie ist bestimmt als ein methodisch zur Intertextualität und Interdisziplinarität geöffnetes und mit J. W. Phelan⁴⁷ reflektiertes Verfahren der präzisen Textanalyse, die ‚das Ganze‘ des Textes in Verbindung mit seinen Detailzusammenhängen analysiert.⁴⁸

„Verhältnis von Wissen und poetischen Formen“ ergibt. Joseph Vogl: IV.2 Poetologie des Wissens. In: Ralf Simon (Hrsg.): Grundthemen der Literaturwissenschaft: Poetik und Poetizität. Berlin u. Boston: De Gruyter 2018, S. 460–474, hier S. 463 u. S. 468. Nach Vogl (ebd. S. 473) nimmt die Poetologie des Wissens außerdem „Wissensordnungen nicht allein über thematische und sachliche Einheiten, über Fachgebiete, Disziplinen oder spezialisierte Wissenschaften in den Blick; sie konzentriert sich vielmehr auf Beziehungsgeflechte und Korrespondenzen, die in der Einheit von Wissensobjekten eine Vielzahl heterogener Herstellungsverfahren und – umgekehrt – auf unterschiedlichen thematischen Gebieten und Disziplinen analoge Bildungsregeln ausweisen können.“ Vgl. weiterführend Joseph Vogl (Hrsg.): Poetologien des Wissens um 1800. 2. Aufl. München: Fink 1999; Roland Borgards u. a. (Hrsg.): Literatur und Wissen. Ein interdisziplinäres Handbuch. Stuttgart u. Weimar: Metzler 2013.

47 Phelan beschreibt den Wert des ‚close reading‘ als Form eines kognitiven Gewinns der Lesenden und eines sich damit verbinden besseren Weltverständnisses: „*A significant and previously overlooked factor in the cognitive gain from literary fiction lies in the reader developing and practising certain cognitive skills that contribute to distinctive forms of ‚understanding‘; where the cognitive gain comes from the reader’s close analysis and interpretation of a work of literary fiction qua literature (as opposed to qua fiction), which in turns puts the reader at an advantage when interpreting the world beyond the literary work.*“ J. W. Phelan: Literature and understanding. The value of a close reading of literary texts. London u. New York: Routledge u. Taylor & Francis Group 2021, S. xiii. Hervorhebung im Original. Dieser von Phelan theoretisch begründete Verstehenszusammenhang zwischen sich kognitiv bildenden Leser*innen und der ‚Welt‘ im prozessualen Vorgehen des ‚close reading‘ (‚close analysis‘) lässt sich auf die in der vorliegenden Studie erfolgende Analyse des wechselseitig miteinander verwobenen Verhältnisses von Ästhetik und Politik beziehen und verbindet sich mit der Interpretation des wirklichkeitsbildenden Politischen Imaginären. Nicht anerkannt wird dabei jedoch Phelans zu einschränkendes Qualitätsargument, das ‚fiction‘ (hierzu ebd., S. 4–10) gegenüber ästhetisch anspruchsvoller ‚literature‘ (ebd., S. 10–16) abwertet und ein kognitiv gewinnbringendes ‚close reading‘ für „literary fiction as literature and not as fiction“ (ebd., S. 165) reserviert. Eine textnahe Interpretation kann prinzipiell an jedem Text durchgeführt werden, ohne fiktionale Texte in *high art* und *low art* zu kategorisieren.

48 Dieses textnahe Analyseverfahren weist dabei methodische Überschneidungen mit Peter Szondi in der Nachfolge von Wilhelm Dilthey und Hans-Georg Gadamer entwickelten literarischen Hermeneutik auf. Vgl. Peter Szondi: Einführung in die literarische Hermeneutik. In: Ders.: Studienausgabe der Vorlesungen. Aus d. Nachlaß v. Peter Szondi hrsg. v.

Als Untersuchungsinstrumentarium für das Filmbeispiel werden zudem filmwissenschaftliche Analysemethoden angewendet.⁴⁹

Bei der Übertragung des zunächst antiken Konzeptes der Tyrannis auf den Zeitraum vom 18. Jahrhundert bis zur Gegenwart ist markierte und unmarkierte Intertextualität zwangsläufig je nach Kontext mehr oder weniger stark vorhanden.⁵⁰ Dies gilt insbesondere für die Antikerezeptionen bei Dante, Gellert, Wieland, Schiller und Camus.

Aufgrund der Perspektivierungen der Untersuchung durch die Men's Studies und die damit einhergehende Betrachtung der Konstruktion und Dekonstruktion von Männlichkeiten sind sämtliche Texte des Analyseteils so ausgewählt, dass sie ‚männlich‘ konstruierte Tyrannenfiguren beinhalten, wobei insbesondere Figuren wie Georges Algabal und Camus' Caligula androgyne und genderfluide Konzepte zeigen oder bei Süskinds Grenouille *aesthetische* Olfaktivität an die Stelle von geschlechtlicher Identität und Sexualität tritt. Ein Ausblick auf Tyranninnen, die es sehr wohl in reichhaltiger Zahl in der Weltgeschichte und in literarischen Texten gibt, erfolgt im Fazit. Der Performativitätsbegriff ist sowohl für die Performativität der männlichen Tyrannenidentität(en) als auch im Zusammenhang mit den zahlreichen

Jean Bollack mit Henriette Beese u. a. Bd. 5. Einführung in die literarische Hermeneutik. Hrsg. v. Jean Bollack u. Helen Stierlin. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1975, S. 7–191, hier S. 13. Geteilt werden in der vorliegenden Untersuchung mit Szondi die Auffassungen, dass nicht nur die „Probleme der Geschichtlichkeit des Verstehens“ und die „Einbeziehung des eigenen historischen Standorts in den Verstehensprozess“ (Szondi: Einführung in die literarische Hermeneutik, S. 14.) zu reflektieren sind, sondern Hermeneutik als „die Philologie mit der Ästhetik versöhnende Auslegungslehre“ (Szondi: Einführung in die literarische Hermeneutik, S. 25.) anzuwenden ist, was mit der in der vorliegenden Untersuchung vorgenommen Verschränkung von literarischen Texten mit Ästhetiktheorien korrespondiert. Spannungsreich bleibt hingegen das Verhältnis von Dekonstruktion, wie sie insbesondere im Zusammenhang mit den Männlichkeitskonstruktionen in der vorliegenden Studie zur Anwendung kommt, und Hermeneutik; die grundsätzliche Kritik der Dekonstruktion an der Hermeneutik bleibt bestehen.

49 Verwendet wird u. a.: Thomas Kuchenbuch: Filmanalyse. Theorien. Methoden. Kritik. 2. Aufl. Wien, Köln u. Weimar: Böhlau 2005 (= UTB 2648); Lothar Mikos: Film- und Fernsehanalyse. 2., überarb. Aufl. Konstanz: UVK 2008 (= UTB 2415); Markus Kuhn: Filmnarratologie. Ein erzähltheoretisches Analysemodell. Berlin u. a.: De Gruyter 2011 (= Narratologia 26) u. Knut Hickethier: Film- und Fernsehanalyse. 5., akt. u. erw. Aufl. Stuttgart u. Weimar: Metzler 2012.

50 Vgl. grundlegend u. a. Ulrich Broich u. Manfred Pfister (Hrsg.): Intertextualität. Formen, Funktionen, anglistische Fallstudien. Repr. Berlin: De Gruyter 2011 (= Konzepte der Sprach- und Literaturwissenschaft 35) sowie Gérard Genettes Palimpsest-Begriff: Gérard Genette: Palimpseste. Die Literatur auf zweiter Stufe [Palimpsestes. La Littérature au second degré, 1982]. Aus d. Französischen v. Wolfram Bayer u. Dieter Hornig. 8. Aufl. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2018 (= Edition Suhrkamp 1683; N. F. 683).

im Textanalyseteil besprochenen Spielen im Spiel und Theatermetaphern relevant.⁵¹

Insgesamt wird in der vorliegenden Studie dezidiert nicht die Subsumierung der Thematik unter eine einzelne Metatheorie angestrebt, da ein solches Vorgehen der herauszuarbeitenden kulturellen Vielschichtigkeit der Ästhetiken der Tyrannis nicht gerecht werden könnte.

Kulturelle und ästhetische Grundlagen

Kapitel I der vorliegenden Studie beinhaltet die kulturellen und ästhetischen Grundlagen. Die Schwerpunktsetzung auf semantische und staatstheoretische Erörterungen, auf die Analyse der Konstruktion von tyrannischen Männlichkeiten sowie auf kulturtheoretische Positionen zur Tyrannis (gemeinsam als ‚kulturelle Grundlagen‘ verstanden) und die eingehende, wenn auch exemplarische Betrachtung der Ästhetiktheorie (‚ästhetische Grundlagen‘ der Studie) erfordert in der Gliederung teilweise eine Aufhebung der Chronologie zu Gunsten des übergeordneten Argumentationsganges.

Bei einer Betrachtung des semantischen Feldes, wie sie in Kapitel I.1.1 erfolgt, wird gezeigt, dass der Begriff ‚Tyrann‘ durch die Jahrhunderte semantischen Variationen unterliegt und je nach Kontext im Deutschen mit verschiedenen Begriffen Überschneidungen und Synonymitäten bildet. Im Kontext der Begriffssemantik des Tyrannischen erfolgt auch eine Auseinandersetzung mit den verwandten Begriffen Monarchie, Cäsarismus, Diktatur sowie totale Herrschaft, wobei herausgestellt wird, dass sich das Tyrannische als stigmatisierende Fremdbezeichnung mit diesen Begriffen in bestimmten Kontexten verbinden kann. Johannes Erben legt im *Deutschen Wörterbuch* von Jacob und Wilhelm Grimm (*DWb*) eine semantisch differenzierte Definition des Begriffs ‚Tyrann‘ dar, die vom ‚(Allein-)Herrscher‘, über den ‚Gewaltherrscher‘ bis zur ‚despotischen Stiefmutter‘, dem ‚launischen Kind‘ und einer noch weitergefassten metaphorischen Verwendung reicht.⁵² Auf die Frage, ob das Tyranniskonzept

51 Verwendet wird Performativität im Anschluss an Erika Fischer-Lichtes *Ästhetik des Performativen*, in der sie sich auf John L. Austin und Judith Butler bezieht, vgl. zur Begriffsbestimmung Erika Fischer-Lichte: *Ästhetik des Performativen* [2004]. 9. Aufl. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2014 (= edition suhrkamp 2373), S. 31–42; vgl. auch Dies.: *Performativität. Eine Einführung*. 2., unveränd. Aufl. Bielefeld: transcript 2012 (= Edition Kulturwissenschaft 10).

52 Vgl. Johannes Erben: Tyrann. In: Jacob u. Wilhelm Grimm: *Deutsches Wörterbuch* von Jacob und Wilhelm Grimm. Bd. 22. Elfter Band 1. Abteilung. II. Teil. Treib–Tz. Bearbeitet v. d. Arbeitsstelle des Deutschen Wörterbuches zu Berlin. Leipzig: Hirzel 1956. Nachdruck der Erstaussage von 1956. München: Deutscher Taschenbuch Verlag 1991, Sp. 1967–1974.

stets mit einem männlichen Antagonisten verbunden ist, antwortet das *DWb* mit einem Eintrag zur ‚Tyrannin‘.⁵³

Berve nimmt hingegen – wie in Kapitel 1.2 thematisiert wird – eine Fixierung der griechischen Tyrannis auf einen bestimmten Zeitraum, nämlich ab dem 7. Jh. bis zum 3. Jh. v. Chr. vor, und sieht eine Zweiteilung in eine ältere und jüngere Tyrannis.⁵⁴ Tyrannen erscheinen dabei jedoch bei Berve und auch durch den Einbezug von Ludwig Quiddes politischer Satire auf Wilhelm II., die er 1894 unter dem Titel *Caligula* veröffentlichte, als historiographische Inszenierungen.

Kapitel 1.3 analysiert die Tyrannis anhand der staatstheoretischen Erörterungen von Aristoteles (mit einem Blick auf seinen Lehrer Platon), Niccolò Machiavelli, Thomas Hobbes und Hannah Arendt. Dabei wird den Fragen nachgegangen, welches kulturelle Wissen und welche Vorstellungen von der Tyrannis die verschiedenen Positionen jeweils transportieren und wie somit der Tyrannisbegriff modelliert und erweitert wird. Mit Mandt ist auf die wirkungsmächtige Begriffsnormierung durch Aristoteles zu verweisen und aufzuzeigen, wie dieser in seiner *Politik* (vor 322 v. Chr.) die Tyrannis als die schlechteste Staatsform charakterisiert. Niccolò Machiavelli empfiehlt in seiner 1513 entstandenen Schrift *Der Fürst* dem Herrscher hingegen tyrannische Eigenschaften, indem er die zentrale Bedeutung theatraler Verstellung – also einer performativen Ästhetisierung – hervorhebt. Thomas Hobbes betont in seinem *Leviathan* (1651) die Willkürlichkeit und Macht von sprachlichen Setzungen und unterstreicht damit die diffamierende Kraft der stigmatisierenden Bezeichnung ‚Tyrann‘. Diese Positionen zeigen exemplarisch, wie die Tyrannis bereits in der Antike staatstheoretisch normativ bestimmt und bis ins 17. Jahrhundert transportiert und ausdifferenziert wird. Es liegt auf der Hand, dass eine ganze Reihe staatstheoretischer Schriften aus Gründen des Umfangs in der vorliegenden Untersuchung ausgespart bleiben mussten.⁵⁵ Im 20. Jahr-

53 Vgl. Johannes Erben: Tyrannin. In: Jacob u. Wilhelm Grimm: Deutsches Wörterbuch von Jacob und Wilhelm Grimm. Bd. 22. Elfter Band 1. Abteilung. II. Teil. Treib–Tz. Bearbeitet v. d. Arbeitsstelle des Deutschen Wörterbuches zu Berlin. Leipzig: Hirzel 1956. Nachdruck der Erstausgabe von 1956. München: Deutscher Taschenbuch Verlag 1991, Sp. 1986–1988. Vgl. hierzu auch Helmut Werner: Tyranninnen. Grausame Frauen der Weltgeschichte. Königswinter: Brandenburgisches Verl.-Haus 2010.

54 Vgl. Helmut Berve: Wesenszüge der griechischen Tyrannis. In: Konrad H. Kinzl (Hrsg.): Die ältere Tyrannis bis zu den Perserkriegen. Beiträge zur griechischen Tyrannis. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1979 (= Wege der Forschung 510), S. 164.

55 Nicht behandelt werden u. a.: Cicero: *Über das Gemeinwesen* [De re publica, 54 bis 51 v. Chr.], Augustinus: *Vom Gottesstaat* [De civitate Dei, um 420], Thomas von Aquin: *Über die Königsherrschaft an den König von Zypern* [De regno ad regem Cypri, zwischen 1265 und 1273], Dante Alighieri: *Über die Monarchie* [De Monarchia, um 1316], John Locke: *Zwei*

hundert wird mit Hannah Arendt (*Macht und Gewalt*, 1970) in der Bürokratie schließlich noch eine moderne Form der Tyrannis sichtbar.

Die psychoanalytische Deutung der Tyrannis erfolgt mit der Kulturtheorie Sigmund Freuds in Kapitel 2. Der Mythos vom tyrannischen ‚Urvater‘ wird über Freuds Narzißmus- und Sadismuskonzept bis zum ‚Über-Ich‘ als internalisierte ‚Tyrannei der Kultur‘ nachvollzogen. Herausgearbeitet wird, dass die (implizite) Vorstellung des Tyrannen eine zentrale Klammer in Freuds psychoanalytischer Theorie ist. Steht der tyrannische ‚Urvater‘ am Anfang von Freuds Kulturkonzeption, so endet diese mit dem zwar internalisierten, aber für das Individuum dadurch keineswegs weniger tyrannisch erscheinenden ‚Kultur-Über-Ich‘. Die These lautet, dass die fiktionale Narration vom tyrannischen ‚Urvater‘, trotz der Abwehr, die sie erfahren hat, nach wie vor den Ausgangspunkt und ‚Kern‘ der psychoanalytischen Kulturtheorie bildet. Bei der Analyse des Zusammenhanges von Narzißmus und Tyrannis wird aufgezeigt, dass der Tyrann seine Umgebung als Spiegel braucht, um seine narzisstische Persönlichkeit durch die fortwährende Libidobesetzung des Ichs zu stimulieren. Für narzisstisch strukturierte Tyrannen bildet dabei der Sadismus eine willkommene Möglichkeit des Triebmanagements. Die Erweiterung des Über-Ichs zum ‚Kultur-Über-Ich‘ hat schließlich zur Folge, dass mit Letzterem eine tyrannische Kraft in jedem Einzelnen und in allen gemeinsam wirkt, die mit ihren strengen Forderungen die Gewissensangst hervorbringt, wodurch sich nach Freud das System der Ethik herausbildet.

In Kapitel 3 werden im Anschluss an Freud tyrannische Männlichkeiten weitergehend in den Blick genommen. Die Reflexionen und Dekonstruktionen des hypermaskulinen Tyrannenkonzeptes erfolgt dabei aus der Perspektive der Men's Studies anhand von Connell, Kantorowicz, Theweleit, Bourdieu und der Frankfurter Schule. Mit Raewyn/Robert W. Connell und Judith Butler werden Männlichkeiten als kulturelle Konstruktionen und ‚relationale Konzepte‘ verstanden, wobei Connells Begriff der ‚hegemonialen Männlichkeit‘ mit dem Tyrannen engzuführen ist. Dabei stützen die ‚patriarchale Dividende‘ und die männliche ‚Komplizenschaft‘ Tyrannen und tyrannische Strukturen. Mit Ernst H. Kantorowicz und Klaus Theweleit wird der Tyrann

Abhandlungen über die Regierung [Two Treatises of Government, 1689], Montesquieu: *Vom Geist der Gesetze* [De l'esprit des lois, 1748], Jean-Jacques Rousseau: *Vom Gesellschaftsvertrag oder Prinzipien des politischen Rechtes* [Du contract social ou Principes du droit politique, 1762], Alexis de Tocqueville: *Über die Demokratie in Amerika* [De la démocratie en Amérique, 1835/1840], s. hierzu Fußnote 208 auf S. 74, Karl Marx und Friedrich Engels: *Manifest der Kommunistischen Partei* (1848). Der (intertextuellen) Fortschreibung des Tyrannischen in diesen staatstheoretischen Abhandlungen nachzugehen, muss einer anderen Untersuchung überlassen bleiben.

als Konstrukt übersteigter Männlichkeit aus zwei sehr differenten Blickwinkeln betrachtet. Während Kantorowicz' Konzept von den ‚zwei Körpern des Königs‘, das er in Bezug auf das Elisabethanische Zeitalter verwendet, die grundsätzlich männlich konnotierte Staatsmacht in ihrer ‚Unsterblichkeit‘ in den Blick rückt, veranschaulicht Theweleit die Gewalttätigkeit des faschistischen Mannes, der als Träger einer dezidiert männlichen, tyrannischen ‚Kultur‘ auftritt. Dem Zusammenhang von Männlichkeitskonstruktionen und Gewalt wird anschließend auf der Grundlage von Pierre Bourdieu nachgegangen. Die männliche Herrschaft verdichtet sich in einem spezifisch männlichen Gewalthabitus, wobei das männliche Konzept auch als ‚Bürde‘ wiederum die Männer tyrannisieren kann. Dennoch ist Männlichkeit bei Bourdieu ein ‚Adel‘, der sich in einer männlichen *amor fati* ausdrückt. Ein besonderes Augenmerk liegt anschließend auf patriarchal-autoritären Vätern und Haustyrannen. Hierzu wird der Autoritätsbegriff betrachtet und mit den sozialpsychologischen Analysen der Frankfurter Schule von Max Horkheimer, Erich Fromm, Herbert Marcuse und Ernst Mannheim sowie mit einem darüber hinausgehenden Blick auf Ernst Hanisch untersucht. Von der Frankfurter Schule wird besonders der Zusammenhang von autoritär-tyrannischem Vater, ökonomischer Struktur und Staat hervorgehoben.

Anhand von Walter Benjamins *Ursprung des deutschen Trauerspiels* (1928) wird in Kapitel 4 eine epochen- und gattungsspezifische Ästhetik der Tyranis für die Barockzeit diskutiert, in der sich tyrannischer Ausnahmezustand mit märtyrerhafter Kreatürlichkeit verbindet. Benjamins kulturkritische Analyse des geschichtlichen Ablaufs, die eine geschichtsphilosophische Haltung entwickelt, setzt sich mit der zentralen Frage nach dem Zusammenhang von Souveränität und Ausnahmezustand auseinander. In seinem Trauerspielbuch erkennt Benjamin eine wechselvolle Komplementärbeziehung des Begriffspaares ‚Monarch‘ bzw. Tyrann und ‚Märtyrer‘. Auch wenn der scheinbar souveräne Tyrann als zentrale Figur des Barock über den Ausnahmezustand verfügen kann, wird ihm sein Dasein doch zur unerträglichen Last, die ihn zum Komplementär des Märtyrers macht; beide sind, wenn auch nicht gleich, so doch den gleichen geschichtlichen Abläufen subordiniert. Der Tyrann, der von seiner Kontrolle über den Ausnahmezustand ausgeht, was sich aufgrund seiner menschlichen (Entschluss-)Unfähigkeit als Illusion zeigt, vollzieht geradezu zwangsläufig seinen Fall zur märtyrerhaft gequälten Kreatur.

Unter soziologischen Gesichtspunkten wird in Kapitel 5 Norbert Elias' Figurationsbegriff eingeführt,⁵⁶ um über die spezifischen Figurationen der

56 Vgl. zum Figurationsbegriff in der Literaturwissenschaft: Birgit Nübel u. Anne Fleig (Hrsg.): *Figurationen der Moderne. Mode, Sport, Pornographie*. München u. Paderborn: Fink 2011.

Gewaltherrschaft reflektieren zu können; die Tyrannis ist hiernach als interdependentes soziologisch-personalisiertes Machtgeflecht zu begreifen. In *Über den Prozeß der Zivilisation* (1939/69) zeigt Elias, wie Menschen in einer sozialen Gruppe stets als voneinander abhängig und miteinander verflochten, also als interdependente Figurationen zu denken sind. Da somit die gegenseitigen Abhängigkeiten und Verflechtungen der Menschen in den Blick kommen, erscheint der Tyrann in einem anderen Licht. Elias wendet sich dezidiert gegen das Konzept eines *homo clausus* und damit auch gegen die Vorstellung, die Geschichte werde von ‚großen‘ Männern ‚gemacht‘. Für das Tyranniskonzept bedeutet dies, dass nicht der ‚Einherrscher‘ personalisiert die Gewalt auf sich vereint und nach seinem Plan die (Miss-)Geschicke seines Herrschaftsbereiches lenkt, sondern dass die Tyrannis als eine interdependente Figuration gegenseitiger Abhängigkeiten in den Blick kommt (in Anlehnung an Elias: ‚Tyrannismechanismus‘). Dieser Figurationsbegriff wird auf die in den literarischen Texten dargestellten soziologischen Machtgefüge angewendet, er ist gemeint, wenn in der vorliegenden Studie von *Figurationen* der Gewaltherrschaft die Rede ist. Diese Figurationen sind dabei selbstverständlich aufs Engste mit den jeweiligen tyrannischen (Kunst-)Figuren verflochten. Zentral ist, dass wenn von einem literarischen oder filmischen Tyrannen gesprochen wird, dieser nicht als abgeschlossener *homo clausus* zu denken ist, sondern als eine stets von ihrem Umfeld abhängige und mit ihr interdependente *Figuration* bildende Kunstfigur, auch wenn dem Tyrannen bestimmte (sozial mit bedingte) Merkmale wie beispielsweise Willkür und Grausamkeit zugeschrieben und bestimmte Kategorien von Tyrannenfiguren unterschieden werden können.

Mit Michel Foucault wird die Tyrannis in Kapitel 6 als monströse Heterotopie gedeutet. Da die ‚konkreten‘ Utopien, die Heterotopien, als ‚Gegenräume‘ zur ‚gewöhnlichen‘ Alltagswelt der Menschen fungieren, kann die räumlich und zeitlich klar umgrenzte Tyrannis nicht im Sinne einer ‚positiven‘ Lebenswelt, wie sie im Begriff der Utopie stets mitschwingt, wohl aber als ‚negative‘ Heterotopie verstanden werden. Die Tyrannis ist hierbei als relationaler Begriff gedacht: Während sie für den Tyrannen als (einzig mögliche) Heterotopie erscheint, wird sie für alle Unterdrückten zur monströsen Heterotopie. Pointiert leitet Foucault seine Konzeption des ‚Menschenmonsters‘ von Ludwig XVI. ab und sieht damit auch alle Monster als ‚Tyrannen des Alltags‘ in dessen Genealogie. Der Tyrann als zeitweiliger (Be-)Herrscher der Heterotopie steht – so Foucault im Kontrast zu Elias – absolut isoliert außerhalb der Menschheit und wird zum ‚Antimenschen‘, zum (männlichen) Monster. Die mit Elias beschriebene Figuration der Tyrannis und die im Anschluss an Foucault herausgearbeitete Personalisierung im ‚Menschenmonster‘ zeigen, wie sehr das Konzept des Tyrannen in Soziologie und Diskursanalyse zwischen gesellschaftlicher und persönlicher Ebene oszilliert, auch wenn in der

vorliegenden Studie insgesamt dem Figurationsbegriff eine höhere Plausibilität eingeräumt wird.

Auf die bis zu diesem Punkt unter ‚kulturelle Grundlagen‘ diskutierten Positionen folgt in Kapitel 7 mit den ‚ästhetischen Grundlagen‘ der zweite Großabschnitt des Theorieteils.

Zentral für die vorliegende Studie ist es, die seit Baumgarten bestehende Verschränkung des Tyrannischen mit der Ästhetiktheorie herauszuarbeiten und diese Verbindungen dann in den jeweiligen Ästhetiken der im Anschluss analysierten literarischen Texte aufzuzeigen. Dabei mussten Entscheidungen für die vertiefte Betrachtung bestimmter Ästhetiktheorien getroffen werden, die für das Anliegen der vorliegenden Untersuchung besonders fruchtbar und ergiebig sind. Ausgeklammert bleiben u. a. die Positionen von Immanuel Kant, Georg Wilhelm Friedrich Hegel und Friedrich Theodor Vischer.⁵⁷

Ästhetik und Tyrann(is) bilden in vielschichtiger Weise ein Begriffspaar, tyrannische Gewalt und Herrschaft werden ästhetisiert und Tyrannen erscheinen in ästhetisch überformten Kunstprodukten. Die Ästhetikgeschichte wird exemplarisch anhand zentraler Theoreme von Baumgarten, Schopenhauer, Rosenkranz und Nietzsche analysiert und auf das Konzept der Tyranis bezogen. Neben dem Reformationszeitalter sind es besonders das 18. und 19. Jahrhundert, in welchen der Tyranisdiskurs im deutschen Sprachraum erneut eine große Wirkungsmacht entfaltet.⁵⁸ Im 18. Jahrhundert gehen Tyranisdiskurs und Ästhetiktheorie in ihrer Entwicklung parallel und verschränken sich zunehmend im Verlauf des 19. Jahrhunderts in einem politisch-gesellschaftlichen, literarischen und kulturellen Umfeld, bis sie, spätestens bei Nietzsche, geradezu ein Amalgam bilden.

Alexander Gottlieb Baumgarten begründet mit seiner *Aesthetica* (2 Bde., 1750 u. 1758) im 18. Jahrhundert die Ästhetik als eigenständige Wissenschaftsdisziplin. Die Beziehung der Ästhetik in ihrer disziplinären Frühphase zum Tyrannen erfolgt *ex negativo*: Baumgartens zentrales Konzept des *felix aestheticus* wird in Kapitel 7.1 als Anti-Tyrann gedeutet. Die These lautet, dass der Tyrann als Antipode die Negativfolie des *felix aestheticus* darstellt und dieser gleichzeitig die Maske des Tyrannen bildet, mittels der er bestrebt ist, sich als erster und größter Ästhet seines Herrschaftsraumes zu inszenieren. Baumgartens eng mit der Aisthesis – der sinnlichen Wahrnehmung – verbundener Ästhetikbegriff ist weit und umfassend angelegt. Der Weg vom normativen Bildungsideal des *felix aestheticus* zu seinem finsternen Bruder, dem Tyrannen,

57 Erläuterungen zu diesen konzeptionellen Entscheidungen finden sich zu Beginn von Kapitel I.7 in den Fußnoten 541 und 542 auf S. 184 f.

58 Vgl. Kipf: Tyrann(ei), S. 44.

verläuft dabei rückblickend über das Exklusive, Besondere, Naturalisierte und Herausgehobene. Baumgarten wendet sich zudem gegen einen einschränkenden Akademismus und verurteilt die ‚Tyrannei des Schwulstes‘.

Anhand von Arthur Schopenhauer wird in Kapitel 7.2 die produktive Schnittstelle von Ästhetik und Philosophie im Hinblick auf das Tyrannische weiter vertieft; im Zentrum steht dabei sein Hauptwerk *Die Welt als Wille und Vorstellung* (1819/44) mit der in ihr eingeschriebenen Ästhetiktheorie. Der Intellekt ist in Schopenhauers Philosophie und Ästhetik dem Primat des tyrannischen Willens nachgeordnet. Der Tyrann wird dabei als Manifestation des Willens und sein Antipode – das Genie – als dessen kontemplativer Überwinder gedeutet. Während Baumgarten seinen schön denkenden *felix aestheticus* als antityrannisches Idealkonstrukt imaginiert, nehmen bei Schopenhauer diesen Platz das Genie, aber auch der asketische Weltüberwinder ein. Der Tyrann hingegen ist ganz Wille und daher weder zu wahrer Kunstproduktion noch zu tatsächlicher intellektueller Größe fähig, er rückt in den Bereich des Dilettantischen. Die Künste avancieren für Schopenhauer als kontemplative Willensverneinung zum antityrannischen Ausweg aus dem Leiden, ihnen wird eine erlösende Funktion zugesprochen.

Kapitel 7.3 deutet mit Karl Rosenkranz' *Ästhetik des Häßlichen* (1853) den Tyrannen als Karikatur. Rosenkranz, der in grundlegender Weise einen Beitrag zur Integration des Hässlichen in die Ästhetik leistet, ist der Auffassung, dass das Hässliche nur als das sekundäre ‚Negativschöne‘ existieren kann. Das Hässliche wird bei Rosenkranz dabei komisch und als das Komische verweist es wiederum auf das Ideal des Schönen. Nicht nur ist der Tyrann ästhetisch im Anschluss an Rosenkranz hässlich, sondern es spannt sich ein Bogen vom Hässlichen zur Tyrannis über das Satanische. Ebenfalls wird der Tyrann mit Rosenkranz' Begriff des Bösen in Verbindung gesetzt. Da nach Rosenkranz das Hässliche ästhetisch eng mit dem Komischen verbunden ist, wird der Tyrann zu einer Karikatur der Herrschaft, indem er auf sein idealisiertes Gegenbild verweist. Mittels Komik auf ihn zu reagieren ist daher, trotz seiner Grausamkeit, eine verbreitete Haltung.

Friedrich Nietzsches radikale ästhetische Philosophie, mit der sich das ausführliche Kapitel 7.4 auseinandersetzt, ist eng mit dem Tyrannischen verknüpft. Sie bildet vor den Schrecken des Ersten und Zweiten Weltkrieges und der Shoah einen geistigen ‚Höhe-‘ und ‚Endpunkt‘.⁵⁹ Bei Nietzsche ist der Übermensch

59 Nach Nietzsche ist das Tyrannische in der Ästhetiktheorie nicht wieder in derartiger Zuspitzung und Radikalität formuliert worden, sei es aus Vorsicht vor und Lehre aus den Gefahren radikalster Gedanken, sei es aus Abscheu vor den Verbrechen im 20. Jahrhundert und grundlegender Herrschaftskritik, sei es aus Scham oder Selbstzensur.

eine Steigerung des philosophischen Künstler-Tyrannen und gleichzeitig der Überwinder aller Tyrannen. Auf die Frage, ob das Konzept des Übermenschen mit dem des Tyrannen in Übereinstimmung gebracht werden kann, lautet die Antwort also: ja – und nein: Es ist, wie gezeigt wird, eine Frage der Perspektive. So ist Zarathustra, Nietzsches Verkünder des Übermenschen, bestrebt, über sich hinaus zu (er-)schaffen. Nietzsche fordert in seiner radikalen Künstler-utopie eine neue, tyrannische Geistes- und Kunstaristokratie. Dabei werden ihm Philosophie und Kunst zu ‚tyrannischen Trieben‘; das Schaffen selbst soll herrschen. Nietzsche wird mit Bezug zu Baumgarten, Schopenhauer, Rosenkranz und Wagner in die Ästhetikgeschichte der Tyrannis eingeordnet. Für die Verbindung von Antike und Moderne im Hinblick auf das ästhetische Tyranniskonzept ist von besonderem Interesse, dass der Altphilologe Nietzsche den Tyrannen aus der männlich dominierten griechischen Antike herleitet. Dabei setzt Nietzsche das Ende der vitalen Epoche der ‚Tyrannen des Geistes‘ mit dem Auftauchen von Sokrates und seinem Vernünftighkeitsregime an. Bekanntlich ist darüber hinaus Nietzsches Zertrümmerung der christlichen *décadence* eines seiner zentralen Anliegen. Die christliche ‚Skaven-Moral‘ soll von einer ‚Herren-Moral‘ überwunden werden. Dabei wird die tyrannische Hierarchie zur Grundvoraussetzung von Kultur selbst. Die enge Verknüpfung von Ästhetik und Tyrannis wird daran sichtbar, dass bei Nietzsche der ‚Wille zur Macht‘ sich in einem Willen zur Ästhetik ausdrückt. Nietzsches Philosophie der Tyrannis zeichnet den freigeistigen Philosophen als kompromisslos wahrheitssuchenden Tyrannen; gesteigert wird der Philosoph im Zusammenhang mit Nietzsches Kunstbegriff in Form des schaffenden Künstler-Tyrannen. Nietzsche wertet dagegen die *l'art pour l'art* als ‚Willenslähmung‘ und Ausdruck der *décadence* ab. Die Kunst als Ausdruck des Willens zur Macht ist für ihn stattdessen mit dem Leben aufs Engste verschränkt, die Ästhetik wird zur Antwort auf das Problem der Existenz im Allgemeinen. Einerseits formuliert Nietzsche eine scharfe Staatskritik, andererseits liefert er jedoch selbst kein alternatives kohärentes Staatsmodell, bzw. kann dieses aufgrund seiner Übermenschenskonzepktion nicht liefern. Was sich bei Nietzsche findet, ist der Fragmentarismus eines ästhetischen Staates.

Analysekategorien, Ästhetiken der Tyrannis

Die vorliegende Studie geht in sechzehn Kapiteln in ihrem Analyseteil den kulturellen Formationen des Tyrannischen vornehmlich vom 18. Jahrhundert bis zur Gegenwart chronologisch in literarischen Texten (und anderen Medien)

ganz unterschiedlicher Provenienz nach.⁶⁰ Dabei kommen in den Textanalysen und in der Betrachtung des Filmbeispiels die Analysekategorien zur Anwendung, die aus den kulturellen und ästhetischen Grundlagen (vgl. Kapitel I) sukzessive gewonnen wurden und in Kapitel II gebündelt vorgestellt werden. Diese Analysekategorien verschränken mit ihrer Scharnierfunktion den Theorie- mit dem Analyseteil in thematischer Weise.

Ein siebzehn Punkte umfassender *Merkmalskatalog* tyrannischer Figuren (vgl. Kapitel II.8) hat sich in den kulturellen und ästhetischen Grundlagen herausgebildet und findet seine Resonanz in den Textanalysen und der Untersuchung des Filmes – er bietet auch für spätere Forschungen zur Tyrannis eine Grundlage.

Einzelne oder mehrere dieser Merkmale verdichten sich in bestimmten Typen tyrannischer Figuren, die ebenfalls aus den kulturellen und ästhetischen Grundlagen abgeleitet und anhand exemplarischer Beispiele im Analyseteil untersucht werden. In Kapitel II.9 sind fünf Kategorien *tyrannischer Figuren* differenziert: 1) antike Tyrannen, 2) Künstler tyrannen, 3) Haustyrannen, 4) Lehrertyrannen und 5) dystopische Tyrannen.

Mit diesen *tyrannischen Figuren* stehen wiederum einzelne oder mehrere *Themenbereiche der Tyrannis* (vgl. Kapitel II.10) in enger Verbindung, die sich ebenfalls aus dem Theorieteil ableiten und in den Analysen ihre ästhetische ‚Anwendung‘ finden. Vorgestellt werden vier zentrale *Themenbereiche der Tyrannis*: 1) Räume, 2) Binnenkunstwerke, 3) Theatralität und Spiel im Spiel sowie 4) Morden und Tyrannenmord. Auch die Kategorien der *tyrannischen Figuren* sowie der *Themenbereiche* können zukünftigen Untersuchungen der Tyrannis als Analyseinstrumentarium dienen.

Der Einstieg in die in Kapitel III unter Ästhetiken der Tyrannis zusammengefassten Analysen erfolgt mit einem Rückblick auf die Schwelle zwischen Mittelalter und Früher Neuzeit. Untersucht werden in Kapitel III.11 die im ‚Strom des Blutes‘ gepeinigten Tyrannen im *Inferno* von Dante Alighieris *Die*

60 Von Interesse ist im Kontext der Textanalysen dabei auch, wie die Forschung selbst mit dem Begriff des Tyrannischen verfährt. Neben semantisch bewussten Setzungen finden sich durchaus eher beiläufige Verwendungen, die mehr als phrasenhafte Füllwörter erscheinen und eher die Wirkungsmacht des kulturellen Diskurses offenbaren als die reflektierte Verwendung durch die jeweiligen Autor*innen. Doch finden sich auch bisweilen Diskussionen um den Tyrannenbegriff in der literaturwissenschaftlichen Sekundärliteratur, insbesondere, wenn der Begriff im Primärtext selbst kontrovers in Szene gesetzt wird. Diese kritische Betrachtung der Forschungsgeschichte zum Tyrannenbegriff begleitet die Textanalysen, könnte jedoch auch unter dem Stichwort ‚Wissensreflexion der Tyrannis‘ eine eigene Studie füllen.

Göttliche Komödie (1321). Dante stellt in der *Divina Commedia* ein enzyklopädisches Ordnungssystem tyrannischer Figuren zusammen, das die Tyrannen der Antike mit denen des Mittelalters in Relation setzt und sie in einem ästhetisch organisierten Höllenraum vereint. Hiermit führt Dante nicht nur die Tyrannentopik der Antike fort, sondern beeinflusst diesen Diskurs auch für nachfolgende Generationen und Bearbeitungen.⁶¹

Das folgende Kapitel 12 setzt, entsprechend des für die Untersuchung gewählten Zeitraumes, im 18. Jahrhundert mit dem von Christian Fürchtegott Gellert in seinem Gedicht *Damokles* (1746) bearbeiteten antiken Tyrannenstoff ein. Der Tyrann erscheint – wie später auch auf Richard Westalls Gemälde *Das Schwert des Damokles* (1812) – in Gellerts Text als unhinterfragter Lehrer, und nicht wie später bei Wieland als Unbelehrbarer oder bei Schiller als emotional bewegter Lernender. Die Tyrannenfigur Dionysios kontrolliert bei Gellert selbst das Narrativ der tyrannischen Herrschaft, wobei auch das Gedicht insgesamt dieses Narrativ weiter stützt, anstatt es in Frage zu stellen oder subversiv zu unterlaufen.

Kapitel 13 rückt den unbelehrbaren Tyrannen Dionysius (gemeint ist Dionysios II.) aus Christoph Martin Wielands *Geschichte des Agathon* (1766/67) in den Fokus. Aus den historischen Quellen verdichtet Wieland in seiner Figur des Dionysius die Tyrannentopik, die für das 18. Jahrhundert (und darüber hinaus) stilbildend wird und den Tyrannisdiskurs prägt. Der Roman schildert ein zweimaliges Scheitern, den Tyrannen Dionysius durch philosophisch-künstlerische Fürstenerziehung auf den ‚Pfad der Tugend‘ zu lenken. Nachdem bereits Dion und Plato mit ihrer Politik und Philosophie bei der Erziehung des Tyrannen erfolglos geblieben sind, ereignet sich die Desillusionierung Agathons mit seinem Tugendkatalog am Hof des Tyrannen, der als ‚Theater der Verstellung‘ erscheint. Dieses zweimalige Scheitern unterstreicht in Wielands Roman die grundsätzliche Unverbesserlichkeit des Dionysius: Der Tyrann *bleibt Tyrann*.

Herrschaftstüchtiges Künstlertum und metareflexive ästhetische Tyrannis stehen in Kapitel 14 bei der Betrachtung von Friedrich Schillers *Die Verschwörung des Fiesko zu Genua* (1783) im Zentrum. Fiesko überbietet nicht nur die

61 Auch wenn Dante als eine Art literarischer ‚Prolog‘ für die Tyrannenthematik in die Textanalysen in Kapitel III.11 einbezogen wird, findet das französische und deutschsprachige Barockdrama von Pierre Corneille, Jean Racine, Andreas Gryphius und Daniel Casper von Lohenstein, das ebenfalls vor dem ‚eigentlichen‘ Untersuchungszeitraum der vorliegenden Studie liegt, jedoch aufgrund seiner zahlreichen Tyrannenfiguren thematisch ergiebig wäre, nur indirekt über Walter Benjamins *Ursprung des deutschen Trauerspiels* in Kapitel I.4 Berücksichtigung. Vgl. zu Benjamins Rezeption der genannten Barock-Autoren Achim Geisenhanslüke: *Trauer-Spiele: Walter Benjamin und das europäische Barockdrama*. Paderborn: Fink 2016.

anderen Tyrannen des republikanischen Trauerspiels in ihrer Herrschsucht, sondern eignet sich selbst als Spieler, Regisseur und gigantomischer Universalünstler die ästhetische Herrschaft über sein eigenes Stück an, wodurch Ästhetik und Tyrannis miteinander verschmelzen und das Drama insgesamt zu einer Metareflexion des Ästhetischen avanciert. Der grundlegende Konnex von Ästhetik und Tyrannis wird im Stück nicht nur durch den Tod im Scharlach- und Purpurgewand, sondern durch eine weitere Verkünstlichung der Figuren durch Schattenrisse, Statuen, Gemälde und Fieskos Betrachtung des morgendlichen Stadtpanoramas sowie das im Trauerspiel entfaltete meta-reflexive Theater der Tyrannei unterstrichen.

Kapitel 15 führt Schillers Auseinandersetzung mit dem Tyrannischen anhand einer Analyse der antiken Tyrannenfiguren in den Balladen *Der Ring des Polykrates* (1798) und *Die Bürgschaft* (1799) fort. Die beiden Balladen wurden nicht nur aufgrund ihrer expliziten Antikebezüge ausgewählt, sondern sie unterstreichen darüber hinaus in gattungspoetologischer Hinsicht, dass sich Schillers Auseinandersetzung mit der Tyrannis nicht auf das Drama beschränkt, sondern gleichzeitig ein wichtiges Thema seiner Lyrik ist. An Polykrates veranschaulicht Schiller das Problem des menschlichen (Un-)Glücks und der Hybris. Das unabwendbare Schicksal von Polykrates steht für die Ballade von Beginn an bereits fest, ganz unabhängig davon, wie sich der Tyrann weiter verhält. Niemals legt der nach außen so mächtig bzw. glücklich erscheinende Polykrates tatsächlich persönliche Handlungsmacht an den Tag, selbst sein Ringwurf läuft, von Polykrates' unglücklichem Ende her betrachtet, ins Leere. Schillers *Die Bürgschaft* wird jenseits einer Vermittlung von überlegener Freundschaftstugend, wie sie im Rahmen der Ideenballade zentral ist, gelesen. Hierbei ist es unwahrscheinlich, dass nach dem Ende der Balladenhandlung tatsächlich eine unblutige Harmonisierung erfolgt. Weder können die Freunde in die Offerte des Tyrannen einwilligen, noch kann dieser deren Ablehnung akzeptieren.

Politische Imaginationen des (Anti-)Tyrannischen in der Mitte des 19. Jahrhunderts werden mit einem Fokus auf Autorinnenschaft in Bettina von Arnims *Dies Buch gehört dem König* (1843) und dem nach der gescheiterten Revolution von 1848 verfassten zweiten Band des *Königsbuchs, Gespräche mit Dämonen* (1852), in Kapitel 16 betrachtet. Den Begriff des Tyrannischen verwendet Bettina von Arnim als antipodischen Begriff zum Volkskönigtum. Der Tyrann tritt dabei jedoch weniger als konkrete Gegenfigur zum gerechten Volkskönig in Erscheinung, sondern geht in eine über weite Strecken metaphorisierte Redeweise ein. Frau Rat im ersten Band und der (gute) Dämon im zweiten Band fungieren als anti-tyrannische Instanzen und sind als Lehrerinnen- bzw. Lehrerfiguren bestrebt, dem Herrscher das Tyrannische auszutreiben. Dabei

wird der transzendental-naturalisierte ‚freie Geist‘ als antityrannisches Prinzip aufgerufen und der ‚Weltgeist‘ (vgl. Hegel) in die Zukunftsgestalt des ‚neuen Napoleons‘ projiziert sowie zugleich eine scharfe Kirchen- und Religionskritik geübt und die Heilung des Verbrechers gefordert. Der Gedanke, dass sich der idealisierte Volkskönig als Tyrann entpuppen könnte, bleibt in Bettina von Arnims antidemokratischer Konzeption ausgeblendet.

Dem Ästhetizismus widmet sich Kapitel 17 anhand von Stefan Georges *Algabal* (1892). Die ästhetische Tyrannenfigur Algabal stellt eine Inszenierung des historischen Elagabal dar, wobei sich Georges lyrischer Text selbst in seiner Radikalität als ästhetisch-tyrannisches Artefakt geriert. Die Kunstfigur Algabal sowie der literarische Text *Algabal* machen als miteinander verschmolzene Erfahrung von Inhalt und Form eine Poetologie der ästheti(zisti)schen Tyrannis erfahrbar. Das Tyrannische, das in allen untersuchten Texten stets ein inhaltliches Thema auf der Ebene der *histoire* ist, spiegelt sich insbesondere in *Algabal* auf der Form-Ebene des *discours*: Der lyrische Text absorbiert in seiner Form u. a. durch die monologische Sprechrolle des lyrischen Ichs, Versgestaltung und Druckbild, den Einsatz von hellen und dunklen Vokalen sowie durch rhetorische Figuren und Tropen die Tyrannis Algabals. Neben den artifiziellen Herrschaftswelten des ‚Unterreichs‘ sind besonders die Inszenierungen von Mord und Tod im Gedichtzyklus thematische Schwerpunkte der ästhetischen Tyrannis. So wird der mörderische Akt, die Gäste am Ende eines Festes unter einer Unmenge von Rosenblättern lebendig zu begraben, in dem Gedicht *becher am boden* thematisiert und auf dem bereits 1888 entstandenen Gemälde *Die Rosen des Heliogabalus* von Lawrence Alma-Tadema veranschaulicht.

Einen starken Kontrast zu dieser markierten intertextuellen Antikerezeption im Ästhetizismus bildet der anschließende Abschnitt 18 zum Schulkapitel aus Thomas Manns *Buddenbrooks* (1901), das sich der als tyrannisch gezeichneten Schule in der Literatur um 1900 im Kontext von ‚Überbürdungsdiskurs‘ und *décadence* widmet. Hannos tyrannischer Schul(all)tag ist derart von Disziplinarmacht, Druck und ‚Überbürdung‘ bestimmt, dass die musisch-sensible *décadence*-Figur gegen die in den Lehrerfiguren internalisierte tyrannische Gewaltstruktur nicht bestehen kann. Hygiene und Disziplin zeigen sich dabei besonders auch in den tyrannischen Schulräumen, wobei das Chemiezimmer als Höllenraum erscheint.

Kapitel 19 führt die Analyse der literarisch gestalteten schulischen ‚Überbürdung‘ fort, nimmt dabei allerdings den väterlichen Haustyrannen Offizial Pfanner in den Blick. In Marie von Ebner-Eschenbachs *Der Vorzugsschüler* (1901) wird der Sohn und Schüler Georg unter den sich gegenseitig stützenden Forderungen von väterlicher und schulischer Autorität zerrieben, seinen einzigen Ausweg sieht er schließlich im Suizid. Die tyrannische Leistungsstruktur

der Schule hat sich dabei im lebensgeschichtlich und strukturell gedemütigten Vater internalisiert und wirkt durch diesen haustyrannisch auf den Sohn, ohne dass Lehrerfiguren in Ebner-Eschenbachs Erzählung noch besonders nachdrücklich in Erscheinung treten müssen.

Mit Heinrich Manns *Professor Unrat oder Das Ende eines Tyrannen* (1905) rückt hingegen die satirische Karikatur eines Lehrertyrannen ins Zentrum von Kapitel 20. Der durch seinen Spottnamen ‚Unrat‘ stigmatisierte Gymnasialprofessor wird als Schultyrann gezeichnet, der sich jedoch durch souveräne Schülerfiguren wie Lohmann stets vom ‚Tyrannen(ruf)mord‘ bedroht sieht. Unrat sperrt seine Schüler nicht nur ins ‚Kabuff‘, sondern die Thematik der tyrannischen Räume zeigt sich im Roman ebenfalls in der Wohnung und der Stadtlandschaft, während der heterotopische Blaue Engel Unrat einen Rollentausch ermöglicht.

Kapitel 21 analysiert die tyrannische Vater-Sohn-Figuration in Franz Kafkas *Brief an den Vater* (verfasst 1919). Dem haustyrannischen Vater, der in seinem ‚Lehnstuhl die Welt regiert‘, setzt sich der schreibende Sohn antagonistisch gegenüber, dem es in rhetorisch anvisierter Komplizenschaft mit den Leser*innen zunehmend gelingt, den Vater advokatisch gewieft zu umkreisen und in die Zange zu nehmen. Dabei wird der schreibende Sohn im Nachgang selbst zunehmend als tyrannische Figur erkennbar. Thematischer Kern des Textes sind die geschwisterliche Verschwörung bei Tisch, das widerständige Schreiben, das Judentum sowie Schule, Arbeitswelt und die Institution der Ehe. Während in der väterlichen Haustyrannis der Lehnstuhl als Thron und die Pawlatsche als Strafkolonie fungiert, steht das Geschäft für die öffentliche Tyrannis des Vaters. Indem Franz dem Tyrannischen mit Abwehr und Affirmation zugleich begegnet, bekommt dieses für ihn ein janusköpfiges Antlitz, dem er nicht zu entrinnen vermag.

Noch deutlicher als bei Kafka zeigt Arnolt Bronnens expressionistische Proletariertagödie *Vatermord* (1922) im Kontext des psychoanalytisch konnotierten Vatermordmotivs die Geburt eines neuen Tyrannen in Kapitel 22. Die tyrannische Enge der Proletarierwohnung, in der der Haustyrann Ignaz Fessel seinen Sohn Walter ‚gefesselt‘ hält, wird von Letzterem durch Inzest mit der Mutter Luise und Tyrannen- bzw. Vatermord schließlich gesprengt. Dabei erscheint Walter als neuer Tyrann, der die traumatisierende Gewalterfahrung der väterlichen Haustyrannis in variiertester Weise reproduziert. Während Kafkas Text das Bürgertum im Kontext des Tyrannischen thematisiert, und eine advokatisch-hintersinnige Schreiblist des Sohnes die Machtverhältnisse in der Vater-Sohn-Figuration verschiebt, stellt Bronnen eine verbal und körperlich offen gewalttätige Familienfiguration im Proletariertum mit ihrem internen Zerfleischungskampf um die heimische Vorherrschaft in den Mittelpunkt.

Das Tyrannische zeigt sich in soziologischer Hinsicht somit als schichtübergreifendes Phänomen.

Den tyrannischen Publikumsverführer Cipolla aus Thomas Manns Novelle *Mario und der Zauberer* (1930) analysiert Kapitel 23. Während in dem Kapitel zu den *Buddenbrooks* das Tyrannische anhand der von Hanno erlittenen Schulsituation, also eines Teilaspekts im Gesamtgefüge des Romans, thematisiert wird, bildet es in der Novelle *Mario und der Zauberer* das Zentrum der Cipolla-Figur im Kontext von Massenverführung und Suggestion. Indem der homodiegetische Erzähler noch immer unter dem erinnerten Eindruck an die Atmosphäre faschistischer Tyrannei und im Bann Cipollas steht, führt die Novelle mit dem tyrannischen Zauberkünstler eine Darstellung der von Nimbus (vgl. Gustave Le Bon) bzw. Charisma (vgl. Max Weber) gestützten Suggestionsmacht über ein Publikum vor Augen. Gerade weil Marios Tyrannenmord am Ende der Novelle weder vollständig motiviert scheint, noch psychoanalytisch abschließend ‚entschlüsselt‘ werden kann, zeigt sich in ihm ein adäquates Gegengewicht zum ästhetischen Tyrannen Cipolla, der gerade diesen irrationalen und nicht kontrollierbaren ‚Rest‘ zu fürchten hat und somit eine ‚Entzauberung‘ erfährt. Ergänzt wird das Kapitel mit einem Blick auf Thomas Manns Essay *Bruder Hitler* (1938).

In komparatistischer Perspektive analysiert das Kapitel 24 Albert Camus' Drama *Caligula* (1945). Eine Diskussion der historiographischen Inszenierung der Caligula-Figur (wie sie bereits exemplarisch bei Quidde sichtbar wurde) geht der Analyse von Camus' Stück voraus. In *Caligula* wird der römische Kaiser zum Künstlerphilosophen und Tyrannen, der in Form eines theatralen Bühnensexperimentes nach dem Unmöglichen, versinnbildlicht durch den Mond, strebt, hierin scheitert und schließlich die unumstößliche Absurdität der menschlichen Existenz bestätigt. Im Verlauf des Dramas tritt die Künstlerfigur mit ihrem Traktat des Absurden und der ‚tyrannischen Lebenskunst‘ sowie als theatral provozierender Dilettant auf. Die zahlreichen Opfer haben über die Erkenntnis der eigenen Begrenztheit hinaus am Ende des Stücks für Caligula keinen Sinn und ihre Ermordung erscheint, gerade für die Nachwelt resp. das Publikum, als willkürliche Grausamkeit. Einen Nachklang findet die Analyse von *Caligula* in der Betrachtung von Camus' Essay *Der Mensch in der Revolte* (1951), indem der dort formulierte Gegensatz von Tyrannis und Revolte ins Zentrum gerückt wird.

Das 25. Kapitel deutet den Antihelden Grenouille aus Patrick Süskinds postmodernem Roman *Das Parfum* (1985) als ästhetisch-ästhetischen Dufttyrannen, der mittels olfaktorischer Maskerade und seinem mörderischen ‚Duftdiadem‘ zu theatraler Manipulation und Massensuggestion fähig wird. Die Tyrannis Grenouilles, die nach dem ersten Mädchenmord zunächst nur

als imaginäres Reich der Düfte existiert, findet schließlich mittels des Meisterparfums in der Diegese des Romans ihre Erprobung. Über die tyrannisch-ästhetische Möglichkeit ihrer Erschaffung hinaus hat sie für Grenouille jedoch keine weitere Funktion und wird vom Dufttyrannen, nachdem er die Macht seiner Imaginationen in der Romanwirklichkeit erfahren hat, durch den von ihm inszenierten Tyrannen(selbst)mord beendet.

Anstelle einer Betrachtung von Gegenwartsliteratur im engeren Sinne – möglich wäre u. a. die Analyse von Marcel Beyers *Flughunde* (1995), Julia Francks *Die Mittagsfrau* (2007) oder Saša Stanišićs *Herkunft* (2019) – wird ein Medienwechsel zum gegenwärtigen Film vorgenommen, um im Rahmen der vorliegenden Studie die kulturell bedeutsame und äußerst prägnante Präsenz des Tyrannischen im audiovisuellen Medium zumindest exemplarisch aufzuzeigen. Das abschließende Kapitel 26 des Analyseteils widmet sich George Millers *MAD MAX: FURY ROAD* (2015). In der von ‚fire and blood‘, Treibstoff, gigantomanischen Fahrzeugen und Waffen bestimmten Welt von *FURY ROAD* tritt Immortan Joe als dystopischer Tyrann und postapokalyptische ‚Urvater‘ in Erscheinung. Immortan Joe verkörpert als Allegorie des tyrannisch-fossilistischen Patriarchats die Negativfolie, auf welcher der harte Weg der Filmheldin Furiosa zu einer auf Kooperation beruhenden matriarchalischen Gemeinschaft befahren werden kann. Während sich in Immortan Joe als diskursivem Brennpunkt des Patriarchats der von Akkumulation und Gier getriebene Hyperkapitalismus sowie die Trias von Gott, toxischer Männlichkeit und (Ur-)Vater verdichtet, legt der ebenfalls weiße Cis-Mann Max eine andere Form von Männlichkeit an den Tag, indem er zur Seite tritt und Furiosa auf ihrem Weg zu einer matriarchalischen Gesellschaft unterstützt.

Im Fazit werden die zentralen Ergebnisse der vorliegenden Studie durch Forschungsperspektiven ergänzt.

Insgesamt zeigt die Studie, wie die Tyrannis als politische Imagination und ästhetische Figuration sowie als Faszinosum oder furchtbesetzte Negativfolie zu Herrschaftsformen mit geteilter Macht in Kulturen vom 18. Jahrhundert bis in die Gegenwart vielfältig diskutiert und insbesondere in literarischen Texten und anderen Medien teilweise affirmiert, aber vor allem kritischen Reflexionen unterzogen wird.

Die vorliegende Erforschung der *Ästhetiken der Tyrannis* liefert insbesondere für die Literatur- und Kulturwissenschaften neue Erkenntnisse und leistet einen Beitrag zur Reflexion unserer kulturellen und gesellschaftspolitischen Gegenwart.

I

Kulturelle und ästhetische Grundlagen

‚Tyrann‘ und ‚Tyrannis‘: Semantik, Historiographie, Staatstheorie

1.1 Spezifik und Offenheit des Wortfeldes

Wie Mandt herausstellt, gehen die Begriffe ‚Tyrannis‘ und ‚Despotie‘ „wie andere Verfassungsbegriffe auf Normierungen durch Geschichtsschreibung, politische Theorie und Rechtsüberzeugungen vorwissenschaftlicher Natur zurück.“ Der seit der Antike tradierte „diskriminierende[] Charakter“ dieser Begriffe macht dabei „die Geschichte negativer Verfassungsbegriffe in hohem Maße zur Geschichte ihrer Auslegungen, Umdeutungen, Tabuisierungen, Negationen und Renaissance[n].“⁶²

Während sich ein staatstheoretischer bzw. staatsphilosophischer Diskurs um trennscharfe Begriffsbestimmungen bemüht, gilt dies für den allgemeinen Sprachgebrauch und literarische Texten nicht.⁶³ Betrachtet man das semantische Feld, so fällt auf, dass der Begriff ‚Tyrann‘ seit dem 14. Jahrhundert im deutschen Sprachraum durch die Jahrhunderte semantischen Variationen unterliegt und je nach (historischem) Verwendungskontext mit verschiedenen anderen Begriffen (mehr oder weniger stark ausgeprägte) semantische Überschneidungen und Synonymitäten bildet. Eine Auswahl von angrenzenden und verwandten Begriffen zeigt die folgende, verschiedene historische Kontexte zusammenführende Sammlung: ‚Despot‘, ‚(autoritärer/totalitärer) Diktator‘, ‚Fürst‘, ‚Gewaltherrscher‘, ‚Hausherr‘, ‚Imperator‘, ‚Monarch‘, ‚Schinder‘, ‚Usurpator‘, ‚Warlord‘, ‚Wüterich‘, ‚Willkürherrscher‘, ‚Zwingherr‘.

Doch auch in der meist langen Geschichte von zentralen Verfassungsbegriffen und staatstheoretischen Termini bilden sich neben Abgrenzungen auch semantische Überschneidungen zum Tyrannisbegriff, dies wird

62 Mandt: Tyrannis, Despotie, S. 651.

63 Bemerkenswert ist, dass im 21. Jahrhundert der Tyrannisbegriff wieder vermehrt in Presse und öffentlichem Diskurs in Erscheinung tritt, Mandt hatte noch seinen Bedeutungsverlust zumindest in der intellektuellen Öffentlichkeit ab dem frühen 20. Jahrhundert konstatiert: „Im ersten Drittel des 20. Jahrhunderts haben ‚Despotie‘ und ‚Tyrannis‘ ihren früheren Stellenwert in Gelehrtensprache und Publizistik verloren, während beim gegenwärtigen Forschungsstand ein vergleichbar eindeutiger Befund für andere Sprachebenen nicht zu belegen ist.“ Mandt: Tyrannis, Despotie, S. 702.

exemplarisch anhand der Begriffe Monarchie, Cäsarismus, Diktatur und totale Herrschaft gezeigt.

Hans Boldt legt dar, dass der „Verfassungsbegriff ‚Monarchie‘“, der „in der Herrschaftstypenlehre des Aristoteles zuerst politisch-systematisch geprägt und nach seiner mittelalterlichen Rezeption weiterentwickelt“ wurde, „stets nur durch das ihn bestimmende Grundkriterium der Herrschaftsausübung durch eine einzige Person einheitlich verstanden worden“⁶⁴ sei. Es liegt also auf der Hand, dass ein in Ungnade gefallener Monarch von seinen Untertan*innen rasch als Tyrann bezeichnet werden kann, auch wenn der Begriff verfassungsrechtlich nicht korrekt sein mag.

Mit dem Aufkommen des politischen Herrschaftsbegriffs des ‚Cäsarismus‘ wird das Tyranniskonzept ebenfalls semantisch berührt. Dieter Groh erläutert in Bezug auf den Begriff:

Im Gegensatz zu vielen im 19. Jahrhundert entstandenen oder weit verbreiteten Begriffen war ‚Cäsarismus‘ oder ‚Bonapartismus‘ kein sozialer Verfassungs- oder Richtungsbegriff, [...] sondern ein Herrschaftsbegriff vor allem politischer Natur. [...] Die Entstehung und Wandlung des Cäsarismusbegriffs begleitet [...] den letzten Akt eines großen Themas der europäischen Geschichte der Neuzeit, nämlich die Ablösung der Erbmonarchie und damit jeglicher Form von politischer Herrschaft, die durch Religion (von Gottesgnaden) und Tradition (durch Abstammung), durch Formen der Herrschaft, die geschichtsphilosophisch oder sozialeudämonistisch, oft auch beides, legitimiert wurden.⁶⁵

Cäsarismus und Tyrannis überschneiden sich in der extrem personalisierten Herrschaftsform,⁶⁶ die nicht religiös oder durch Abstammung legitimiert sein muss. Mit der begrifflichen Rückwendung zur römischen Antike spielt das Konzept des Cäsarismus dabei auch jenes der griechischen Tyrannis mit an und kann leicht in dieses kippen, insbesondere dann, wenn die charismatische Herrscherfigur als Usurpator wahrgenommen wird.

Im Hinblick auf den heute für Gewaltherrschaftsformen insbesondere ab dem 20. Jahrhundert verwendeten Begriff der Diktatur unterstreicht Ernst Nolte, wie eng dieser mit dem Tyrannisbegriff verbunden ist und wie lange er begriffsgeschichtlich in dessen Schatten stand:

64 Hans Boldt: Monarchie. In: Otto Brunner, Werner Conze u. Reinhart Koselleck (Hrsg.): *Geschichtliche Grundbegriffe. Historisches Lexikon zur politisch-sozialen Sprache in Deutschland*. Bd. 4. Mi-Pre. Stuttgart: Klett-Cotta 1978, S. 133–244, hier S. 133.

65 Dieter Groh: Cäsarismus, Napoleonismus, Bonapartismus, Führer, Chef, Imperialismus. In: Otto Brunner, Werner Conze u. Reinhart Koselleck (Hrsg.): *Geschichtliche Grundbegriffe. Historisches Lexikon zur politisch-sozialen Sprache in Deutschland*. Bd. 1. A-D. Stuttgart: Klett 1972, S. 726–771, hier S. 726.

66 Auch wenn hier und im Folgenden von personalisierter Herrschaft die Rede ist, ist die Tyrannis stets als Figuration im Sinne von Elias zu denken.

Das Wort ‚Diktatur‘ gehört ebenso wie der Terminus ‚Tyrannis‘ zu jenen aus der Antike überlieferten staatsrechtlichen Begriffen, denen in der monarchisch-feudalen Welt des Mittelalters und der frühen Neuzeit keine Wirklichkeit präzise entsprach. Aber da die Tyrannis von Platon und Aristoteles mit [...] unterschiedener Wertung [...] behandelt worden war und da eine Bezeichnung für einen schlechten Monarchen vom Leben selbst gefordert wurde, erfreute sich das Wort ‚Tyrann‘ schon im Ausgang des Mittelalters und fast ohne Unterbrechung bis ins 19. Jahrhundert hinein einer außerordentlichen Verbreitung und Beliebtheit.⁶⁷

In „der Epoche der Französischen Revolution gewinnt“ jedoch, so Nolte weiter, „das Wort ‚Diktatur‘“ schließlich gegenüber den „übermächtigen Konkurrenten“, gemeint sind die Begriffe ‚Tyrannie‘ und ‚Despotismus‘,

zeitweilig eine Art von Gleichberechtigung, und nach einem erneuten, wenn gleich abermals nur temporären Raumgewinn um die Mitte des 19. Jahrhunderts verdrängt es sie nach dem Ersten Weltkrieg fast vollständig, so daß heute ‚Tyrannie‘ eine in der Hauptsache antiquarische Bezeichnung darstellt, während ‚Diktatur‘ mit aktueller Bedeutung gefüllt ist.⁶⁸

Durch diese begriffshistorische Entwicklung erklärt sich, dass der eng mit der Diktatur verbundene Begriff der Tyrannis semantisch jedoch leicht wieder hervortreten kann, wenn von Diktatoren und ihrer Gewaltherrschaft die Rede ist.

Eine scharfe Abgrenzung zur Tyrannis wird hingegen von Arendt im Hinblick auf den Begriff der totalen Herrschaft vorgenommen:

So wie ein naheliegendes Mißverständnis des Führerprinzips dazu verführt, die totale Herrschaft im Sinne der Tyrannis mißzuverstehen, so kann man leicht durch eine Überschätzung der ‚alten Kameraden‘ oder ‚Genossen‘, mit denen zusammen der Führer an die Macht kommt, auf die Idee kommen, daß es sich hier um ein Gangster- oder Cliquenregime handelt.⁶⁹

67 Ernst Nolte: Diktatur. In: Otto Brunner, Werner Conze u. Reinhart Koselleck (Hrsg.): *Geschichtliche Grundbegriffe. Historisches Lexikon zur politisch-sozialen Sprache in Deutschland*. Bd. 1. A–D. Stuttgart: Klett 1972, S. 900–924, hier S. 900.

68 Nolte: Diktatur, S. 900. Dabei tritt nicht nur die Begriffverschiebung von der Tyrannis zur Diktatur hervor, sondern die Diktatur umfasst heute ebenfalls ein breites Bedeutungsspektrum: „Was im 18. Jahrhundert ‚Despotismus‘ und ‚Tyrannis‘ hieß, die unbeschränkte bzw. willkürliche Machtausübung, wird heute in der Regel ebenso als ‚Diktatur‘ bezeichnet wie die Herrschaft einer Partei, die ihren Repräsentanten weder Schrankenlosigkeit noch Willkür gestattet.“ Nolte: Diktatur, S. 900.

69 Hannah Arendt: *Elemente und Ursprünge totaler Herrschaft. Antisemitismus, Imperialismus, totale Herrschaft* [The Origins of Totalitarianism, 1951]. Hrsg. v. Thomas Meyer. Mit einem Nachwort v. Jens Hacke. Erw. Neuausg. München: Piper 2023, S. 886.

Wichtige Differenzkriterien der totalen Herrschaft zur Tyrannis sind dabei nach Arendt die Bedeutung der Masse und der globale Anspruch der totalen Herrschaft. Während der Tyrann von seiner Leibwache, Günstlingen, Beratern und dem Hof im weiteren Sinne umgeben ist, muss er zwar auch die Bevölkerung der Tyrannis kontrollieren, jedoch keine Massenbewegung formen und hinter sich vereinen. Demgegenüber sind totalitäre Bewegungen „Massenbewegungen, und sie sind bis heute die einzige Organisationsform, welche die modernen Massen gefunden haben und die ihnen adäquat erscheint.“⁷⁰ Die Tyrannis ist darüber hinaus mit einem ästhetischen Staatsraum verbunden, das Herrschaftsgebiet ist dabei eingegrenzt, auch wenn es für die Menschen in der Tyrannis die Welt bedeuten kann. Tyrannen kontrollieren in der Regel bestimmte Räume, haben jedoch kein politisches Programm, das sie auf die ganze Welt übertragen wollen, wie es, so Arendt, der totalen Herrschaft stets inhärent sei:

Der Kampf um totale Herrschaft im Weltmaßstab und die Zerstörung aller anderen Staats- und Herrschaftsformen ist jedem totalitären Regime eigen, weil keins sich auf Dauer halten könnte, ohne die gesamte Wirklichkeit der Erde zuverlässig zu kontrollieren und jede Faktizität innerhalb der Menschenwelt auszuschalten. Selbst ein einziges Individuum kann absolut und total nur beherrscht werden, wenn die gesamte Erde unter totalitärer Herrschaft steht.⁷¹

Die Begriffe Monarchie, Cäsarismus, Diktatur und totale Herrschaft zeigen semantische Überschneidungen, aber auch Abgrenzungen zum Tyrannisbegriff. Da unterschiedliche Autor*innen und Sprecher*innen zu verschiedenen Zeiten keineswegs mit denselben Definitionen und Begriffsvorstellungen arbeiten oder mit diesen übereinstimmen, finden zahlreiche Übertragungen des Tyrannisbegriffs statt, dies gilt insbesondere für literarische Texte, Ästhetiktheorien und die Alltagssprache. Diesem Wandern des Begriffs (vgl. Bal) gilt es besondere Aufmerksamkeit zu schenken. Je nach Text ist daher zu analysieren, ob das Begriffsfeld ‚Tyrann‘/‚Tyrannis‘ semantisch berührt ist und wie stark sich andere Begriffe in ihrem jeweiligen Kontext gegen den Tyrannisbegriff abgrenzen oder sich mit diesem verbinden.

⁷⁰ Arendt: Elemente und Ursprünge totaler Herrschaft, S. 723. Zur Spezifik der modernen Massen heißt es bei Arendt: „Was die modernen Massen von dem Mob unterscheidet, ist die Selbstlosigkeit und Desinteressiertheit am eigenen Wohlergehen, die sich so auffallend in den modernen totalitären Massenorganisationen manifestiert.“ Arendt: Elemente und Ursprünge totaler Herrschaft, S. 721.

⁷¹ Arendt: Elemente und Ursprünge totaler Herrschaft, S. 866.

Nach diesen historisch-politischen Begriffsreflexionen gilt es nun, semantische Bestimmungen und Analysen zur Wortgeschichte einzubeziehen, um die sich bis in die Gegenwart immer weiter öffnende Anschlussfähigkeit des Tyrannisbegriffs im deutschen Sprachraum nachvollziehen zu können. Johannes Klaus Kipf betont unter Bezugnahme auf das deutsche Wort ‚Wüterich‘ die Rolle von Übersetzungen religiöser Texte für die Etablierung des lateinisch entlehnten Wortes ‚Tyrannis‘ im Deutschen:

Als deutsches Stammwort, das seit ahd. Zeit zur Glossierung von lat. *tyrannus* verwendet wurde [...], ist *Wüterich* (ahd. *wuoterich*, mhd. *wüeterich* etc.) vergleichend und zeitübergreifend beizuziehen. Generell ist die Glossierung und Übersetzung der lat. Wortfamilie *tyrannus/-is* seit den Anfängen des Deutschen besonders in der Bibelübersetzung und -dichtung zu beachten.⁷²

Während, so Kipf weiter, die „Wortfamilie *Despot(ie)* [...] als gegenwartssprachliches Homonym zu *Tyrann*“ zu betrachten ist, erfährt die „Wortfamilie *Zwingherr(schaft)* [...] offenbar erst unter dem Einfluss des Tyrannei- und Despotie-Diskurses in frnhd. Zeit einen Bedeutungswandel zum Synonym für *Gewaltherrschaft*“.⁷³ In Bezug auf das „bedeutungsverwandte Stammwort *Wüterich* lässt sich konstatieren, dass es offenbar unter dem Einfluss des Lehnworts *Tyrann* ungebräuchlich wird und nur in der auf den privaten Bereich verengten Bedeutung und zunehmend auch in scherzhaft-ironischer Bedeutung überlebt“. Um 1800 findet sich hingegen „bei Goethe und Schiller [...] *Wüterich* noch vielfach als ernstzunehmendes Synonym von *Tyrann*“,⁷⁴ auch wenn bei Schiller die Verwendung des Tyrannenbegriffs deutlich überwiegt. Darüber hinaus stellt Kipf fest, dass „der ursprünglich neutrale *Zwingherr* (im Sinne von ‚Grund- und Gerichtsherr‘) seit dem 17. Jahrhundert zunehmend als Synonym für *Tyrann* gebraucht [wird], kaum ohne den Einfluss des Tyrannei- und Despotie-Diskurses.“⁷⁵ Festzuhalten ist, dass das Wort ‚Tyrann‘ im Deutschen die Wörter ‚Wüterich‘ und ‚Zwingherr‘ schließlich nahezu ganz verdrängt.

72 Kipf: Tyrann(ei), S. 35. Hervorhebung im Original.

73 Kipf: Tyrann(ei), S. 35 f. Hervorhebung im Original.

74 Kipf: Tyrann(ei), S. 38. Hervorhebung im Original. Kipf verweist dabei auf das *DWb*: Gerhard Powitz: Wüterich [etc.] In: Jacob u. Wilhelm Grimm: Deutsches Wörterbuch. Hrsg. v. d. Arbeitsstelle des Deutschen Wörterbuches zu Berlin. Bd. 14/2. Leipzig: Hirzel 1960, S. 1226–1228 (= Bd. 30 d. Nachdrucks München: Deutscher Taschenbuch Verlag 1984), Sp. 2522–2533.

75 Kipf: Tyrann(ei), S. 43. Hervorhebung im Original. Kipf bezieht sich hier auf den Artikel von Tschich u. Diepers zu Zwingherr [etc.] im *DWb*. Weiter heißt es zur semantischen Verschränkung der Begriffe bei Kipf: „Zur Geschichte des Tyrannei-Diskurses gehört auch die Glossierung und Übersetzung von *tyrannis/-us* im deutschen Mittelalter, die als Teil der

Erben legt im *Deutschen Wörterbuch* von Jacob und Wilhelm Grimm eine semantisch differenzierte Definition des Wortes ‚Tyrann‘ für den deutschen Sprachraum dar, die einerseits spezifisch und präzise ist, andererseits jedoch gerade die sprachlich vielschichtige Verwendung des Begriffs jenseits enger Epochen oder Wissenschaftsdiskurse aufzeigt. Der Facettenreichtum im kulturell ausdifferenzierten Sprachgebrauch reicht dabei vom ‚Gewaltherrscher‘ über den ‚Haustyrannen‘, die ‚despotische Stiefmutter‘ und das ‚launische Kind‘ bis zu ‚Naturerscheinungen‘, dem ‚Liebesgott‘, ‚menschlichen Trieben‘ sowie vielfältigen Wortkompositionsmöglichkeiten:

allein-, gewaltherrscher [...].

A. *‚(allein-)herrscher‘ [...].*

B. *‚gewaltherrscher‘ [...].*

1) *im eigentlichen sinne.*

a) *‚despotischer landesfürst‘ [...].*

b) *‚gewalttätiger, despotisch unterjochender eroberer‘ [...].*

2) *in erweiterung des anwendungsbereichs als bezeichnung für jeden – in kleinerem oder grösserem kreise – despotisch auftretenden machthaber.*

a) *für geistliche würdenträger, die ihre gewalt miszbrauchen; dieser gebrauch lebt in der sprache der reformation auf [...].*

b) *für alle, welche im gesellschaftlichen leben ihre durch soziale stellung bzw. besitz oder amt erlangte macht willkürlich und miszbräuchlich ausüben [...].*

c) *für autoritäten, die in despotischer weise einem kleineren kreise vorstehen; insbesondere für den vater und ehemann, vgl. haus-tyrann [...].*

d) *für diktatorisch das geistige leben bestimmende personen [...].*

e) *in scherzhafter anwendung für ein seine umwelt in launischer willkür beherrschendes kind [...].*

f) *gelegentlich auch für ein tier, das durch seine physische überlegenheit den ganzen umkreis beherrschend in bann hält [...].*

3) *für einen rohen, gewalttätig seinen willen durchsetzenden menschen schlechthin, ‚wüterich‘ [...].*

4) *metaphorisch in verschiedener, an B 1 bzw. 2 anschliessender anwendung.*

a) *im vergleich, wobei besonders die eigenschaften der willkür, grausamkeit, härte und unduldsamkeit als tertium comparationis dienen [...]. auch naturerscheinungen werden mit einem tyrannen verglichen [...].*

b) *bildlich; dieser gebrauch war besonders in der sprache der barockdichtung lebendig, auf den allmächtigen, willkürlich-launisch waltenden liebesgott bezogen [...].*

c) *übertragen, in mannigfaltiger anwendung [...].*

Vorgeschichte des Entlehnungsprozesses betrachtet werden wird. Auch die Geschichte bedeutungsverwandter Begriffe wie *Wüt(e)rich*, *Despot(ie)* und *Zwingherr(schaft)* bildet einen integralen Teil des Diskurses über *Tyrannei*.“ Kipf: *Tyrann(ei)*, S. 43. Hervorhebung im Original.

- α) *von überindividuellen, geistigen wesensheiten, denen der mensch unterworfen ist [...].*
- β) *von menschlichen schwächen, trieben und affekten, deren willkür die individuen beherrscht [...].*
- C. *ornithologische bezeichnung für einen [...] vogel [...].*
- D. *in der komposition. das als simplex dem dt. geläufige tyrann gewaltherrscher (B) bestimmt auch in der komposition fast ausschliesslich das bild des sprachgebrauchs.*
 - 1) *als erstes kompositionsglied.*
 - a) *vor adjektiven. [...]*
 - b) *vor substantiven. [...]*
 - 2) *als zweites kompositionsglied. [...].⁷⁶*

Darüber hinaus verzeichnet das Wörterbuch ebenfalls einen Eintrag zur ‚Tyrannin‘,⁷⁷ wobei neben „*gewaltherrscherin, despotin*“⁷⁸ u. a. folgende Aspekte angeführt werden:

- 2 [...] a) *als abschätzige bezeichnung der ehfrau, (stief)-mutter u. a., die einem hauswesen despotisch vorstehen [...].*
- b) *für die kaltherzige geliebte [...].*
- c) *für eine gegen ihre umgebung despotisch auftretende, sie in launischer willkür tyrannisierende [...].⁷⁹*

Neben der wiederholten Betonung des synonymisch verwendeten Despotismus werden in den Definitionen insbesondere die tyrannischen Merkmale der Gewalt, Willkür und Grausamkeit sowie der Missbrauch von gesellschaftlichen Stellungen und Rollen betont. Das Tyrannische kommt als eine gewalttätig-willkürliche Macht zur Darstellung, deren Herrschaftsgebaren sowohl von konkreten Personen, also politischen Herrschern, Amtsträgern sowie von Vätern, Müttern und in ‚scherzhafter Anwendung‘ sogar Kindern, als auch von Tieren (Monstren) ausgehen kann. Der metaphorische Bereich der semantischen Definitionen schließt die Gewalt von Gefühlen (der willkürlich handelnde Liebesgott Amor) ebenso ein, wie die tyrannischen Naturgewalten, denen in personifizierender Weise ein grausam-willkürliches Bewusstsein unterstellt wird.⁸⁰

⁷⁶ Erben: Tyrann, Sp. 1967–1974. Hervorhebung im Original.

⁷⁷ Vgl. Erben: Tyrannin, Sp. 1986–1988.

⁷⁸ Erben: Tyrannin, Sp. 1986. Hervorhebung im Original.

⁷⁹ Erben: Tyrannin, Sp. 1987. Hervorhebung im Original.

⁸⁰ Vgl. zur ambivalenten Rolle der Naturgewalten u. a. Kleists Novelle *Das Erdbeben in Chili* (1807) und Voltaires vorhergehende Empörung gegen das Lissabonner Erbeben von 1755. Vgl. Voltaire: Gedicht über die Katastrophe von Lissabon [Poème sur le désastre de Lisbonne, 1756]. Übers. v. Wolfgang Breidert. In: Wolfgang Breidert (Hrsg.): *Die Erschütterung*

Auch Kipf bestätigt die Aktualität des *Deutschen Wörterbuches*, indem er feststellt, „dass die Vokabeln *Tyrann* und *Tyrannie* in der deutschen Gegenwartssprache lebendig sind. Ihre pejorative Bedeutung und damit die potentielle politische Brisanz sind wohl den meisten Sprechern der deutschen Gegenwartssprache bewusst.“⁸¹ In diesem Kontext macht er einen allgemeinen Definitionsvorschlag für die heutige Verwendung des Begriffs:

Unter *Tyrann* wird im gegenwärtigen Sprachgebrauch jemand verstanden, der Herrschaft oder eine andere Form von Gewalt unrechtmäßig oder unkontrolliert von Regeln wie Gesetzten oder der Verfassung ausübt, ein Gewaltherrscher oder Despot. Im übertragenen Sinn bezeichnet das Wort, wie die (bereits veralteten) Komposita *Schul-*, *Ehe-* oder *Haustyrann* zeigen, einen herrschsüchtigen Menschen in anderen Bereichen des Zusammenlebens, in der Familie, der Schule oder am Arbeitsplatz.⁸²

Anders als die vorliegende Untersuchung, die nur vereinzelt Bezüge zum Mittelalter und der Frühen Neuzeit herstellt, konzipiert Kipf sein „skizziertes Projekt [...] als Beitrag zu einer historischen Semantik“⁸³ und nimmt eine „zeitliche[] Fokussierung [...] auf das 14. bis 17. Jahrhundert“⁸⁴ vor. Der

der vollkommenen Welt. Die Wirkung des Erdbebens von Lissabon im Spiegel europäischer Zeitgenossen. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1994, S. 58–73.

81 Kipf: Tyrann(ei), S. 31. Hervorhebung im Original.

82 Kipf: Tyrann(ei), S. 31. Hervorhebung im Original. In Bezug auf die anderen europäischen Sprachen heißt es weiter bei Kipf: „Gleiches gilt für alle anderen europäischen Sprachen, deren politisches Vokabular auf der Terminologie des lateinischen Mittelalters aufruft, für den englischen ‚tyrant‘ ebenso wie für den französischen *tyran*, den spanischen und portugiesischen *tirano*, den italienischen *tiranno*, den tschechischen und polnischen, den russischen oder bulgarischen *tyran* bzw. *тиран*, aber auch für den finnischen *tyranni* und vermutlich für eine Reihe weiterer Sprachen.“ Kipf: Tyrann(ei), S. 31. Hervorhebung im Original. Was Kipf hier aus Perspektive der historischen Semantik feststellt, wäre auch aus literatur- und kulturwissenschaftlicher Sicht eine lohnende Aufgabe, die allerdings im Rahmen der vorliegenden Studie nur angedeutet werden kann: Ein komparatistischer Vergleich der europäischen Nationalliteraturen würde die Ästhetiken der Tyrannis aller Wahrscheinlichkeit nach als (mindestens) europäisches Phänomen hervortreten lassen, von Bedeutung wäre dabei insbesondere ein Abgleich mit den jeweiligen Ästhetiktheorien in unterschiedlichen Nationalliteraturen.

83 Kipf: Tyrann(ei), S. 32.

84 Kipf: Tyrann(ei), S. 35. Besonders interessant ist, dass auch Kipf neben der linguistischen die literaturwissenschaftliche Seite der Tyrannis im Blick hat. Auch wenn die vorliegende Studie ihren Schwerpunkt dezidiert nicht in der Frühen Neuzeit verortet, verspricht sie sich ähnlich wie Kipf besonders produktive Erkenntnisse aus der Verschränkung verschiedener Diskurse zur Tyrannis, die es jedoch keineswegs ‚nur‘ in Mittelalter und Früher Neuzeit, sondern gerade auch im 18., 19., 20. und 21. Jahrhundert nachzuverfolgen gilt. Kipf regt an, dass sein „skizzierte[s] Projekt auch die wort- und begriffsgeschichtliche

Forschungsstand der historischen Semantik zum ‚Einbürgerungsprozess‘ des Lehnwortes ‚Tyrann‘ wird von Kipf dementsprechend zusammengefasst:

Die frühesten Belege für Entlehnung von *tyrann(e)* bzw. *tyrannie* im 14., vielleicht schon im späten 13. Jahrhundert bleiben punktuell, setzten aber für die verschiedenen Lemmata der Wortfamilie erstaunlich zeitnah ein: Der Erstbeleg für mhd. *tyrann(e)* findet sich bei Heinrich von Mügeln (um 1360) [...]. Das nd. Lehnwort *tyranne* (im Plural) findet sich erstmals in Johannes' von Brakel [sic] Übersetzung von Aegidius Romanus' *De regimine principum* (vor 1361). Das Abstraktum *tirannie* ist zuerst in nd. Sprache durch Gerhards von Minden „Wolfenbütteler Äsop“, der durch ein äußeres Zeugnis auf 1370 datiert wird, für das die Konjektur auf 1270 allerdings ernsthaft zu erwägen ist, belegt [...]. Sollte die Frühdatierung zutreffen, wäre das Abstraktum *tirannie* mnd. fast 100 Jahre früher belegt als die mhd. Lehnform des zugrunde liegenden Substantives *tyrann*. In größerer Dichte setzten die Belege nach 1400 ein.⁸⁵

Ergänzend hierzu ist festzuhalten, dass das „Adjektiv *tyrannisch* [...]“ zuerst bei Anton von Pforr („Buch der Beispiele der alten Weisen“, 1477)“ belegt ist, mehrfach „danach in Chroniken und historisch-politischen Einblattedruckten ab 1500“ auftaucht, und „das Verb *tyrannisieren* zuerst in Johannes Paulis ‚Schimpf und Ernst‘ (posthumer Druck 1522)“ nachzuweisen ist.⁸⁶ Dies unterstreicht, so Kipf, dass „[g]egen Ende des 15. Jahrhunderts [...] *tyrann* bereits ein eingebürgertes Lehnwort“ darstellt. Besonders die Rolle Martin Luthers ist für die weitergehende semantische Verbreitung des Begriffs ‚Tyrann‘ in der deutschen Sprache nicht zu unterschätzen, denn „Martin Luther spricht bereits seit 1518, massiert dann in der Adelschrift (1520) und in anderen Streitschriften von der *tyranny* des Papsttums.“⁸⁷ Der Begriff liefert Luther in brennglasartiger

Grundlage legen könnte für eine umfassendere literaturwissenschaftliche Studie zu Begriff und Topik des Tyrannen in der deutschen Literatur der Frühen Neuzeit, die die literarische Darstellung von Tyrannen weder als immanent literarische Entwicklungsgeschichte noch als bloße Umsetzung politisch-philosophischer Ideen begreift, sondern politische Theorie und literarische Darstellung des Tyrannen als aufeinander bezogene Ausprägungen eines und desselben Diskurses rekonstruiert.“ Kipf: Tyrann(ei), S. 34.

85 Kipf: Tyrann(ei), S. 36. Hervorhebung im Original.

86 Kipf: Tyrann(ei), S. 37. Hervorhebung im Original.

87 Kipf: Tyrann(ei), S. 39. Hervorhebung im Original. Der zentralen Bedeutung Luthers für die semantische Verbreitung des Tyrannenbegriffs im deutschen Sprachraum und den theologischen bzw. machstrategischen Implikationen des Begriffs für den Reformator ist Kipf weiter im Band *Tyrannenbilder* nachgegangen. Resümierend heißt es dort: „Wichtiger noch als die Rolle, die Luther für den Einbürgerungsprozess der Lehnwortfamilie ‚Tyrann(ei)‘ in die deutsche Sprache spielt, dürfte die Bedeutung sein, die dieses Konzept für seine Theologie gewinnt. Mit dem Schlagwort der Tyrannei und seinen politischen Implikationen hat Luther eine rhetorische Waffe an der Hand, die es ihm ermöglicht, seine theologischen und religionspolitischen Ziele effektiv zu verfolgen. Die Bezeichnung

Verdichtung die Möglichkeit, seine Kritik am katholischen Machtapparat zu formulieren; der Papst wird zum Tyrannen: „Die Forschung betont zu Recht, Luther habe besonders durch die Übernahme des Lehnworts in seine deutsche Bibel stark zu seiner Verbreitung beigetragen, aber festzuhalten ist auch,“ so Kipf weiter, „dass der Begriff für Luther zu einem wirksamen Instrument, ja, geradezu zu einem Schlüsselbegriff seiner politischen Theologie wird.“⁸⁸ Delikat ist dabei, dass „im Unterschied zum deutschen Stammwort *Wüt(e)rich*, das [...] als Synonym zu lat. *tyrannus* verstanden wurde, – für die lateinisch Gebildeten hinter der Lehnwortfamilie *Tyrann(ei)* eine politische Theorie [stand], die das Widerstandsrecht bis hin zum Tyrannenmord einschloss.“⁸⁹ Die semantische Markierung eines Widersachers als ‚Tyrann‘ recurriert also historisch-semantisch auch immer mit auf den Tyrannenmord- und Widerstandsdiskurs⁹⁰ und impliziert damit die Frage nach der Legitimität der Tötung, was in Verbindung mit der päpstlichen Autorität in der Reformationszeit einen außerordentlich brisanten Beigeschmack erhält.

des Papsts als ‚Tyrann‘ ermöglicht ihm, die Autorität des Papstes in Zweifel zu ziehen.“ Johannes Klaus Kipf: Martin Luther und die Wortfamilie ‚Tyrann(ei)‘. In: Julia Gold, Christoph Schanze u. Stefan Tebruck (Hrsg.): Tyrannenbilder. Zur Polyvalenz des Erzählens von Tyrannis in Mittelalter und Früher Neuzeit. Berlin u. Boston: De Gruyter 2021, S. 515–529, hier S. 528 f.

88 Kipf: Tyrann(ei), S. 40. Hierzu weiter Kipf: „Man kann angesichts der Tatsache, dass die kritische Ausgabe der Schriften Luthers weit über 2000 Belege der Wortfamilie, davon über 1000 deutsche, enthält, davon sprechen, dass Repräsentanten der Begriffsfamilie *Tyrann(ei)* sowohl im Lateinischen wie im Deutschen zu Luthers Vorzugswörtern gehören. Auch in der Deutschen Bibel verwendet Luther – im Unterschied zu den vorausgehenden Bibelübersetzungen – das Lehnwort *Tyrann* häufig und zwar weit häufiger als die lat. oder die griech. Bibel (33 Belege bei Luther, acht in der Vulgata); häufig zieht er es auch in den Vorreden und den Anmerkungen zur Deutschen Bibel heran“. Kipf: Tyrann(ei), S. 40. Hervorhebung im Original. Gerade die kulturelle Aufladung des Tyrannenbegriffs erlaubt es bereits Luther, den Begriff relativ pauschal gegen alle Widersacher seiner Reformation zu verwenden: „Ein entscheidender Punkt für die Verwendung des Tyrannen-Begriffs durch die frühen Reformatoren scheint zu sein, dass mit dem Lehnwort *Tyrannei* im frühen 16. Jahrhundert ein Schlagwort existiert, das in polemischer Absicht gegen verschiedene Herrschaftsträger, besonders aber geistliche Autoritäten gewendet werden kann, ohne noch der Erklärung zu bedürfen. Daher ist die um 1520 abgeschlossene Einbürgerung des Lehnworts im Deutschen eine entscheidende Voraussetzung für seine Wandlung zum politischen Kampfbegriff in der frühen Reformation.“ Kipf: Tyrann(ei), S. 40. Hervorhebung im Original. Kipf verweist in diesem Kontext auf Christoph Strohm: Widerstand/Widerstandsrecht II. Reformation und Neuzeit. In: Gerhard Krause u. Gerhard Müller (Hrsg.): Theologische Realenzyklopädie. Bd. 35. Berlin u. New York: De Gruyter 2003, S. 750–767, hier S. 751 f.

89 Kipf: Tyrann(ei), S. 40. Hervorhebung im Original.

90 Dies wird bereits in Turchettis großangelegter Überblicksstudie grundlegend thematisiert: Vgl. Ders.: Tyrannie et tyrannicide de l'Antiquité à nos jours.

Wie Kipf weiter feststellt, wird „[i]m Drama des Reformationszeitalters [...] Tyrannei besonders in der Dramatisierung antiker Geschichte thematisch.“ Beispielsweise liefert Hans Sachs erste *Tragedi* von 1527, die den „Lucretia-Stoff“ verhandelt, „zehn Belege aus der Wortfamilie *Tyrann(ei)*“.⁹¹ Es finden sich „Frühbelege für Komposita wie *Tyrannenmord* (Burkhart Waldis' ‚Psalter‘, 1553) oder *Tyrannenknecht* (Andreas Gryphius, ‚Leo Arminius‘, 1650)“ in der Zeit des „späteren 16. und v. a. im 17. Jahrhundert“. Interessant ist besonders, dass sich bereits „[i]m selben Zeitraum“ die „vermehrte Verwendung in metaphorischer oder metonymischer Bedeutung beobachten [lässt]“. Analog zum *Deutschen Wörterbuch* kann festgehalten werden, dass „[t]yrannische Väter und Mütter [...] nun ebenso [erscheinen,] wie ‚Amors tirannei‘ (Georg Rudolf Weckerlin, 1641), ‚des glückes tyranny‘ (Sigmund von Birken, 1657) oder ‚tyranny der willkür‘ (Ludwig Börne, 1829 [sic]).“⁹² Insgesamt bietet das von Kipf zusammengetragene Material einen wichtigen Ausgangspunkt für die weitere Auseinandersetzung mit der Tyrannei, zur historischen Semantik hält er zusammenfassend fest:

Der Weg der Lehnwortfamilie *Tyrann(ei)* ins Deutsche beginnt in wenigen Belegen [...] in der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts, vielleicht – wegen der unsicheren Datierung des Erstbelegs bei Gerhard von Minden – auch schon mit einem vereinzelten Vorläufer im 13. Jahrhundert. In einer zweiten Phase der ‚erklärten Einbürgerung‘, in der der Lehnwortgebrauch häufig in Paarformeln wie ‚tyrann und wütrich‘ oder mit erklärenden Nebensätzen erfolgt, bildet das 15. Jahrhundert die eigentliche Schlüsselepoche des Entlehnungsprozesses. Im 16. Jahrhundert, insbesondere in den Kontroversen der frühen Reformation um 1520, wird die Wortfamilie *Tyrannei* vom einzubürgernden Lehnwort zum verfügbaren Schlagwort. Seit Mitte des 16. Jahrhunderts, verstärkt dann im Barockzeitalter, ist der politische und dramatische Tyrannei-Diskurs zunehmender Metaphorisierung und Differenzierung unterworfen, während im 18. Jahrhundert der Diskurs über *Tyrannei* – nun ergänzt um die Lehnwortfamilie *Despot(ie)* – wieder verstärkt in polemische Bezüge gerät.⁹³

91 Kipf: *Tyrann(ei)*, S. 41. Hervorhebung im Original.

92 Kipf: *Tyrann(ei)*, S. 40. Hervorhebung im Original.

93 Kipf: *Tyrann(ei)*, S. 43. Hervorhebung im Original. Interessant ist Kipfs Befund, dass der Tyranneibegriff in bestimmten zeitgeschichtlichen Phasen eher im tagesaktuellen und in anderen Phasen eher im politischen, ästhetischen und alltagssprachlichen Diskurs dominant zu sein scheint. Es finden also Verlagerungen und Ästhetisierungen des Tyranneibegriffs statt, wobei durchaus spätere Reaktivierungen des Begriffs für den Debattendiskurs nicht unüblich sind, wie ein Abgleich der Zeit um 1600 mit dem 18. Jahrhundert zeigt. Es „lässt sich konstatieren, dass der Tyrannei-Diskurs in der politischen und dramatischen Literatur zwar weitergeführt wird, aus der tagesaktuellen Streitlektüre jedoch seit ca. 1600 zu verschwinden scheint. Er bleibt in der deutschen Sprache und Literatur zwar heimisch, verliert aber seine Leitfunktion. Erst im 18. Jahrhundert wird

Die Abgrenzungen der Verfassungsbegriffe von und ihre Überschneidungen mit der Tyrannis sowie die semantische ‚Einbürgerung‘, Öffnung und Ausdifferenzierung in der Wortgeschichte unterstreichen die Bedeutung einer jeweils kontextualisierten Analyse der Tyrannis und ihrer Ästhetiken.

1.2 Der antike Tyrann: Historiographische Inszenierungen (Berve, Quidde)

Der interdisziplinäre Blick auf die Tyrannis ist im Folgenden um historiographische Perspektiven zu erweitern. Helmut Berves hochproblematische NS-Vergangenheit hat den Althistoriker in der Bundesrepublik nicht grundsätzlich daran gehindert, seine Karriere nach dem Krieg fortzusetzen und u. a. ein Standardwerk zur griechischen Tyrannis vorzulegen.⁹⁴ Bei der Auseinandersetzung mit Berves Darstellungen soll es vor diesem Hintergrund hier darum gehen, dass der Althistoriker aus den antiken Quellen heraus Wissen über die Tyrannis transportiert, gleichzeitig jedoch eine affirmative Narration der Tyrannis inszeniert, die immerhin wiederum einen erheblichen Einfluss auf die Historiographie und das durch sie gesellschaftlich vermittelte Bild ‚des Tyrannen‘ genommen hat.⁹⁵

das Begriffsfeld *Tyrann(ei)* – nun ergänzt um die aus der französischen politischen Theorie übernommene Lehnwortfamilie *Despot(ie)* wieder zum Schlagwort.“ Kipf: *Tyrann(ei)*, S. 43. Hervorhebung im Original.

94 Vgl. Berve: *Die Tyrannis bei den Griechen*. 2 Bde. (Bd. 1: Darstellung; Bd. 2: Anmerkungen). Vgl. zu Berves Werdegang ausführlich: Stefan Rebenich: *Alte Geschichte in Demokratie und Diktatur. Der Fall Helmut Berve*. In: *Chiron* 31 (2001), S. 457–496. Online abrufbar unter: <http://archiv.ub.uni-heidelberg.de/propylaeumdok/56/> (Zugriff zuletzt am 17.6.2022). Vgl. auch der Professorenkatalog der Universität Leipzig. https://research.uni-leipzig.de/catalogus-professorum-lipsiensium/leipzig/Berve_14/ (Zugriff zuletzt am 2.3.2021). Vgl. zu dem breiten historiographischen Diskurs zur griechischen Tyrannis auch insgesamt Konrad H. Kinzel (Hrsg.): *Die ältere Tyrannis bis zu den Perserkriegen*. Beiträge zur griechischen Tyrannis. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1979.

95 White setzt sich mit den narrativen Strukturen in der Historiographie auseinander und differenziert zwischen „einem historischen Diskurs, der beschreibt (*narrated*), und einem Diskurs, der erzählt (*narrativizes*), [...] zwischen einem Diskurs also, der offen eine Perspektive auf die dargestellte Welt richtet und über sie berichtet, und einem Diskurs, der so tut, als lasse er die Welt für sich selbst sprechen, und zwar in Form einer Geschichte.“ White: *Die Bedeutung der Form*. S. 12. Hervorhebung im Original. *Die Form der Geschichte* ‚überformt‘ dabei die chronologischen Geschehnisse der Geschichte: „Die Autorität der historischen Erzählung ist die Autorität des Wirklichen selbst; die historische Darstellung gibt dieser Wirklichkeit eine Form und macht sie zum Objekt des Begehrens, indem sie ihren Prozessen eine formale Kohärenz einpflanzt, die sonst nur Geschichten haben.“ White: *Die Bedeutung der Form*, S. 33. White unterstreicht, „daß der

Berve geht es darum, Typisierungen und feststehende ‚Wesenszüge‘ der Tyrannis herauszuarbeiten;⁹⁶ dies geschieht, ohne dass er dabei den Grad der Inszenierung der Tyrannen in seinen Schriften reflektiert. Damit trägt er selbst zur Stereotypisierung und Tradierung der kulturellen Konstruktion des Tyrannen bzw. der Tyrannentopik bei, die er aus den antiken Schriften aufnimmt, aus ihnen heraus legitimiert sieht, und schließlich selbst fortschreibt: Es entsteht eine an die Antike anschließende Narration und damit Ästhetisierung der Tyrannis im historiographischen Gewand. Gleichzeitig ist an Berves Argumentation interessant, dass er immer wieder auf die Personalisierung der Herrschaft als letztlich entscheidendes Kriterium und damit auf die Person des Tyrannen (und nicht auf die interdependente Figuration) abhebt. Auch wenn er nach dem Zweiten Weltkrieg eine klare Differenz zwischen antiker Tyrannis und totalitärer Diktatur im 20. Jahrhundert sieht, scheinen sich bei Berve, der einst selbst die NS-Ideologie aus der Antike heraus zu begründen versuchte,⁹⁷ Überblendungen zwischen antiker Tyrannis und modernem Führerkult einzuschreiben; letztlich ist bei Berve immer die ‚Person‘ des Tyrannen entscheidend, weniger die Umstände noch das Umfeld, das zur Machtakkumulation beigetragen hat. Berve markiert damit für die Historiographie einen Schnittpunkt der ebenso wirkungsmächtigen und extremen Personalisierung der Tyrannis. Diese ist bis heute im kulturellen Diskurs zentral und wird beispielsweise populärkulturell weiter als Stereotyp tradiert: Filme und Serien interessieren sich vorzugsweise für den Tyrannen als ‚Person‘.

Berve betont, dass bereits die historischen Quellen von einer Faszination für die Personalisierung der Tyrannis durchzogen seien, „[d]as Interesse der antiken Schriftsteller gilt nämlich vorwiegend der Person des Tyrannen, höchstens noch seinem außenpolitischen Wirken, selten dagegen seinem Verhältnis zu der von ihm beherrschten Polis.“⁹⁸ Zum Begriff des Tyrannen führt Berve aus:

Dieser ist vor der Sophistenzeit, der Epoche begrifflicher Fixierung, nicht leicht zu fassen. Als man, wohl im frühen 7. Jh., das Wort ‚Tyrannos‘ aus einer

Wert, dem man der Narrativität in der Darstellung eines realen Geschehens beimißt, aus dem nie erfüllbaren Wunsche entsteht, reale Ereignisse möchten die Kohärenz, Integrität, Fülle und Geschlossenheit eines Bildes vom Leben haben. Die Vorstellung, wonach reale Ereignisfolgen die formalen Attribute der Geschichten, die wir über imaginäre Ereignisse erzählen, besitzen, kann ihren Ursprung nur in Wünschen, Tagträumen und Träumereien haben.“ White: Die Bedeutung der Form, S. 38.

96 So der Titel des in diesem Abschnitt herangezogenen Textes von Berve. Vgl. Berve: Wesenszüge der griechischen Tyrannis, S. 161–183.

97 Vgl. Rektoren der Universität in der Nazizeit. <https://research.uni-leipzig.de/agintern/UNIGESCH/ug250.htm> (Zugriff zuletzt am 2.3.2021).

98 Berve: Wesenszüge der griechischen Tyrannis, S. 161.

der kleinasiatischen Sprachen übernahm, wo es schlechthin ‚Herr‘ bedeutete, scheint man mit ihm den unbeschränkten Herrscher, wie er im Osten sichtbar war, bezeichnet zu haben. In der griechischen Welt war damals das Königtum [...] bereits weitgehend entmachtet und an Brauch und Satzungen der aristokratischen Gemeinwesen, an ihren Nomos gebunden worden. ‚Tyrann‘ mochte man daher denjenigen nennen, der diesen Nomos mißachtete, sei es, daß er daheim dessen Grenzen machtgerig überschritt oder daß er voll Hybris sich ganze Teile von Hellas eroberte, wie der legitime König Pheidon von Argos es tat, der deshalb dem Herodot als Tyrann gilt, sei es, daß er als Usurpator die Herrschaft über seine Standesgenossen gewaltsam an sich riß. Jedenfalls ist, soweit wir zurückblicken können, der Tyrann durch die Verletzung geltender Normen charakterisiert. Seine Basis ist die Macht, nicht Recht oder Sitte, und je mehr sich in der Folgezeit die Polis verdichtete und zum Gesetzesstaat entwickelt, um so stärker wird der Tyrann als ihr Gegenspieler, ihr Feind empfunden.⁹⁹

Von Beginn des griechischen Tyrannisdiskurses an wird von Berve der Antagonismus von einerseits hybrisartiger, willkürlicher Machtakкумуляtion durch die Person des Tyrannen und andererseits Machtverteilung in oligarchischer oder demokratischer Form herausgelesen. Und auch, so Berve weiter, „[i]m 5. und 4. Jh., der Blütezeit der Polis, ist es die allgemeine, oft geäußerte Anschauung gewesen, daß ‚Tyrann‘ der sei, der gegen den Willen der Bürger, ohne gesetzliche Bindung, willkürlich und zu eigenem Nutzen, nicht zu Nutzen des Gemeinwesens herrsche.“¹⁰⁰ Polis und Tyrannis seien, nicht unähnlich wie Demokratie und Diktatur heute, sich wechselseitig bedingende Gegenbegriffe:

Die wirkliche Tyrannis ist der Polis verhaftet [...]. Die Geschichte der Polis ist es denn auch, die berechtigt, von zwei Tyrannisperioden zu sprechen, der älteren Tyrannis vom 7. bis in den Anfang des 5. Jh. und der jüngeren Tyrannis im 4. und 3. Jh., während in späterer Zeit nur noch unbedeutende Einzelercheinungen begegnen. Daß zwischen beiden Perioden eine fast tyrannenlose Spanne liegt, die hohe Zeit des griechischen Stadtstaates, rechtfertigt die seit einem Jahrhundert übliche Zweiteilung. Es zeigt zudem, daß die Tyrannis den großen Umbruchszeiten angehört, daß sie ein Symptom tiefgreifender Krisen ist, derjenigen nämlich, die sich bei Auflösung des Gefüges der archaischen Adelswelt

99 Berve: Wesenszüge der griechischen Tyrannis, S. 162. Siehe auch bereits die Tyrannendarstellungen bei Herodot und Euripides, vgl. ebd., S. 163. Weiter heißt es zum Antagonismus von Tyrann und Polis bei Berve: „Der Gegensatz zwischen Tyrann und Polis reicht aber noch viel tiefer. Die Polis ist ihrem Wesen nach Verwirklichung des Nomos, der von den Bürgern in Freiheit geschaffen, in Gemeinschaft von ihnen getragen und durch ihre aktive Teilnahme am Staatsleben gewährleistet wird. Diesen Nomos verletzt der Tyrann schon durch seine bloße Existenz, nicht minder durch sein Verhalten.“ Berve: Wesenszüge der griechischen Tyrannis, S. 172 f.

100 Berve: Wesenszüge der griechischen Tyrannis, S. 163.

einstellte, und jener, welche durch die innere Zersetzung der Polis hervorgerufen wurde.¹⁰¹

Für beide Tyrannisperioden macht Berve die extreme Personalisierung des nach Macht strebenden Tyrannen als letztlich entscheidendes Kriterium aus. Durchaus heterogene und differenzierte Formen werden hierdurch dem Stereotyp des Tyrannen untergeordnet:

Mochten die älteren Tyrannen in einer Zeit, als die Polis erst in der Bildung begriffen war, naiver, unbekümmerter und gewissermaßen unschuldiger handeln als die späteren, welche bewußt die Normen des voll entwickelten, wenn auch brüchig gewordenen Staates verletzen, mochten jene aus dem Adel, diese aus dem begüterten Bürgertum hervorgehen, die einen sich an dem Vorbild der orientalischen Despotie, die anderen an dem des hellenistischen Königtums oder seiner Vorläufer berauschen –, das Wesentliche, die hybride Vergewaltigung eines sich selbst seine staatlichen Lebensformen setzenden, autonomen Gemeinwesens durch einen einzelnen machtgerigen Menschen, ist beiden Perioden gemeinsam und hat deshalb auch ähnliche Erscheinungen gezeitigt.¹⁰²

Machtakkumulation, extremste Personalisierung und Männlichkeit verbinden sich in der antiken Literatur und bei Berve zum kulturellen Stereotyp des Tyrannen. Berve hat dabei den antiken Tyrannen zu einem ‚Typus‘ verdichtet und bespricht daher an dieser Stelle auch keine individuellen Erscheinungen, sondern bestimmte Strategien und Merkmale werden mit ‚dem‘ antiken Tyrannen im Allgemeinen („Er“) verbunden, was zu einer Verengung der Semantik führt:

Auf welche Weise nun auch die Tyrannis errichtet sein mag –, einmal begründet bedeutet sie, daß die faktische Gewalt über das Gemeinwesen fortan in den Händen *eines* Mannes liegt, der sie mit allen Kräften festzuhalten sucht. Er vermehrt die Leibwache, wirbt aus eigenen Mitteln oder mit dem eingezogenen Vermögen seiner Gegner oder auf Grund der von ihm erhobenen Steuern weitere Söldner an, vornehmlich Fremde, doch wohl auch Leute aus dem heimischen Demos, und sucht jede Möglichkeit einer Gegenreaktion auszuschalten. Das geschieht durch Verbannung, wo nicht gar Beseitigung der ihm widerstrebenden adeligen Herren bzw. der Kreise, die bisher die Leitung des Staates innehatten, durch Verbot der Hetairien und anderer Vereinigungen als gefährlicher Oppositionszellen, gelegentlich auch, indem er durch Späher die Stimmung der Bevölkerung erforschen läßt, und, zumal wenn die Tyrannis durch Eroberung aufgerichtet wurde, durch Entwaffnung der Bürgerschaft. Ein Amt in der Polis übernimmt

101 Berve: Wesenszüge der griechischen Tyrannis, S. 164.

102 Berve: Wesenszüge der griechischen Tyrannis, S. 166.

der Tyrann im allgemeinen nicht, höchstens daß er ein früher ihm übertragenes Amt widerrechtlich behält.¹⁰³

Für Berve steht fest, dass „der griechische Tyrann keine überpersönlichen Ziele verfolgte.“ Obwohl dem „Vorwurf der Feigheit“ ausgesetzt, trete der Tyrann als Person immer in den Vordergrund.¹⁰⁴ Dabei „ist der bewußt verfolgte Zweck ein persönlicher: Mehrung des Reichtums, Erweiterung der Anhängerschaft und damit Stärkung der eigenen Macht.“¹⁰⁵ Allgemeine Gesetze und staatliche Strukturen würden hingegen hinter der Person des Tyrannen zurücktreten, „[s]o ist der gesamte Anhang des Herrschers nicht durch die soziale Struktur der Polis, sondern durch ein privates Verhältnis zu dem neben und über dem Gemeinwesen stehenden Tyrannen bestimmt.“¹⁰⁶ Berve verkürzt damit die Entstehung und den Erhalt der Tyrannis unter Relativierung der wechselseitigen Machtinteraktionen, Beziehungsgeflechte und Interessen, die die Tyrannis möglich machen, auch wenn er einräumt, dass „[d]ie nächste Umgebung des Tyrannen [...] seine Familie“¹⁰⁷ sei. Damit wird der Fokus fast ausschließlich auf die herausgehobene Person des Tyrannen gelegt:

Jedenfalls ruht seine Herrschaft auf der realen Macht, die er mit Besetzung der Burg sich gewonnen hat. Sie trägt durchaus persönlichen Charakter, wird also nach Art und Bedeutung wesentlich durch die menschlichen und herrschaftlichen Eigenschaften des Gewalthabers bestimmt. Es versteht sich von selbst, daß diese in den einzelnen Fällen sehr verschieden waren. Und doch entbehrt die Herausbildung des Typus des Tyrannen als eines skrupellosen, nur seinen eigenen Interessen dienenden, genußsüchtigen, gewalttätigen, dabei aber feigen Gebieters, wie er seit spätarchaischer Zeit und vollends seit Platon die antike Literatur beherrscht, nicht der Berechtigung [...].¹⁰⁸

Die Narrationen und damit die Ästhetisierungen der Tyrannis in der antiken Literatur werden trotz der eingestandenen „Phantasie der Gegner“ wenig hinterfragt und kritisch reflektiert, sondern eher als Legitimation für die fortschreitende Tradierung eines Tyrannen-„Typus“ herangezogen, dem es um den Besitz der Macht als solcher gehe:

Den wirklich bedeutenden Gewalthabern kam es freilich weniger auf sinnlich-materiellen Genuß, dessen Befriedigung durch Raub, Schändung von Frauen

103 Berve: Wesenszüge der griechischen Tyrannis, S. 167 f. Hervorhebung im Original.

104 Berve: Wesenszüge der griechischen Tyrannis, S. 169.

105 Berve: Wesenszüge der griechischen Tyrannis, S. 170.

106 Berve: Wesenszüge der griechischen Tyrannis, S. 177.

107 Berve: Wesenszüge der griechischen Tyrannis, S. 176.

108 Berve: Wesenszüge der griechischen Tyrannis, S. 168.

und Knaben oder dergleichen ein Hauptmotiv der Tyrannentypologie bildet, als auf den Genuß der Macht als solcher an. Zahlreiche Willkürakte und Grausamkeiten lassen sich, auch wenn man die in dieser Hinsicht besonders üppig wuchernde Phantasie der Gegner gebührend in Rechnung stellt, nicht leugnen.¹⁰⁹

Der Tyrann fordere „Untertanen, nicht bewußte Staatsbürger“,¹¹⁰ er sei bestrebt, „[d]ie Hervorragenden auszumerzen“; letzteres „soll schon Perian-dros dem Thrasybulos oder dieser jenem geraten haben, denn sie seien seine gefährlichsten Feinde.“¹¹¹ Gleichzeitig ist der Tyrann nach Berve bestrebt, nach außen als Gönner und Förderer der Künste zu erscheinen, bereits in der Antike seien Tyrannis und Ästhetik eng miteinander verbunden: „Der Hofhalt des Tyrannen ist im Grunde sein Haushalt, dem er in der älteren Zeit nach Art großer adeliger Herren durch Heranziehung von Sängern und Künstlern, später durch Berufung berühmter Dichter und Philosophen Glanz zu verleihen sucht.“¹¹² Darüber hinaus verfüge der Tyrann über „fortschrittlichen, der Technik zugewandten Geist“,¹¹³ auch dies sei ‚typisch‘ für die Tyrannen der Antike. Seine affirmative Verbindung zu den Diktatoren des 20. Jahrhunderts hält Berve in diesem Kontext wenig zurück:

Es wäre nun zu erwarten, daß er für sein Regiment eine eigene quasistaatliche Organisation einrichtete, zumal da seinem rational-aufklärerischen Geiste alles Technische und Organisatorische naheliegt. Man braucht nur an die gerade von Tyrannen aufgeführten Nutzbauten: Wasserleitungen, Häfen, Befestigungen und dergleichen, und an die Heranziehung von Ingenieuren und Erfindern zu denken. Die berühmte Ummauerung der Hochfläche von Epipolai durch Dionysios, deren Durchführung Diodor eingehend schildert, ist in Arbeitsverteilung, Abstufung der Verantwortung und Aussetzung von Leistungsprämien geradezu eine Parallele zu den Riesenunternehmen der Diktatoren unseres technischen Zeitalters. Und doch findet sich [...] nichts, was als eigener Verwaltungsapparat des Gewalthabers und insofern als Ansatz zu einem ‚Tyrannenstaat‘ angesprochen werden könnte. Auch von einer technischen Umgestaltung der Einrichtungen der Polis fehlt jede Spur. Der Tyrann läßt vielmehr das Gemeinwesen in seiner Struktur bestehen, dessen Organe unter seinen Augen weiter fungieren.¹¹⁴

109 Berve: Wesenszüge der griechischen Tyrannis, S. 168 f.

110 Berve: Wesenszüge der griechischen Tyrannis, S. 173.

111 Berve: Wesenszüge der griechischen Tyrannis, S. 171.

112 Berve: Wesenszüge der griechischen Tyrannis, S. 176.

113 Berve: Wesenszüge der griechischen Tyrannis, S. 170.

114 Berve: Wesenszüge der griechischen Tyrannis, S. 177. Weiter heißt es bei Berve, nicht ohne eine gewisse mitschwingende Haltung der Anerkennung ‚tyrannischer Leistungen‘: „Schon um des Ruhmes willen mußte ihm daran liegen, durch technische Anlagen,

Unter Kenntnisnahme der Ausführungen des rechten Philosophen Jules Monnerot¹¹⁵ zieht Berve einen Vergleich der griechischen Tyrannis mit totalitären Systemen des 20. Jahrhunderts. Auch wenn er einerseits an der Oberfläche klar zwischen antiker Tyrannis und totalitärer Diktatur trennt (für Berve ist, wie unten zitiert, vielmehr die Polis totalitär), verbindet er doch andererseits beide Konzepte in der ‚außerordentlichen‘ und ‚herausgehobenen‘ Person des Herrschers. Ob die Gewaltherrschaft in der antiken Tyrannis gerade aufgrund ihrer programmlosen Willkür nicht ebenfalls empfindlich, wenn auch auf andere Weise in die Lebenswelt der Untertan*innen eingegriffen hat wie die modernen Diktaturen (bei der Willkürherrschaft ist nicht einmal eindeutig, welche ‚Gesinnung‘ gerade das eigene Überleben garantieren mag), ist darüber hinaus bedenkenswert. Berve betont, dass

der hellenische Tyrann nicht als Träger einer sozialen, politischen, nationalen oder quasireligiösen Idee erscheint, daß er vielmehr, wenn man so sagen darf, bloß Individuum ist. Während im modernen Tyrannen als dem Exponenten einer Massenbewegung sich die Masse wiedererkennt, so daß sie sich selbst zu gehorchen meint, wenn sie ihm gehorcht, zeigt sich der antike Tyrann als eine durch Herkunft und Geistesart von der Masse abgehobene eigenständige Persönlichkeit, die selbst die Partei, durch die sie zur Macht gekommen, später verleugnet. Seine Herrschaft ist weder die einer Ideologie noch die der Sinnesart einer bestimmten Bevölkerungsschicht; sie beschränkt sich auf Behauptung und Ausbau der eigenen Machtstellung. Daher kennt sie trotz allen, nicht selten grausamen Sicherungsmaßnahmen doch keinen fanatischen Gewissenszwang, kein grundsätzliches Eingreifen in die private Lebenssphäre der Untertanen. Mit einem Wort: sie ist nicht totalitär. Totalitär kann weit eher die griechische Polis genannt werden.¹¹⁶

In Berves historiographischer Inszenierung wird durchaus eine Faszination für das kulturelle Herrschaftskonzept der Tyrannis tradiert und der Person des Tyrannen die volle Aufmerksamkeit gewidmet, wohingegen die Figuration der Tyrannis keiner kritischen Reflexion und Dekonstruktion zugeführt wird. Berve, und damit ein ‚Schwergewicht‘ in der historiographischen Forschung

großartige Bauten und prächtige Feste seiner Stadt Glanz zu verleihen. Dadurch, sowie durch das Aufblühen von Handel und Gewerbe, die dank seinen Aufträgen und der Hinleitung der Energien auf private, vornehmlich wirtschaftliche Betätigung gediehen, wurde in der frühen Zeit erst manche Siedlung wirklich zur Stadt.“ Berve: Wesenszüge der griechischen Tyrannis, S. 179.

115 Zu Monnerot und seiner Totalitarismusauffassung vgl. David Bosshart: Politische Intellektualität und totalitäre Erfahrung. Hauptströmungen der französischen Totalitarismuskritik. Berlin: Duncker u. Humblot 1992 (= Beiträge zur Politischen Wissenschaft 63), S. 246–248.

116 Berve: Wesenszüge der griechischen Tyrannis, S. 182.

der Bundesrepublik zur Tyrannis, verhält sich dem Konzept des personalisierten Tyrannen gegenüber letztlich affirmativ und schreibt die Tyrannentopik antiker Quellen fort.

In Form einer politischen Satire auf Wilhelm II. setzte sich hingegen der Historiker, Politiker und Friedensnobelpreisträger Ludwig Quidde bereits um 1900 mit dem Cäsarenwahnsinn bzw. der in diesen mit eingeschriebenen Tyrannentopik anhand von Caligula auseinander. Der römische Kaiser dient Quidde in seiner historiographischen Literarisierung als Projektionsfläche für einen kaum verdeckten polemisch-satirischen Angriff auf Wilhelm II.:

[I]m Frühjahr 1894 veröffentlichte Quidde unter seinem Namen in der *Gesellschaft* eine beißende Satire auf Kaiser Wilhelm II. Für jedermann durchschaubar kleidete er sie in die Form einer wissenschaftlichen Abhandlung über den römischen Kaiser Caligula. Der *Caligula* war eine publizistische Sensation.¹¹⁷

-
- 117 Hans-Ulrich Wehler: Einleitung. In: Ludwig Quidde: *Caligula*. Schriften über Militarismus und Pazifismus. Mit einer Einleitung hrsg. v. Hans-Ulrich Wehler. Frankfurt a. M.: Syndikat 1977, S. 7–18, hier S. 12 f. Für seinen politisch-satirischen Mut zahlte Quidde einen hohen persönlichen Preis: „Diesem unerschrockenen Angriff folgte die gesellschaftliche Ächtung auf dem Fuß. Quiddes berufliche Existenz wurde vernichtet. Für lange Jahre wurde er aus der gelehrten Welt ausgestoßen, auch Freunde und viele Bekannte schnitten jede Verbindung mit ihm ab. Er bekam massiv zu spüren, was es hieß, wenn ein Liberaler die Grenze zwischen Politik und Wissenschaft anders, als die Mehrheitsmeinung es wollte, verstand.“ Wehler: Einleitung, S. 13. In der Rückschau gibt Quidde 1926 seine Intentionen für den *Caligula* in Bezug auf Wilhelm II. wie folgt an: „Was ich bezweckte, war etwas sehr Ernsthaftes: das deutsche Volk zu warnen vor den Gefahren, die in der unberechenbaren, einer konsequenten Politik unfähigen und oft an die Grenze geistiger Abnormität streifenden Persönlichkeit des Kaisers lagen, gleichzeitig den Byzantinismus, die Charakterlosigkeit und den Servilismus zu bekämpfen, mit dem nicht nur [...] die nächste Umgebung des Kaisers, sondern große Teile der Bevölkerung das Selbstbewußtsein und die tolle Überhebung des Monarchen förmlich züchteten und seine Unberechenbarkeit erst zu einer das Leben des Reiches bedrohenden Gefahr machten.“ Ludwig Quidde: *Erinnerungen. Im Kampf gegen Cäsarismus und Byzantinismus im Kaiserlichen Deutschland* (1926). In: Ders.: *Caligula*. Schriften über Militarismus und Pazifismus. Mit einer Einleitung hrsg. v. Hans-Ulrich Wehler. Frankfurt a. M.: Syndikat 1977, S. 19–60, hier, S. 51. Zu Quidde vgl. Karl Holl: *Ludwig Quidde (1858–1941). Eine Biographie*. Düsseldorf: Droste 2007 (= Schriften des Bundesarchivs 67). Vgl. zum Skandal um den Text *Caligula* S. 93–99. Auf S. 96 heißt es zu der durch die *Kreuz-Zeitung* hervorgerufenen Kontroverse um eine mögliche Majestätsbeleidigung: „Mit gespielter Entrüstung beschäftigte sich das hochkonservative Blatt mit der Schrift und machte sie so zum Skandal, indem angedeutet wurde, sie gebe einen der Strafverfolgung würdigen Fall von Majestätsbeleidigung ab. Quidde bemühte sich erfolgreich, diese Gefahr mit einer Presseerklärung abzuwenden, welche die satirische Absicht der Schrift bestritt und deren wissenschaftlich-historische Intention hervorhob.“ Vgl. zu Quidde auch Aloys Winterling: *Caligula. Eine Biographie*. 2. Aufl. München: Beck 2019, S. 8. Eine ausführliche Darstellung zum *Caligula* und der Rezeptionsgeschichte im Hinblick auf Wilhelm II. bieten auch:

In der Rolle des Historikers schreibt Quidde mit seinem *Caligula* „das erfolgreichste politische Pamphlet im kaiserlichen Deutschland“.¹¹⁸ Im Kontext der Ästhetiken der Tyrannis ist besonders interessant, wie die Inszenierung der antiken Quellen¹¹⁹ sich fortsetzt und von Quidde in Form einer hellsichtigen Wissenschaftsreflexion nicht nur erkannt, sondern zum Rezept für einen literarischen Text gemacht wird. Denn dies ist sein *Caligula*: von der äußeren Form her historiographische Analyse, von der Absicht her polemische Streitschrift zum politischen Zeitgeschehen und in der Nachwirkung literarisch-satirischer Text, der sich flankierend neben Heinrich Manns *Der Untertan* (1918) einreihen könnte.

Unter dem Deckmantel der professionellen Souveränität des Historikers beginnt Quidde ein Spiel mit der Ästhetisierung des historischen Quellenmaterials, das selbst bereits narrative Züge aufweist. Diese literarisierten Aspekte werden von Quidde aufgegriffen, verdichtet und ‚zwischen den Zeilen‘ satirisch projiziert. Es entsteht ein bewusstes Verschwimmen der Grenzen zwischen Historiographie und Literarisierung in Bezug auf die Caligula-Figur.

Quiddes Text zeigt somit ebenso exemplarisch wie prototypisch die Inszenierung einer Tyrannenfigur im Rahmen einer bewussten Vermischung der Disziplinen, wobei er, vielleicht in letzter Rücksicht auf Wilhelm II., den Tyrannenbegriff selbst vermeidet (gleichzeitig inhaltlich jedoch das volle Spektrum der Tyrannentopik darbietet) und auf den „Cäsarenwahnsinn“¹²⁰ fokussiert. Der bereits von den antiken Schriftstellern anekdotisch zum Tyrannen inszenierte Caligula dient Quidde dazu, im disziplinären Gewand einer Historiographie, die wiederum die antiken Quellen als Autoritäten vollkommen ernst nimmt, eine politisch-polemische Streitschrift auf Wilhelm II.

Karl Holl, Hans Kloft u. Gert Fesser: *Caligula – Wilhelm II. und der Cäsarenwahnsinn. Antikerezeption und wilhelminische Politik am Beispiel des Caligula von Ludwig Quidde*. Bremen: Edition Temmen 2001. Im Abschnitt „Dokumente und Materialien“ (S. 164–197) finden sich verschiedene historische Zeitungs- und Zeitschriftenberichte zur Kontroverse um Quiddes *Caligula* versammelt.

118 Wehler: Einleitung, S. 12 f.

119 Vgl. hierzu Kapitel III.24.2 der vorliegenden Untersuchung zur Inszenierung der historischen Caligula-Figur, S. 707–711.

120 Ludwig Quidde: *Caligula. Eine Studie über römischen Cäsarenwahnsinn* (1894). In: Ders.: *Caligula. Schriften über Militarismus und Pazifismus*. Mit einer Einleitung hrsg. v. Hans-Ulrich Wehler. Frankfurt a. M.: Syndikat 1977, S. 61–80, hier S. 67. Zum Historiker und Friedensnobelpreisträger Quidde im selben Band vgl. auch die Einleitung von Hans-Ulrich Wehler, S. 7–18. Vgl. zum Topos des Cäsarenwahnsinns der Tagungsband: Thomas Blank, Christoph Catrein u. Christine van Hoof (Hrsg.): *Caesarenwahn. Ein Topos zwischen Antiwilhelminismus, antikem Kaiserbild und moderner Populärkultur*. Wien, Köln u. Weimar: Böhlau 2021 (= Beiträge zur Geschichtskultur 41).

zu verfassen, die sich als bewusst literarisch-satirischer Text der Form des seriösen historischen Traktats bedient. Es entsteht eine doppelbödige Ästhetik der Tyrannis, die auf die generelle enge Verbindung zwischen Geschichtsschreibung und Literarizität in Bezug auf das Tyrannische verweist.

Die bereits in den historischen Quellen angelegte Inszenierung des Kaisers macht Quidde zum literarischen Rezept für seine literarische Polemik und bedient damit eine Gattung der historiographischen Satire, die sich durch ein hohes Maß an Selbstreflexivität auszeichnet. Nicht nur fördert sie eine hell-sichtige Analyse des politischen Zeitgeschehens zu Tage und verrät einen grundsätzlich kritischen Umgang mit den historischen Quellen, sondern sie zeigt in ihrer Vermischung der Disziplinen auch die Literarizität in der Historiographie auf.¹²¹

Quidde greift in Bezug auf Caligula bzw. Wilhelm II. ein bereits von Aristoteles her bekanntes Motiv auf, um den ungerechten Herrscher zu charakterisieren: „Von hochgestellten Männern, die unter ihm wirklich einflussreich gewesen waren, hören wir gar nichts. Der Kaiser konnte keine selbstständige Kraft neben sich ertragen“.¹²² Mit der Vereinzelung der Herrschaft, einer stereotypen Zutat der Tyrannentopik, leitet Quidde zu seiner eigentlichen Thematik, dem ‚Wahnsinn‘ in der kaiserlichen Politik über. Caligulas/Wilhelms

rücksichtsloser Eigenwille, die überraschenden Reformideen, die plötzlichen und grausamen Maßregelungen hochgestiegener Männer mögen als Äußerungen einer kräftigen Herrschernatur noch den Beifall großer Massen entfesselt haben, als Einsichtigere dahinter schon ein schreckliches Gespenst lauern sahen: den Wahnsinn.¹²³

Hinter der vordergründigen Haltung nüchterner Gelehrsamkeit und sachkundigem Überblick über die Gegenstände seines ‚trockenen‘ Faches blitzt der polemische Humor Quiddes hervor, der sich selbst als satirische Gelehrtenfigur (mit allerdings ernsten Intentionen) figuriert, indem er diagnostiziert: „Das Bild des Cäsarenwahnsinns, das uns Caligula darbietet, ist geradezu typisch.“¹²⁴ Quidde gibt ein Bild der Lage zu den historischen Quellen ab, die er allerdings im Zuge seiner Inszenierungsstrategie vorsätzlich für bare Münze

121 Wird Quiddes Schrift, wie es hier geschieht, als genuin literarischer Text in der Form einer historiographischen Gelehrtenabhandlung mit markierter Intertextualität aufgefasst, präfiguriert er somit diskursiv in gewisser Weise auch Camus' *Caligula*, siehe Kapitel III.24 der vorliegenden Studie.

122 Quidde: *Caligula*, S. 66. Vgl. hierzu Kapitel I.1.3.

123 Quidde: *Caligula*, S. 67.

124 Quidde: *Caligula*, S. 68.

nimmt. Er zitiert – vor allem an Sueton und Cassius Dio angelehnt – Beispiele u. a. für die „*Prunk- und Verschwendungssucht*“¹²⁵ des Kaisers, für „*riesenhafte[] Bauten und Bauprojekten*“,¹²⁶ für den „*Heißhunger nach militärischen Triumpfen*“, der sich allerdings „auf *spielerische Manöver* und auf einen *theatralischen Schein* [warf]“¹²⁷ und somit einen „*komödiantischen Zug*“¹²⁸ zeigte. Der Caligula zugeschriebene Hang zur Theatralität wird von Quidde ausgiebig hervorgehoben, inklusive der kaiserlichen Neigung zur genderfluiden Vergöttlichung:

Wir hören von seiner ungemessenen Passion für Theater und Zirkus – und mehr als das: wir hören, wie er selbst gelegentlich mitzuagieren begann, wie ihn eine absonderliche Vorliebe für auffallende Kleidung und deren fortwährenden Wechsel beherrschte, wie diese Vermummungsspielerei dahin ausartete, daß er sich in den Masken der verschiedenen Gottheiten (Götter und Göttinnen!) gefiel [...], wie er ferner seine eigenen mimischen Künste bewundern ließ, z. B. nachts Senatoren aus ihren Betten aufschreckte, nur um ihnen vorzutanzten; es wird uns berichtet, daß er öffentlich als Zirkuskämpfer, wie später Nero, auftrat und sogar, wie später Commodus, als Gladiator [...].¹²⁹

Neben der „Freude an rücksichtsloser Gewalttätigkeit“ und den Bestrebungen, auf dem „Gebiet“ der „*Beredsamkeit*“¹³⁰ bewundert zu werden, versuchen Caligula/Wilhelm II.,¹³¹ so Quidde, die vollkommene Kontrolle über ihre Welt zu (er-)halten: „[M]it zynischem Behagen suchen solche Herrscher bald *alles herabzudrücken, was neben ihnen selbstständige Geltung beanspruchen kann*.“¹³²

Bemerkenswert ist auch Quiddes Seitenblick auf Ludwig II., der aufgrund seiner Theatralität und Ästhetikaffinität in *Algabal* von George als positive Identifikationsfigur und Gegensatz zum preußischen Wilhelm II. in Szene gesetzt wird.¹³³ Quidde bedient sich des von seinen ‚Märchenschlössern‘ eingenommenen Bayernkönigs hingegen aufgrund von dessen Diffamierungspotential – der König galt den Zeitgenossen als ‚wahnsinnig‘ und vor allem als politikuntauglich –, das über die Verbindung mit Caligula negativ auf Wilhelm II. abfärbt. Herrschaft gerät zum Schauspiel eines ‚Wahnsinnigen‘,

125 Quidde: Caligula, S. 68. Hervorhebung im Original.

126 Quidde: Caligula, S. 69. Hervorhebung im Original.

127 Quidde: Caligula, S. 70. Hervorhebung im Original.

128 Quidde: Caligula, S. 72. Hervorhebung im Original.

129 Quidde: Caligula, S. 72.

130 Quidde: Caligula, S. 73. Hervorhebung im Original.

131 Quidde gleitet rhetorisch bewusst bisweilen in eine zwar uneindeutige aber dennoch verallgemeinernde Form über.

132 Quidde: Caligula, S. 74. Hervorhebung im Original.

133 Vgl. hierzu Kapitel III.17.3.

der zwischen Realität und Phantasie, mit allen unheilvollen politischen Folgen, nicht mehr zu unterscheiden vermag:

[W]ir müssen uns vorstellen, wie der kaiserliche Akteur sich gleichsam selbst in die Stellung der dargestellten Gottheit hineinschauspielerte. Es ist ja sehr merkwürdig, wie bei etwas krankhaft-phantastisch angelegten Menschen die Grenzen zwischen der Wirklichkeit und dem dargestellten Schein sich verwischen; zunächst spielen sie mit dem Gedanken, etwas mit der dargestellten Figur gemein zu haben, in Augenblicken besonderer Ekstase fühlen sie sich mit ihr eins, und bei ausgesprochener geistiger Erkrankung glauben sie schließlich dauernd mit ihr identisch zu sein. König Ludwig von Bayern hat gewiß, wenn er als Lohengrin auf seinem künstlichen See im Schwanennachen fuhr, auch Momente gehabt, in denen die Scheidung zwischen Darstellung und Wirklichkeit sich für ihn verwischte.¹³⁴

Caligulas/Wilhelms „*Bosheit, das Vergnügen am Quälen*“ und „*der Hang zu Ausschweifungen*“ sind weitere Zutaten des ‚wahnsinnigen‘ Selbstherrschers, denn „das Schwelgen im Blutvergießen und die Freude am grausamen Martern machen das Bild des cäsarischen Wütens erst recht vollständig.“¹³⁵ Quidde hat in seiner Satire die historischen Quellen bewusst nicht differenziert und kritisch hinterfragt, sondern, umgekehrt, aus durchaus zahlreichen Einzelaspekten im Deckmantel des Historikers die Tyrannentopik als Stereotyp und Klischee heraus verdichtet, bis er resümieren kann: „In seiner vollendetsten Gestalt gleichsam zeigt sich der Cäsarenwahnsinn, wenn *Blutdurst, Grausamkeit und Zuchtlosigkeit in den Dienst des Vergötterungsgedankens treten*.“¹³⁶ Der literarisierte Satiretext neigt sich mit dem in Bezug auf Wilhelm II. politisch besonders heiklen Ausblick einer Verschwörung seinem Ende zu: „Nicht durch einen Akt der politischen Körperschaften wurde er beseitigt, sondern es bedurfte einer Verschwörung, die in dem persönlichen Rachebedürfnis eines schwer beleidigten Obersten seiner Leibwache, des Cassius Chärea, ein williges Werkzeug fand.“¹³⁷ Mit dem Tyrannenmord ist die Tyrannentopik in Quiddes Text unter dem Schlagwort des Cäsarenwahnsinns abgearbeitet. Den polemischen Abschluss des Textes bildet unter Reflexion der Textform Satire eine scharfe rhetorische Zuspitzung in Bezug auf Wilhelm II. sowie die Selbstinszenierung in der Rolle des lediglich die historischen Fakten aufbereitenden Historikers:

134 Quidde: Caligula, S. 76 f.

135 Quidde: Caligula, S. 78. Hervorhebung im Original.

136 Quidde: Caligula, S. 79. Hervorhebung im Original.

137 Quidde: Caligula, S. 80.

[E]twas, was diesem Cäsarentum und dieser Herrschaft des Cäsarenwahnsinns ähnlich wäre, ist unter den heutigen Verhältnissen so völlig unmöglich, daß uns die ganze Schilderung wie ein kaum glaubliches Phantasiegemälde oder wie eine übertriebene Satire römischer Schriftsteller auf das zeitgenössische Cäsarentum anmuten wird, während sie nach dem heutigen Stande unserer Quellenforschung in allen wesentlichen Zügen trockene historische Wahrheit ist.¹³⁸

So unterschiedlich Berve und Quidde im Hinblick auf die Tyrannentopik und den mit ihr verwandten Cäsarenwahnsinn verfahren, so sehr wird jedoch dabei deutlich, dass beide ihre historiographischen Stoffe ästhetisieren und inszenieren, sei es unreflektiert-affirmativ wie bei Berve oder als Herrschaftskritik in satirischer Form wie bei Quidde.

1.3 Staatstheorie (Aristoteles, Machiavelli, Hobbes, Arendt)

Aristoteles

Bereits Platon verwendet das Wort ‚Tyran‘ negativ konnotiert.¹³⁹ In seiner *Politeia* (um 375 v. Chr.) lässt Platon in Form eines literarisch gestalteten Dialogs zwischen Sokrates und anderen Figuren die Ansicht vertreten, dass „Demokratie in Tyrannei übergeht“,¹⁴⁰ und beschäftigt sich im IX. Buch ausführlich mit dem „tyrannische[n] Mann“,¹⁴¹ bei dem „Eros als der drinnen hausende Tyrann alles in der Seele regiert“. ¹⁴² Herausgestellt wird, dass der Tyrann „neidisch, treulos, ungerecht, freundlos, frevelhaft, gottlos, aller Schlechtigkeit Pfleger und Beschützer“ und deshalb „mehr als sonst jemand selbst unglücklich“ sei. Der „Schlechteste“ und der „Ungerechteste“ wird als der „Unseligste“

¹³⁸ Quidde: *Caligula*, S. 80.

¹³⁹ Zur Geschichte des Wortes in der Antike ist mit Kipf festzuhalten, „dass die im Griechischen und Lateinischen ursprünglich wertneutral für einen unumschränkten Herrscher verwendete Wortfamilie *tyrannos* bzw. *tyrannus*, *tyrannis* etc. – bereits im Griechischen ist es Lehnwort mit nicht sicher geklärter Herkunft –, in der politischen Theorie seit Platon pejorative Bedeutung gewinnt, da der *tyrannos* im Gegensatz zum *basileus* einen losgelöst von den Gesetzen herrschenden Regenten bezeichnet. Diese negative Akzentuierung wird bei der Entlehnung des griechischen Wortes ins Lateinische verstärkt“. Kipf: *Tyrann(ei)*, S. 32. Hervorhebung im Original.

¹⁴⁰ Platon: *Politeia*/Der Staat [um 375 v. Chr.]. Bearb. v. Dietrich Kurz. Griech. Text v. Émile Chambry. Dt. Übers. v. Friedrich Schleiermacher. In: Ders.: *Werke in acht Bänden. Griechisch und Deutsch. Sonderausgabe*. Hrsg. v. Gunther Eigler. Bd. 4. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1990, S. 721.

¹⁴¹ Platon: *Politeia*/Der Staat, S. 723.

¹⁴² Platon: *Politeia*/Der Staat, S. 731.

charakterisiert, „und dies sei der am meisten tyrannisch Gesinnte und auch sich selbst sowie den Staat so tyrannisch wie möglich Beherrschende.“¹⁴³

Der von Wieland in der *Geschichte des Agathon* (siehe Kapitel III.13) literarisierte Versuch Platons, während seiner zweiten Sizilienreise den Tyrannen Dionysios II. durch philosophische Lehren zur Tugendhaftigkeit zu erziehen, findet seine theoretische Rahmung in den *Nomoi* (posthum).¹⁴⁴ Die Vorstellung, einen „*zuchtvollen Tyrannen*“, der im Idealfall „jung, besonnen, lernbegierig, mit gutem Gedächtnis, tapfer und großmütig“ sei, durch den Einfluss eines „rühmenswürdigen Gesetzgeber[s]“ fürstenerzieherisch so zu formen, dass „ein Staat besonders gut gedeiht“, bleibt jedoch eine Idealvorstellung.¹⁴⁵

Hella Mandt verweist auf die sich an Platon anschließende wirkungsmächtige Normierung des Tyrannenbegriffs durch Aristoteles.¹⁴⁶ Der enorme Einfluss seiner *Politik* (vor 322 v. Chr.) auf die spätere Staatstheorie macht seine Überlegungen zur Tyrannis aus dem II. Buch seiner Schrift zu einem auf Platon aufbauenden wichtigen Ausgangspunkt der Bestimmung und der Reflexion des Begriffs.¹⁴⁷ In seiner normativen Einteilung sieht Aristoteles besonders das Streben nach dem eigenen Vorteil als negative Eigenschaft der Herrschenden; die Differenzierung in „richtige“ und „fehlerhafte“ Verfassungsmodelle erfolgt bei Aristoteles mit eindeutigen Wertungen verbunden:

143 Platon: *Politeia*/Der Staat, S. 751.

144 Das Spätwerk wurde vermutlich nach Platons Tod 348/347 v. Chr. von fremder Hand überarbeitet.

145 Platon: *Nomoi*/Gesetze (Buch I–VI) [posthum]. Bearb. v. Klaus Schöpsdau. Griech. Text v. Édouard des Places. Dt. Übers. v. Klaus Schöpsdau. In: Ders.: *Werke in acht Bänden*. Griechisch und Deutsch. Sonderausgabe. Hrsg. v. Gunther Eigler. Bd. 8.1. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1990, S. 237. Hervorhebung im Original.

146 Vgl. Mandt: *Tyrannis, Despotie*, S. 657.

147 Vgl. zur Auseinandersetzung von Aristoteles mit der Tyrannis auch Günther Bien: *Die Grundlegung der politischen Philosophie bei Aristoteles*. 3., unveränd. Aufl., mit aktualisierter Bibliogr. Freiburg: Alber 1985 (= Alber-Broschur Philosophie); Boesche: *Theories of Tyranny*, S. 49–84. Alfred Heuss: *Aristoteles als Theoretiker des Totalitarismus*. In: *Antike und Abendland* 17 (1970), H. 1, S. 1–44; Andreas Kamp: *Die aristotelische Theorie der Tyrannis*. In: *Philosophische Jahrbuch* 92 (1985), S. 17–34; Angelika Meister: *Das Tyrannenkapitel in der Politik des Aristoteles*. In: *Chiron* 7 (1977), S. 35–41; Arthur Rosenberg: *Aristoteles über Diktatur und Demokratie*. In: Peter Steinmetz (Hrsg.): *Schriften zu den Politika des Aristoteles*. Hildesheim u. New York: Olms 1973 (= Olms-Studien 6), S. 43–65; Turchetti: *Tyrannie et tyrannicide de l'Antiquité à nos jours*, S. 83–96.

So sieht man denn, daß alle diejenigen Verfassungen, die auf den gemeinen Nutzen abzielen, richtige sind nach dem Maßstabe des Rechtes schlechthin, und daß dagegen diejenigen, die nur auf den eigenen Vorteil der Regierenden abzielen, sämtlich fehlerhafte Verfassungen und Entartungen der richtigen sind; sie sind despotischer Art, der Staat ist aber eine Gemeinschaft freier Leute.¹⁴⁸

Die von Aristoteles genannten sechs möglichen Staatsformen bilden die drei Komplementärpaare Königtum – Tyrannis, Aristokratie – Oligarchie sowie Politie – Demokratie, wobei er die jeweils zweite Form negativ als „Ausartung“ aburteilt.¹⁴⁹

Parekbasen oder Ausartungen der genannten Verfassungen sind: vom Königtum die Tyrannis, von der Aristokratie die Oligarchie und von der Politie die Demokratie. Denn Tyrannis ist eine Monarchie (Alleinherrschaft) zum Nutzen des Monarchen, die Oligarchie verfolgt den Vorteil der Reichen und die Demokratie den Vorteil der Armen, aber dem Wohle der Gemeinschaft dient keine von ihnen.¹⁵⁰

Die „schlimmste“ Verfassungsform und damit das normativ negative Ende der Herrschaftsskala ist nach Aristoteles die Tyrannis, unter der er die „Ausartung“ des „göttlichen“ Königtums versteht:

Es ist nun auch klar, welche von diesen Ausartungen die schlimmste, und welche die zweitschlimmste ist. Die schlimmste muß die Ausartung der ersten und göttlichen Verfassung sein. Das Königtum aber beruht, wenn es nicht ein leerer Name ohne alle Realität ist, auf den überragenden Eigenschaften der königlichen Person und so muß die Tyrannis als die schlechteste Staatsform sich am weitesten von dem Begriffe der Verfassung entfernen, nächstfolgend dann die Oligarchie – denn die Aristokratie ist von dieser Staatsform durch einen weiten Abstand getrennt –, die erträglichste endlich wird die Demokratie sein.¹⁵¹

Nicht nur zwischen Königtum und Tyrannis besteht mit Aristoteles ein scharfer Antagonismus, sondern, so Berve, auch „[d]ie voll entwickelte Polis [...] ist mehr noch als die archaische Adelsgesellschaft der geschworene Feind der Tyrannis. Kein freier Mann, sagt Aristoteles, duldet sie.“¹⁵² Das Königtum wird

148 Aristoteles: Politik [Politica, vor 322 v. Chr.]. Übers. v. Eugen Rolfes. In: Ders.: Philosophische Schriften in 6 Bdn. Bd. 4. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1995 S. 90. Hier und im Folgenden wird der Sperrdruck des Originals beibehalten.

149 Vgl. Aristoteles: Politik, S. 125 f.

150 Aristoteles: Politik, S. 91.

151 Aristoteles: Politik, S. 125 f.

152 Berve: Wesenszüge der griechischen Tyrannis, S. 171.

mittels seiner aristokratischen Grundlagen gerechtfertigt, während in seinem Gegenpol – der Tyrannis – von Aristoteles alle normativ gesehen negativen Eigenschaften von Oligarchie und Demokratie verschmolzen werden: „Denn das Königtum entspricht der Aristokratie, und die Tyrannis ist eine Zusammensetzung aus der äußersten Oligarchie und der Demokratie; daher ist sie [...] am schädlichsten, weil sie [...] die Ausschreitungen und Fehler, die sich in beiden Verfassungen finden, in sich vereinigt.“¹⁵³ Die rhetorische Zuspitzung und Antagonismuskonstruktion zwischen Königtum und Tyrannis wird von Aristoteles weiter forciert, indem er auch die jeweiligen Herrscherfiguren König und Tyrann, insbesondere unter Einbezug ihres soziologischen Hintergrundes, antithetisch gegeneinander stellt:

[D]er König wird aus den besseren Bürgern wegen seiner hervorragenden Tugend oder Tugendwerke bestellt, oder weil er den Vorzug hat, aus einem solchen Geschlechte zu stammen; der Tyrann dagegen wird aus dem Volke und aus der Menge gegen die Vornehmen eingesetzt, damit dem Volke von ihnen keinerlei Unrecht zugefügt werde. Das lehren die Tatsachen. Fast die meisten Tyrannen, kann man sagen, waren vorher Demagogen, denen das Volk Vertrauen schenkte, weil sie gegen die Vornehmen intrigierten. Wenigstens hat sich ein Teil der Tyrannenherrschaften auf diese Weise gebildet, zur Zeit nämlich, als sich die Staaten schon vergrößert hatten; ein anderer Teil ist von ihnen aus Königtümern hervorgegangen, indem die Könige sich über die alten Bestimmungen hinwegsetzten und nach einer mehr despotischen Macht strebten; wieder ein Teil aus der bevorzugten Stellung solcher Personen, die zu den höchsten Staatsämtern gewählt waren [...]; endlich noch einer aus solchen Oligarchien, die an einen einzelnen Mann durch Wahl die Vollmacht zu den wichtigsten staatlichen Funktionen übertrugen.¹⁵⁴

Dabei erfolgt die Kennzeichnung des Tyrannen und seiner Eigenschaften für Aristoteles folgerichtig als Negativfolie des idealisierten Königs. Die charakterlich-sittlichen Mängel des Tyrannen, verbunden mit seiner niederen, nicht-aristokratischen Herkunft, lassen die Ziele und Merkmale des Tyrannen nach Aristoteles als eine Sammlung negativer menschlicher Eigenschaften *per se* erscheinen. Diese Inszenierungen des Tyrannischen finden sich bis heute als kulturelle Stereotype in der Tyrannentopik und sind auch in der historiographischen Darstellung Berves transportiert worden:

¹⁵³ Aristoteles: Politik, S. 195. Aristoteles' Ablehnung der Tyrannis geht bekanntermaßen keineswegs mit einer Bejahung der Demokratie einher, im Gegenteil, die Demokratie kann nach Aristoteles gar selbst zur Tyrannis werden; er ist der Auffassung, dass „doch die äußerste Demokratie auch nichts anderes als Tyrannis“ sei. Aristoteles: Politik, S. 201.

¹⁵⁴ Aristoteles: Politik, S. 195 f.

Das Ziel des Tyrannen ist das Angenehme, das des Königs das sittlich Gute. Daher kennzeichnet das Trachten nach Geld den Tyrannen und das Trachten nach Ehre mehr den König. Seine Leibwache sind Bürger, die des Tyrannen sind Fremde. Daß aber die Tyrannis die Übel der Demokratie und der Oligarchie in sich vereinigt, liegt am Tage [sic]. Von der Oligarchie hat sie den Zug, daß der Reichtum ihr Endzweck ist – denn nur so läßt sich die Leibwache und das luxuriöse Leben aufrechterhalten –, und daß sie der Menge nicht traut, weshalb sie ihr auch die Waffen nimmt. Auch die Bedrückung des niederen Volkes, seine Vertreibung und Verweisung in zerstreute Wohnsitze haben beide, Oligarchie und Tyrannis, unter sich gemein. Von der Demokratie hat sie die Feindschaft und den Kampf gegen den Adel, den sie heimlich oder öffentlich zu verderben sucht und als einen Rivalen oder ein Hindernis der eigenen Herrschaft aus dem Lande vertreibt. Und in der Tat gehen von dem Adel und den Vornehmen die Verschwörungen aus, da die einen selber herrschen und die anderen nicht untertan sein wollen [...].¹⁵⁵

Das unbedingte Trachten nach dem „Angenehme[n]“ und Luxuriösen, verbunden mit Geldgier und der Bewaffnung bezahlter „Fremde[r]“ zur Sicherung des inneren und äußeren Herrschaftsbereiches, im Zusammenspiel mit einer Entwaffnung der eigenen Bürger sowie eine gleichermaßen vorgenommene Unterdrückung von „niedere[m] Volk[.]“ und Adel machen den Tyrannen für Aristoteles zum staatstheoretischen Schreckgespenst. Als besondere charakterliche Mängel dieser Herrscherfigur inszeniert Aristoteles die Eigenschaften von narzisstisch motiviertem Neid und Missgunst gegenüber „würdevollen und feinsinnigen“ Männern der eigenen Polis, wobei erneut die Bevorzugung „Fremde[r]“ durch den Tyrannen unterstrichen wird:

Es ist der Tyrannen Art, keinen würdevollen und freisinnigen Mann ausstehen zu können. Er allein will als solcher gelten; wer demnach mit Würde und Freimut ihm entgegentritt, beraubt die Tyrannis ihres Ansehens und ihrer Macht, und deshalb trifft ihn als einen Zerstörer seiner Herrschaft des Tyrannen Haß. Auch wählt er zu seinen Tischgenossen und für seinen täglichen Umgang lieber Fremde als Einheimische; denn er sieht die einen wie seine Feinde an, während die anderen keine Veranlassung haben, etwas wider ihn zu tun.¹⁵⁶

Gegen den Tyrannen, der sich nach Aristoteles mittels Fremder an seine willkürliche Gewaltherrschaft klammert, sticht der edelmütige König diametral ab, indem dessen Herrschaft auf Konsens mit der Bevölkerung beruhe und sofort schwinde, wenn dieser verloren gehe: „Wenn die Untertanen den

¹⁵⁵ Aristoteles: Politik, S. 197.

¹⁵⁶ Aristoteles: Politik, S. 206.

König nicht mehr wollen, ist er sofort kein König mehr, der Tyrann aber bleibt was er ist, wenn man ihn auch nicht will.“¹⁵⁷

Obwohl oder gerade weil Aristoteles die Tyrannis entschieden ablehnt, räumt er ihr in seinen Erörterungen breiten Raum ein. Neben der mit starker Polemik gefärbten schwarz-weiß Zeichnung von Königtum und Tyrannis erfolgt in der *Politik* auch eine Ausdifferenzierung der Tyrannis in drei Arten:

Bei der Tyrannenherrschaft aber haben wir zwei Arten im Verlauf dieser unserer Erörterungen über das Königtum unterschieden, weil die Gewalt, die der Tyrann in beiden Fällen ausübt, eine gewisse Ähnlichkeit mit dem Königtum hat, da seine Herrschaft auf dem Gesetze beruht. Einmal nämlich wählt man bei einigen barbarischen Völkerschaften unumschränkte Monarchen, und dann wurden vorzeiten auch bei den alten Griechen manche auf diese Weise zu Alleinherrschern bestellt, die man Äsymneten nannte. In der Herrschaft beider gibt es einige Unterschiede, doch war sie gleichmäßig wegen ihrer gesetzlichen Grundlage, und weil der Gehorsam seitens der Bürger freiwillig geleistet wurde, dem Königtum verwandt, dann aber war sie auch wieder tyrannisch, weil sie despotisch und nach Willkür ausgeübt wurde. Eine dritte Art der Tyrannis ist jene, die darum am meisten als eine solche gelten muß, weil sie das Gegenstück zur Pambasileia, zum Vollkönigtum, bildet. Eine solche Tyrannis muß jene Monarchie sein, vermöge deren der Inhaber der Gewalt, ohne verantwortlich zu sein, über alle, die seinesgleichen und noch besser als er sind, lediglich zu seinem eigenen Vorteil und nicht zum Wohle der Beherrschten, regiert. Daher beruht sie nicht auf freier Zustimmung. Denn kein freier Mann erträgt freiwillig eine solche Herrschaft. Dies und von dieser Zahl sind also aus den angegebenen Ursachen die Arten der Tyrannis.¹⁵⁸

Besonders die Rolle der militärischen Erfahrung war darüber hinaus für die Entstehung tyrannischer Herrschaften nach Aristoteles von Bedeutung. Rhetorische Fähigkeiten, deren Zunahme Aristoteles für seine Gegenwart diagnostiziert, reichten hingegen nur selten zur erfolgreichen Usurpation aus:

Bei den Alten aber gingen, da derselbe Mann Volks- und Heerführer wurde, die Demokratien in Tyrannis über. Denn so ziemlich die meisten von den alten Gewaltherrschern sind aus gewesenen Volksführern dazu geworden. Der Grund davon, daß die Volksführer damals Tyrannen wurden und jetzt nicht mehr, liegt darin, daß sie damals aus der Zahl der Heerführer waren – denn in der Beredsamkeit waren sie eben noch nicht stark –, jetzt aber, wo die Fertigkeit im Reden gestiegen ist, werden zwar geschickte Redner Demagogen, wagen aber mangels Erfahrung im Kriegswesen, etwa mit wenigen vorübergehenden Ausnahmen, keine Usurpation.¹⁵⁹

157 Aristoteles: *Politik*, S. 203.

158 Aristoteles: *Politik*, S. 144.

159 Aristoteles: *Politik*, S. 177 f.

Die gesellschaftspolitischen Umbauten erfassen nach der erfolgreichen Etablierung der Tyrannis hingegen die gesamte Gesellschaft, wie Aristoteles anhand dreier Aspekte herausstellt:

Diese Mittel lassen sich aber sämtlich unter drei Gesichtspunkte bringen, da die Tyrannis auf ein Dreifaches abzielt, einmal darauf, im Volke eine kleinmütige Gesinnung großzuziehen – denn ein Kleinmütiger wagt keine Empörung –, sodann darauf, gegenseitiges Mißtrauen zu nähren, denn keine Tyrannis wird zu Fall gebracht, wenn nicht zuvor eine Anzahl Bürger Vertrauen zueinander gefaßt hat; deshalb verfolgen die Gewaltherrscher auch die rechtlichen Leute als solche, die ihrer Herrschaft gefährlich sind, nicht bloß, weil sie sich nicht despotisch behandeln lassen, sondern auch darum, weil sie sich und anderen die Treue halten und weder sich noch andere anklagen; endlich drittens auf Ohnmacht zu staatlichen Aktionen, denn niemand wagt das Unmögliche, und so auch nicht den Sturz einer Tyrannis, wenn die Macht dazu fehlt.¹⁶⁰

Ist die Tyrannis erst einmal etabliert, so gelte es für den Tyrannen, sich in möglichst geschickter Weise an der Macht zu halten, was besonders den Umgang mit sinnlichen Genüssen, der Religion sowie der Dosierung von Gewalttaten betreffe. Überraschend ist dabei in Bezug auf Aristoteles' Ausführungen, dass er, trotz seines zuvor inszenierten Tyrannenhasses, geradezu ‚spindocortartig‘ Handlungsempfehlungen für erfolgreiche Tyrannen gibt, was *in nuce* bereits die rhetorische Strategie von Fürstenspiegeln wie Machiavellis *Der Fürst* (um 1513) vorwegnimmt:

In bezug auf die sinnlichen Genüsse muß er das Gegenteil von dem beobachten, was jetzt einzelne Tyrannen tun. Sie überlassen sich dem Wohlleben und der Schwelgerei nicht nur vom frühen Morgen an, ja viele Tage lang hintereinander, sondern wollen dabei auch von anderen gesehen und als bevorzugte und glückliche Wesen angestaunt werden. Aber das beste wäre es, in diesen Dingen Maß zu halten, und will man das nicht, so soll man es wenigstens vermeiden, sich von anderen bei solchen Gelegenheiten sehen zu lassen. Nicht der Nüchterne wird leicht angegriffen und verachtet, sondern der Trunkenbold, und nicht der Wache, sondern der Schläfer.¹⁶¹

Wie wesentlich später in Shakespeares *Richard III* soll die jeweilige Religion für den erfolgreichen Tyrannen als Inszenierung den Weg zur Macht ebnen und diese stützen. Der Tyrann „gebe sich [...] allzeit als ein Mann, der es mit der Religion ungemein ernst nimmt. Denn von solchen versieht man sich weniger einer ungerechten Behandlung, wenn man urteilt,“ so Aristoteles, „der

160 Aristoteles: Politik, S. 206 f.

161 Aristoteles: Politik, S. 209.

Herrscher sei gottesfürchtig und fromm, und man unternimmt auch nicht leicht etwas wider ihn, da er ja selbst die Götter zu Bundesgenossen habe.¹⁶² Von ehrverletzender körperlicher Gewalt und Misshandlungen der Jugend rät Aristoteles dem Tyrannen ab, bzw. fordert, diese Gewalttaten durch eine performative Inszenierung zu verschleiern:

Der Tyrann meide ferner jede Gewalttat, vor allem zwei Arten von Gewalttaten, körperliche Mißhandlung und erzwungenen Verkehr mit der Jugend. Besonders muß er sich davor bei ehrliebenden Personen hüten. Denn so schwer wie geizige Leute eine Schmälerung ihres Eigentums empfinden, so hart fällt ehrliebenden und rechtschaffenden Menschen eine Ehrenkränkung. Er habe daher entweder mit derlei nichts zu tun, oder er gebe sich bei Züchtigungen den Schein väterlicher Absicht, nicht verletzender Mißachtung, und ebenso mache er beim Verkehr mit der Jugend den Eindruck, als gehe er aus Neigung, nicht aus Willkür hervor, und erkaufe überhaupt alles, was nach Ehrenkränkung aussieht, mit größeren Ehren.¹⁶³

Das rein zweckmäßige Verbergen von Gewaltlust und narzisstisch-willkürlichen Luxusexzessen lässt bereits in Aristoteles' Überlegungen die enge Verbindung von Tyrannis und performativer Theatralität deutlich hervortreten. Die Inszenierungsfähigkeit und damit verbundene Nähe des Tyrannen zu Verstellung und Schauspielkunst wird zu einer wichtigen Voraussetzung für den Machterhalt, der Tyrann müsse den gerechten König *spielen*:

Der Zweck, worauf sämtliche Maßregeln abzielen, ist klar; er geht dahin, daß der Tyrann sich seinen Untertanen nicht als einen Tyrannen, sondern als ein Hausvater und König erweise, nicht als Usurpator, sondern als Verwalter ihrer Habe, als einen Mann, der im Leben das Maß, nicht das Übermaß verfolgt, der endlich die Angesehenen durch höfliches, die Menge durch leutseliges Wesen zu gewinnen weiß. Denn davon ist die notwendige Folge, daß seine Herrschaft nicht nur schöner und beneidenswerter wird, weil sie bessere und nicht herabgewürdigte Menschen umfaßt und er nicht beständig gehaßt und gefürchtet wird, sondern daß diese seine Herrschaft auch längere Dauer gewinnt, und endlich, daß sein Charakter eine Verfassung erhält, dank deren er entweder tugendhaft oder halb tugendhaft, oder doch nicht schlecht, sondern nur halb schlecht ist.¹⁶⁴

Neben der Kunst theatraler Inszenierung nennt Aristoteles gesellschaftspolitische Strategien, die die Herrschaft der Tyrannis sichern helfen. Die „Notwendigkeit [...], immer die hervorragenden Bürger auf die Seite zu schaffen“,¹⁶⁵

162 Aristoteles: Politik, S. 209.

163 Aristoteles: Politik, S. 210.

164 Aristoteles: Politik, S. 210 f.

165 Aristoteles: Politik, S. 197.

trägt nach Aristoteles ebenso wie die Entmündigung, Spaltung und Verarmung der Gesellschaft unter Einbezug von Überwachung und Zensur zum Erhalt der Tyrannis bei:

Es sind teils die schon vorlängst von uns angegebenen Mittel, um die Tyrannis nach Möglichkeit zu erhalten: daß man die hervorragenden Männer nicht aufkommen läßt und die selbstbewußten auf die Seite schafft, keine Tischgenossenschaften, keine Klubs, keine Bildungsbestrebungen, noch sonst dergleichen duldet, sondern alles zu verhüten trachtet, woraus zweierlei, Selbstgefühl und wechselseitiges Vertrauen, zu entspringen pflegt; daß man ferner keine Gesellschaften oder auch nur geselligen Zusammenkünfte aufkommen läßt, kurz alles tut, damit alle einander möglichst unbekannt bleiben. [...] Auch gibt der Tyrann sich Mühe, daß ihm nichts verborgen bleibe, was etwa irgendein Untertan spricht oder tut, sondern überall Späher vorhanden seien [...]. Auch gehört es zum Tyrannenregiment, daß man die Leute durcheinander bringt und sich unter sich verfeinden läßt, daß Freunde gegen Freunde, das Volk gegen den Adel und die Reichen gegeneinander verhetzt werden, und daß man die Untertanen arm macht, damit sie keine Soldaten anwerben können, und das Volk über die Sorge für den täglichen Bedarf zu Zettelungen keine Muße behält.¹⁶⁶

Gleichzeitig dienen bauliche Großprojekte, so Aristoteles, der „unausgesetzte[n] Beschäftigung und [der] Verarmung der Untertanen. Dasselbe gilt von Steuerauflagen“.¹⁶⁷ Neben Monumentalbauten, die als ästhetische Versinnbildlichung der Tyrannenherrschaft fungieren, kann nach Aristoteles die Inszenierung eines äußeren Feindes die Herrschaft der Tyrannis nach innen absichern, wobei sein innerster Kreis für den Tyrannen stets der bedrohlichste bleibe:

Auch erregt der Tyrann gern Kriege, damit die Untertanen keine Muße behalten und beständig eines Führers bedürfen. Und während das Königtum sich durch die Freunde des Herrschers erhält, ist es des Tyrannen Art, gerade gegen seine Freunde das allergrößte Mißtrauen zu hegen, weil er weiß, daß, wo alle ihn stürzen möchten, sie doch am ersten es können.¹⁶⁸

Der Tyrannenmord ist als geradezu notwendige Bedingung bereits bei Aristoteles Teil des Tyrannismnarrativs.¹⁶⁹ Dabei sei klar, dass dieser erfolgen müsse:

¹⁶⁶ Aristoteles: Politik, S. 204 f.

¹⁶⁷ Vgl. u. Zitat: Aristoteles: Politik, S. 205.

¹⁶⁸ Aristoteles: Politik, S. 205 f.

¹⁶⁹ Zur Geschichte des Tyrannenmordes in der Antike stellt Berve heraus: „Tyrannenmord um der Freiheit des Gemeinwesens willen findet sich erst seit der Mitte des 4. Jh., als die Autonomie der Polis für gewisse Kreise der gebildeten, im besonderen der vom Geist der Akademie Ergriffenen, zum verpflichtenden Ideal geworden ist. Die Mehrheit des Volkes

„Gleichwohl sind die Staaten mit oligarchischer und tyrannischer Verfassung unter allen die kurzlebigsten.“¹⁷⁰ Ein Blick in die Vergangenheit bringt Aristoteles zu einer klaren Einschätzung in Bezug auf die Dauer der Tyrannis: „Von den meisten Tyrannenherrschaften gilt, daß sie sämtlich nur von ganz kurzer Dauer waren.“¹⁷¹ Dabei könne festgestellt werden, dass der „Sturz der Tyrannis“ zum einen, „wie der jeder anderen Verfassung, von außen [kommt], wenn sich ein Staat mit entgegengesetzter Verfassung findet, der zugleich mächtiger ist. [...] Sodann geht die Tyrannis durch sich selbst zugrunde, wenn die Teilnehmer der Gewalt gegeneinander aufständisch werden.“¹⁷² Besonders betont Aristoteles die Rolle der Emotionen beim Sturz des Tyrannen, wobei Haß und Verachtung zentral seien: „Da aber zwei Ursachen sind, weshalb man sich in der Regel wider die Gewaltherrschaften erhebt, Haß und Verachtung, so ist die eine davon, der Haß, freilich der unvermeidliche Gefährte der Tyrannen, aber auch aus Verachtung entspringt oftmals ihr Sturz.“¹⁷³ Steigere sich der Haß zum Zorn, so werde es für den Tyrannen äußerst gefährlich, da insbesondere diese Affektäußerung zur Tat dränge:

Als eine Art des Hasses muß man den Zorn bezeichnen. Er führt zu denselben Taten und ist oft noch tätiger als der Haß. Die Angriffe des Zornigen sind oft von größerer Heftigkeit, weil die Leidenschaft keine Überlegung kennt. [...] Wenn

dagegen – auch das hat schon Aristoteles gesehen – fügte sich im allgemeinen einer Tyrannis, wenn sie unter ihr auskömmlich leben und ungestört ihren Geschäften nachgehen konnte. [...] Wie schon um 500, so ist fortan bis tief in die hellenistische Zeit der Tyrannenmord immer wieder überschwenglich [sic] gepriesen worden. Die Tat konnte weder rechtlich noch moralisch als problematisch gelten. Denn die Vergewaltigung der Polis war mehr als ein rechtswidriger Akt, sie war ein todeswürdiges Verbrechen, und kein Eid, keine patriotische Verpflichtung bestand dem Mann gegenüber, der sich außerhalb von Recht und Sitte des Gemeinwesens gestellt hatte.“ Berve: Wesenszüge der griechischen Tyrannis, S. 181. Mandt verbindet ihre Analyse der Tyrannis, wie Turchetti, von Beginn an mit der Diskussion um das Widerstandsrecht, legt den Fokus allerdings auf das 19. Jahrhundert. Vgl. Mandt: Tyrannislehre und Widerstandsrecht.

170 Aristoteles: Politik, S. 211.

171 Aristoteles: Politik, S. 212. Hierzu auch Berve: „Tyrannenherrschaften, stellt Aristoteles fest, sind bis auf wenige Ausnahmen kurzlebig. [...] Und doch ist es etwas Seltsames um den Sturz der griechischen Tyrannen. Er erfolgt [...] fast nie durch Aufstand der im Haß gegen den Unterdrücker einigen Bürgerschaft, sondern entweder durch Mord oder durch Eingreifen einer auswärtigen Macht, die meist von einer durch die Gewaltherrschaft besonders betroffenen, weil selbst nach der Leitung des Staates verlangenden Gruppe herbeigerufen wird.“ Berve: Wesenszüge der griechischen Tyrannis, S. 180 f.

172 Aristoteles: Politik, S. 201 f.

173 Aristoteles: Politik, S. 202.

der Zorn auftritt, ist er mit Schmerz verpaart, so daß es nicht leicht ist, die Überlegung zu bewahren; die Feindschaft aber ist ohne Schmerz.¹⁷⁴

Was nach der Tyrannis kommt, ist laut Aristoteles ungewiss. Zwar konstatiert er, dass sich Staatsformen häufig in ihr Gegenteil verkehren, dies jedoch nicht zwangsläufig der Fall sein muss. So könne sowohl auf eine Demokratie eine Tyrannis folgen als auch eine Tyrannis auf eine vorhergehende Tyrannenherrschaft:

Alle Verfassungen verändern sich doch öfter in die entgegengesetzte als in die ihnen zunächst stehende. [...] Aus der lakonischen Verfassung, sagt Sokrates, geht sie in Oligarchie über, aus ihr in Demokratie und aus Demokratie in Tyrannis. Und doch verändern sich die Staatsformen auch umgekehrt, wird z. B. aus einer Demokratie eine Oligarchie, und zwar noch häufiger als eine Monarchie. [...] Nun aber verändert sich die Tyrannis auch in Tyrannis [...].¹⁷⁵

Dass die negativen ‚Ausartungen‘ der von Aristoteles genannten Staatsformen abnehmen, ist seinen deskriptiv-kulturpessimistischen Ausführungen folgend eher unwahrscheinlich, denn: „Auch sind die Schlechten zum Schlechten zu gebrauchen; denn ein Keil treibt den anderen, wie das Sprichwort sagt.“¹⁷⁶

Machiavelli

Der Tyrannisdiskurs wird nach einem großen zeitlichen Sprung in die italienische Renaissance exemplarisch mit den Macht- und Herrschaftsreflexionen Niccolò Machiavellis wieder aufgenommen.¹⁷⁷ Machiavellis staatsphilosophische Erörterungen sind immer wieder als Sinnbild rücksichtsloser Machtpolitik jenseits ethisch-moralischer Grundsätze aufgefasst worden. Dies hat sowohl ein Machiavelli-Klischee als auch einen ausgeprägten Antimachiavellismus begründet. Insbesondere seine Schrift *Der Fürst* (um 1513) stand hierbei im Fokus, wie Horst Günther erläutert:

¹⁷⁴ Aristoteles: Politik, S. 202 f.

¹⁷⁵ Aristoteles: Politik, S. 213.

¹⁷⁶ Aristoteles: Politik, S. 206.

¹⁷⁷ Vgl. zur Machiavelli und der Tyrannei auch Turchetti: *Tyrannie et tyrannicide de l'Antiquité à nos jours*, S. 350–355 u. Boesche: *Theories of Tyranny*, S. 111–165. Interessant ist ebenfalls der Vergleich zwischen Machiavelli und dem nach dem temporären Sturz der Medici in Florenz tyrannisch auftretenden Girolamo Savonarola (1452–1498) mit seinem ‚Fegefeuer der Eitelkeiten‘. Vgl. u. a. Andreas Fuhr: *Machiavelli und Savonarola. Politische Rationalität und politische Prophetie*. Frankfurt a. M., Bern u. New York: Lang 1985 (= Kontexte. Neue Beiträge zur Historischen und Systematischen Theologie 2); Ernst Piper: *Savonarola. Prophet der Diktatur Gottes*. München: Allitera 2009.

Das wunderbare Buch, das sich keiner der verschiedensten Deutungen zu ver-sagen schien, wurde im Zeitalter des Absolutismus als Handbuch für Tyran-nen und mehr oder weniger aufgeklärte Despoten gelesen, später aber von den italienischen Patrioten als Aufruf zur Einigung des Vaterlandes. Unter der napoleonischen Besetzung deutscher Staaten entdeckten Fichte und Hegel den Staatstheoretiker. Im 20. Jahrhundert griffen viele zu Machiavellis Werk, weil sie eine Erklärung suchten für die um sich greifenden Gewaltherrschaften. Oft woll-ten sie gar nicht die Gedanken des Autors finden, sondern den Machiavellismus, den sie verurteilten.¹⁷⁸

Für die vorliegende Untersuchung sind neben der Rezeption und Nachwirkung Machiavellis seine Ausführungen insbesondere in *Der Fürst* von besonderem Interesse. Die Eigenschaften des von Machiavelli dort gezeichneten ‚idealen‘ Herrschers finden ihren Niederschlag in zahlreichen Texten, die in ihrem Zentrum tyrannische Gewaltherrscher figurieren. Dabei ging es Machiavelli, aus seiner historischen Zeit heraus verstanden, selbst gar nicht um die Verherrlichung der Tyrannei, wie Rudolf Zorn in seiner Einleitung herauszu-stellen bemüht ist:

Die politische Macht, die im Notfall die Kraft haben muß, sich über moralische Wertungen hinwegzusetzen, ist für ihn immer ein Prinzip der Ordnung und des Aufbaus. Darum lehnt Machiavelli den Tyrannenstaat ab, der von der Willkür eines einzelnen abhängt. Willkür bedeutet für ihn immer Chaos. Darum haßt und verwünscht er die Tyrannei.¹⁷⁹

Nicht zwecks Affirmation tyrannischer Willkür, sondern für den imaginierten planmäßigen Aufstieg eines rücksichtlosen Machtpolitikers und für die ratio-nale Sicherung seiner Herrschaft jenseits ethisch-moralischer Normen ver-fasst Machiavelli seinen Lorenzo de' Medici gewidmeten unkonventionellen Fürstenspiegel – der implizit eine Bewerbung um ein Staatsamt bei den Medici darstellt¹⁸⁰ – voller Verhaltensanweisungen und Ratschlägen an den Herrschenden: „Die Macht von der traditionellen Moral freizusprechen, wie es Machiavelli im ‚Fürsten‘ tat“, war dabei „ein Schritt von beispielloser Kühn-heit.“¹⁸¹ Wie tyrannisch dieser Herrscher aufzufassen ist, liegt – ungeachtet der

178 Horst Günther: Nachwort. In: Niccolò Machiavelli: *Der Fürst*. Aus d. Italienischen v. Fried- rich von Oppeln-Bronikowski. Mit einem Nachwort v. Horst Günther. 10. Aufl. Berlin: Insel 2014, S. 149–166, hier S. 164 f.

179 Rudolf Zorn: Einleitung. In: Niccolò Machiavelli: *Der Fürst*, ‚Il Principe‘. Übers. u. Hrsg. v. Rudolf Zorn. 3., durchges. Aufl. Stuttgart: Kröner 1963, S. IX–XXII, hier S. XVIII.

180 Vgl. Volker Reinhardt: *Machiavelli oder die Kunst der Macht. Eine Biographie*. München: C. H. Beck 2012, S. 251–263, bes. S. 260.

181 Reinhardt: *Machiavelli oder die Kunst der Macht*, S. 261.

normativen Einordnung Zorns – durchaus im Auge der Betrachtenden. Neu an Machiavellis Schrift, die sich immer wieder in ihrer Argumentation auch an Beispielen aus der Antike orientiert, ist, in welcher Weise „der Politik die Maske der Wohlanständigkeit heruntergerissen und Herrschaft als Inszenierung der Propaganda entlarvt wurde.“¹⁸²

Die „Eroberungslust“ wird dabei von Machiavelli zunächst naturalisiert und als Konstante verstanden: „Die Eroberungslust ist in der Tat eine sehr natürliche und gewöhnliche Sache, und die Menschen, die das ausführen, was sie können, werden stets gelobt und nicht getadelt; wollen sie aber um jeden Preis etwas ausführen, was sie nicht können, so handeln sie verkehrt und verdienen Tadel“.¹⁸³ An moralischen Kriterien ausgerichtetes Handeln wird von Machiavelli zugunsten der Machtsicherung zurückgestellt, die Notwendigkeit hierfür liegt seiner Auffassung nach in seinem Menschenbild begründet, das von einer Mehrheit der Menschen ausgeht, die „nicht viel taugen und ihr Wort gegen dich brechen“.¹⁸⁴ Äußere Umstände können, so Machiavelli, die Fähigkeit zu hartem Handeln erforderlich machen, „denn ein Mensch, der in allen Dingen nur das Gute tun will, muß unter so vielen, die das Schlechte tun, notwendig zugrunde gehen. Daher muß ein Fürst, der sich behaupten will, imstande sein, schlecht zu handeln, wenn die Notwendigkeit es erfordert.“¹⁸⁵ Damit ist der Weg zur Gewaltausübung frei, die jedoch Machiavelli zufolge nur aus einer ‚Notwendigkeit‘ heraus konzentriert und kalt-rational zur Machtsicherung angewandt, jedoch keinesfalls aus willkürlicher Gewaltlust heraus erfolgen soll. Machiavelli ist der Auffassung,

daß der, welcher einen Staat an sich reißen will, alle notwendigen Gewalttaten vorher bedenken und sie auf einen Schlag ausführen soll, um nicht jeden Tag wieder anfangen zu müssen. Ist alles auf einmal abgetan, so beruhigen sich die Menschen, und er kann sie durch Wohltaten gewinnen. Wer aus Furcht oder aus Mangel an Einsicht anders handelt, muß das Schwert beständig in der Hand halten und kann sich nie auf seine Untertanen verlassen, da diese ihm wegen der fortgesetzten neuen Mißhandlungen nicht trauen können. Darum müssen alle

182 Reinhardt: Machiavelli oder die Kunst der Macht, S. 262.

183 Niccolò Machiavelli: Der Fürst [Il Principe, 1513]. Aus d. Italienischen v. Friedrich von Oppeln-Bronikowski. Mit einem Nachwort v. Horst Günther. 10. Aufl. Berlin: Insel 2014, S. 15–125, hier S. 28. Diese Ausgabe wird im folgenden zitiert.

184 Machiavelli: Der Fürst, S. 87. Die englische Übersetzung von Harvey C. Mansfield, Jr. ist hier differenzierter und soll im Kontext wiedergegeben werden: „And if all men were good, this teaching would not be good; but because they are wicked and do not observe faith with you, you also do not have to observe it with them.“ Niccolò Machiavelli: The Prince [Il Principe, 1513]. A New Translation with an Introduction, by Harvey C. Mansfield, Jr. Chicago u. London: The University of Chicago Press 1985, S. 69.

185 Machiavelli: Der Fürst, S. 78.

Gewalttaten auf einmal geschehen, da sie dann weniger empfunden und eher vergessen werden. Die Wohltaten aber müssen nach und nach erwiesen werden, damit sie sich besser einprägen.¹⁸⁶

Trotz seiner grundsätzlichen Bejahung von Gewalt kann man dem sich gerade von den Nachwirkungen der Folter im Auftrag der Medici erholenden Autor seine Distanz zur Gewalt in diesen Zeilen anmerken.¹⁸⁷ Obwohl Machiavelli die Strategie betont, „daß jeder Fürst danach trachten solle, für barmherzig zu gelten und nicht für grausam“,¹⁸⁸ bleibt die Grausamkeit bei ihm für den Fürsten ein legitimes Mittel, um „Treue und Einigkeit“ herzustellen; abschreckende Beispiele dienen ihm zufolge der langfristigen Stabilität:

Ein Fürst darf daher die Nachrede der Grausamkeit nicht scheuen, um seine Untertanen in Treue und Einigkeit zu erhalten; denn mit einigen Strafgerichten, die du verhängst, bist du menschlicher, als wenn du durch übertriebene Nachsicht Unordnungen einreißen läßt, die zu Mord und Raub führen.¹⁸⁹

Ganz entschieden wendet sich Machiavelli gegen die Feststellung von Aristoteles, nach dem Tyrannen ihre Gewaltherrschaft stets durch ‚Fremde‘ absicherten:

Die Söldner und Hilfstruppen sind unnütz und gefährlich, und wer seine Macht auf angeworbene Truppen stützt, der wird nie fest und sicher dastehen; denn diese sind uneinig, ehrgeizig, unbändig, treulos; frech gegen ihre Freunde, feig gegen die Feinde, ohne Gottesfurcht und ohne Glauben gegen die Menschen.¹⁹⁰

Beachtenswert an *Der Fürst* ist die unverblünte und nicht als Zynismus intendierte Betonung, wie wichtig zum Machterhalt die theatrale Inszenierungs- und Verstellungskunst des Herrschenden sei. Hierbei ergeben sich vielfältige Überschneidungen mit den Ästhetiken der Tyrannis, da die tyrannischen Kunstfiguren sehr häufig mit Schauspiel- und Inszenierungsaspekten in Verbindung stehen. In seinem Fürstenspiegel empfiehlt Machiavelli Eigenschaften, die beispielsweise einem Shakespeare'schen *Richard III* – man rufe sich hierbei das Machiavelli-Klischee der Elisabethanischen Zeit in Erinnerung¹⁹¹ – gut zu

186 Machiavelli: *Der Fürst*, S. 53 f.

187 Vgl. Reinhardt: *Machiavelli oder die Kunst der Macht*, S. 218–227, bes. S. 222.

188 Machiavelli: *Der Fürst*, S. 82.

189 Machiavelli: *Der Fürst*, S. 82 f.

190 Machiavelli: *Der Fürst*, S. 64 f.

191 Vgl. Herbert Geisen: Nachwort. In: William Shakespeare: *King Richard III. König Richard III.* [King Richard III, 1597]. Englisch/Deutsch. Übers. u. hrsg. v. Herbert Geisen.

Gesichte stünden, indem er die zentrale Bedeutung theatraler Verstellung in der Tradition der Tiermetaphoriken hervorhebt:

Man muß wissen, daß es zwei Arten zu kämpfen gibt, die eine nach Gesetzen, die andere durch Gewalt; die erste ist die Sitte der Menschen, die andere die der Tiere. Da jedoch die erste oft nicht ausreicht, so muß man seine Zuflucht zur zweiten nehmen. Ein Fürst muß daher sowohl den Menschen wie die Bestie zu spielen wissen. [...] Und weil denn ein Fürst instande sein soll, die Bestie zu spielen, so muß er von dieser den Fuchs und den Löwen annehmen; denn der Löwe entgeht den Schlingen nicht, und der Fuchs kann dem Wolf nicht entgehen. Er muß also ein Fuchs sein, um die Schlingen zu kennen, und ein Löwe, um die Wölfe zu schrecken.¹⁹²

In seiner ‚schlaunen Fuchsnatur‘ sei es für den Herrscher notwendig, sich auch der Lüge zu bedienen, auf eine Diskussion über moralische Legitimationen lässt sich Machiavelli in seinen Tierbildern (und auch ansonsten) gar nicht erst ein: „Ein kluger Herrscher kann und soll daher sein Wort nicht halten, wenn ihm dies zum Schaden gereicht“. Begründet wird dies allein mit der Kategorie des Erfolges, wenn der Erfolg nachträglich ‚Recht gibt‘ (bzw. spricht), waren die Mittel der Lüge und des Betruges legitim. Machiavelli hebt hervor „wie viele Versprechungen und Verträge durch die Untreue der Fürsten gebrochen worden sind, und wie derjenige, der am besten den Fuchs zu spielen verstand, am weitesten gekommen ist.“ Ein besonderes Augenmerk legt er dabei auf die theatrale Verstellungskunst, welche die ‚Fuchsnatur‘ stets im Verborgenen halte: „Freilich ist es nötig, daß man diese Natur geschickt zu verhehlen versteht und in der Verstellung und Falschheit ein Meister ist.“¹⁹³ Die Fähigkeit zum Schein und zur (moralischen) Flexibilität wird im *Fürst* normativ positiv gesetzt und ‚böses‘, d. h. gewalttätiges Handeln im Dienste des Machterhalts ausdrücklich legitimiert:

Ein Fürst braucht also nicht alle [...] Tugenden zu besitzen, muß aber im Rufe davon stehen. Ja, ich wage zu sagen, daß es sehr schädlich ist, sie zu besitzen und sie stets zu beachten; aber fromm, treu, menschlich, gottesfürchtig und ehrlich zu scheinen ist nützlich. Man muß nur sein Gemüt so gebildet haben, daß man, wenn es nötig ist, auch das Gegenteil vermag. Und dies ist so zu verstehen, daß ein Fürst, insbesondere ein neuer Fürst, nicht all das beachten kann, was bei anderen Menschen für gut gilt; denn oft muß er, um seine Stellung zu behaupten, gegen Treu und Glauben, gegen Barmherzigkeit, Menschlichkeit und

Stuttgart: Reclam 1978, S. 290–314, hier S. 290. Zu Machiavelli und Shakespeare vgl. u. a. John Roe: Shakespeare and Machiavelli. Cambridge: Brewer 2002.

192 Machiavelli: Der Fürst, S. 86 f.

193 Machiavelli: Der Fürst, S. 87.

Religion verstoßen. Daher muß er ein Gemüt besitzen, das sich nach den Winden und nach dem wechselnden Glück zu drehen vermag, und, wie gesagt, zwar nicht vom Guten lassen, wo dies möglich ist, aber auch das Böse tun, wenn es sein muß.¹⁹⁴

Der Selbstinszenierungsdruck, dem ein ‚idealer‘, also ein sich behauptender Fürst nach Machiavellis Ansicht ausgeliefert ist, spiegelt sich in einer ganzen Reihe von taktisch-strategischen Handlungsanweisungen und Ratschlägen, die sich durch seine Schrift ziehen. Insgesamt zielt die Inszenierungsstrategie jedoch bei Machiavelli in erster Linie nicht darauf, dass der Fürst durch Grausamkeit und Gewaltakte Angst erzeugt, die seine Herrschaft nur fragil zu erhalten vermag, sondern „[v]or allem muß ein Fürst danach trachten, in jeder seiner Handlungen den Ruf eines großen und hervorragenden Mannes zu bewahren.“¹⁹⁵ Dies beginnt bei Machiavelli bei der strategisch motivierten Nobilitierung anderer. Die von Aristoteles formulierte These, dass der Tyrann immer bestrebt sei „die hervorragenden Bürger auf die Seite zu schaffen“,¹⁹⁶ findet sich bei Machiavelli nicht, ganz im Gegenteil: „Das erste Urteil, das man sich über einen Herrscher und über seinen Verstand bildet, beruht auf den Personen, die ihn umgeben.“¹⁹⁷ Leistungen und ganz bewusst nicht Herkunft sollten durch den Fürsten zwecks korrumpierender Machtabsicherung belohnt werden: „Ferner soll ein Fürst die Tüchtigkeit lieben und die Trefflichen in jedem Fache ehren.“¹⁹⁸ Der Erfolg von Aufsteigern, Machiavellis ‚idealer‘ Fürst verkörpert selbst einen solchen, der durch besondere Fähigkeiten und nicht mittels Herkunft seine Herrschaft legitimiert sieht, sei insgesamt die Voraussetzung und ein Faktor für den Machterhalt. Erfolg, beispielsweise durch militärische Siege, generiere darüber hinaus wiederum eine positive Bewertung durch die Bevölkerung:

Bei den Handlungen aller Menschen, insbesondere der Fürsten, welche keinen Richter über sich haben, blickt man immer nur auf ihr Ergebnis. Der Fürst sehe also nur darauf, wie er sich in seiner Würde behaupte; die Mittel werden stets für ehrbar befunden und von jedermann gelobt werden. Denn der Pöbel hält es stets mit dem Schein und dem Ausgang einer Sache; und die Welt ist voller Pöbel.¹⁹⁹

194 Machiavelli: *Der Fürst*, S. 88.

195 Machiavelli: *Der Fürst*, S. 107 f.

196 Aristoteles: *Politik*, S. 197.

197 Machiavelli: *Der Fürst*, S. 111.

198 Machiavelli: *Der Fürst*, S. 110.

199 Machiavelli: *Der Fürst*, S. 88 f.

Ein Gespür für Moden und das Verständnis des Zeitgeistes sind Machiavelli zufolge dabei für den Herrscher ebenfalls notwendige Voraussetzungen des Erfolges: „Ferner glaube ich, daß der Glück hat, dessen Handlungsweise dem Charakter der Zeit entspricht, während der Unglück hat, der mit seiner Zeit in Widerspruch steht.“²⁰⁰ Wenn dies alles nicht hilft, empfiehlt Machiavelli durchaus Festungen gegen die eigene Bevölkerung,²⁰¹ betont jedoch: „Die beste Festung ist die, seinem Volke nicht verhaßt zu sein.“²⁰²

Machiavelli beschreibt in seinem Gedankenmodell des ‚idealen‘ Fürsten nicht in erster Linie einen Tyrannen nach den Vorstellungen von Aristoteles, sondern einen von ethisch-moralischen Grundsätzen freien Machtpolitiker, der nicht zynisch, sondern allein rational um jeden Preis die Herrschaft erlangt und absichert. Dieses von Zeitgenoss*innen und der Nachwelt häufig als grausame Skrupellosigkeit verurteilte strategisch-taktische Verhalten lässt Machiavellis Fürstenspiegel jedoch bis in die Gegenwart häufig als Stereotypisierung des Tyrannischen erscheinen.

Hobbes

Über ein Jahrhundert später vertritt Thomas Hobbes in seinem *Leviathan* (1651) die Ansicht, dass die souveräne Gewalt nicht zu zerstreuen, sondern in einem Monopol zu bündeln sei, unabhängig davon, ob diese dann bei einem einzelnen Menschen oder einer Versammlung liege.²⁰³ Die Furcht vor den Wirren des von ihm angenommenen ‚Naturzustands‘²⁰⁴ – die Hobbes im mythischen

200 Machiavelli: Der Fürst, S. 118.

201 Vgl. Machiavelli: Der Fürst, S. 105.

202 Machiavelli: Der Fürst, S. 105.

203 Zu Hobbes im Kontext der Tyraneithematik vgl. auch Turchetti: Tyrannie et tyrannicide de l'Antiquité à nos jours, S. 593–601. Zum *Leviathan* u. a. die Beiträge in Dieter Hüning (Hrsg.): Der lange Schatten des *Leviathan*. Hobbes' politische Philosophie nach 350 Jahren. Vorträge des internationalen Arbeitsgesprächs am 11. und 12. Oktober 2001 in der Herzog August Bibliothek in Wolfenbüttel. Berlin: Duncker u. Humblot 2005 (= Schriften zur Rechtstheorie 226) u. Kapitel 3 in Quentin Skinner: Freiheit und Pflicht. Thomas Hobbes' politische Theorie. Frankfurter Adorno-Vorlesungen 2005 [Hobbes and Republican Liberty, 2008]. Institut für Sozialforschung an der Johann Wolfgang Goethe-Universität, Frankfurt am Main. Aus d. Englischen v. Karin Wördemann. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2008, S. 81–120.

204 Den Naturzustand und den ihn beendenden Gesellschaftsvertrag in der Theorie von Hobbes fasst Herfried Münkler folgendermaßen zusammen: Nach Hobbes „nötigt die Furcht vor dem gewaltsamen Tod unter der Voraussetzung eines rationalen Kalküls, das die Vor- und Nachteile des Natur- und des Gesellschaftszustandes miteinander vergleicht, die Menschen, aus dem Natur- in den Gesellschaftszustand überzutreten. Zu diesem Zweck schließt jeder mit jedem einen Vertrag, in dem er auf alle ihm von der Natur zukommenden Rechte verzichtet und sie an einen Dritten abtritt, der selbst in den Vertrag nicht eingeschlossen ist: den durch diesen Vertrag konstituierten Souverän. Durch

Landwesen Behemoth als Sinnbild des englischen Bürgerkrieges und seiner gleichnamigen Schrift,²⁰⁵ im Gegensatz zum Seeungeheuer Leviathan (beide entnimmt er dem Buch *Hiob*²⁰⁶), verdichtet – ist so groß, dass selbst der potenzielle Missbrauch der Macht durch einen Monarchen bzw. Tyrannen in Kauf genommen wird:

Nach meiner Auffassung ergibt sich somit aus der Vernunft wie aus der Heiligen Schrift klar, daß die souveräne Gewalt so groß ist, wie sie die Menschen überhaupt nur machen können, ob sie nun bei einem Menschen, wie in einer Monarchie, oder einer Versammlung von Menschen, wie in Demokratien und Aristokratien, liegt. Und obwohl man sich vorstellen kann, daß eine so unbeschränkte Gewalt üble Folgen hat, so sind doch die Folgen ihres Fehlens, nämlich der beständige Krieg eines jeden gegen seinen Nachbarn, viel schlimmer.²⁰⁷

Weiter nennt Hobbes – wie Aristoteles – konkrete Regierungsformen, betont dabei im Gegensatz zu Aristoteles jedoch ausdrücklich, wie relativ ihre Benennung von dem jeweiligen normativen Standpunkt abhängt. Insbesondere in Bezug auf die Tyrannis wird damit das Moment der Diffamierung, verbunden mit der hierzu nötigen Definitionsmacht, zentral:

diesen Vertrag begünstigt, in ihn aber nicht eingeschlossen und demgemäß den Vertragsschließenden gegenüber auch nicht rechtlich verbunden, vereinigt der Souverän die gesamte ursprüngliche Macht der Vertragspartner in sich, um sie zwecks Herstellung und Sicherung des Friedens nach innen wie außen gemäß seinen Vorstellungen einzusetzen zu können. Dagegen haben sich die Untertanen dem Souverän gegenüber zu bedingungslosem Gehorsam verpflichtet, und diese Gehorsamspflicht erlischt nur dann, wenn der Souverän den Zweck, um dessentwillen der Vertrag geschlossen wurde, nicht zu garantieren vermag: die Sicherheit der Untertanen.“ Herfried Münkler: Thomas Hobbes' Analytik des Bürgerkriegs. In: Thomas Hobbes: Behemoth oder das Lange Parlament. Hrsg. u. mit einem Essay v. Herfried Münkler. Aus d. Englischen v. Julius Lips. Revision dieser Übers. v. Herfried Münkler. Frankfurt a. M.: Fischer 1991, S. 215–238, hier S. 220. Vgl. hierzu u. a. auch Daniel Eggers: Die Naturzustandstheorie des Thomas Hobbes. Eine vergleichende Analyse von *The Elements of Law, De Cive* und den englischen und lateinischen Fassungen des *Leviathan*. Berlin u. New York: De Gruyter 2008 (= Quellen und Studien zur Philosophie 8).

205 Vgl. Thomas Hobbes: Behemoth oder das Lange Parlament [Behemoth, or The Long Parliament, 1668/81]. In: Ders.: Behemoth oder das Lange Parlament. Hrsg. u. mit einem Essay v. Herfried Münkler. Aus d. Englischen v. Julius Lips. Revision dieser Übers. v. Herfried Münkler. Frankfurt a. M.: Fischer 1991, S. 12–201.

206 Vgl. hierzu das Vorwort (S. 7 f.) von Münkler in: Thomas Hobbes: Behemoth oder das Lange Parlament, S. 7.

207 Thomas Hobbes: Leviathan oder Stoff, Form und Gewalt eines bürgerlichen und kirchlichen Staates [Leviathan or the Matter, Forme and Power of a Commonwealth Ecclesiasticall and Civil, 1651]. Übers. v. Walter Euchner. Hrsg. u. eingel. v. Iring Fetscher. Frankfurt a. M., Berlin u. Wien: Ullstein 1976, S. 162.

In den Schriften über Geschichte und Politik mögen auch noch andere Namen von Regierungen vorkommen, wie *Tyrannis* und *Oligarchie*, aber dies sind nicht Namen anderer Regierungsformen, sondern derselben, wenn man sie für schlecht hält. Denn alle, die mit einer *Monarchie* unzufrieden sind, nennen sie *Tyrannis*, und diejenigen, welche eine *Aristokratie* nicht schätzen, nennen sie *Oligarchie*, und diejenigen, welche in einer *Demokratie* Ärger haben, sprechen von *Anarchie*, was Fehlen einer Regierung bedeutet. Und dennoch glaube ich, daß niemand meint, das Fehlen einer Regierung sei eine neue Regierungsform. Aus demselben Grund sollte niemand meinen, die Regierung gehöre zu der einen Art, wenn er dafür, und zu der anderen, wenn er dagegen ist oder von den Regierenden unterdrückt wird.²⁰⁸

Deutlich wird in Hobbes' Argumentation die Kritik an der eindeutig wertenden aristotelischen Klassifikationen und die Abhängigkeit der Begriffe von ihrem jeweiligen Kontext. In Bezug auf den Tyrannenbegriff wird dessen Übertragbarkeit von Hobbes hervorgehoben, er betont das Einsetzen einer Wertung und damit Diffamierung des zuvor synonym für ‚Monarch‘ verwendeten Begriffs:

Aus der aristotelischen Staatsphilosophie haben sie [gemeint ist ‚die Geistlichkeit‘, T. N.] gelernt, alle Staatsformen außer der Demokratie (die damals in Athen bestand) *Tyrannis* zu nennen. Sie nannten alle Könige Tyrannen, und die aristokratische Herrschaft der Dreißig, die von den Spartanern, die Athen unterworfen hatten, errichtet wurde, die dreißig Tyrannen. Ebenso hatten sie gelernt,

208 Hobbes: *Leviathan*, S. 145. Hervorhebung im Original. Wie standpunktabhängig die Diffamierung einer Verfassungsform ist, zeigt sich auch in anderem Kontext bei Alexis de Tocqueville, welcher in *Über die Demokratie in Amerika* (1835/40) dieser eine ‚Tyrannei der Mehrheit‘ unterstellt: „[W]as mich in Amerika am meisten abstößt, ist nicht die weitgehende Freiheit, die dort herrscht, es ist die geringe Gewähr, sie man dort gegen die Tyrannei findet. [...] Ich kenne kein Land, in dem im allgemeinen weniger geistige Unabhängigkeit und weniger wahre Freiheit herrscht als Amerika. [...] Die Mehrheit umspannt in Amerika das Denken mit einem erschreckenden Ring. [...] Unter der unumschränkten Alleinherrschaft schlug der Despotismus in roher Weise den Körper, um die Seele zu treffen; und die Seele, die diesen Schlägen entwich, schwang sich glorreich über ihn hinaus; in den demokratischen Republiken jedoch geht die Tyrannei nicht so vor; sie übergeht den Körper und zielt gleich auf die Seele. Der Herrscher sagt nicht mehr: entweder du denkst wie ich oder du bist des Todes; er sagt: du bist frei, nicht so zu denken wie ich; du behältst dein Leben, deinen Besitz, alles; aber von dem Tage an bist du unter uns ein Fremdling. [...] Du bleibst unter den Menschen, aber du büßest deine Ansprüche auf Menschlichkeit ein.“ Alexis de Tocqueville: *Über die Demokratie in Amerika*. Erster Teil [De la démocratie en Amérique, 1835]. Aus d. Französischen neu übertr. v. Hans Zbinden. In: Ders.: *Werke und Briefe*. Bd. 1. Auf Grund der französischen historisch-kritischen Ausgabe hrsg. v. I. P. Mayer in Gemeinschaft m. Theodor Eschenburg u. Hans Zbinden. Stuttgart: DVA, 1959, S. 291 u. 294 f., Vgl. auch insgesamt der Abschnitt zur ‚Tyrannei der Mehrheit‘, S. 289–292.

den Zustand des Volks unter Demokratie *Freiheit* zu nennen. *Tyrann* bedeutet ursprünglich nichts anderes als einfach *Monarch*. Aber als später fast überall in Griechenland diese Staatsform abgeschafft wurde, bedeutete dieser Name nicht mehr allein, was er vorher bedeutet hatte, sondern dazu noch den Haß, den Demokratien dieser Staatsform entgegenbringen.²⁰⁹

Der Tyrannenbegriff wird daher von Hobbes seiner diffamierenden Komponente entledigt und mit dem Begriff der Souveränität gleichgesetzt. Wer ‚Tyrannis‘ als Begriff in diffamierender Weise einsetzt, wendet sich, so Hobbes‘ Zuspitzung, gegen den Staat im Allgemeinen:

Und da der Name ‚Tyrannis‘ nicht mehr und nicht weniger bedeutet als der Name ‚Souveränität‘, ob sie nun bei einem oder mehreren Menschen liegt, außer daß man von denjenigen, die das erstgenannte Wort benützen, annimmt, sie könnten die von ihnen als Tyrannen bezeichneten Menschen nicht leiden, so glaube ich, daß die Duldung eines erklärten Hasses gegen die Tyrannis eine Duldung des Hasses gegen den Staat im allgemeinen ist [...].²¹⁰

Damit wird im *Leviathan* die performative Macht von sprachlichen Setzungen und somit die diffamierende Kraft der stigmatisierenden Bezeichnung ‚Tyrann‘ aufgezeigt. Die Tyrannis wird dabei selbst zur nicht fassbaren Leerstelle, die nur durch eine in diffamierender Weise sprachlich-performativ erzeugte Benennung hervorgebracht wird. Mit Hobbes ist Tyrannei eine Frage der Perspektive: Sie entsteht aus einer oder mehreren Ansichten über ein Herrschaftsverhältnis und ist somit eine relative und normative Bezeichnung.

Folglich sieht Hobbes denn auch die Gründe für „*Tyrannophobie*“²¹¹ und Rebellionen gegen Monarchien²¹² in der „Lektüre der politischen und historischen Schriften der alten Griechen und Römer“. ²¹³ Die staatsverändernde Kraft der fiktional überformten normativen Geschichts- und Geschichtenschreibungen wird von Hobbes als so bedenklich eingestuft, dass seiner Ansicht nach hier Restriktionen und Formen der Zensur vonnöten seien:

Was die Rebellion gegen die Monarchie im besonderen betrifft, so ist eine ihrer häufigsten Ursachen die Lektüre der politischen und historischen Schriften der alten Griechen und Römer: Junge Leute und alle anderen, die mit dem Gegenstand einer gesunden Vernunft nicht ausgestattet sind, werden von den großen Kriegstaten ihrer Heerführer stark und angenehm beeindruckt und gelangen

209 Hobbes: *Leviathan*, S. 520. Hervorhebung im Original.

210 Hobbes: *Leviathan*, S. 539.

211 Hobbes: *Leviathan*, S. 250. Hervorhebung im Original.

212 Vgl. Hobbes: *Leviathan*, S. 249.

213 Vgl. Hobbes: *Leviathan*, S. 249 f.

deshalb zugleich zu einer hohen Meinung von allem, was diese außerdem noch getan haben. [...] Die Lektüre dieser Bücher, meine ich, brachte die Menschen dazu, ihre Könige zu töten, weil die griechischen und römischen Schriftsteller in ihren Büchern und Abhandlungen über Politik dies zu einer rechtmäßigen und lobenswerten Handlung für jedermann machten, vorausgesetzt, er nenne ihn vor der Tat einen Tyrannen. Sie sagen nämlich, nicht *regicidium*, das Töten eines Königs, sondern *tyrannicidium*, das Töten eines Tyrannen, sei rechtmäßig. [...] [K]urz, ich kann mir nicht vorstellen, was für eine Monarchie schädlicher wäre als zu erlauben, daß diese Bücher ohne Beifügung richtigstellender Kommentare umsichtiger Gelehrter, die ihnen ihr Gift nehmen können, öffentlich gelesen werden.²¹⁴

In Hobbes' Ausführungen ist die semantisch-performative Komponente betont. Tyrannen werden gemacht, sie werden benannt und damit konstruiert. Die sprachliche Markierung ist dabei stets diffamierend und (besonders seit Aristoteles) zumindest implizit mit einer Handlungsaufforderung verbunden: Tyrannen gehören durch den Tyrannenmord gestürzt. Für Hobbes hingegen bleibt die Akkumulation von Souveränität und die sich daraus erhoffte Stabilität eines staatlichen Gewaltmonopols zentral. Seinen Wunsch nach streng hierarchischer Ordnung überträgt Hobbes wie selbstverständlich auch auf den soziologischen Mikrokosmos, wenn er fordert, dass die Familie ebenfalls wie eine Monarchie zu organisieren ist:

Kurz, die Rechte und Folgen der *elterlichen* wie der *despotischen* Gewalt sind völlig dieselben wie die eines Souveräns durch Einsetzung [...]. Daraus ergibt sich, daß eine große Familie, wenn sie nicht Teil eines Staates ist, hinsichtlich der Souveränitätsrechte selbst eine kleine Monarchie ist, ob nun die Familie aus einem Mann und seinen Kindern, einem Mann und seinen Knechten oder einem Mann, seinen Kindern und seinen Knechten zusammen besteht: in ihr ist der Vater oder Herr Souverän.²¹⁵

Der kulturell konstruierte Konnex von Souveränität, Männlichkeit und Vaterschaft wird somit von Hobbes in einen übergeordneten staatsphilosophischen Diskurs eingeordnet.

Arendt

In *Macht und Gewalt* (1970) untersucht Hannah Arendt²¹⁶ Herrschaftsformen und -mechanismen, wobei die Erfahrungen totalitärer Gewaltdiktaturen des

²¹⁴ Hobbes: *Leviathan*, S. 249 f. Hervorhebung im Original.

²¹⁵ Hobbes: *Leviathan*, S. 159. Hervorhebung im Original.

²¹⁶ Boesche diskutiert Arendt im Zusammenhang mit Franz Neumann und Erich Fromm: Boesche: *Theories of Tyranny*, S. 381–454. Turchetti spricht in seiner Analyse vor allem Arendts *Elemente und Ursprünge totaler Herrschaft* an, vgl. Ders.: *Tyrannie et tyrannicide de l'Antiquité à nos jours*, S. 863–869.

20. Jahrhunderts mit der fortschreitenden Bürokratisierung und Technisierung von Gesellschaften in den Reflexionen miteinander verbunden werden. Im 20. Jahrhundert ist die Bürokratie, so Arendt, die zeitgemäß-furchtbarste Form der Tyrannis. Damit verfolgt Arendt den bereits von Friedrich Engels²¹⁷ eingeschlagenen Weg der Übertragung des Tyrannenbegriffs auf gesellschaftliche Strukturen weiter:

Im Sinne der Tradition politischen Denkens haben diese Definitionen viel für sich. [...] [S]ie decken sich auch mit den Begriffen, die seit dem griechischen Altertum dazu dienten, Staatsformen als Herrschaftsformen von Menschen über Menschen voneinander zu unterscheiden – des Einen oder Wenigen in Monarchie und Oligarchie, der Besten oder der Vielen in Aristokratie und Demokratie. Wir müßten heute diesen Grundformen noch die jüngste und vielleicht furchtbarste Herrschaftsform hinzufügen, die Bürokratie oder die Herrschaft, welche durch ein kompliziertes System von Ämtern ausgeübt wird, bei der man keinen Menschen mehr, weder den Einen noch die Wenigen, weder die Besten noch die Vielen, verantwortlich machen kann, und die man daher am besten als Niemandsherrschaft bezeichnet. (Im Sinne der Tradition, welche die Tyrannis als die Herrschaft definierte, der man keine Rechenschaft abfordern kann, ist die Niemandsherrschaft die tyrannischste Staatsform, da es hier tatsächlich Niemanden mehr gibt, den man zur Verantwortung ziehen könnte. Ein Hineintreiben in solche Niemandsherrschaft kennzeichnet heute nahezu überall die politische Situation [...].)²¹⁸

Diese absolute „Ohnmacht der Macht“²¹⁹ bedeutet nach Arendt das Ende des personalisierten Tyrannen, aber zugleich auch ein Fortleben der Tyrannis: „Bürokratie ist diejenige Staatsform, in welcher es niemanden mehr gibt, der

217 Diese Übertragung des Tyrannisbegriffs auf anonyme Apparate findet sich auch bereits in nicht unähnlicher Form bei Engels. Bei ihm liest sich diese wütende Ohnmacht gegenüber der tyrannischen, die Arbeitenden verschlingenden Maschinerie der industriellen Massenproduktion in den großen Fabriken wie folgt: „Der mechanische Automat einer großen Fabrik ist um vieles tyrannischer, als es jemals die kleinen Kapitalisten gewesen sind, die Arbeiter beschäftigen. [...] Wenn der Mensch mit Hilfe der Wissenschaft und des Erfindergenies sich die Naturkräfte unterworfen hat, so rächen diese sich an ihm, indem sie ihn, in dem Maße, wie er sie in seinen Dienst stellt, einem wahren Despotismus unterwerfen, der von aller sozialen Organisation unabhängig ist. Die Autorität in der Großindustrie abschaffen wollen, bedeutet die Industrie selber abschaffen wollen; die Dampfspinnerei vernichten, um zum Spinnrad zurückzukehren.“ Friedrich Engels: Von der Autorität [1872/73]. In: Ders. u. Karl Marx: Werke. Bd. 18. Hrsg. v. Institut für Marxismus-Leninismus beim ZEK der SED. Berlin: Dietz 1962, S. 305–208, hier S. 306 f., vgl. auch Mandt: Tyrannis, Despotie, S. 700.

218 Hannah Arendt: Macht und Gewalt [On Violence, 1970]. Aus d. Englischen v. Gisela Uellenberg. Mit einem Interview v. Albert Reif. 17. Aufl. München u. Zürich: Piper 2006, S. 39 f.

219 Arendt: Macht und Gewalt, S. 85.

Macht ausübt; und wo alle gleichermaßen ohnmächtig sind, haben wir eine Tyrannis ohne Tyrannen.“²²⁰

Arendt setzt sich in ihrer Analyse mit den Wechselbeziehungen von Macht und Gewalt auseinander. Ihre zentrale These dabei ist, dass Macht und Gewalt nicht synonym sind, sondern Gegensätze darstellen, die jeweils den antagonistischen Pol einer Herrschaftsskala bilden: „Macht und Gewalt sind Gegensätze: wo die eine absolut herrscht, ist die andere nicht vorhanden. Gewalt tritt auf den Plan, wo Macht in Gefahr ist [...]. Gewalt kann Macht vernichten, sie ist gänzlich außerstande, Macht zu erzeugen.“²²¹ Macht ist dabei allen soziologischen Konstellationen generell in irgendeiner Form inhärent: „Macht gehört in der Tat zum Wesen aller staatlichen Gemeinwesen, ja aller irgendwie organisierten Gruppen, Gewalt jedoch nicht.“²²² Diese Annahme eines theoretisch gewaltfreien Machtraumes behält bei Arendt jedoch einen idealisierten Anstrich, relativierend stellt sie heraus: „Obwohl Macht und Gewalt ganz verschiedenartige Phänomene sind, treten sie zumeist zusammen auf.“²²³

Gewalt ist bei Arendt stets instrumentell von Mitteln und Material geprägt, bereits bei Aristoteles und auch bei Machiavelli wird die (unterschiedlich bewertete) Rolle der instrumentalisierten Söldner herausgestrichen:

Gewalt ist [...] durch ihren instrumentalen Charakter gekennzeichnet. Sie steht dem Phänomen der Stärke am nächsten, da die Gewaltmittel, wie alle Werkzeuge, dazu dienen, menschliche Stärke bzw. die der organischen ‚Werkzeuge‘, zu vervielfachen, bis das Stadium erreicht ist, wo die künstlichen Werkzeuge die natürlichen ganz und gar ersetzen.²²⁴

Für die Zukunft fürchtet Arendt die mögliche Neubestimmung der Begriffe Macht und Gewalt, wenn die Gewaltmittel durch technische Entwicklung dermaßen überlegen werden, dass „ein Mann“ alleine, ohne die stützende Macht anderer damit eine Herrschaft sichern könnte:²²⁵

220 Arendt: *Macht und Gewalt*, S. 80. Die anonym-gewaltsame Atmosphäre vieler Texte Kafkas kann hier ebenso assoziiert werden, wie die Überwachung durch die NSA und andere Geheimdienste. Vgl. Patrick Beuth: *Snowden-Enthüllungen. Alles Wichtige zum NSA-Skandal*. In: *Zeit Online* (28.10.2013). <https://www.zeit.de/digital/datenschutz/2013-10/hintergrund-nsa-skandal> (Zugriff zuletzt am 5.3.2021).

221 Arendt: *Macht und Gewalt*, S. 57.

222 Arendt: *Macht und Gewalt*, S. 52.

223 Arendt: *Macht und Gewalt*, S. 53.

224 Arendt: *Macht und Gewalt*, S. 47.

225 Arendts Überlegungen finden ihr dystopisches Echo in Warnungen des *Tesla*- und *SpaceX*-Milliardärs Elon Musk vor der Entwicklung der AI; vgl. z. B. Alexander Armbruster: *Elon Musk und Co. warnen vor Killer-Robotern*. In: *Frankfurter Allgemeine. Wirtschaft* (21.8.2017). <http://www.faz.net/aktuell/wirtschaft/kuenstliche-intelligenz-elon-musk-warnt-vor-killer-robotern-15161436.html> (Zugriff zuletzt am 19.9.2017).

Es hat nie einen Staat gegeben, der sich ausschließlich auf Gewaltmittel hätte stützen können. [...] Nur die [...] Entwicklung von Robotersoldaten könnte an dieser prinzipiellen Überlegenheit der Macht und der Meinung über die Gewalt etwas ändern; dann könnte in der Tat ein Mann durch das Auslösen eines Hebels vernichten, wen und was immer ihm gerade beliebt. [...] Solange Roboter Menschen nicht ersetzt haben, hat kein einzelner Mensch ohne die Unterstützung von anderen je die Macht, die Gewalt wirklich loszulassen.²²⁶

Mit ansteigendem Machtverlust steigert sich Arendt zufolge die Gewalt. Gewalt könne Macht jedoch nicht wieder herstellen, sondern diese nur als Platzhalter scheinbar ersetzen:

Nackte Gewalt tritt auf, wo Macht verloren ist. [...] Man kann Macht durch Gewalt ersetzen, und dies kann zum Siege führen, aber der Preis solcher Siege ist sehr hoch; denn hier zahlen nicht nur die Besiegten, der Sieger zahlt mit dem Verlust der eigenen Macht. [...] Man hat oft gesagt, daß Ohnmacht Gewalt provoziere, daß die, welche keine Macht haben, besonders geneigt sind, zur Gewalt zu greifen, und psychologisch ist dies durchaus richtig. Politisch ist ausschlaggebend, daß *Machtverlust* sehr viel eher als Ohnmacht zur Gewalt verführt, als könne diese verlorene Macht ersetzen [...].²²⁷

In Bezug auf die Tyrannis macht sie deutlich, dass hier eine Extremform vorliege, die zwar die maximale Gewalt, aber die minimale Macht in sich vereinige, da der Tyrann seine Herrschaft nicht teile. Damit ist die Tyrannis mit Arendt, die sich hier auf Montesquieu bezieht,²²⁸ die ohnmächtigste Herrschaftsform, die Macht stets nur durch Gewalt simulieren könne:

(„Anzunehmen, daß die Majorität nur in einer Demokratie ausschlaggebend sei, ist eine phantastische Illusion“, sagt Jouvenel mit Recht; „der Monarch, gerade weil er ein Einzelner ist, bedarf der allgemeinen Unterstützung durch die Gesellschaft mehr als irgendeine andere Staatsform.“ Selbst der Tyrann, der als Einer über alle herrscht, bedarf der Helfer für das Geschäft der Gewalt, obwohl sie an Zahl geringer sind als in anderen Staatsformen.) Die Stärke dieser Meinung wiederum, also die eigentliche Macht der Regierung, hängt von der Zahl derer ab, die sie teilen; sie „ist proportional der Zahl derjenigen, mit denen sie im Bunde ist.“ Dies ist der Grund, warum die Tyrannis, wie Montesquieu entdeckte, die gewalttätigste und zugleich die ohnmächtigste aller Staatsformen ist.²²⁹

226 Arendt: *Macht und Gewalt*, S. 51 f.

227 Arendt: *Macht und Gewalt*, S. 55. Hervorhebung im Original.

228 Vgl. zur Auseinandersetzung Montesquieus mit Tyrannei bzw. Despotie: Charles-Louis de Montesquieu: *Vom Geist der Gesetze* [De l'esprit des loix, 1748]. Ausw., Übers. u. Einl. v. Kurt Weigand. Stuttgart: Reclam 2011 (= RUB 8953); zu Montesquieu im Kontext der Tyrannis auch Boesche: *Theories of Tyranny*, S. 167–199.

229 Arendt: *Macht und Gewalt*, S. 42 f. Bertrand de Jouvenel: *Du Pouvoir. Histoire naturelle de sa croissance* [1945]. Genf: Éditions du cheval ailé 1947, S. 135; Alexander Hamilton, James

Ein Tyrann steht allein gegen alle, daher kann er sich nur mit Gewaltmitteln temporär behaupten: „Der Extremfall der Macht ist gegeben in der Konstellation: Alle gegen Einen, der Extremfall der Gewalt in der Konstellation: Einer gegen Alle. Und das letztere ist ohne Werkzeuge, d. h. ohne *Gewaltmittel* niemals möglich.“²³⁰ Das Phänomen der Macht²³¹ sieht Arendt niemals bei einem Einzelnen konzentriert. Dieser sei auf sich allein gestellt immer ohnmächtig und bleibe von anderen anhängig. Hier zeigt sich mittels der Betonung des Herrschaftsumfeldes eine Weiterführung der Annahmen Hobbes', nach denen es durchaus möglich sei, die Souveränität bei einer Einzelperson zu akkumulieren, die hierdurch zur Verkörperung des Leviathans werde. Bei Arendt ist der Leviathan ohne seinen (jederzeit entziehbaren) Rückhalt bei zentralen gesellschaftlichen Interessensgruppen hingegen ein zahnloser Tiger. Arendts Auffassung überschneidet sich vielmehr mit Elias' Konzept der interdependenten Figuration, in welcher Macht produziert werde:

Über Macht verfügt niemals ein Einzelner; sie ist im Besitz einer Gruppe und bleibt nur solange existent, als die Gruppe zusammenhält. Wenn wir von jemand sagen, er ‚habe die Macht‘, heißt das in Wirklichkeit, daß er von einer bestimmten Anzahl von Menschen ermächtigt ist, in ihrem Namen zu handeln.²³²

Dem Tyrannen ist, so kann aus Arendts Ausführungen abgeleitet werden, ebenfalls die Autorität fremd. Er kann sie zwar durch Gewalt scheinbar einfordern, sie bleibt jedoch dabei höchst fragil und wird letztlich durch offene Tyrannei zerstört. ‚Echte‘ Autorität beruht nach Arendt auf respektvoller Anerkennung, die nicht in Zweifel gezogen werden darf, was bei der gewaltsam errichteten Herrschaft des Tyrannen niemals der Fall ist. Könnte der Tyrann integrale Autorität erlangen, so hätte er seine Gewalt in Macht transformiert und seine Herrschaft damit abgesichert. Dieses für den Tyrannen erstrebenswerte Ziel bleibt jedoch unerreichbar und kann nur performativ simuliert werden, der Gewalt-herrscher besitzt nur eine vorgegaukelte Autorität. Dass diese Risse in seiner Herrschaftsperformanz sichtbar werden, zum Beispiel durch Verlacht-Werden durch Feind*innen und Gegner*innen, nährt seine Furcht.²³³

Madison u. John Jay: ‚The Federalist‘ (1788), Nr. 49, beides zit. nach Arendt: *Macht und Gewalt*, S. 42 f.

230 Arendt: *Macht und Gewalt*, S. 43. Hervorhebung im Original.

231 Vgl. Arendt: *Macht und Gewalt*, S. 45.

232 Arendt: *Macht und Gewalt*, S. 45.

233 Vgl. Arendt: *Macht und Gewalt*, S. 46.

Als maximale Steigerung der Gewaltherrschaft beschreibt Arendt schließlich noch die Terrorherrschaft, die mittels Gewalt und allgegenwärtiger Denunziation die Gesellschaft schließlich ‚atomisiere‘:

Nirgends tritt das selbstzerstörerische Element, das dem Sieg der Gewalt über die Macht innewohnt, schärfer zutage als in der Terrorherrschaft [...]. Terror und Gewalt ist nicht dasselbe. Die Terrorherrschaft löst eine Gewaltherrschaft ab, und zwar in den, wie wir wissen, nicht seltenen Fällen, in denen die Gewalt nach Vernichtung aller Gegner nicht abdankt, sondern im Gegenteil die zentrale Kontrolle über den Staatsapparat ergreift. Die Gewaltherrschaft bezweckt und erreicht die Entmachtung der Gesellschaft, bis sie einer organisierten Opposition nicht mehr fähig ist, und dies ist der Augenblick, wo der eigentliche Terror entfesselt werden kann. Die Tyrannis erzeugt Ohnmacht, welche dann totale Herrschaft ermöglicht. Der Terror konserviert und intensiviert die Entmachtung durch die Atomisierung der Gesellschaft [...], die im wesentlichen [sic] durch die Allgegenwart des Denunzianten erreicht wird, der nun buchstäblich überall sein kann, weil es sich nicht mehr um bezahlte Agenten handelt; jeder Mensch, mit dem man in Berührung kommt, kann morgen gezwungen werden zu denunzieren.²³⁴

Vor der Terrorherrschaft, die sich verselbstständigt und nach und nach die Gesellschaft verschlingt, ist niemand mehr sicher. An diesem Endpunkt der Gewalt gibt es nach Arendt keine Macht mehr:

Der entscheidende Unterschied zwischen totaler Herrschaft, die auf Terror beruht, und den verschiedenen Arten der Gewaltherrschaft besteht darin, daß die erstere nicht nur ihren Gegnern, sondern auch ihren Freunden und Anhängern den Garaus macht, da sie sich gegen Macht schlechthin, also auch gegen die mögliche Macht organisierter Anhänger wendet. Der Terror erreicht seinen Gipfel, wenn der Polizeistaat beginnt, seine eigenen Kinder zu verschlingen, und dem Henker von Gestern [sic] morgen die Rolle des Opfers zugeteilt wird. Und das ist auch der Augenblick, da Macht in jeglichem Sinne aus dem Lande verschwunden ist.²³⁵

Die Gefahr, dass sich im 21. Jahrhundert mit der zunehmenden Vorherrschaft der KI eine Tyrannis im Sinne von Arendts Bürokratiekonzept als ‚Niemandsherrschaft‘ etablieren könnte, ist ebenso wenig auszuschließen, wie eine digitale Terrorherrschaft.

²³⁴ Arendt: *Macht und Gewalt*, S. 56. Arendt verweist in diesem Zusammenhang auch auf Alexander Solschenizyns *Im ersten Kreis* (1968), einen Roman im Kontext der Stalinistischen Gewaltherrschaft. Vgl. Arendt: *Macht und Gewalt*, S. 56.

²³⁵ Arendt: *Macht und Gewalt*, S. 56 f.

Sigmund Freud: Vom Mythos des tyrannischen ‚Urvaters‘ über Narzißmus und Sadismus zum (Kultur-)Über-Ich als internalisierte Tyrannei der Kultur

2.1 Das Tyrannische bei Freud

Freuds psychoanalytische Kulturtheorie ist vom Tyrannischen durchdrungen, auch wenn er selbst diese Semantik in seinen Schriften relativ sparsam einsetzt. Boesche spricht von Freuds „pessimistic analysis that suggested the inevitability of tyranny“²³⁶ und rückt in Bezug auf die Thematik der Reproduktion des Tyrannischen bei Freud besonders die Rolle der patriarchal-naturalisierten Familie in den Mittelpunkt: „This focus on the family is Freud’s greatest contribution of the theory of tyranny, because it is in the family that the oppressive cycle is continued and the patterns of tyranny are reproduced.“²³⁷ Im

²³⁶ Boesche: Theories of Tyranny, S. 287.

²³⁷ Boesche: Theories of Tyranny, S. 323. Dabei sieht Boesche in Freuds Theorie einen tyrannischen Zirkelschluss am Werk, denn durch die Essentialisierung der patriarchalen Familienstruktur werde keine Alternative zur Reproduktion des Tyrannischen in der Gesamtgesellschaft mehr denkbar: „Freud assumed that tyranny was unavoidable, because he assumed that the patriarchal family was both natural and inevitable.“ Boesche: Theories of Tyranny, S. 324. Die patriarchale Familie stehe dabei in einem Zusammenhang mit politischer Tyrannei: „Political tyranny may well reproduce itself through the tyranny of a patriarchal family.“ Boesche: Theories of Tyranny, S. 312. Grundlegend für diese Annahmen ist es, dass die psychoanalytische Theorie Freuds trotz ihrer weit ausfächernden Fähigkeit zur Reflexion einer statischen Konstruktion von der ‚Natur des Menschen‘ verhaftet bleibt und diese zur unhinterfragbaren Entität essentialisiert. Wolfgang Müller-Funk betont, dass die Psychoanalyse Freuds mit einem statisierten Konstrukt von Natur arbeitet, wobei die Natur der Kultur antagonistisch gegenübergestellt wird: „Der Mensch, dem die Psychoanalyse in seinen heimlichen Neigungen auf lauert und dessen Obsessionen sie durch die Geschwätzigkeit des Traumes und des Dialogs ans Tageslicht zerrt, gehört ganz und gar – wenigstens in der klassischen Selbstdeutung der Psychoanalyse – auf die Seite der Natur. Insofern ist insbesondere das Denken Freuds ganz dem traditionellen Gegensatz von Natur und Kultur verpflichtet, wobei die Natur die feindliche Außenwelt wie die übermächtige Binnenwelt der menschlichen Triebe – die Metapher selbst hat biologische Konnotationen – meint.“ Wolfgang Müller-Funk: Kapitel 2. Psychoanalyse als Kulturtheorie: Sigmund Freud. In: Ders.: Kulturtheorie. Einführung in Schlüsseltexte

vorliegenden Kapitel wird das Konzept der patriarchalen Familie bei Freud vertiefend analysiert, um aufzuzeigen, wie Freud bereits mit der fiktional-narrativen Konstruktion des tyrannischen ‚Urvaters‘ den Kulturursprung denkt. Hierauf aufbauend ist mit dem Narzißmus²³⁸ und seinem Zusammenhang mit dem Tyrannischen eine Verbindungslinie zu ziehen, die sich anschließend mit dem Aspekt des Sadismus weiterdenken lässt. Ein zentraler Punkt in Bezug auf das Tyrannische bei Freud ist darüber hinaus sein Konzept des Über-Ichs und die damit verbundene „tyranny of the superego“.²³⁹ Das Schuld erzeugende Über-Ich ist bei Freud in einem direkten Zusammenhang mit dem Vater und der patriarchalen Struktur zu sehen.²⁴⁰

Steht der tyrannische ‚Urvater‘ am Anfang von Freuds Kulturkonzeption, so endet diese mit dem zwar internalisierten, aber für das Individuum nicht weniger tyrannisch erscheinenden ‚Kultur-Über-Ich‘, einer gesellschaftlich all-gemeiner wirksamen Fortsetzung des Über-Ichs. Die (implizite) Vorstellung des Tyrannen bildet eine, wenn nicht die zentrale Klammer in Freuds psychoanalytischer Theorie. Freuds Narration des tyrannischen ‚Urvaters‘ gilt es zu beleuchten, da sie einerseits – so die These – trotz der kritischen Diskussionen, die sie erfahren hat, nach wie vor den Ausgangspunkt und ‚Kern‘ der psychoanalytischen Kulturtheorie bildet und andererseits verdeutlicht, wie zentral

der Kulturwissenschaften. 2., erw. u. bearb. Aufl. Tübingen: Francke 2010, S. 23–47, hier S. 24. Die naturalisierte Tyrannei in der Familie setzte sich daher, wie Boesche hervorhebt, mit Freud auch zwangsläufig in Gesellschaft und Politik fort: „[T]he authoritarian nature of the family – grounded, thought Freud, in human nature – repeats itself generation after generation and reproduces itself in the larger political world.“ Boesche: *Theories of Tyranny*, S. 287.

238 Im direkten Kontext von Freud wird die Schreibweise mit ‚ß‘ verwendet.

239 Boesche: *Theories of Tyranny*, S. 305. Boesche unterstreicht diesbezüglich: „The tyranny that Freud lamented was an internalized tyranny, a tyranny that we are forced to impose on ourselves“ (Boesche: *Theories of Tyranny*, S. 292.) und führt im Hinblick auf das Über-Ich aus: „civilization must tyrannize over us in order to make us do the work necessary to perpetuate civilization.“ Boesche: *Theories of Tyranny*, S. 321.

240 Bei Boesche heißt es: „[T]he superego ensures that the future always resembles the past, that the tyranny of the father is carried forward with each generation. Such tyranny manifests itself most of all in the phenomenon of guilt.“ Boesche: *Theories of Tyranny*, S. 292. Weiter erläutert Boesche zur Rolle des tyrannischen Über-Ichs im Hinblick auf die Kultur: „The tyrannical superego – civilization’s agancy within us that watches over us [...] – makes us afraid of strong passions, punishes us for being ambitious or aggressive, denies us sexual pleasure, torments us with guilt for merely wishing to do evil, makes us use up our lives in tiresome toil, forces upon us unthinkingly the past prejudices of our parents, and by eliminating both curiosity and spontaneity renders us insipid conformists, parrots who have learned the lines of history’s tiresome drama.“ Boesche: *Theories of Tyranny*, S. 320.

der Tyrannendiskurs im 19. und 20. Jahrhundert im geistesgeschichtlichen Denken präsent ist.

Für Freud ist die Psychoanalyse „[u]rsprünglich die Bezeichnung eines bestimmten therapeutischen Verfahrens“ und „auch der Name einer Wissenschaft geworden, der vom Unbewußt-Seelischen“. ²⁴¹ Aus seiner therapeutischen Arbeit heraus konzipiert er die drei miteinander in engem Zusammenhang stehenden Instanzen ‚Es‘, ‚Ich‘ und ‚Über-Ich‘: „In seiner neuen Lehre von den drei Persönlichkeitsinstanzen Es, Ich und Über-Ich betrachtete er die erstgenannte als Ursprungsort sowohl der libidinösen als auch der aggressiven und destruktiven Triebe“. ²⁴² Besonders das Über-Ich, aber auch das Es können als tyrannische Instanzen gesehen werden, zu denen sich das Ich ausgleichend verhalten muss. In *Das Ich und das Es* (1923) führt Freud aus, wie das Ich für die rationale Vernunft und das Es für die Triebstruktur eintritt: „Die Wahrnehmung spielt für das Ich die Rolle, welche im Es dem Trieb zufällt. Das Ich repräsentiert, was man Vernunft und Besonnenheit nennen kann, im Gegensatz zum Es, welches die Leidenschaften enthält.“ ²⁴³

Neben der psychoanalytischen ‚Dreifaltigkeit‘ Es, Ich und Über-Ich nimmt der „Dualismus zwischen ‚Eros‘ und ‚Todestrieb‘“ ²⁴⁴ eine zentrale tyrannische Funktion in Freuds psychoanalytischem System ein: „Das Ziel alles Lebens ist der Tod, und zurückgreifend: Das Leblose war früher

²⁴¹ Sigmund Freud: ‚Selbstdarstellung‘ [1925]. In: Ders.: Gesammelte Werke. Bd. XIV. Werke aus den Jahren 1925–1931. Unter Mitwirk. v. Marie Bonaparte, Prinzessin Georg v. Griechenland hrsg. v. Anna Freud u. a. 5. Aufl. Frankfurt a. M.: Fischer 1972, S. 31–96, hier S. 96.

²⁴² Günter Gödde: Freuds ‚Entdeckung‘ des Unbewussten und die Wandlungen in seiner Auffassung. In: Michael B. Buchholz u. Ders. (Hrsg.): Macht und Dynamik des Unbewussten. Auseinandersetzungen in Philosophie, Medizin und Psychoanalyse. Bd. I. Gießen: Psychosozial-Verlag 2005, S. 325–360, hier S. 344.

²⁴³ Sigmund Freud: Das Ich und das Es [1923]. In: Ders.: Gesammelte Werke. Bd. XIII. Jenseits des Lustprinzips. Massenpsychose und Ich-Analyse. Das Ich und das Es. Unter Mitwirk. v. Marie Bonaparte, Prinzessin Georg v. Griechenland hrsg. v. Anna Freud u. a. 7. Aufl. Frankfurt a. M.: Fischer 1972, S. 235–289, hier S. 252 f. Dabei ist zu betonen, dass nicht nur das Es nach Freud unbewusst ist, sondern durchaus auch die beiden anderen Instanzen nicht-reflektierte, unbewusste bzw. vorbewusste Anteile aufweisen: „Das Unbewusste sei zwar die allein herrschende Qualität im Es; aber es sei nicht möglich, dem Es die Gesamtheit des Unbewussten zuzuordnen. Auch Teile des Ich und des Über-Ich können durchaus unbewusst sein.“ Gödde: Freuds ‚Entdeckung‘ des Unbewussten und die Wandlungen in seiner Auffassung, S. 345.

²⁴⁴ Gödde: Freuds ‚Entdeckung‘ des Unbewussten und die Wandlungen in seiner Auffassung, S. 343.

da als das Lebende.²⁴⁵ Die Existenz ist nach Freud also allgemein und grundlegend zwei konkurrierenden Trieben ausgesetzt und durch sie bestimmt:

Eros (alle Formen libidinöser Triebe umgreifend) und *Todestrieb* (den Freuds Anhänger bald Thanatos nannten). Freud schien zu postulieren, in diesem Zweiersystem sei der Todestrieb der grundlegendere. [...] Eros ist nun viel mehr als Sexualtrieb; Eros existiert in jeder lebenden Zelle und treibt die lebendige Substanz an, größere Wesenseinheiten zu bilden; er ist ein Aufschub des Todes durch die Flucht nach vorn. Der Todestrieb ist die Tendenz zur Auflösung der lebendigen Substanz und zur Rückkehr in einen Zustand der unbelebten Materie. Die beiden Triebe sind untrennbar; das Leben ist ein Kompromiß zwischen Eros und Todestrieb, bis der letztere die Oberhand behält.²⁴⁶

Hinzu kommt, dass nach Freud das zwischen Todestrieb und Eros situierte Leben beständig dem allmächtigen Lustprinzip folgt, wie er 1920 in *Jenseits des Lustprinzips* herausstellt:

In der psychoanalytischen Theorie nehmen wir unbedenklich an, daß der Ablauf der seelischen Vorgänge automatisch durch das Lustprinzip reguliert wird, das heißt, wir glauben, daß er jedesmal durch eine unlustvolle Spannung angeregt wird und dann eine solche Richtung einschlägt, daß sein Endergebnis mit einer Herabsetzung dieser Spannung, also mit einer Vermeidung von Unlust oder Erzeugung von Lust zusammenfällt.²⁴⁷

Freud rückt die absolute Unbedingtheit des Lustprinzips in die Nähe des Tyrannischen, wenn er es als despotische Gewalt im Seelenleben charakterisiert. Das willkürliche, nicht-vernünftige Lustprinzip herrsche, bis es schließlich vom Todestrieb überwunden werde:

Aber es steht fest, daß die Selbstwahrnehmungen – Allgemeingefühle und Lust-Unlustempfindungen – die Abläufe im Es mit despotischer Gewalt beherrschen. Das Es gehorcht dem unerbittlichen Lustprinzip. Aber nicht nur das Es allein. Es scheint, daß auch die Tätigkeit der anderen psychischen Instanzen das Lustprinzip nur zu modifizieren, aber nicht aufzuheben vermag, und es bleibt

245 Sigmund Freud: Jenseits des Lustprinzips [1920]. In: Ders.: Gesammelte Werke. Bd. XIII. Jenseits des Lustprinzips. Massenpsychose und Ich-Analyse. Das Ich und das Es. Unter Mitwirk. v. Marie Bonaparte, Prinzessin Georg v. Griechenland hrsg. v. Anna Freud u. a. 7. Aufl. Frankfurt a. M.: Fischer 1972, S. 1–69, hier S. 40. Hervorhebung im Original.

246 Henry F. Ellenberger: Die Entdeckung des Unbewußten. Geschichte und Entwicklung der dynamischen Psychiatrie von den Anfängen bis zu Janet, Freud, Adler und Jung [The Discovery of the Unconscious. The History and Evolution of Dynamic Psychiatry, 1970]. Aus d. Amerikanischen v. Gudrun Theusner-Stampa. Zürich: Diogenes 1985, S. 710. Hervorhebung im Original.

247 Freud: Jenseits des Lustprinzips, S. 3.

eine theoretisch höchst bedeutsame, gegenwärtig noch nicht beantwortete Frage, wann und wie die Überwindung des Lustprinzips überhaupt gelingt. Die Erwägung, daß das Lustprinzip eine Herabsetzung, im Grunde vielleicht ein Erlöschen der Bedürfnisspannungen (*Nirwana*) verlangt, führt zu noch nicht gewürdigten Beziehungen des Lustprinzips zu den beiden Urkräften, Eros und Todestrieb.²⁴⁸

Dabei ergeben sich zentrale Anknüpfungspunkte von Freud zu den Theorien des Tyrannischen in den Ausführungen von Schopenhauer und Nietzsche.²⁴⁹ Alle drei Positionen – Schopenhauer, Nietzsche, Freud – setzen sich intensiv mit Macht- und Herrschaftskonstellationen auseinander, sei es als ‚Weltwille‘, ‚Übermensch‘ oder ‚Urvater‘ und ‚(Kultur-)Über-Ich‘. An die ausgeprägten Machtdysbalancen mit ihren willkürlichen Zügen zeigt sich das Konzept des Tyrannischen anschlussfähig. Besonders eindringlich kann dies bei Freud sein fiktionaler Kulturgründungsmythos vom tyrannischen ‚Urvater‘ verdeutlichen.

2.2 Freuds narratives Konstrukt des tyrannischen ‚Urvaters‘

Kaum ein anderer Text Freuds sah sich derart der Kritik ausgesetzt wie *Totem und Tabu* (1912/13). Die als zwingend postulierte Vorstellung, am Beginn der

248 Sigmund Freud: Abriß der Psychoanalyse [1940]. In: Ders.: Abriß der Psychoanalyse. Einführende Darstellungen. Eingel. v. F.-W. Eickhoff. Frankfurt a. M. Fischer 2009, S. 39–103, hier S. 94.

249 Die Anschlussfähigkeit der Psychoanalyse an Schopenhauer und Nietzsche wird von Freud selbst wiederholt deutlich herausgestellt, auch wenn er dabei stets auf die Originalität seiner Konzepte verweist: „Die weitgehenden Übereinstimmungen der Psychoanalyse mit der Philosophie Schopenhauers – er hat nicht nur den Primat der Affektivität und die überragende Bedeutung der Sexualität vertreten, sondern selbst den Mechanismus der Verdrängung gekannt – lassen sich nicht auf meine Bekanntschaft mit seiner Lehre zurückführen. Ich habe Schopenhauer sehr spät gelesen. Nietzsche, den anderen Philosophen, dessen Ahnungen und Einsichten sich oft in der erstaunlichsten Weise mit den mühsamen Ergebnissen der Psychoanalyse decken, habe ich gerade darum lange gemieden; an der Priorität lag mir ja weniger als an der Erhaltung meiner Unbefangenheit.“ Freud: ‚Selbstdarstellung‘, S. 86. Vgl. auch Günter Gödde: Schopenhauer als Vordenker der Freudschen Metapsychologie (1991). In: Hans-Martin Lohmann (Hrsg.): Hundert Jahre Psychoanalyse. Bausteine und Materialien zu ihrer Geschichte. Stuttgart: Verlag Internationale Psychoanalyse 1996, S. 15–60. Günter Gödde stellt im Hinblick auf Freuds Korrespondenzen zu Nietzsche und Schopenhauer heraus: „Als Freud 1923 das ‚Es‘ postulierte, brachte er es ausdrücklich mit Nietzsche in Zusammenhang [...]. Die Autonomie des Ichs wird angesichts des Es als gefährlicher Triebnatur und des Über-Ichs als Vermittlers einer repressiven Kultur radikal in Frage gestellt. In diesem Kontext tritt Freuds *Affinität* zur Willensmetaphysik Schopenhauers und Nietzsches immer deutlicher zutage.“ Gödde: Freuds ‚Entdeckung‘ des Unbewussten und die Wandlungen in seiner Auffassung, S. 351. Hervorhebung im Original.

Kulturentwicklung habe ein tyrannischer ‚Urvater‘ über alle verfügbaren ‚Weibchen‘ geherrscht und sei dann mittels Tyrannenmord von seinen eifersüchtigen Söhnen beseitigt worden, führte bereits in der zeitgenössischen Rezeption zu Kopfschütteln: „Die zeitgenössische Kritik ist sich über die in *Totem und Tabu* entwickelten Thesen in etwa einig – sie sind unhaltbar. [...] Die Darwinsche Urhorde ist eine Karikatur der Familie.“²⁵⁰ Aus anthropologischer Sicht erschien, so Elizabeth Bott Spillius, das Postulat Freuds bereits Anfang des 20. Jahrhunderts zu einseitig, unterkomplex und unbelegt: „Insbesondere die Fachleute lehnten Freuds Mutmaßungen ab, allen voran die Anthropologen, deren größtes Missfallen die vierte Abhandlung mit ihren Thesen über den Mord am ‚Urvater‘ weckte.“²⁵¹ Während *Totem und Tabu* und insbesondere der Mythos vom ‚Urvater‘ bereits zur Entstehungszeit der Abhandlung von Anthropologen und Ethnologen größtenteils als unwissenschaftlich abgelehnt wurde,²⁵² irritiert aus heutiger, postkolonialer Sicht zusätzlich besonders der holzschnittartige Ethno- und Eurozentrismus des Textes.²⁵³ Zunächst ist festzustellen, dass Freud den Mythos vom tyrannischen ‚Urvater‘ gar nicht selbst erdacht, sondern diesen aus den Diskursen des 19. Jahrhunderts übernommen hat: „Die Idee, die primitive Menschheit habe unter der Führung eines despotischen Männchens in Horden gelebt, war eine hypothetische Annahme Darwins gewesen.“²⁵⁴ In *Die Abstammung des Menschen* (1871) postuliert Charles Darwin: „Wenn man zugibt, daß die anthropomorphen Affen eine natürliche

250 René Girard: *Totem und Tabu* und die Inzestverbote [Auszug aus: *La violence et le sacré*, 1972]. Übers. v. Elisabeth Mainberger-Ruh. In: Eberhart Th. Haas (Hrsg.): 100 Jahre *Totem und Tabu*. Freud und die Fundamente der Kultur. Gießen: Psychosozial-Verlag 2012, S. 77–98, hier S. 77. Hervorhebung im Original.

251 Elizabeth Bott Spillius: *Totem und Tabu* und die ‚Professional Correctness‘ [Totem and Taboo and professional correctness, 2000]. Übers. v. Elisabeth Vorspohl. In: Eberhart Th. Haas (Hrsg.): 100 Jahre *Totem und Tabu*. Freud und die Fundamente der Kultur. Gießen: Psychosozial-Verlag 2012, S. 63–75, hier S. 68.

252 Zu einer weiteren Auseinandersetzung mit dem ‚Urvater‘-Konzept vgl. auch Ralph J. Butzer u. Roland Burkholz: Urvater und Eiszeit. Biologisch-evolutionäres und psycholamarckistisches Denken bei Freud. In: Luzifer-Amor. Zeitschrift zur Geschichte des Psychoanalyse 4 (1991), H. 8, S. 24–49.

253 Diesbezüglich fasst Eberhart Th. Haas zusammen: „Zu Recht gibt es Zweifel bezüglich des moralischen Primats der europäischen Kultur. Jede universalistisch daher kommende Theoriesprache wurde im Zug der postkolonialen Perspektive auf ihre offenen oder versteckten Herrschaftsansprüche untersucht, und damit geriet auch *Totem und Tabu* in den Strudel dieser Kritik. Das Buch gilt heute den meisten Kritikern als ungebrochen ethnozentrisch, methodisch unordentlich und ethnologisch widerlegt.“ Eberhart Th. Haas: 100 Jahre *Totem und Tabu*: Wissenschaftlich unkorrekt oder Grundlage einer Kulturanthropologie? In: Ders. (Hrsg.): 100 Jahre *Totem und Tabu*. Freud und die Fundamente der Kultur. Gießen: Psychosozial-Verlag 2012, S. 273–293, hier S. 289. Hervorhebung im Original.

254 Ellenberger: Die Entdeckung des Unbewußten, S. 729.

Untergruppe bilden, so können wir folgern, daß irgend ein altes Glied der anthropomorphen Untergruppe der Stammvater des Menschen gewesen ist“.²⁵⁵ Freud schließt sich diesem konstruierten ‚Ursprungsgedanken‘ an, denn er benötigt für seine kulturtheoretisch rückgebundene Psychoanalyse den Mythos des ‚Urvaters‘ als einen Ausgangspunkt, von dem aus er den Totemismus ableiten und das Inzesttabu erklären kann. Zur narrativen Konstruktion des ‚Urvaters‘ heißt es zusammenfassend bei Bott Spillius:

In Freuds Rekonstruktionen der fernen Vergangenheit sind die Menschen zu einer Urhorde organisiert – wie man es sich auch für die Gorillas vorstellte –, über die ein männlicher Anführer, der das Monopol auf die Frauen besaß, herrschte. Voller Eifersucht und Hass rotteten sich die Söhne zusammen, töteten den Vater und verleiben sich seine bewunderten Eigenschaften ein, indem sie ihn verspeisten. Von Reue und Schuldgefühlen überwältigt, verehrten sie anschließend den Totem als väterlichen Ahnen, entsagten ihrer sexuellen Rechte auf die Frauen des Clans, ihre ‚Mütter‘ und ‚Schwestern‘, und praktizierten fortan die (totemistische) Clanexogamie. Der Totem durfte nur noch bei rituellen Anlässen, wenn das Totemmahl unbewusst an den Urmord und Kannibalismus erinnerte, verzehrt werden. Diese Begebenheit bildete in Verbindung mit dem Bruderpakt, dem Verzicht auf die Frauen und den Anfängen der Religion in Form der den Totem betreffenden Tabus die ersten Schritte in Richtung auf die zivilisierte Gesellschaft.²⁵⁶

Dieses allgemeine, universelle und ‚ursprüngliche‘ Modell bildet nun, so Freud, die Grundlage für die Entwicklung eines jeden männlichen Individuums. Der ‚Urvater‘-Mythos wird in Freuds Modellkonstruktion mit dem Ödipuskomplex und der sich anschließenden Herausbildung des Über-Ichs verschmolzen. Der Mythos vom tyrannischen ‚Urvater‘ rückt damit als konstruierter Ausgangspunkt ebenso an den Anfang wie in das Zentrum der psychoanalytischen Theorie:

Der gemeinsame Kern wird demonstriert in der Geschichte von der Ermordung des Urvaters, einer Erweiterung der Vorstellung vom Ödipuskomplex. Jeder kleine Junge, sagt Freud, muß in sich den geheimen Wunsch überwinden, seinen Vater zu töten und seine Mutter zu heiraten. Wenn das Kind fähig ist, diese Probe erfolgreich zu bestehen, verleibt es sich das Bild seines Vaters ein; sein Über-Ich baut sich auf und es wird bereit für eine normale Reife und ein normales Erwachsenenleben; wenn es die Probe nicht besteht, muß es neurotisch werden. Das ist das Schicksal jedes Mannes, aber dieses individuelle Schicksal ist das Abbild eines entscheidenden Ereignisses, das sich in der Vorgeschichte der

255 Charles Darwin: Die Abstammung des Menschen [The Descent of Man, and Selection in Relation to Sex, 1871]. Übers. v. Heinrich Schmidt-Jena. Durchges. u. eingel. v. Gerhard Heberer. Stuttgart: Kröner 1966, S. 200.

256 Bott Spillius: *Totem und Tabu* und die ‚Professional Correctness‘, S. 66.

Menschheit zugetragen hat. Vor Jahrtausenden lebten die Menschen in Horden unter der tyrannischen Herrschaft eines grausamen Vaters, der alle Weibchen für sich behielt und seine heranwachsenden Söhne aus dem Familienverband austieß. Die verbannten Söhne lebten in einer durch homosexuelle Gefühle und Verhaltensweisen geeinten Gemeinschaft. Schließlich töteten die Söhne den Vater und fraßen ihn auf, womit sie ihren Haß befriedigten, aber dies war der Beginn des Totemismus.²⁵⁷

Freud entwickelt mit dem tyrannischen ‚Urvater‘ eine fiktionale Erzählung aus dem evolutionstheoretisch-patriarchalen Diskurs seiner Zeit für die psychoanalytische Theorie weiter, dabei „gelingt [es] ihm nicht, die These des einzigen, prähistorischen Mordes zu überwinden, die – wörtlich genommen – dem Ganzen den Charakter des frei Erfundenen verleiht.“²⁵⁸ Herbert Will sieht in Freuds Konstruktion ein „idealtypisches Modell“ verkörpert, das gerade nicht als real und zwingend betrachtet werden kann, sondern ein konstruiertes Denkmodell darstellt:

Seine erzählende Darstellungsweise lässt offen, ob er eine einmalige historische Tat postuliert, die in prähistorischer neolithischer Zeit stattgefunden hätte und aus der die gesamte Religionsgeschichte entsprungen sei. Oder ob er geradezu das Gegenteil: eine neuartige mythische Erzählung entwirft. Meiner Ansicht nach sind beide Lesarten nicht in der Lage, *Totem und Tabu* heute einen konstruktiven Sinn abzugewinnen. Vielmehr konzipiert Freud darin ein idealtypisches Modell, in dem er eine Unzahl angenommener historischer Gewalttaten zu einem typischen Ereignis verdichtet. Er verwendet dabei – intuitiv und ohne es methodisch zu reflektieren – das Konzept des Idealtypus, das damals in der Luft lag und das sein Zeitgenosse Max Weber für historische und soziologische Untersuchungen konzeptionell ausarbeitet [...]. Der Urvatermord ist eine idealtypische Konstruktion.²⁵⁹

Den Ausgangs- und Kulminationspunkt der psychoanalytischen Kulturtheorie bildet demnach eine zum Idealtypus verdichtete fiktive Narration, abgeleitet aus den evolutionistischen Diskursen der Zeit und somit eine Ästhetisierung der Tyrannis: „Freud gestaltet sein Modell vom Urvatermord nicht als eine begriffliche Abstraktion, sondern als eine Meistererzählung.“²⁶⁰ Was Freud damit für seine Theorie gewinnt, kann mit Eberhart Th. Haas einerseits darin

257 Ellenberger: Die Entdeckung des Unbewußten, S. 728 f.

258 Girard: *Totem und Tabu* und die Inzestverbote, S. 82.

259 Herbert Will: Gewalt, Schuldgefühl und Religionsbildung – 100 Jahre nach *Totem und Tabu*. In: Eberhart Th. Haas (Hrsg.): 100 Jahre *Totem und Tabu*. Freud und die Fundamente der Kultur. Gießen: Psychosozial-Verlag 2012, S. 151–176, hier S. 155. Hervorhebung im Original.

260 Will: Gewalt, Schuldgefühl und Religionsbildung – 100 Jahre nach *Totem und Tabu*, S. 154.

gesehen werden, dass der Ausgangspunkt des Religiösen und der mit ihr im Zusammenhang stehenden Sündenbockfunktion narrativ rückgebunden wird: „Die Erhöhung zur Gottheit ist der zweite Akt der Urtragödie, deren erster Teil in der realen Tötung und im Verzehr des Geopferten bestand, gemäß der Formel, dass Götter sakralisierte Sündenböcke sind. Das ist die Essenz von *Totem und Tabu* wie auch des Religiösen.“²⁶¹ René Girard stellt hingegen andererseits die „These vom Mechanismus des versöhnenden Opfers als dem Fundament jeder kulturellen Ordnung“²⁶² auf, die sich ebenfalls aus dem Konstrukt des ‚Urvater‘-Mordes ableiten lässt. Freud benötigt also seine Ästhetik der Tyranis, um zentrale Aspekte der Psychoanalyse von dieser Narration ausgehend entfalten zu können. Was problematisch hierbei anmutet, ist, dass Freud keinesfalls die Fiktionalität seiner Narration als Gedankenmodell, Hilfskonstruktion oder Idealtypus herausstellt, sondern auf den Schultern Darwins stehend die ‚Urvater‘-These als anthropologisches Faktum behauptet.

Freuds mit Darwins Selektionslehre korrespondierender grundsätzlicher Kulturpessimismus zeigt sich in *Das Unbehagen in der Kultur* (1930) in seiner Referenz zu Hobbes: „*Homo homini lupus*; wer hat nach allen Erfahrungen des Lebens und der Geschichte den Mut, diesen Satz zu bestreiten?“²⁶³ Wie stark dieses Denken Freud und damit auch die Psychoanalyse von ihren Anfängen an bestimmt, stellt auch Ellenberger heraus, wenn er den Hobbes'schen ‚Naturzustand‘ und den Freud'schen ‚Urvater‘-Mythos in direkten Bezug zueinander setzt, ihnen jedoch dabei eine unterschiedliche Wirkungsrichtung zuschreibt:

Was Ethnologen auch vom Mord am Urvater halten mögen, die Geschichte behält ihren Wert als ein philosophischer Mythos, der dem Mythos Hobbes' vom Ursprung der Gesellschaft entspricht. Nach Hobbes war der Urzustand der Menschheit ‚der Krieg aller gegen alle‘; dann tat sich eine Gruppe von Männern zusammen und übertrug ihre Rechte einem Herrscher; dieser sollte die ihm übertragene Macht zum Besten der Allgemeinheit so benützen, wie er es für nützlich hielt. Dies war der Ursprung der absoluten Monarchie, die viele Jahrhunderte lang in Glück und Unglück die am meisten verbreitete Regierungsform war. Wie Hobbes einen philosophischen Mythos vom Ursprung der absoluten Monarchie darstellte, so gab uns Freud einen ihrer Auflösung.²⁶⁴

261 Haas: 100 Jahre *Totem und Tabu*: Wissenschaftlich unkorrekt oder Grundlage einer Kultur-anthropologie?, S. 281. Hervorhebung im Original.

262 Girard: *Totem und Tabu* und die Inzestverbote, S. 91.

263 Sigmund Freud: *Das Unbehagen in der Kultur* [1930]. In: Ders.: *Gesammelte Werke*. Bd. XIV. Werke aus den Jahren 1925–1931. Unter Mitwirk. v. Marie Bonaparte, Prinzessin Georg v. Griechenland hrsg. v. Anna Freud u. a. 5. Aufl. Frankfurt a. M.: Fischer 1972, S. 419–506, hier S. 471. Hervorhebung im Original.

264 Ellenberger: *Die Entdeckung des Unbewußten*, S. 730.

Für Freud ist – wie schon in der Tradition Hobbes' – der Mensch von seiner Grundkonstitution her ein aggressives Wesen. Die Kultur hat, so Freud, die Funktion, diese Aggressionen zu bändigen, zu sublimieren und überhaupt ein Zusammenleben zu ermöglichen. Dieses ist jedoch vom ständigen Zerfall bedroht, wie Freud mit dem Mythos vom ‚Urvater‘ als destruktivem Ausgangspunkt der imaginierten Kulturentwicklung annimmt. Das christliche Gebot der Nächstenliebe stellt daher für Freud auch den entgegengesetzten Pol zu seiner kulturpessimistischen Auffassung von der ‚wahren Natur‘ des Menschen dar:

Die Existenz der Aggressionsneigung, die wir bei uns selbst verspüren können, bei anderen mit Recht voraussetzen, ist das Moment, das unser Verhältnis zum Nächsten stört und die Kultur zu ihrem Aufwand nötigt. Infolge dieser primären Feindseligkeit der Menschen gegeneinander ist die Kulturgesellschaft ständig vom Zerfall bedroht. [...] Die Kultur muß alles aufbieten, um den Aggressionstrieben der Menschen Schranken zu setzen, ihre Äußerungen durch psychische Reaktionsbildungen niederzuhalten. Daher also das Aufgebot von Methoden, die die Menschen zu Identifizierungen und zielgehemmten Liebesbeziehungen antreiben sollen, daher die Einschränkung des Sexuallebens und daher auch das Idealgebot, den Nächsten so zu lieben wie sich selbst, das sich wirklich dadurch rechtfertigt, daß nichts anderes der ursprünglichen menschlichen Natur so sehr zuwiderläuft.²⁶⁵

Freud bleibt in seinem Begriff von Natur und Naturzustand Hobbes verhaftet, „[z]ugleich operiert seine Kulturtheorie mit einer statischen biologischen Anthropologie.“²⁶⁶ Dabei sind Genderkonstruktionen für Freud kein Thema, indem er ganz Darwins „Kämpfe zwischen den Individuen des einen Geschlechts, meistens der Männchen, um den Besitz des anderen Geschlechts“²⁶⁷ folgt, mit dem auch die Übernahme einer Einteilung der Menschen in Männer und Frauen Hand in Hand geht:²⁶⁸ „Freuds Konzept reproduziert traditionelle Geschlechtsbilder“,²⁶⁹ mit denen eine Abwertung

265 Freud: Das Unbehagen in der Kultur, S. 471.

266 Müller-Funk: Kapitel 2. Psychoanalyse als Kulturtheorie: Sigmund Freud, S. 46.

267 Charles Darwin: Über die Entstehung der Arten durch natürliche Zuchtwahl oder die Erhaltung der begünstigten Rassen im Kampfe um's Dasein [On the Origin of Species by Means of Natural Selection, or the Preservation of Favoured Races in the Struggle for Life, 1859]. Nach der letzten englischen Aufl. wiederholt durchges. v. J. Victor Carus. Köln: Parkland 2002, S. 107.

268 Zur Auseinandersetzung von Feminismus und Gender Studies mit den Texten Freuds vgl. Karin Flaake: Feminismus/Gender Studies. In: Hans-Martin Lohmann u. Joachim Pfeiffer (Hrsg.): Freud Handbuch. Leben – Werk – Wirkung. Sonderausgabe. Stuttgart u. Weimar: Metzler 2013, S. 383–395.

269 Müller-Funk: Kapitel 2. Psychoanalyse als Kulturtheorie: Sigmund Freud, S. 46.

von Frauen verbunden ist, wie auch Boesche betont, wenn er „Freud's misogyny and his disdain for the intellectual and professional capabilities of woman“²⁷⁰ kritisch hervorhebt. Der Hobbes'sche Naturzustand kann nach Freud nur zum umfassenden Glück des einen Stärksten – des Tyrannen – dienen. Alle anderen sind demzufolge benachteiligt und müssen beständigen Triebverzicht leisten. Um dieses allgemeine Unglück abzuwenden, muss schließlich der Tyrannenmord erfolgen, die Kultur errichtet und mittels religiöser Vorstellungen abgesichert werden. Das mühsam aufgebaute Kulturgebäude dient bei Freud zweckrationalistisch als Schutz- und Trutzborg der Gesellschaft vor der aggressiven menschlichen ‚Natur‘:

Worin liegt der besondere Wert der religiösen Vorstellungen? Wir haben von Kulturfeindseligkeit gesprochen, erzeugt durch den Druck, den die Kultur ausübt, die Triebverzicht, die sie verlangt. Denkt man sich ihre Verbote aufgehoben, man darf also jetzt zum Sexualobjekt jedes Weib wählen, das einem gefällt, darf seinen Rivalen beim Weib, oder wer einem sonst im Weg steht, ohne Bedenken erschlagen, kann dem anderen auch irgendeines seiner Güter wegnehmen, ohne ihn um Erlaubnis zu fragen, wie schön, welche eine Kette von Befriedigungen wäre dann das Leben! Zwar findet man bald die nächste Schwierigkeit. Jeder andere hat genau dieselben Wünsche wie ich und wird mich nicht schonender behandeln als ich ihn. Im Grunde kann also nur ein Einziger durch solche Aufhebung der Kultureinschränkungen uneingeschränkt glücklich werden, ein Tyrann, ein Diktator, der alle Machtmittel an sich gerissen hat, und auch der hat allen Grund zu wünschen, daß die Anderen wenigstens dies eine Kulturgebot einhalten: du sollst nicht töten. Aber wie undankbar, wie kurzsichtig überhaupt, eine Aufhebung der Kultur anzustreben! Was dann übrig bleibt, ist der Naturzustand und der ist weit schwerer zu ertragen. Es ist wahr, die Natur verlangte von uns keine Triebeinschränkungen, sie ließe uns gewähren, aber sie hat ihre besondere wirksame Art uns zu beschränken, sie bringt uns um, kalt, grausam, rücksichtslos wie uns scheint, möglicherweise gerade bei den Anlässen unserer Befriedigung. Eben wegen dieser Gefahren, mit denen die Natur uns droht, haben wir uns ja zusammengetan und die Kultur geschaffen, die unter anderem auch unser Zusammenleben möglich machen soll. Es ist ja die Hauptaufgabe der Kultur, ihr eigentlicher Daseinsgrund, uns gegen die Natur zu verteidigen.²⁷¹

Um diese Vorstellung abzusichern, auf der Freud im Prinzip die gesamte psychoanalytische Theorie aufbaut, bedient er sich „der Darwinschen

²⁷⁰ Boesche: *Theories of Tyranny*, S. 305.

²⁷¹ Sigmund Freud: *Die Zukunft einer Illusion* [1927]. In: Ders.: *Gesammelte Werke*. Bd. XIV. *Werke aus den Jahren 1925–1931*. Unter Mitwirk. v. Marie Bonaparte, Prinzessin Georg v. Griechenland hrsg. v. Anna Freud u. a. 5. Aufl. Frankfurt a. M.: Fischer 1972, S. 323–380, hier S. 335 f.

Hypothese über den Urzustand der menschlichen Gesellschaft“.²⁷² Der Tyrann steht ganz am Anfang von Freuds übernommener Konstruktion der Urhorde. Der Tyrannenmord des rebellischen ‚Männerverbandes‘, der sich – in Freuds Denkmodell – eifersüchtig um seine Triebabfuhr betrogen sieht, und die daraus folgende Tötung und kannibalische Einverleibung des gefürchteten ‚Urvaters‘ schließen sich an und markieren in Freuds Narration den Beginn einer neuen Kultur, die in der Folge den Totemismus schaffe:

Die Darwinsche Urhorde hat natürlich keinen Raum für die Anfänge des Totemismus. Ein gewalttätiger, eifersüchtiger Vater, der alle Weibchen für sich behält und die heranwachsenden Söhne vertreibt, nichts weiter. Dieser Urzustand der Gesellschaft ist nirgends Gegenstand der Beobachtung geworden. Was wir als primitivste Organisation finden, was noch heute bei gewissen Stämmen in Kraft besteht, das sind M ä n n e r v e r b ä n d e, die aus gleichberechtigten Mitgliedern bestehen und den Einschränkungen des totemistischen Systems unterliegen, dabei mütterliche Erblichkeit. Kann das eine aus dem anderen hervorgegangen sein und auf welchem Wege war es möglich? Die Berufung auf die Feier der Totemmahlzeit gestattet uns eine Antwort zu geben: Eines Tages taten sich die ausgetriebenen Brüder zusammen, erschlugen und verzehrten den Vater und machten so der Vaterhorde ein Ende. Vereint wagten sie und brachten zustande, was dem einzelnen unmöglich geblieben wäre. (Vielleicht hatte ein Kulturfortschritt, die Handhabung einer neuen Waffe, ihnen das Gefühl der Überlegenheit gegeben.) Daß sie den Getöteten auch verzehrten, ist für den kannibalen Wilden selbstverständlich. Der gewalttätige Urvater war gewiß das beneidete und gefürchtete Vorbild eines jeden aus der Bruderschar gewesen. Nun setzten sie im Akte des Verzehens die Identifizierung mit ihm durch, eigneten sich ein jeder ein Stück seiner Stärke an. Die Totemmahlzeit, vielleicht das erste Fest der Menschheit, wäre die Wiederholung und die Gedenkfeier dieser denkwürdigen, verbrecherischen Tat, mit welcher so vieles seinen Anfang nahm, die soziale Organisation, die sittlichen Einschränkungen und die Religion.²⁷³

Dass Freud die Konzeption des grausamen ‚Urvaters‘ dezidiert als tyrannisch auffasst, wird nicht nur aus dem Inhalt seiner Erzählung deutlich, sondern auch in einer Fußnote in *Totem und Tabu*, in der er sich als Quelle auf James Jasper Atkinsons Darwinrezeption bezieht und sich dessen Verwendung des Begriffs Tyrann in diesem Zusammenhang anschließt: „Die ungeheuerlich erscheinende Annahme der Überwältigung und Tötung des tyrannischen

²⁷² Sigmund Freud: *Totem und Tabu*. Einige Übereinstimmungen im Seelenleben der Wilden und der Neurotiker [1912/13]. In: Ders.: *Gesammelte Werke*. Bd. IX. *Totem und Tabu*. Unter Mitwirk. v. Marie Bonaparte, Prinzessin Georg v. Griechenland hrsg. v. Anna Freud, Edward Bibring u. Ernst Kris. 7. Aufl. Frankfurt a. M.: Fischer 1986, S. 171. Hervorhebung im Original.

²⁷³ Freud: *Totem und Tabu*, S. 171 f. Hervorhebung im Original.

Vaters durch die Vereinigung der ausgetriebenen Söhne hat sich auch Atkinson als direkte Folgerung aus den Verhältnissen der Darwinschen Urhorde ergeben.“²⁷⁴ In Freuds Imagination ist der Tyrann das gefürchtete, aber ebenso bewunderte Ideal der kannibalischen Brüder. Die Einverleibung sollte seine Stärke auf die einzelnen Männchen des Clans übertragen und sie ebenso hervorheben, was durch seine Zerstückelung jedoch zum Scheitern verurteilt gewesen sei. Schließlich werde der ‚Urvater‘ auf dem Umweg über religiöse Kulturleistungen zum dezidiert männlichen Gott erhoben und verklärt. Das Konzept des Tyrannen wird damit zum allgegenwärtigen und übergeordneten Kulturprinzip, die Religion entsteht nach Freud aus einem Tyrannenmord:

Die Brüder, welche sich zur Tötung des Vaters zusammengetan hatten, waren ja jeder für sich vom Wunsche beseelt gewesen, dem Vater gleich zu werden, und hatten diesem Wunsche durch Einverleibung von Teilen seines Ersatzes in der Totemmahlzeit Ausdruck gegeben. Dieser Wunsch mußte infolge des Druckes, welchen die Bande des Brüderclans auf jeden Teilnehmer übten, unerfüllt bleiben. Es konnte und durfte niemand mehr die Machtvollkommenheit des Vaters erreichen, nach der sie doch alle gestrebt hatten. Somit konnte im Laufe langer Zeiten die Erbitterung gegen den Vater, die zur Tat gedrängt hatte, nachlassen, die Sehnsucht nach ihm wachsen, und es konnte ein Ideal entstehen, welches die Machtfülle und Unbeschränktheit des einst bekämpften Urvaters und die Bereitwilligkeit, sich ihm zu unterwerfen, zum Inhalt hatte. Die ursprüngliche demokratische Gleichstellung der einzelnen Stammesgenossen war infolge einschneidender kultureller Veränderungen nicht mehr festzuhalten; somit zeigte sich eine Geneigtheit, in Anlehnung an die Verehrung einzelner Menschen, die sich vor anderen hervorgetan hatten, das alte Vaterideal in der Schöpfung von Göttern wieder zu beleben.²⁷⁵

Aus dieser Konstruktion des zum Gott erhobenen Tyrannen können mit Freud bis heute *alle* patriarchalen Machtstrukturen abgeleitet werden. Da die Narration vom tyrannischen ‚Urvater‘ als himmlischer ‚HERR‘ religiös übersetzt wurde, hat sich damit bis in die Gegenwart ein Anteil des patriarchalen Systems gegen ‚irdische‘ Kritik (scheinbar) immunisiert.

Dass der tyrannische ‚Urvater‘ in Freuds Schriften keine skurrile Fußnote ist, die ignoriert oder belächelt werden kann, zeigt sich in seiner späteren Verwendung des Konzeptes. In *Massenpsychologie und Ich-Analyse* (1921) grenzt Freud mit Bezug zu Nietzsche den narzißtischen ‚Urvater‘ als Führertypus vom ‚Massenmenschen‘ ab. Während die spekulative Argumentation in *Totem und Tabu* durchaus noch vorsichtig und tastend war („Dieser Urzustand der

²⁷⁴ Freud: Totem und Tabu, S. 172. Hervorhebung im Original.

²⁷⁵ Freud: Totem und Tabu, S. 178.

Gesellschaft ist nirgends Gegenstand der Beobachtung geworden²⁷⁶) und sich der Absicherung durch den ‚Übervater‘ Darwin versichern musste, sind die Hypothesen rund zehn Jahre später zu Erkenntnissen und Tatsachen geronnen. Der ‚Urvater‘ ist für Freud hier ein feststehendes Konzept, das sogleich auch der psychoanalytischen Analyse zugeführt werden kann:

Die Individualpsychologie muß vielmehr ebenso alt sein wie die Massenpsychologie, denn von Anfang an gab es zweierlei Psychologien, die der Massenindividuen und die des Vaters, Oberhauptes, Führers. Die Einzelnen der Masse waren so gebunden, wie wir sie heute finden, aber der Vater der Urhorde war frei. Seine intellektuellen Akte waren auch in der Vereinzelung stark und unabhängig, sein Wille bedurfte nicht der Bekräftigung durch den anderen. Wir nehmen konsequenterweise an, daß sein Ich wenig libidinös gebunden war, er liebte niemanden außer sich, und die anderen nur, insoweit sie seinen Bedürfnissen dienten. Sein Ich gab nichts Überschüssiges an die Objekte ab. Zu Eingang der Menschheitsgeschichte war er der Übermensch, den Nietzsche erst von der Zukunft erwartete. Noch heute bedürfen die Massenindividuen der Vorspiegelung, daß sie in gleicher und gerechter Weise vom Führer geliebt werden, aber der Führer selbst braucht niemanden anderen zu lieben, er darf von Herrschernatur sein, absolut narzißisch, aber selbstsicher und selbstständig. Wir wissen, daß die Liebe den Narzißismus eindämmt, und könnten nachweisen, wie sie durch diese Wirkung Kulturfaktor geworden ist. Der Urvater der Horde war noch nicht unsterblich, wie er es später durch Vergottung wurde. Wenn er starb, mußte er ersetzt werden; an seine Stelle trat wahrscheinlich ein jüngster Sohn, der bis dahin Massenindividuum gewesen war wie ein anderer.²⁷⁷

Freud naturalisiert mit dem ‚Urvater‘-Mythos eine patriarchale Gesellschaftsstruktur. Durch mehrfache Wiederholung scheint er sich zum einen selbst von der Wissenschaftlichkeit des Darwin’schen ‚Urvaters‘ mehr und mehr überzeugen zu wollen, zum anderen leitet er im Umkreisen dieses Konzeptes immer weitere kulturelle Formationen aus ihm ab. Der ‚Urvater‘ wird bei Freud schließlich zur Folie der patriarchal strukturierten Kleinfamilie und darüber

276 Freud: Totem und Tabu, S. 171.

277 Sigmund Freud: Massenpsychologie und Ich-Analyse [1921]. In: Ders.: Gesammelte Werke. Bd. XIII. Jenseits des Lustprinzips. Massenpsychose und Ich-Analyse. Das Ich und das Es. Unter Mitwirk. v. Marie Bonaparte, Prinzessin Georg v. Griechenland hrsg. v. Anna Freud u. a. 7. Aufl. Frankfurt a. M.: Fischer 1972, S. 71–161, hier S. 137 f. Hervorhebung im Original. Freuds (bewusstes) Missverstehen des Übermenschen-Konzeptes Nietzsches für seine verusprünglichende Vorstellung ist bemerkenswert. Während Nietzsches (ebenfalls evolutionistischer) Übermensch den Menschen, der nur eine primitive Vorstufe darstelle, aristokratisch-elitär gerade ganz und vollständig überwinden solle, sieht Freud den ‚Übermenschen‘ in einem besonders triebhaft-dominanten ‚Männchen‘ der Urhorde verkörpert. Beide vereint wiederum, dass ihre Vorstellungen vom ‚Übermenschen‘ mit dem Tyrannischen in Verbindung stehen.

hinaus auf der ästhetischen Ebene zur Sehnsucht des Dichters, der den Heros erschafft:

Wir sagten, es wäre möglich, die Stelle in der seelischen Entwicklung der Menschheit anzugeben, an der sich auch für den Einzelnen der Fortschritt von der Massen- zur Individualpsychologie vollzog. Dazu müssen wir wieder kurz auf den wissenschaftlichen Mythos vom Vater der Urhorde zurückgreifen. Er wurde später zum Welterschöpfer erhöht, mit Recht, denn er hatte alle die Söhne erzeugt, welche die erste Masse zusammensetzten. Er war das Ideal jedes einzelnen von ihnen, gleichzeitig gefürchtet und verehrt, was später den Begriff des Tabu ergab. Diese Mehrheit faßte sich einmal zusammen, tötete und zersstückelte ihn. Keiner der Massensieger konnte sich an seine Stelle setzen [...]. Sie bildeten dann die totemistische Brüdergemeinschaft, alle mit gleichem Rechte und durch die Totenverbote gebunden, die das Andenken der Mordtat erhalten und sühnen sollten. Aber die Unzufriedenheit mit dem Erreichten blieb und wurde die Quelle neuer Entwicklungen. Allmählich näherten sich die zur Brudermasse Verbundenen einer Herstellung des alten Zustandes auf neuem Niveau, der Mann wurde wiederum Oberhaupt einer Familie und brach die Vorrechte der Frauenherrschaft, die sich in der vaterlosen Zeit festgesetzt hatte. Zur Entschädigung mag er damals die Muttergottheiten anerkannt haben, deren Priester kastriert wurden zur Sicherung der Mutter nach dem Beispiel, das der Vater der Urhorde gegeben hatte; doch war die neue Familie nur ein Schatten der alten, der Väter waren viele und jeder durch die Rechte des anderen beschränkt. Damals mag die sehnstichtige Entbehrung einen Einzelnen bewogen haben, sich von der Masse loszulösen und sich in die Rolle des Vaters zu versetzen. Wer dies tat, war der erste epische Dichter, der Fortschritt wurde in seiner Phantasie vollzogen. Der Dichter log die Wirklichkeit um im Sinne seiner Sehnsucht. Er erfand den heroischen Mythos. Heros war, wer allein den Vater erschlagen hatte, der im Mythos noch als totemistisches Ungeheuer erschien. Wie der Vater das erste Ideal des Knaben gewesen war, so schuf jetzt der Dichter im Heros, der den Vater ersetzen will, das erste Ichideal. Die Anknüpfung an den Heros bot wahrscheinlich der jüngste Sohn, der Liebling der Mutter, den sie vor der väterlichen Eifersucht beschützt hatte, und der in Urhordenzeiten der Nachfolger des Vaters geworden war.²⁷⁸

Der tyrannische ‚Urvater‘ bleibt auch im 21. Jahrhundert ein unbelegbares, reduktionistisches Konstrukt, aber kein harmloses. Freuds gesamte psychoanalytische Kulturtheorie wird von diesem Fluchtpunkt her gedacht: Am Anfang war der Tyrann. In der vorliegenden Untersuchung ist Freuds Konstrukt als fiktive Narration anzusehen, für ihn ist sie im Laufe der Zeit hingegen zum Paradoxon des ‚wissenschaftlichen Mythos‘ geronnen und wird wie ein Faktum behandelt. Mit der Narration vom ‚Urvater‘ hat Freud seine eigene Ästhetik der Tyrannis geschaffen.

²⁷⁸ Freud: Massenpsychologie und Ich-Analyse, S. 151 f.

2.3 Narzißmus

Freud charakterisiert den tyrannischen ‚Urvater‘ und Führertypus als „absolut narzißtisch“.²⁷⁹ Und in der Tat ist es die Vorstellung vom Narzißmus, die sich allgemein mit dem Konzept des Tyrannischen amalgamiert zu haben scheint. Freud betont, „daß Aggression und Aktivität mit der Vorherrschaft des Narzißmus zusammengehen“,²⁸⁰ und macht deutlich, „daß Geliebtwerden das Ziel und die Befriedigung bei narzißtischer Objektwahl darstellt.“²⁸¹ Dabei ist es in Freuds Theorie und auch in der späteren Rezeption der Psychoanalyse keineswegs so eindeutig, was unter Narzißmus zu verstehen ist, wie Martin Altmeyer betont: „Die Widersprüchlichkeit dessen, was als Narzißmus bezeichnet wird, scheint bis heute das Kennzeichnende einer psychoanalytischen Kategorie zu sein, deren theoretische Brauchbarkeit und praktisch-klinische Anwendbarkeit seit langem in Frage steht.“²⁸² In seinen *Vorlesungen zur Einführung in die Psychoanalyse* (1917) hebt Freud die autoerotische Libidobesetzung des eigenen Körpers im Kontext des Narzißmus hervor:

Den Namen für diese Unterbringung der Libido – Narzißmus – entlehnten wir einer von P. N ä c k e beschriebenen Perversion, bei welcher das erwachsene Individuum den eigenen Leib mit all den Zärtlichkeiten bedenkt, die man sonst für ein fremdes Sexualobjekt aufwendet. Man sagt sich dann alsbald, wenn es eine solche Fixierung der Libido an den eigenen Leib und die eigene Person anstatt an ein Objekt gibt, so kann dies kein ausnahmsweises und kein geringfügiges Vorkommnis sein. Es ist vielmehr wahrscheinlich, daß dieser Narzißmus der allgemeine und ursprüngliche Zustand ist, aus welchem sich erst später die Objektliebe herausbildete, ohne daß darum der Narzißmus zu verschwinden brauchte. Man mußte sich ja aus der Entwicklungsgeschichte der Objektlibido daran erinnern, daß viele Sexualtriebe sich anfänglich am eigenen Körper, wie wir sagen: a u t o e r o t i s c h befriedigen, und daß diese Fähigkeit zum Autoerotismus das Zurückbleiben der Sexualität in der Erziehung zum Realitätsprinzip

279 Freud: Massenpsychologie und Ich-Analyse, S. 137 f.

280 Sigmund Freud: Über libidinöse Typen [1931]. In: Ders.: Gesammelte Werke. Bd. XIV. Werke aus den Jahren 1925–1931. Unter Mitwirk. v. Marie Bonaparte, Prinzessin Georg v. Griechenland hrsg. v. Anna Freud u. a. 5. Aufl. Frankfurt a. M.: Fischer 1972, S. 507–513, hier S. 512.

281 Sigmund Freud: Zur Einführung des Narzißmus [1914]. In: Ders.: Gesammelte Werke. Bd. X. Werke aus den Jahren 1913–1917. Unter Mitwirk. v. Marie Bonaparte, Prinzessin Georg v. Griechenland hrsg. v. Anna Freud u. a. 6. Aufl. Frankfurt a. M.: Fischer 1973, S. 137–170, hier S. 165.

282 Martin Altmeyer: Narzissmus und Objekt. Ein intersubjektives Verständnis der Selbstbezogenheit. Vorwort v. Stavros Mentzos. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 2000, S. 28.

begründet. So war also der Autoerotismus die Sexualbetätigung des narzißtischen Stadiums der Libidounterbringung.²⁸³

Dieser Aspekt wird von Freud auch in *Das Unbehagen in der Kultur* (1930) betont, wenn er in seiner Definition des Narzißmus die Libido beim Ich der narzißtischen Persönlichkeit verortet, die sich zwar den Objekten zuwendet, aber ihren eigentlichen Ort beim Ich behält:

Entscheidend wurde hier die Einführung des Begriffs Narzißmus, d. h. die Einsicht, daß das Ich selbst mit Libido besetzt ist, sogar deren ursprüngliche Heimstätte sei und gewissermaßen auch ihr Hauptquartier bleibe. Diese narzißtische Libido wendet sich den Objekten zu, wird zur Objektlibido und kann sich in narzißtische Libido zurückverwandeln.²⁸⁴

Die Wichtigkeit des Objekts für die Rückprojektion der eigenen Libido auf das Ich stellt auch Altmeyer ins Zentrum seines Vorschlags zur Definition des Narzißmus. Ohne die Anerkennung des Anderen, ohne Spiegelfunktion der Gesellschaft könne die Rückbesetzung des Ichs mit Libido nicht zu voller Blüte gelangen. Für die Thematik der vorliegenden Studie bedeutet dies, dass der Tyrann seine Umgebung als Spiegel braucht, und zwar in Furcht und Unterwürfigkeit, um seine narzißtische Persönlichkeit durch die fortwährende Libidobesetzung des Ichs zu stimulieren:

Der Narzißmus ist nicht einfach Selbstliebe; er kann [...] als ein über das Objekt vermittelter Blick auf das Selbst verstanden werden. Er konstituiert sich erst über die Spiegelfunktion des Objekts: ohne Zuschauer, ohne Publikum, ohne den Anderen, ohne ein reales, internalisiertes oder virtuelles Objekt kein Narzißmus – und auch keine narzißtische Störung. [...] Die anderen sind der Spiegel, in dem wir unser Selbstbild reflexiv erwerben und unser Selbstwertgefühl regulieren. Die anderen sind es, auf deren Anerkennung wir angewiesen sind und von denen wir uns doch unterscheiden müssen, um uns als Individuen zu fühlen. In diesem Übergangsraum zwischen Selbst und Objekt, Phantasie und Wirklichkeit vermittelt der Narzißmus. Seine Definition als Selbstliebe verfehlt den Anderen und die Dimension der intersubjektiven Anerkennung, der eine Reformulierung des Begriffs gerecht werden muß. [...] Der Narzißmus kreist um das Verhältnis von Abhängigkeit und Unabhängigkeit, sein eigentliches Thema ist Anerkennung.²⁸⁵

283 Sigmund Freud: Vorlesungen zur Einführung in die Psychoanalyse [1917]. In: Ders.: Gesammelte Werke. Bd. XI. Vorlesungen zur Einführung in die Psychoanalyse. Unter Mitwirk. v. Marie Bonaparte, Prinzessin Georg v. Griechenland hrsg. v. Anna Freud u. a. 6. Aufl. Frankfurt a. M.: Fischer 1973, S. 1–482, hier S. 431. Hervorhebung im Original.

284 Freud: *Das Unbehagen in der Kultur*, S. 477.

285 Altmeyer: *Narzißmus und Objekt*, S. 227–230.

Die Figuration der Tyrannis als Abhängigkeit des Tyrannen von seiner Umgebung findet hier ihre Präfiguration.²⁸⁶ Der Narzißmus ist für Freud zunächst ein Stadium, das generell durchlaufen wird. Daher können, so Freud, in jedem Menschen narzißtische Anteile gefunden werden, diese, populär gesprochen, ‚gesunde Eigenliebe‘ führt jedoch in ihrer pathologischen Form zum Tyrannen:

Mit Rücksicht auf später zu beobachtende pathologische Fixierungen dieses Zustandes heißen wir das neue Stadium das des Narzißmus. Die Person verhält sich so, als wäre sie in sich selbst verliebt; die Ichtriebe und die libidinösen Wünsche sind für unsere Analyse noch nicht voneinander zu sondern. Wenngleich uns eine genügend scharfe Charakteristik dieses narzißtischen Stadiums, in welchem die bisher dissoziierten Sexualtriebe zu einer Einheit zusammentreten und das Ich als Objekt besetzen, noch nicht möglich ist, so ahnen wir doch bereits, daß die narzißtische Organisation nie mehr völlig aufgegeben wird. Der Mensch bleibt in gewissem Maße narzißtisch, auch nachdem er äußere Objekte für seine Libido gefunden hat; die Objektbesetzungen, die er vornimmt, sind gleichsam Emanationen der beim Ich verbleibenden Libido und können wieder in dieselbe zurückgezogen werden.²⁸⁷

In *Das Ich und das Es* (1923) unterstreicht Freud, dass er den Narzißmus zunächst beim Es angesiedelt sieht, also nicht nur in einem sehr frühen Entwicklungsstadium, sondern auch im unbewussten, triebstrukturell beherrschenden Bereich, der in Bezug auf den Narzißmus dominant bleibt: „An der Lehre vom Narzißmus wäre nun eine wichtige Ausgestaltung vorzunehmen. Zu Uranfang ist alle Libido im Es angehäuft, während das Ich noch in der Bildung begriffen oder schwächlich ist.“ Doch, so Freud weiter, „[d]as Es sendet einen Teil dieser Libido auf erotische Objektbesetzungen aus, worauf das erstarkte Ich sich dieser Objektlibido zu bemächtigen und sich dem Es als Liebesobjekt aufzudrängen sucht. Der Narzißmus des Ichs ist so ein sekundärer, den Objekten entzogener.“²⁸⁸ Da der Narzißmus niemals zu befriedigen sei, könne eine Bewältigungsmöglichkeit darin bestehen, die eigenen unerfüllten narzißtischen Wünsche auf die nächste Generation, auf das eigene Kind zu projizieren, das nach Freud, sofern es sich um einen Sohn handelt, insbesondere als

286 Insgesamt haben Freuds Ausführungen bekanntlich einen enormen Einfluss auf die spätere Kulturtheorie, wie auch im Hinblick auf Elias und Michel Foucault deutlich wird. Müller-Funk betont: „Von Freuds Schrift [*Das Unbehagen in der Kultur*, T. N.] aus lässt sich Norbert Elias' an Max Weber geschulte positive Erzählung der neuzeitlichen Zivilisation ebenso nachvollziehen wie Michel Foucaults durch und durch polemische Interpretation.“ Müller-Funk: Kapitel 2. Psychoanalyse als Kulturtheorie: Sigmund Freud, S. 40.

287 Freud: Totem und Tabu, S. 109 f.

288 Freud: Das Ich und das Es, S. 275.

„großer Mann“ und damit als eine Art implizite Reinkarnation des ‚Urvaters‘ die eigenen Defizite überwinden soll. Hiermit kommt eine kulturelle Formation ins Spiel, die in der Erziehung und damit in der Gesellschaft eine Differenz zwischen Masse und ‚großen Individuum‘ oder „Held“ als erstrebenswert erscheinen lässt:

Das Kind soll es besser haben als seine Eltern, es soll den Notwendigkeiten, die man als im Leben herrschend erkannt hat, nicht unterworfen sein. Krankheit, Tod, Verzicht auf Genuß, Einschränkung des eigenen Willens sollen für das Kind nicht gelten, die Gesetze der Natur wie der Gesellschaft vor ihm halten, es soll wirklich wieder Mittelpunkt und Kern der Schöpfung sein. *His Majesty the Baby*, wie man sich einst selbst dünkte. Es soll die unausgeführten Wunschträume der Eltern erfüllen, ein großer Mann und Held werden an Stelle des Vaters, einen Prinzen zum Gemahl bekommen zur späten Entschädigung der Mutter. Der heikelste Punkt des narzißtischen Systems, die von der Realität hart bedrängte Unsterblichkeit des Ichs, hat ihre Sicherung in der Zuflucht zum Kinde gewonnen.²⁸⁹

Der Egoismus hat dabei eine Ausgleichsfunktion für individuell verspürte Defizite. Bei Freud wird er zum Narzißmus, wenn er gleichzeitig die libidinöse Seite mit bedient: „Narzißmus ist die libidinöse Ergänzung zum Egoismus. Wenn man von Egoismus spricht, hat man nur den Nutzen für das Individuum ins Auge gefaßt; sagt man Narzißmus, so zieht man auch seine libidinöse Befriedigung in Betracht.“²⁹⁰ Damit ist mit Freud auch der Weg zum Größenwahn geebnet, der den infantilen Narzißmus als sekundären Narzißmus durch Ichvergrößerung ins Unbegrenzte zu steigern vermag: „Für unsere analytische Auffassung ist der Größenwahn die unmittelbare Folge der Ichvergrößerung durch die Einbeziehung der libidinösen Objektbesetzungen, ein sekundärer Narzißmus als Wiederkehr des ursprünglichen frühinfantilen.“²⁹¹ Erstaunlicherweise muss der Narzißmus anderer dabei nicht zwingend abstoßend wirken. Ganz im Gegenteil, Freud postuliert eine besondere Anziehungskraft der narzißtischen Persönlichkeit, die sich auch an Max Webers Konzept des ‚charismatischen Führers‘ anschlussfähig zeigt.²⁹² Dies kann unter psychoanalytischen Gesichtspunkten mit als Erklärung für das Faszinosum der wohl narzißtischsten Persönlichkeitsstruktur – der des Tyrannen – dienen:

289 Freud: Zur Einführung des Narzißmus, S. 157 f. Hervorhebung im Original.

290 Freud: Vorlesungen zur Einführung in die Psychoanalyse, S. 432.

291 Freud: Vorlesungen zur Einführung in die Psychoanalyse, S. 439 f.

292 Vgl. Max Weber: Politik als Beruf [1919]. Nachwort v. Ralf Dahrendorf. Stuttgart: Reclam 2006, bes. S. 8–10.

Es erscheint nämlich deutlich erkennbar, daß der Narzißmus einer Person eine große Anziehung auf diejenigen anderen entfaltet, welche sich des vollen Ausmaßes ihres eigenen Narzißmus begeben haben und sich in der Werbung um die Objektliebe befinden [...], ja selbst der große Verbrecher und der Humorist zwingen in der poetischen Darstellung unser Interesse durch die narzißtische Konsequenz, mit welcher sie alles ihr Ich Verkleinernde von ihm fernzuhalten wissen. Es ist so, als beneideten wir sie um die Erhaltung eines seligen psychischen Zustandes, einer unangreifbaren Libidoposition, die wir selbst seither aufgegeben haben.²⁹³

Wer als Untertan*in der Anziehungskraft einer narzißtischen Tyrannenpersönlichkeit zeitweise erlegen sein mag, wird diese Faszination im lebensbedrohlichen Furcht- und Schreckensregime jedoch spätestens dann in Zweifel ziehen oder aufgeben, wenn die Gewaltsphäre des Herrschenden das eigene Leben zu tangieren beginnt.²⁹⁴ Auf die anfängliche Anziehung folgt die Abstoßung mit dem Wunsch, jemand möge die absolut narzißtische Persönlichkeit, die keine Gemeinschaft dauerhaft erdulden kann, mittels Tyrannenmord beseitigen. Freud gibt schließlich noch mit dem narzißtischen Führertypus, der im Wesentlichen mit dem tyrannischen ‚Urvater‘ übereinstimmt, seine psychoanalytische Konzeption der narzißtisch-tyrannischen Persönlichkeit:

Der [...] mit gutem Recht narzißtisch geheißene Typus ist wesentlich negativ charakterisiert. Keine Spannungen zwischen Ich und Über-Ich, – man würde von diesem Typus her kaum zur Aufstellung eines Über-Ichs gekommen sein, – keine Übermacht der erotischen Bedürfnisse, das Hauptinteresse auf die Selbsterhaltung gerichtet, unabhängig und wenig eingeschüchtert. Dem Ich ist ein großes Maß von Aggression verfügbar, das sich auch in Bereitschaft zur Aktivität kundgibt; im Liebesleben wird das Lieben vor dem Geliebtwerden bevorzugt. Menschen dieses Typus imponieren den anderen als ‚Persönlichkeiten‘, sind besonders geeignet, anderen als Anhalt zu dienen, die Rolle von Führern zu übernehmen, der Kulturentwicklung neue Anregungen zu geben oder das Bestehende zu schädigen.²⁹⁵

293 Freud: Zur Einführung des Narzißmus, S. 155. Hierfür bietet die tyrannische Figur Cipolla aus Thomas Manns *Mario und der Zauberer* (1930) eine passende literarische Repräsentation, die in Kapitel III.23 der vorliegenden Studie analysiert wird.

294 Für die Massen in totalitären Systemen gilt dies laut Arendt, wie in Kapitel I.1.1 dargestellt, allerdings nicht.

295 Freud: Über libidinöse Typen, S. 511. Hervorhebung im Original.

2.4 Sadismus

Der nach Donatien Alphonse François Marquis de Sade benannte Sadismus²⁹⁶ hat sich im Zusammenhang mit dem Narzißmus und dem Todestrieb in Freuds psychoanalytischer Theorie niedergeschlagen:

Wir haben von jeher eine sadistische Komponente des Sexualtriebes anerkannt; sie kann sich, wie wir wissen, selbständig machen und als Perversion das gesamte Sexualstreben der Person beherrschen. Sie tritt auch in einer der von mir sogenannten ‚prägenitalen Organisationen‘ als dominierender Partialtrieb hervor. Wie soll man aber den sadistischen Trieb, der auf Schädigung des Objekts zielt, vom lebenserhaltenden Eros ableiten können? Liegt da nicht die Annahme nahe, daß dieser Sadismus eigentlich ein Todestrieb ist, der durch den Einfluß der narzißtischen Libido vom Ich abgedrängt wurde, so daß er erst am Objekt zum Vorschein kommt? [...] Ja, man könnte sagen, der aus dem Ich herausgedrängte Sadismus habe den libidinösen Komponenten des Sexualtriebes den Weg gezeigt; späterhin drängen diese zum Objekt nach. Wo der ursprüngliche Sadismus keine Ermäßigung und Verschmelzung erfährt, ist die bekannte Liebe-Haß-Ambivalenz des Liebeslebens hergestellt.²⁹⁷

Freud differenziert die beiden Triebarten Eros und Todestrieb und rechnet den Sadismus dem Thanatos zu. Damit ist der Hang zum Sadistischen in jedem Lebewesen vorhanden, da alles Leben dualistisch von den beiden widerstrebenden Trieben beherrscht sei. Im Sadismus wird die Macht des Todestriebs und damit nach Freuds Denkmodell ein allgemeines ‚Weltmodell‘ repräsentiert und zur Anschauung gebracht, wenn Freud postuliert,

[d]aß man zwei Triebarten zu unterscheiden hat, von denen die eine, Sexualtriebe oder Eros, die bei weitem auffälliger und der Kenntnis zugänglicher ist. Sie umfaßt nicht nur den eigentlichen ungehemmten Sexualtrieb und die von ihm abgeleiteten zielgerichteten und sublimierten Triebregungen, sondern auch den Selbsterhaltungstrieb, den wir dem Ich zuschreiben müssen und den wir [...] mit guten Gründen den sexuellen Objekttrieben gegenübergestellt hatten. Die zweite Triebart aufzuzeigen, bereitete uns Schwierigkeiten; endlich kamen wir darauf, den Sadismus als Repräsentanten derselben anzusehen. Auf Grund theoretischer, durch die Biologie gestützter Überlegungen supponierten wir einen Todestrieb, dem die Aufgabe gestellt ist, das organische Lebende in den leblosen Zustand zurückzuführen, während der Eros das Ziel verfolgt, das Leben durch immer weitergreifende Zusammenfassung der in

296 Vgl. zum Sadismus auch Richard von Krafft-Ebing: *Psychopathia sexualis* [1886]. Mit besonderer Berücksichtigung der konträren Sexualempfindung. 14., vermehrte Aufl. In: Ders.: *Psychopathica sexualis*. Mit Beiträgen v. Georges Bataille u. a. Nachdr. d. Ausg. Stuttgart: Enke 1912. Berlin: Matthes u. Seitz 1984, S. 55–460, bes. S. 47 f. u. S. 69–104.

297 Freud: *Jenseits des Lustprinzips*, S. 58.

Partikel zersprengten lebenden Substanz zu komplizieren, natürlich es dabei zu erhalten. Beide Triebe benehmen sich dabei im strengeren Sinne konservativ, indem sie die Wiederherstellung eines durch die Entstehung des Lebens gestörten Zustandes anstreben. Die Entstehung des Lebens wäre also die Ursache des Weiterlebens und gleichzeitig auch des Strebens nach dem Tode, das Leben selbst ein Kampf und Kompromiß zwischen diesen beiden Strebungen. Die Frage nach der Herkunft des Lebens bliebe eine kosmologische, die nach Zweck und Absicht des Lebens wäre dualistisch beantwortet.²⁹⁸

Der mächtige Todestrieb wird sichtbar, wenn er sich als Aggression und Zerstörungswille nach außen richtet. Diese Triebabfuhr ist zivilisatorisch mehr oder weniger zurückgedrängt und kaschiert, bricht jedoch immer wieder in den schrecklichsten Eruptionen in Gesellschaften und in einzelnen Individuen hervor. Der Zerstörungswille ist mit Freud eine Erscheinung des Thanatos, denn „der Todestrieb würde sich nun – wahrscheinlich doch nur teilweise – als Destruktionstrieb gegen die Außenwelt und andere Lebewesen äußern.“²⁹⁹ Der Sadismus stellt dabei, so Freud, eine spezifische Form der Triebmischung von Eros und Todestrieb dar. Als herausgebildete ‚Strategie‘ des narzißtischen Individuums bildet diese Form die Möglichkeit einer doppelten Triebabfuhr, die sich rein egoistisch gegen andere Individuen richtet, dem sadistischen Individuum jedoch Erleichterung verschafft, indem sich der drängende Todestrieb im Vehikel des Eros gleich mit entladen kann: „In der sadistischen Komponente des Sexualtriebes hätten wir ein klassisches Beispiel einer zweckdienlichen Triebmischung vor uns, im selbständig gewordenen Sadismus als Perversion das Vorbild einer allerdings nicht bis zum äußersten getriebenen Entmischung.“ Freud ist dabei der Ansicht, „daß der Destruktionstrieb regelmäßig zu Zwecken der Abfuhr in den Dienst des Eros gestellt ist“.³⁰⁰ Daher rührt – mit Freud – auch die bei sehr sadistischen Individuen fehlende Selbstverletzung. Der Todestrieb ist mit dem Eros nach außen auf das Objekt gelenkt und muss nicht im Individuum verbleiben bzw. gegen sich selbst gelenkt werden. Die sadistischen Libertins in Marquis de Sades *Die hundertzwanzig Tage von Sodom oder die Schule der Ausschweifung* (1785)³⁰¹ leiten ihre Todes- und Destruktionstriebe stets nach außen ab, niemals gegen sich selbst, wie de Sade in präfigurierter Übereinstimmung mit der

298 Freud: Das Ich und das Es, S. 268 f. Hervorhebung im Original.

299 Freud: Das Ich und das Es, S. 269. Hervorhebung im Original.

300 Freud: Das Ich und das Es, S. 270. Hervorhebung im Original.

301 Vgl. Marquis de Sade: *Die hundertzwanzig Tage von Sodom oder die Schule der Ausschweifung* [Les 120 Journées de Sodome ou L'Ecole du Libertinage, 1785]. Erste u. vollst. Übertr. aus d. Französischen v. Karl von Haverland. Leipzig: Privatdruckerei 1909. Faksimile-Ausgabe. 10. Aufl. Dortmund: Harenberg 1994.

Psychoanalyse antizipiert. Für Tyrannen bildet der Sadismus also eine willkommene Möglichkeit des Triebmanagements. Die bei ihnen zweifelsohne besonders drängenden Triebe Eros und Thanatos können sich gleich in Kombination Abfuhr verschaffen und dabei durch Einschüchterung der Gemeinschaft, die die grausame Tat fürchtet, der (fragilen) Herrschaftssicherung durch Gewalt dienen. Der Sadismus wird somit zum politischen Werkzeug. Für Freud ist der Destruktionstrieb etwas ‚Urmenschliches‘, das er naturalisiert und für allgemein gültig erklärt:

Ich erinnere mich meiner eigenen Abwehr, als die Idee des Destruktionstriebes zuerst in der psychoanalytischen Literatur auftauchte, und wie lange es dauerte, bis ich für sie empfänglich wurde. Daß andere dieselbe Ablehnung zeigten und noch zeigen, verwundert mich weniger. Denn die Kindlein, sie hören es nicht gerne, wenn die angeborene Neigung des Menschen zum ‚Bösen‘, zur Aggression, Destruktion und damit auch zur Grausamkeit erwähnt wird.³⁰²

Das dualistische Triebprinzip von Eros und Thanatos ist nach Freuds Auffassung universal gültig, damit gehört auch die Aggression mit ihrem Abfuhrbedürfnis zwingend zum Leben und gibt der Welt ihre Form: Der „Aggressionstrieb ist der Abkömmling und Hauptvertreter des Todestriebes, den wir neben dem Eros gefunden haben, der sich mit ihm die Weltherrschaft teilt.“³⁰³ Dabei werden Sadismus, Todestrieb und Destruktion nach Freud untrennbar mit einem besonders gründlichen narzißtischen Bedürfnis und damit mit den Allmachtswünschen des Tyrannen verbunden:

Im Sadismus, wo er [der Todestrieb, T. N.] das erotische Ziel in seinem Sinne umbiegt, dabei doch das sexuelle Streben voll befriedigt, gelingt uns die klarste Einsicht in sein Wesen und seine Beziehung zum Eros. Aber auch wo er ohne sexuelle Absicht auftritt, noch in der blindesten Zerstörungswut läßt sich nicht verkennen, daß seine Befriedigung mit einem außerordentlich hohen narzißtischen Genuß verknüpft ist, indem sie dem Ich die Erfüllung seiner alten Allmachtswünsche zeigt.³⁰⁴

Freuds differenziertes Narzißmuskonzept, das mit seinen Erläuterungen zum Sadismus verschränkt wurde, zeigt sich in seiner grundlegenden Modellkonstruktion des tyrannischen ‚Urvaters‘ bereits verkörpert. Damit steht es für Freud bereits am Anfang der Kulturentwicklung.

302 Freud: Das Unbehagen in der Kultur, S. 479.

303 Freud: Das Unbehagen in der Kultur, S. 481.

304 Freud: Das Unbehagen in der Kultur, S. 480.

2.5 Das (Kultur-)Über-Ich als internalisierter Gesellschaftstyrann und Erbe des ‚Urvaters‘

Freud sieht das „ungehemmte[] Ich“ des ‚Urvaters‘ bzw. des „Barbaren“ als Bedrohung für jede Gemeinschaft. Das uneingeschränkte Ich kann nach Freud zu weitaus größeren Gefahren führen als der in seinem Ich begrenzte und daran krankende „Kulturmensch[]“: „Der Barbar, erkennen wir, hat es leicht, gesund zu sein, für den Kulturmenschen ist es eine schwere Aufgabe. Die Sehnsucht nach einem starken, ungehemmten Ich mögen wir begreiflich finden; wie uns die gegenwärtige Zeit lehrt, ist sie im tiefsten Sinne kulturfeindlich.“³⁰⁵ Dem Ich droht nach Freud zunächst in jeder kulturellen Formation eine harte Erniedrigung durch das Es. Mittels politischer Metaphorik macht Freud deutlich, wie sehr sich das Ich gegenüber dem Es kompromittieren muss und wie das Es dennoch als Herr und das Ich als Handlanger des Es im wortwörtlichen Sinn fungiert:

Als Grenzwesen will das Ich zwischen der Welt und dem Es vermitteln, das Es der Welt gefügig machen und die Welt mittels seiner Muskelaktionen dem Es-Wunsch gerecht machen. [...] Es ist nicht nur der Helfer des Es, auch sein unterwürfiger Knecht, der um die Liebe seines Herrn wirbt. [...] In seiner Mittelstellung zwischen Es und Realität unterliegt es nur zu oft der Versuchung, liebedienersich, opportunistisch und lügnerisch zu werden, etwa wie ein Staatsmann, der bei guter Einsicht sich doch in der Gunst der öffentlichen Meinung behaupten will.³⁰⁶

Neben den Demütigungen des Es, das das Ich in die Rolle der heuchlerischen Vermittlungsinstanz zwischen Welt bzw. Kultur und Triebstrebung drängt, ist das zivilisierte, also geschwächte Ich ganz im Gegensatz zum ‚Urvater‘ noch einer weiteren Instanz unterworfen, die Freud als das Ich-Ideal oder später Über-Ich – welches seiner Ansicht nach vom Es mit sadistischen Zügen ausgestattet ist – in seine Theorie einführt, wie Ellenberger erläutert:

Der neuartige Teil von *Das Ich und das Es* ist der der dritten Instanz, dem Über-Ich, gewidmete, wenn Freud auch einig der Aspekte des Über-Ichs unter die Bezeichnung *Ich-Ideal* schon berührt hatte. Das Über-Ich ist die wachsame, urteilende, strafende Instanz im Individuum; der Ursprung sozialer und religiöser Gefühle der Menschheit. Sein Ursprung waren die früheren Ich-Konfigurationen des Individuums, die überlagert worden waren, und vor allem die Introjektionen

305 Sigmund Freud: Abriß der Psychoanalyse. In: Ders.: Abriß der Psychoanalyse [posthum 1940]. Einführende Darstellungen. Eingel. v. F.-W. Eickhoff. Frankfurt a. M. Fischer 2009, S. 39–103, hier S. 80.

306 Freud: *Das Ich und das Es*, S. 286 f.

der Vaterfigur als Teil der Lösung des Ödipuskomplexes. Der Aufbau des Über-Ichs in einem Menschen hängt also davon ab, wie der Ödipuskomplex gelöst worden ist. Andererseits erhält das Über-Ich seine Energie vom Es; daher rührt seine häufig grausame, sadistische Eigenart. Dieses neue Konzept erklärte die Rolle neurotischer Schuldgefühle bei Zwangsvorstellungen, Melancholie, Hysterie und Kriminalität. Die Gedanken der Selbstbestrafung und Kriminalität auf Grund von Schuldgefühlen wurden später in Psychoanalyse und Kriminologie erweitert und betont.³⁰⁷

Das mächtige Ichideal, diese „Instanz der Persönlichkeit, die aus der Konvergenz des Narzißmus (Idealisierung des Ichs) und den Identifizierungen mit den Eltern, ihren Substituten und den kollektiven Idealen entsteht“,³⁰⁸ kann Freud zufolge nun mittels Sublimierung zum Sammelbecken des Narzißmus werden und damit an die Stelle des infantilen Ichs treten:

Diesem Idealich gilt nun die Selbstliebe, welche in der Kindheit das wirkliche Ich genoß. Der Narzißmus erscheint auf dieses neue ideale Ich verschoben, welches sich wie das infantile im Besitz aller wertvollen Vollkommenheiten befindet. Der Mensch hat sich hier, wie jedesmal auf dem Gebiete der Libido, unfähig erwiesen, auf einmal genossene Befriedigung zu verzichten. [...] Was er als sein Ideal vor sich hin projiziert, ist der Ersatz für den verlorenen Narzißmus seiner Kindheit, in der er sein eigenes Ideal war. Es liegt nahe, die Beziehungen dieser Idealbildung zur Sublimierung zu untersuchen. Die Sublimierung ist ein Prozeß an der Objektlibido und besteht darin, daß sich der Trieb auf ein anderes, von der sexuellen Befriedigung entferntes Ziel wirft; der Akzent ruht dabei auf der Ablenkung vom Sexualleben.³⁰⁹

Auf der Ebene der individuellen Entwicklungsgeschichte leitet Freud das Über-Ich damit aus dem Ödipuskomplex ab macht seine Stärke und Ausprägung an der jeweiligen Verarbeitung desselben fest: „In der Tat ist das Über-Ich der Erbe des Ödipuskomplexes und wird erst nach der Erledigung desselben eingesetzt. Seine Überstrenge folgt darum nicht einem realen Vorbild.“³¹⁰ Diese, auch als tyrannisch bestimmbare Strenge, „entspricht der Stärke der Abwehr, die gegen die Versuchung des Ödipuskomplexes aufgewendet wurde.“³¹¹ In Freuds Theorie ist die Verdrängung des Ödipuskomplexes mit dem Vater verbunden, der damit auch die Stärke des Über-Ichs und seine spätere Herrschaft über das

307 Ellenberger: Die Entdeckung des Unbewußten, S. 714. Hervorhebung im Original.

308 Jean Laplanche u. Jean-Bertrand Pontalis: Das Vokabular der Psychoanalyse [Vocabulaire de la psychanalyse, 1967]. 13. Aufl. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1996, S. 202–205, hier S. 203. Fettdruck des Originals getilgt.

309 Freud: Zur Einführung des Narzißmus, S. 161.

310 Freud: Abriß der Psychoanalyse, S. 101.

311 Freud: Abriß der Psychoanalyse, S. 101 f.

Individuum mittels Gewissen und Schuldgefühl determiniert. Erneut steht also ein Vatermythos am Beginn der Entwicklung:

Die Verdrängung des Ödipuskomplexes ist offenbar keine leichte Aufgabe gewesen. Da die Eltern, besonders der Vater, als das Hindernis gegen die Verwirklichung der Ödipuswünsche erkannt werden, stärkte sich das infantile Ich für diese Verdrängungsleistung, indem es dies selbe Hindernis in sich aufrichtete. Es lieh sich gewissermaßen die Kraft dazu vom Vater aus und diese Anleihe ist ein außerordentlich folgenschwerer Akt. Das Über-Ich wird den Charakter des Vaters bewahren und je stärker der Ödipuskomplex war, je beschleunigter (unter dem Einfluß von Autorität, Religionslehre, Unterricht, Lektüre) seine Verdrängung erfolgte, desto strenger wird später das Über-Ich als Gewissen, vielleicht als unbewußtes Schuldgefühl über das Ich herrschen.³¹²

In Freuds Theorie ist es die Kastrationsangst,³¹³ die durch ihre Verbindung mit dem Vaterkomplex die Herkunft der Gewissensmacht darstellt:

Das Ich folgt einfach der Warnung des Lustprinzips. Hingegen lässt sich sagen, was sich hinter der Angst des Ichs vor dem Über-Ich, der Gewissensangst verbirgt. Vom höheren Wesen, welches zum Ichideal wurde, drohte einst die Kastration und diese Kastrationsangst ist wahrscheinlich der Kern, um den sich die spätere Gewissensangst abgelagert, sie ist es, die sich als Gewissensangst fortsetzt.³¹⁴

³¹² Freud: Das Ich und das Es, S. 263. Für Freud entspringt der gebieterische Zug des Über-Ichs aus seiner abgeleiteten Herkunft vom Vater und der diesbezüglich nötigen Sublimierung: „Das Über-Ich ist ja durch eine Identifizierung mit dem Vatern Vorbild entstanden. Jede solche Identifizierung hat den Charakter einer Desexualisierung oder selbst Sublimierung. Es scheint nun, daß bei einer solchen Umsetzung auch eine Triebentmischung stattfindet. Die erotische Komponente hat nach der Sublimierung nicht mehr die Kraft, die ganze hinzugesetzte Destruktion zu binden, und diese wird als Aggressions- und Destruktionsneigung frei. Aus dieser Entmischung würde das Ideal überhaupt den harten, grausamen Zug des gebieterischen Sollens beziehen.“ Freud: Das Ich und das Es, S. 284 f. Doch gleichzeitig scheint Freud die ausschließliche Rolle des Vaters erneut zu relativieren, wenn er nun die Elternbeziehung als Ausgangspunkt des Über-Ichs bezeichnet: „Gewiß, [...] dies ist das höhere Wesen, das Ichideal oder Über-Ich, die Repräsentanz unserer Elternbeziehung. Als kleine Kinder haben wir diese höheren Wesen gekannt, bewundert, gefürchtet, später sie in uns selbst aufgenommen. Das Ichideal ist also der Erbe des Ödipuskomplexes und somit Ausdruck der mächtigen Regungen und wichtigsten Libidoschicksale des Es.“ Freud: Das Ich und das Es, S. 264.

³¹³ Jean Laplanche und Jean-Bertrand Pontalis erläutern zum Kastrationskomplex in Freuds Theorie: „Der Knabe fürchtet die Kastration als Realisierung einer väterlichen Drohung und als Antwort auf seine sexuelle Aktivität; daraus entsteht bei ihm eine heftige Kastrationsangst. Beim Mädchen wird die Penislosigkeit als erlittener Nachteil empfunden, den es zu verleugnen, zu kompensieren oder zu reparieren sucht.“ Laplanche u. Pontalis: Das Vokabular der Psychoanalyse, S. 242. Fettdruck des Originals getilgt.

³¹⁴ Freud: Das Ich und das Es, S. 287 f.

Dabei kommt dem so entstandenen Über-Ich laut Freud eine entscheidende Funktion zu: Es macht Kultur möglich. Denn die Aggressionen, die ansonsten jede Gemeinschaft zersetzen würden und im Modell selbst die Gewaltherrschaft des ‚Urvaters‘ beendet haben, werden zu einem bedeutenden Teil nach innen gewendet und kehren sich als Gewissen und Schuldgefühl gegen das Ich:

Welcher Mittel bedient sich die Kultur, um die ihr entgegenstehende Aggression zu hemmen, unschädlich zu machen, vielleicht auszuschalten? [...] Die Aggression wird introjiziert, verinnerlicht, eigentlich aber dorthin zurückgeschickt, woher sie gekommen ist, also gegen das eigene Ich gewendet. Dort wird sie von einem Anteil des Ichs übernommen, das sich als Über-Ich dem übrigen entgegenstellt, und nun als ‚Gewissen‘ gegen das Ich dieselbe strenge Aggressionsbereitschaft ausübt, die das Ich gerne an anderen, fremden Individuen befriedigt hätte. Die Spannung zwischen dem gestrengen Über-Ich und dem ihm unterworfenen Ich heißen wir Schuldbewußtsein; sie äußert sich als Strafbedürfnis.³¹⁵

Dabei ist bemerkenswert, dass Freud davon ausgeht, dass jede nicht nach außen abgeleitete Aggression vom Über-Ich übernommen und gegen das in der Zivilisation ohnehin bereits geschwächte Ich gewendet wird, seine Herabsetzung sich also summiert:

Das Gewissen ist die Folge des Triebverzichts; oder: Der (uns von außen auferlegte) Triebverzicht schafft das Gewissen, das dann weiteren Triebverzicht fordert. [...] Die Wirkung des Triebverzichts auf das Gewissen geht dann so vor sich, daß jedes Stück Aggression, dessen Befriedigung wir unterlassen, vom Über-Ich übernommen wird und dessen Aggression (gegen das Ich) steigert.³¹⁶

Das so entstehende „Schuldgefühl oder Schuldbewußtsein“, das der durch die Aggression des Über-Ichs „Kranke [...] nicht verspürt und nicht erkennt“, sei „offenbar der Beitrag zum Widerstand, den ein besonders hart und grausam gewordenes Über-Ich leistet. Das Individuum soll nicht gesund werden, sondern krank bleiben, denn es verdient nichts Besseres.“³¹⁷ Der Vater, und schließlich die sich nach Freud aus ihm ableitende Religion, werden in verschiedenen Autoritäten des Lebens fortgesetzt und gemeinsam im Über-Ich als Gewissen und Schuldgefühl gegen das Ich gewendet:

315 Freud: Das Unbehagen in der Kultur, S. 482 f. Man denke in diesem Zusammenhang an die Figur Basini aus Robert Musils Roman *Die Verwirrungen des Zöglings Törleß* (1906). Vgl. Robert Musil: Die Verwirrungen des Zöglings Törleß [1906]. In: Ders.: Gesammelte Werke. Hrsg. v. Adolf Frisé. Bd. 11: Prosa und Stücke, Kleine Prosa, Aphorismen, Autobiographisches, Essays und Reden, Kritik. Erweiterte Neuausgabe. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 2000, S. 7–140.

316 Freud: Das Unbehagen in der Kultur, S. 488.

317 Freud: Abriß der Psychoanalyse, S. 75.

Es ist leicht zu zeigen, daß das Ichideal allen Ansprüchen genügt, die an das höhere Wesen im Menschen gestellt werden. Als Ersatzbildung für die Vatersehnsucht enthält es den Keim, aus dem sich alle Religionen gebildet haben. [...] Im weiteren Verlauf der Entwicklung haben Lehrer und Autoritäten die Vaterrolle fortgeführt; deren Gebote und Verbote sind im Ideal-Ich mächtig geblieben und üben jetzt als Gewissen die moralische Zensur aus. Die Spannung zwischen den Ansprüchen des Gewissens und den Leistungen des Ichs wird als Schuldgefühl empfunden. Die sozialen Gefühle ruhen auf Identifizierungen mit anderen auf Grund des gleichen Ichideals.³¹⁸

Der Charakter des Über-Ichs bleibt somit zwanghaft-unterwerfend, als „Erbe des Ödipuskomplexes“³¹⁹ zeigt Freud mit Bezug zu Kant die Verbindung von Über-Ich mit Anteilen des Es auf, die sich in tyrannischer Weise gegen das Ich wenden könnten:

Obwohl allen späteren Einflüssen zugänglich, behält es doch zeitlebens den Charakter, der ihm durch seinen Ursprung aus dem Vaterkomplex verliehen ist, nämlich die Fähigkeit, sich dem Ich entgegenzustellen und es zu meistern. Es ist das Denkmal der einstigen Schwäche und Abhängigkeit des Ichs und setzt seine Herrschaft auch über das reife Ich fort. Wie das Kind unter dem Zwang stand, seinen Eltern zu gehorchen, so unterwirft sich das Ich dem kategorischen Imperativ seines Über-Ichs. Die Abkunft von den ersten Objektbesetzungen des Es, also vom Ödipuskomplex, bedeutet aber für das Über-Ich noch mehr. Sie bringt es, wie wir bereits ausgeführt haben, in Beziehung zu den phylogenetischen Erwerbungen des Es und macht es zur Reinkarnation früherer Ichbildungen, die ihre Niederschläge im Es hinterlassen haben. Somit steht das Über-Ich dem Es dauernd nahe und kann dem Ich gegenüber dessen Vertretung führen. Es taucht tief ins Es ein, ist dafür entfernter vom Bewußtsein als das Ich.³²⁰

Das Ich wird hiernach in tyrannischer Weise durch das strenge Über-Ich fortwährend diszipliniert und domestiziert; ein Gedanke, der die später von Foucault beschriebene Disziplinarmacht in psychoanalytischer Perspektive antizipiert. Das Über-Ich leitet, so Freud, seine Inhalte zwar als Gebote und Verbote aus der erlebten Welt ab, seine Energie erhält es jedoch aus den unerbittlich triebhaften Quellen des Es:

Die [...] Antwort wird lauten, daß das Über-Ich auch seine Herkunft aus Gehörtem unmöglich verleugnen kann, es ist ja Teil des Ichs und bleibt von diesen Wortvorstellungen (Begriffen, Abstraktionen) her dem Bewußtsein zugänglich, aber die Besetzungsenergie wird diesen Inhalten des Über-Ichs nicht von der Hörwahrnehmung, dem Unterricht, der Lektüre, sondern von den Quellen

³¹⁸ Freud: Das Ich und das Es, S. 265. Hervorhebung im Original.

³¹⁹ Freud: Das Ich und das Es, S. 277.

³²⁰ Freud: Das Ich und das Es, S. 277 f.

im Es zugeführt. Die Frage, deren Beantwortung wir zurückgestellt hatten, lautet: wie geht es zu, daß das Über-Ich sich wesentlich als Schuldgefühl (besser: als Kritik; Schuldgefühl ist die dieser Kritik entsprechende Wahrnehmung im Ich) äußert und dabei eine so außerordentliche Härte und Strenge gegen das Ich entfaltet.³²¹

Das Über-Ich kann nach Freud dabei für das Ich zum lebensbedrohlichen Tyrannen im Gewand der Melancholie werden und mit sadistischer Härte den gegen das eigene Ich gewendeten Todestrieb exekutieren:

Wenden wir uns zunächst zur Melancholie, so finden wir, daß das überstarke Über-Ich, welches das Bewußtsein an sich gerissen hat, gegen das Ich mit schonungsloser Heftigkeit wütet, als ob es sich des ganzen im Individuum verfügbaren Sadismus bemächtigt hätte. Nach unserer Auffassung des Sadismus würden wir sagen, die destruktive Komponente habe sich im Über-Ich abgelagert und gegen das Ich gewendet. Was nun im Über-Ich herrscht, ist wie eine Reinkultur des Todestriebes, und wirklich gelingt es diesem oft genug, das Ich in den Tod zu treiben, wenn das Ich sich nicht vorher durch den Umschlag in Manie seines Tyrannen erwehrt.³²²

Diese Energiesteigerung des Über-Ichs kann sich also zu einem grausamen ‚Tyrannen im Kopf‘ vergrößern, einem Tyrannen, wie er sich sonst nur aus den Triebstreben des Es ableitet. Das Über-Ich hat somit die Macht, einen regelrechten Terror des Gewissens und der Tugenden zu erzeugen und wie ein internalisierter Savonarola ein ‚Fegfeuer der Eitelkeiten‘ zu entfachen:

Wie kommt es nun, daß bei der Melancholie das Über-Ich zu einer Art Sammelstätte der Todestriebe werden kann? Vom Standpunkt der Triebeinschränkung, der Moralität, kann man sagen: Das Es ist ganz amoralisch, das Ich ist bemüht, moralisch zu sein, das Über-Ich kann hypermoralisch und dann so grausam werden wie nur das Es.³²³

Das Ich bleibe schließlich vom Über-Ich und seiner Liebe abhängig, was besonders im Stadium der Todesangst deutlich werde. In Freuds Melancholiekonzeption kann der Liebesentzug des Über-Ichs gegenüber dem Ich zum Tod führen, der einst von Seiten des tyrannischen Vaters gefürchtet wurde:

Ich meine, daß die Todesangst sich zwischen Ich und Über-Ich abspielt. [...] Die Todesangst der Melancholie läßt nur die eine Erklärung zu, daß das Ich sich aufgibt, weil es sich vom Über-Ich gehaßt und verfolgt anstatt geliebt fühlt. Leben

³²¹ Freud: Das Ich und das Es, S. 282.

³²² Freud: Das Ich und das Es, S. 283.

³²³ Freud: Das Ich und das Es, S. 284.

ist also für das Ich gleichbedeutend mit Geliebtwerden, vom Über-Ich geliebt werden, das auch hier als Vertreter des Es auftritt. Das Über-Ich vertritt dieselbe schützende und rettende Funktion wie früher der Vater, später die Vorsehung oder das Schicksal.³²⁴

Der tyrannische Zorn des Über-Ichs werde dabei vom Ich gefürchtet und in die ‚Macht des Schicksals‘ projiziert:

Allgemeiner ausgedrückt, ist es der Zorn, die Strafe des Über-Ichs, der Liebesverlust von dessen Seite, den das Ich als Gefahr wertet und mit dem Angstsignal beantwortet. Als letzte Wandlung dieser Angst vor dem Über-Ich ist mir die Todes- (Lebens-) Angst, die Angst vor der Projektion des Über-Ichs in den Schicksalsmächten erschienen.³²⁵

In der Zivilisationsleistung von Triebverzicht und Triebkontrolle liegt demzufolge die Wurzel für eine neue Tyrannei begründet, die sich als Über-Ich gegen das Ich wendet und – analog zum Mythos vom ‚Urvater‘ – wieder ein tyrannisches Wesen als Gottheit schafft, das gestreng und strafend das Individuum beschränkt, nur diesmal nicht extern, sondern internalisiert:

Je mehr ein Mensch seine Aggressionen meistert, desto mehr steigert sich die Aggressionsneigung seines Ideals gegen sein Ich. Es ist wie eine Verschiebung, eine Wendung gegen das eigene Ich. Schon die gemeinsame, normale Moral hat den Charakter des hart Einschränkenden, grausam Verbietenden. Daher stammt ja die Konzeption des unerbittlich strafenden höheren Wesens.³²⁶

Eine Folge der Über-Ich-Konzeption stellt nun in Freuds Theorie die Vorstellung eines allgemeinen Über-Ichs der Gemeinschaft, dar, das sich zur internalisierten ‚Tyrannei der Kultur‘ ausbilden kann: „Die Analogie zwischen dem Kulturprozeß und dem Entwicklungsweg des Individuums läßt sich um ein bedeutsames Stück erweitern. Man darf nämlich behaupten, daß auch die Gemeinschaft ein Über-Ich ausbildet, unter dessen Einfluß sich die Kulturentwicklung vollzieht.“³²⁷ Freud selbst spannt den Bogen vom Über-Ich einer „Kulturepoche“ zu seinem ‚Urvater‘-Konstrukt zurück. Die narzißtische Allmacht des ‚Urvaters‘ bzw. der späteren „Führerpersönlichkeiten“ bilden

³²⁴ Freud: Das Ich und das Es, S. 288.

³²⁵ Sigmund Freud: Hemmung, Symptom und Angst [1926]. In: Ders.: Gesammelte Werke. Bd. XIV. Werke aus den Jahren 1925–1931. Unter Mitwirk. v. Marie Bonaparte, Prinzessin Georg v. Griechenland hrsg. v. Anna Freud u. a. 5. Aufl. Frankfurt a. M.: Fischer 1972, S. 111–205, hier S. 170.

³²⁶ Freud: Das Ich und das Es, S. 284.

³²⁷ Freud: Das Unbehagen in der Kultur, S. 501.

schließlich das in den Individuen gemeinsam internalisierte Über-Ich einer Epoche:

Das Über-Ich einer Kulturepoche hat einen ähnlichen Ursprung wie das des Einzelmenschen, es ruht auf dem Eindruck, den große Führerpersönlichkeiten hinterlassen haben, Menschen von überwältigender Geisteskraft oder solche, in denen eine der menschlichen Strebungen die stärkste und reinste, darum oft auch einseitigste, Ausbildung gefunden hat. Die Analogie geht in vielen Fällen noch weiter, indem diese Personen – häufig genug, wenn auch nicht immer – zu ihrer Lebenszeit von den anderen verspottet, mißhandelt oder selbst auf grausame Art beseitigt wurden, wie ja auch der Urvater erst lange nach seiner gewaltsamen Tötung zur Göttlichkeit aufstieg.³²⁸

Die Erweiterung des Über-Ichs zum „Kultur-Über-Ich“³²⁹ hat zur Folge, dass sich mit letzterem eine tyrannische Kraft in jedem einzelnen und in allen gemeinsam ausbildet, die – so Freud – mit ihren strengen Forderungen die ebenso allgemeine wie individuelle Gewissensangst hervorbringt. Hierdurch entsteht nach Freud das System der Ethik, welches das Zusammenleben mit einem Anspruch der allgemeinen Verbindlichkeit reguliert:

Ein anderer Punkt der Übereinstimmung ist, daß das Kultur-Über-Ich ganz wie das des Einzelnen strenge Idealforderungen aufstellt, deren Nichtbefolgung durch ‚Gewissensangst‘ gestraft wird. Ja, hier stellt sich der merkwürdige Fall her, daß die hierher gehörigen seelischen Vorgänge uns von der Seite der Masse vertrauter, dem Bewußtsein zugänglicher sind, als sie es beim Einzelmenschen werden können. [...] Das Kultur-Über-Ich hat seine Ideale ausgebildet und erhebt seine Forderungen. Unter den letzteren werden die, welche die Beziehungen der Menschen zueinander betreffen, als Ethik zusammengefaßt.³³⁰

Den Ausgangspunkt des Kultur-Über-Ichs bildet, wie auch Haas herausstellt, der Mythos vom ‚Urvater‘. Im Tyrannenmord sieht Freud die Entstehung des modernen Menschen begründet, hier beginne die ‚eigentliche‘ spezifisch menschliche Kultur: „Das Fundament kultureller Ordnungen, das, was er später ‚Kultur-Über-Ich‘ [...] nannte, ist von einem Kollektivmord her aufzufassen. Indem der Mensch leidet und leiden macht, bevor er denkt, wird Homo zu sapiens.“³³¹

328 Freud: Das Unbehagen in der Kultur, S. 501 f.

329 Freud: Das Unbehagen in der Kultur, S. 502.

330 Freud: Das Unbehagen in der Kultur, S. 502.

331 Haas: 100 Jahre *Totem und Tabu*: Wissenschaftlich unkorrekt oder Grundlage einer Kultur-anthropologie?, S. 275.

Die psychoanalytische Kulturtheorie Freuds ist vom Konzept des Tyrannischen durch ‚Urvater‘-Mythos und Kultur-Über-Ich gerahmt und gleichzeitig durch die Narzißmuskonzeption, den Sadismus und die Forderungen von Es und gestrengem Über-Ich durchdrungen. Der gewalttätige ‚Urvater‘ – eine narrative Ästhetisierung des männlichen Tyrannen durch Freud – findet seinen zivilisatorischen Widerhall, sein kulturell überformtes Echo, in der Konzeption des tyrannisierenden Kultur-Über-Ichs.

Tyrannische Männlichkeiten: Reflexionen und Dekonstruktionen der Men's Studies

3.1 Hegemonie und potenzielle Veränderbarkeit (Connell)

Der Tyrann ist ein Mann. Jedenfalls in der überwiegenden Anzahl der (literarischen) Fälle. Das kulturelle und semantische Konstrukt des Tyrannen und der Tyrannis ist männlich grundiert und konnotiert, auch wenn es sehr wohl auch auf weibliche Figuren übertragen und in vielfältiger Weise metaphorisch angewendet wird. Die Analyse des (männlichen) Tyrannen kann mit den Men's Studies enggeführt werden; die „Men's Studies“ haben sich vornehmlich seit den 1970er Jahren in den unterschiedlichsten Spielarten entwickelt und einige zentrale Anstöße für die Geschichte der Männlichkeiten gegeben.³³² Zusammen mit der feministischen Theorie und der Gendertheorie reflektieren die Men's Studies die kulturelle Verfasstheit von Geschlecht und die sich hieraus ergebenden gesellschaftlichen Machtstrukturen. Gerade durch die aktuellen gesellschaftlichen Diskurse und Debatten rund um ‚toxische Männlichkeit‘ und sexuelle Gewalt, die durch ‚Me-Too‘ wieder stärker in den Fokus gerückt wurden, wird die Verbindung von Männlichkeitskonstruktionen und Gewalt sichtbar.³³³ Das Konzept des Tyrannischen ist durch seine enge Verbindung mit bestimmten Männlichkeitsformen in diese Diskurse mit eingelagert. Der Tyrann ist der gewaltaffine, übersteigerte, hegemoniale und hypermaskuline Mann.³³⁴ Das Konstrukt des Männlichen steht nicht nur bisweilen in enger

332 Jürgen Martschukat u. Olaf Stieglitz: „Es ist ein Junge!“ Einführung in die Geschichte der Männlichkeiten in der Neuzeit. Tübingen: edition diskord 2005 (= Historische Einführungen 11), S. 9. Vgl. zu den Men's Studies besonders S. 43–65.

333 Zur toxischen Männlichkeit beispielsweise: Maya Salam: What Is Toxic Masculinity? In: The New York Times 22.1.2019. <https://www.nytimes.com/2019/01/22/us/toxic-masculinity.html> (Zugriff zuletzt am 8.2.2021); Sebastian Tippe: Toxische Männlichkeit. In: WDR 5 (8.1.2021). <https://www1.wdr.de/radio/wdr5/sendungen/neugier-genuegt/redezeit-sebastian-tippe-toxische-maennlichkeit-100.html> (Zugriff zuletzt am 8.2.2021). Zur Me-Too-Debatte u. a. die Zusammenstellung: #MeToo: Ein Hashtag und die Folgen. In: Zeit Online. <https://www.zeit.de/thema/metoo> (Zugriff zuletzt am 8.2.2021).

334 Die genderfluiden Facetten des Tyrannischen, wie sie in Georges *Algabel* und Camus' *Caligula* sichtbar werden, stehen in einem grundsätzlichen Zusammenhang mit Gewalt.

Verbindung mit dem Monster³³⁵ – der Tyrann als der monströse Mann – sondern auch mit der (beständigen) Krise: „In der medialen Repräsentation des männlichen Krisendiskurses“, so Gregor Schuhen, „wird immer wieder der Anschein erweckt, es handele sich dabei um ein typisches Phänomen ‚unserer‘ Zeit.“ Doch „ein Blick in die historiographischen Darstellungen der Männerforschung“ reicht, „um festzustellen, dass es in der Entwicklung des neuzeitlichen Maskulinitätsdiskurses immer wieder krisenhafte Phasen gegeben hat – nicht selten im Umfeld von Kriegs- oder Umbruchssituationen“.³³⁶ Heteronormative Männlichkeit muss beständig bewiesen werden. Sie kann sich aber auch gegenüber neuen Facetten, neuen Männlichkeiten öffnen oder mit ihnen ringen. Starre Geschlechtsidentitäten werden, wie dies Judith Butler darstellt, als Idealkonstruktionen beständig verfehlt. Butler beschreibt ‚Weiblichkeit‘ und ‚Männlichkeit‘ als kulturelle Konstrukte.³³⁷ Männlichkeit steht im Zusammenhang mit dem Tyrannen; die Verbindung dieser beiden kulturellen Konstrukte wird in einem sozio-kulturellen Kontext jeweils neu erzeugt und in Stereotypen verdichtet.

Raewyn/Robert W. Connell untersucht „die Konstruktion von Männlichkeit im Alltag“.³³⁸ Für sie/ihn sind „Männlichkeit und Weiblichkeit [...] in sich relationale Konzepte, die sich aufeinander beziehen und erst im Verhältnis zueinander Bedeutung gewinnen, als eine soziale Grenzziehung und als kultureller Gegensatz.“³³⁹ Dabei ist „Männlichkeit [...] eine Konfiguration von

335 Vgl. zum (literarischen) Monster und zur ‚Missgeburt‘ Urte Helduser: *Imaginationen des Monströsen. Wissen, Literatur und Poetik der ‚Missgeburt‘ 1600–1835*. Göttingen: Wallstein 2016.

336 Gregor Schuhen: *Crisis? What Crisis? Männlichkeiten um 1900. Eine Einleitung*. In: Ders. (Hrsg.): *Der verfasste Mann. Männlichkeiten in der Literatur und Kultur um 1900*. Bielefeld: transcript 2014, S. 7–18, hier S. 7.

337 Vgl. u. a. Judith Butler: *Das Unbehagen der Geschlechter* [Gender Trouble. Feminism and the Subversion of Identity, 1990]. Aus d. Amerikanischen v. Katharina Menke. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1991 sowie Dies.: *Körper von Gewicht. Die diskursiven Grenzen des Geschlechts* [Bodies that matter: on the discursive limits of „sex“, 1993]. Aus d. Amerikanischen v. Karin Wördemann. Berlin: Berlin Verlag 1995 und Dies.: *Hass spricht. Zur Politik des Performativen* [Excitable Speech. A Politics of the performance, 1997]. Aus d. Englischen v. Katharina Menke u. Markus Krist. Berlin: Berlin Verlag 1998. Vgl. zum Zusammenhang von der Konstruktion von Geschlecht und dem Aspekt der Versehrung Till Nitschmann: *Theater der Versehrten. Kunstfiguren zwischen Deformation und Destruktion in Theatertexten des 20. und frühen 21. Jahrhunderts*. Würzburg: Königshausen & Neumann 2015 (= *Epistemata Literaturwissenschaft* 817), bes. S. 122–167.

338 Robert W. Connell: *Der gemachte Mann. Konstruktion und Krise von Männlichkeiten* [Masculinities, 1995]. 2. Aufl. Übers. v. Christian Stahl. Hrsg. u. mit einem Nachwort vers. v. Ursula Müller. Opladen: Leske + Budrich 2000 (= *Geschlecht und Gesellschaft* 8), S. 54.

339 Connell: *Der gemachte Mann*, S. 63.

Praxis *innerhalb* eines Systems von Geschlechterverhältnissen.“³⁴⁰ Connell unterstreicht dabei, „daß Männlichkeiten immer zu bestimmten Zeiten und an bestimmten Orten entstehen und permanent Veränderungen unterworfen sind.“³⁴¹ Bei Gender handele es sich um Rollenverhalten,³⁴² wobei Connell das Augenmerk auf die gesellschaftliche Verdrängung von „Männlichkeit in Frauen und Weiblichkeit in Männern“³⁴³ legt. Männlichkeit und Weiblichkeit sind für Connell kulturelle Konstrukte und relationale Begriffe, die sich als Gegensatzpaar hervorbringen.

Erst im 19. Jahrhundert erfolge in der westlichen Welt eine Verschärfung der Geschlechterkonstruktionen und damit auch eines übersteigerten Männlichkeitskonzeptes im Zusammenhang mit dem Tyrannen:

Ohne den Kontrastbegriff ‚Weiblichkeit‘ existiert ‚Männlichkeit‘ nicht. Eine Kultur, die Frauen und Männer nicht als Träger und Trägerinnen polarisierter Charaktereigenschaften betrachtet, zumindest prinzipiell, hat kein Konzept von Männlichkeit im Sinne der modernen westlichen Kultur. Die Geschichtsforschung nimmt an, daß dies in der europäischen Kultur bis zum 18. Jahrhundert der Fall war, Frauen wurden zwar als unterschieden von Männern wahrgenommen, aber im Sinne unvollkommener oder mangelhafter Exemplare des gleichen Charakters (zum Beispiel mit weniger Vernunft begabt). Männer und Frauen wurden nicht als Träger und Trägerinnen qualitativ anderer Charaktere betrachtet; dieser Gedanke entstand erst mit der bürgerlichen Ideologie der ‚getrennten Sphären‘ im 19. Jahrhundert. Unser Konzept von Männlichkeit scheint historisch also ziemlich neuen Datums zu sein, höchstens [sic] ein paar Jahrhunderte alt. Um überhaupt von ‚Männlichkeit‘ sprechen zu können, stellen wir auf kulturell spezifische Weise ‚Geschlecht‘ her.³⁴⁴

Wenn sich im 19. Jahrhundert die Geschlechterkonzepte stabilisieren und ‚Männlichkeit‘ einen Essentialisierungsschub erfährt, wird auch das männliche Konzept des Tyrannen nachgeschärft. Der Tyrann ist eine Übersteigerungsform des Mannes, er verkörpert eine politisch-ästhetische Hypermaskulinität.

340 Connell: Der gemachte Mann, S. 105. Hervorhebung im Original.

341 Connell: Der gemachte Mann, S. 205.

342 Vgl. zur (männlichen) Rolle, die auch bei Butler in zentraler Weise reflektiert wird, Connell: Der gemachte Mann, S. 39–46.

343 Connell: Der gemachte Mann, S. 63.

344 Connell: Der gemachte Mann, S. 88. Den Beginn der bis heute wirksamen Ordnung der Geschlechter datiert Connell allerdings bereits ins 16. Jahrhundert und führt ihn mit den entstehenden kapitalistischen Strukturen eng: „In der Zeit zwischen 1450 und 1650 (das ‚lange‘ 16. Jahrhundert, wie der französische Historiker Fernand Braudel diese Periode nannte) entstanden um den Nordatlantik herum kapitalistische Wirtschaftsformen, und auch die moderne Geschlechterordnung begann in dieser Region Gestalt anzunehmen.“ Connell: Der gemachte Mann, S. 206.

Die These lautet, dass im Zuge der Geschlechteressentialisierung und einer fortschreitenden Biologisierung im 19. Jahrhundert das Konzept des männlichen Tyrannen eindeutiger und prominenter als Form der Hypermaskulinität hervortritt und sich beispielsweise in den Schriften Nietzsches unhinterfragt und ontologisch sedimentiert hat. Für Connell hingegen, der/die sich durch die Betonung der sozialen Interaktionen an Elias' Figurationskonzept anschlussfähig zeigt,³⁴⁵ sind die Prozesse der Vergeschlechtlichung von Interesse: „Statt zu versuchen, Männlichkeit als ein Objekt zu definieren (ein natürlicher Charakterzug, ein Verhaltensdurchschnitt, eine Norm), sollten wir unsere Aufmerksamkeit auf die Prozesse und Beziehungen richten, die Männer und Frauen ein vergeschlechtlichtes Leben führen lassen.“ Wie ‚Weiblichkeit‘ sei „Männlichkeit“ [...] eine Position im Geschlechterverhältnis; die Praktiken, durch die Männer und Frauen diese Positionen einnehmen, und die Auswirkungen dieser Praktiken auf die körperliche Erfahrung, auf Persönlichkeit und Kultur“³⁴⁶ gelte es, zu analysieren. Die hier im Anschluss an Connell im Hinblick auf das Tyrannenkonzept mit Ernst H. Kantorowicz vorgenommene Analyse der ‚zwei Körper des Königs‘ spiegelt sich in der geschlechtlichen Grundierung von staatlichen Institutionen und des Machtapparats wider. Wenn Connell den Staat als männliche Institution begreift, so fällt im Tyrannen Staat und männliches Geschlecht in übersteigerter Form zusammen. Connell stellt heraus,

[...] wie die Sozialwissenschaft nach und nach einen dritten Bereich des sozialen Geschlechts wahrgenommen hat, nämlich Institutionen wie den Staat, die Schule und die Arbeitswelt. Vielen fällt es schwer zu akzeptieren, daß Institutionen ganz substantiell geschlechtlich strukturiert sind, keineswegs nur metaphorisch. [...]. Der Staat beispielsweise ist eine männliche Institution. Damit ist nicht unbedingt gemeint, daß die Persönlichkeiten der Männer in Führungspositionen auf die Institution abfärben. Es geht um etwas Gravierenderes: die Praktiken staatlicher Organisation strukturieren sich mit Bezug zum Reproduktionsbereich. Die überwiegende Mehrzahl der Führungspositionen sind mit Männern besetzt, weil Einstellung und Beförderungen geschlechtsbezogen vorgenommen werden, weil auch die interne Arbeitsteilung und die Kontrollsysteme nicht geschlechtsunabhängig organisiert sind, ebensowenig die routinemäßigen Handlungsabläufe oder die Konsensbildung.³⁴⁷

Damit werden die „Beziehungen zwischen den Geschlechtern“ zu einem „wesentliche[n] Bestandteil der sozialen Strukturen, und Geschlechterpolitik

345 Vgl. Kapitel I.5. der vorliegenden Studie.

346 Connell: Der gemachte Mann, S. 91.

347 Connell: Der gemachte Mann, S. 93.

ist einer der Hauptfaktoren unseres kollektiven Schicksals.“³⁴⁸ Durch die Dominanz der männlichen Strukturen in Staat, Institutionen und Gesellschaft entsteht das, was Connell ‚hegemoniale Männlichkeit‘ nennt. „Zentrale Merkmale moderner hegemonialer Männlichkeit sind etwa“, wie Jürgen Martschukat und Olaf Stieglitz zusammenfassen, „die Biologisierung von Geschlechterunterschieden sowie die heterosexuelle Dominanz, entscheidende Stützen des Konzepts sind neben der Fortschreibung der Institutionen der Ehe in erster Linie homosoziale, ‚männerbündische‘ Zusammenschlüsse.“³⁴⁹ Auch hierbei stellt die Tyrannis eine maximierte Zuspitzungsform dar: „Hegemoniale Männlichkeit kann man als jene Konfiguration geschlechtsbezogener Praxis definieren, welche die momentan akzeptierte Antwort auf das Legitimitätsproblem des Patriarchats verkörpert und die Dominanz der Männer sowie die Unterordnung der Frauen gewährleistet (oder gewährleisten soll).“³⁵⁰ Dabei stellen auch heute noch, trotz Transgender im US-Militär³⁵¹ und angestrebter Frauen-

348 Connell: Der gemachte Mann, S. 97.

349 Martschukat u. Stieglitz: „Es ist ein Junge!“, S. 56.

350 Connell: Der gemachte Mann, S. 98. Mit dem Konzept der hegemonialen Männlichkeit in der Literaturwissenschaft arbeitet u. a. auch Toni Tholen: vgl. Ders.: Verlust und Nähe. Reflexion von Männlichkeit in der Literatur. Heidelberg: Winter 2005. In Bezug auf Jaques Lacan heißt es bei Tholen: „Daß Ignoranz und Vorurteilhaftigkeit gegenüber feministischer Wissenschaft im Bereich der männlich dominierten Wissenschafts- und Kulturproduktion nach wie vor die vorherrschende Haltung (und zunehmend nicht nur von Männern) ist, bekräftigt eher die Notwendigkeit anhaltender feministischer Kritik an Formen männlicher Hegemonie, als daß sie die Formel Lacans, derzufolge *die* Frau in der symbolischen Ordnung nicht existiert, in ihrer Geltung wie auch immer absichtlich oder unabsichtlich bestätigen würde.“ Tholen: Verlust und Nähe, S. 3. Hervorhebung im Original. Programmatisch legt Tholen eine Haltung der „*doppelten Optik*“ bei der Reflexion männlicher Figurationen nahe: „Für Männer, die den in den Studien von Frauen sichtbar werdenden Spuren einer anderen Subjektivität ihrerseits folgen wollen, stellt sich also die Forderung nach einer *doppelten Optik* bei der Rückwendung auf die eigene männliche Tradition. Wenn sie die Texte auf das Denken einer verletzlichen, ‚genießenden‘ Subjektivität hin öffnen wollen, dann kann dies nicht ohne die Aufmerksamkeit für die zahlreichen Repräsentationen und Figurationen männlicher Hegemonialität und der männlichen Aneignung des Weiblichen geschehen, wie sie in der Literatur und in den Autorkonzepten von Männern bis heute wirksam sind. Eine sich mit kritischer Männlichkeitsforschung verbindende literarische Hermeneutik bewährt sich nur in dem Maße, wie sie sich in der Lage zeigt, diese doppelte Optik an die Literatur von Männern heranzutragen.“ Tholen: Verlust und Nähe, S. 17. Hervorhebung im Original.

351 Vgl. Biden kippt Trumps umstrittenes Transgender-Verbot. In: Spiegel.de (25.1.2021). <https://www.spiegel.de/politik/ausland/joe-biden-kippt-umstrittenes-transgender-verbot-im-us-militaer-a-b65dcdbb-669f-4b13-b948-356dbab63a0e> (Zugriff zuletzt am 9.2.2021).

quote in DAX-Unternehmen,³⁵² die „Führungsebenen von Wirtschaft, Militär und Politik [...] eine recht überzeugende korporative Inszenierung von Männlichkeit zur Schau, die von feministischen Angriffen und sich verweigernden Männern immer noch ziemlich unberührt scheint. Diese Hegemonie zeichnet sich“ – so Connell weiter – „weniger durch direkte Gewalt aus, sondern durch ihren erfolgreich erhobenen Anspruch auf Autorität (obwohl Autorität oft durch Gewalt gestützt und aufrechterhalten wird).“³⁵³ Die hegemoniale Männlichkeit ist bei Connell jedoch weder die einzige Form von Männlichkeit, noch ist sie unveränderlich. Stets spricht Connell im Plural von ‚Männlichkeiten‘³⁵⁴ und wendet sich damit gegen die aus seiner Sicht zu schematische Typologie der sozialpsychologischen Analysen der Frankfurter Schule. Männlichkeiten können sich demnach sowohl hegemonial und tyrannisch als auch offen, inklusiv und fluide figurieren:

Auf das Geschlechterverhältnis unter Männern muß man achten, um die Analyse dynamisch zu halten, damit die Vielfalt an Männlichkeiten nicht zu einer bloßen Charaktertypologie erstarrt, wie man das bei Erich Fromm und seiner ‚autoritären Persönlichkeit‘ beobachten konnte. ‚Hegemoniale Männlichkeit‘ ist kein starr, über die Zeit und Raum unveränderlicher Charakter. Es ist vielmehr jene Form von Männlichkeit, die in einer gegebenen Struktur des Geschlechterverhältnisses die bestimmte Position einnimmt, eine Position allerdings, die jederzeit in Frage gestellt werden kann.³⁵⁵

Der Tyrann ist dementsprechend ebenfalls kein ‚Charaktertyp‘, sondern eine maximal verschärfte Form hegemonialer Männlichkeit, die durch ein bestimmtes Umfeld ermöglicht, erzeugt und erhalten wird. Eine besondere Rolle spielt dabei die Komplizenschaft der anderen Männer, für die der Tyrann einen Profit erzeugen, darstellen oder versprechen muss. Der Tyrann wird durch Männer möglich, die dieses Konzept der hegemonialen Männlichkeit teilen und selbst verkörpern (möchten). Männer werden zu profitierenden

352 Einige DAX-Firmen verfehlen Frauenquote. In: tagesschau.de 6.1.2021. <https://www.tagesschau.de/wirtschaft/einige-dax-firmen-verfehlen-die-frauenquote-101.html> (Zugriff zuletzt am 9.2.2021).

353 Connell: Der gemachte Mann, S. 98. Hierzu Martschukat und Stieglitz: „Männlichkeit verbindet sich nach Connell mit Autorität, die sich indes nicht allein gegenüber Frauen, sondern auch in Relation zu differenten Männlichkeiten äußert, welche aufgrund von ökonomischen, sozialen, kulturellen oder sexuellen Konstellationen marginalisiert oder ausgegrenzt werden. Dies ist mit dem Begriff der hegemonialen Männlichkeit ausgedrückt, einem Konstrukt, das das ‚doing gender‘ in Gesellschaften maßgeblich beeinflusst.“ Martschukat u. Stieglitz: „Es ist ein Junge!“, S. 55 f.

354 Vgl. auch Tholen: Verlust und Nähe, S. 10.

355 Connell: Der gemachte Mann, S. 97.

Teilhabern am System der Tyrannis, allein schon durch den Ausschluss von Weiblichkeit. Damit ist nicht nur der „Ausschluß von Frauen aus der Sphäre kultureller Produktion“³⁵⁶ markiert, sondern in den globalen Gesellschaften wird Weiblichkeit insgesamt bis heute zurückgedrängt, ebenfalls in den Männern selbst, was ein stabilisiertes Selbstbild für hegemoniale Männer nach sich ziehen kann. Gleichzeitig wird durch die Akzeptanz und Unterstützung der Tyrannis das Gefühl der Teilhabe an der Tyrannis selbst erzeugt und damit das politische Phantasma stimuliert, selbst der Tyrann sein zu können, zumindest im Kleinen, in Stellvertretung. Der leviathanistisch-tyrannische ‚Über-Mann‘ legitimiert und stabilisiert die zahlreichen kleinen, verhinderten Tyrannen in ihrer privaten Haustyranis. Unter dem Stichwort „Komplizenschaft“³⁵⁷ heißt es bei Connell:

Die Anzahl von Männern, die das hegemoniale Muster wirklich rigoros und vollständig umsetzen oder praktizieren, mag recht klein sein. Trotzdem profitiert die überwiegende Mehrzahl der Männer von der Vorherrschaft dieser Männlichkeitsform, weil sie an der patriarchalen Dividende teilhaben, dem allgemeinen Vorteil, der den Männern aus der Unterdrückung der Frauen erwächst.³⁵⁸

Die „Komplizenschaft mit der hegemonialen Männlichkeit“ bezeichnet also „Männlichkeiten, die zwar die patriarchale Dividende bekommen, sich aber nicht den Spannungen und Risiken an der vordersten Frontlinie des Patriarchats aussetzen.“³⁵⁹ Gewalt ist in diesen Arrangements zwar mindestens implizit und häufig explizit eingelagert, jedoch ist Gewalt kein zwingender Bestandteil von Männlichkeitskonstruktionen. Während die Herrschaft des Tyrannen auf Gewalt beruht, sind Männlichkeiten (theoretisch) auch ohne Gewalt möglich. An späterer Stelle äußert sich Connell zum Zusammenhang von Geschlecht, Männlichkeit, Gewalt, Wirtschaftsform und Arbeit folgendermaßen:

Geschlecht ist, in seiner grundlegendsten Form, eine Reihe sozialer Arrangements rund um die reproduktiven Unterschiede zwischen Körpern, eine männliche Spezialisierung auf Gewalt ist kein *zwangsläufiger* Teil des Ganzen, wurde aber historisch gesehen ein weit verbreitetes Merkmal der Geschlechterordnung,

356 Tholen: Verlust und Nähe, S. 5. Weiter Tholen: „Zum ersten ist durch feministische Forschungsarbeit hinreichend deutlich geworden, daß der geschichtlich wirksame Diskurs des Menschen über den Menschen in der Hauptsache einer von Männern war. Daraus folgt zweitens, daß das Denken über das Geschlechterverhältnis bzw. über den Gegensatz der Geschlechter von männlicher Seite aus den Charakter der Projektion und der Herrschaft über das andere Geschlecht hatte.“ Tholen: Verlust und Nähe, S. 7.

357 Connell: Der gemachte Mann, S. 100.

358 Connell: Der gemachte Mann, S. 100.

359 Connell: Der gemachte Mann, S. 100.

vor allem in jener Welt, die vom modernen Imperialismus geschaffen wurde. Die kombinierte Wirkung des modernen Feminismus (der hauptsächlich durch den Staat agiert) und des neoliberalen Individualismus (der hauptsächlich durch den Markt agiert) schwächt die altmodischen vergeschlechtlichten Arbeitsstrukturen. Aber das Bedürfnis des globalen Kapitalismus nach Schutz, Durchsetzungskraft und sozialer Ordnung bleibt erhalten – wächst sogar [...].³⁶⁰

In der hypermaskulinen Tyrannis verbindet sich die hegemoniale Männlichkeit des Tyrannen Komplizenhaft mit den anderen gewaltaffinen Männern, die den Tyrannen gleichzeitig bedrohen, und denen er die patriarchale Dividende bereitstellen muss, wobei Gewalt die Grundlage dieser Herrschaftsform bleibt.

3.2 Der Tyrann als Konstrukt übersteigter Männlichkeit (Kantorowicz, Theweleit)

Die Verbindung von männlichem Körperphantasma und Staatsgewalt ist nicht nur durch das berühmte Umschlagbild von Hobbes' *Leviathan*³⁶¹ und den „bekannte[n], wenn auch apokryphe[n] Ausspruch Ludwigs XIV. *l'état c'est moi*“³⁶² im kulturellen Gedächtnis präsent, sondern sie reicht viel

360 Raewyn Connell: Verkörperung ernsthafter Macht. Männlichkeiten im Management des Sicherheitssektors [Change Among the Gatekeepers. Men, Masculinities, and Gender Equality in the Global Arena, 2005]. Aus d. Englischen übers. v. Johanna Reiz. In: Diana Lengersdorf u. Michael Meuser (Hrsg.): Männlichkeiten und der Strukturwandel von Erwerbsarbeit in globalisierten Gesellschaften. Diagnosen und Perspektiven. Weinheim u. Basel: Beltz 2016 (= Arbeitsgesellschaft im Wandel), S. 37–53. Hervorhebung im Original. Historisch betrachtet wird der Zusammenhang von Männlichkeit und Gewalt für Connell an zwei Beispielen für ihre jeweilige Zeit deutlich. Connell bezieht sich zum einen auf Bartolomé de Las Casas' Schilderungen der gewaltsamen kolonialen Eroberer aus Spanien in den westindischen Ländern, den Konquistadores. Las Casas' Text trägt den Titel *Kurzgefasster Bericht von der Verwüstung der westindischen Länder* [Brevisima relación de la destrucción de las Indias, 1552] (vgl. Connell: Der gemachte Mann, S. 207). Zum anderen stellt Connell mit Carl von Clausewitz die neue Rationalisierung der männlichen Gewalt im 19. Jahrhundert heraus: „Wenn man Las Casas' Schrift für einen Schlüsseltext über frühmoderne Männlichkeit hält, ist das Äquivalent für das 19. Jahrhundert vielleicht Carl von Clausewitz' *Klassiker Vom Kriege*, worin er eine Sozialtechnologie rationalisierter Gewalt von breitem Ausmaß proklamiert. Clausewitz war einer der Erneuerer, die die preußische Armee schufen.“ Connell: Der gemachte Mann, S. 213.

361 Vgl. zu Hobbes Kapitel I.1.3.

362 Ernst H. Kantorowicz: Die zwei Körper des Königs. Eine Studie zur politischen Theologie des Mittelalters [The King's Two Bodies. A Study in Mediaeval Political Theology, 1957]. Aus d. Amerikanischen v. Walter Thieimer. Stuttgart: Klett-Cotta 1992, S. 26. Vgl. zu dem geflügelten Wort Fritz Hartung: *L'état c'est moi*. In: Historische Zeitschrift 169 (1949), H. 1, S. 1–30. Sven Externbrink betont in seiner Biographie von Ludwig XIV. darüber hinaus

umfänglicher und grundlegender in die europäische Geistesgeschichte zurück, wie mit Ernst H. Kantorowicz und seinem Konzept von den ‚zwei Körpern des Königs‘ gezeigt werden soll.

Im Elisabethanischen Zeitalter (1558–1603), das bekanntlich nach der Königin Elisabeth I. (1533–1603) und damit dezidiert nach einer Frau benannt ist, herrscht dennoch das männlich konnotierte Bild der Herrschaft und des Staates; der Elisabethanische Staat ist ein männlich grundiertes Herrschaftskonzept. Aus „Edmund Plowdens ‚Reports‘, die unter Königin Elisabeth geschrieben und gesammelt wurden“, ³⁶³ entnimmt Kantorowicz den „berühmte[n] Fall des Herzogtums Lancaster“, der „im vierten Regierungsjahr der Königin Elisabeth verhandelt“ ³⁶⁴ wurde. Es ging bei der juristischen Auseinandersetzung um die Verpachtung von Grundstücken zu einem Zeitpunkt, als der vorherige König Eduard VI. noch nicht volljährig war. Seitens der Kronjuristen wurde argumentiert, dass er diese Handlung nicht als Minderjähriger, sondern als König vollzogen habe, daher sei sie rechtsgültig. ³⁶⁵ Die Person des Königs wird in zwei Körper aufgespalten, der politische, männliche Staatskörper des Königs ist hier bereits das, was Connell als Männlichkeit für die staatlichen Institutionen der Gegenwart ausmacht. Bei Plowden heißt es:

„Denn der König hat in sich zwei Körper, nämlich den natürlichen (*body natural*) und den politischen (*body politic*). Sein natürlicher Körper ist für sich betrachtet ein sterblicher Körper, der allen Anfechtungen ausgesetzt ist, die sich aus der Natur oder aus Unfällen ergeben, dem Schwachsinn der frühen Kindheit oder des Alters und ähnlichen Defekten, die in den natürlichen Körpern anderer Menschen vorkommen. Dagegen ist der politische Körper ein Körper, den man nicht sehen oder anfassen kann. Er besteht aus Politik und Regierung, er ist für die Lenkung des Volks und das öffentliche Wohl da. Dieser Körper ist völlig frei von Kindheit und Alter, ebenso von den anderen Mängeln und Schwächen, denen der natürliche Körper unterliegt. Aus diesem Grunde kann nichts, was der König in seiner politischen Leiblichkeit tut, durch einen Defekt seines natürlichen Leibs ungültig gemacht oder verhindert werden.“ ³⁶⁶

mit der künstlerisch-theatralen Facette des absolutistischen Herrschers die Tatsache, „dass uns in der Person Ludwigs [...] ein ‚Künstler‘, und zwar ein ‚Schauspieler‘, entgegentritt, der zeitlebens die Rolle des Königs spielte und völlig in ihr aufging. [...] Ludwig XIV. war nicht nur ein Liebhaber des Theaters, sondern auch ein Regisseur des großen Welttheaters.“ Sven Externbrink: Ludwig XIV. König im großen Welttheater. Paderborn: Schöningh 2021, S. 3 u. S. 7.

363 Kantorowicz: Die zwei Körper des Königs, S. 29.

364 Kantorowicz: Die zwei Körper des Königs, S. 29.

365 Vgl. Kantorowicz: Die zwei Körper des Königs, S. 29.

366 Edmund Plowden: Commentaries or reports. London: S. Brooke 1816, S. 212a. Zit. nach: Kantorowicz: Die zwei Körper des Königs, S. 29. Hervorhebung im Original.

Ohne im 16. Jahrhundert ein Konzept von *gender* zu haben, beschreibt Plowden die diskursiven Formationen eines kulturellen männlichen Körpers so plastisch, dass er fast hinter dem haptischen Leib, in den er sich eingeschrieben hat, sichtbar wird. Noch dazu: der politische Körper und damit die männliche Geschlechtsidentität wird essentialisiert, sie ist ‚ewig‘ und überdauert die Leiblichkeit ihres Trägers: „Die Inkarnation des politischen Körpers in einem König beseitigt nicht nur die menschlichen Unvollkommenheiten des natürlichen Leibs, sondern verleiht dem einzelnen König auch Unsterblichkeit als König, d. h. hinsichtlich seines Überkörpers.“³⁶⁷ Königskörper und Reich bildeten in dieser Konfiguration des politischen Imaginären eine Einheit und „ein Angriff auf die natürliche Person des Königs [war] zugleich ein Angriff auf den korporativen Leib des Reiches.“³⁶⁸ Dabei war, um eine weitere historische Schicht aufzudecken, das Konzept des männlich konnotierten Doppelkörpers des Königs keine Erfindung des Elisabethanischen Zeitalters: „Man muss in der Tat nur das seltsame Bild der zwei Körper des Königs durch den traditionellen theologischen Begriff der Doppelnatur Christi ersetzen, um zu sehen, daß der Tenor der elisabethanischen Juristen aus der Begriffswelt der Theologie stammt.“³⁶⁹

Der König und damit auch der Staat ist göttlich und zwar göttlich-männlich legitimiert: „Ungeachtet einiger Ähnlichkeit mit zusammenhanglosen heidnischen Begriffen sind die ‚zwei Körper des Königs‘ ein Produkt christlichen theologischen Denkens und bilden folglich einen Markstein christlicher politischer Theologie.“³⁷⁰ Semantisch ist im Deutschen der ‚Herr‘ der erste und vorrangige Teil der ‚Herrschaft‘; hierin spiegelt sich der biblische ‚Herrgott‘, der die Welt (er-)schafft. Die letztlich doch körperliche Vorstellung des ‚körperlosen‘ Gottes, der, um den Widerspruch aufzuzeigen, jedoch im Sohn Jesus Mensch, genauer: Mann wird, sich als Mann darstellt, färbt bis heute als Konzept auf die Staatskonstrukte des christlich geprägten Abendlandes ab. Der männliche Körper ist besonders in der deutschen Semantik des ‚Vaterlandes‘, wie sie beispielsweise in der deutschen Nationalhymne verwendet wird, wobei ‚Vaterland‘ von dem Germanisten August Heinrich Hoffmann von Fallersleben auf die tatkräftig schaffende (männliche) ‚Hand‘ gereimt wird, unmittelbar sichtbar, in Frankreich und dem Vereinigten Königreich ist die Semantik des Staates nur scheinbar weiblicher konnotiert. Kurzum: der Staat ist bis heute ein Phantasma des männlichen Körpers, zwischen schützendem Vater und

367 Kantorowicz: Die zwei Körper des Königs, S. 36.

368 Kantorowicz: Die zwei Körper des Königs, S. 37.

369 Kantorowicz: Die zwei Körper des Königs, S. 38.

370 Kantorowicz: Die zwei Körper des Königs, S. 504.

gewalttätigem Tyrannen. Wie auf dem bekannten Frontispiz des Hobbes'schen *Leviathan* ist bis heute die Vorstellung vom Haupt des männlichen Souveräns/Staatsapparates und dem vielgliedrigen ‚Körper‘ der Bevölkerung mindestens unterschwellig präsent, die bei den Elisabethaner*innen bereits vorherrschte:

Durch die Interpretation des Volkes als einer *universitas*, die ‚nie stirbt‘, waren die Rechtsgelehrten bei dem Begriff der Ewigkeit sowohl des ganzen politischen Verbandes (Haupt und Glieder zusammen) als auch der konstituierenden Mitglieder allein angelangt. Die Ewigkeit des ‚Hauptes‘ für sich war jedoch ebenso wichtig, denn das Haupt pflegte als der maßgebliche Teil aufzutreten; sein Fehlen konnte die Korporation unvollständig oder handlungsunfähig machen.³⁷¹

Mit der juristischen und ideologischen Unsterblichkeit des Hauptes wird im Zuge dessen die Fortdauer des männlichen Herrschaftsprinzips garantiert. Haupt und Mann werden verschmolzen und die Konzepte stützen sich gegenseitig. Dieses Amalgam stellt die westliche Welt heute vor die Unsicherheit, mit der Ablösung des männlichen Prinzips vom Staat die eigene (Gewalt-) Geschichte grundlegend in Frage stellen zu müssen, was massive sozialpsychologische Ängste zur Folge haben kann. In modernisierter und demokratisierter Form wirkt heute noch fort, was Kantorowicz für das 16. Jahrhundert festgestellt hat, beispielsweise gab es im Gegensatz zur Bundeskanzlerin in Deutschland bis heute noch keine Bundespräsidentin. Das offizielle ‚Staatsoberhaupt‘ wird bis in die bundesrepublikanische Gegenwart weiterhin von einem Männerkörper getragen:

Die stete Fortdauer des Staatsoberhauptes und der Begriff eines *rex qui nunquam moritur*, eines Königs, der ‚nie stirbt‘, beruhte hauptsächlich auf dem Zusammenwirken von drei Faktoren: der Fortdauer der Dynastie, dem korporativen Charakter der Krone und der Unsterblichkeit der Königswürde. Diese drei Faktoren fielen ungefähr mit der ununterbrochenen Linie natürlicher königlicher Körper zusammen, mit der Permanenz des politischen Körpers, den das Haupt zusammen mit den Gliedern darstellte, und mit der Unsterblichkeit des Amtes, d. h. des Hauptes allein.³⁷²

Abgeleitet von den zwei Körpern des Königs können die zwei Körper des Mannes erkannt werden. Hiermit ist aber mehr als *sex* (anatomisches Geschlecht) und *gender* (Geschlechtsidentität) gemeint. Das männliche *gender* erscheint um eine ‚göttliche‘ und ‚herrschaftliche‘ Dimension erweitert, die für die ungleiche Stellung von Männern und Frauen bis in die Gegenwart sorgt.

371 Kantorowicz: Die zwei Körper des Königs, S. 322. Hervorhebung im Original.

372 Kantorowicz: Die zwei Körper des Königs, S. 324. Hervorhebung im Original.

‚Herren‘ werden stets für die auf ihre Genderkonstruktion wirkende ‚Herrlichkeit‘ mitentlohnt. Von der Göttlichkeit und dem doppelten Leib Christi färbt zum Königtum und zur *gender*-Männlichkeit ‚an sich‘ das Konzept einer Doppelung und ‚Unsterblichkeit‘ ab, das, was Bourdieu, wie unten gezeigt wird, als ‚Adel‘ bezeichnet. Die zwei Körper des Mannes sind abgeleitet von den zwei Körpern des Königs. Der Tyrann, als der hypermaskuline Mann, verkörpert diese Doppelung im Extrem und vor allem mit extremem Anspruch: Er ist allein Herr und damit, solange die Gewalt (der anderen Männer) ihn oben hält, in seinem Herrschaftsbereich (Staat, Geschäft, Klassenzimmer, Wohnzimmer) der ‚Gott‘. Tyrannentum, Männlichkeit und Herrschaft bleiben jedoch immer Inszenierungen, die darauf angewiesen sind, dass sie geglaubt werden. Erst dadurch erhalten sie in einem kulturellen Setting ihre fragile, stets bedrohte Wahrheit.

In Klaus Theweleits Analyse der faschistischen ‚Männerphantasien‘ schließt sich die Tyrannei der NS-Schlächter an ihre gewaltsame Abgrenzung gegen die Masse und ihre Inanspruchnahme eines exklusiven Kulturbegriffs an: „Mehrere zentrale Begriffe der deutschen faschistischen Ideologie leiten sich aus einer Abwehr dessen, was die Masse verkörpert und was in ihr vorgeht, ab. Ich meine Begriffe wie ‚Kultur‘, ‚Rasse‘, ‚Nation‘, ‚das Ganze‘, und Organisationen wie das Heer.“ Dabei wird „Kultur“ zum „weiteste[n] Sammelbegriff all dessen, was nicht ‚Masse‘ ist, was ihr positives Gegenteil ist [...]. Mit ihr setzt sich das ‚Deutsche‘ ab gegen die restliche Masse der Welt“. ³⁷³ Während bei Kontorowicz das Konzept des Männlichen mit dem der Herrschaft verbunden war, wird laut Theweleits Analyse die Legitimation zur Herrschaft über den (alleinigen) Besitz der ‚Kultur‘ erzeugt. Das rassistische Selektionsprinzip der nationalsozialistischen Ideologie schließt dabei nicht nur alle ‚Nicht-Arier‘ von der ‚Kultur‘ aus, sondern marginalisiert im Zuge dessen alle ‚arischen‘ Frauen der angeblichen ‚Volksgemeinschaft‘. ‚Kultur‘ und die aus ihr abgeleitete Legitimation zur Herrschaft ist dem einzelnen Mann vorbehalten. „Als Träger der ‚Kultur‘ schält sich der ‚Einzelne‘ heraus; einige ‚Einzelne‘: die ‚Wenigen‘. Was ‚Kultur‘ ist, kann nur von Einzelnen für Wenige gedacht sein, Männer, versteht sich“. Dabei „gehört“ nach Theweleit „Seele“ [...] nach ‚oben‘ und dort sind nur Männer. Frauen gibt es dort nur als zum Manne erhobene. Selbstständige Weiblichkeit steht im Gegensatz zur ‚Kultur“. ³⁷⁴ In dieser pervertierten Logik entsteht für den NS-Mann, der sich einmal als Träger der ‚Kultur‘ bestimmt hat, eine Art Freifahrtschein zur Ausübung von Gewalt gegen alle ‚Kulturlosen‘, die

373 Klaus Theweleit: Männerphantasien [1977/78]. Vollst. u. um ein Nachw. erw. Neuausgabe. Berlin: Matthes u. Seitz 2019, S. 585.

374 Theweleit: Männerphantasien, S. 587.

willkürliche Gewalt gegenüber allen Frauen, auf die er seine ‚Kultursicherheit‘ münzt, ist dabei Teil des Konzeptes und der Massenmord wird gar zur Leistung im Dienste der eigenen ‚Kultur‘ erhoben:

[D]em Gefühl seiner ungeheuren ‚Höhe‘, seiner Nicht-Verbundenheit mit der weiblichen Tiefe verdankt der Kulturmann die Sicherheit, niemals ‚Barbar‘ sein zu können. Seine Überlegenheit über die Tiefe ist so groß, dass er selbst dann nicht Barbar wird, wenn er massenweise Menschen abschachtet. Es bleibt eine Tat von Kultur. ‚Kulturlos‘ würde er erst, liefe er zur ‚Masse‘ über, würde er etwa Demokrat im Haufen, beim Pöbel. Massenmord und soldatisch-männlicher Kulturbegriff (nicht erst der faschistische) stehen in keinerlei Gegensatz zueinander, im Gegenteil: Um die Welt zur Kulturlandschaft zu machen, muss das, was keine Kultur hat, von der Erde verschwinden, so oder so.³⁷⁵

Das Tyrannische des selbsternannten NS-„Kulturmann[es]“ zeigt sich in der Willkür der Setzung der eigenen Überlegenheit, die dann essentialisiert und zur ontischen Realität wird und nicht mehr hinterfragt oder reflektiert werden kann: Der tyrannische Täter hat keinerlei Unrechtsbewusstsein, er hat lediglich ‚die Lage erkannt‘ und führt den Überlebenskampf für ‚das Gute‘ und den Vernichtungskampf gegen ‚das Schlechte‘; je tiefer die Verstrickung in die Gewalt ist, desto unmöglicher wird ihm dabei die Umkehr: Eine sich selbst verstärkende Gewaltspirale entsteht, die Opfer sind demnach notwendig, um den ‚Gipfel‘ der ‚Kultur‘ zu erklimmen: „Wer hoch steht, steht auf etwas: Frauen, Leichenbergen, auf dem toten Material seiner eigenen gestorbenen Wünsche. Der ganze Zustand der Menschen erschließt sich dem faschistischen Mann aus diesem Verhältnis“.³⁷⁶ Die Gewaltmechanismen, die im Nationalsozialismus einen Höhepunkt fanden, sind jedoch keine alleinige Erfindung des NS-Regimes, sondern lassen die bis heute vorhandenen strukturellen Gewaltformationen der europäischen Kulturgeschichte offen zutage treten. Die Nationalsozialisten haben ihre Gewaltwelt aus vorhandenen europäischen Diskursen wie Antisemitismus, Rassismus und Kolonialismus, Führertum, extreme Rationalisierung und bürokratische Effizienzierung, Fortschrittsglauben, Mystizismus und Okkultismus bei gleichzeitiger Technikbegeisterung etc. kombiniert und dabei alle Bereiche radikalisiert.³⁷⁷ Kumulationspunkt, so

375 Theweleit: Männerphantasien, S. 588.

376 Theweleit: Männerphantasien, S. 599.

377 Wobei für Hitler und die Nationalsozialisten die Geschwindigkeit den vielleicht entscheidendsten Faktor für ihren Erfolg darstellte. Von dem modernen Wahlkampf mit Flugzeug, über den schnellen Destruktionsprozess der Demokratie in den ersten hundert Tagen nach der Wahl 1933 bis zu den mit Pervitin gestützten ‚Blitzkriegen‘: Die Geschwindigkeit lähmte zunächst die Gegner*innen des Regimes an allen Fronten.

kann nicht nur mit Theweleit angenommen werden, ist dabei ein Konstrukt der Männlichkeit:

So erscheint das Faschistische lediglich als eine Fortsetzung des Kulturverständnisses, das wir in der europäischen Geschichte an der Arbeit sahen: Natur, Weiblichkeit und schließlich das eigene Unbewusste zu unterwerfen, aus dem Mann-Ich auszugrenzen; eine Zerstörungsarbeit, die sich im Faschismus auf alles, was lebt, auszudehnen begonnen hat.³⁷⁸

Wenn nach diesem Schlaglicht auf die zwölf Jahre des Nationalsozialismus der Blick auf die männliche Gewalt wieder geweitet wird, wird schnell klar, dass in der Ästhetik und Literatur Männlichkeit und Gewalt durch die gesamte (westliche) Kulturgeschichte miteinander verbunden sind. Dabei ist freilich nicht jede männliche Gewalthandlung tyrannisch, das Tyrannische ist jedoch – als solches seit der griechischen Antike in seiner negativen Konnotation transportiert – in allen Epochen dieser Kulturgeschichte zu finden. Männliche Gewalt und Kultur sind aufs engste miteinander verstrickt.³⁷⁹

3.3 Männliche Gewaltherrschaft und tyrannisierter Mann (Bourdieu)

Mit Pierre Bourdieu kann die spezifisch männliche Gewaltherrschaft im Kontext des Tyrannen-Konzeptes erhellt werden. Männliche Tyrannis, Herrschaft und Gewalt bilden eine rhizomhafte³⁸⁰ Verbindung. Was macht jedoch spezifisch männliche Gewalt aus und in welchem Zusammenhang steht sie mit dem Tyrannischen? Aufzudecken gilt es mit Bourdieu eine scheinbar paradoxe Situation: Der Mann und besonders der hypermaskuline Mann in Form des Tyrannen tyrannisiert nach außen, aber auch nach innen gegen sich selbst und

378 Theweleit: Männerphantasien, S. 591.

379 Zum narrativ fortgeschriebenen Zusammenhang von Männlichkeit und Gewalt heißt es bei Uta Fenske und Gregor Schuhen: „Seit dem Gilgamesch-Epos, d. h. den Anfängen der Literatur, erfolgt die narrative Ausgestaltung von Maskulinität unter Einbezug von Gewalt bzw. der Ausübung und Inszenierung von Männlichkeitsritualen, die sich auf der Grundlage von gewaltgenerierenden Machtstrukturen vollziehen. Keine antike Tragödie, kein Ritterepos, kein Schelmenroman kommt ohne das Zusammenspiel von Männlichkeit und Gewalt aus, und auch in der Neuzeit gehört Gewaltbereitschaft in all ihren Facetten zum festen Inventar der literarischen oder filmischen Konstruktionen des klassischen Männerhelden.“ Uta Fenske u. Gregor Schuhen: Geschichte(n) von Macht und Ohnmacht. Eine Einleitung. In: Dies. (Hrsg.): Geschichte(n) von Macht und Ohnmacht. Narrative von Männlichkeit und Gewalt. Bielefeld: transcript 2016, S. 7–29, hier S. 14.

380 Vgl. Gilles Deleuze u. Félix Guattari: Rhizom [Rhizome, 1976]. Aus d. Französischen v. Dagmar Berger, Clemens-Carl Haerle, Helma Konyen u. a. Berlin: Merve 1977.

den Reichtum seiner Möglichkeiten. Gewalt wird im Sozialisationsprozess von außen übernommen, internalisiert und gegen das eigene Ich gewendet, diese verinnerlichte Tyrannei kann ihr Pendant in dem Bestreben finden, auch nach außen eine männliche Tyrannei zu etablieren.

Zunächst geht auch Bourdieu in *Die männliche Herrschaft* von „der gesellschaftlich konstruierten Einteilung in Geschlechter“³⁸¹ aus und analysiert eine Gesellschaft, die „die historischen Strukturen der männlichen Ordnung verinnerlicht“³⁸² hat. Für Bourdieu ist die „These, daß die gesellschaftliche Definition des Körpers und insbesondere der Sexualorgane das Resultat einer gesellschaftlichen Konstruktionsarbeit ist, [...] inzwischen völlig trivial geworden, da die ganze anthropologische Tradition sie verfochten hat.“³⁸³ Die „Dispositionen, die die Männer dazu bringen, die Herrschaft zu beanspruchen und auszuüben“, sind für Bourdieu „genau wie die weiblichen Dispositionen zur Unterwerfung [...] nichts Naturwüchsiges“. Beide „müssen erst in einer langwierigen Sozialisationsarbeit, [...] einer Arbeit der aktiven Unterscheidung in bezug auf das andere Geschlecht, konstruiert werden.“³⁸⁴ Geschlecht ist für Bourdieu „eine naturalisierte gesellschaftliche Konstruktion (die ‚Geschlechter‘ als vergeschlechtlichter Habitus)“.³⁸⁵ Die Geschlechtsrollen werden mit dem Habituskonzept verbunden, dabei „prägt sich eine soziale Identität [...] in eine biologische Natur ein und wird zum Habitus, zum inkorporierten sozialen Gesetz.“³⁸⁶ Durch diese Form der Essentialisierung und sozialen Inkorporierung naturalisiere sich die männliche Herrschaft, denn „die männliche Sozioidzee [...] legitimiert ein Herrschaftsverhältnis, indem sie es einer biologischen Natur einprägt, die selbst eine naturalisierte gesellschaftliche Konstruktion ist.“³⁸⁷ Wie es ebenfalls Connell, Kantorowicz und Theweleit

381 Pierre Bourdieu: *Die männliche Herrschaft* [La Domination masculine, 1998]. Aus d. Französischen v. Jürgen Bolder. 4. Aufl. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2017, S. 20.

382 Bourdieu: *Die männliche Herrschaft*, S. 14.

383 Bourdieu: *Die männliche Herrschaft*, S. 43. Bourdieu setzt sich mit Butler auseinander und thematisiert dabei *Das Unbehagen der Geschlechter* und *Körper von Gewicht*. Vgl. Bourdieu: *Die männliche Herrschaft*, S. 178.

384 Bourdieu: *Die männliche Herrschaft*, S. 90.

385 Bourdieu: *Die männliche Herrschaft*, S. 11. In enger Verbindung mit dem Habitusbegriff steht bei Bourdieu der Begriff Hexis, der sich vornehmlich auf körperliche Haltungen bezieht. Vgl. Gerhard Fröhlich: *Habitus und Hexis. Die Einverleibung der Praxisstrukturen bei Pierre Bourdieu*. In: Britta Höpken u. Hermann Schwengel (Hrsg.): *Grenzenlose Gesellschaft?* Bd. II/2. Ad-hoc-Gruppen, Foren. Pfaffenweiler: Centaurus 1999, S. 100–102. Online abrufbar unter: <https://www.ssoar.info/ssoar/handle/document/52766> (Zugriff zuletzt am 20.6.2022).

386 Bourdieu: *Die männliche Herrschaft*, S. 91 f.

387 Bourdieu: *Die männliche Herrschaft*, S. 44 f. Hervorhebung im Original.

auf jeweils spezifische Weise akzentuieren, sieht auch Bourdieu die männliche Herrschaft als dezidiert historische Konstruktion an, die ihren Konstruktionscharakter verschleiert:

Indes liegt es mir völlig fern, zu behaupten, daß die Herrschaftsstrukturen ahistorisch seien. Vielmehr versuche ich den Nachweis zu führen, daß sie *das Produkt einer unablässigen (also geschichtlichen) Reproduktionsarbeit* sind, an der einzelne Akteure (darunter die Männer mit den Waffen der physischen und symbolischen Gewalt) und Institutionen, die Familien, die Kirche, die Schule, der Staat beteiligt sind.³⁸⁸

Es entsteht nach Bourdieu im Zuge der Absicherung männlicher Herrschaft der „*amor fati*“, die „Liebe zum sozialen Schicksal“³⁸⁹ oder „Schicksalsliebe“,³⁹⁰ mit der sich der herrschende Mann arrangiere. Die aus der Liebe zum Schicksal des Herrschenden erwachsende Selbstverständlichkeit, das eigene Selbstverständnis, sedimentiert sich demnach im männlichen Selbstbewusstsein, das sich mit symbolischer Gewalt verbindet, die nicht reflektiert wird und die sich in struktureller Gewalt manifestiert:

Ich habe auch immer in der männlichen Herrschaft und der Art und Weise, wie sie aufgezwungen und erduldet wird, das Beispiel schlechthin für diese paradoxe Unterwerfung gesehen, die ein Effekt dessen ist, was ich symbolische Gewalt nenne. Es ist jene sanfte, für ihre Opfer unmerkliche, unsichtbare Gewalt, die im wesentlichen über die rein symbolischen Wege der Kommunikation und des Erkennens, oder genauer des Verkennens, des Anerkennens oder, äußerstenfalls, des Gefühls ausgeübt wird.³⁹¹

Nach Bourdieus Analyse hat der „Herrschende [...] vor allem die Macht, die eigene Sicht seiner selbst als objektive und kollektive Sicht durchzusetzen (wobei die Reiterstandbilder und Herrscherportraits den Extremfall darstellen).“³⁹² Dabei wird die Herrschaft nicht nur auf andere, sondern auch aufs eigene Ich ausgedehnt, denn „[v]on symbolischer Herrschaft oder Gewalt sprechen heißt davon sprechen, daß der Beherrschte [...] dazu tendiert, sich selbst gegenüber den herrschenden Standpunkt einzunehmen.“³⁹³ Bourdieu legt den Fokus des Regimes der männlichen Herrschaftskonstruktion nicht nur auf die vielfältigen Opfer ‚außerhalb‘ dieses Konzeptes, sondern sieht auch

388 Bourdieu: Die männliche Herrschaft, S. 65. Hervorhebung im Original.

389 Bourdieu: Die männliche Herrschaft, S. 69. Hervorhebung im Original.

390 Bourdieu: Die männliche Herrschaft, S. 91. Hervorhebung im Original.

391 Bourdieu: Die männliche Herrschaft, S. 8.

392 Bourdieu: Die männliche Herrschaft, S. 121 f.

393 Bourdieu: Die männliche Herrschaft, S. 202.

die herrschenden Männer in ihrem *amor fati* als Unterdrückte der eigenen verinnerlichten Struktur: „Das männliche Privileg ist auch eine Falle und findet seine Kehrseite in der permanenten, bisweilen ins Absurde getriebenen Spannung und Anspannung, in der die Pflicht, seine Männlichkeit unter allen Umständen zu bestätigen, jeden Mann hält.“³⁹⁴ Daher ist nach Bourdieu die „Männlichkeit, verstanden als sexuelles und soziales Reproduktionsvermögen, aber auch als Bereitschaft zum Kampf und zur Ausübung von Gewalt (namentlich bei der Rache), [...] vor allem eine *Bürde*.“³⁹⁵ Ohne dem Zirkel des *amor fati* entgehen zu können wird alles ‚Unmännliche‘ im eigenen Ich demnach tyrannisch unterdrückt, verleugnet, verfolgt und ausgeschlossen. Der Tyrann wird ein doppelter: Nach innen und nach außen exekutiert er ein willkürliches Gesetz auf Kosten von Diversität, Vielfältigkeit und Möglichkeiten. Je höher dabei Kosten, Verluste und Gewalttätigkeit steigen, desto unmöglicher wird die Umkehr, obwohl das männliche und in seiner gesteigerten Form das tyrannische ‚Ideal‘ tatsächlich immer unerreichbar bleibt und nur als soziale Inszenierung vermeintliche Realität wird. Und „[s]o trägt alles dazu bei, aus dem unmöglichen Ideal der Männlichkeit das Prinzip einer außerordentlichen Verletzlichkeit zu machen. Paradoxerweise führt gerade sie zur bisweilen verbissenen Investition in die männlichen Gewaltspiele.“³⁹⁶ Besonders die Männer selbst sind in dieser Gewaltformation gefangen, „[w]ie die Ehre – oder ihre Kehrseite, die Scham, die bekanntlich im Unterschied zur Schuld *vor den anderen empfunden wird* – muß die Männlichkeit in ihrem wahren Wesen aktueller oder potentieller Gewalt“ – so ein zentraler Punkt Bourdieus – „von den anderen Männern bestätigt und durch die anerkannte Zugehörigkeit zur Gruppe der ‚wahren Männer‘ beglaubigt werden.“³⁹⁷ Hinter dem umgangssprachlichen Ausruf bzw. der Anrufung ‚Ermanne dich!‘ steckt also die Beweislast, die jeden Mann als Bürde bedrückt. Der scheiternde Mann überdeckt sein Scheitern dabei häufig mit einem Umschlag ins Tyrannische, sei es als Haustyrann gegenüber der Familie oder als ‚cholerischer‘ Vorgesetzter in der Firma. Männlichkeit bleibt auch hierbei „ein eminent *relationaler* Begriff, der vor und für die anderen Männer und gegen die Weiblichkeit konstruiert ist, aus einer Art von Angst vor dem *Weiblichen*, und zwar in erster Linie in einem selbst.“³⁹⁸ Ebenfalls müssen sich, so Bourdieu, die männlichen Figuren

394 Bourdieu: Die männliche Herrschaft, S. 92.

395 Bourdieu: Die männliche Herrschaft, S. 92 f. Hervorhebung im Original.

396 Bourdieu: Die männliche Herrschaft, S. 93.

397 Bourdieu: Die männliche Herrschaft, S. 94.

398 Bourdieu: Die männliche Herrschaft, S. 96. Hervorhebung im Original.

im Sozialgefüge beständigen „Männlichkeitsprüfungen“³⁹⁹ unterziehen, um ihre „*libido dominandi*“⁴⁰⁰ zu beglaubigen. Bei gelingender Anerkennung werden dann die Früchte der männlichen Dominanz eingefahren, die ‚gelingende‘ Männlichkeit bezeichnet Bourdieu als ‚Adel‘,⁴⁰¹ der sich Rechte gegenüber dem Weiblichen und den ‚gescheiterten‘ Männlichkeitsinszenierungen abfordert. Es herrscht in Bezug auf die Geschlechter ein struktureller „*double standard*“, der gleichzeitig seine Existenz verschleiert oder diese sogar aus dem Bereich der allgemeinen Wahrnehmung ganz zu löschen vermag. Genau wie für die Privilegien des Adels die Begründung das Adelig-Sein selbst ist, verhält es sich nach Bourdieu mit dem Männlichen: „Es ist in der Tat nicht übertrieben, die Männlichkeit mit einem Adel zu vergleichen.“⁴⁰² Der männliche Adel ist laut Bourdieu strukturell verankert und wird haptisch anschaulich beispielsweise in ‚männlichen Räumen‘⁴⁰³ und ‚männlichen Arbeitswelten‘.⁴⁰⁴ Dabei erzeuge das männliche, akkumulierte Kapital in diesen männlichen Räumen und ihrem Träger (dem Mitglied des Clubs, dem Chef) das männliche Charisma, das als Macht auf unterlegene Männer und Frauen wirke.⁴⁰⁵ Geschlechtsrollen sind

399 Bourdieu: Die männliche Herrschaft, S. 95.

400 Bourdieu: Die männliche Herrschaft, S. 100. Hervorhebung im Original.

401 Vgl. Bourdieu: Die männliche Herrschaft, S. 100–141.

402 Bourdieu: Die männliche Herrschaft, S. 106. Hervorhebung im Original.

403 Bourdieu grenzt männliche Räume gegen weiblich Räume ab: „Als Gegensatz zwischen den vor allem für Männer bestimmten Orten, wie Bars und Clubs der angelsächsischen Welt, die mit ihren Lederausstattungen, ihren schweren, kantigen Möbeln ein Bild männlicher Strenge und Härte vermitteln, und den sogenannten ‚femininen‘ Räumen, deren zarte und helle Farben, Nippsachen, Spitzen oder Bänder einen Eindruck von Fragilität und Frivolität hervorrufen.“ Bourdieu: Die männliche Herrschaft, S. 102.

404 Auch die männliche Arbeitswelt bietet genug Potenzial zur Entfaltung der Privattyranie, bei Bourdieu heißt es: „So ist die Arbeitswelt voll von kleinen beruflichen Inseln (Krankenhausstationen, Ministerialbüros usw.), die wie Quasifamilien funktionieren. Dort übt der Abteilungsleiter, fast immer ein Mann, eine paternalistische Autorität aus, die auf affektivem Einwickeln oder Verführung beruht, und bietet, obwohl er zugleich mit Arbeit überlastet ist und für alles, was sich in der Institution ereignet, die Verantwortung übernimmt, einem subalternen, vornehmlich weiblichen Personal (Krankenschwestern, Assistentinnen, Sekretärinnen) allgemeinen Schutz.“ Bourdieu: Die männliche Herrschaft, S. 103 f.

405 Maren Wehrle erläutert zum Charismabegriff bei Max Weber und Bourdieu: „Während bei Weber ‚natürliches‘ Charisma eine außeralltägliche Herrschaft begründet, dreht Bourdieu das Ursache-Wirkungsverhältnis um: Charisma, das alltägliche symbolische Machtchancen ermöglicht, wird erst durch akkumuliertes Kulturkapital generiert.“ Maren Wehrle: Rückkehr der Autorität? Auf der Suche nach der verlorenen (Geschlechter-) Normalität. In: Hilge Landweer u. Catherine Newmark (Hrsg.): Wie männlich ist Autorität? Feministische Kritik und Aneignung. Frankfurt a. M. u. New York: Campus 2018 (= Politik und Geschlechterverhältnisse 60), S. S. 219–240, hier S. 226.

bei Bourdieu das Ergebnis eines gesellschaftlichen Spiels, die Performativität der Geschlechtsidentität Butlers findet sich bei Bourdieu in der Feststellung wieder, „daß der Mann auch ein Kind ist, das den Mann spielt“. Im Anschluss hieran kann auch der Tyrann als ein performatives Rollenkonstrukt und eine Figuration im Sinne von Elias angesehen werden. Das Rollenverhalten wird nach Bourdieu grundsätzlich bereits in der Kindheit sozial erlernt und internalisiert, besonders auch, „[w]eil die Männer dazu erzogen werden, die gesellschaftlichen Spiele anzuerkennen, deren Einsatz irgendeine Form von Herrschaft ist“. Durch den strukturellen Adel der Männlichkeit werden die (werdenden) Männer „sehr früh schon, besonders durch die Einsetzungsriten, zu Herrschenden bestimmt und in dieser Eigenschaft mit der *libido dominandi* ausgestattet“, sie „haben das zweischneidige Privileg, sich den Spielen um die Herrschaft“ zu widmen.⁴⁰⁶ Die Machtspiele und die verdeckte Struktur des Charismas stabilisieren nach Bourdieu im Geschlechterverhältnis den ‚männlichen Adel‘ und tragen zur Steuerung des Begehrens bei:

Da die auf Geschlechterdifferenzierung gerichtete Sozialisation die Männer dazu bestimmt, Machtspiele zu lieben, und die Frauen dazu, die sie spielenden Männer zu lieben, ist das männliche Charisma zu einem Teil der Charme der Macht, der verführerische Reiz, den der Besitz der Macht von selbst auf die Körper ausübt, deren Triebe und Wünsche selbst politisch sozialisiert worden sind. Eine ihrer stärksten Stützen findet die männliche Herrschaft in dem Verkennen, das durch den Umstand begünstigt wird, daß auf den Herrschenden Denkkategorien angewendet werden, die im Herrschaftsverhältnis selbst ihren Ursprung haben. Dieses Verkennen kann zu jener Grenzform des *amor fati* führen, wie die Liebe zum Herrschenden und seiner Herrschaft, die *libido dominantis* (das Verlangen nach dem Herrschenden) sie darstellt, die den Verzicht, der eigenen *libido dominandi* (dem Verlangen zu herrschen) nachzugeben, impliziert.⁴⁰⁷

Männliche und tyrannische Herrschaft sind Konstruktionen, die durch eine sedimentierte und essentialisierte Gewaltstruktur hervorgebracht und in Verbindung mit dem ‚männlichen Adel‘ aufrechterhalten werden. Besonders eindringlich wirken diese Gewaltfigurationen in Form des autoritär-patriarchalen Vaters, des *pater familias*,⁴⁰⁸ der als Haustyrann in Erscheinung treten kann.

406 Bourdieu: Die männliche Herrschaft, S. 133. Hervorhebung im Original.

407 Bourdieu: Die männliche Herrschaft, S. 140 f. Hervorhebung im Original.

408 Vgl. zur im römischen Recht positiv konnotierten Rechtsform des *bonus pater familias* und der mit ihr verbundenen Sorgfaltspflicht: Katharina Stypulkowski: Der bonus pater familias im klassischen Römischen Recht. Soziales Abbild und Rechtsbegriff. Hamburg: Kovač 2017 (= Schriftenreihe rechtsgeschichtliche Studien 77).

3.4 Patriarchal-autoritäre Väter und Haustyrannen (Frankfurter Schule)

Die Privattyrannei wird vom Haustyrannen beherrscht. Das männliche Konstrukt des Tyrannen dehnt sich über ein Sozialgefüge, meist die Familie, oder über andere relativ geschlossene soziale Herrschaftsräume mit begrenzter Personenzahl, wie den Verein, den Stammtisch, den kleinen oder mittleren Betrieb (der Chef als Tyrann) oder z. B. eine Schule (Schultyrann/Lehrertyrann) bzw. akademische Lehrstuhlkonstruktion aus. Die männliche Herrschaft, insbesondere die des Vaters und der sogenannten autoritären Väter des 19. und 20. Jahrhunderts (und der Gegenwart), stützt sich auf das dargestellte Bezugssystem von göttlicher Herrschaft (Gottvater, Herrgott) und Staatsoberhaupt (bzw. männlicher Herrschaftsstruktur des Staatsgefüges) und mündet im Patriarchat, dem der Vater als Herr(scher) und bisweilen Tyrann vorsteht. Diese Figuration hat sich historisch stark gewandelt, dennoch sind ihre Strukturen heute keinesfalls verschwunden. Bei Nietzsche ist das Konzept der Ehe im Gegensatz zu der von ihm bekämpften Liebeshochzeit unverblümt als Herrschaftsinstitution mit einem patriarchalen Haustyrannen an der Spitze angelegt und steht im Dienste der männlichen Herrschaftssicherung über die Generationen:

Man hat mit der wachsenden Indulgenz zu Gunsten der Liebes-Heirath geradezu die Grundlagen der Ehe, Das, was erst aus ihr eine Institution macht, eliminirt. Man gründet eine Institution nie und nimmermehr auf eine Idiosynkrasie, man gründet die Ehe nicht, wie gesagt, auf die ‚Liebe‘, – man gründet sie auf den Geschlechtstrieb, auf den Eigenthumstrieb (Weib und Kind als Eigenthum), auf den Herrschafts-Trieb, der sich beständig das kleinste Gebilde der Herrschaft, die Familie, organisirt, der Kinder und Erben braucht, um ein erreichtes Maass von Macht, Einfluss, Reichthum auch physiologisch festzuhalten, um lange Aufgaben, um Instinkt-Solidarität zwischen Jahrhunderten vorzubereiten.⁴⁰⁹

Der Begriff des Patriarchats sei, obwohl z. B. im Konzept des *pater familias* eingelagert deutlich älter, in seiner heutigen, aktuellen Bedeutung – so Connell – jüngerem Datums, er „fand um 1970 Verbreitung, um dieses System

409 Friedrich Nietzsche: Götzen-Dämmerung oder Wie man mit dem Hammer philosophirt [1889]. In: Ders.: Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe in 15 Bdn. Bd. 6. Der Fall Wagner. Götzen-Dämmerung. Der Antichrist. Ecce homo. Dionysos-Dithyramben. Nietzsche contra Wagner. Hrsg. v. Giorgio Colli u. Mazzino Montinari. München: Deutscher Taschenbuch Verlag u. Berlin u. New York: De Gruyter 1999, S. 55–161, hier S. 141 f. Hervorhebung im Original; der Geviertstrich im Zitat ist hier als Halbgeviertstrich (Gedankenstrich) dargestellt. Die ‚Instinkt-Solidarität‘ (oder umgangssprachlich der ‚Stallgeruch‘) antizipiert den Bourdieuschen Habitus.

der Geschlechterdominanz zu beschreiben. Das Patriarchat spielt sich natürlich auch auf einer sehr persönlichen Ebene ab. Schriften aus den Anfängen der Frauenbewegung heben die Familie als Stätte der Frauenunterdrückung hervor: „Zunächst „dokumentierten“ – so Connell weiter – „Theoretikerinnen und Aktivistinnen [...] die unbezahlte Arbeit von Frauen für ihre Ehemänner, die Gefangenschaft der Mütter im Haus und die männlichen Privilegien im Alltag.“⁴¹⁰ Dabei stützt sich das Patriarchat auf eine von ihm eingeforderte Autorität, ein Begriff, der wie selbstverständlich mit dem Konzept des Männlichen verbunden wird. Doch wer oder was verleiht Autorität und wie und warum wirkt sie?

Für Arendt kann in *Macht und Gewalt* Autorität „sowohl eine Eigenschaft einzelner Personen sein – es gibt persönliche Autorität, z. B. in der Beziehung von Eltern und Kindern, von Lehrer und Schülern – als einem Amt zugehören, wie etwa dem Senat in Rom (*auctoritas in senatu*) oder den Ämtern der katholischen Hierarchie“. Autorität beruht nach Arendt auf „fraglose[r] Anerkennung seitens derer, denen Gehorsam abverlangt wird: sie bedarf weder des Zwanges noch der Überredung.“⁴¹¹ Bei Arendt findet sich ein Doppelcharakter der Autorität, die persönlich oder an ein Amt gebunden sein kann, wobei Humor sie in beiden Fällen zersetzt:⁴¹² „Autorität bedarf zu ihrer Erhaltung und Sicherung des Respekts entweder vor der Person oder dem Amt. Ihr gefährlichster Gegner ist nicht Feindschaft sondern Verachtung, und was sie am sichersten unterminiert, ist das Lachen.“⁴¹³ Im Kontext der Autorität kommt Arendt auf die Vater-Figuration zu sprechen, sie grenzt jedoch den autoritären Vater vom tyrannischen oder demokratischen Vater ab: „So kann ein Vater seine Autorität entweder dadurch verlieren, daß er das Kind durch Schläge zwingt, oder dadurch, daß er versucht, es durch Argumente zu überzeugen. In beiden Fällen handelt er nicht mehr autoritär, in dem einen Fall tyrannisch, in dem anderen demokratisch.“ Eine Analogie eröffnet sich in Bezug auf Regierungsformen. Für Arendt „gibt [es] so etwas wie eine autoritäre Regierung, aber sie hat bestimmt nichts gemein mit Tyrannei, Diktatur oder totalitärer Herrschaft.“⁴¹⁴ Die von Arendt vorgenommene Abgrenzung zwischen dem Autoritären und dem Tyrannischen ist jedoch zu scharf, die Konzepte, die beide auf dem Konstrukt der männlichen Herrschaft beruhen, sind fließender. Auch die Autorität kann

⁴¹⁰ Connell: Der gemachte Mann, S. 61.

⁴¹¹ Arendt: Macht und Gewalt, S. 46.

⁴¹² Vgl. Heinrich Manns *Professor Unrat oder das Ende eines Tyrannen* in Kapitel III.20 der vorliegenden Untersuchung.

⁴¹³ Arendt: Macht und Gewalt, S. 46 f.

⁴¹⁴ Arendt: Macht und Gewalt, S. 46. Vgl. zu Arendts Auseinandersetzung mit der Autorität auch Hannah Arendt: Was ist Autorität? [1956] In: Dies.: Zwischen Vergangenheit und Zukunft. Übungen im politischen Denken I. München: Piper 1994, S. 159–200.

tyrannische Züge annehmen und die ‚autoritären‘ Väter sind ganz sicher – zumindest nach heutigen pädagogischen Maßstäben und besonders auch aus Sicht der antiautoritären Konzepte der 1960er und 70er Jahre – Haustyrannen. Das Autoritäre, das beständig auf unsicheren Füßen steht, kann sich sehr wohl, gerade wenn es beispielsweise durch das Lachen erodiert und gefährdet wird, ins Tyrannische übersteigern. Der Tyrann muss die Inszenierung von Autorität erzeugen, wenn sie ihm misslingt, (ge-)braucht er die Gewalt. Die Autorität zu verlieren, kann einem Gesichtsverlust gleichkommen, die meisten tyrannischen Handlungen, so die These, ereignen sich an der Schwelle des vom Herrschenden gefürchteten Verlustes seiner Autoritätsinszenierung.

Für Theweleit hat die „Autorität des Vaters [...] ihren besonderen Schrecken gerade daher, dass sie sich nicht zu beweisen braucht.“ Wie bei Bourdieu besitzt der Vater gewissermaßen als einen ‚Vateradel‘ Autorität über die Kinder. Bei Theweleit steht jedoch vielmehr die Willkürlichkeit und Tyrannei dieser kulturell verliehenen Eigenschaft im Fokus, als bei Arendt, denn „[d]er Vater muss keineswegs vormachen können, was er vom Sohn fordert; und er braucht auch nicht zu können, was der Sohn kann, und bleibt trotzdem mehr. Seine Macht ist tyrannisch, launisch, durch Gesetze gestützt, nicht ausgewiesen. Sie ist ungerecht.“⁴¹⁵

Die neuere Forschung stellt heraus: „Autorität ist traditionell männlich konnotiert, und sie ist es bis heute geblieben.“ Dabei ist in der Gegenwart ein „erstaunliche[s] Missverhältnis von einer immer egalitärer werdenden gesellschaftlichen Praxis und nach wie vor überwiegend männlichen Bildern von Autorität“ festzustellen.⁴¹⁶ Hilge Landweer und Catherine Newmark vertreten darüber hinaus die These, „dass ein großer Teil der Krisen unserer Tage bei genauerem Hinsehen mit Autoritätsproblemen verknüpft ist“,⁴¹⁷ die Krisen der Männlichkeit und die Krisen der Tyrannen sind dies sehr häufig ganz bestimmt. Im Gegensatz zur persönlichen Autorität schlagen Landweer und Newmark ein „neues Verständnis von Autorität“ vor, das auch mit dem in der vorliegenden Studie verwendeten Figurationsbegriff von Elias Hand in Hand geht. Autorität „sollte nicht als Eigenschaft von Personen, sondern als *wechselseitige Beziehung* aufgefasst werden.“⁴¹⁸ Autorität wird in einer bestimmten Figuration hervorgebracht, sie ist „ein besonderes Verhältnis wechselseitiger

⁴¹⁵ Theweleit: Männerphantasien, S. 728.

⁴¹⁶ Hilge Landweer u. Catherine Newmark: Das Geschlecht der Autorität – Altlasten und feministische Neubestimmungen: Zur Einführung. In: Dies. (Hrsg.): Wie männlich ist Autorität? Feministische Kritik und Aneignung. Frankfurt a. M. u. New York: Campus 2018 (= Politik und Geschlechterverhältnisse 60), S. 7–17, hier S. 8.

⁴¹⁷ Landweer u. Newmark: Das Geschlecht der Autorität, S. 11 f.

⁴¹⁸ Landweer u. Newmark: Das Geschlecht der Autorität, S. 12.

Anerkennung, das auf Bindung und Verbindlichkeit auf beiden Seiten angewiesen ist, um bestehen zu können.⁴¹⁹ Genau wie *gender* wird Autorität demnach kulturell in einem Beziehungsgefüge diskursiv erzeugt. Was die Analyse komplex macht, ist, dass Autorität und Männlichkeit historisch miteinander verquickt seien und dieses Amalgam nicht ohne Weiteres aufzulösen sei. Wer ein Konzept von ‚Autorität‘ aufrufe, rufe damit ‚Männlichkeit‘ auf und umgekehrt:

Autorität und Geschlecht sind in dieser Hinsicht auf zweifache Weise ineinander verstrickt. Zum einen, da Autorität selbst geschlechtlich konnotiert ist, das heißt auf traditionellen idealtypisch männlichen Eigenschaften sowie konkreten Vorbildern aus der Vergangenheit beruht. Zum anderen, da eine binäre Geschlechterordnung unmittelbar mit diesem vormodernen Konzept von Autorität verbunden ist.⁴²⁰

Es könnte auch von einer ‚Männlichkeits-Autoritäts-Falle‘ gesprochen werden: Die Konzepte rufen sich gegenseitig auf, stützen sich und fordern sich gegenseitig ein. Wer Autorität in einem Beziehungsgefüge erzeugen möchte, kommt um eine männliche Performanz schwerlich herum, und wer in einem Kontext seine Geschlechtsidentität als männlich herauszukehren bestrebt ist, muss sich ins Gewand der Autorität kleiden. Wehrle zeichnet diesen Zusammenhang von Autorität und Männlichkeit begrifflich und historisch bis in die Gegenwart hinein nach. Autorität

[v]on ‚auctoritas‘ und ‚auctor‘, Gründern von Imperien, Autoren und Urhebern der großen philosophischen und literarischen Werke, Erfindern und Entdeckern, zum ‚patrias‘ als Familien- und Staatsoberhaupt bis hin zu den Wirtschaftsbossen und Führungskräften der Gegenwart: Autorität wurde geschichtlich, traditionell und ihrer Funktion nach, mit einigen Ausnahmen, immer mit spezifischen Männern verbunden oder mit ‚Männlichkeit‘ per se gleichgesetzt. Frauen kommen in dieser Geschichte und der wissenschaftlichen Literatur darüber gar nicht oder nur als Sonderfall vor. Der Begriff ‚Autorität‘ verweist bereits in seiner Wortherkunft und -bedeutung auf Attribute, die in traditioneller, religiöser und symbolischer Hinsicht männlich konnotiert sind, wie Aktivität, Produktivität, Stärke, Härte, Virilität oder Rationalität.⁴²¹

Mit Connell kann die Verbindung von Autorität, Männlichkeit, Patriarchat und Gewalt eingeführt werden, die bei Arendt nicht in dieser Weise deutlich ist: „Der ‚autoritäre‘ Typ war eine Art von Männlichkeit, die ausdrücklich an

419 Landweer u. Newmark: Das Geschlecht der Autorität, S. 12 f.

420 Wehrle: Rückkehr der Autorität?, S. 224.

421 Wehrle: Rückkehr der Autorität?, S. 225.

der Aufrechterhaltung des Patriarchats beteiligt war: Haß auf Homosexuelle, Geringschätzung von Frauen, sowie Loyalität gegenüber Autorität von Mächtigen und Aggressivität gegen Schwächere.“ Das autoritäre Männlichkeitsregime reproduziert sich dabei besonders über den Vater: „In der Kindheit solcher Männer fand man eine rigide Erziehung, dominante Väter, sexuelle Unfreiheit und konservative Moralvorstellungen.“⁴²²

Ernst Hanisch zeigt in seiner Studie zum Konnex von Männlichkeit und Väterlichkeit die enge Verbindung zwischen Vater-Sein, männlicher Herrschaft und Autorität auf:

Der Vater war einer der Ursprünge der männlichen Herrschaft: als biologischer Erzeuger, als Eigentümer von ökonomischen Ressourcen, als Träger von politischer Macht, als Leiter der familiären Religiosität, als Garant der symbolischen Ordnung. Hausvater, Landesvater, Gottvater stützten einander. In dieses System einprogrammiert war der Generationenkonflikt, der Aufstand der Söhne gegen den Vater, von Sigmund Freud im Ödipusmythos gefasst, als ambivalente Einstellung des Sohnes zum Vater. Der Vater galt als Quelle der Autorität. Die Rechtsfigur ‚väterlicher Gewalt‘, der Haselstock, in manchen Bauernhäusern über der Tür sichtbar angebracht, repräsentierte diese Autorität. Die väterliche Gewalt floss, wie Paragraph 147 des Allgemeinen Bürgerlichen Gesetzbuches (ABGB) festhielt, aus der Stellung des Mannes als ‚Haupt der Familie.‘ Diese Stellung wird in Paragraph 91 als Leitungsfunktion des Hauswesens bestimmt. Daraus erwachsen die Pflicht, der Familie einen ‚anständigen Unterhalt‘ zu verschaffen, und das Recht, sie nach außen zu vertreten.⁴²³

Das Patriarchat ist um 1900 in Staat, Familie und Berufswelt ein dominantes Strukturprinzip: „Überall vor dem Ersten Weltkrieg sah man jene behäbigen, wohlgenährten Väter, in den steifen Anzügen mit ihren Schnurr- und Backenbärten als Haupt der Familie, als Repräsentanten der Grundnorm des Patriarchats.“ Dabei hieß erfolgreiches „Vatersein“, so Hanisch weiter, „Nachwuchs zu zeugen und mit einem Sohn, der Name, Titel und Besitz erbt, die Generationenfolge sicherzustellen. Vatersein war die Vollendung der Männlichkeit. Ein Mann ohne Kinder zeigte auch ein Defizit an Männlichkeit.“⁴²⁴ Das patriarchale Zwangssystem wirkt gewaltsam auch auf die Männer selbst zurück, die einem nicht unbeträchtlichen Performativitätsdruck ausgesetzt sind. Herr im eigenen Haus und über die Familie zu sein, war die Grundvoraussetzung auch für eine erfolgreiche männliche Performanz im ökonomischen Sektor. Daher sind die (zahlreichen) tyrannischen Väter eher jene, die von der

⁴²² Connell: Der gemachte Mann, S. 36.

⁴²³ Ernst Hanisch: Männlichkeiten. Eine andere Geschichte des 20. Jahrhunderts. Wien, Köln u. Weimar: Böhlau 2005, S. 289.

⁴²⁴ Hanisch: Männlichkeiten, S. 290.

Furcht bestimmt sind, die männliche Konstruktion des autoritären Vaters zu verfehlen, oder die ihre erlittenen Deformationen, die der Preis ihrer Stellung im Patriarchat sind, an die Familie und die Söhne weitergeben. Hanisch differenziert zwischen dem autoritären und dem tyrannischen Vater: „Auch im Patriarchalismus existiert die Trennlinie zwischen dem tyrannischen und dem autoritären Vater. Der saufende, brüllend, prügelnde Vater wurde jedenfalls stets negativ bewertet“, wobei „diese Familientyrannen in allen sozialen Schichten auftreten mögen“.⁴²⁵ Die unterschiedliche Akkumulationsfähigkeit der Bourdieu'schen Kapitalformen⁴²⁶ der Väter scheint in einem Zusammenhang mit einer eher autoritären oder eher tyrannischen Ausprägung des patriarchalen Vaters zu stehen, wobei die Trennlinie zwischen beiden Konzepten fließend ist und sehr individuell von der Wahrnehmung aus Opferperspektive abhängt. Im Anschluss an Hanisch ist anzunehmen, dass die Haustyrrannen ein Defizit an Kapitalformen und autoritärer Männlichkeit aufweisen, d. h. dass sie (vor-)bewusst und schamhaft fürchten, die männliche Rolle und die Rolle des Vaters in einer ihrer Facetten zu verfehlen, Druck und Scham können sich beispielsweise im „Trinker“ ein Ventil schaffen:

Der Vater verfügt über die Ressourcen: Arbeit, ökonomisches Kapital, Besitz. Wo das ökonomische Kapital fehlt, greift er auf das symbolische und kulturelle Kapital zurück. Als Repräsentant der Ordnung ruft er die Werte der bürgerlichen Gesellschaft auf: Pflichterfüllung, Gehorsam, Fleiß, Gottesfürchtigkeit, edles Soldatentum ... Auch wenn er selbst es an diesen Tugenden fehlen lässt, kann er sie bei den Kindern einfordern. Hier überschneidet sich der Typus des autoritären mit dem des tyrannischen Vaters, der unberechenbar ist, einmal so, dann wieder anders reagiert. Besonders gefährlich sind die Trinker, die ihre Selbstverachtung durch Wutausbrüche oder Schläge an den Kindern ausagieren.⁴²⁷

Zentrale Konflikte der männlichen Herrschaft spielen sich in der patriarchalen Familie innerhalb der männlichen Figurationen ab, der Konflikt zwischen Vater und Sohn ist in die patriarchale Matrix grundlegend eingeschrieben und

⁴²⁵ Hanisch: Männlichkeiten, S. 301 f.

⁴²⁶ Vgl. Pierre Bourdieu: Die feinen Unterschiede. Kritik der gesellschaftlichen Urteilskraft [La distinction. Critique sociale du jugement, 1979]. Übers. v. Bernd Schwibs u. Achim Russer. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1982; vgl. auch Ders.: Die verborgenen Mechanismen der Macht [1992]. Hrsg. v. Margarete Steinrück. Übers. v. Jürgen Bolder unter Mitarb. v. Ulrike Nordmann u. a. Durchges. Neuaufl. d. Erstauf. 1992. Hamburg: VSA-Verlag 2015 (= Schriften zu Politik und Kultur 1).

⁴²⁷ Hanisch: Männlichkeiten, S. 322. Die harte Analyse von Hanisch sollte hier nicht überlesen werden: symbolisches und kulturelles Kapital als Kompensationsformen fehlender ökonomischer Potenz. Auch die intellektuellen Männer werden damit zu ‚weichen‘ Männern zweiter Klasse.

zu einem zentralen Topos der Literatur geworden.⁴²⁸ Der vom Sohn als tyrannisch wahrgenommene Vater wird im Machtkampf um die begrenzten Plätze in der bürgerlichen Ökonomiestruktur zum Feind, wobei die Söhne durch Verstoßung bedroht sind und später nach erfolgter/erfolgreicher (d. h. scheinbarer) Emanzipation vom Vater selbst als autoritäre Väter die Gewaltspirale reproduzieren. Es gibt also nicht nur die ‚patriarchale Dividende‘ Connells, sondern auch ein fast zwingend anzutretendes patriarchales Gewalterbe, das den Sohn zunächst zum Gewaltopfer und später zum Gewaltreproduzenten macht:

In der traditionellen väterlichen Ordnung, wie sie die Literatur zeigt, stand der Vater für die gott- und naturgewollte Ordnung, für das Gesetz. Der ‚eiserne Vater‘ handelte im Auftrag einer höheren Ordnung. Sein ‚Segen‘ bedeutete Anerkennung, sein ‚Fluch‘ die Ausstoßung des Sohnes aus dieser Ordnung: Du bist nicht mehr mein Sohn. Im 19. Jahrhundert wurden ungeratene bürgerliche Söhne nach Amerika geschickt. Die Machtablöse vom Vater auf den Sohn wurde zum verborgenen oder offenen Machtkampf, wie ihn etwa das bäuerliche Alltagsleben häufig aufwies. Änderte sich die soziale Ordnung in den politischen und sozialen Revolutionen, stand auch diese traditionale Vaterimago zur Disposition. Der klassische literarische Text über die traditionale väterliche Ordnung im 20. Jahrhundert ist Franz Kafkas ‚Brief an den Vater‘.⁴²⁹

Der Zusammenhang von Autorität, Vaterschaft, Gewalt und Tyrannei wurde sozialpsychologisch bereits in den Studien des nach der Machtübernahme der Nationalsozialisten exilierten Instituts für Sozialforschung in den 1930er Jahren untersucht. Connell konstatiert, dass „[d]ie berühmtesten psychologischen Werke der Frankfurter Schule, Fromms ‚Die Furcht der Freiheit‘ und das Gemeinschaftswerk ‚Studien zum autoritären Charakter‘, [...] in Wahrheit Männlichkeiten und die Bedingungen, die sie hervorbringen, auf[listen].“⁴³⁰ Zwar sind die sozialpsychologischen Analysen von Horkheimer, Fromm, Marcuse und Mannheim einerseits gewissermaßen historisch, andererseits haben sich trotz Gleichberechtigung, Drittem Geschlecht, neuer Väter usw. die Strukturen nicht grundsätzlich geändert, zudem sind *backlashs* zu konstatieren. Aus heutiger Perspektive zeigen die *Studien über Autorität und Familie* (1936) klarer auf, was heute verborgener weiter wirksam ist und sie liefern gerade für das

428 Vgl. Hierzu Franz Kafkas Novelle *Das Urteil* (1913). Franz Kafka: *Das Urteil* [1913]. In: Ders.: *Die Erzählungen und andere ausgewählte Prosa*. Hrsg. v. Roger Hermes. Frankfurt a. M.: Fischer 2004, S. 47–60.

429 Hanisch: *Männlichkeiten*, S. 302. Vgl. zur Auseinandersetzung von Hanisch mit Franz Kafkas *Brief an den Vater* bes. S. 302–305. Kafkas Text wird in Kapitel III.21 der vorliegenden Studie diskutiert.

430 Connell: *Der gemachte Mann*, S. 36.

19. und 20. Jahrhundert eine präzise Veranschaulichung von Autoritätskonzepten, die sich in den literarischen Texten dieser Zeit(en) widerspiegeln.

Für Max Horkheimer ist Autorität „eine zentrale historische Kategorie. Dass sie im Leben von Gruppen und Individuen auf den verschiedensten Gebieten und in allen Zeiten eine so entscheidende Rolle spielt, beruht auf der bisherigen Struktur der menschlichen Gesellschaft.“ Dabei sieht er „alle Beziehungen und Reaktionsweisen im Zeichen der Autorität“ verortet, da „das Handeln, welches die Gesellschaft am Leben erhielt und in dessen Ausübung die Menschen daher ihre Bildung erfuhren, in Unterwerfung unter eine fremde Instanz geschah“. ⁴³¹ Im „allgemeinen Teil“ der *Studien über Autorität und Familie* versucht Horkheimer Autorität vor allem in ihrer ambivalenten Vielschichtigkeit zur erfassen, sie wird damit zu einem relativ universalen Phänomen, das nicht nur negativ in die Nähe des Tyrannischen gerückt wird, sondern auch in positiver Weise im Zusammenhang mit gesellschaftlichem Fortschritt stehen kann:

Autorität als bejahende Abhängigkeit kann daher sowohl fortschrittliche, den Interessen der Beteiligten entsprechende, der Entfaltung menschlicher Kräfte günstige Verhältnisse bedeuten als einen Inbegriff künstlich aufrecht erhaltener, längst unwahr gewordener gesellschaftlicher Beziehungen und Vorstellungen, die den wirklichen Interessen der Allgemeinheit zuwiderlaufen. Sowohl blinde und sklavische Ergebung, die subjektiv von seelischer Trägheit und Unfähigkeit zum eigenen Entschluss herrührt und objektiv zur Fortdauer beengender und unwürdiger Zustände beiträgt, als auch die bewusste Arbeitsdisziplin in einer aufblühenden Gesellschaft beruht auf Autorität. ⁴³²

Horkheimers Autoritätsbegriff ist jedoch, trotz der Anerkennung von positiven Aspekten, kulturkritisch und weitgehend negativ gefärbt sowie nah am Begriff des Tyrannischen verortet. Die Analyse von Familiendynamiken und besonders des autoritär-tyrannischen Vaters erfolgt auf der Folie von ökonomischen Beziehungen und Strukturen, die sich an die Stelle übermächtiger einzelner Tyrannen setzen und vielmehr Zwänge erzeugen, die wiederum auf die vermeintlichen Gewinner*innen als auch auf die Verlierer*innen in der

431 Max Horkheimer: Allgemeiner Teil. In: Ders., Erich Fromm, Herbert Marcuse u. a.: Studien über Autorität und Familie. Forschungsberichte aus dem Institut für Sozialforschung [1936]. 2. Aufl. Lüneburg: Klampen 1987 (= Schriften des Instituts für Sozialforschung 5), S. 3–76, hier S. 23. Die Anerkennung der Autorität und damit ihre wechselseitige Beziehung spielt bei Horkheimer im Aspekt der Unterwerfung eine dezidierte Rolle: „Wenn wir vorläufig als autoritär jene inneren und äusseren Handlungsweisen ansehen, in denen sich die Menschen einer fremden Instanz unterwerfen, so springt sogleich der widerspruchsvolle Charakter dieser Kategorie in die Augen.“ Horkheimer: Allgemeiner Teil, S. 24.

432 Horkheimer: Allgemeiner Teil, S. 24 f.

kapitalistischen Gesellschaft wirken. Die Dynamiken der Ökonomie erzeugen nach Horkheimer tyrannische Strukturen, die autoritär und disziplinierend erscheinen:

Die Machtherm haben aufgehört, als Repräsentanten einer weltlichen und himmlischen Autorität zu handeln, und sind dafür Funktionen der Eigengesetzlichkeit ihrer Vermögen geworden. Statt durch die behauptete Innerlichkeit sind die scheinbar freien Unternehmer durch eine seelenlose ökonomische Dynamik motiviert, und sie haben keine Wahl, sich diesem Sachverhalt zu widersetzen, es sei denn durch die Preisgabe ihrer Existenz. Die möglichst vollständige Anpassung des Subjekts an die verdinglichte Autorität der Ökonomie ist zugleich die Gestalt der Vernunft in der bürgerlichen Wirklichkeit.⁴³³

Die Gewaltstrukturen dieser „Autorität der Ökonomie“ übertragen sich dabei vom Vater auf das Kind in der bürgerlichen Familie, „[d]er Eigenwille des Kindes soll gebrochen und der ursprüngliche Wunsch nach freier Entwicklung seiner Triebe und Fähigkeiten durch den inneren Zwang zur unbedingten Pflichterfüllung ersetzt werden.“ Die bürgerlichen Tugenden wie Pflichterfüllung, Pünktlichkeit und Arbeit werden in das Kind eingeschrieben bzw. von diesem internalisiert – „[d]ie Unterordnung unter den kategorischen Imperativ der Pflicht ist von Anfang an ein bewusstes Ziel der bürgerlichen Familie gewesen“⁴³⁴ –, sie stehen dabei allerdings im rationalistischen Dienste einer ökonomischen Struktur. Ökonomie und Protestantismus gehen hierbei eine Verbindung ein. Das Recht des autoritären Vaters gegenüber dem Kind wird von der Allmacht des ‚Herrgotts‘ als allgemeines ‚Weltprinzip‘ naturalisiert und auf den Vater und seine Stärke, auch er wird ein ‚Herr‘, übertragen:

Diese Naturtatsache, die physische Stärke des Vaters, erscheint im Protestantismus zugleich als ein moralisches, ein zu respektierendes Verhältnis. Weil der Vater de facto mächtiger ist, darum ist er auch de jure mächtiger; das Kind soll dieser Überlegenheit nicht bloss Rechnung tragen, sondern sie zugleich achten, indem es ihr Rechnung trägt. In dieser familialen Situation, die für die Entwicklung des Kindes bestimmend ist, wird bereits die Autoritätsstruktur der Wirklichkeit ausserhalb der Familie weitgehend vorweggenommen: die herrschenden Verschiedenheiten der Existenzbedingungen, die das Individuum in der Welt vorfindet, sind einfach hinzunehmen, es muss unter ihrer Voraussetzung seinen Weg machen und soll nicht daran rütteln.⁴³⁵

433 Horkheimer: Allgemeiner Teil, S. 35.

434 Horkheimer: Allgemeiner Teil, S. 50.

435 Horkheimer: Allgemeiner Teil, S. 51.

Das umfassende Regime der ökonomisch bedingten Autoritätsstrukturen in der Gesellschaft durchdringt sowohl die Erwerbswelt als auch die Privatsphäre. Männer und insbesondere Väter befinden sich in der Zwangslage, dass ein Herausfallen aus der Autorität gleichzeitig die Männlichkeit und Vaterrolle untergräbt und hierdurch wiederum die letzte Autorität im privaten Bereich bedroht scheint: Eine Abwärtsspirale in der männlich geprägten Autoritätsstruktur der Gesellschaft ist nach Horkheimer die gefürchtete Folge, Autorität und Männlichkeit sind beständig bedroht:

Von der autoritativen Stellung des Mannes in der Familie hängt im wesentlichen die autoritätsfördernde Wirkung ab, seine häusliche Machtstellung folgt aus der Rolle als Ernährer. Wenn er aufhört, Geld zu verdienen oder zu besitzen, wenn er seine soziale Position verliert, kommt auch sein Prestige in der Familie in Gefahr. Das Gesetz der bürgerlichen Welt übt dann seine Wirkung an ihm aus. Nicht bloss weil Achtung und Liebe sich überhaupt nach dem Erfolg zu richten pflegen, sondern auch weil die Familie dann in Verzweiflung und Verfall gerät und zu jenen positiven Gefühlen unfähig wird. Die Autoritätsstruktur einer gegebenen Familie kann jedoch stark genug sein, dass der Vater die Herrschaft behält, auch wenn die materielle Grundlage dafür geschwunden ist, wie auch in der Gesellschaft bestimmte Gruppen weiter herrschen können, wenn sie dem Ganzen nur wenig noch zu bieten haben. Die psychische und physische Gewalt, die aus der ökonomischen entstanden sind, erweisen dann die ihnen eigene Resistenzfähigkeit.⁴³⁶

Eine Erklärung für das im 19. und 20. Jahrhundert stark verbreitete Haus-tyrannentum ist in den Kompensationsbestrebungen der Männer zu sehen, die unter dem beschleunigten ökonomischen Druck fürchten, in der Erwerbswelt zu scheitern oder dies tatsächlich tun (Arbeitslosigkeit, Insolvenz als Impotenz) und daher durch Tyrannei in der Familie versuchen, ihre in die Krise geratene Männlichkeit und Autorität – beides braucht zwingend die Anerkennung anderer – zu stabilisieren. Zur Doppelung der autoritären Sphären Berufswelt und Familie heißt es bei Horkheimer:

Infolge dieser raumzeitlichen Trennung von beruflicher und familiärer Existenz kann nun jeder bürgerliche Vater, auch wenn er im sozialen Leben eine armselige Funktion ausübt und einen krummen Rücken machen muss, zu Hause als Herr auftreten und die höchst wichtige Funktion ausüben, die Kinder an Bescheidenheit und Gehorsam zu gewöhnen. So wird es möglich, dass nicht nur aus grossbürgerlichen Schichten, sondern auch aus vielen Gruppen der Arbeiter und Angestellten immer wieder Generationen hervorgehen, welche die Struktur des Wirtschafts- und Gesellschaftssystems nicht in Frage stellen, sondern sie als

436 Horkheimer: Allgemeiner Teil, S. 71.

natürlich und ewig anerkennen und sogar ihre Unzufriedenheit und Rebellion zu vollstreckenden Kräften der herrschenden Ordnung machen lassen.⁴³⁷

In Horkheimers Analysen wird sichtbar, dass er die Ursachen für Gewalt, Autorität und Tyrannei nicht beim individuell verantwortlich zu machenden Menschen sucht, sondern mit einem Konzept von struktureller Gewalt operiert, das bei ihm ganz wesentlich ökonomisch grundiert ist. Die Figuration der Haustyrannis entsteht damit in einem kulturellen Bezugssystem aus ökonomischen Zwängen, Männlichkeit und der mit ihr verbundenen Autorität.

Im ‚sozialpsychologischen Teil‘ der *Studien über Autorität und Familie* beschreibt Erich Fromm eine durch Autorität hierarchisch organisierte und männlich dominierte Gesellschaftsgenealogie, an dessen Spitze das männliche Konstrukt von ‚Gott‘ oder ‚Führer‘ steht, das in der Gesellschaftspyramide nach unten auf alle weiteren männlichen Individuen⁴³⁸ abfärbt und sie destiniert. Dabei finden, so Fromm, in „autoritären Gesellschaftsformen“ nun „sowohl die masochistischen wie die sadistischen Strebungen ihre Befriedigung. Jeder ist in ein System von Abhängigkeiten nach oben und unten eingegliedert.“ Die „Zahl und die Qualität“ der „Abhängigkeiten von höheren Instanzen“ ist dabei „desto grösser“ und sichtbarer, „[j]e tiefer ein Individuum in dieser Hierarchie steht“: Das (männliche) Individuum „muss den Befehlen seines unmittelbaren Vorgesetzten gehorchen, aber dessen Weisungen kommen selbst von der Spitze der Pyramide, d. h. dem Monarchen, dem Führer oder einem Gott.“ Entscheidend für den, mit Bourdieu gesprochen, männlichen ‚Adel‘ und die an ihn aus der ‚Komplizenschaft‘ mit der männlichen Struktur entrichtete ‚patriarchale Dividende‘ ist, dass durch dieses sozialpsychologische Bezugssystem

437 Horkheimer: Allgemeiner Teil, S. 58. Horkheimer betont, dass die autoritäre Erziehung die Kette an Verschleierungen der gesellschaftlichen Missverhältnisse vom Vater auf die Kinder überträgt. Das rationalistisch-ökonomische System, das aus der bürgerlichen Welt hervorgegangen ist, immunisiert sich damit gewissermaßen selbst: wer nicht erwartungsgemäß funktioniert, ist selbst schuld: „Für die Herausbildung des autoritären Charakters ist besonders entscheidend, dass die Kinder unter dem Druck des Vaters lernen, jeden Misserfolg nicht bis zu seinen gesellschaftlichen Ursachen zurückzuführen, sondern bei den individuellen stehen zu bleiben und diese entweder religiös als Schuld oder naturalistisch als mangelnde Begabung zu hypostasieren. Das in der Familie ausgebildete schlechte Gewissen fängt unendlich viele Energien auf, die sich sonst gegen die beim eigenen Versagen mitsprechenden gesellschaftlichen Zustände richten könnten. Das Ergebnis der väterlichen Erziehung sind Menschen, welche von vornherein den Fehler bei sich selbst suchen.“ Horkheimer: Allgemeiner Teil, S. 59.

438 Mit Elias (vgl. Kapitel I.5) sind im Gegensatz zu Fromm die Gewaltverhältnisse nicht anhand abgeschlossener Individuen, sondern in interdependenten Figurationen zu analysieren.

„auch der unmittelbare Vorgesetzte, mag er im übrigen auch eine wenig imponierende Rolle in der Hierarchie spielen, den Glanz der Grossen und Mächtigen [erhält].“ Die „Lust an der Hingabe und am Gehorsam“ des „masochistischen Charakter[s]“ erfährt somit, „wenn auch in verschiedener Stärke, je nach der sozialen Stellung, ihre Befriedigung.“ Fromm führt weiter aus, dass in einer solchen autoritär-hierarchischen Gesellschaft „das Oberhaupt der Gesellschaft der Einzige [wäre], der selber keinen Befehlen mehr untersteht. Aber in dem Gefühl, den Befehl Gottes oder des Schicksals auszuführen, finden auch bei ihm die masochistischen Strebungen ihre Befriedigung.“⁴³⁹ Dennoch kann angenommen werden, dass beim Tyrannen die Herrschaftslust selbstzwecklich und im Anschluss an Freud sadistisch bestimmt ist und sich nur scheinbar und aus strategischen Gründen den Anstrich einer ‚höheren Aufgabe‘ geben mag. Die sadistischen Strukturen sind an der „Spitze der Pyramide“ und bei allen, die sich ihr zu nähern wünschen, sicher ausgeprägter als in tieferen Hierarchiestufen. Doch da die Familie und die Möglichkeit zur Haustyrannis in autoritären Gesellschaftsformen die Karten in diesem Setting neu mischen, finden, so Fromm, auch ansonsten ohnmächtige Männer durch Gewalt gegen die eigene Familie eine Befriedigung ihrer sadistischen Wünsche:

[D]ie Möglichkeit, den sadistischen Impulsen nachzugeben, über Schwächere und Unterlegene zu herrschen, ist in der autoritären Gesellschaft weitgehend vorhanden. Bei den Angehörigen der herrschenden Schichten versteht es sich von selbst, aber auch der einfache Mann hat noch Objekte zur Verfügung, die schwächer sind als er und die zu Objekten seines Sadismus werden. Frauen, Kinder und Tiere spielen in dieser Hinsicht eine äusserst wichtige sozialpsychologische Rolle.⁴⁴⁰

439 Erich Fromm: Sozialpsychologischer Teil. In: Max Horkheimer, Ders., Herbert Marcuse u. a.: Studien über Autorität und Familie. Forschungsberichte aus dem Institut für Sozialforschung [1936]. 2. Aufl. Lüneburg: Klampen 1987 (= Schriften des Instituts für Sozialforschung 5), S. 77–135, hier, S. 117.

440 Fromm: Sozialpsychologischer Teil, S. 117. Wie verkrustet eine solche Gewaltstruktur sein kann, veranschaulicht Fromm am Beispiel des kleinbäuerlich-autoritären Milieus, in dem die Gewaltherrschaft des Vaters sich in dem (un-)bewussten Wunsch des gehorchenden Sohnes manifestiert, dass der gefürchtete Vater endlich sterben möge: „Eine Autoritäts-Situation liegt vor im Verhältnis des Sohnes zum Vater in einem bestimmten Typ kleinbäuerlicher Familienstruktur. Der Vater wird gefürchtet, und widerspruchs- und bedenkenlos wird ihm gehorcht; manchmal wird mehr das Gefühl der Ehrfurcht, manchmal mehr das des Hasses oder der Furcht beigemischt sein und dem Verhältnis seine besondere Farbe geben. Solange der Vater lebt, ist sein Wille einziges Gesetz, und die Hoffnung auf Selbstständigkeit und Unabhängigkeit ist, bewusst oder unbewusst, mit der Hoffnung auf den Tod des Vaters verknüpft.“ Fromm: Sozialpsychologischer Teil, S. 77.

Herbert Marcuse erläutert im ‚ideengeschichtlichen Teil‘ der *Studien über Autorität und Familie*, dass „[d]ie Wirklichkeit der bürgerlichen Familie [...], wie alle Lebensformen im Kapitalismus, durch den Charakter der Waren-Wirtschaft gezeichnet [ist]; als ein ‚Gut‘ mit seinen spezifischen Kosten und Unkosten, Profit und Mehrwert geht sie in die allgemeine Rechnung ein.“ Marcuse betont damit wie Horkheimer die übergeordnete Rolle der „[ö]konomische[n] Interessen“ für die bürgerliche Familie, sie „sind nicht nur bei der (meist vom Vater vorgegebenen) Gattenwahl, sondern auch bei der Erzeugung und Erziehung der Kinder massgebend.“ Die ökonomischen Strukturen regeln bewusst oder unbewusst das familiäre Zusammenleben. Dabei werden, so Marcuse, „die physiologischen Funktionen“ ebenso wie „die seelischen Werte an die ökonomischen Interessen gebunden; in ihrer zur Gewohnheit und Bequemlichkeit gewordenen Form durchherrschen sie das alltägliche Zusammenleben.“⁴⁴¹

Ernst Mannheim stellt in Bezug auf die „autoritäre Familie“ heraus, dass sie „im wesentlichen auf den Institutionen der patriarchalen Hausgemeinschaft [beruht].“ Dabei sind der „soziale Umfang der im häuslichen Rahmen geschlossenen Gruppe und die Voraussetzungen der familiären Autorität [...] durch drei Tatsachen bestimmt.“ Zunächst ist „die patriarchale Familie eine Hausgemeinschaft“, darüber hinaus „eine Versorgungsgemeinschaft“ und schließlich eine „Betriebsgemeinschaft.“⁴⁴² Historisch kann diese Entwicklung nach Mannheim mit der „römische[n] Universalsuccession“⁴⁴³ in Verbindung gesetzt werden, die sich in abgewandelter Form bis in die autoritären Familienstrukturen des 20. Jahrhunderts fortsetzt:

Im Sinne der Universalsuccession ernennt das Familienhaupt seinen Nachfolger, der mit dem gesamten Familienbesitz an der liegenden Habe, am Substrat der Wehrfähigkeit auch sämtliche politischen Rechte samt den innerfamiliären Befugnissen und der Ahnenpriesterfunktion in einer Hand ungeteilt übernimmt. In diesem Sinne ist die Hausherrengewalt politisch, rechtlich und wirtschaftlich unsterblich. Sie erlischt nicht mit dem Tode des Familienvaters, sondern wechselt nur ihren leiblichen Träger.⁴⁴⁴

441 Herbert Marcuse: Ideengeschichtlicher Teil. In: Max Horkheimer, Erich Fromm, Ders. u. a.: *Studien über Autorität und Familie*. Forschungsberichte aus dem Institut für Sozialforschung [1936]. 2. Aufl. Lüneburg: Klampen 1987 (= Schriften des Instituts für Sozialforschung 5), S. 136–228, hier S. 216.

442 Ernst Mannheim: Beiträge zu einer Geschichte der autoritären Familie. In: Max Horkheimer, Erich Fromm, Herbert Marcuse u. a.: *Studien über Autorität und Familie*. Forschungsberichte aus dem Institut für Sozialforschung [1936]. 2. Aufl. Lüneburg: Klampen 1987 (= Schriften des Instituts für Sozialforschung 5), S. 523–574, hier S. 523 f.

443 Mannheim: Beiträge zu einer Geschichte der autoritären Familie, S. 541.

444 Mannheim: Beiträge zu einer Geschichte der autoritären Familie, S. 541.

Staat und Familie gehen in ihrer Entwicklung Hand in Hand, wobei das autoritäre Männlichkeitskonstrukt mit beidem maßgeblich verbunden bleibt und durch seine sich fortgesetzte ‚Unsterblichkeit‘ in dieser politischen Imagination abgesichert wird. Nicht nur Gott, König und Vater stützen sich als Konzepte gegenseitig, auch Familie und Staat stabilisieren sich historisch betrachtet als ‚männliche‘ Institutionen: „Schon die Renaissance entdeckte in der Familie ein politisches Institut: die Keimzelle des Staates, die Schule der Gottesfurcht und des Gehorsams. Diese Tatsache lag auch der protestantischen Ehegesetzgebung zugrunde. Die Familie wurde zum Baustein des bürgerlichen Staates.“⁴⁴⁵

Wie anhand von Hanisch und einer neuen Lektüre der *Studien über Autorität und Familie* deutlich wurde, sind patriarchal-autoritäre Väter und Haustyrannen unmittelbar mit der bürgerlichen Gesellschaftsstruktur und ihren ökonomischen Gegebenheiten verbunden und finden sich daher zu verschiedenen Zeiten, beispielsweise um 1900, aber auch im 21. Jahrhundert. Eine scheinbar progressive Entwicklung der Gesellschaft ist kein Garant dafür, dass die Haustyrannen verschwinden. Veränderungen in den sozial-ökonomischen Rahmenbedingungen können rasch zu einem *backlash* und einem neuerlichen Hervorbrechen der Gewalt führen, wie beispielsweise die Erhebungen zum starken Anstieg der häuslichen, d. h. in der überwiegenden Anzahl der Fälle der männlichen Gewalt, während der Lockdownphasen der Coronapandemie zeigen.⁴⁴⁶ Analog zum Virus entwickelte sich die Zahl der Haustyrannen sprunghaft.

Das (Haus-)Tyranische findet sich nach wie vor in den Familien selbst, in allen gesellschaftlichen Schichten und Milieus, es ist politisch präsent und es wandert im 21. Jahrhundert zunehmend in die digitalen und bürokratischen Strukturen, wodurch eine neue Essentialisierungsform von Männlichkeit entsteht. Autoritäre und tyrannische Männlichkeiten sedimentieren und immunisieren sich in Algorithmen und künstlicher Intelligenz,⁴⁴⁷ die zunehmend das menschliche Leben bestimmen.

445 Mannheim: Beiträge zu einer Geschichte der autoritären Familie, S. 547.

446 Vgl. Weisser Ring: Pressemitteilung 10.11.2020. Weisser Ring in größter Sorge wegen häuslicher Gewalt. https://weisser-ring.de/system/files/domains/weisser_ring_dev/downloads/pmweiserringingroesstersorgewegenhaeuslichergewalt.pdf (Zugriff zuletzt am 13.2.2021).

447 Nahezu alle ‚Pioniere‘ des Silicon Valley sind Männer, ebenso ist die ‚Nerdkultur‘ grundlegend männlich geprägt. Bei Nutzer*innen, die zunehmend von digitalen Produkten in Arbeitswelt und Freizeit abhängig werden, kann ein Gefühl des willkürlichen Ausgeliefertseins an digitale Strukturen entstehen, das sich mit dem Begriff der Tyrannei der Algorithmen fassen lässt.

Walter Benjamin: Tyrannischer Ausnahmezustand und märtyrerhafte Kreatürlichkeit.

Der Ursprung des deutschen Trauerspiels (1928) als geschichtsphilosophische Untersuchung einer epochen- und gattungsspezifischen Ästhetik der Tyrannis

In seiner Schrift *Ursprung des deutschen Trauerspiels* (1928), die „immer noch als verkanntes Hauptwerk gelten [darf]“,⁴⁴⁸ entfaltet Walter Benjamin nicht nur die Theorie und Geschichte des barocken Trauerspiels in Abgrenzung zur Tragödie,⁴⁴⁹ sondern widmet sich in diesem Zusammenhang auch explizit dem Problem der ästhetischen Tyrannis. Benjamins „Materialbezug [sind] die barocken Texte“.⁴⁵⁰ In diesen konstatiert er einen engen Zusammenhang

448 Claude Haas u. Daniel Weidner: Benjamins Trauerspiel. Theorie – Lektüren – Nachleben. Einleitung. In: Dies. (Hrsg.): Benjamins Trauerspiel. Theorie – Lektüren – Nachleben. Berlin: Kadmos 2014 (= LiteraturForschung 21), S. 7–25, hier S. 7.

449 Für den *Ursprung des deutschen Trauerspiels* ist die Benjamin'sche Differenzierung von Tragödie und Trauerspiel als Ausgangspunkt bedeutsam. Die Begriffe sind bei Benjamin keinesfalls synonym, sondern bedeuten etwas jeweils Eigenständiges, Marc Sagnols Analyse folgend sogar Gegensätzliches: „Das Traurige ist kein Schritt auf dem Weg zum Tragischen, es ist weder eine Teilmenge des Tragischen noch seinerseits ein allgemeiner Begriff, welcher das Tragische einschließt, sondern der *Gegensatz* zum Tragischen. Dieser Gegensatz nimmt in Benjamins Texten von 1916 Gestalt an – nicht zuletzt in dem Gegensatz von tragischer Rede und trauriger Klage – doch erst in seinen späteren Arbeiten und insbesondere im *Ursprung des deutschen Trauerspiels* wird er die Dimension einer theoretischen Entdeckung erlangen.“ Marc Sagnol: Tragik und Trauer. Walter Benjamin, Archäologie der Moderne. Deutsch v. Andreas Fischer. Berlin: Kadmos 2017, S. 139. Hervorhebung im Original. Die von ihm untersuchten Barockdramen fasst Benjamin unter der Gattung des Trauerspieles, dabei hat er den durch sie repräsentierten geschichtlichen Ablauf im Blick: „Das ist es, was das Trauerspiel von der Tragödie unterscheidet, deren Gegenstand nicht die Geschichte, sondern der Mythos ist.“ Sagnol: Tragik und Trauer, S. 187.

450 Haas u. Weidner: Benjamins Trauerspiel. Theorie – Lektüren – Nachleben. Einleitung, S. 7. Zu den Märtyrerdramen vgl. auch das Projekt *Frühneuzeitliche Märtyrerdramen. Kritische Edition von ausgewählten Märtyrerdramen des 16. und frühen 17. Jahrhunderts*. Hrsg. v. Cora Dietl. <https://www.hab.de/fruehneuzeitliche-maertyrerdramen/> (Zugriff zuletzt am 18.4.2024). Erschienen sind in dieser Reihe: Wolfgang Waldungs *Catharina* (1602), Balthasar Thamms *Dorothea* (1594), Michael Sachs' *Stephanus* (1564), Melchior Neukirchs

der zentralen Figuren des Tyrannen und des Märtyrers. Benjamin sieht im Trauerspiel des Barock eine epochen- und gattungsspezifische Ästhetik der Tyrannis realisiert, die er geschichtsphilosophisch deutet. Das barocke „Tyrannendrama“, das als Gattung [...] noch zu etablieren sei“,⁴⁵¹ ist dabei von der Forschung noch nicht in einem übergreifenden Kontext der Ästhetiken der Tyrannis verortet worden.

Benjamin verbindet den von ihm geschichtsphilosophisch gewendeten komplexen Entstehungsprozess der barocken Souveränitätskonzeption im Anschluss an den Tyrannenmorddiskurs mit der Frage nach dem Ausnahmezustand:

Der Souverän repräsentiert die Geschichte. Er hält das historische Geschehen in der Hand wie ein Szepter. Diese Auffassung ist alles andere als ein Privileg der Theaterkritiker. Staatsrechtliche Gedanken liegen ihr zugrunde. In einer letzten Auseinandersetzung mit den juristischen Lehren des Mittelalters bildete sich im XVII. Jahrhundert ein neuer Souveränitätsbegriff. Der alte Schulfall des Tyrannenmordes behauptete sich im Brennpunkt dieses Streites. Unter den Arten der Tyrannis, welche die frühere Staatslehre unterschied, ist die des Usurpators von jeher besonders kontrovers erörtert worden. Die Kirche hatte ihn preisgegeben, darüber jedoch, ob von dem Volke oder vielmehr vom Gegenkönig oder auch einzig von der Kurie das Signal, ihn zu beseitigen, gegeben werden könne, ging die Debatte. Die kirchliche Stellungnahme hatte ihre Aktualität nicht verloren; gerade in einem Jahrhundert der Religionskämpfe hielt der Klerus an einer Lehre fest, welche Waffen gegen feindliche Fürsten ihm in die Hand gab. Deren theokratischen Anspruch verwarf der Protestantismus; in der Ermordung Heinrich IV. von Frankreich stellte er die Folgen dieser Lehre an den Pranger. Und mit dem Erscheinen der galikanischen Artikel im Jahre 1682 fiel die letzte Position der theokratischen Staatslehre: die absolute Unverletzlichkeit des Souveräns war vor der Kurie durchgefochten worden. Diese extreme Lehre von der fürstlichen Gewalt ist in ihrer – trotz der Gruppierung der Parteien gegenreformatorischen – Ursprüngen geistvoller und tiefer gewesen als ihre neuzeitliche Umbildung. Wenn der moderne Souveränitätsbegriff auf eine höchste, fürstliche Exekutivgewalt hinausläuft, entwickelt der barocke sich aus einer Diskussion des Ausnahmezustandes und macht zur wichtigsten Funktion des Fürsten, den auszuschließen. Wer herrscht ist schon im vorhinein dafür bestimmt, Inhaber diktatorischer Gewalt im Ausnahmezustand zu sein, wenn Krieg, Revolte oder andere Katastrophen ihn heraufführen. Diese Setzung ist gegenreformatorisch. Aus dem reichen Lebensgefühl der Renaissance emanzipiert sich ihr Weltlich-Despotisches, um das Ideal einer völligen Stabilisierung,

Stephanus (1591), Daniel Holtzmanns *Felicitas* (1577), Arnold Quitings *Jacobus und Petrus* (1593), Hilger Gartzwillers *Chrysantus und Daria* (1609) und Mathaeus Steffans *Felicitas* (Stessan, 1589).

451 Bettine Menke: Das Trauerspiel-Buch. Der Souverän – das Trauerspiel – Konstellationen – Ruinen. Bielefeld: transcript 2010, S. 81.

einer ebenso sehr kirchlichen als staatlichen Restauration in allen Konsequenzen zu entfalten.⁴⁵²

Die barocken Trauerspiele verhandeln für Benjamin diese geschichtlichen Erfahrungen und staats- bzw. verfassungsrechtlichen Kontroversen, indem sie die negativen Konsequenzen absoluter Souveränität mittels der Figur des Tyrannen ausloten. In Benjamins Analyse verbindet sich der geschichtliche Ablauf mit der zentralen Frage nach dem Zusammenhang von Souveränität und Ausnahmezustand: „Der Begriff des Trauerspiels ist für Benjamin in erster Linie ein geschichtlicher oder geschichtsphilosophischer Begriff und erst in zweiter Linie ein Begriff der Dramentheorie.“⁴⁵³ Dabei stellt das Trauerspiel, so Sagnol weiter, „den Normallfall des geschichtlichen Verlaufs dar, dessen Ausnahmefall die Tragödie ist. Doch wer entscheidet über den Ausnahmezustand?“⁴⁵⁴

Für die barocke Souveränitätstheorie, die sich in den Trauerspielen dieser Epoche niederschlägt, ist das bereits im Mittelalter kontrovers diskutierte Motiv des Tyrannenmordes ein zentraler Ausgangspunkt. Erst durch die differenten Auffassungen zwischen religiöser und säkularer Sphäre sowie durch die konkurrierenden konfessionellen Argumentationen von Katholizismus und Protestantismus bildet sich auf der Folie der Tyrannenmordkontroverse im Barock eine absolutistische Idee von Souveränität heraus, die Benjamin in den Trauerspielen verhandelt sieht. Zum Brennpunkt von Souveränitätstheorie und Tyrannendiskurs wird im Barock die Frage nach dem Ausnahmezustand, welche paradoxerweise im Normgefüge der staatlichen Ordnung – die gerade keine Ausnahme darstellt – inkludiert ist: „Die Entscheidung über den

452 Walter Benjamin: Ursprung des deutschen Trauerspiels [1928]. In: Ders.: Gesammelte Schriften. Unter Mitwirk. v. Theodor W. Adorno u. Gershom Scholem hrsg. v. Rolf Tiedemann u. Hermann Schweppenhäuser. Bd. I 1. Hrsg. v. Rolf Tiedemann u. Hermann Schweppenhäuser. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1974, S. 203–409, hier S. 245 f. Zu dieser Passage erläutert Sagnol: „Die barocke Theorie der Souveränität will nicht zuletzt die säkulare Welt aus den Händen der Kirche zurückerobern. Im Mittelalter wurde die Frage nach der Legitimität der Herrschermacht noch hauptsächlich am Exempel des Tyrannenmords diskutiert: Die Kirche behielt sich das Recht vor, über die Beseitigung eines Herrschers, der als Tyrann betrachtet wurde, zu entscheiden. Im Zeitalter der Religionskriege hielt die katholische Kirche an dieser theokratischen Auffassung fest, während sie von den Protestanten abgelehnt wurde. Die Ermordung Heinrichs des Vierten in Frankreich trug dazu bei, die Lehre vom Tyrannenmord zu diskreditieren. An ihre Stelle trat die Doktrin von der absoluten Unverletzlichkeit des Souveräns, die als erster Schritt hin zum Absolutismus gelten kann. Diese neue Auffassung vom Souverän schlägt sich für Benjamin auch im Trauerspiel nieder“. Sagnol: *Tragik und Trauer*, S. 186.

453 Sagnol: *Tragik und Trauer*, S. 178.

454 Sagnol: *Tragik und Trauer*, S. 178 f.

Ausnahmezustand, die zum einen die Rechtsordnung aussetzt und zum anderen durch diese Suspendierung, als die souveräne Aussetzung, Ordnung soll begründen können, bestimmt die Souveränität als *Paradoxie*.“ Bettine Menke betont diesbezüglich weiter, dass „[d]ie Entscheidung über die Ausnahme (von der Norm) [...] von der Norm, der legalen Ordnung selbst eingeräumt worden sein [muss], damit sie als Akt souveräner Macht gelten kann“. ⁴⁵⁵ Benjamin interessiert sich für die vom Barock bis in seine Gegenwart fortschreitende Diskussion um den Souveränitätsbegriff. Seine anhand der barocken Trauerspiele entfaltete Ästhetik der Tyrannis wird damit auch zum kritischen Analyseinstrument einer sich präfaschistisch figurierenden Staatstheorie, wie mit Bezug zu Carl Schmitts *Politische Theologie* (1922) gezeigt werden kann. Die Fokussierung auf den Ausnahmezustand im Spiegel der Souveränitätstheorie des wegen seiner direkten Verbindung mit dem Regime des Nationalsozialismus umstrittenen, antiliberalen Verfassungsrechtlers Schmitt erläutert Sagnol folgendermaßen:

Das Staatsrecht hatte sich lange gefragt, worin die Souveränität besteht und wie sie zu definieren ist. Eine klassische Lösung dieser Frage bestand darin, Listen von Befugnissen aufzustellen, die bestimmten, wann eine gegebene Macht als souverän gelten konnte. Carl Schmitt stellt dem einen grundlegend anderen Ansatz gegenüber. Er argumentiert, dass die Frage der Souveränität sich letztlich auf die Frage reduzieren lässt, wer die Entscheidung über den Ausnahmezustand hat. Oder anders gefragt: In welchem Maße ist der Souverän an die Gesetze gebunden? Wo endet das Handlungsfeld der Gesetzgebung? ⁴⁵⁶

Wenn Benjamin konstatiert, dass „der moderne Souveränitätsbegriff auf eine höchste, fürstliche Exekutivgewalt hinausläuft“, spitzt Schmitt dies in seiner radikalen Formel zu: „Souverän ist, wer über den Ausnahmezustand entscheidet.“ ⁴⁵⁷ Während Benjamin die Funktion des barocken Fürsten jedoch

455 Menke: Das Trauerspiel-Buch, S. 80. Hervorhebung im Original.

456 Sagnol: Tragik und Trauer, S. 179.

457 Carl Schmitt: *Politische Theologie*. Vier Kapitel zur Lehre von der Souveränität [1922]. Unveränd. Nachdr. d. 1934 erschienenen zweiten Aufl. Berlin: Duncker u. Humbolt 1979, S. 11. Bei Schmitt liest sich die Darstellung des Ausnahmezustands folgendermaßen: „[N]icht jede außergewöhnliche Befugnis, nicht jede polizeiliche Notstandsmaßnahme oder Notverordnung ist bereits Ausnahmezustand. Dazu gehört vielmehr eine prinzipiell unbegrenzte Befugnis, das heißt die Suspendierung der gesamten bestehenden Ordnung. Ist dieser Zustand eingetreten, so ist klar, daß der Staat bestehen bleibt, während das Recht zurücktritt. Weil der Ausnahmezustand immer noch etwas anderes ist als eine Anarchie und ein Chaos, besteht im juristischen Sinne immer noch eine Ordnung, wenn auch keine Rechtsordnung. Die Existenz des Staates bewährt hier eine zweifelslose Überlegenheit über die Geltung der Rechtsnorm. Die Entscheidung macht sich frei von

gerade darin sieht, den Ausnahmezustand zu verhindern, kann und soll nach Schmitt der Souverän sich außerhalb der Rechtsordnung stellen, die er selbst verkörpert:

Er [der Souverän, T. N.] entscheidet sowohl darüber, ob der extreme Notfall vorliegt, als auch darüber, was geschehen soll, um ihn zu beseitigen. Er steht außerhalb der normal geltenden Rechtsordnung und gehört doch zu ihr, denn er ist zuständig für die Entscheidung, ob die Verfassung in toto suspendiert werden kann. Alle Tendenzen der modernen rechtsstaatlichen Entwicklung gehen dahin, den Souverän in diesem Sinne zu beseitigen.⁴⁵⁸

Schmitt inszeniert diesen mit umfassenden Befugnissen ausgestatteten Tyrannen – rund zehn Jahre vor dem Beginn der NS-Diktatur – als durch die Entwicklungen des modernen Staatsrechtes bedroht und stellt gleichzeitig in seinem Herrschaftskonstrukt die umfassende Entscheidungsfähigkeit dieses Souveräns wie selbstverständlich in den Raum – eine Annahme, deren Scheitern Benjamin anhand der barocken Trauerspiele vorführt. Den Ausnahmezustand sehnt Schmitt geradezu herbei und verkennet dabei den Impuls für die Souveränitätstheorie des Barock, die diesen gerade, nur scheinbar paradox, durch die Souveränitätsakkumulation vermeiden wollte. Für Schmitt hingegen ist ganz grundsätzlich „[d]ie Ausnahme [...] interessanter als der Normalfall.“ Emphatisch vertritt er der Ansicht: „Das Normale beweist nichts, die Ausnahme beweist alles; sie bestätigt nicht nur die Regel, die Regel lebt überhaupt nur von der Ausnahme. In der Ausnahme durchbricht die Kraft des wirklichen Lebens die Kruste einer in Wiederholung erstarrten Mechanik.“⁴⁵⁹

Bei Benjamin erscheint die Frage nach dem Ausnahmezustand geschichtsphilosophisch gewendet und ist vor allem im Kontext des Dreißigjährigen Krieges (1618–1648), der zentralen Katastrophenerfahrung in der Barockzeit, zu betrachten. Um die katastrophale Ausnahmesituation zu beenden, müsste, so die Auffassung im Barock, die Souveränität sich in noch größerem Maße bündeln, um mittels eines Ausnahmezustands die ‚Normalität‘ wieder herzustellen:

jeder normativen Gebundenheit und wird im eigentlichen Sinne absolut. Im Ausnahmefall suspendiert der Staat das Recht, kraft eines Selbsterhaltungsrechtes, wie man sagt.“ Schmitt: Politische Theologie, S. 18 f.

458 Schmitt: Politische Theologie, S. 13.

459 Schmitt: Politische Theologie, S. 22. Vgl. zum Begriff des Normalen als spezifisch modernes Kulturregime grundlegend: Jürgen Link: Versuch über den Normalismus. Wie Normalität produziert wird [1996]. 3., ergänz., überarb. u. neu gestal. Aufl. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 2006.

Diese Auffassung des Ausnahmezustands, so Benjamin, entsteht in der Barockzeit vor dem Hintergrund der Gegenreformation, die unaufhörlich an die *Katastrophe* denkt und sich fragt, mit welchen Mitteln sie zu beherrschen ist und wie es gelingen kann, die Ausnahmesituation, welche die Katastrophe bedeutet, zu überwinden. Der ‚Ausnahmezustand‘ wird so zum Mittel, mit dem sich die Ausnahmesituation beenden und eine Rückkehr zum Normalität, eine ‚Normalisierung‘ erzwingen lässt.⁴⁶⁰

Wenn der Ausnahmezustand jedoch überhaupt möglich ist, besteht auch die Gefahr, dass er nicht in Normalisierung mündet und wieder beendet wird, sondern dass er den Staat in die Tyrannis führt. Auf dieser Folie sind die Problematiken einzuordnen, die Benjamin in seinem Trauerspielbuch in den Fokus rückt. Die Idee einer absoluten Souveränität entwickelt sich epochenspezifisch im Barock aus Katastrophenerfahrungen als Wunsch nach einer Souveränitätsbündelung, die aufgrund ihrer umfassenden Macht überhaupt in der Lage ist, einen ‚Normalzustand‘ wieder herbeizuführen.

In den Märtyrerdramen des Barock wird diese komplexe Souveränitätsdiskussion theatral verarbeitet, wobei die Stücke dies jedoch nicht in direktem Bezug auf ihr eigenes kulturelles und geschichtliches Umfeld tun, sondern es entstehen zahlreiche Parabeln,⁴⁶¹ die auch als Effekt nicht auf einen gewissen reißerischen Exotismus zu verzichten bereit sind:

Mit Vorliebe wandte man sich der Geschichte des Ostens zu, wo das absolute Kaisertum in einer dem Abendlande unbekannten Machtentfaltung begegnete. So greift in ‚Catharina‘ Gryphius auf den Schah von Persien und Lohenstein im ersten und im letzten seiner Dramen aufs Sultanat zurück. Die Hauptrolle aber spielt das theokratisch fundierte Kaisertum von Byzanz. [...] Diese Historiker, Cedrenus und Zonaras vor allem, wurden viel gelesen und vielleicht nicht nur um der blutigen Berichte willen, die sie von den Schicksalen des oströmischen Kaisertums gaben, sondern auch aus Anteil an den exotischen Bildern. Die Wirkung dieser Quellen hat sich im Laufe des XVII. Jahrhunderts und bis ins XVIII. hinein gesteigert. Denn je mehr gegen den Ausgang des Barock der Tyrann des Trauerspiels zu jener Charge wurde, die ein nicht unrühmliches Ende in Stranitzkys wiener Possentheater fand, desto brauchbarer erwiesen sich die von Untaten strotzenden Chroniken Ostroms.⁴⁶²

460 Sagnol: Tragik und Trauer, S. 180. Hervorhebung im Original.

461 Auch Bertolt Brecht bedient sich bekanntermaßen im 20. Jahrhundert der Parabelform, beispielsweise wenn er das Zeitgeschehen, das schließlich auf den Zweiten Weltkrieg hinausläuft, in *Mutter Courage und ihre Kinder* (1938/39) im Gewand des Dreißigjährigen Krieges verhandelt.

462 Benjamin: Ursprung des deutschen Trauerspiels, S. 248.

Benjamin erkennt in seinem Trauerspielbuch dabei eine wechselvolle Komplementärbeziehung des Begriffspaares ‚Monarch‘ und ‚Märtyrer‘ im Barock,⁴⁶³ denn „als ‚Opfer‘ [...] zeigt der stürzende Tyrann die Züge des Märtyrers.“⁴⁶⁴ Diese Beobachtung verdichtet sich schließlich in der zentralen These Benjamins von der Komplementärbeziehung von Tyrann und Märtyrer im Trauerspiel des Barock. Dabei ist bemerkenswert, dass Benjamin zwar den Begriff der Märtyrertragödie fest im Kanon der Dramentheorie verortet sieht, dies jedoch keinesfalls für das komplementäre Tyrannendrama feststellen kann: „Während unter dem Terminus des Tyrannendramas auch angesichts seiner extremsten Gestaltungen niemals die theoretische Debatte ist eröffnet worden, gehört die Diskussion der Märtyrertragödie wie bekannt zum eisernen Bestande der deutschen Dramaturgie.“⁴⁶⁵ Auch wenn der souveräne Tyrann über den Ausnahmezustand verfügen kann, wird ihm sein Dasein, so Benjamin, doch zu unerträglichen Last, die ihn zum Komplementär des Märtyrers macht; beide sind den geschichtlichen Abläufen subordiniert:

Im Lichte der neuen Theorie der Souveränität erscheint der Monarch als Tyrann, doch dieser Tyrann nimmt die Gestalt eines Märtyrers an [...]. Der Tyrann erscheint als Märtyrer, dem seine Krone und sein Zepter zur Last werden, die zu schwer für ihn ist. [sic] Wie der Tyrann bleibt auch der Märtyrer gänzlich in der Immanenz der Geschichte befangen. Bei manchen Stücken des Barock lässt sich kaum sagen, ob es sich um ‚Tyrannendramen‘ oder ‚Märtyrerhistorien‘ handelt.⁴⁶⁶

Der Tyrann wird von seiner Souveränität überwältigt und in seiner Kreatürlichkeit entblößt. Kein Wesen kann, so die Lehre des barocken Trauerspiels, den Ausnahmezustand (er-)halten und verkörpern. Die Konsequenz ist der Tyrannenrausch und der aus ihm folgende theatral attraktive Zustand des ‚Wahnsinns‘. Benjamin belegt seine auf der barocken Souveränitätstheorie aufbauende und geschichtsphilosophisch gewendete These von der kreatürlichen Komplementarität von Tyrann und Märtyrer an zahlreichen Beispielen, die mit den Gewaltexzessen des unglücklichen, fallenden Tyrannen verbunden werden:

⁴⁶³ Vgl. Benjamin: Ursprung des deutschen Trauerspiels, S. 247.

⁴⁶⁴ Menke: Das Trauerspiel-Buch, S. 78.

⁴⁶⁵ Benjamin: Ursprung des deutschen Trauerspiels, S. 253.

⁴⁶⁶ Sagnol: Tragik und Trauer, S. 187 f.

Den ‚gar bösen‘ gilt das Tyrannendrama und die Furcht, den ‚gar guten‘ das Märtyrerdrama und das Mitleid. Diese Formen wahren ihr kurioses Nebeneinander nur so lange, als die Betrachtung den juristischen Aspekt barocken Fürstentums übergeht. Folgt sie den Hinweisen der Ideologie, erscheinen sie als strenges Komplement. Tyrann und Märtyrer sind im Barock die Janushäupter des Gekrönten. Sie sind die notwendig extremen Ausprägungen des fürstlichen Wesens. Das ist, was den Tyrannen angeht, leicht ersichtlich. Die Theorie der Souveränität, für die der Sonderfall mit der Entfaltung diktatorischer Instanzen exemplarisch wird, drängt geradezu darauf, das Bild des Souveräns im Sinne des Tyrannen zu vollenden. Das Drama vollends läßt sich angelegen sein, die Geste der Vollstreckung zum Charakteristikum des Herrschenden zu machen und ihm mit Worten und Gehaben des Tyrannen selbst dort einzuführen, wo die Verhältnisse darauf nicht drängen; genau wie der volle Ornat, Krone und Szepter nur ausnahmsweise der Bühnenerscheinung des Herrschenden wird gefehlt haben. Diese Norm des Herrschertums wird – und das ist der barocke Zug im Bilde – sogar durch die erschreckendste Entartung der fürstlichen Person nicht eigentlich entstellt. Die Prunkreden mit ihren unaufhörlichen Varianten der *Maxime* ‚Der purpur [sic] muß es decken‘ gelten zwar als provokatorisch, aber das Gefühl neigt sich ihnen selbst da noch bewundernd zu, wo sie Brudermord wie im ‚Papinian‘ des Gryphius, Blutschande wie in Lohensteins ‚Agrippina‘, Untreue wie in seiner ‚Sophonisbe‘, Gattenmord wie in der ‚Mariamne‘ des Hallmann zu decken haben.⁴⁶⁷

Besonders die für den Barock geradezu prototypische Tyrannenfigur Herodes erfährt von Benjamin besondere Beachtung. Sie wird in zahlreichen Barockdramen im grellen Licht der Affekte inszeniert und erscheint dabei gerade nicht ‚souverän‘, sondern der „Raserei“ und dem „Wahnsinn“ unglücklich ausgeliefert; Herodes wird dem barocken Publikum als gequälte, sich selbst und seine Umgebung vernichtende Kreatur vor Augen geführt:

Gerade die Gestalt des Herodes, wie sie das europäische Theater in diesen Zeiten allenthalben aufstellt, ist für die Konzeption des Tyrannen bezeichnend. Seine Geschichte lieh der Darstellung königlicher Vermessenheit die packendsten Züge. Es webte ein schreckliches Geheimnis nicht erst für dieses Zeitalter um den König. Ehe er als wahnwitziger Selbstherrscher ein Emblem der verstörten Schöpfung wurde, war er noch grauenvoller, als der Antichrist, dem frühen Christentume gegenwärtig. Tertullian – er ist nicht der einzige – spricht von einer Sekte der Herodianer, die den Herodes als Messias verehrten. Sein Leben ist nicht Dramenstoff allein gewesen. Gryphius' lateinisches Jugendwerk, die Herodesepen, zeigt aufs deutlichste, was das Interesse jener Menschen fesselte: der Souverän des XVII. Jahrhunderts, der Gipfel der Kreatur, ausbrechend in der Raserei wie ein Vulkan und mit allem umliegenden Hofstaat sich selber vernichtend. Die Malerei gefiel sich in dem Bild, wie er, zwei Säuglinge in Händen haltend

467 Benjamin: Ursprung des deutschen Trauerspiels, S. 249 f. Das Binnenzitat entnimmt Benjamin: Gryphius 1. c, S. 212 (Catharina von Georgien III, 438).

um sie zu zerschmettern, vom Wahnsinn befallen wird. Deutlich bekundete sich der Geist der Fürstendramen darin, daß in dieses typische Ende des Judenkönigs die Züge der Märtyrertragödie verwoben sind. Denn wird im Herrscher da, wo er die Macht am rauschendsten entfaltet, die Offenbarung der Geschichte und zugleich die ihren Wechselfällen Einhalt tuende Instanz erkannt, so spricht für den im Machtrausch sich verlierenden Cäsaren dieses Eine: er fällt als Opfer eines Mißverhältnisses der unbeschränkten hierarchischen Würde, mit welcher Gott ihn investiert, zum Stande eines armen Menschenwesens.⁴⁶⁸

Herodes verliert, mit Arendt gesprochen, in seiner Gewalttätigkeit vollends seine Macht, er wird zum prototypischen Tyrannen in zahlreichen Barockdramen, die den vom ‚Wahnsinns‘ befallenen Machtrausch in all seinen reißerischen Effekten theatral in Szene setzen und damit den Tyrannen in seiner ganzen Kreatürlichkeit vorführen. Allgemein, so Benjamin, „liebt auch das Drama des Barock den Gegenspielern in grelles Licht gestellte Sonderszenen einzuräumen, in denen Motivierung die geringste Rolle zu spielen pflegt.“⁴⁶⁹ Dabei decken die Dramen jedoch die Mechanismen und Abläufe auf, wie die absolute Macht systematisch zur tyrannischen Souveränität wird, die dann jedoch stürzen muss.⁴⁷⁰

Der Tyrann wird als Konstrukt im barocken Trauerspiel in seiner ganzen Gewaltigkeit und Gewalttätigkeit entfaltet. Tyrannis bedeutet dabei für Benjamin, dass der andauernde Ausnahmezustand im Gewand der Naturalisierung zur essentialistischen Gesellschaftsform verklärt wird: „Sache des Tyrannen ist die Restauration der Ordnung im Ausnahmezustand: eine Diktatur, deren Utopie immer bleiben wird, die eherne Verfassung der Naturgesetze an Stelle schwankenden historischen Geschehens zu setzen.“⁴⁷¹ Doch dieses Bestreben des Tyrannen wird im barocken Trauerspiel immer wieder in seinem Scheitern vorgeführt, womit die Tyrannenfigur zur Repräsentanz verdichteter geschichtlicher Erfahrung avanciert. Von der Illusion der Kontrolle über den Ausnahmezustand ausgehend vollzieht sich geradezu zwangsläufig der Fall des Tyrannen zur märtyrerhaft gequälten Kreatur: „Zunächst war (voranstehend) die Bestimmtheit des Souveräns als diktatorisch Entscheidender oder Tyrann

468 Benjamin: Ursprung des deutschen Trauerspiels, S. 250.

469 Benjamin: Ursprung des deutschen Trauerspiels, S. 254.

470 Menke stellt diesbezüglich heraus: „Und auch wenn hier die *bizarren* Züge der Tyrannen im wahnwitzigen ‚Machtrausch‘, die Benjamin am Tyrannendrama anhand der barocken Herodesfiguren auszuprägen vornimmt, zu denken sind, so ist doch der Zusammenhang von souveräner Macht und Tyrann ein systematischer, in der *leeren* oder *tautologisch* zirkulären Begründung absoluter Macht gegebener.“ Menke: Das Trauerspiel-Buch, S. 85 f. Hervorhebung im Original.

471 Benjamin: Ursprung des deutschen Trauerspiels, S. 253.

zu entwickeln.⁴⁷² Doch, so Menke weiter, „[w]o er fällt wird der Herrscher umgekehrt, durch Devestitur auf seine kreatürliche Körperlichkeit reduziert, in seiner Erniedrigung als Märtyrer figuriert (etwa in Gryphius' *Carolus Stuardus*).“⁴⁷³ Die Souveränitätstheorie des Barock spiegelt ein von Vanitas geprägtes Geschichtsbewusstsein, das den Menschen der Epoche vertraut war. Die Zerrissenheit des 17. Jahrhunderts, die Benjamin vor dem Hintergrund des 20. Jahrhunderts reflektiert, geht dabei mitten hindurch durch den Souverän, der als Tyrann an- und als Spiegel des Märtyrers abtritt:

Immer von neuem fasziniert im Umgang des Tyrannen der Widerstreit, in welchem Ohnmacht und Verworfenheit seiner Person mit der Überzeugung von der sakrosankten Gewalt seiner Rolle im Gefühl des Zeitalters liegen. Es war ihm dergestalt durchaus verwehrt, dem Ende des Tyrannen eine platte moralische Satisfaktion im Stile der Hans Sachsschen Dramen zu entnehmen. Wenn nämlich jener nicht nur als Person in seinem eigenen, sondern als Herrscher im Namen der geschichtlichen Menschheit scheitert, so spielt sein Untergang als ein Gericht sich ab, in dessen Urteil auch der Untertan sich mitbetroffen fühlt. Was beim Herodesdrama die genauere Betrachtung lehrt, das liegt bei Werken wie dem ‚Leo Armenius‘, ‚Carolus Stuardus‘, ‚Papinian‘, die ohnedies an Märtyrertragödien grenzen oder zu ihnen zu zählen sind, auf der Hand. Es ist denn auch nicht zuviel, wenn man in allen Dramendefinitionen der Handbücher im Grunde die Beschreibung des Märtyrerdramas erkennt. Sie haben es nicht sowohl auf die Taten des Helden als auf die Pein des körperlichen Ungemachs, das ihn ereilt, abgesehen. [...] Die erhabene Stellung des Kaisers auf der einen Seite und die verruchte Ohnmacht seines Handelns auf der anderen Seite lassen es im Grunde unentschieden, ob ein Tyrannendrama oder eine Märtyrerhistorie vorliegt. Gryphius hätte gewiß sich zur ersten Meinung bekannt [...]. Es bedarf also nicht eben tiefer Nachforschung, um zu gewahren, wie in jedem Tyrannendrama ein Element der Märtyrertragödie verborgen liegt. Weit weniger leicht entdeckt sich das Moment des Tyrannendramas in der Märtyrerhistorie.⁴⁷⁴

Da bei Benjamin, wie Menke herausstellt, „der Märtyrer und der Tyrann durch ihre jeweilige Exposition der kreatürlichen Natur“ letztlich „[k]omplementär sind“,⁴⁷⁵ verbindet das barocke Drama Mensch, Märtyrer und Tyrann über ihren unter der Last der Welt sichtbar werdenden Körper. Im Trauerspiel „erweist sich der König letztlich als eine Kreatur, die nicht weniger schwach ist als alle anderen.“⁴⁷⁶ Eine mit Schopenhauer korrespondierende,

472 Menke: Das Trauerspiel-Buch, S. 95.

473 Menke: Das Trauerspiel-Buch, S. 95. Hervorhebung im Original.

474 Benjamin: Ursprung des deutschen Trauerspiels, S. 251–253.

475 Menke: Das Trauerspiel-Buch, S. 95.

476 Sagnol: Tragik und Trauer, S. 188.

geschichtsphilosophisch-pessimistische Einsicht leitet sich hieraus ab, die sich gerade in der Figur des Tyrannen anschaulich verkörpert,

[...] so ist für Benjamin das Trauerspiel der Mikrokosmos, in dem sich das ‚Traurige‘, der trostlose, verzweifelte, zutiefst pessimistische Charakter einer Geschichte ausdrückt, die dazu verdammt ist, stets dieselben Abläufe zu wiederholen, ohne dass ein Ausweg sichtbar wäre, da selbst Gnade und Erlösung ausgeschlossen sind, der Ausnahmezustand nicht auf der Tagesordnung steht und die Menschen nichts weiter als erbärmliche Kreaturen sind.⁴⁷⁷

Auch im zentralen Punkt der Kreatürlichkeit des Tyrannen differieren Benjamins und Schmitts Analysen der Souveränität, die mit deutlich anderem Akzent im Spiegel von Religiosität und Politik entwickelt werden. Anders als bei Schmitt gibt es im barocken Trauerspiel und bei Benjamin keine freie Souveränität, die absolut ist und herrscht. Der Tyrann muss fallen, er muss leiden und zur armseligen und gequälten Kreatur verkommen, welche die Züge des Märtyrers trägt und damit *in persona* das Konstrukt absoluter Herrschaft sowohl verkörpert als auch negiert:

Während Schmitt davon ausgeht, dass die Frage der Ordnung zunächst theologisch, dann aber politisch beantwortet wird, dass Politik also Religion *ersetzt*, unterscheiden sich bei Benjamin transzendente Frage und immanente Antwort. Gerade diese Differenz, die Unschärfe zwischen religiösen und politischen Bedeutungen, wird kulturell produktiv: etwa an der Figur des Souveräns, der nicht nur in Schmitts Staatslehre, sondern auch in den barocken Trauerspielen eine zentrale Rolle spielt. Aber auf verschiedene Weise: Während der Souverän bei Schmitt vor allem der Repräsentant von Ordnung und Einheit ist, so dass Schmitt den Gottesglauben einmal auch als den ‚extremsten fundamentalen Ausdruck des Glaubens an eine Herrschaft und an eine Einheit‘ bezeichnen kann, repräsentiert er für Benjamin zugleich die schwache, leidende, erniedrigte Kreatur [...]. Genau diese ‚Kreatürlichkeit‘ wird in den barocken Dramen, welche die Physis des Souveräns zum Thema machen – sei es seine Leidenschaftlichkeit, sei es seinen physischen Tod –, immer wieder inszeniert.⁴⁷⁸

Noch eine Differenz zwischen Benjamins Analyse des Tyrannen und Schmitts Verklärung der diktatorisch gebündelten Souveränität, die er in der Formel verdichtet: „Diktatur ist der Gegensatz zur Diskussion“,⁴⁷⁹ tritt deutlich

477 Sagnol: Tragik und Trauer, S. 188.

478 Haas u. Weidner: Benjamins Trauerspiel. Theorie – Lektüren – Nachleben. Einleitung, S. 11. Das Binnenzitat von Carl Schmitt entnehmen Haas u. Weidner: Carl Schmitt: Politische Theologie. Vier Kapitel zur Lehre von der Souveränität [1922]. 8. Aufl. Berlin: Dunker u. Humblot 2004, S. 53 f. Vgl. auch Schmitt: Politische Theologie, S. 64.

479 Schmitt: Politische Theologie, S. 80.

hervor. Während bei Schmitt der Souverän, einmal mit absoluter Machtfülle ausgestattet, wie selbstverständlich im folgenden Verlauf der Geschichte omnipotent „entscheidet“,⁴⁸⁰ wird das Scheitern der Tyrannis im barocken Trauerspiel besonders durch die politische Impotenz der Souveränität, nämlich durch die quälende Entschlussunfähigkeit des Tyrannen, vor Augen geführt, der über den Ausnahmezustand bestimmt, diesen jedoch gerade nicht mit Entscheidungen ausfüllen kann: „Die Antithese zwischen Herrscher-macht und Herrschervermögen hat für das Trauerspiel zu einem eigenen, nur scheinbar genrehaften Zug geführt, dessen Beleuchtung einzig auf dem Grunde der Lehre von der Souveränität sich abhebt.“ Dieses zentrale Moment ist, so Benjamin, „die Entschlußunfähigkeit des Tyrannen. Der Fürst, bei dem die Entscheidung über den Ausnahmezustand ruht, erweist in der erstbesten Situation, daß ein Entschluß ihm fast unmöglich ist.“⁴⁸¹ Wieder ist es dabei die durch sich selbst und die eigene Grausamkeit gelähmte Herodesfigur, welche die Selbstdestruktion des Tyrannenkonzeptes im barocken Trauerspiel durch eine vom ‚Wahnsinn‘ durchgesetzte Entscheidungsunfähigkeit besonders eindringlich zur Anschauung bringt.⁴⁸²

Im *Ursprung des deutschen Trauerspiels* entfaltet Benjamin eine epochen- und gattungsspezifische Ästhetik der Tyrannis für den Barock, in der er jedoch implizit ebenfalls seine Gegenwart spiegelt. Die barocken Trauerspiele zeigen das Drama des Tyrannen – einer für den Barock prototypischen Figur, die nach ihrer menschlichen (Entschluss-)Unfähigkeit, den Ausnahmezustand zu beherrschen, dem ‚Wahnsinn‘ anheimfällt und die Züge des ihr komplementären Märtyrers annimmt. Dabei rückt die Körperlichkeit und ihre Kreatürlichkeit in den Fokus: Der Tyrann wird zur gefallenen und durch das Unmaß seiner Gewaltherrschaft gemarterten Kreatur erniedrigt. Anhand seiner Analysen der Barockdramen steht Benjamin im Widerspruch zur (prä-)faschistischen Theorie Schmitts, in der dieser sowohl die körperliche Kreatürlichkeit des Souveräns ausblendet als auch wie selbstverständlich von dessen beständiger Entscheidungsfähigkeit ausgeht. Schmitt fällt hinter die Darstellungen in den Barockdramen zurück, die gerade die Unmöglichkeit und das Scheitern der im Tyrannen akkumulierten Souveränität vor Augen führen und für Benjamin

480 Schmitt: Politische Theologie, S. 12.

481 Benjamin: Ursprung des deutschen Trauerspiels, S. 250.

482 Bei Sagnol heißt es: „Der vielleicht charakteristischste Zug des Trauerspiels, den nur die Theorie der Souveränität zu erklären vermag, ist [...] die Entscheidungsunfähigkeit des Tyrannen. Der Herrscher, bei dem die Entscheidung über den Ausnahmezustand liegt, ist unfähig, diese zu treffen. Mit dem Zepter in der Hand verharret er auf seinem Thron und versinkt im Wahnsinn. Daher auch die Beliebtheit der Herodesdramen, die eigentlich den Souverän des 17. Jahrhunderts zeigen“. Sagnol: Tragik und Trauer, S. 188.

auch Erklärungskraft für seine Gegenwart bewahren: Der Tyrann vernichtet nicht nur sein Umfeld, sondern, wenn ihn der Tyrannenmord nicht zuvor zu Fall brachte, letztlich auch sich selbst in ‚Wahnsinn‘ und Gewaltrausch als erniedrigte Kreatur. Dass alle Tyrannen schließlich fallen *müssen*, ist die geschichtsphilosophische Annahme, die mit Benjamin aus den Barockdramen auch für die Zukunft abgeleitet werden kann.

Norbert Elias: Die Tyrannis als interdependente Figuration

Mehrfach wurde in der vorliegenden Studie bereits auf den Figurationsbegriff von Norbert Elias rekurriert. In den semantischen, staats- und kulturtheoretischen Erörterungen zur Tyrannis ganz unterschiedlicher Provenienz wurden wiederholt Konzepte der personalisierten Gewaltherrschaft verwendet. Sei es in der historischen Semantik, bei Berve und Quidde, in den Ausführungen von Aristoteles, Machiavelli und Hobbes oder bei Freud, Benjamin und auch in der Frankfurter Schule: Immer wieder steht die Person (bzw. Figur) des Tyrannen in unterschiedlichen Ausprägungen im Zentrum. In den neueren Untersuchungen der Men's Studies wurde hingegen bereits die Seite der kulturellen Produktion und Performativität in Bezug auf die Tyrannis betont. Mit Elias wird es möglich, den Vorstellungen der personalisierten Herrschaft mit dem Konzept interdependenter Figurationen zu begegnen.⁴⁸³

Die „stark von der Psychoanalyse geprägte[] Persönlichkeitstheorie“⁴⁸⁴ des „Menschenwissenschaftler[s]“⁴⁸⁵ Elias entfaltet dieser vor allem in *Über den Prozeß der Zivilisation* (1939/69).⁴⁸⁶ Für Elias ist „die Geschichte ein im Ganzen

483 Die interdisziplinäre Öffnung der vorliegenden Studie verbindet sich mit der Theorie von Elias, wobei dieser einen transdisziplinären Ansatz präferiert, der die Grenzen der Wissenschaften und anderer gesellschaftlicher Bereiche noch stärker auflöst; bei Volker Eichener und Ralf Baumgart heißt es: „Elias reicht für die Analyse dieser Figurationen ein *interdisziplinäres* Kooperieren der Einzelwissenschaften nicht aus; er hält ein *transdisziplinäres* Vorgehen für erforderlich“. Dies liege darin begründet, dass „Persönlichkeit, Gesellschaft, Wirtschaft, Staat und Kultur so interdependent sind, dass nur eine Theorie, die diese Interdependenzen im Fokus hat, die Entwicklung der Menschheit adäquat erklären kann.“ Volker Eichener u. Ralf Baumgart: Norbert Elias zur Einführung. Hamburg: Junius 1991, S. 7. Hervorhebung im Original. In der vorliegenden Studie, die plurale Positionen interdisziplinär verbindet, ist der Figurationsbegriff daher immer in seiner gesamtgesellschaftlichen Relevanz mitzudenken.

484 Johan Goudsblom: Die Erforschung von Zivilisationsprozessen. In: Peter Gleichmann, Ders. u. Hermann Korte (Hrsg.): Macht und Zivilisation. Materialien zu Norbert Elias' Zivilisationstheorie 2. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1984, S. 83–104, hier S. 93.

485 Eichener u. Baumgart: Norbert Elias zur Einführung, S. 7.

486 Vgl. Norbert Elias: *Über den Prozeß der Zivilisation. Soziogenetische und psychogenetische Untersuchungen*. Erster Band. Wandlungen des Verhaltens in den westlichen Oberschichten des Abendlandes [1939/69]. 21., neu durchges. u. erw. Aufl. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1997 und Norbert Elias: *Über den Prozeß der Zivilisation. Soziogenetische und*

ungeplanter, aber dennoch strukturierter Prozess, der sich aus der Verflechtung individueller Handlungen ergibt, die zielgerichtet oder planlos, rational oder irrational sein mögen.“⁴⁸⁷

Elias betont anstelle einer konstruierten Essentialität und naturalisierten Gegebenheiten stets das Prozesshafte und die dynamische Entwicklung, wie Johan Goudsblom unterstreicht:

Man kann hier [...] mit Elias von einem Zivilisationsprozeß sprechen. Dem Prozeß, in dessen Verlauf Menschen sich als soziale Individuen entwickeln, sich anhand der gesellschaftlichen Standards, mit denen sie in Berührung kommen, ein Repertoire an Verhaltens-, Empfindungs- und Denkweisen zu eigen machen.⁴⁸⁸

Dabei sind keine einzelnen, in sich geschlossenen und abgeschlossenen Individuen zu betrachten, sondern Menschen sind nach Elias in einer sozialen Gruppe stets als voneinander abhängig und miteinander verflochten zu denken, sie bilden interdependente Figurationen:

Der grundlegende Gedanke, der alle Beobachtungen und Folgerungen in *Über den Prozeß der Zivilisation* durchzieht und miteinander verbindet ist der der *Interdependenz*. Menschen sind durch unzählige und die verschiedensten Interdependenzen – angefangen bei familiären bis zu zwischenstaatlichen Beziehungen – miteinander verflochten; sie bilden soziale *Figurationen*, und die Gestalt dieser Figurationen bestimmt in hohem Maße ihre individuelle Lebensführung. Die Figurationen sind immer im Fluß, und somit müssen auch die jeweils in einer Figuration vorherrschenden Codes des Verhaltens und Empfindens in ihrem Prozeß- und Entwicklungscharakter, als ‚werdend und

psychogenetische Untersuchungen. Zweiter Band. Wandlungen der Gesellschaft. Entwurf zu einer Theorie der Zivilisation [1939/69]. 32. Aufl. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2013.

487 Eichener u. Baumgart: Norbert Elias zur Einführung, S. 10. Peter-Ulrich Merz-Benz, der Elias als einen „vorbildhafte[n] Historist“ beschreibt, betont: „Es gibt für Elias kein dialektisches Prinzip, das als ein selber nicht geschichtliches in der Geschichte wirkt und durch das Geschichtsgeschehen hindurch zum Vorschein drängt“. Damit wird eine Differenz zu „anderen Theorieansätzen – etwa denjenigen von Karl Marx oder Max Weber“ deutlich. Peter-Ulrich Merz-Benz: Die Idee als allumfassende Ordnung des Faktischen – Norbert Elias’ Geschichtsphilosophie. In: Annette Treibel, Helmut Kuzmics u. Reinhard Blomert (Hrsg.): Zivilisationstheorie in der Bilanz. Beiträge zum 100. Geburtstag von Norbert Elias. Opladen: Leske + Budrich 2000 (= Figurationen. Schriften zur Zivilisations- und Prozesstheorie 1), S. 35–52, hier S. 50 f. Zum Vergleich der Theorien von Elias, Weber und Foucault auch vgl. Carsten Kaven: Sozialer Wandel und Macht. Die theoretischen Ansätze von Max Weber, Norbert Elias und Michel Foucault im Vergleich. Marburg: Metropolis 2006 (= Hochschulschriften 100).

488 Goudsblom: Die Erforschung von Zivilisationsprozessen, S. 84.

geworden‘ verstanden und erklärt werden – das heißt, man muss ihre *Sozio-genese* erforschen.⁴⁸⁹

Birgit Nübel und Anne Fleig betonen im Hinblick auf das Konzept der Figuration, dass im „Kontext der Zivilisationstheorie und Wissenssoziologie von Norbert Elias [...] ‚Figuration‘ ein theoretisches wie analytisches Konzept“ ist, das „die herkömmliche Dichotomie von Individuum und Gesellschaft, Innen und Außen in eine Konfiguration miteinander verflochtener interdependente Elemente eines strukturellen Zusammenhangs überführt“, wobei der „dynamisch gedachte“ Figurationsbegriff von Elias explizit „Herrschafts-, Macht- und Geschlechterverhältnisse umfasst“. ⁴⁹⁰

Elias’ Analyse einer soziologischen Struktur relativiert die Konstruktion eines sich qua überlegener persönlicher Fähigkeit zum tyrannischen Herrscher aus eigener Kraft emporschwingenden Individuums:

Gegen die individualistische Sichtweise spricht, dass die Regelmäßigkeiten und Muster, die der gesellschaftliche Entwicklungsprozess aufweist, es äußerst unwahrscheinlich erscheinen lassen, dass frei entscheidende Individuen den Gang der Geschichte bestimmen. Vielmehr folgen langfristige Prozesse auch überindividuellen Gesetzmäßigkeiten, die stärker sind als jeder Einzelne, und sei er auch ein noch so mächtiger Souverän.⁴⁹¹

Der Tyrann erscheint in einem völlig anderen Licht, wenn er nicht als besonders herrschsüchtig-dominantes Exemplar des ‚starken Mannes‘, sondern als eine spezifische Position in einer interdependenten Figuration gedacht wird. Bei Elias ist der Figurationsbegriff weder nur an das vereinzelte Individuum gebunden, noch ist er nur einem gesellschaftlichen System außerhalb des Individuums geschuldet, sondern mithilfe von Figurationen kommen die *gegenseitigen* Abhängigkeiten und Verflechtungen der Menschen in den Blick:

Der Begriff Figuration ist gerade darum eingeführt worden, weil er klarer und unzweideutiger als die vorhandenen begrifflichen Werkzeuge der Soziologie zum Ausdruck bringt, daß das, was wir ‚Gesellschaft‘ nennen, weder eine Abstraktion von Eigentümlichkeiten gesellschaftslos existierender Individuen, noch ein ‚System‘ oder eine ‚Ganzheit‘ jenseits der Individuen ist, sondern vielmehr das von Individuen gebildete Interdependenzgeflecht selbst.⁴⁹²

489 Goudsblom: Die Erforschung von Zivilisationsprozessen, S. 89. Hervorhebung im Original.

490 Birgit Nübel u. Anne Fleig: Figurationen der Moderne – Mode, Sport, Pornographie: Einleitung. In: Dies. (Hrsg.): Figurationen der Moderne. Mode, Sport, Pornographie. München u. Paderborn: Fink 2011, S. 7–18, hier S. 8.

491 Eichener u. Baumgart: Norbert Elias zur Einführung, S. 105.

492 Elias: Über den Prozeß der Zivilisation. Erster Band, S. 70 f.

Der Mensch wird nach Elias als soziales Wesen in einem Zivilisationsprozess hervorgebracht und bildet immer spezifische Figurationen mit seinen Mitmenschen oder anders ausgedrückt: Ein Mensch besteht sozial aus seinen Figurationen, von denen er abhängig ist, so wie jeder andere Mensch, der mit ihm eine Figuration bildet, auch in mehr oder weniger hohen Maße von ihm mit hervorgebracht wird und abhängt. Damit öffnet sich für Elias die Persönlichkeit des Einzelmenschen, er wird plural und setzt sich gewissermaßen multipel zusammen:

An die Stelle des Bildes vom Menschen als einer ‚geschlossenen Persönlichkeit‘ – trotz seiner etwas andern Bedeutung ist der Ausdruck bezeichnend – tritt dann das Bild des Menschen als einer ‚offenen Persönlichkeit‘, die im Verhältnis zu andern Menschen einen höheren oder geringeren Grad von relativer Autonomie, aber niemals absolute und totale Autonomie besitzt, die in der Tat von Grund auf Zeit ihres Lebens auf andere Menschen ausgerichtet und angewiesen, von andern Menschen abhängig ist. Das Geflecht der Angewiesenheiten von Menschen aufeinander, ihre Interdependenzen, sind das, was sie aneinander bindet. Sie sind das Kernstück dessen, was hier als Figuration bezeichnet wird, als Figuration aufeinander ausgerichteter, voneinander anhängiger Menschen. Da Menschen erst von Natur, dann durch Sozialisierung, durch sozial erweckte Bedürfnisse gegenseitig voneinander mehr oder weniger anhängig sind, kommen Menschen, wenn man es einmal so ausdrücken darf, nur als Pluralitäten, nur in Figurationen vor. Das ist der Grund, aus dem es, wie zuvor gesagt, nicht besonders fruchtbar ist, wenn man unter einem Menschenbild ein Bild von einem einzelnen Menschen versteht. Es ist angemessener, wenn man sich unter einem Menschenbild ein Bild vieler interdependenter Menschen vorstellt, die miteinander Figurationen, also Gruppen oder Gesellschaften verschiedener Art, bilden.⁴⁹³

Elias wendet sich damit dezidiert gegen die Vorstellung eines *homo clausus*,⁴⁹⁴ und somit gegen das „Bild [...] des Menschen als vereinzelter Monade,

493 Elias: Über den Prozeß der Zivilisation. Erster Band, S. 70. Vgl. auch Norbert Elias: Der Begriff der Figuration. In: Ders.: Was ist Soziologie? [1970]. 11. Aufl. Weinheim u. München: Juventa 2009, S. 139–145.

494 Das Konzept des *homo clausus* verortet Elias in der geistesgeschichtlichen Tradition. Dieses bezeichnet für ihn „[d]as Bild vom Einzelmenschen des Descartes, des Max Webers oder Parsons’ und vieler anderer Soziologen, sie alle sind aus dem gleichen Holz geschnitzt. Wie ehemals Philosophen, so akzeptieren heute auch viele Theoretiker der Soziologie diese Selbsterfahrung und das Einzelmenschenbild, das ihr entspricht, unbesehen als Grundlage ihrer Theorien. [...] Abgesehen von der Leibnizschen Monadologie gibt es in dieser philosophisch-soziologischen Tradition kaum einen Problemanatz, bei dem man grundsätzlich von einer Vielheit interdependenter Menschen ausgeht. Leibniz, der eben das tat, wußte sich nicht anders zu helfen als dadurch, daß er seine Version des *homo clausus*, die ‚fensterlosen Monaden‘ durch eine metaphysische Konstruktion in

die ihre individuellen Ziele, Pläne, Handlungsentscheidungen frei von anderen aufgrund ihrer Werte, Interessen und Denkstrukturen bestimmt“,⁴⁹⁵ und damit auch gegen das – gerade auch in der Geschichtswissenschaft des 19. und 20. Jahrhunderts – weit verbreitete Phantasma, die Geschichte werde von ‚großen Männern‘ gemacht. Für das Tyranniskonzept bedeutet dies, dass nicht ein einzelner Herrscher die Gewalt personalisiert in sich vereint und nach seinem Plan die (Miss-)Geschicke seines Herrschaftsbereichs lenkt. Der Tyrann ist kein Einzelmensch mit geschlossener Persönlichkeit, sondern er bildet mit seinem Umfeld die interdependente und stets bedrohte Figuration der Tyrannis:

Sich von der Vorstellung seiner selbst und des einzelnen Menschen überhaupt als eines homo clausus zu lösen, ist gewiß nicht einfach. Aber ohne die Lösung von dieser Vorstellung ist es nicht möglich, zu verstehen, was gemeint ist, wenn man einen Zivilisationsprozeß als eine Wandlung der Individualstrukturen bezeichnet. Es ist ebenfalls nicht einfach, die eigene Vorstellungskraft so zu entwickeln, daß man in Figurationen zu denken vermag und überdies noch in Figurationen, zu deren normalen Eigentümlichkeiten es gehört, sich zu wandeln, manchmal sogar in einer bestimmten Richtung.⁴⁹⁶

Doch was bedeuten diese Überlegungen für die Herausbildung von Macht- und Herrschaftsstrukturen, die sich in der Einzelperson eines Tyrannen akkumulieren, indem dieser mit seiner Umgebung eine Figuration bildet? Goudsblom stellt im Anschluss an Elias in Bezug auf das Phänomen der Macht fest, „daß eine der wichtigsten und regelmäßig wiederkehrenden Funktionen von Zivilisationsprozessen die Aufrechterhaltung und Vergrößerung der hierarchischen Unterschiede, d. h. der Machtdifferentiale gewesen ist.“⁴⁹⁷ Dabei ist Macht keine Eigenschaft, die persönlich, individuell besessen werden kann,

Verbindung miteinander brachte. [...] Der entscheidende Schritt, den er tat, war der einer Selbstdistanzierung, die es ihm ermöglichte, in diesem einen Falle mit dem Gedanken zu spielen, daß man sich selbst nicht als ‚Ich‘ allen anderen Menschen und Dingen gegenüber, sondern als ein Wesen unter anderen erleben könne. Für den vorherrschenden Erfahrungstyp der ganzen Periode war es charakteristisch, daß das geozentrische Weltbild der vorangehenden bestenfalls in den Bereichen des unbelebten Naturgeschehens einem Weltbild wich, das, von Seiten der erfahrenden Menschen ein höheres Maß von Selbstdistanzierung, ein ‚Sich-selbst-aus-dem-Zentrum-rücken‘, verlangte.“ Elias: Über den Prozeß der Zivilisation. Erster Band, S. 53–55.

495 Eichener u. Baumgart: Norbert Elias zur Einführung, S. 108. Hervorhebung im Original. Auch Hans-Peter Bartels betont im Anschluss an Elias: „Menschen sind keine fensterlosen Monaden.“ Hans-Peter Bartels: Menschen in Figurationen. Ein Lesebuch zur Einführung in die Prozeß- und Figurationssoziologie von Norbert Elias. Zusammengestellt u. eingel. v. Hans-Peter Bartels. Opladen: Leske + Budrich 1995, S. 23.

496 Elias: Über den Prozeß der Zivilisation. Erster Band, S. 72 f.

497 Goudsblom: Die Erforschung von Zivilisationsprozessen, S. 93.

vielmehr wird sie stets in wandelbaren Figurationen produziert und eingelagert: „Weil Macht ein Beziehungsbegriff ist und immer die Beziehungen zwischen Menschen betrifft, schlägt Elias vor, den verdinglichten Machtbegriff durch den Begriff der *Machtbalance* bzw. des *Machtdifferentials* zu ersetzen“.⁴⁹⁸ Auch wenn Elias in *Über den Prozeß der Zivilisation* nicht direkt die Tyrannis thematisiert, so arbeitet er doch dezidiert heraus, wie sich im Prozess der Staatenbildung Konkurrenzfigurationen zu Monopolstellungen und Königspositionen verdichten:

So ist der Ausgangspunkt, vom dem aus hier der Staatsbildungsprozeß untersucht wird, eine Figuration, die von vielen relativ kleinen miteinander in freier Konkurrenz stehenden Gesellschaftseinheiten gebildet wird. Die Untersuchung zeigt, wie und warum sich diese Figuration wandelt. Sie demonstriert zugleich, daß es Erklärungen gibt, die nicht den Charakter einer Kausalerklärung haben. Denn die Wandlung der Figuration erklärt sich zum Teil aus der endogenen Dynamik der Figuration selbst, aus der immanenten Tendenz einer Figuration frei konkurrierender Einheiten zur Monopolbildung. Die Untersuchung zeigt dementsprechend, wie sich im Laufe der Jahrhunderte die ursprüngliche Figuration in eine andere verwandelt, bei der sich mit einer einzelnen Position, der des Königs, monopolistische Machtchancen verbinden, die so groß sind, daß kein Inhaber einer andern sozialen Position innerhalb des Interdependenzgeflechts mit dem Inhaber dieser Position konkurrieren kann. Sie weist zugleich darauf hin, daß und wie die Persönlichkeitsstrukturen der Menschen sich im Zuge einer solchen Figurationsänderung ebenfalls ändern.⁴⁹⁹

Elias betont die Interdependenz jeder Herrschaft und dass Macht in Figurationen immer sozial verliehen wird und nie qua ‚großer Persönlichkeit‘ einfach gegeben ist. Gleichzeitig können Figurationen Elias zufolge mittels des von ihm sogenannten ‚Königsmechanismus‘ Macht in extremer Form monopolistisch akkumulieren:

*Die Stunde der starken Zentralgewalt innerhalb einer reich differenzierten Gesellschaft rückt heran, wenn die Interessenambivalenz der wichtigsten Funktionsgruppen so groß wird und die Gewichte sich zwischen ihnen so gleichmäßig verteilen, daß es weder zu einem entschiedenen Kompromiß, noch zu einem entschiedenen Kampf und Sieg zwischen ihnen kommt. Es ist eine Verflechtungsapparatur dieser Art, die hier kurz als ‚Königsmechanismus‘ bezeichnet wird.*⁵⁰⁰

Zentral für diesen ‚Königsmechanismus‘ ist es, dass die gesellschaftlichen Figurationen dem Herrschenden den Platz ermöglichen und zuweisen, da

498 Eichener u. Baumgart: Norbert Elias zur Einführung, S. 118. Hervorhebung im Original.

499 Elias: *Über den Prozeß der Zivilisation*. Erster Band, S. 72.

500 Elias: *Über den Prozeß der Zivilisation*. Zweiter Band, S. 244 f. Hervorhebung im Original.

keine andere Machtkonstellation sich durchsetzen kann. Keinesfalls schafft sich jedoch der ‚große Mann‘ allein durch die Überlegenheit seiner Person gegen alle Widerstände seinen Herrschaftsbereich. Der Mythos des ‚weltenumwälzenden‘ Mannes, an den der Herrscher wie so oft in der Weltgeschichte selbst zu glauben beginnt, wird Teil eines sich anschließenden Personenkultes im Dienste der nachträglichen Machtlegitimation sowie der Selbstüberhöhung und hybrishaften Selbstüberschätzung. Dennoch räumt Elias ein, dass durchaus nur Menschen mit einer bestimmten Stärke und Machtaffinität in die Herrschaftsposition gelangen (sofern sie ihnen nicht qua Geburt zufällt), betont dabei jedoch die Rolle der Figurationen, die diese Position ermöglichen:

Nicht zufällig, nicht jedesmal, wenn eine starke Herrscherpersönlichkeit geboren wird, sondern wenn ein bestimmter Gesellschaftsbau die Chance dazu gibt, erlangt das Zentralorgan jene optimale Stärke, die gewöhnlich in einer starken Einherrschaft ihren Ausdruck findet. Der relativ große Entscheidungsspielraum, der einem Zentralherrscher über eine große und differenzierte Gesellschaft auf diese Weise gelassen ist, kommt dadurch zustande, daß er im Kreuzfeuer der sozialen Spannungen steht, daß er auf den verschiedenen gerichteten Interessen und Ambitionen, die sich in seinem Herrschaftsgebiet die Waage halten, spielen kann.⁵⁰¹

Die Herrscherposition ist in ihren Figurationen als äußerst abhängig zu denken. Weder der König und noch weniger der Tyrann sind im eigentlichen Wortsinne souverän,⁵⁰² sondern sie können ihre Position im Interdependenzgeflecht nur durch das Austarieren von Machtdifferentialen temporär erhalten, hierin besteht ihr eigentliches ‚Herrschergeschick‘:

Dieser Königsmechanismus besteht darin, dass der König seine Verteilungsmacht dazu benutzt, die einzelnen Gruppen innerhalb seines Staates so gegeneinander auszuspielen, dass sie ihre Kräfte gegenseitig verschleifen und dass keine Gruppe so stark wird, dass sie sich gegen ihn selbst wenden kann. Die Maxime des königlichen Handelns ist, das Gleichgewicht der Kräfte zwischen allen Kontrahenten zu wahren [...].⁵⁰³

Im Anschluss an Elias wird die Struktur des Königsmechanismus in der vorliegenden Untersuchung auf das Tyranniskonzept übertragen und als

501 Elias: Über den Prozeß der Zivilisation. Zweiter Band, S. 250.

502 „[F]ranzösisch souverain < mittellateinisch superanus = darüber befindlich, überlegen, zu lateinisch super = oben, auf, darüber. <https://www.duden.de/rechtschreibung/souveraen#herkunft> (Zugriff zuletzt am 21.6.2021). Carl Schmitt hatte die Souveränität als Kontrollrolle über den Ausnahmezustand bestimmt (vgl. Kapitel I.4).

503 Eichener u. Baumgart: Norbert Elias zur Einführung, S. 75.

„Tyrannismechanismus“ bezeichnet, da bei diesem ganz ähnliche soziologische Abläufe ausgemacht werden können, die jedoch in einer radikalisierten Form auftreten. Der Tyrann ist im Anschluss an Elias, wie der König, eine „Verflechtungsfigur“,⁵⁰⁴ die in einer bestimmten sozialen Konstellation durch die Figurationen der Gruppe ermöglicht wird. Er nimmt dabei die Funktion ein, das sich zu einem bestimmten Zeitpunkt auf keine andere Weise hierarchisch zu ordnen vermögende Gemeinwesen zu stabilisieren, bis die Gegenkräfte sich so organisieren können, dass sie ihn durch Tyrannenmord aus der Herrschaftsposition herausdrängen und eine andere Ordnung etablieren. Der Tyrannenmord erfolgt, wenn sich die Machtdifferentiale innerhalb der Gruppe zu Gunsten einer bestimmten alternativen Figuration verschieben. Dies zu verhindern, also die Konkurrenz um die Macht in der Waage zu halten und sie nie zugunsten einer starken Gegenfiguration kippen zu lassen, wird für den Tyrannen zur überlebensnotwendigen Aufgabe:

Verschiedene Teile der Gesellschaft halten sich an sozialer Stärke annähernd die Waage, die Spannungen zwischen ihnen kommen in einer Kette von größeren und kleineren Kämpfen zum Ausdruck, aber keine Seite kann die andere besiegen oder vernichten; sie können nicht zusammenkommen, weil jede Stärkung der Interessen einer Seite die soziale Existenz der anderen bedroht; sie können nicht auseinander, weil ihre soziale Existenz interdependent ist. Das ist die Situation, die dem König, dem Mann an der Spitze, dem Zentralherrn, seine optimale Macht gibt.⁵⁰⁵

Aus Elias' Ausführungen tritt deutlich hervor, für wie fragil er die Figuration der „Einherrschaft“ hält, sie bleibt, in ihren unterschiedlichen Formen, stets ein Balanceakt:

Aber eine Balanceapparatur dieser Art findet sich ganz gewiß nicht nur als soziogenetisches Triebwerk einer starken Herrschaft von Königen; sie findet sich in differenzierten Gesellschaften am Grunde jeder starken Einherrschaft, welches auch immer ihr Name sei. Immer balanciert der Mann oder die Männer im Zentrum auf einer Spannung von großen oder kleinen Gruppen, die sich als interdependente Gegner, als Gegner und Aktionspartner, wechselseitig in Schach halten.⁵⁰⁶

Das Austarieren der Machtbalance zeigt den Tyrannen nicht als allmächtigen Strippenzieher, sondern als stets von den Machtgruppen abhängigen und vom Absturz bedrohten Seiltänzer. Sehr wohl distanziert ihn seine Position in der

504 Elias: Über den Prozeß der Zivilisation. Zweiter Band, S. 248.

505 Elias: Über den Prozeß der Zivilisation. Zweiter Band, S. 248.

506 Elias: Über den Prozeß der Zivilisation. Zweiter Band, S. 245.

Figuration jedoch in außergewöhnlichem Maße von den anderen Menschen, da er zwar in alle Machtdynamiken eingebunden sein muss, um seine Herrschaftsposition in eben diesen Figurationen zu sichern, gleichzeitig aber nie mit den Interessen einer Gruppe ganz konform gehen kann, ohne seine Position zu gefährden:

Der Zentralherr hat in einer differenzierten Gesellschaft kraft seiner spezifischen Funktion auch spezifische Interessen. Seine Funktion ist es, über den Zusammenhalt und die Sicherung der ganzen Gesellschaft, wie sie nun einmal besteht, zu wachen, und er ist also bis zu einem bestimmten Grade an dem Interessenausgleich zwischen den anderen Funktionsgruppen interessiert. Und schon diese Aufgabe, die ihm einfach durch seine tägliche Erfahrung nahegelegt wird, durch das Fenster, aus dem er in das Gesellschaftsgetriebe hineinsieht, diese Aufgabe bereits distanziert ihn mehr oder weniger von allen übrigen Funktionsgruppen.⁵⁰⁷

Die Sicherung seiner Position kann es dabei erforderlich machen, die ihn umgebenden Figurationen mit Machtanteilen zu bedenken, „denn Interdependenz bedeutet, dass nicht nur die Beherrschten vom Herrscher abhängig sind, sondern andererseits auch der Herrscher auf seine Untertanen angewiesen ist“.⁵⁰⁸ Die Tyrannis stellt eine bestimmte Ausnahme-figuration dar, in der sich die Machtdifferentiale der miteinander verwobenen Akteur*innen gewissermaßen für einen bestimmten Zeitraum so verstrickt und geradezu verkeilt haben, dass sie die Position eines „Zentralherr[n]“ resp. Tyrannen ermöglichen:

Das Interessante ist, dass keiner der Beteiligten aus dieser Figuration ausbrechen vermag, dass alle voneinander abhängig sind: Die monopolistisch gebundenen Konkurrenten können sich gegenseitig nicht besiegen, weil der Zentralherr sofort eingreift, wenn einer der Kontrahenten zu stark wird. Die

507 Elias: Über den Prozeß der Zivilisation. Zweiter Band, S. 246.

508 Eichener u. Baumgart: Norbert Elias zur Einführung, S. 74. Ein ganz ähnliches gegenseitiges Abhängigkeitsverhältnis beschreibt auch bereits Hegel mit der Herr-Knecht-Dialektik: „Ebenso bezieht sich der Herr *mittelbar durch den Knecht auf das Ding*; der Knecht bezieht sich als Selbstbewußtsein überhaupt, auf das Ding auch negativ und hebt es auf; aber es ist zugleich selbstständig für ihn, und er kann darum durch sein Negieren nicht bis zur Vernichtung mit ihm fertig werden, oder er bearbeitet es nur. [...] [D]er Herr aber, der den Knecht zwischen es [das Ding, T. N.] und sich eingeschoben, schließt sich dadurch nur mit der Unselbständigkeit des Dinges zusammen, und genießt es rein; die Seite der Selbstständigkeit aber überläßt er dem Knecht, der es bearbeitet.“ Georg Wilhelm Friedrich Hegel: Phänomenologie des Geistes [1807]. Mit einem Nachwort v. Georg Lukács. Frankfurt a. M. u. a.: Ullstein 1983, S. 118, Hervorhebung im Original; vgl. zu Herrschaft und Knechtschaft bei Hegel ebd., S. 113–120.

Konkurrenten können sich aber auch nicht gegen den König verbünden, weil jedes Koalitionsangebot sofort von den anderen als Schwäche ausgebeutet würde. Der Herrscher erhält seine Macht dadurch, dass er das Gleichgewicht der Kräfte zu seinen Gunsten zu steuern vermag, obwohl er als Einzelner unvergleichlich schwächer ist als die Gesamtgesellschaft.⁵⁰⁹

Elias betont dabei jedoch die eigentliche Ohnmacht und den sehr begrenzten Handlungsspielraum der herrschenden Position im Machtgefüge. Ein beständiges Halten der Konkurrenz, der Missgunst zwischen den einzelnen Gruppen, des Neides, des Konfliktes und der allgemeinen Spannung ist jedoch gleichzeitig für diese Formen der Herrschaft, und insbesondere für die Tyranis, nicht nur charakteristisch, sondern stellt das vitale Grundinteresse der Herrschaftsposition dar:

Der Zentralherr untergräbt seine eigene Position sowohl, wenn er seine Machtmittel und seine Unterstützung dazu hergibt, eine einzelne Gruppe seines engeren oder weiteren Gesellschaftskreises auf Kosten der anderen ganz überlegen und stark zu machen; die Angewiesenheit auf einen obersten Koordinator und damit der Herrschaftscharakter seiner Funktion schrumpft notwendig, wenn eine einzelne Gruppe oder Schicht in der Gesellschaft unzweideutig die Oberhand über alle anderen Gruppen erlangt oder besitzt, es sei denn, daß diese Gruppe selbst sehr uneinheitlich und von starken Spannungen durchzogen ist. Und die Position des Zentralherrn ist nicht weniger geschwächt und untergraben, wenn sich die Spannungen zwischen den Hauptgruppen seiner Gesellschaft so verringern, daß sie selbst ihre Kooperation regeln und sich zu gemeinsamen Aktionen verbünden können. [...] Das Grundscheema der gesellschaftlichen Apparatur, die auf diese Weise entsteht, ist recht einfach. Der Einherrscher, der König, ist als Einzelner an sich immer unvergleichlich viel schwächer, als die Gesamtgesellschaft, deren Herr oder oberster Diener er ist. Wenn diese Gesamtgesellschaft oder auch nur beträchtliche Teile von ihr geschlossen gegen ihn stünden, wäre er ihrem Druck gegenüber ohnmächtig, wie jeder Einzelne gegenüber dem Druck eines ganzen Geflechts interdependenter Menschen ohne Macht ist. Die einzigartige Stellung, die Herrschaftsfülle eines einzelnen Menschen als Zentralherrn einer Gesellschaft erklärt sich, wie gesagt, daraus, daß die Interessen der Menschen dieser Gesellschaft zum Teil in der gleichen, zum Teil aber in entgegengesetzter Richtung liegen, daß ihre Aktionen sowohl aufeinander abgestellt, wie gegeneinander gerichtet sind; sie erklärt sich aus der fundamentalen Ambivalenz der sozialen Beziehungen innerhalb eines differenzierten Gesellschaftsverbandes.⁵¹⁰

⁵⁰⁹ Eichener u. Baumgart: Norbert Elias zur Einführung, S. 77.

⁵¹⁰ Elias: Über den Prozeß der Zivilisation. Zweiter Band, S. 247 f.

Die Fragilität tyrannischer Herrschaft zeigt sich dabei besonders in ihrem immanenten Impuls zur Überwachung und Kontrolle, die für die Position des Tyrannen die Illusion von Stabilität schaffen sollen:

Kaum etwas ist so charakteristisch für den eigentümlichen Aufbau der Gesellschaft, der eine starke Einherrschaft möglich macht, als diese Notwendigkeit, alles möglichst genau zu überwachen, was in dem Herrschaftsbereich des Zentralherrn vor sich geht. Diese Notwendigkeit ist ein Ausdruck für die mächtigen Spannungen und die große Labilität der sozialen Apparatur, ohne die sich mit den Koordinationsfunktionen des Zentralherrn keine dermaßen große Macht verbinden würde. Das starke Spannungsgleichgewicht zwischen den verschiedenen, sozialen Gruppen, die sich an sozialer Stärke annähernd die Waage halten, und die ebenfalls stark ambivalente Stellung jeder dieser Gruppen zu dem mächtigen Zentralherrn selbst, die daraus folgt, alles das ist gewiß nicht von irgendeinem König geschaffen worden. Aber wenn sich diese Konstellation mit ihrem außerordentlichen Spannungsreichtum im Spiel der Verflechtungsprozesse einmal hergestellt hat, dann ist es für den Zentralherrn lebenswichtig, sie in ihrer ganzen Labilität aufrechtzuerhalten. Diese Aufgabe aber erfordert eine möglichst genaue Überwachung der Untertanen.⁵¹¹

Wenn Überwachung und Denunziation, die bereits Aristoteles mit der Tyranis in Verbindung gebracht hatte, die scheinbare Sicherung der Macht trotz der immer perfideren und ausgefeilteren Methoden nicht mehr zu gewährleisten vermag, bleibt alternativ noch das ‚althergebrachte‘ Mittel der nach außen gerichteten Aggression, das sich ebenfalls bereits bei Aristoteles findet, zur Festigung der Herrschaft im Inneren: „In Kriegszeiten, wenn ein äußerer Feind der ganzen Gesellschaft oder wenigstens ihrer wichtigsten Gruppen zu bekämpfen ist, kann ein Zurücktreten der inneren Spannungen auch für den Zentralherrn nützlich und ohne Gefahr sein.“⁵¹²

Insgesamt ergibt sich aus Elias' Ausführungen, dass die Rolle der Person des ‚Einherrschers‘ und in der Terminologie der vorliegenden Studie, des Tyrannen, nicht nur relativiert wird, sondern dass die Herrschaftsposition als prozesshaft entstandenes Produkt der Figurationen und der in sie eingewobenen Machtdifferentiale erkennbar wird:

Durch dieses Ineinander von starken Interdependenzen und starken Antagonismen entsteht eine Gesellschaftsapparatur, die als eine gefährliche, eine zugleich bedeutende und grausame Erfindung gelten könnte, wäre sie das Werk eines einzelnen Gesellschaftsingenieurs. Wie alle sozialen Gebilde in diesen Phasen der Geschichte, so entsteht auch dieses, auch diese ‚Königsapparatur‘, die einem

⁵¹¹ Elias: Über den Prozeß der Zivilisation. Zweiter Band, S. 282.

⁵¹² Elias: Über den Prozeß der Zivilisation. Zweiter Band, S. 247.

einzelnen Menschen als oberstem Koordinator eine besondere Herrschaftsfülle gibt, ganz allmählich und ungeplant im Verlauf der gesellschaftlichen Prozesse.⁵¹³

Jeglichem Personenkult erteilt Elias damit eine Absage. Trotz der akkumulierten Macht in der Herrschaftsposition steuert kein ‚großer Mann‘ oder genialer *puppet master* autonom die Geschicke einer sozialen Gruppe, sondern die Herrschaftsposition ist stets in interdependenter Verflechtung erzeugt und gebunden und bleibt einem letztlich nicht planbaren dynamischen Prozess unterworfen, wie alle anderen Positionen in der Gruppe ebenfalls. Die grundsätzliche Unplanbarkeit ist eine wesentliche Einsicht und Lehre aus der Analyse gesellschaftlicher und zivilisatorischer Prozesse. Die Menschen sind weder einem religiösen Masterplan noch dem zwingenden Charisma eines Tyrannen ausgeliefert, sondern das Zusammenwirken ihrer Einzelhandlungen bildet im undurchschaubar komplexen Figurationsgeflecht bestimmte Formen von Herrschaft aus, von denen die Tyrannis eine besonders radikale, aber dementsprechend meist auch kurzlebige Erscheinung ist. Auf die (mindestens) seit dem *Gilgamesch*-Epos (zweite Hälfte des 2. Jahrtausends v. Chr.) tradierte Personalisierung von Gewaltherrschaft kann mit Elias entgegnet werden: Die Tyrannis ist eine Figuration.

⁵¹³ Elias: Über den Prozeß der Zivilisation. Zweiter Band, S. 248 f.

Michel Foucault: Die Tyrannis als monströse Heterotopie

In dem Radiovortrag *Die Heterotopien* entfaltet Michel Foucault 1966 seine Überlegungen zu einer „Heterotopologie“,⁵¹⁴ deren Untersuchungsgegenstände, die Heterotopien, er für ein zwar facettenreiches und wandelbares, doch insgesamt allgemeinmenschliches Phänomen hält:

Es gibt wahrscheinlich keine Gesellschaft, die sich nicht ihre Heterotopie oder ihre Heterotopien schüfe. Hier handelt es sich ohne Zweifel um eine Konstante aller menschlichen Gruppen. Aber in Wirklichkeit können die Heterotopien äußerst vielfältige Formen annehmen und tun dies auch. Wahrscheinlich gibt es auf der Erde und in der ganzen Weltgeschichte keine einzige Heterotopie, die konstant geblieben wäre.⁵¹⁵

Foucault geht von dem Begriff der Utopie aus, wobei die Heterotopie aber gleichzeitig zu diesem in einem Differenzverhältnis steht, wie Michael Ruoff betont: „Die klassische Definition von Utopie lautet auf *ou* und *topos*, das Nichts und der Ort, in der Übersetzung also Nirgendwo.“⁵¹⁶ Die Differenz zur Utopie besteht darin, dass die „Heterotopien [...] die gänzliche Unbestimmtheit der Utopie des Nirgends [unterlaufen] und [...] eine real-konkrete Utopie geltend [machen]: Es lassen sich ein realer Ort und eine reale Zeit angeben.“⁵¹⁷ Die räumliche und temporale Konkretisierbarkeit der Heterotopie ist für Foucault eine Differenz zur ‚unkonkreter‘ verorteten Utopie.⁵¹⁸ Die Heterotopien, „sind

514 Michel Foucault: Die Heterotopien [Les hétérotopies, 1966]. In: Ders.: Die Heterotopien. Les hétérotopies. Der utopische Körper. Le corps utopique. Zwei Radiovorträge. Zweisprachige Ausgabe. Übers. v. Michael Bischoff. Mit einem Nachwort v. Daniel Defert. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2005, S. 7–22, hier S. 18.

515 Foucault: Die Heterotopien, S. 11.

516 Michael Ruoff: Heterotopien. In: Ders.: Foucault-Lexikon. Entwicklung – Kernbegriffe – Zusammenhänge. 4., aktual. u. erw. Aufl. Paderborn: Brill | Fink 2018, S. 192 f., hier S. 192. Hervorhebung im Original.

517 Ruoff: Heterotopien, S. 192.

518 Foucault hält dabei jedoch auch eine genaue raumzeitliche Bestimmbarkeit von Utopien für grundsätzlich möglich: „Dennoch glaube ich, dass es – in allen Gesellschaften – Utopien gibt, die einen genau bestimmbaren, realen, auf der Karte zu findenden Ort besitzen und auch eine genau bestimmbare Zeit, die sich nach dem alltäglichen Kalender festlegen und messen lässt.“ Foucault: Die Heterotopien, S. 9.

gleichsam Gegenräume⁵¹⁹ zur ‚gewöhnlichen‘ Alltagswelt der Menschen: „Die Definition der Heterotopien als Gegenorte verbindet sich mit realen Räumen, in denen die alltäglichen Funktionen des menschlichen Lebensraumes außer Kraft gesetzt werden.“⁵²⁰ Für Foucault sind somit „die Heterotopien[] die vollkommen anderen Räume.“⁵²¹ In seinem Konzept ist angelegt, dass sich diese Räume nicht nur mit normativ positiv gedachten, von den gesellschaftlichen Disziplinartechniken entgrenzenden und freiheitsfördernden Raum-Zeit-Strukturen verbinden müssen, sondern Foucaults Heterotopiemodell ist diesbezüglich ambig. Zwar führt er aus: „[D]as älteste Beispiel einer Heterotopie dürfte der Garten sein, eine jahrtausendealte Schöpfung, die im Orient ohne Zweifel magische Bedeutung besaß“, ⁵²² er nennt „[d]as Schiff“ als „die Heterotopie *par excellence*“⁵²³ und bezeichnet ebenfalls das Museum, die Bibliothek und den Jahrmarkt als Heterotopien.⁵²⁴ Doch gleichzeitig sind auch Kolonien⁵²⁵ und das Gefängnis⁵²⁶ für Foucault Heterotopien. Von diesen raumzeitlich klar umgrenzten Gewalträumen aus ist der Weg zum tyrannischen Herrschaftsraum offen. Die Abschottung und historische ‚Einmaligkeit‘ jeder Tyrannis ist an das Heterotopiekonzept anschlussfähig, wenn Foucault betont, „dass Heterotopien stets ein System der Öffnung und Abschließung besitzen, welches sie von der Umgebung isoliert.“⁵²⁷ Die außeralltägliche, raumzeitlich klar umgrenzte Ordnungsstruktur der Tyrannis zeigt eine Ausschließlichkeit, die keine anderen Räume neben ihr duldet bzw. diese zum Verschwinden zu bringen bestrebt ist.

Wenn die Tyrannis hier mit dem Heterotopiebegriff enggeführt wird, so geschieht dies nicht im Sinne einer ‚positiven‘ Lebenswelt, wie sie im Begriff der Utopie stets mitschwingt, sondern als ‚negative‘, als monströse Heterotopie, da – wie unten gezeigt wird – Foucault den Tyrannen mit dem Monster verbindet. Die Tyrannis ist der Zeit-Raum, der einer ‚positiven‘ Heterotopie maximal entgegensteht. Nur für den Inhaber der Tyrannis können ‚positive‘ heterotopische Zustände herrschen – auf Kosten seiner Untertan*innen. Aus ihrer Sicht, sofern sie nicht am Gewaltsystem partizipieren und ihnen damit eine ‚tyrannische Dividende‘ zufällt, handelt es sich um eine monströse

519 Foucault: Die Heterotopien, S. 10.

520 Ruoff: Heterotopien, S. 193.

521 Foucault: Die Heterotopien, S. 11.

522 Foucault: Die Heterotopien, S. 14 f.

523 Foucault: Die Heterotopien, S. 21 f. Hervorhebung im Original.

524 Vgl. Foucault: Die Heterotopien, S. 16.

525 Vgl. Foucault: Die Heterotopien, S. 20.

526 Vgl. Foucault: Die Heterotopien, S. 17.

527 Foucault: Die Heterotopien, S. 18.

Heterotopie, einen Ort der absoluten Unfreiheit. Die Tyrannis wird hierbei als relationaler Begriff gedacht: Während sie für den Tyrannen als (einzig mögliche) Heterotopie erscheint, deren heterotopischen Charakter es für ihn mittels propagandistischer Illusionen zu verschleiern und die es um jeden Preis zu erhalten gilt, verkörpert sie für alle Unterdrückten den Ausnahmezustand, die durch Furcht und Gewalt erhaltene monströse Heterotopie. In dieser Struktur kann zwar vom Tyrannen versucht werden, Illusionen zu schaffen, vielmehr etabliert sich jedoch mit der Tyrannis eine umfassende Ordnung:

Hier stoßen wir zweifellos auf das eigentliche Wesen der Heterotopien. Sie stellen alle anderen Räume in Frage, und zwar auf zweierlei Weise: entweder wie in den Freudenhäusern, von denen Aragon sprach, indem sie eine Illusion schaffen, welche die gesamte übrige Realität als Illusion entlarvt, oder indem sie ganz real einen anderen realen Raum schaffen, der im Gegensatz zur wirren Unordnung unseres Raumes eine vollkommene Ordnung aufweist.⁵²⁸

Zentral für die Ordnung des Raumes ist dabei die Thematik des Körpers, wenn Foucault einen Körper als Utopie beschreibt, der an den riesenhaften Hobbes'schen Leviathan und die Verkörperung des Staatswesens in der Körpermetapher des Tyrannen erinnert:

Der menschliche Körper ist der Hauptakteur aller Utopien. Schließlich ist eine der ältesten Utopien, welche die Menschen einander erzählen, der Traum von einem riesigen, überdimensionalen Körper, der den Raum verschlingt und die Welt beherrscht. Das ist die alte Utopie der Riesen, die sich in so vielen Legenden Europas, Afrikas, Ozeaniens und Asiens findet. Die alte Legende, die so lange die Fantasie des Abendlandes genährt hat, von Prometheus bis Gulliver.⁵²⁹

Der Körper strukturiert dabei, so Foucault, überhaupt erst den Raum, von ihm leitet sich alle Herrschaft ab, auf ihn bezieht sich alles zurück:

Nur im Verhältnis zu ihm [dem Körper, T. N.] – und zwar wie im Verhältnis zu einem Herrscher – gibt es ein Oben und Unten, ein Rechts und Links, ein Vorn und Hinten, ein Nah und Fern. Der Körper ist der Nullpunkt der Welt, der Ort, an dem Wege und Räume sich kreuzen. Der Körper selbst ist nirgendwo. Er ist der kleine utopische Kern im Mittelpunkt der Welt, von dem ich ausgehe, von dem aus ich träume, spreche, fantasiere, die Dinge an ihrem Ort wahrnehme und auch durch die grenzenlose Macht der von mir erdachten Utopien negiere.

⁵²⁸ Foucault: Die Heterotopien, S. 19 f.

⁵²⁹ Michel Foucault: Der utopische Körper [Le corps utopique, 1966]. In: Ders.: Die Heterotopien. Les hétérotopies. Der utopische Körper. Le corps utopique. Zwei Radiovorträge. Zweisprachige Ausgabe. Übers. v. Michael Bischoff. Mit einem Nachwort v. Daniel Defert. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2005, S. 23–36, hier S. 31.

Mein Körper gleicht einem Sonnenstaat. Er hat keinen Ort, aber von ihm gehen alle möglichen realen oder utopischen Orte wie Strahlen aus.⁵³⁰

Der Theoretisierung des Tyrannen in Foucaults Denken kommt man näher, wenn in Verbindung mit dem oben angeführten Heterotopiekonzept und seinen Ausführungen zum utopischen Körper die Vorlesungen mit dem Titel *Die Anormalen* einbezogen werden, die Foucault 1974/75 am Collège de France gehalten hat. In der Vorlesung vom 29. Januar 1975 stellt Foucault die Nähe von Despotismus und Kriminalität heraus und deutet somit implizit die Verbindung der Tyrannis zur Heterotopie des Gefängnisses an: „Der Kriminelle ist immer auf die eine oder andere Weise ein kleiner Despot, der als Despotismus auf seinem eigenen Niveau sein persönliches Interesse zur Geltung bringt.“⁵³¹ Vor dem Hintergrund der Französischen Revolution diskutiert Foucault anschließend die Thematik der

grundlegenden Verwandtschaft zwischen dem Kriminellen und dem Tyrannen, zwischen dem Rechtsverbrecher und dem despotischen Monarchen. Diesseits und jenseits des Vertragsbruchs gibt es eine Art Symmetrie und Vetternwirtschaft zwischen dem Kriminellen und dem Despoten, die sich in gewisser Weise die Hand reichen können, insofern sie beide den grundlegenden Pakt ablehnen, vernachlässigen oder brechen und ihr Eigeninteresse zu einem willkürlichen Gesetz erheben, das sie anderen auferlegen möchten.⁵³²

Der „despotische[] Monarch[]“, der Tyrann, ist Zentrum und Inhaber seiner Heterotopie, des gesamten vollkommen geordneten Staates, der keinen Raum mehr für die Heterotopien der Untertan*innen lässt. Seine Tyrannis wird für die Untertan*innen nach ihrem ‚bösen Erwachen‘ in Folge der Machtübernahme zur monströsen Heterotopie. Eine Reaktion kann der Wunsch nach einer Aufhebung der Tyrannis, nach dem Tyrannenmord und der Herstellung eines Gemeinwesens sein, das wieder (positive) Heterotopien für möglichst viele zulässt; eine andere Reaktion kann jedoch auch in *hate crimes* und der Heranzüchtung vieler kleiner Tyrannen bestehen, die aus dem ‚großen‘ Vorbild für sich ihre Legitimation und Selbstrechtfertigung ableiten:

Die Tyrannenwillkür ist ein Vorbild für die potentiellen Kriminellen, ja, sie stellt in ihrer grundlegenden Illegalität den Freibrief für das Verbrechen dar. Wem

530 Foucault: Der utopische Körper, S. 34.

531 Michel Foucault: *Die Anormalen*. Vorlesungen am Collège de France (1974–1975) [Les Anormaux. Cours au Collège de France, 1974–1975]. Aus d. Französischen v. Michaela Ott. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2003, S. 124.

532 Foucault: *Die Anormalen*, S. 124 f.

also könnte es verwehrt werden, den Gesetzen zuwiderzuhandeln, wenn selbst der Souverän, der sie verabschiedet, zur Geltung und in Anwendung bringen müßte, es sich herausnimmt, sie zu verdrehen, sie aufzuheben oder zumindest auf sich selbst nicht anzuwenden? Je despotischer die Macht sein wird, um so zahlreicher werden die Kriminellen sein. Eine starke Tyrannenmacht läßt die Übeltäter nicht verschwinden; im Gegenteil, sie vervielfacht sie.⁵³³

Wenn sich die Tyrannis als eine raumzeitliche Heterotopie des Tyrannen verwirklicht, dann verliert der Tyrann bei Foucault den Status des Menschlichen, er steht absolut isoliert außerhalb der Menschheit und wird zum ‚Antimenschen‘, zum „Monster“:

Nur durch permanente Gewaltausübung kann der Despot seinen Willen auf den gesamten Gesellschaftskörper erstrecken. Der Despot ist also jener, der permanent – außerhalb des Status und außerhalb des Gesetzes, aber mit seiner eigenen Existenz aufs engste verknüpft – in krimineller Art und Weise sein Interesse zur Geltung bringt. Er ist der permanent Außergesetzliche, das Individuum ohne soziale Bindung. Der Despot ist der alleinstehende Mensch. Er ist derjenige, der durch seine bloße Existenz das maximale Verbrechen begeht, das Verbrechen schlechthin, den Bruch des Gesellschaftsvertrags nämlich, kraft dessen der Gesellschaftskörper allein existieren und sich erhalten kann. Despot ist derjenige, dessen Existenz mit dem Verbrechen austauschbar wird, dessen Natur daher mit einer Gegen-Natur identisch ist. Er ist das Individuum, das seiner Gewaltsamkeit, seinen Launen, seiner Unvernunft als allgemeinem Gesetz oder als Staatsraison Geltung verschafft. Das heißt strenggenommen, daß der König – oder in jedem Fall der tyrannische König – von seiner Geburt bis zu seinem Tod und jedenfalls während der gesamten Zeit seiner despotischen Machtausübung ganz einfach ein Monster ist.⁵³⁴

Diese von Foucault angenommene Vereinzelung der Person des Tyrannen steht in einem Spannungsverhältnis zu der mit Elias beschriebenen Figuration der Tyrannis. Foucault hebt den Tyrannen als individuelles Monster aus der Gesellschaft heraus und trennt ihn von dieser ab. Diese Annahme übergeht jedoch die interdependenten Verflechtungen zwischen dem Tyrannen und den anderen Menschen. Mit dem Begriff der monströsen Heterotopie wird hingegen das Monströse in die raumzeitliche Struktur der Heterotopie überführt, dort verbindet es sich eng mit der Position des Tyrannen, geht aber auch

533 Foucault: *Die Anormalen*, S. 125.

534 Foucault: *Die Anormalen*, S. 126 f. Da Foucault den Tyrannen mit dem Monster in eine enge Verbindung bringt, wird die Heterotopie der Tyrannis hier als monströse Heterotopie bezeichnet. Es ist aber durchaus denkbar, dass auch andere Heterotopien mit dem Monströsen in Verbindung stehen können.

von diesem aus in das Interdependenzgeflecht der Beherrschten ein und wirkt somit auch auf die tyrannische Position zurück.

Pointiert leitet Foucault seine Konzeption des „Menschenmonster[s]“ von Ludwig XVI. ab und sieht damit auch alle Monster als ‚Tyranen des Alltags‘ in dessen Genealogie:

Das erste Monster ist der König. Der König gibt das große allgemeine Modell vor, von dem sich mittels ganzer Reihen davon ausgehender Verschiebungen und Transformationen, welche die Psychiatrie und Rechtspsychiatrie des 19. Jahrhunderts bevölkern, all die unzähligen kleinen Monster historisch herleiten. Mir scheint, daß der Sturz Ludwigs XVI. und die Problematisierung der Figur des Königs einen entscheidenden Punkt in dieser Geschichte der Menschenmonster markieren. Alle Menschenmonster sind Nachfahren von Ludwig XVI.⁵³⁵

Eine Schicksalshaftigkeit, dass sich die Heterotopie des tyrannischen (Gesellschafts-)Körpers dauerhaft etabliert, gibt es mit Foucault nicht. Heterotopien werden von Foucault als stets wandelbar bestimmt: „Im Laufe ihrer Geschichte kann jede Gesellschaft ohne weiteres bereits geschaffene Heterotopien wieder auflösen und zum Verschwinden bringen oder neue Heterotopien schaffen.“⁵³⁶ Die Möglichkeit, dass sich Heterotopien – und seien sie noch so tyrannisch bzw. monströs – wieder auflösen lassen, findet sich implizit auch in der rechtsgeschichtlichen Darstellung Foucaults, wenn dieser den Tyrannenmord resp. die juristisch legitimierte Hinrichtung von Ludwig XVI. im Kontext der Französischen Revolution insbesondere mit Bezug zur Thematik des Körpers in den Blick nimmt. Da der Tyrann sich unrechtmäßig selbst mit seinem individuellen Körper an die Stelle des Gesellschaftskörpers gesetzt habe, so sei, in der revolutionären Argumentation der Zeit,⁵³⁷ jedes Glied des

535 Foucault: Die Anormalen, S. 127.

536 Foucault: Die Heterotopien, S. 13.

537 In seiner Doppelbiographie von Ludwig XVI. und Maximilien de Robespierre betont Uwe Schultz Robespierres Rückgriff auf das Naturrecht, um den tyrannischen Herrscher legitimerweise beseitigen zu können: „Das Recht zur radikalen Vernichtung des königlichen Gegners entnahm er [Robespierre, T. N.] dem Naturrecht: ‚Wenn eine Nation gezwungen ist, auf das Recht zum Aufstand zurückzugreifen, tritt sie in den Zustand der Natur – gegen den Tyrannen.‘ Dann, so reklamierte Robespierre, trete das Naturrecht an die Stelle des bürgerlichen Rechts: ‚Die Völker urteilen nicht wie Gerichtshöfe; sie sprechen keine Urteile, sie schleudern den Blitz; sie verurteilen nicht die Könige, sie stürzen sie ins Nichts; und diese Gerechtigkeit ist sehr wohl so viel wert wie die der Gerichtshöfe.‘ Damit wäre auch der juristische Kunstfehler behoben, auf den Robespierre mehrfach hinwies, dass der Konvent, wenn er sich zum Tribunal über das Schicksal des Königs erkläre, zugleich Ankläger und Richter sein würde. Deshalb müsse dieses höhere Recht eines Volkes, sich eines Herrschers, den es nicht frei gewählt habe und der damit *eo ipso* zum Tyrannen geworden sei, durch Tötung zu entledigen, gegen Ludwig XVI zur Anwendung

tatsächlichen Gesellschaftskörpers auch zur individuellen Zurücknahme des Königskörpers, also zum Tyrannenmord berechtigt:

Nun hat aber Ludwig XVI. niemals die Existenz des Gesellschaftskörpers anerkannt, sondern hat seine Macht ausschließlich unter Verkenntung der Existenz des Gesellschaftskörpers und unter Anwendung seiner Macht auf einzelne Individuen ausgeübt [...]. Indem die gesellschaftlichen Individuen solchermaßen die Macht des Königs als Individuum und nicht als Gesellschaftskörper an sich erfahren haben, müssen sie sich von Ludwig XVI. als Individuen befreien. [...] Jedermann konnte Ludwig XVI. töten: ‚Das Menschenrecht gegen die Tyrannei‘, sagt Saint-Just, ‚ist ein persönliches Recht‘. Diese ganze Diskussion Ende 1792 und Anfang 1793 rund um den Prozeß gegen den König ist sehr wichtig, da man hier dem ersten großen Rechtsmonster begegnet, nämlich als dem politischen Feind, welcher der König ist.⁵³⁸

Im Anschluss an Foucault ist die Tyrannis eine raumzeitlich limitierte monströse Heterotopie. Wenn in der vorliegenden Studie von einer Dystopie die Rede ist, so ist damit nicht nur eine ‚negative‘ Zukunftsdarstellung gemeint,⁵³⁹

kommen.“ Uwe Schultz: Der König und sein Richter. Ludwig XVI und Robespierre. Eine Doppelbiographie. München: C. H. Beck 2012, S. 298. Die Binnenzitate von Robespierre entstammen: Maximilien de Robespierre: Œuvres de Maximilien Robespierre. Discours. Tome IX. Paris: Presses Univ. de France 1950, S. 123. Vgl. zu Ludwig XVI. auch Evelyn Lever: Ludwig XVI. [Louis XVI, 1985]. Aus d. Französischen übers. v. Pauletta Kayser u. Martin Müller. Stuttgart: Klett-Cotta 1988 (= Biographien zur Französischen Revolution o. Bd.) und Angela Taeger: Ludwig XVI. (1754–1793). König von Frankreich. Stuttgart: Kohlhammer 2006.

538 Foucault: Die Anormalen, S. 128 f. Die Affinität dieser Analysen Foucaults zu ästhetischen Untersuchungsgegenständen zeigt sich, wenn er die oben angeführten Überlegungen mit dem Monströsen und Tyrannischen im Kontext von de Sades Texten diskutiert: „Die Selbsterstörung der Natur, die ein fundamentales Thema bei de Sade ist, diese Selbsterstörung in einer Art entfesselter Monstrosität kommt immer nur durch die Anwesenheit einiger übermächtiger Individuen zustande. Die Übermacht des Fürsten, des Herrn, des Ministers, des Geldes oder des Aufständischen. Es gibt bei Sade kein Monster, welches politisch neutral oder durchschnittlich wäre: Entweder kommt es aus der Hefe des Volkes und stemmt seinen Nacken gegen die etablierte Gesellschaft, oder es ist Fürst, Minister, Herr der gesellschaftlichen Mächte durch seine grenzenlose Übermacht. In jedem Fall sind Macht, Verausgabung der Macht, Machtmißbrauch und Despotismus bei de Sade immer Operatoren der Libertinage. Die Übermacht transformiert die einfache Libertinage in Monstrosität.“ Foucault: Die Anormalen, S. 137.

539 Zum Begriff der Dystopie erläutert Gregory Claeys: „Most of what we associate with ‚dystopia‘ is thus a modern phenomenon, wedded to secular pessimism. The word is derived from two Greek words, *dus* and *topos*, meaning a diseased, bad, faulty, or unfavourable place. [...] In common parlance, the word functions as the opposite of ‚utopia‘, the bad place versus what we imagine to be the good place, the secular version of paradise. [...] The noun *dystopia* is often used synonymously with dystopian literature. [...] The

sondern das hier mit Foucault im Hinblick auf die Tyrannis beschriebene Konzept des Monströsen wird mit dem Dystopiebegriff zur monströsen und, hier gleichbedeutend, tyrannischen Dystopie verbunden.

adjective *dystopian* implies fearful futures where chaos and ruin prevail.“ Gregory Claeys: *Dystopia: A Natural History*. Oxford: Univerity Press 2017, S. 4 f. Hervorhebung im Original. Zur literarischen Gattung der Dystopie vgl. auch Alexander Sperling: *Dystopien der Gegenwart. Negative Zukunftsvisionen in ‚postutopischer Zeit‘*. V&R unipress 2013 (= Gesellschaftskritische Literatur – Texte Autoren und Debatten 19).

Ästhetiktheoretische Grundlagen der Tyrannis: Von Alexander Gottlieb Baumgarten über Arthur Schopenhauer und Karl Rosenkranz zu Friedrich Nietzsche

Ästhetik und Tyrannis sind eng miteinander verbunden. Tyrannische Gewalt-herrschaft wird von der Antike und insbesondere vom 18. Jahrhundert bis in die Gegenwart ästhetisiert und Tyrannenfiguren erscheinen in ästhetisch überformten Kunstprodukten. Um die Ästhetik, die sich bereits seit der Antike ausdifferenziert,⁵⁴⁰ für die Analyse der literarischen Tyrannisfigurationen

540 Wenn heute von der Ästhetik als Disziplin und Wissensbereich gesprochen wird, ist zumeist der spezifisch moderne Ästhetikbegriff, der im Zuge der Aufklärung entsteht, gemeint. In ihn eingelagert ist jedoch die antike platonische und aristotelische Denktradition über das ‚Schöne‘ und ‚Erhabene‘; Antike und Moderne berühren sich in dem Begriff der Ästhetik, wie Dieter Mersch ausführt: „Ästhetik in diesem Sinne ist ein moderner Begriff. Zunächst durch Alexander Gottlieb Baumgarten als Lehre vom Geschmack und der Anschauung eingeführt, blieb er noch für Kant vornehmlich für die Theorie der Wahrnehmung reserviert. Als solche bildet die Ästhetik als Disziplin eine spezifische Gründung der deutschen Aufklärungs-Philosophie des 18. Jahrhunderts. Hauptsächlich bezogen auf die Anschauung, das Sehen, den Blick, suchte sie dem Sinnlichen überhaupt einen Platz im System der Vernunft zuzuweisen – nur mittelbar fand sie Anwendung auf die Kunst. Zwar beriefen sich Baumgarten und Kant auf französische und englische Vorläufer; gleichwohl reflektierten sie eine philosophische Bemühung, die in ihren verschiedenen Facetten, wie Hermann Schmitz nahegelegt hat, bis weit in die Antike zurückreicht und in deren unterschiedlichen Überlieferungssträngen vor allem das ‚Schöne‘ und das ‚Erhabene‘ thematisiert wurden. Ersteres weist in die Kallistik, die platonischen Ursprungs ist, letzteres auf die Tradition der aristotelischen Rhetorik, besonders in ihrer spätantiken Version des Pseudo-Longinos.“ Dieter Mersch: Ereignis und Aura. Untersuchungen zu einer Ästhetik des Performativen. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2002, S. 117. Auch Dieter Kliche betont die wirkungsmächtigen antiken Diskurse, die in den europäischen Ästhetikbegriff eingegangen sind: „Für den europäischen Kontext der deutschen Gründung kann mit Hermann Schmitz festgehalten werden, daß es zwei Proto-Ästhetiken gibt, deren Wurzeln bis in die Antike zurückreichen: Zum einen eine kallistische Ästhetik, die sich seit Platon am Kernbegriff des Schönen orientierte, wobei die Verbindung zwischen Schönheit und Kunstwerk erst ein relativ spätes historisches Produkt ist. In dieser Tradition stehen bildende Kunst und Naturschönheit im Zentrum. Zum anderen eine auf Aristoteles zurückgehende rhetorisch argumentierende Ästhetik. Hier stehen Dichtung und Musik im Zentrum, und es geht, wie in der Rhetorik, um die Verwaltung der Affekte, z. B. um die Katharsis und das Erhabene.“ Dieter Kliche:

fruchtbar zu machen, wird die Theorie und Geschichte der Ästhetik im 18. und insbesondere im 19. Jahrhundert anhand exemplarischer Positionen mit dem kulturellen Konstrukt des Tyrannen resp. der Tyrannis enggeführt. Nicht berücksichtigt sind in der vorliegenden Untersuchung u. a. die Ästhetiken von Immanuel Kant,⁵⁴¹ Georg Wilhelm Friedrich Hegel und Friedrich Theodor

-
- I. Der europäische Kontext einer deutschen Gründung. In: Karlheinz Barck: Ästhetik/ästhetisch. In: Karlheinz Barck, Martin Fontius, Dieter Schlenstedt u. a. (Hrsg.): Ästhetische Grundbegriffe (ÄGB). Historisches Wörterbuch in sieben Bdn. Bd. 1. Absenz – Darstellung. Stuttgart u. Weimar: Metzler 2000, S. 317–321, hier S. 317. Vgl. Hermann Schmitz: Herkunft und Schicksal der Ästhetik. In: Heinrich Lützeler u. a. (Hrsg.): Kulturwissenschaften. Festgabe für Wilhelm Perpeet zum 65. Geburtstag. Bonn: Bouvier 1980, S. 388–413.
- 541 Da die vorliegende Untersuchung sich in zwei Kapiteln mit Schillers Texten beschäftigt, wäre eine eingehende Analyse der Kant'schen Ästhetik, wie er sie in der *Kritik der Urteilskraft* (1790) entwickelt, sehr wohl begründbar. Interessant wäre dabei Schillers Kantrezeption und seine Revisionsbemühungen der Ästhetik Kants. Vgl. hierzu Jörg Robert: Vor der Klassik. Die Ästhetik Schillers zwischen Karlsschule und Kant-Rezeption. Berlin u. Boston: De Gruyter 2011 (= Quellen und Forschungen zur Literatur- und Kulturgeschichte 306), insb. S. 353–362. Die Entscheidung gegen eine eingehende Betrachtung Kants geht auch mit seiner im Kontext der vorliegenden Studie weniger ergiebigen Haltung gegenüber tyrannischer Herrschaft einher, die mit seiner Ablehnung des Widerstandsrechtes verbunden ist. In der Vorlesung *Naturrecht Feyerabend* (gehalten 1784) äußert Kant: „Kann ein Volk dann, wenn es durch den *summus Imperans* zu Grunde gerichtet wird, gegen ihn Gewalt brauchen? Ein *summus Imperans* dessen Regierung vorzüglich zum Untergange des gemeinen Wesens ist, ist ein Tyrann. Da keiner im Volke *valide decidiren* kann, und er das Oberhaupt der öffentlichen Gerechtigkeit ist, so steht er unter keinen Zwangsgesetzten, und kann auch nicht gestraft werden, weil er sonst nicht der oberste wäre. [...] Wenn das Volk einen Tyrannen hat; so ist das ein *casus neceßitatis*. [...] Es ist unmöglich ein Gesetz zu machen, das den Fürsten zwingen kann [...]. Aber es ist doch Noth und Pflicht, daß der Unterthan sich selbst erhalte. [...] Aber ein Tyrann ist der, wo kein Bürger seines Staats seiner Güter, und seines Lebens sicher ist. Hier sind von beiden Seiten keine Gesetze möglich. [...] Da kann das Volk angreifen, aber der Monarch auch Gewalt brauchen. [...] Wenn der Mensch am höchsten das Recht der Menschheit schätzt; so wird er lieber alle Tyranny erdulden, als sich widersetzen. Ein Volk wird nie ganz einstimmig seyn; sonst dürfen sie nur sagen, wir wollen dir nicht gehorchen. Also können nur verschiedene sich empören, und diese haben kein Recht wider den Staat und die übrigen sich zu empören, dadurch kann noch oft ein Monarch zur Tyranny verleitet werden. [...] Es muß also *passiver* Gehorsam seyn, wenn eine daurende Regierungsform seyn soll. In der größten Tyranny ist doch eine Gerechtigkeit. *Machiavellismus* ist das *Princip*, wo das Volk *paßiven* Gehorsam haben soll: aber *Machiavell* behauptete, daß ein Fürst ein Recht hat, tyrannisch zu verfahren, welches aber falsch ist. [...] *Monarchomachismus* ist das *Princip*, wo das Volk sich dem Tyrannen widersetzen kann. Das ganze Volk kann sich widersetzen, aber bei Rebellionen ist nur ein Theil des Volks rebellisch.“ Immanuel Kant: *Naturrecht Feyerabend*. In: Heinrich P. Delfosse, Norbert Hinske u. Gianluca Sadun Bordoni: Kant-Index. Bd. 30. Stellenindex und Konkordanz zum *Naturrecht Feyerabend*. Erstellt in Zusammenarb. mit Benedikt Strobel u. Michael Trauth. Teibd. 2: Abhandlungen des *Naturrechts Feyerabend*. Text und Haupttext. Stuttgart-

Vischer.⁵⁴² Neu gelesen und auf das Konzept der Tyrannis bezogen werden die Ästhetiktheorien von Alexander Gottlieb Baumgarten, Arthur Schopenhauer, Karl Rosenkranz und Friedrich Nietzsche. Eine Eingrenzung auf diese thematisch besonders fruchtbaren Positionen ist aufgrund der Breite des Ästhetikdiskurses notwendig.

„Ästhetik“ wird im gegenwärtigen Sprachgebrauch ausdifferenziert und facettenreich verwendet. Im 18. Jahrhundert verlief die „geschichtliche Entwicklung des Begriffs Ästhetik [...] von der aisthēsis zur Ästhetik, führte, von

Bad Cannstatt: frommann-holzboog 2014 (= Forschungen und Materialien zur deutschen Aufklärung. Abteilung III: Indices 37.2), S. XXV–XCVII, hier S. XCIV f. Zur Diskussion von Kants Widerstandsverbot auf der einen Seite und seinem Postulat zur Erhaltung der Rechtspersönlichkeit auf der anderen Seite anhand dieser Passage vgl. Philipp-Alexander Hirsch: Freiheit und Staatlichkeit bei Kant. Die autonomietheoretische Begründung von Recht und Staat und das Widerstandsproblem. Berlin u. Boston: De Gruyter 2017 (= Kant-Studien. Ergänzungshefte 194), zum Problemaufriss hier insb. S. 3–7. Hirsch kommt nach einer eingehenden Betrachtung zu dem Schluss: „Kants politische Philosophie ist in ihrem Kern liberal [...]. Gleichwohl ist der politische Liberalismus Kants staatlich gebunden, denn diese Freiheitsrechte können nur im und durch den Staat realisiert werden. Staatlichkeit ist daher als Koexistenzordnung autonomer und freier Wesen vernunftnotwendig geboten. Damit ist umgekehrt auch Kants Widerstandsverbot die konsequente Ausgestaltung seines eigenen liberalen Selbstverständnisses. *Keine Freiheit ohne Staat!*“ Ebd., S. 422. Hervorhebung im Original; vgl. auch Michael Städtler: Ein Monarch ist ein Outlaw. Souveränität und Widerstand im Licht von Kants *Naturrecht* *Feyerabend*. In: Dieter Hüning, Stefan Klingner u. Gianluca Sadun Bordoni (Hrsg.): Auf dem Weg zur kritischen Rechtslehre? Naturrecht, Moralphilosophie und Eigentumstheorie in Kants *Naturrecht Feyerabend*. Leiden u. Boston: Brill 2021 (= Early Modern Natural Law 4), S. 48–78, bes. S. 72–76.

- 542 Mit der Entscheidung für Schopenhauer und dem Schwerpunkt auf der Ästhetiktheorie Nietzsches musste im Kontext der vorliegenden Studie auf die Betrachtung von Hegels Ästhetik, die er insbesondere in seinen *Vorlesungen über die Ästhetik* (gehalten u. a. an der Berliner Universität zwischen 1826 und 1829) entwickelt, verzichtet werden. Indirekt wird die Rezeption Hegels allerdings über die Auseinandersetzung mit Rosenkranz einbezogen. Nicht berücksichtigt ist die für das 19. Jahrhundert wirkungsmächtige sechsbändige *Ästhetik oder Wissenschaft des Schönen* (1846–1858) von Vischer; vgl. Friedrich Theodor Vischer: *Ästhetik oder Wissenschaft des Schönen* [1846–58]. Hrsg. v. Robert Vischer. 2. Nachdr. d. 2. Aufl. München 1922–23. Hildesheim u. a.: Olms 1996. Dieter Kliche betont die Rolle Vischers für die Ästhetiktheorie des 19. Jahrhunderts: „Friedrich Theodor Vischers *Aesthetik oder Wissenschaft des Schönen* (1846–1858) ist der monumentale, im 19. Jh. einflussreichste Ästhetikentwurf im Geiste Hegels, der die Vorstellung und den Begriff ‚akademischer Ästhetik‘ prägte.“ Dieter Kliche: VI. Ästhetik des Schönen/Ästhetik des Häßlichen. Akademisierung und Neuansätze im 19. Jahrhundert. In: Karlheinz Barck, Martin Fontius, Dieter Schlenstedt u. a. (Hrsg.): *Ästhetische Grundbegriffe* (ÄGB). Historisches Wörterbuch in sieben Bdn. Bd. 1. Absenz – Darstellung. Stuttgart u. Weimar: Metzler 2000, S. 369–383, hier S. 369.

der Sinneswahrnehmung im allgemeinen zur Kunst im besonderen.“⁵⁴³ Karlheinz Barck konstatiert seit Baumgarten eine Diffusion des Ästhetikbegriffs in „einer doppelten Perspektive“: einerseits „durch die an der Etymologie des Terminus Ästhetik orientierte Erinnerung an die ursprüngliche Bedeutung von αἰσθησις (aisthēsis, sinnlich vermittelte Wahrnehmung)“ und andererseits „durch eine mit dem Begriff ‚Ästhetisierung‘ angezeigte Öffnung des Geltungsbereichs der Ästhetik über Kunst und Künste hinaus für andere Bereiche von Wissen, Alltag, Politik, Ökonomie und Natur.“⁵⁴⁴ Im 21. Jahrhundert kann die Ästhetik auf eine Begriffsgeschichte zurückblicken, die in ihrem Verlauf seit Baumgarten nicht nur Bedeutungsverschiebungen hervorgebracht hat, sondern auch immer wieder auf bestimmte Einzelaspekte bezogen wurde:

Die Partikularisierung der Ästhetik zu ‚Genitiv-Ästhetiken‘ ist seit Karl Rosenkranz’ *Ästhetik des Häßlichen* so weit fortgeschritten, daß es gegenwärtig kaum einen Aspekt gibt, der nicht ästhetikfähig wäre. Man denke an Formeln wie ‚Ästhetik der Existenz‘ (Michel Foucault), ‚Ästhetik des Verschwindens‘ (Paul Virilio), ‚Ethik der Ästhetik‘ (Michel Maffesoli), ‚Ästhetik des Schreckens‘ (Karl Heinz Bohrer), ‚Ästhetik der Gewalt‘ (Wolf Lepenies) oder sogar ‚Ästhetik der Wissenschaften‘ (Judith Wechsler) u. a. m.⁵⁴⁵

Im selben Zeitraum, in dem mit Baumgarten die Ästhetik als wissenschaftliche Disziplin begründet wird und sich in vielfältiger Weise im 18. und 19. Jahrhundert weiter ausdifferenziert, erstarkt im deutschen Sprachraum erneut das semantische Feld Tyrann(ei) bzw. die Auseinandersetzung mit der Tyrannei.⁵⁴⁶ Dass zwischen Ästhetik und Tyrannei ein enger Konnex besteht, ist für

543 Karlheinz Barck: Ästhetik/ästhetisch. In: Ders., Martin Fontius, Dieter Schlenstedt u. a. (Hrsg.): *Ästhetische Grundbegriffe (ÄGB)*. Historisches Wörterbuch in sieben Bdn. Bd. 1. Absenz – Darstellung. Stuttgart u. Weimar: Metzler 2000, S. 308–400, hier S. 309. Das Binnenzitat entstammt im Original: Rudolf Arnheim: *Visual Thinking*, Berkeley, Cal. u. a.: Univ. of California Press 1969; zitiert ist die deutsche Übersetzung: Rudolf Arnheim: *Anschauliches Denken. Zur Einheit von Bild und Begriff*. Aus d. Amerikanischen übers. v. Rudolf Arnheim. 5. Aufl. Köln: DuMont 1985, S. 9.

544 Barck: *Ästhetik/ästhetisch*, S. 309.

545 Karlheinz Barck, Martin Fontius, Dieter Schlenstedt u. a.: Vorwort. In: Dies. (Hrsg.): *Ästhetische Grundbegriffe (ÄGB)*. Historisches Wörterbuch in sieben Bdn. Bd. 1. Absenz – Darstellung. Stuttgart u. Weimar: Metzler 2000, S. VII–XIII, hier S. X.

546 Kipf erläutert hierzu: „Besonders durch die Verwendung in Luthers Deutscher Bibel, aber auch durch Dramen, Fabeln und Spruchgedichte wird die Lehnwortfamilie *tyrannei* im 16. Jahrhundert gesicherter Bestandteil des deutschen Wortschatzes, der vermehrt durch metaphorischen Gebrauch Ausweitungen seiner Verwendungsweisen erfährt. Dieser Prozess scheint einherzugehen mit einer zunehmenden Verwendung in privaten Zusammenhängen. Erst in den gesellschaftlichen Konflikten des 18. Jahrhunderts wird *Tyrann* wieder zum politischen Schlagwort. Insgesamt lässt sich vermuten, dass der Tyrannei-Diskurs als

das 18. und insbesondere für das fortschreitende 19. Jahrhundert, in dessen gesellschaftlich-politischen Tiefenstrukturen sich die Tyranneien des 20. Jahrhunderts vorbereiten, aufzuzeigen.

Von Baumgarten mit seinem anti-tyrannischem *felix aestheticus* über den tyrannischen Willen als Weltprinzip bei Schopenhauer sowie den Tyrannen als Karikatur bei Rosenkranz bis zu Nietzsches Übermensch als Tyrann und Überwinder aller Tyrannen wird das Tyranniskonzept von der Mitte des 18. bis zum Ende des 19. Jahrhunderts in seinen Verschränkungen mit Ästhetiktheorien analysiert.

7.1 Alexander Gottlieb Baumgartens *Aesthetica* (1750/58): Der *felix aestheticus* als Anti-Tyrann

7.1.1 *Einstieg*

Grundlegend für die Ästhetik ist Alexander Gottlieb Baumgarten, der im zweiten Drittel des 18. Jahrhunderts mit dem Begriff „die als niedere Erkenntnisvermögen diskriminierten Sinne philosophisch zu legitimieren“⁵⁴⁷ versuchte. Die Ästhetiktheorie Baumgartens wird im Folgenden *ex negativo* für die Ästhetiken der Tyranis fruchtbar gemacht, indem das Konzept des *felix aestheticus* als Anti-Tyrann gelesen wird. Wie Hans Adler betont, ist „1735 [...] das Jahr der Präkonisation der Ästhetik als einer Logik sui generis“,⁵⁴⁸ denn Baumgarten war sich „bereits in seinen ‚Meditationes‘ der Neuheit seines Projekts ‚Ästhetik‘ voll bewusst.“⁵⁴⁹ Vor allem jedoch mit seiner *Aesthetica* (2 Bde. 1750 u.

politischer Schlüsseldiskurs im deutschen Sprachraum insbesondere im Reformationszeitalter, aber auch im 18. und beginnenden 19. Jahrhundert angesehen werden kann.“ Kipf: Tyrann(ei), S. 44. Hervorhebung im Original.

547 Barck: Ästhetik/ästhetisch, S. 308.

548 Hans Adler: Horizonte und Idylle. Aspekte einer Gnoseologie von Aisthesis und Noesis. In: Ders. u. Lynn L. Wolff (Hrsg.): Aisthesis und Noesis. Zwei Erkenntnisformen vom 18. Jahrhundert bis zur Gegenwart. München: Fink 2013, S. 25–42, hier S. 35.

549 Hans Adler: Die Prägnanz des Dunklen. Gnoseologie – Ästhetik – Geschichtsphilosophie bei Johann Gottfried Herder. Hamburg: Meiner 1990 (= Studien zum achtzehnten Jahrhundert 13), S. 28. Zu Baumgarten insbesondere S. 26–48. Vgl. Alexander Gottlieb Baumgarten: *Meditationes Philosophicae de Nonnullis ad Poema Pertinentibus* – Philosophische Betrachtungen über einige Bedingungen des Gedichtes [1735]. Übers. u. hrsg. v. Heinz Paetzold. Hamburg: Meiner 1983. Damit ist, wie Seffen W. Groß unterstreicht, die Ästhetik als Wissenschaft vergleichsweise jung und erst „seit noch nicht einmal dreihundert Jahren als philosophische Disziplin eingeführt“. Seffen W. Groß: *Cognitio Sensitiva. Ein Versuch über die Ästhetik als Lehre von der Erkenntnis des Menschen*. Würzburg: Königshausen & Neumann 2011, S. 20.

1758), welche die „Ästhetik als eigenständige[] wissenschaftliche[] Disziplin im 18. Jahrhundert“⁵⁵⁰ begründet, etabliert Baumgarten die „erste[] philosophische[] Ästhetik in Europa“.⁵⁵¹

Baumgarten gibt in § 1 seiner *Aesthetica* eine vielschichtige Definition der Ästhetik als wissenschaftlicher Disziplin: „DIE ÄSTHETIK (Theorie der freien Künste, untere Erkenntnislehre, Kunst des schönen Denkens, Kunst des Analogons der Vernunft) ist die Wissenschaft der sinnlichen Erkenntnis.“⁵⁵² Vollkommenheit und Schönheit werden bei Baumgarten zusammengedacht und in § 14 normativ von der abgewerteten Hässlichkeit abgegrenzt: „Der Zweck der Ästhetik ist die Vollkommenheit der sinnlichen Erkenntnis als solcher. Dies aber ist die Schönheit. Und zu meiden ist die Unvollkommenheit derselben als solcher. Dies aber ist die Häßlichkeit.“⁵⁵³

Die normativen Ausführungen Baumgartens zielen dabei auf das „Leitbild des felix aestheticus“,⁵⁵⁴ der Grundvoraussetzungen und Affinitäten für die Ästhetik von Geburt an mitzubringen habe und sich selbst dann weiter bilden, verfeinern und schließlich vervollkommen könne. Der *felix aestheticus*

550 Dagmar Mirbach: Vorbemerkung. In: Alexander Gottlieb Baumgarten: Ästhetik. Lateinisch – deutsch. Übers., mit einer Einführung, Anmerkungen u. Registern hrsg. v. Dagmar Mirbach. Bd. 1. Hamburg: Meiner 2007 (= Philosophische Bibliothek 572 a), S. VXI–XIII, hier S. VXI. Vgl. auch Hans Rudolf Schweizer: Einführung: Begründung der Ästhetik als Wissenschaft der sinnlichen Erkenntnis. In: Alexander Gottlieb Baumgarten: Theoretische Ästhetik. Die grundlegenden Abschnitte aus der *Aesthetica* (1750/58). Übers. u. hrsg. v. Hans Rudolf Schweizer. Lateinisch – deutsch. 2., durchges. Aufl. Hamburg: Meiner 1988, S. VII–XVI, hier S. VII.

551 Andrea Allerkamp u. Dagmar Mirbach: Unter produktiver Spannung: 300 Jahre Baumgarten. In: Dies. (Hrsg.): Schönes Denken. A. G. Baumgarten im Spannungsfeld zwischen Ästhetik, Logik und Ethik. Sonderheft 15 der Zeitschrift für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft. Hamburg: Meiner 2016, S. 7–32, hier S. 9.

552 Alexander Gottlieb Baumgarten: Ästhetik. Bd. 1 [Aesthetica, 1750]. Lateinisch – deutsch. Übers., mit einer Einführung, Anmerkungen u. Registern hrsg. v. Dagmar Mirbach. Hamburg: Meiner 2007 (= Philosophische Bibliothek 572 a), S. II. Hier und im Folgenden wird die Versalienschreibweise in den Zitaten aus der *Aesthetica* beibehalten. Dagmar Mirbach fasst vier Definitionsbereiche Baumgartens zusammen, die verdeutlichen, in welcher Bandbreite jener seine Ästhetik auffächert. Für Baumgarten ist die Ästhetik „eine Erkenntnistheorie, und zwar speziell der ‚unteren‘, sinnlichen Erkenntnisvermögen“, darüber hinaus „soll [sie] als Wissenschaft der Logik an die Seite gestellt werden, [...] zugleich eine ‚Kunst des schönen Denkens‘ und eine ‚Theorie des Schönen‘ sein und „auch eine ‚Theorie der freien Künste‘ umfassen.“ Dagmar Mirbach: Einführung. In: Alexander Gottlieb Baumgarten: Ästhetik. Bd. 1. Lateinisch – deutsch. Übers., mit einer Einführung, Anmerkungen u. Registern hrsg. v. Dagmar Mirbach. Hamburg: Meiner 2007 (= Philosophische Bibliothek 572 a), S. XV–LXXX, hier S. XXVI.

553 Baumgarten: Ästhetik. Bd. 1, S. II.

554 Barck: Ästhetik/ästhetisch, S. 326.

ist mit Adler der „weltgewandte[] Charakter“⁵⁵⁵ und Barck erkennt in ihm den „mit guten natürlichen Anlagen, mit Wahrnehmungs- und Empfindungsfähigkeit, mit Talenten ausgestattete[n] Mensch[en]“.⁵⁵⁶ Für Baumgarten bleibt hierbei dezidiert die „Schönheit [...] Zielvorstellung und Bildungsideal für den mit guten sinnlichen und verstandesmäßigen Anlagen ausgestatteten, gut ausgebildeten *felix aestheticus*“.⁵⁵⁷

Auf den ersten Blick mag es überraschend erscheinen, Baumgartens Ästhetiktheorie mit dem Tyrannischen in Beziehung zu setzen. Doch nicht nur der geradezu emanzipatorische Befreiungsimpuls gegen eine von Baumgarten als tyrannisch-einschränkend empfundene akademische Verengung durch die rationalistische Logik und die damit verbundene Abwertung der unteren Erkenntnisvermögen zeigt Überschneidungen zwischen Ästhetik und Tyrannis. Ebenfalls identifiziert Baumgarten ein Phänomen in der Kunst, das er als dezidiert tyrannisch brandmarkt, wenn er ausführlich die um sich greifende „Tyrannei des Schwulstes“⁵⁵⁸ beklagt. Der von Baumgarten beschriebene ‚viehische Zustand‘ weist darüber hinaus von seinem Idealbild des *felix aestheticus* auf dessen ‚ästhetisch finsternen‘ Gegenpart: den Tyrannen.

Baumgarten sattelt seine Ästhetiktheorie *ex negativo* auf ihrem meist unter der Oberfläche liegenden Gegenkonzept, dem Tyrannischen auf. In zahlreichen literarischen Texten ab dem 18. Jahrhundert setzen sich Tyrannenfiguren ihrem Selbstanspruch nach als absolute Ästhetiker in Szene, die jedoch – diametral

555 Adler: Horizonte und Idylle, S. 39.

556 Barck: Ästhetik/ästhetisch, S. 326. Dabei ist der dynamisch angelegte *felix aestheticus* derjenige Mensch, der, so Barck weiter, „in Rezeption und Produktion seine Sinnlichkeit und Wahrnehmungsfähigkeit im Sinne kultivierter Gesellschaftlichkeit und Kommunikation übt und zum schönen Geist (*ingenium venustum*) weiter ausbildet.“ Barck: Ästhetik/ästhetisch, S. 326.

557 Barck: Ästhetik/ästhetisch, S. 327. Baumgartens Ästhetikkonzeption liegt ein komplexer und umfassender Schönheitsbegriff zugrunde, der vom altgriechischen *kalon* ausgeht, sich auf das gesamte Leben erstreckt und sich auf die erkenntnisschöpfende Kraft der Sinnlichkeit stützt. Anna-Maria C. Bartsch erläutert hierzu: „Baumgartens Ästhetik zeichnet sich dadurch aus, dass sie die Beschränkung von Schönheit auf den Bereich der Kunst ebenso ablehnt wie eine Gleichsetzung von Kunst und Schönheit. Er setzt sich von diesem Verständnis in seinen Schriften dadurch ab, dass er den Begriff der Schönheit auf dessen Ursprung im altgriechischen Wort *kalon* (*Καλός*) zurückführt, das wiederum sowohl auf Handlungen als auch auf eine Art der Lebensführung sowie auf die Wissenschaft bezogen werden kann. Daran ist das generelle Anliegen Baumgartens gekoppelt, das nicht in einer Kunsttheorie besteht, sondern in der Begründung des epistemischen Potenzials der Sinnlichkeit.“ Anna-Maria C. Bartsch: Form und Formalismus. Stationen der Ästhetik bei Baumgarten, Kant und Zimmermann. Würzburg: Königshausen & Neumann 2017 (= Epistemata Reihe Philosophie 581), S. 50.

558 Baumgarten: Ästhetik. Bd. 1, S. 401.

verschieden zum *felix aestheticus* – ihre ‚Ästhetiken‘ mit einer Absolutheit der eigenen Herrschaft verbinden, die sich der Gewalt bedienen muss. Dieser gewalterfüllte Herrschaftsanspruch über die ‚ganze Welt‘ und ihre Transformation in ein ästhetisiertes Herrschaftsgebäude ist gänzlich gegensätzlich zu den Vorstellungen, die Baumgarten mit seinem *felix aestheticus* verbindet, einem Menschen,⁵⁵⁹ der in sensibler Aufmerksamkeit gerade die Zwischentöne sinnlich erfasst und dessen Vermögen in einem ‚schönen Denken‘ besteht, das die hohe Komplexität und den Facettenreichtum der kulturellen Gewebe wahrnimmt und im Rahmen eines weiten Horizontes ‚begreifen‘ kann. Der Tyrann hingegen wird als das negative Spiegelbild des *felix aestheticus* sichtbar, indem er sich den Anschein der (sittlichen) Makellosigkeit zu geben weiß, in seiner Tiefenschicht jedoch ein gegenteiliges Bildnis offenbart. Der Tyrann stellt – so die These – als Antipode die Negativfolie des *felix aestheticus* dar und gleichzeitig bildet der *felix aestheticus* die Maske des Tyrannen, mittels der dieser bestrebt ist, sich als erster und größter Ästhet seines Herrschaftsraumes zu inszenieren.

7.1.2 Zur Baumgarten'schen Ästhetik

Baumgartens Ästhetiktheorie ist dezidiert anti-tyrannisch. Er bezieht dies jedoch nicht explizit auf politische Herrschaftsfigurationen, sondern es geht ihm als ein wichtiger Grundimpuls darum, die im Zuge der Aufklärungsrationalität empfundene Einschränkung der Erkenntnismöglichkeiten durch eine dominante Vernunft irrationalität mittels einer innovativ neu akzentuierten Art der sinnlichen Erkenntnisweise zu öffnen: „[D]ie ‚Herrschaft‘ der Vernunft dürfe doch nicht mehr ‚tyrannisch‘ sein“,⁵⁶⁰ denn, so Baumgarten in § 12, „[b]ei den unteren Vermögen ist eine Herrschaft, keine Tyrannei erforderlich.“⁵⁶¹ Baumgartens Ästhetik erweitert das Spektrum der Erkenntnisvermögen und ist somit ein Befreiungsimpuls *innerhalb* der aufklärerischen Rationalität gegen die exklusive Tyrannei des Verstandes. Dabei wird Baumgarten „[m]it seiner Thematisierung des Rationalismus aus einer anthropologischen Perspektive [...] als Denker des Übergangs von der rationalistisch-formalistischen zu einer anthropologisch-humanistischen Aufklärung sichtbar.“⁵⁶² Vor allem

559 Baumgartens *felix aestheticus* wird in der vorliegenden Untersuchung im Hinblick auf Gender als offenes Konzept verstanden.

560 Heinz Paetzold: Ästhetik des deutschen Idealismus. Zur Idee ästhetischer Rationalität bei Baumgarten, Kant, Schelling, Hegel und Schopenhauer. Wiesbaden: Steiner 1983, S. 28.

561 Baumgarten: Ästhetik. Bd. 1, S. 17.

562 Adler: Horizonte und Idylle, S. 36.

ist Baumgartens Ästhetik in diesem Kontext aufklärerisch, indem sie den Menschen systematisch auf seine sinnliche Erkenntnisfähigkeit hin schult:

Indem die ästhetische Rationalität nicht der ‚Tyrannis‘ des Verstandes folgt, befreit sie zugleich den Zugang zu den ‚Dingen‘. Sie durchbricht das kategoriale Netz, welches die szientfische [sic] Rationalität über die Dinge wirft. Auf diese Weise emanzipiert die grenzenlos offene ästhetische Vergegenwärtigung der Welt die Menschen von den etablierten Weltdeutungen und -interpretationen.⁵⁶³

Diese grundlegende Aufwertung der Sinnlichkeit ist im philosophischen Diskurs Mitte des 18. Jahrhunderts durchaus heikel, wendet sie sich doch, so Heinz Paetzold, gegen einen dominanten Vernunftbegriff: „Indem durch die ästhetische Erfahrung die Sinnlichkeit als ein eigenes Erkenntnisvermögen aktiviert wird, emanzipiert sie von der ‚Tyrannis‘ des Verstandes und lockert so den Bann über den Dingen, die der Verstand über sie verhängt.“⁵⁶⁴ Wie Adler und Lynn L. Wolff darlegen, wird die ‚begriffliche Erkenntnisfähigkeit‘ (*noesis*) jedoch keineswegs aus dem System der Ästhetik verbannt, jedoch wird ihr flankierend und gleichberechtigt von Baumgarten mit der *aisthesis* die ‚sinnliche Erkenntnisfähigkeit‘ an die Seite gestellt:

Der Begründer der philosophischen Ästhetik greift die Gegenüberstellung von sinnlicher und begrifflicher Erkenntnis – *aisthesis/aishetá* und *noesis/noetá* – auf und macht den Versuch einer revolutionären Umwertung, indem er den *aisthetá* unhintergehbare Erkenntnisqualität einräumt und damit Grund legt für eine Gnoseologie der Sinne, die den Ausgangspunkt für seine *Aesthetica* bildet. Sinnliche und vernünftige Erkenntnis, Wahrnehmung und Begriff werden durch Baumgarten um eine seit Leibniz bekannte, im Schatten des cartesischen Rationalismus aber eher verborgene Dimension erweitert, die als sinnliche Erkenntnis – Aisthesis – der begrifflichen Erkenntnis – Noesis – ihre diskursiven Privilegien streitig macht.⁵⁶⁵

Damit „plädiert“ Baumgarten dafür, „dass die Aisthesis bedacht, d. h. legitimer Gegenstand philosophischer Reflexion wird, und zwar nicht nur marginal, sondern als der Noesis gleichberechtigtes Feld im philosophischen Denken.“⁵⁶⁶ Baumgartens Ästhetik revoltiert in ihrer Originalität gegen die

⁵⁶³ Paetzold: Ästhetik des deutschen Idealismus, S. 54.

⁵⁶⁴ Paetzold: Ästhetik des deutschen Idealismus, S. 52.

⁵⁶⁵ Hans Adler u. Lynn L. Wolff: Einleitung. Literatur in der Aisthesis-Noesis-Konstellation. In: Dies. (Hrsg.): Aisthesis und Noesis. Zwei Erkenntnisformen vom 18. Jahrhundert bis zur Gegenwart. München: Fink 2013, S. 13–23, hier S. 15 f.

⁵⁶⁶ Hans Adler: Was ist ästhetische Wahrheit? In: Andrea Allerkamp u. Dagmar Mirbach (Hrsg.): Schönes Denken. A. G. Baumgarten im Spannungsfeld zwischen Ästhetik, Logik

tradierte Logik,⁵⁶⁷ die vom Vernunft-Diskurs René Descartes' geprägt ist,⁵⁶⁸ und bildet sich im kritischen „Verhältnis zur [...] leibniz-wolffschen Schule“.⁵⁶⁹ Ausgangspunkt von Baumgartens Axiomen ist dabei die Feststellung, dass der „Wolff'schen Metaphysik [...] eine Theorie der unteren Erkenntnisvermögen“⁵⁷⁰ fehlt. Diese Feststellung Baumgartens führt allerdings keinesfalls dazu, dass er sich grundlegend von der Systematik Christian Wolffs lossagt.⁵⁷¹

und Ethik. Sonderheft 15 der Zeitschrift für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft. Hamburg: Meiner 2016, S. 49–66, hier S. 50.

567 Vgl. Hans Reiss: Die Einbürgerung der Ästhetik in der Deutschen Sprache des achtzehnten Jahrhunderts oder Baumgarten und seine Wirkung. In: Jahrbuch der Deutschen Schillergesellschaft 37 (1993), S. 109–138, hier S. 111 u. Groß: *Cognitio Sensitiva*, S. 22.

568 Paetzold beispielsweise zieht Analogien von Baumgartens Ästhetik zur Bewegung der Renaissance. Dabei gewinnt Baumgartens Vorhaben geradezu revoltierenden Charakter: „Die Entstehungsgeschichte der neueren Ästhetik kann mit der Revolte der Renaissance verglichen werden. Wie in der renaissancistischen Philosophie mit der scholastischen Logik zugleich eine heteronom bestimmte Lebensform in Frage gestellt wurde, so wandte sich auch die neuere Ästhetik gegen die tradierte Logik, nun allerdings in der Gestalt der mathematischen Philosophie Descartes'. Hier wie dort wurde im Namen einer *Erfahrung* argumentiert, die von der überkommenen Logik gegängelt würde – man denke an Leonardo da Vinci, Galilei usw. –. Ferner stritt man gegen die Vorherrschaft der Deduktion im Namen eines *induktiven Methodenideals*. Schließlich beanspruchte man ein neues *Bildungsideal*, welches an die Stelle der Schulgelehrsamkeit die individuelle, ungeschmälerte lebendige ästhetische Erfahrung setzte. Fluchtpunkt der ästhetischen Bemühungen war – hier wie dort – die Konstitution autonomen Subjektseins: Die Ästhetik als Promotor gesellschaftlicher und individueller Emanzipation.“ Paetzold: Ästhetik des deutschen Idealismus, S. 12. Hervorhebung im Original.

569 Bartsch: Form und Formalismus, S. 51; vgl. zu Baumgartens Verhältnis zu Leibniz und Wolff dort besonders S. 51–57. Gérard Raulet untersucht Baumgartens produktive Auseinandersetzung mit Leibniz und Wolff; vgl. Gérard Raulet: *Logica inventionis und epistemē esthetikē*. Die leisen Übergänge eines bahnbrechenden Umbruchs. In: Andrea Allerkamp u. Dagmar Mirbach (Hrsg.): *Schönes Denken. A. G. Baumgarten im Spannungsfeld zwischen Ästhetik, Logik und Ethik*. Sonderheft 15 der Zeitschrift für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft. Hamburg: Meiner 2016, S. 128–145.

570 Adler: Was ist ästhetische Wahrheit?, S. 53. Zu Wolff vgl.: Werner Schneiders (Hrsg.): *Christian Wolff 1679–1754. Interpretationen zu seiner Philosophie und deren Wirkung*. Mit einer Bibliographie der Wolff-Literatur. 2., durchges. Aufl. Hamburg: Meiner 1983 (= Studien zum achtzehnten Jahrhundert 4). Vgl. zu Baumgartens Auseinandersetzung mit dem Wolff'schen Systematik auch Pietro Pimpinella: *Hermeneutik und Ästhetik bei A. G. Baumgarten*. In: Manfred Beetz u. Giuseppe Cacciato (Hrsg.): *Die Hermeneutik im Zeitalter der Aufklärung*. Köln, Weimar u. Wien: Böhlau 2000 (= Collegium Hermeneuticum 3), S. 265–283, hier S. 269.

571 Adler und Lynn L. Wolff erläutern diesbezüglich: „Terminologisch verbleibt Baumgarten im Schema der Tradition und auch der Philosophie Christian Wolffs, die – immer noch durchaus wertend – zwischen ‚oberem‘ (Verstand und Vernunft) und ‚unterem‘ (‚sinnlicher‘ Erkenntnis) Erkenntnisvermögen unterschied. Aber: Mit Baumgarten bekommt die ‚ästhetische Wissenschaft‘ den philosophischen Ritterschlag, indem sie in den Rang

Die Sinne werden jedoch in ihrem Facettenreichtum für Baumgarten zur Quelle der Erkenntnis und ins Zentrum des wissenschaftlichen Diskurses verlegt.⁵⁷² Baumgartens „Ästhetik ist also eine Philosophie der sinnlichen Empfindung und Wahrnehmung, und sie nimmt die Aktivität der Sinne nicht als äußeren Reiz und als Material für den Verstand, sondern als eine besondere Art der Erkenntnis ernst.“⁵⁷³ Um sich dem Menschen in seiner rational-sinnlichen ‚Ganzheit‘ zu nähern, wird die Sinnlichkeit als Erkenntnisquelle wahrgenommen, anerkannt und aufgewertet; die Dominanz von Verstand und Logik wird gleichzeitig relativiert. Baumgarten geht es um eine neue Form der Wissensgenerierung und „Erkenntnislehre“.⁵⁷⁴

Die *Aesthetica* entstand erklärmaßen als Reaktion auf ein erkenntnistheoretisches und im weiteren Sinne anthropologisches Problem, als Beitrag zur ‚Erweiterung des Wissens vom Menschen‘. Hintergrund dafür ist eine bereits gegen Ende des 17. Jahrhunderts in der frühen deutschen Aufklärung aufkommende Bewegung, die den ‚ganzten Menschen‘ (Christian Thomasius) im Zusammenhang seiner einander widerstrebenden Vermögen zu erfassen und auf den Begriff zu bringen suchte. Die *Aesthetica* ist entstanden als eine Theorie menschlicher Erkenntnis und der menschlichen Erkenntnisvermögen. Baumgarten wird dafür den Neologismus ‚Gnoseologie‘ einführen.⁵⁷⁵

ernst zu nehmender Philosophie berufen wird. Der Terminus ‚unteres Erkenntnisvermögen‘ wandelt sich von einem wertenden Begriff zu einem *terminus technicus*. Das ‚Untere‘ ist nicht länger ein Makel, sondern eher eine terminologische Hommage an die Tradition, in der Absicht, sie zu neutralisieren.“ Adler u. Wolff: Einleitung, S. 16 f.

572 Adler unterstreicht die grundlegende Bedeutung der Sinne: „Baumgartens Ästhetik ist bedeutend dort, wo sie *Aisthetik*, Theorie der Erkenntnisleistungen der Sinne ist. Schönheit und Künste stellen zwar in der *Aesthetica* einen privilegierten Erscheinungsmodus von sinnlicher Erkenntnis, Grundlage und eigentliches Zentrum von Baumgartens Ästhetik sind aber die Sinne als Vermittler von Erkenntnis und die daraus ableitbaren Wahrheitsdimensionen und Erkenntnisextensionen.“ Adler: Horizonte und Idylle, S. 36.

573 Schweizer: Einführung, S. VII.

574 Adler: Was ist ästhetische Wahrheit?, S. 51.

575 Groß: *Cognitio Sensitiva*, S. 27 f. Hervorhebung im Original. Das Binnenzitat entstammt: Dieter Kliche: Ästhetik und Aisthesis. Zur Begriffs- und Problemgeschichte des Ästhetischen. In: Weimarer Beiträge. Zeitschrift für Literaturwissenschaft, Ästhetik und Kulturwissenschaften 44 (1998), S. 485–505, hier S. 488. Wie vielschichtig die Traditions- und Wissensbezüge der Baumgarten’schen Ästhetik sind, wird auch mit den von Adler erläuterten Korrespondenzen der Gnoseologie mit der Antike deutlich: „Baumgarten stellt sich explizit mit seiner Definition, Benennung und systematischen Installierung der Ästhetik in die Tradition griechischer Philosophie und Paristik. Beide Bezugsfelder mit ihrer scharfen Trennung zwischen *aistheta* – den Objekten sinnlicher Wahrnehmung und Erkenntnis – auf der einen Seite und *noeta* – den Objekten der verstandesmäßigen Erkenntnis – auf der anderen sind nicht schlicht Elemente einer deskriptiven Gnoseologie. Die antike Tradition, vermittelt über die neuplatonische und judäo-christliche bis hin zu Baumgarten und darüber hinaus bis in unsere Gegenwart,

Um Baumgartens Theoreme angemessen einordnen zu können, ist es unerlässlich, die Hierarchiestrukturen in seiner Theorie zu verdeutlichen: Während sich innerhalb der Gnoseologie Ästhetik und Poetik entfalten, ist die Gnoseologie (und damit Ästhetik und Poetik) ausschließlich – wie Adler gezeigt hat – im Rahmen einer verbindlichen metaphysischen Ordnung denkbar: „Die Fundierungsrelationen zwischen Poetik, Ästhetik, Gnoseologie und Metaphysik machen jedenfalls klar, dass eine Poetik ohne Ästhetik, eine Ästhetik ohne Gnoseologie und eine Gnoseologie ohne metaphysischen Rahmen nicht bestehen kann.“⁵⁷⁶

Das Erkenntnisvermögen ist nach Baumgarten schöpferisch. Die Sinne registrieren nicht nur einfach Reize, sondern sie sind schöpferisch-produktive Quelle von Erkenntnis und Wissen. Das ästhetische Denken ist also ein sinnlich fundiertes komplexes Denken, das sensible und vielschichtige Verbindungen wahrnehmen und zu erfassen vermag. Dieses komplexe, sinnliche Erfahrens-Denken kann nach Baumgarten geschult und immer weiter verfeinert werden (*felix aestheticus*). Wird es in seiner facettenreichen und nuancierten Art angewendet, so ist dieses Denken nach Baumgarten ‚schön‘. Die Baumgarten’sche Ästhetik ist damit deutlich umfassender und grundlegender gedacht, als die heute ‚gängigen‘ Vorstellungen, die beispielsweise die Ästhetik als „Philosophie der Kunst“ definieren. Steffen W. Groß hebt hervor,

daß Baumgarten die *Aesthetica* als eine Erkenntnislehre in einem sehr weiten Sinne konzipiert, als eine Erkenntnislehre, die als *ars cognitionis sensitivae et proponendi* gerade den schöpferisch-produktiv gestalteten Charakter menschlicher Erkenntnis betont. *Ars pulchre cogitandi* ist nicht die Erkenntnis des ‚Schönen‘ bzw. der ‚schönen Künste‘, sondern die Fertigkeit der schönen Erkenntnis, d. h. nach Baumgartens Schönheitskonzept die Erkenntnis der Dinge in ihren

geht aus von einer Trennung, nicht selten von einem Antagonismus von Geist und Körper, Verstand und Sinnen, wobei Geist und Verstand Körper und Sinne dominieren. Die *aistheta* sind der Schatten der *noeta*, aber auch deren Grund und Quelle.“ Adler: Was ist ästhetische Wahrheit?, S. 50. Hervorhebung im Original.

- 576 Adler: Was ist ästhetische Wahrheit?, S. 53. Dabei sieht Adler sowohl für die ‚Ästhetiker‘ als auch für die ‚Aisthetiker‘ im Bezugsrahmen von Baumgartens Theorie miteinander korrespondierende Koexistenzmöglichkeiten, solange Gnoseologie und Metaphysik als hierarchisch übergeordnet verstanden werden: „Der Unterschied zwischen den ‚Ästhetikern‘, die Baumgartens Ästhetik als Theorie der Schönheit und der Künste lesen und den ‚Aisthetikern‘, die sie als eine Theorie der unteren Erkenntnisvermögen lesen, ist meines Erachtens nicht exklusiv. Es kann das eine gedacht werden, ohne das andere zu lassen, vorausgesetzt, dass die gnoseologische Rangfolge beachtet wird, soll heißen, dass Baumgartens Ästhetik nur dann richtig gelesen werden kann, wenn der metaphysisch-gnoseologische Aspekt als grundlegender anerkannt wird, auf dem dann Ästhetik und Poetik aufruh.“ Adler: Was ist ästhetische Wahrheit?, S. 52.

Zusammenhängen und Verbindungen. Das ist ein fundamentaler Unterschied zu einem Verständnis von Ästhetik als Philosophie der Kunst und dergleichen!⁵⁷⁷

Damit ist der Bereich der Kunst, wie er heute im Wesentlichen mit dem Begriff Ästhetik verbunden ist, zwar ein wichtiger, aber eben nur ein Teil von Baumgartens Ästhetikkonzeption: „Die heute allgemein etabliert Definition von Ästhetik als philosophischer Disziplin hat nicht mehr viel mit der Weite des Ansatzes von Baumgarten und dem eigentlichen Anliegen seiner *Aesthetica* gemein.“ Dabei „kann und darf“, so Groß weiter, „[d]er Kurzschluß von Ästhetik und Kunstproduktion [...] jedoch gerade nicht auf Baumgarten zurückgeführt werden.“⁵⁷⁸ Adler betont bereits, dass „das Kunstwerk nur einen, wenn

577 Groß: *Cognitio Sensitiva*, S. 27. Hervorhebung im Original. Wie Adler und Wolff betonen, ist „Ästhetik im Baumgartenschen Sinne [...] keine exklusive Wissenschaft, denn sie ist nicht bloße Kunsttheorie oder Theorie des Schönen, sondern ein integraler Teil der Theorie von der menschlichen Erkenntnis überhaupt. Damit verlieh Baumgarten den Tätigkeiten des Erkennens, Wissens, Anschauens, Begreifens, Erfassens, Vorstellens einen neuen Sinn und eine neue Dignität.“ Adler u. Wolff: Einleitung, S. 17. Auch Constanze Peres unterstreicht, „daß die Ästhetiktheorie Baumgartens [...] in ihrer immanenten Struktur ein Erklärungsmodell bereitstellt, das die Eigenständigkeit und Eigenwertigkeit der Erkenntnisleistung des sinnlich-künstlerischen Weltzuganges herausarbeitet.“ Peres: *Cognitio sensitiva*, S. 40. Die Ästhetikgeschichte nach Baumgarten ist von zahlreichen Spezialisierungen und Ausdifferenzierungen, aber auch von Verengungen des Diskurses bestimmt. Vornehmlich in der Gegenwart besteht eine Tendenz zur Verflachung des Begriffs, die sich von der Ästhetik als ‚Philosophie der Kunst‘ bis zum heute u. a. von Zahnarztpraxen in den kulturell-populären Alltagsdiskurs eingebrachten Verständnis von ‚Zahnästhetik‘ zeigt: „Es war Baumgartens ausdrückliches Anliegen, insbesondere in seiner *Aesthetica*, für jene Verluste zu sensibilisieren, die mit Abstraktionen notwendig verbunden sind. Fast alle heute weitverbreiteten internationalen Standardlexika der Philosophie bestimmen ‚Ästhetik‘ jedoch unisono als Philosophie der Kunst und der Kunsterfahrung bzw. der Kunstkritik – und abstrahieren damit von vordem mit dem Begriff verbundenen Zusammenhängen und programmatischen Zielsetzungen.“ Groß: *Cognitio Sensitiva*, S. 15. Hervorhebung im Original. Wie wenig Baumgartens Radikalität verstanden oder anerkannt wurde, zeigt sich in der Begriffsverengung, die bereits bei Georg Friedrich Meier (1718–1777) beginnt und den Diskurs bis heute wesentlich beeinflusst: „Im Gegensatz zum begrifflichen Denken als Abstraktion, das von den konkreten Dingen absieht und im Wortsinne ihre Konkretheit ‚abzieht‘, vermag allein das ästhetische Denken die *venusta plenitudo*, die anmutige Fülle der Gegenstände, zu umfassen, um so ‚schönes Denken‘ zu sein. Das heißt [...] aber auch, daß der Baumgartensche Ästhetikbegriff noch weiter gefaßt ist, als daß er sich lediglich auf Kunstwerke beziehe – eine Vereinseitigung und Begriffsverengung, die bereits Baumgartens Schüler und Popularisator Georg Friedrich Meier einleitete“. Egbert Witte: *Logik ohne Dornen. Die Rezeption von A. G. Baumgartens Ästhetik im Spannungsfeld von logischem Begriff und ästhetischer Anschauung*. Hildesheim, Zürich u. New York: Olms 2000 (= Studien und Materialien zur Geschichte der Philosophie 53), S. 56.

578 Groß: *Cognitio Sensitiva*, S. 29. Hervorhebung im Original.

auch einen gewichtigen Sonderfall aus der Reihe der für die Ästhetik relevanten Objekte darstellt“, denn die „frühe philosophische Ästhetik ist [...] nicht eine Kunstwissenschaft, sondern sie ist konzipiert als Wissenschaft von der sinnlichen Erkenntnis.“⁵⁷⁹ Die Sinnlichkeit des Menschen als Erkenntnisquelle ist dem Kunstwerk vorgängig. Selbstverständlich ist gerade der *felix aestheticus* befähigt, Kunstwerke zu schaffen oder aus ihnen sinnliche Erkenntnisse abzuleiten, aber die Gnoseologie ist ausdrücklich nicht auf das Kunstwerk eingeschränkt, sondern ihr Gegenstand kann jeder andere Aspekt von Kultur und Welt sein.⁵⁸⁰ Das ästhetische, d. h. das schöne Denken ist bei Baumgarten komplex und umfassend. Seine *Aesthetica* formuliert eine grundsätzliche Einstellung zur Welt, wobei der sinnlichen Erkenntnis des Menschen ein gewichtiger Platz eingeräumt wird.

Hinter Baumgartens Ästhetikbegriff zeigt sich ein ganzheitliches, sinnliches wie rationales Erkenntnisstreben, das potenziell alle Phänomene der Welt in den Blick nimmt und im Bereich der Künste folgerichtig dezidiert *alle* Künste umfasst. Modern mutet in Baumgartens Ästhetik dabei an, dass sie dogmatisch-kanonische Wertungen und Hierarchien zumindest teilweise abbaut und sich relativ unvoreingenommen (auch Baumgarten hat seine normativen Bestrebungen) den komplexen Erkenntnismöglichkeiten in ihrem Zusammenwirken mit dem Ziel des ‚schönen Denkens‘ stellt.⁵⁸¹

Bei Baumgarten zeigt sich die emanzipatorische Bestrebung der Ästhetik, die sich im Menschenbild des anti-tyrannischen *felix aestheticus* personifiziert: Die Künste selbst in ihrer ganzen Vielfalt, aber auch das Leben insgesamt als sinnlicher Vorgang werden bei Baumgarten idealerweise von seinem *felix aestheticus* erfahren und im Sinne der Kulturschöpfung ästhetisch reflektiert hervorgebracht.

579 Adler: Die Prägnanz des Dunklen, S. 47.

580 Groß erläutert hierzu: „Baumgartens Definition von *Aesthetica*, die Bestimmung seines erkenntnistheoretischen Programms, zeigen deutlich, daß nicht das Kunstwerk Erkenntnisfunktion und -bedeutung zugewiesen bekommt, sondern die Sinnlichkeit des Menschen in Baumgartens eigentümlichem Verständnis von geistig-sinnlicher Wahrnehmung und darin zugleich erfolgreicher poetischer Gestaltung. Die sinnliche Erkenntnis ist es dann, die sich – unter anderem – auch im Kunstwerk ausdrückt und sich in ihm realisiert.“ Groß: *Cognitio Sensitiva*, S. 29 f. Hervorhebung im Original.

581 Egbert Witte fasst in Bezug auf Baumgartens Ästhetik zusammen, dass „die definitorische Bewegung ausgeht von einer erkenntnistheoretischen zu einer solchen Bestimmung, die Rhetorik und Poetik mitumfaßt, um sodann aus der Einsicht, daß der Erfahrungsgehalt des Ästhetischen Nicht-Sprachliches involviert, zu einer Theorie zu gelangen, die sowohl die erkenntnistheoretischen Komponenten beinhaltet, als auch eine Theorie aller (!) schönen Künste sein muß.“ Witte: Logik ohne Dornen, S. 44.

7.1.3 *felix aestheticus versus Tyrann*

Da Baumgarten „sowohl Aufklärer als auch Pietist“⁵⁸² ist, muss seine Ästhetik im Lichte eines „unwidersprochenen Verhaftetsein[s] in der Metaphysik“⁵⁸³ betrachtet werden.⁵⁸⁴ Dies gilt insbesondere auch für sein Konzept des *felix aestheticus*. Sein programmatisches Vorhaben formuliert Baumgarten für den *felix aestheticus*, den ‚glücklichen Ästhetiker‘, folgendermaßen:

§ 27 Weil die Schönheit der Erkenntnis eine Wirkung des schön Denkenden ist und weder größer noch edler als dessen lebendige Kräfte, wollen wir vor allem gewissermaßen die Entstehung und die Idee des schön Denkenden, den CHARAKTER DES GLÜCKLICHEN ÄSTHETIKERS, umreißen und eine Aufzählung dessen, erstellen, was in einer Seele die näheren Gründe des schönen Denkens sind.⁵⁸⁵

Baumgarten sieht das Gelingen einer zur ästhetischen Wahrnehmung und zum schönen (also ganzheitlichen) Denken begabten Person bereits von Geburt an angelegt und gegeben (bzw. nicht gegeben):

§ 28 Der allgemeine Charakter des glücklichen Ästhetikers erfordert, wenn wir nur Allgemeineres unterstellen, 1) die ANGEBORENE NATÜRLICHE ÄSTHETIK (die Physis, die Natur, die guten Anlagen, die von Geburt an gegebenen Urbilder und Grundelemente), die natürliche Veranlagung der ganzen Seele zum schönen Denken, mit der man geboren wird.)⁵⁸⁶

582 Allerkamp u. Mirbach: Unter produktiver Spannung: 300 Jahre Baumgarten, S. 18. Zur differenzierten Auseinandersetzung mit dem Pietismus bei Baumgarten vgl. Simon Grote: Vom Geistlichen zum guten Geschmack? Reflexionen zur Suche nach dem pietistischen Wurzeln der Ästhetik. In: Andrea Allerkamp u. Dagmar Mirbach (Hrsg.): Schönes Denken. A. G. Baumgarten im Spannungsfeld zwischen Ästhetik, Logik und Ethik. Sonderheft 15 der Zeitschrift für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft. Hamburg: Meiner 2016, S. 365–379.

583 Constanze Peres: *Cognito sensitiva*. Zum Verhältnis von Empfindung und Reflexion in A. G. Baumgartens Begründung der Ästhetiktheorie. In: Hans Körner u. a. (Hrsg.): Empfindung und Reflexion. Ein Problem des 18. Jahrhunderts. Schriftleitung Ludwig Tavernier. Hildesheim, Zürich u. New York: Olms 1986 (= Münchner Beiträge zur Geschichte und Theorie der Künste 1), S. 5–48, hier S. 40.

584 Adler erläutert zur metaphysischen Ordnungsvorstellung Baumgartens: „Die Philosophie liefert [...] den zwingenden Grund für die Notwendigkeit des Glaubens als Fortführung der geistigen Erkenntnis mit anderen Mitteln. Schönheit als ästhetische Wahrheit ist das dem Menschen zugängliche metaphysische Analogon und Deiktikon der hypothetischen Totalität des Kosmos. Es ‚passt‘ alles und hat seine Ordnung.“ Adler: Was ist ästhetische Wahrheit?, S. 59.

585 Baumgarten: Ästhetik. Bd. 1, S. 27.

586 Baumgarten: Ästhetik. Bd. 1, S. 27.

In § 29 wird zur „Natur des glücklichen Ästhetikers“ darüber hinaus gezählt: „1) der ANGEBORENE ANMUTIGE UND GESCHMACKVOLLE GEIST, die angeborene Gemütsfähigkeit, deren untere Vermögen leichter erweckt und zum Geschmackvollen der Erkenntnis in einem angemessenen Verhältnis zusammenwirken sollen.“⁵⁸⁷ Anmut und Geschmack stellen bei Baumgarten in ihrer ‚Substanz‘ damit naturalisierte Essenzen dar, die dem zum schönen Denken befähigten Menschen von Geburt an göttlich mitgegeben seien. „Zum geborenen Ästhetiker“ und somit zum *felix aestheticus* kann bei Baumgarten nur werden, in wem bereits ein besonderes ästhetisches Temperament angelegt ist, wie es in § 44 weiter heißt. Hierzu „wird 2) eine Gemütsart erfordert, die einer würdigen und bewegenden Erkenntnis besonders gern folgen will, und dasjenige Verhältnis der Begehrensvermögen, durch das er leichter zur schönen Erkenntnis gebracht wird: das ANGEBORENE ÄSTHETISCHE TEMPERAMENT.“ Dieses ästhetische Temperament steigert Baumgarten weiter zur Größe: „Es wird also erlaubt sein,“ so legt § 45 dar, „den ästhetischen Temperamenten eine gewisse ANGEBORENE GRÖSSE DES HERZENS zuzuschreiben, ein vorzüglicher Trieb zum Großen hin, vor allem bei denjenigen, die darauf achthaben, wie leicht von da aus der Übergang zum Größten sein mag.“⁵⁸⁸ Zur Größe des Herzens gesellt sich bei Baumgarten die Begeisterung und die damit potenziell verbundene Fähigkeit, auch andere zu begeistern.⁵⁸⁹ In § 78 heißt es, dass „[d]er allgemeine Charakter des glücklichen Ästhetikers“ ferner „IV) die ÄSTHETISCHE BEGEISTERUNG die schöne Erregung des Gemüts und Entflammung, den inneren Drang, die Entzückung, den Furor, den Enthusiasmus, einen gewissen göttlichen Geist) [erfordert]“.⁵⁹⁰ Der Weg des *felix aestheticus* ist der einer Vervollkommnung und Erhöhung, ein Impuls, der sich jeweils anders konnotiert auch in den Ästhetiken Schopenhauers und Nietzsches wiederfindet. Damit schafft auch Baumgartens Ästhetik, ungeachtet ihrer Enthierarchisierungsbestrebungen in Bezug auf Vernunft und Sinnlichkeit, wieder neue Differenzen. Das ‚Hohe‘ zu schauen, bleibt der Seele des *felix aestheticus* vorbehalten, der im schönen Denken seine Erkenntnisfähigkeiten weiter schult und ausbildet; hierzu sind bestimmte Menschen nach Baumgarten von Geburt an ‚seelisch‘ bestimmt (oder eben nicht): „Den Psychologen ist klar, daß in einer solchen Begeisterung die ganze Seele ihre

587 Baumgarten: Ästhetik. Bd. 1, S. 29.

588 Baumgarten: Ästhetik. Bd. 1, S. 37.

589 Hieran ist, aus heutiger Sicht, das von Max Weber formulierte Konzept des Charismas anschlussfähig, das für (politische) Herrschaft eine zentrale Rolle spielt. Vgl. Weber: Politik als Beruf, bes. S. 8–10.

590 Baumgarten: Ästhetik. Bd. 1, S. 63.

Kräfte verstärkt, am meisten jedoch“, so betont Baumgarten in § 80, „die unteren Vermögen, so daß beinahe der ganze Grund der Seele sich etwas höher erhebt und irgend etwas Höheres atmet und willig Dinge gewährt, die uns vergessen, nicht erfahren, uns selbst und noch viel weniger anderen voraussehbar schienen.“⁵⁹¹ Trotz der Offenheit des Konzeptes haftet dem Idealbild des *felix aestheticus* damit etwas Exkludierendes an. Es verkörpert „das Menschenbild Baumgartens und zugleich sein normatives Ideal vom menschlichen Sein“.⁵⁹² Dieses normative Ideal ist dabei ganz untyrannisch, denn „Baumgartens Mensch, sein *felix aestheticus*, erscheint als der sensible Schöpfer und Gestalter von Kultur.“⁵⁹³ In Baumgartens Überlegungen spielt dabei die Ganzheitlichkeit eine zentrale Rolle, wie in einer Art Lebenskunst können alle Aspekte des menschlichen Seins von seiner Ästhetik erfasst werden. Eine scharfe Trennung von Kunst und ‚banalem‘ Leben ist damit aufgehoben. Der *felix aestheticus* erschafft sein Leben und die Kultur mit ihren künstlerischen Artefakten in sensibler, kenntnisreicher und somit insgesamt schön denkender Weise:

Der *felix aestheticus* ist der sensible Schöpfer und Gestalter von Kultur – und darin seiner selbst und seines eigenen Lebens. Was uns Baumgarten mit dem *felix aestheticus* aufzugeben sucht, ist daß wir uns in dieser Rolle sowie in der mit ihr untrennbar verbundenen Verantwortung und Verantwortlichkeit wahrnehmen und erkennen.⁵⁹⁴

Diese Vorstellung vom Menschen und vom menschlichen Verhalten impliziert ethisch-moralische Gesichtspunkte, wie sie Friedrich Schiller später in *Über die ästhetische Erziehung des Menschen* (1795)⁵⁹⁵ gezielt politisch ausbuchstabiert. Während Schillers Ausführungen durchaus konkreter und ‚staatstragender‘ in der Bildung seines nicht unelitären Menschenkonzeptes werden, geht es Baumgarten gerade um eine prinzipielle Offenheit. Nicht konkrete (politische) Inhalte sind mit dem *felix aestheticus* verbunden, sondern die

591 Baumgarten: Ästhetik. Bd. 1, S. 65.

592 Steffen W. Groß: *Felix Aestheticus*. Die Ästhetik als Lehre vom Menschen. Zum 250. Jahrestag des Erscheinens von Alexander Gottlieb Baumgartens *Aesthetica*. Würzburg: Königshausen & Neumann 2001, S. 163. Hervorhebung im Original.

593 Groß: *Cognitio Sensitiva*, S. 32. Hervorhebung im Original.

594 Groß: *Felix Aestheticus*, S. 183.

595 Vgl. Friedrich Schiller: *Über die ästhetische Erziehung des Menschen* in einer Reihe von Briefen [1795]. In: Ders.: *Schillers Werke*. Nationalausgabe. Begr. v. Julius Petersen. Hrsg. im Auftr. d. Nationalen Forschungs- und Gedenkstätten der klassischen deutschen Literatur in Weimar (Goethe- und Schiller-Archiv) u. d. Schiller-Nationalmuseums in Marbach v. Lieselotte Blumenthal u. Benno von Wiese. Bd. 20. Philosophische Schriften. Erster Teil. Unter Mitwirk. v. Helmut Koopmann hrsg. v. Benno von Wiese. Weimar: Hermann Böhlaus Nachfolger 1962, S. 309–412.

Stärkung und Herausbildung sinnlicher Erkenntnisfähigkeiten, das schöne (komplexe) Denken und die sich hieraus ableitenden Haltungen zur Gesellschaft stehen im Zentrum.⁵⁹⁶ Das ganzheitliche Konzept von aufgewerteten Sinnen und schönem Denken geht im Leben selbst auf, denn „[d]ie Verschränktheit von Geistigkeit und Sinnlichkeit zeigt und vollzieht sich im Leben, im Sinnlich-Geistigen des *felix aestheticus*.“⁵⁹⁷ Das sinnliche Erkenntnisvermögen bekommt bei Baumgarten einen zentralen Platz und die Vernunftdominanz, welche die sinnlichen Facetten des Menschen abwertete und verstellte, ist relativiert. Dabei wird jedoch nun nicht umgekehrt die Vernunft abgewertet – sie bleibt weiter grundlegend –, sondern es geht Baumgarten um die facettenreiche Interaktion von Vernunft und Sinnlichkeit, sie beide lassen in ihren Zusammenspiel miteinander den *felix aestheticus* entstehen: „Nicht die tyrannische Unterdrückung der sinnlichen Faktoren, sondern ihre Zurückführung auf ein inneres Maß und eine ihnen selbst immanente Regel‘ sei die Aufgabe, der es sich zu stellen gelte.“⁵⁹⁸ Hiermit ist ebenfalls eine Aufwertung des Leibes und eine Überwindung der mit Descartes einhergehenden Trennung von Leib und Seele verbunden.⁵⁹⁹ Adler betont die Rolle der „Aisthesis als Erkenntnis durch den Körper, seine Sinne und deren diskursive Verarbeitung“, wenn er darlegt, dass sie „in der Vorstellung und der Darstellung der sinnlichen Erkenntnis ein Noesis-Analogon [wird].“⁶⁰⁰ Leiblich-sinnliche Erkenntnis gehört bei Baumgarten mit zum schönen Denken, das der voll entwickelte ‚schöne Geist‘ des *felix aestheticus* hervorbringt:

Der menschliche Leib [...] erscheint als Träger einer Art spontanen Sinnes, insofern er die Welt, seine Umgebung, unmittelbar versteht. Baumgartens Konzept vom ‚schönen Geist‘ ist von der Einsicht in die leibliche und sinnlich-geistige Daseinsweise des Menschen getragen. Der ‚schöne Geist‘ verkörpert für ihn ein Ideal, das Ideal des allsinnig entwickelten Menschen. Dieses prägt sich als ein

596 Groß unterstreicht darüber hinaus die Offenheit in der Konzeption des *felix aestheticus*: Baumgarten „formuliert den Menschen, seinen *felix aestheticus*, als eine bewußt offene und offengehaltene Frage unter Verzicht auf seine Festlegung auf ein bestimmtes Wesen im Sinne einer eindeutigen Beantwortung der Frage nach dem Menschen.“ Groß: *Felix Aestheticus*, S. 164. Hervorhebung im Original.

597 Groß: *Felix Aestheticus*, S. 170.

598 Groß: *Felix Aestheticus*, S. 174. Das Binnenzitat entstammt: Ernst Cassirer: *Freiheit und Form. Studien zur deutschen Geistesgeschichte*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1994, S. 77.

599 Vgl. René Descartes: *Meditationes de Prima Philosophia*. In: Ders.: *Œuvres philosophiques*. Tome II (1638–1642). Paris: Garnier Frères 1967; vgl. auch: René Descartes: *Ausgewählte Schriften*. Ausgew. u. mit einem Nachwort vers. v. Ivo Frenzel. Frankfurt a. M.: Fischer 1989.

600 Adler u. Wolff: *Einleitung*, S. 17.

höchst praktisches Ideal aus, als eine positive Orientierung. Baumgartens ‚schöner Geist‘ muß daher ganz grundsätzlich von zeitgenössischen und späteren Begriffsprägungen, wie z. B. ‚Schöngeist‘ unterschieden werden.⁶⁰¹

Das Menschenbild Baumgartens ist ganzheitlich-komplex und vereint sowohl sinnliche als auch verstandesmäßige Aspekte. So, wie Norbert Elias den Menschen soziologisch in seinem Beziehungsgeflecht, seinen Figurationen denkt, kann auch der *felix aestheticus* als Effekt seiner vielfältigen Interdependenzen zwischen Sinnen und Verstandesfähigkeit beschrieben werden, die ihn erst in ihrem komplexen Zusammenspiel hervorbringen: „Baumgarten nimmt den Menschen als ein in sich hoch gespanntes Beziehungsgeflecht unterschiedlicher Erkenntnisweisen mit je eigenen Rechten, Ansprüchen und Leistungen.“ Hierbei machen „Sinne, Gefühl, Affekte, Phantasie und Vorstellungskraft, Verstand und logisches Denken [...] erst in ihrer Ganzheit, in ihren Beziehungen und wechselseitigen Verweisungen den Menschen aus.“⁶⁰² Die ethisch-moralischen Aspekte des *felix aestheticus* ergeben sich aus seiner Haltung, seiner sensiblen und ganzheitlichen Sich auf die Welt, die einer Gewalt, wie sie sich häufig aus Komplexitätsreduktion ergibt, entgegensteht. Jedoch ist Baumgartens Mensch dezidiert nicht als der einzig ‚gute‘ und ‚wahre‘ zu denken.⁶⁰³ Sein Konzept ist jedoch ebenfalls nicht – wie später bei Nietzsches Übermensch – amoralisch konzipiert, sondern es formuliert die Möglichkeit eines normativ für Baumgarten erstrebenswerten Entwicklungsprozesses auf der Grundlage göttlich gegebener Anlagen.

Dabei steht Baumgartens *felix aestheticus* in klarer Opposition zur Figur des Tyrannen und der Tyrannentopik. Die Kluft zwischen dem von Geburt an mit den entsprechenden Anlagen zur Ästhetik begabten, stets sich weiter bildenden und im schönen Denken immer sensibler und facettenreicher sich ‚zum Großen hin‘ entwickelnden *felix aestheticus* und dem u. a. von Gewalt, Herrschsucht, Hybris, Willkür, Gier und Launenhaftigkeit bestimmten Tyrannen könnte größer kaum sein. Gleichwohl begleitet zahlreiche Tyrannenfiguren ein ausgeprägter ‚Wille zur Ästhetik‘. Während Wielands Dionysius-Figur, dem die eigene ästhetische Bildung in der Kindheit von seinem Vater versagt wurde, gerade durch seine Förderung von Philosophie und Dichtung als ein *felix aestheticus* auf dem Tyrannenthron erscheinen will, verbirgt sich Schillers

601 Groß: *Felix Aestheticus*, S. 171.

602 Groß: *Felix Aestheticus*, S. 173.

603 Groß führt diesbezüglich aus: „Der *felix aestheticus* ist [...] kein Zerrbild eines idealen oder, schlimmer, eines besonders ‚guten‘ oder ‚wahren‘ Menschen. Er ist vielmehr der in sich ruhende, sich seiner gewisse, ganze Mensch, der – so paradox es klingen mag – niemals zur Ruhe kommen kann.“ Groß: *Felix Aestheticus*, S. 174.

Fiesko hinter vielfältigen Masken. Ästhetik und Herrschaft gehen bei ihm jedoch Hand in Hand. Algabal ist in tyrannischer Weise selbst ganz mit seiner Kunstwelt bzw. dem Text verschmolzen und Caligula dominiert seine Theaterwelt mit der eigenen philosophischen Sicht. Grenouille ist zwar tatsächlich von Geburt an geniehaft begabt, der ‚monströse‘ Überhang der Sinnlichkeit in nur einem einzigen Bereich zeigt bei ihm jedoch grausame Auswirkungen: Menschen spielen für den Dufttyrannen keine Rolle, sie sind lediglich Zubringer für Duftessenzen.

Für Tyrannenfiguren ist das implizit von ihnen verwendete Konzept des *felix aestheticus* attraktiv,⁶⁰⁴ weil sie sich häufig in ihrer narrativen Selbstinszenierung der eigenen Herrschaft durch ‚Auserwähltheit‘ und eine besondere Affinität zu den Künsten zu legitimieren bestrebt sind. Die Inszenierung, qua Geburt eine besondere, ‚natürliche‘ Wahrnehmungsfähigkeit zu besitzen und diese per (Selbst-)Darstellung zum Teil der eigenen Identitätsnarration werden zu lassen, ist an die Selbst- und Fremddarstellungen von Tyrannen anschlussfähig. Dieser Inszenierungsweg bietet dem Tyrannen die Möglichkeit, sich nicht nur narzisstisch mit der Maske des *felix aestheticus* zu schmücken, sondern jede ‚Besonderheit der Anlagen‘ naturalisierend zu inszenieren, bis hin zum messianischen Führertum. Baumgartens *felix aestheticus* stellt den Antipoden zum Tyrannen dar, gleichzeitig ist der ‚glückliche Ästhetiker‘ Baumgartens die Maske des Tyrannen, seine Inszenierung, die er bestrebt ist, anderen vorzugaukeln.

7.1.4 *Zentrale Begrifflichkeiten der Aesthetica und ihre Bezüge zur Tyrannis*

Zunächst geht Baumgarten davon aus, dass die Horizonte des Ästhetischen, ähnlich eines optischen Modells, individuell variieren. In § 149 heißt es:

Wenn man beabsichtigt, etwas schön zu denken, ist auch nach dem subjektiven Reichtum zu fragen. Wie in der Optik hat auch in der Ästhetik ein jeder seinen Horizont, und es kann etwas Bestimmtes innerhalb des ästhetischen Horizonts vieler sein, das dennoch nicht innerhalb des meinen ist, sondern jenen entweder übersteigt oder unter ihm niedergehalten oder jedenfalls doch außerhalb seiner ist.⁶⁰⁵

604 Postuliert wird nicht, dass die Tyrannenfiguren selbst Kenntnis vom Konzept des *felix aestheticus* haben, sondern dass sich zentrale Aspekte von Baumgartens Idealbild in den Absichten der in sie von Autor*innen eingeschriebenen Inszenierungen erkennen lassen.

605 Baumgarten: Ästhetik. Bd. 1, S. 127.

Der eigene Horizont markiere auch die Grenzen der eigenen Ästhetik. Nur die individuelle Begrenztheit hindert nach Baumgarten den Menschen daran, die Welt im Ganzen zu durchdringen. Sein *felix aestheticus* ist das Bildungsideal, das einen möglichst weiten Horizont anstrebt, um der allumfassenden metaphysischen Wahrheit, von der Baumgarten ausgeht, näherzukommen.⁶⁰⁶ Aus Baumgartens Betrachtung des Horizontes folgt, dass sich die ästhetisch Denkenden einen Stoff zu wählen haben, der dem eigenen Horizont entspricht und diesem gemäß ist: „§ 150 Es gehört zu den ersten Gesetzen des anmutigen Denkens, *einen den eigenen Kräften gemäßen Stoff zu ergreifen*“.⁶⁰⁷ ‚Unsachgemäße‘ Verwendung des Ästhetischen zeigt sich daher, wie Baumgarten in § 165 darstellt, in der Ziererei der ‚verschwenderischen Denkungsart‘.⁶⁰⁸ Hingegen ist seine Konzeption der ‚ästhetischen Größe‘ von einer bestimmten Ausgewogenheit gekennzeichnet:

§ 177 Das zweite Besorgnis im anmutigen Denken der Sachen, möge die GRÖSSE sein, jedoch die ÄSTHETISCHE, unter deren Namen wir 1) das Gewicht der Gegenstände und ihre Bedeutsamkeit, 2) das Gewicht und die Bedeutsamkeit der diesen anzumessenden Gedanken, 3) mit Fruchtbarkeit beider zusammenfassen.⁶⁰⁹

Wenn sich die ‚ästhetische Größe‘ moralisch konturiert, wächst sie zur ‚ästhetischen Würde‘ heran, wie § 182 darlegt: „Es sei erlaubt, diese moralische ästhetische Größe kürzer die ÄSTHETISCHE WÜRDE zu nennen“.⁶¹⁰ Die normative Verbindung von moralischen Aspekten mit der ‚ästhetischen Größe‘ zur Würde hat ihre Kehrseite in der Hässlichkeit, die bei Baumgarten dann

606 Adler erläutert in Bezug auf den Horizont bei Baumgarten: „Er nimmt als geschulter rationalistischer Philosoph an, dass eine alles überwölbende metaphysische Wahrheit alle Wahrheiten widerspruchsfrei unter sich vereinige. Das Missliche an dieser metaphysischen Wahrheit ist freilich, dass sie dem Menschen, der im Horizont seiner Vermögen befangen ist, gar nicht zugänglich ist. Sie ist der Schlussstein des Systems, beruhend auf der Annahme, dass das Universum eins und eine Einheit sei“. Adler: Horizonte und Idylle, S. 39.

607 Baumgarten: Ästhetik. Bd. 1, S. 127. Hervorhebung im Original.

608 Diese definiert Baumgarten folgendermaßen: „Die VERSCHWENDERISCHE DENKUNGSART oder die Ziererei besteht darin, daß sie entweder für jeden Faden der Überlegung mehr an Anmutigkeiten und Figuren beinahe bis hin zu den einzelnen kleinsten Teilchen zusammendrängt, als es die züchtige Schönheit des Ganzen gestattet, oder daß sie zuweilen wenigstens den einen oder anderen Teil geschmückter ausführt, als es die schöne kunstgerechte Verbindung des Ganzen erlaubt.“ Baumgarten: Ästhetik. Bd. 1, S. 143.

609 Baumgarten: Ästhetik. Bd. 1, S. 153.

610 Baumgarten: Ästhetik. Bd. 1, S. 159.

hervortritt, wenn die Kombination von Moral und Größe zur Würde ausbleibt. Das Hässliche ist nicht, wie später bei Rosenkranz, in den Bereich des Ästhetischen inkludiert, sondern steht bei Baumgarten, wie § 183 unterstreicht, noch dezidiert in Opposition zu diesem. Der unmoralische Tyrann befindet sich damit außerhalb der Sphäre des Ästhetischen, er kann sich den ästhetikwürdigen Anstrich durch Verstellung und Vorgaukelei höchstens erschleichen:

Wenn sie [die „Anmut der Gedanken“, T. N.] völlig fehlt, nicht allein dem Geist, nicht allein der Vernunft, sondern dem Analogon der Vernunft selbst – sei dieses auch gestärkt durch eine eingeborene Größe des Herzens und diese gefestigt durch den Gebrauch und die Lehre –, würde eine gewisse Häßlichkeit hervorscheinen, die etwaige andere Anmutigkeiten verunstaltet, weil es ja nicht möglich wäre, im Zuge einer wahrhaft ungeschmackvollen Ausnahme, bei ihnen zu verweilen oder einen Verfall der Sitten, selbst nach dem Ermessen von jemandem, der die Sitten nur nach dem Geschmack – gleichwohl keinem gewöhnlichen und dirnenhaften beurteilt.⁶¹¹

Die ‚ästhetische Größe‘ und die aus ihr abgeleitete ‚ästhetische Würde‘ können sich bei Baumgarten in Kunstwerken und Artefakten objektivieren und gleichzeitig individuell in Personen hervortreten.⁶¹² Gelingt dies, so sieht Baumgarten sie zur ‚Ästhetischen Großmut‘ und zur ‚Ästhetischen Wichtigkeit‘ nobilitiert. Diese Bereiche können dem *felix aestheticus*, aber nicht dem Tyrann zugesprochen werden:

§ 189 Schließlich werden die ÄSTHETISCHE GRÖSSE, und daher auch die ÄSTHETISCHE WÜRDE, ebenso sehr die ABSOLUTE wie die RELATIVE, entweder OBJEKTIV (der Gegenstände, des Stoffes) sein, insofern in den Gegenständen und in den zu denkenden Dingen selbst der vornehmlichste Grund ist, warum sie durch einen schönen Geist und ein schönes Herz in einer auf sie im richtigen Verhältnis abgestimmten Größe und Würde gemalt werden können, oder SUBJEKTIV (der Person), betreffend die natürlichen Möglichkeiten und Vermögen eines bestimmten Menschen, auch bezüglich etwas Bestimmtem und in einem gewissen Zusammenhang, mit Begierden und aus freier Entscheidung uns einen gegebenen Stoff so, wie er es vermag und wie es billig ist, in

611 Baumgarten: Ästhetik. Bd. 1, S. 159.

612 Der Begriff der Würde wird im Zusammenhang mit der Ästhetik bei Schiller im Kontext seiner Auseinandersetzung mit Kant in zentraler Weise lanciert: Friedrich Schiller: Über Anmut und Würde [1793]. In: Ders.: Schillers Werke. Nationalausgabe. Begr. v. Julius Petersen. Hrsg. im Auftr. d. Nationalen Forschungs- und Gedenkstätten der klassischen deutschen Literatur in Weimar (Goethe- und Schiller-Archiv) u. d. Schiller-Nationalmuseums in Marbach v. Lieselotte Blumenthal u. Benno von Wiese. Bd. 20. Philosophische Schriften. Erster Teil. Unter Mitwirk. v. Helmut Koopmann hrsg. v. Benno von Wiese. Weimar: Hermann Böhlau Nachfolger 1962, S. 251–308. Vgl. hierzu Birgit Nübel: Schillers ästhetische Theorie *Über Anmut und Würde*. In: Der Deutschunterricht 56 (2004), H. 6, S. 50–61.

Größe und Würde vor Augen zu stellen. Diese letzteren Möglichkeiten und Vermögen nennen wir die ÄSTHETISCHE GROSSMUT und die ÄSTHETISCHE WICHTIGKEIT.⁶¹³

Der *felix aetheticus* kann bei Baumgarten zur ‚erhabenen Denkungsart‘ gelangen, die in der Art und Weise, *wie* gedacht wird, den großen ästhetischen Stoffen, die den Inhalt des Denkens bilden, entspricht. Gleichzeitig ist in der ‚erhabenen Denkungsart‘ immer auch die sittliche Komponente enthalten, nur so entsteht für Baumgarten das schöne Denken:

§ 281 Die ERHABENE (großartige, große, hehre, höchste, vollständige, gewichtige, reiche, geschmückte, starke) DENKUNGSART (von Pracht, Ehre, Würde und Erhabenheit) ist ihren wahrhaft großen Stoffen des Denkens so gleichartig, daß sie – ihnen zugleich genügend würdig und auf beste Weise gesittet – nicht nur nicht der heroischen Tugend und der Art und Weise zu denken, die diese als Begleiterin – wenn nicht als Führerin – zu haben pflegt, entgegensteht, sondern auch mit den Sitten, die mit einzigartiger Hoheit verbunden sind, richtig zusammenstimmt.⁶¹⁴

Schönheit resultiert nach Baumgarten aus der erhabenen Denkungsart. Dies wird gleichzeitig eng mit dem Wahrheitsbegriff verbunden. Da die schöne, also wahre und erhabene Denkungsart für Baumgarten ein normativ anzustrebendes Ideal bildet, bringt sie jedoch auch, in den zahlreichen Fällen, in denen sie verfehlt oder nur scheinbar erreicht wird, besonders mit dem von Baumgarten aufs Schärfste abgelehnten Schwulst eine negative Kehrseite hervor:

§ 319 I) Die erhabene Denkungsart ist in vollstem Sinne schön. Dies ist überaus wahr. Hieraus werden in schlechter Weise die umgekehrten Schlüsse gezogen: 1) Was immer schön gemacht werden soll, das muß erhaben gemacht werden. Daher rühren die [...] Arten des Schwulstes. 2) Gar hübsche und gar saubere und gar anmutige Dinge werden erhaben sein. Dies ist die Quelle, aus der die erste Unterart des [...] Schwulstes hervorgehen wird [...].⁶¹⁵

Schönheit muss also nicht im Gewand des Erhabenen erscheinen, sondern kann sich durchaus in schlichten Dingen zeigen, die dem nach der Inszenierung von Größe strebenden Tyrannen fern liegen. Von populärer Wirkung bleibt hingegen der tyrannische Schwulst, der die ‚ästhetische Größe‘ nur vorgaukelt und ihr Gegenteil darstellt, da, wie es in § 364 heißt, „nun die wahre Größe des Gemüts dem Schwulst nicht weniger als der niedrigen und kriechenden Art der

613 Baumgarten: Ästhetik. Bd. 1, S. 167.

614 Baumgarten: Ästhetik. Bd. 1, S. 255.

615 Baumgarten: Ästhetik. Bd. 1, S. 293–295.

Gedanken und des Lebens feindlich gegenübersteht“.⁶¹⁶ Als ein Kennzeichen des *felix aestheticus* betrachtet Baumgarten die demütige Haltung, gerade „schlichte Dinge“ auszudrücken. Dies bezeichnet das Gegenteil des Schwulstes und ist die konträre Haltung zur hybrisartigen Prahlucht des (meist nicht gelehrten) Tyrannen, denn „[e]in einzigartiger Beweis eines großen Gemüts in schlichten Dingen“, so heißt es in § 372, „ist eine gewisse Verleugnung der eigenen Gelehrsamkeit, wenn ein Mann von größtem Geist, größerer Erkenntnis und größerem Gemüt in einem gegebenen Werk dennoch schlichte Dinge ausdrücken will“.⁶¹⁷ Absolut gesteigert sieht Baumgarten jedoch schließlich die ‚ästhetische Großmut‘ in der Nähe ‚unsterblicher‘ Leistungen:

§ 394 Es bleibt die ÄSTHETISCHE GROSSMUT, die IN IHRER VORZÜGLICHEN FORM eine solche genannt wird, ein höherer Geist, der in den besten und den der Art nach größten Dingen gebildet ist, sowie ein zur Unsterblichkeit geborenes, diese schon im sterblichen Leib lebendes Herz, das in seiner Großartigkeit den der Art nach größten Dingen, die gedacht werden können, sowohl gewachsen ist als auch in all seinem Tun für diese Sorge trägt [...].⁶¹⁸

Übergeordnet bleibt für Baumgarten dabei das Göttliche, das alle menschlichen ästhetischen Bildungsvermögen subordine, wie § 399 deutlich macht: „Vielmehr ist das erste Gesetz der positiven Würde für das Erhabene dieses: Alles Menschliche, was auch immer es sei, selbst das in besonderer Weise größte, muß dem Göttlichen unterworfen werden.“⁶¹⁹ Doch nicht nur das Göttliche unterwerfe, sondern Machthaber und Strukturen drückten die „herausragenden Naturen“ nieder, wie Baumgarten in § 413 mit Verweis auf die Ausführungen des antiken Anonymus ‚Longin‘⁶²⁰ – der von Baumgarten und in Gelehrtenkreisen des 17. und 18. Jahrhunderts stark rezipiert wurde⁶²¹ – herausstellt:

616 Baumgarten: Ästhetik. Bd. 1, S. 343.

617 Baumgarten: Ästhetik. Bd. 1, S. 349.

618 Baumgarten: Ästhetik. Bd. 1, S. 371–373.

619 Baumgarten: Ästhetik. Bd. 1, S. 377.

620 Zu ‚Longins‘ Schrift *Vom Erhabenen* erläutert Manfred Fuhrmann: „Die Schrift *Vom Erhabenen*, strenggenommen ein rhetorischer Traktat, gilt [...] als bedeutsames Dokument der antiken Dichtungstheorie [...]. Die Schrift *Vom Erhabenen* wurde lange Zeit Cassius Longinus, einem Gelehrten des 3. Jahrhunderts n. Chr., zugeschrieben. Seit dem Beginn des 19. Jahrhunderts debattiert man über die Verfasserfrage; heutzutage gilt das Werk im allgemeinen als anonym. Die Überlieferung des Traktates beruht letztlich auf einer einzigen, noch erhaltenen Quelle, auf dem Codex Parisinus 2036 (10. Jh.) [...]“ Manfred Fuhrmann: *Die Dichtungstheorie der Antike. Aristoteles – Horaz – ‚Longin‘*. Eine Einführung. Düsseldorf u. Zürich: Artemis & Winkler 2003, S. 162. Strukturell und inhaltlich zeigen sich Anklänge von Baumgartens Ästhetik an ‚Longins‘ Schrift. *Vom Erhabenen* „behandelt, vordergründig betrachtet, die erhabenen Ausdrucksmittel und

Vielmehr scheint mir, [...] daß die besten und größten oder zumindest die herausragenden Naturen durch die Barbarei der Zeitalter und zu ihren Lebzeiten, durch schlechte Beispiele, durch Vorurteile der Mächtigen, durch die Sklaverei, wie es bei Longin heißt, gleichsam wie in einem *Seelenzwinger und öffentlichen Zuchthaus* niedergerückt, gefesselt und verkleinert werden können [...].⁶²²

Gegen diese ‚Niederdrückung der Geister‘ setzt Baumgarten eine „Überredung“, die sich, gemeinsam mit transzendentalen Anlagen, dem Tyrannischen erwehren soll und kann:

§ 414 Wenn etwa die Zäune der äußerlichen Freiheit, wenn etwa die äußere Knechtschaft vor allem dazu gemacht sind, die Geister niederzudrücken [...] [s]cheint es mir nicht abwegig zu sein [...] mit ausgemachtsten Maßregeln die heilsamsten Mittel dar[zureichen], um die Herrschaft über sich selbst hervorzu- bringen, aller innerlichen sittlichen Knechtschaft zu entkommen und den Sieg über sich selbst zu behaupten. Die Überredung, sage ich, von dem, was wahrhaft getan und noch zu tun ist, die zugleich den Gemütern durch göttliche Fügung eine solche Kraft und ein solches Vermögen schenkt, daß nicht einmal die Furcht vor dem Tod sie dahin treiben kann, wohin ein Tyrann, der Unbilliges fordert, sie etwa hinbestimmen will: Diese Überredung ist die übernatürliche Erfüllung und Ergänzung der inneren und psychologischen Freiheit.⁶²³

Baumgartens Ästhetik steht auf der Seite dieser Freiheit, sie wendet sich insgesamt normativ gegen das Tyrannische. Der Impuls zu emanzipatorischer Selbstherrschaft antizipiert strukturell den Widerstand gegen das von Freud beschriebene tyrannische (Kultur-)Über-Ich. Mit Bezug zur Antike und ‚Longin‘ sucht Baumgarten nach der Erklärung für den Mangel an erhabenen Geistern und macht den Grund für dieses Defizit weniger beim spannungslosen ‚Weltfrieden‘, sondern vielmehr beim ‚endlosen Krieg der Begierden‘ aus,⁶²⁴ den Baumgarten im Anschluss an ‚Longin‘ als Verhinderer des Erhabenen

deren Handhabung; sie ist jedoch außerdem bestrebt, diese Ausdrucksmittel immer wieder auf eine bedingende Folie – auf den ‚großen‘ Sinn des Schreibenden wie des Lesenden und auf dessen Korrelat im literarischen Werk, den ‚großen‘ Gegenstand – zu beziehen.“ Fuhrmann: Die Dichtungstheorie der Antike, S. 165. Zum Pseudo-Longinus vgl. auch Harald Fricke: Pseudo-Longinus als Klassiker der literarischen Wertungstheorie. In: Ernst Rohmer, Werner Wilhelm Schnabel u. Gunther Witting (Hrsg.): Texte Bilder Kontexte. Interdisziplinäre Beiträge zu Literatur, Kunst und Ästhetik der Neuzeit. Heidelberg: Winter 2000 (= Beihefte zum Euphorion 36), S. 199–213.

621 Vgl. Fuhrmann: Die Dichtungstheorie der Antike, S. 164 f.

622 Baumgarten: Ästhetik. Bd. 1, S. 391–393. Hervorhebung im Original.

623 Baumgarten: Ästhetik. Bd. 1, S. 393.

624 Dieser ‚endlose Krieg der Begierden‘ findet ebenfalls später in Freuds Psychoanalyse seine theoretische Begründung.

ansieht: „Longin fährt [...] fort, die Gründe des Mangels an erhabenen Geistern zu seinen Zeiten im Einzelnen zu beschreiben“. Dabei nennt Baumgarten in § 415 den „allgemeinen Weltfrieden, an den als Grund er [,Longin‘, T. N.] selbst jedoch wenig glaubt“, und den „endlosen Krieg, den unsere Begierden führen, über den, was er sei, sich die Ausleger gelehrt streiten.“⁶²⁵ Der *felix aestheticus* befindet sich – trotz der leidenschaftlichen Bewegung des Gemüts – durch seine „hervorragende[] Großmut“ hingegen im ordentlichen und beruhigten Zustand. Einigkeit und Vernunft, Wille und Begehren sind bei diesem Menschen im Einklang miteinander verbunden:

§ 416 Der ordentliche Zustand der hervorragenden Großmut ist der Zustand der Beruhigung, die über den gewöhnlichen Unruhen und dem innerlichen Aufruhr des Gemüts ihren Ort hat. Seinen Grund hat dies in der tiefen Einigkeit der Vernunft und der unteren Erkenntnisvermögen, des Willens und der unteren Begehrensvermögen, die oft bei den herausragend großen Männern verbleibt, auch wenn sie heftiger, nicht ohne Erregung der Leidenschaften – weil sie ja Menschen sind – bewegt werden.⁶²⁶

Nichts liegt dem stets umtriebigen und argwöhnischen Tyrannen ferner als ein „Zustand der Beruhigung“. Abzugrenzen vom „ordentliche[n] Zustand“ ist nach Baumgarten der ruhelose, sogenannte „viehische[] Zustand“ als Antipode der Großmut. In ihm zeigen sich Eigenschaften des Tyrannen, ob Goldgier, Ehrgeiz, Stolz oder Triebdominanz, die in § 416 hervorgehobene Einigkeit fehlt dem eruptiven Wüterich:

§ 417 Vergleiche mit diesem Zustand den viehischen Zustand. Bei diesem gibt es keine Ruhe, keine Beruhigung, keine zusammenstimmende Einigkeit zwischen der schlafenden Vernunft, den Leidenschaften und den blinden Trieben, noch auch derselben untereinander. [...] So wird in elender Weise ein solches Gemüt einmal von der verwünschten Gier nach Gold, einmal von Ehrgeiz und Stolz, einmal vom Wirbel der Lüste, einmal vom Müßiggang, einmal von manchen, einmal von allen unter sich widerstreitenden Leidenschaften und blinden Trieben umhergeworfen. Dies ist jener nicht enden wollende Krieg, welcher der mit Erhabenem erfüllten Großmut am allerfeindlichsten ist.⁶²⁷

Die von Pseudo-Longinus genannten Negativeigenschaften korrespondieren mit den christlichen sieben Todsünden: *superbia* (Hochmut), *avaritia* (Geiz/Habgier), *luxuria* (Wollust), *ira* (Zorn), *gula* (Völlerei), *invidia* (Neid), *acedia*

625 Baumgarten: Ästhetik. Bd. 1, S. 393–395.

626 Baumgarten: Ästhetik. Bd. 1, S. 395.

627 Baumgarten: Ästhetik. Bd. 1, S. 395–397.

(Faulheit).⁶²⁸ Besonders die bei tyrannischen Figuren weit verbreitete Geldgier und Raffsucht (vgl. *avaritia*) steht bei ‚Longin‘ und Baumgarten im Zentrum der Kritik. Sie ‚macht klein‘ und entfernt vom Erhabenen:

§ 418 Schon einer der genannten Stürme zerbricht das Gemüt genügend. Richtig zählt Longin zu den Gründen des Fehlens des Vortrefflichen und Erhabenen 4) *die Geldgier*, indem er sie auf anmutige Weise eine *kleinmachende Seuche* nennt, und als aus ihrer Verbindung mit der großen Verschwendung (dem ehrliebenden Aufwand) hervorgegangene Kinder stellt er sich den Dünkel und die Schwelgerei vor, aus denen als durchaus nicht aus der Acht schlagende Sprosse wiederum die Verleumdung, die Ungerechtigkeit und die Schamlosigkeit erzeugt werden [...].⁶²⁹

Doch auch die Genusssucht, mit der *luxuria*, *gula* und *acedia* in Verbindung stehen, verhindert den Weg zum *felix aestheticus* und kann als eine Eigenschaft des Tyrannen erkannt werden. Sie, so heißt es in § 420, „zieht uns in die Tiefe. Die unmäßige Sehnsucht nach Gemütsergötlichkeiten erweicht die Sitten bis zu dem Grad, daß schließlich gar nichts mehr an männlicher Stärke im Gemüt übrigbleibt und am wenigsten soviel an Werthhaftigkeit, wie sie größere Dinge fordern.“⁶³⁰ Auf den Müßiggang, der sich mit *acedia* verbindet, geht Baumgarten dann noch einmal separat ein, denn, wie es in § 421 heißt, „[s]chließlich zählt Longin den Müßiggang zu den Gründen für die wenig oder gar nicht sich zum Erhabenen erhebenden Geister.“⁶³¹ *Superbia* sieht Baumgarten bei ‚Longin‘ nicht ausbuchstabiert, er bezieht den Hochmut jedoch ausdrücklich in seine Negativliste mit ein und erblickt unter ästhetischen Gesichtspunkten darin in § 421 den Weg zur von ihm aus Schärfste abgelehnten ‚Tyrannei des Schwulstes‘; hervorzuheben ist, dass sich auch bereits ‚Longin‘ mit dem Problem des Schwulstes auseinandergesetzt hatte⁶³² und Baumgarten an diese Diskussion anschließt:

Den Ehrgeiz und den Stolz des Hochmuts, natürliche Eltern des Schwulstes, hat Longin ausgelassen, vielleicht weil er diese Fehler nicht genügend von der lobenswerten Ehrliche unterschied [...]. Wer aber einer gesünderen Sittenlehre kundig ist, erkennt mit seiner Vernunft, was die Erfahrung und die Geschichte

628 Vgl. Ingo Grabowsky (Hrsg.); Texte: Alexandra Buterus: Die 7 Todsünden. 1700 Jahre Kulturgeschichte zwischen Tugend und Laster. Katalog zur Sonderausstellung der Stiftung Kloster Dalheim. LWL-Landesmuseum für Klosterkultur 30. Mai bis 1. November 2015. Münster: Ardey 2015.

629 Baumgarten: Ästhetik. Bd. 1, S. 397. Hervorhebung im Original.

630 Baumgarten: Ästhetik. Bd. 1, S. 399. Hervorhebung im Original.

631 Baumgarten: Ästhetik. Bd. 1, S. 401.

632 Vgl. Fuhrmann: Die Dichtungstheorie der Antike, S. 177 u. 183.

genügend bestätigen, daß, so wie jene füglich getrennt werden können und müssen, so auch in Zeiten und an Orten, wo an die Stelle der wahren Ehrliche der ehrgeizige Hochmut des Stolzes rückte, nicht das Königreich des Erhabenen blühte, sondern die Tyrannei des Schwulstes raste.⁶³³

Mit der „Tyrannei des Schwulstes“, die er dem „Königreich des Erhabenen“ gegenüberstellt, setzt Baumgarten seine zuvor implizit, als Negativfolie formulierte Ästhetik der Tyrannis begrifflich und inhaltlich fort. Die Charaktereigenschaften, die dem ästhetischen Großmut diametral entgegengesetzt werden, verbindet er mit der aus seiner Sicht ästhetischen Kardinalsünde: dem Schwulst. Die Verurteilung des Schwulstes geht soweit, dass dieser selbst zur ästhetischen Tyrannei wird. Die Negativbeispiele, die Baumgarten hier insgesamt unter Einbezug von Pseudo-Longinus entfaltet, charakterisieren das Tyrannische und zeigen Überschneidungen mit dem *Merkmalskatalog* (vgl. Kapitel II.8). Damit ist das kulturelle Konstrukt des Tyrannen mit der Baumgarten'schen Ästhetik eng verwoben: Es bildet gewissermaßen die Antiästhetik, die notwendige Negativfolie für die ästhetische Großmut, die Baumgarten zu entfalten bestrebt ist. Bedenkt man den Inszenierungsdruck des Tyrannen, so ist wiederum die Baumgarten'sche Ästhetik die Maske, die Anleitung für den Glanz des Scheins, den sich der Tyrann geben muss. Ohne das *implizit* Tyrannische kommt Baumgartens Ästhetik nicht aus, sie benötigt es als Abgrenzung gegen die normative Konstruktion der ästhetischen Großmut und das Idealbild des *felix aestheticus*.

Ab § 511 setzt sich Baumgarten schließlich besonders mit einer Dichtungstypologie⁶³⁴ im Zusammenhang mit der Ästhetik auseinander. Die fiktionale Welt der Dichtung bildet bei Baumgarten die ‚poetische Erdichtung‘ und zwar besonders, wenn sie von einem Geschichtsschreiber erdichtet wird: „Dann sind dies heterokosmische Erdichtungen, weil der Erfinder derselben im Erdichten gleichsam eine neue Welt schafft, und besonders, wenn sie von einem Geschichtsschreiber vorgebracht werden, werden sie POETISCHE ERDICHTUNGEN genannt.“⁶³⁵ Dem folgt eine Differenzierung in ‚historische‘ und ‚poetische‘ Fabeln.⁶³⁶ Das Bewusstsein der Tyrannenthematik in

633 Baumgarten: Ästhetik. Bd. 1, S. 401.

634 Zur Gedichttheorie Baumgartens im Kontext seiner Ästhetik vgl. Werner Strube: Baumgartens Ästhetik als Transformation seiner Theorie des Gedichts. In: Ernst Rohmer, Werner Wilhelm Schnabel u. Gunther Witting (Hrsg.): *Texte Bilder Kontexte. Interdisziplinäre Beiträge zu Literatur, Kunst und Ästhetik der Neuzeit*. Heidelberg: Winter 2000 (= Beihefte zum Euphorion 36), S. 21–41.

635 Baumgarten: Ästhetik. Bd. 1, S. 489.

636 In § 527 erläutert Baumgarten: „Eine Fabel wird entweder eine HISTORISCHE ERDICHTUNG IM ENGEREN SINNE sein, der keine poetischen Erdichtungen

den poetischen Sinnsprüchen bei Baumgarten wird deutlich, wenn dieser den Tyrannenaspekt von Euripides bis zu Cicero und Caesar verfolgt und ihn deziert warnend an ‚schlechte Menschen‘ (bzw. Figuren), also an das Gegenteil seines *felix aestheticus* bindet:

§ 548 Den Sinnspruch, der eine Fabel ist, fügen nicht selten überaus wohlgesittete Schriftsteller denn in ihre Werke ein, wenn sie gezwungen sind, die Wahrscheinlichkeit von unredlichen Handlungen und etwas von denjenigen praktischen Grundsätzen zur Sprache bringen zu müssen, nach denen schlechte Menschen in verkehrter Meinung auf die schlechteste Weise handeln. Hierher gehört der Sinnspruch der Euripides, der von ihm aber in einem anderen Sinn gesagt wurde als ihn Cicero übersetzt, und den Caesar oft zu dem seinen gemacht hat:

*Mußt du Unrecht tun, so ist das Unrecht zwar
Für Tyrannei ganz schön, doch sonst mußt du fromm sein.*

Doch wird bei diesen Dingen viel Vorsicht nötig sein, teils, damit feststeht, daß solche Dinge von einem frevelhaften Geist vorgebracht werden, teils, damit sie keine Zweideutigkeit an sich haben oder gar als allerliebste und anmutig aufgefaßt werden, so daß zu befürchten wäre, daß sie mehr gefallen als recht ist.⁶³⁷

Im Gegensatz zur Affirmation des Tyrannischen postuliert Baumgarten einen durch die Ästhetik immer weiter geschulten Geist, den sein schönes Denken

angeheftet sind und die EINFACH genannt wird, oder eine poetische Erdichtung oder aus historischen und poetischen Erdichtungen gemischt. Erdichtungen der zweiten und dritten Art werden FABELHAFTE Erdichtungen genannt. Es mag uns erlaubt sein, in Analogie zu den Erdichtungen die Fabeln der ersten Art HISTORISCHE FABELN zu nennen, diejenigen der zweiten und dritten Art aber POETISCHE.“ Baumgarten: Ästhetik. Bd. 1, S. 505.

- 637 Baumgarten: Ästhetik. Bd. 1, S. 523. Hervorhebung im Original. Die Gefahr, eine Faszination für Tyrannen ungewollt zu transportieren, scheint in § 618 Baumgarten auch bei Tacitus zu befremden, der Neros vielfältige künstlerisch-musische Interessen hervorhebt. Nach Baumgarten könnte der gewalttätige Nero jedoch kein schön denkender Geist sein. Vielmehr zeigt sich, dass für den Tyrannen der *felix aestheticus* seine bevorzugte Maske und sein erstrebenswertes Erscheinungsbild ist: „Tacitus schreibt dem Nero, weil er in den Knabenjahren sogleich meißelte, malte, den Gesang und das Rosslenken übte und sich gelegentlich beim Verfassen von Gedichten zeigte (was für ein Gemenge von verschiedenen Beschäftigungen!), einen lebhaften Geist zu.“ Während in der Exklamation etwas spötelndes mitschwingt, scheint Baumgarten die Brandmauer zwischen dem „lebhaften Geist“ und seinem Konzept des schönen Geistes eingezogen zu haben. Nero kann (und darf!) bei Baumgarten niemals *felix aestheticus* sein. Alexander Gottlieb Baumgarten: Ästhetik. Bd. 2 [Aesthetica, 1758]. Lateinisch – deutsch. Übers., mit einer Einführung, Anmerkungen u. Registern hrsg. v. Dagmar Mirbach. Hamburg: Meiner 2007 (= Philosophische Bibliothek 572 b), S. 607. Hervorhebung im Original.

immer enger mit der Wahrheit verbindet. Da das Schöne wahr ist,⁶³⁸ strebt auch der schön denkende Geist direkt nach der Wahrheit. Schönheit und Wahrheit gehen Hand in Hand und der schön denkende Geist folgt dem von Baumgarten in § 555 formulierten „STREBEN NACH WAHRHEIT“,⁶³⁹

unter welcher Bezeichnung nicht nur ein fähiger, sondern auch ein durch viel Arbeit geübter und an das Erfassen von ästhetiklogischen Wahrheiten gewöhnter Geist einbegriffen sei, nicht nur eine wie auch immer beschaffene Neigung, sondern der feste Vorsatz des Gemüts, in seine Überlegungen das höchste Maß an Wahrheit, das diese unbeschadet der Schönheit des Ganzen erlauben mögen, einzubringen. Diesen Charakterzug des Gemüts wollen wir, da ich ihn überhaupt für alle schön zu Denkende notwendig halte, das ABSOLUTE und allgemeine STREBEN NACH WAHRHEIT nennen.⁶⁴⁰

Gleich hieran anschließend zeigt Baumgarten die enge Verbindung und integrierende Kraft seiner Ästhetik auf. Ästhetik, Logik und Wahrheit sind keine getrennten Sphären, sondern sie verbinden und steigern sich bei Baumgarten im Zuge der ästhetischen Entwicklung des schönen Geistes. Die Größe der ästhetiklogischen Wahrheit⁶⁴¹ nimmt mit der nach ästhetischen Kategorien organisierten steigenden Komplexität einer Vorstellung zu:

§ 556 Dasselbe könnte ausgehend von der absoluten Wichtigkeit erwiesen werden, denjenigen, die wissen, daß von vielen nicht ungeschicklichen Philosophen jede Tugend in der Liebe zur Wahrheit begründet wird. [...] Die geringste ästhetischlogische Wahrheit enthält die geringste Vorstellung einer geringsten metaphysischen Wahrheit. Je 1) reicher folglich, 2) je größer und würdiger, 3) je genauer, 4) je klarer und deutlicher, 5) je gewisser und gründlicher, 6) je glühender die Vorstellung eines Gegenstands ist, 7) je mehr, 8) je Größeres und Wichtigeres, 9) nach je stärkeren Gesetzen sie umfaßt, 10) je mehr das in ihr Enthaltene zusammenstimmt, um so größer ist ihre ästhetiklogische Wahrheit.⁶⁴²

638 Bei Baumgarten wird das „Schöne [...] als Konfiguration von Wahrem begriffen.“ Paetzold: Ästhetik des deutschen Idealismus, S. 29.

639 Baumgarten: Ästhetik. Bd. 1, S. 533.

640 Baumgarten: Ästhetik. Bd. 1, S. 533.

641 Adler erläutert zu diesem Konnex: „Baumgarten positioniert die Ästhetik als Teil der Gnoseologie sehr präzise als Teiltheorie der subjektiven Wahrheit und fasst folgerichtig logische und ästhetische Wahrheit terminologisch in einer *ästhetiklogischen* Wahrheit zusammen. Sie ist die Wahrheit des ganzen Menschen, und ihre Formulierung ist Baumgartens Beitrag zur anthropologischen Wende des aufklärerischen Rationalismus. Es ist ein Beitrag zur Vervollkommenung des Rationalismus, basierend auf dem Nachweis eines strukturellen Mangels in der Architektur des Wolff'schen Systems, keineswegs aber gemeint als grundsätzlicher Einwand gegen das System als solches.“ Adler: Was ist ästhetische Wahrheit?, S. 58. Hervorhebung im Original.

642 Baumgarten: Ästhetik. Bd. 1, S. 535.

Um die Erkenntnisse zu beschreiben, die sich aus der Ästhetik ergeben, grenzt Baumgarten zunächst die ‚Klarheit‘ von der ‚Deutlichkeit‘ ab, bei Paetzold heißt es: „Ästhetische Erkenntnisse sind [...] ihrem Rationalitätstypus nach klar, nicht jedoch deutlich. Insofern bleiben sie noch verworren (confusus).“⁶⁴³ Als Antipode dieser von Baumgarten beschriebenen Klarheit führt er im Anschluss an die geistesgeschichtliche Tradition die Dunkelheit an, die sowohl auf sinnlicher als auch auf Verstandesebene vorherrschen kann:

§ 631 Da ein Mangel an Licht und Klarheit und deren Gegensatz die *Dunkelheit* ist – gemeint ist aber sowohl sinnliches Licht und sinnliche Klarheit als auch verstandesmäßiges Licht und verstandesmäßige Klarheit – haben schon die Alten überaus richtig die Dunkelheit [...] (gemäß der sinnlichen Erkenntnis) von der Dunkelheit [...] (gemäß der Verstandeserkenntnis) unterschieden.⁶⁴⁴

Der *felix aestheticus* hat diese Dunkelheit – die wie aus den bisherigen Darlegungen gefolgert werden kann mit dem Tyrannischen in Verbindung zu bringen ist – nach Baumgarten zu meiden und zu vermeiden, wie in § 633 deutlich wird:

[U]m diese Dunkelheit, die sich beinahe nur auf die reinen Wissenschaften bezieht, kümmert sich der wahrhaft schöne Geist nicht, vorausgesetzt nur, daß es ihm gegeben ist der ÄSTHETISCHEN DUNKELHEIT zu entkommen, dem Mangel an Licht in seinen Angelegenheiten (Sachen und Gedanken), die er gemäß den Gesetzen der Anmut untersuchen muß.⁶⁴⁵

Die Dunkelheit kann sich bis zur ‚Finsternis‘ steigern, was in Baumgartens Gedankengebäude zwangsläufig auch zu einem nicht-schönen Denken führt, das er als ‚graue Denkungsart‘ bezeichnet. Unübersehbar ist die Distanznahme Baumgartens zum Dunklen und Finsteren, die der Klarheit, Deutlichkeit und damit der Wahrheit entgegenstehen, nach denen sein *felix aestheticus* strebt:

§ 634 Die ästhetische Dunkelheit wird entweder ein Mangel an absolutem Licht im Ästhetischen sein, was wir die ÄSTHETISCHE FINSTERNIS nennen möchten und die bloße Nacht, oder nur ein Mangel an Licht im Verhältnis betrachtet, an einem gewissen Schimmern und außerordentlichen Glanz, eine Dunkelheit, die entweder aus einer nicht unanmutigen Ausnahme entsprungen sein wird, und nur ein scheinbarer Mangel ist, nämlich der ÄSTHETISCHE SCHATTEN, oder sie wird ein wahrhafter Mangel sein und eine Beraubung der zur wahren

643 Paetzold: Ästhetik des deutschen Idealismus, S. 14.

644 Baumgarten: Ästhetik. Bd. 2, S. 621. Hervorhebung im Original.

645 Baumgarten: Ästhetik. Bd. 2, S. 623.

Schönheit erforderlichen Lebhaftigkeit, und dies ist dann die GERADEWEGS GRAUSE DENKUNGSART, verbunden mit ästhetischer Finsternis. Wer schön denken will, wird nicht allein vor dieser Nacht selbst überall und zutiefst zurückschaudern, sondern er wird auch nicht weniger die, um derentwillen er zum Aristarch wird, *zwingen*, gewissen etwas grausigen, wenigstens klaren, aber im Verhältnis betrachtet nicht makellosen

Stellen, die nicht hell sind, mehr Licht zu geben.

Die Schatten aber wird er je nachdem, was der Gestalt des Werks zuträglich ist, einmal erstreben, einmal fliehen.⁶⁴⁶

Der Schatten als ästhetisches Verhüllungsinstrument findet dann Anwendung, wenn er normativ moralische Wertvorstellungen schützen kann, wie dies in § 659 anklingt: „Dinge, welche die in ästhetischer Weise genaue Wahrheit zu übergehen verhindern, die aber zugleich vor allem die moralische Wahrheit zu erhellen verbieten, sollen in Schatten gehüllt werden.“⁶⁴⁷ Das Grausige und Dunkle ist bei Baumgarten noch aus dem Kosmos der Ästhetik weitgehend ausgeschlossen; es wäre eine Gefährdung der Bildungsideale seines *felix aestheticus*. Der mit dem Grausigen und der Dunkelheit in Verbindung stehende Tyrann ist bei Baumgarten anti-ästhetisch. Ein gewisses Zugeständnis zum Grausigen macht Baumgarten dann doch noch im Abschnitt zu den ‚ästhetischen Farben‘. Dort wird in § 694 mit der ‚etwas grausigen Denkungsart‘ ein wohl kontrollierter und eingetragener Platz für das Grausige gefunden, den Baumgarten am Beispiel der Malerei illustriert:

Wiewohl wir also die geradewegs grause Denkungsart zurückweisen, kann daher selbst in anmutigen Überlegungen eine wohlverstandene ETWAS GRAUSIGE und düstere Denkungsart ihren Platz behalten, in der eine oder mehrere Farben des Düsternen vorherrschen. Mit ihr ist die *schaurige, grobe, verborgene und finstere Malerei* zu vergleichen, *die dennoch in ihrer Art vortrefflich ist.*⁶⁴⁸

Doch mehr darf in Baumgartens Ästhetik nicht zugelassen werden. Die normative Haltung tritt für einen Bildungsweg des *felix aestheticus* von seinen angeborenen Anlagen ausgehend über die sinnliche Erkenntnis bis zum immer weiter sich ausdifferenzierenden und verfeinerten schönen Denken ein, das mit zunehmender Wahrheit und einem breiten Horizont kulminiert. Der von Lastern, die Baumgarten aus den Beschreibungen von Pseudo-Longinus entnimmt, unterjochte Tyrann ist hingegen der versteckte finstere Bruder, die

646 Baumgarten: Ästhetik. Bd. 2, S. 623–625.

647 Baumgarten: Ästhetik. Bd. 2, S. 649.

648 Baumgarten: Ästhetik. Bd. 2, S. 689. Hervorhebung im Original.

Negativfolie und der Antipode des *felix aestheticus*. Der *felix aestheticus* hingegen wird zur Maske des Tyrannen, hinter der er sich zu verbergen sucht und der Welt gegenüberzutreten möchte. Direkt als tyrannisch markiert ist bei Baumgarten ein einschränkender Akademismus und vor allem der Schwulst.

Im zweiten Band seiner *Aesthetica* gibt Baumgarten im Anschluss an Marcus Porcius Cato und Gaius Musonius Rufus noch eine Warnung, die sich als Abgesang an alles Tyrannische lesen lässt: „Wenn du unter Mühen etwas Gutes tust, vergeht die Mühe, das Gute bleibt. Wenn du etwas Schimpfliches mit Lust tust, bleibt das Schimpfliche, die Lust vergeht.“⁶⁴⁹

Vom *felix aestheticus* ist der Tyrann maximal verschieden, er ist sein Gegenbild, eine Definition *ex negativo*, gerade auch wenn der Tyrann bestrebt ist, sich hinter der Maske des glücklichen Ästhetikers zu verbergen.

7.2 Arthur Schopenhauers *Die Welt als Wille und Vorstellung* (1819/44): Der Tyrann als Manifestation des Willens und seine Gegenkonzepte des Genies und des Weltüberwinders

7.2.1 Grundannahmen

Arthur Schopenhauers Ästhetikkonzeption, die, so Barck, als „*Ästhetik der Existenz*“⁶⁵⁰ betrachtet werden kann, ist aus seinem Hauptwerk, den beiden Bänden von *Die Welt als Wille und Vorstellung* (1819/44), zu erschließen. Trotz aller Unterschiede zwischen Baumgarten und Schopenhauer lässt sich eine erstaunliche Parallele zwischen beiden Ästhetiken in Bezug auf das Tyrannische ziehen. Beide Denker formulieren auf jeweils eigene Weise einen Antagonismus zwischen einem tyrannischen Prinzip und dessen Überwindungsmöglichkeiten: Bei beiden kann das Tyrannische mittels der Ästhetik teilweise, für eine begrenzte Zeit oder sogar ganz überwunden werden. Während Baumgarten seinen schön denkenden *felix aestheticus* als antityrannisches Idealkonstrukt denkt, nehmen bei Schopenhauer diesen Platz das kontemplative Genie und der Weltüberwinder ein. Der Tyrann hingegen ist im Anschluss an Schopenhauer ganz Wille und daher weder zu ‚wahrer‘ Kunstproduktion noch zu tatsächlicher intellektueller Größe fähig; er rückt in den Bereich des Dilettantischen.⁶⁵¹ Bei Schopenhauer ist die Ästhetik wie bei Baumgarten, wenn

649 Baumgarten: *Ästhetik*. Bd. 2, S. 777. Hervorhebung im Original.

650 Barck: *Ästhetik/ästhetisch*, S. 381. Hervorhebung im Original.

651 Der Dilettantismusbegriff findet bereits Mitte des 18. Jahrhunderts Erwähnung und differenziert sich anschließend vielschichtig aus. In der Gegenwart „beschränkt sich“, wie Stefan Blechschmidt und Andrea Heinz zusammenfassen, der „Begriff vom Dilettanten im

auch auf andere Weise, weit mehr als die Sphäre der Künste. Schopenhauers Ästhetik stellt eine „Selbsttechnik[] dar: Lebensbewältigung durch Betonung und Ästhetisierung der Existenz, der Kontemplation oder des Willens.“⁶⁵²

künstlerischen und außerkünstlerischen Bereich auf ein Stereotyp vom inkompetenten, ebenso unprofessionellen, oberflächlichen Stümper – doch das war nicht immer so. Das Phänomen insbesondere des adligen Dilettierens hat eine Tradition, die lange vor der ersten nachgewiesenen begrifflichen Erwähnung des Dilettanten im deutschen Sprachraum (im Jahre 1753) greifbar ist. Als Problem virulent wurde der Dilettantismus allerdings erst an den Schwellen zum 19. und zum 20. Jahrhundert. Sowohl in der von Friedrich Schlegel 1794 anerkannten und von Heine 1828 erinnerten ‚Kunstperiode‘ als auch im Fin de siècle meistert das Genie seine als autonom bestimmte Kunst, der Dilettant folgt als sein Schatten, als Nachahmer, Kopist, sich in seiner eigenen Bildung Ver-Suchender oder als Sammler und Liebhaber der schönen Künste und Wissenschaft, der seinen Neigungen spielerisch nachkommt.“ Stefan Blechschmidt u. Andrea Heinz: Vorwort: Dilettantismus um 1800 – eine Annäherung. In: Dies. (Hrsg.): Dilettantismus um 1800. Heidelberg: Winter 2007, S. 9–16, hier S. 9. In ihrer Fragment gebliebenen Schrift *Über den Dilettantismus* setzten sich 1799 Goethe, Schiller und Johann Heinrich Meyer mit der Thematik auseinander: „Die Kunst giebt sich selbst Gesetze und gebietet der Zeit: der Dilettantismus folgt der Neigung der Zeit. Wenn die Meister in der Kunst dem falschen Geschmack folgen, so glaubt der Dilettant desto geschwinder auf dem Niveau der Kunst zu seyn. Weil der Dilettant seinen Beruf zum Selbstproduciren erst aus den Wirkungen der Kunstwerke auf sich empfängt, so verwechselt er diese Wirkungen mit den objektiven Ursachen und Motiven, und meint nun den Empfindungszustand, in den er versetzt ist, auch produktiv und praktisch zu machen [...]. Überhaupt will der Dilettant in seiner Selbstverkenntung das Passive an die Stelle des Activen setzen, und weil er auf eine lebhafte Weise Wirkungen erleidet, so glaubt er mit diesen erlittenen Wirkungen wirken zu können. [...] Der wahre Künstler steht fest und sicher auf sich selbst; sein Streben, sein Ziel ist der höchste Zweck der Kunst [...]. Dilettanten oder eigentliche Pfscher scheinen im Gegentheil nicht nach einem Ziele zu streben, nicht vor sich hin zu sehen, sondern nur das was neben ihnen geschieht [...]“. Johann Wolfgang von Goethe, Friedrich Schiller u. Johann Heinrich Meyer: [Über den Dilettantismus, 1799]. In: Johann Wolfgang von Goethe: Goethes Werke. Hrsg. im Auftrage der Großherzogin Sophie von Sachsen (Weimarer Ausgabe). I. Abt., Bd. 47. Weimar: Hermann Böhlaus Nachfolger 1896. Reprint. Tübingen: Niemeyer u. Tokyo: Sansyusya 1975, S. 299–326, hier S. 319 f. Ähnlich wie der Tyrann, der nach Aristoteles keinen hervorragenden Mann neben sich dulden kann, heißt es stichpunktartig bei Goethe, Schiller und Meyer über den Dilettanten: „Keinen guten Künstler neben sich leiden können.“ Goethe, Schiller u. Meyer: [Über den Dilettantismus], S. 320. Vgl. zur Dilettantismusproblematik weiter Hans Rudolf Vaget: Dilettantismus und Meisterschaft: Zum Problem des Dilettantismus bei Goethe. Praxis, Theorie, Zeitkritik. München: Winkler 1971 u. Alexander Rosenbaum: Der Amateur als Künstler. Studien zur Geschichte und Funktion des Dilettantismus im 18. Jahrhundert. Berlin: Mann 2010 (= Humboldt-Schriften zur Kunst- und Bildgeschichte 11).

652 Barck: Ästhetik/ästhetisch, S. 381. Barck verweist in diesem Zusammenhang auf Michel Foucault: *Histoire de la sexualité*. Bd. 2. Paris: Gallimard 1984, S. 16 f. u. Werner Jung: *Von der Mimesis zur Simulation. Eine Einführung in die Geschichte der Ästhetik*. Hamburg: Junius 1995, S. 109.

Im Zuge seiner „radikal-pessimistische[n] Ethik, die das Ziel seiner Philosophie darstellt“,⁶⁵³ führt Schopenhauer vor Augen, „wie wesentlich *alles Leben Leiden ist*.“⁶⁵⁴ Dieses Leiden rühre vor allem aus der leiblichen Existenz des Menschen her, die Schopenhauer mit dem Willen aufs Engste verbindet, er „betont den unmittelbaren Zusammenhang zwischen dem Willen und dem Leib [...] und behauptet sogar, daß man den Willen im Grunde mit dem Leib identifizieren kann.“⁶⁵⁵ Um den Willen im Leib überwinden zu können, bietet die Ästhetik und ihr Genuss die Möglichkeit der Kontemplation. Sie erlöst bei Schopenhauer vom Leiden, indem sie es vergessen macht:

Schopenhauers Konzept des ‚ästhetischen Genusses‘ leitet sich ab aus dem Grundgefühl des Pessimismus: Alle Schmerzen, alles Leid, alle Qualen der menschlichen Existenz haben ihre Ursache darin, daß der Mensch vor allem Leib und damit Natur ist. Alles in der Natur wiederum ist seinem Wesen nach Wille, rastloses Begehren, d. h. das Geistfremde. Das Schöne und die ästhetische Kontemplation können für Augenblicke von diesem ewigen Leiden erlösen [...].“⁶⁵⁶

Kunstschaffende sind bei Schopenhauer nicht nur die Hervorbringenden von ästhetischen Produkten, sondern weit mehr. Es geht um nichts weniger als um die Erlösung vom Leiden und damit um das Zurückdrängen des Willens, die Willensverneinung. Ästhetik und die mit ihr verbundene Kontemplation ist in Schopenhauers Philosophie neben Askese und Resignation ein zentraler Weg zur Lebensbewältigung, Philosophie und Ästhetik gehen ineinander über.⁶⁵⁷

653 Aleksander Bobko: *Non Multa. Schopenhauers Philosophie des Leidens*. Würzburg: Königshausen & Neumann 2001 (= Beiträge zur Philosophie Schopenhauers 4), S. 8.

654 Arthur Schopenhauer: *Die Welt als Wille und Vorstellung*. Band I. Vier Bücher nebst einem Anhang, der die Kritik der Kantischen Philosophie enthält [1819]. In: Ders.: *Sämtliche Werke*. Textkritisch bearbeitet v. Wolfgang Frhr. von Löhneysen. Band. I. *Die Welt als Wille und Vorstellung I*. Berechtigte Sonderausgabe für die Mitglieder der Wissenschaftlichen Buchgesellschaft, Darmstadt. Reprografischer Nachdr. d. 2., überpr. Aufl. 1968. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1974, S. 426. Hier und im Folgenden werden die Kurssivierungen aus *Die Welt als Wille und Vorstellung* Bd. I u. II beibehalten.

655 Bobko: *Non Multa*, S. 43.

656 Barck: *Ästhetik/ästhetisch*, S. 381.

657 Oliver Hallich betont dabei, Askese und Resignation nicht bruchlos gleichzusetzten, sondern die Unterschiede beider Konzepte trotz ihrer Überschneidungen nicht zu übersehen: „Askese und Resignation, die bei Schopenhauer unter dem Begriff der Willensverneinung subsumiert werden, sind [...] stärker kategorial voneinander zu trennen, als dies bei Schopenhauer geschieht, der einen notwendigen Zusammenhang beider Formen von Willensverneinung annimmt [...]. Ist Askese zu versprachlichen als ‚Nicht-Wollen-Wollen‘ – der Asket will (aktiv), daß er nicht mehr will –, so Resignation als ‚Nicht-mehr-Wollen‘ – wer resigniert hat, will nicht mehr.“ Oliver Hallich: *Mitleid und Moral*.

Wahre Kunst kann, so Schopenhauer, nur vom Genie geschaffen werden, das er, wie Baumgarten, als angeboren definiert und mit erlernter Technik ausgestattet weiß:

Der Künstler läßt uns durch seine Augen in die Welt blicken. Daß er diese Augen hat, daß er das Wesentliche, außer allen Relationen Liegende der Dinge erkennt, ist eben die Gabe des Genius, das Angeborene; daß er aber imstande ist, auch uns diese Gabe zu leihen, uns seine Augen aufzusetzen: dies ist das Erworbene, das Technische der Kunst.⁶⁵⁸

Der Genie-Künstler⁶⁵⁹ schafft bei Schopenhauer aus einem Übergewicht des Intellekts über den ansonsten alles beherrschenden Willen heraus. Hierdurch ist er in der Lage, die ästhetischen Produkte der Kontemplation zu erzeugen, die ihn selbst und auch die Betrachtenden temporär vom Willen befreien können, was bei Schopenhauer eine Lebensbewältigungsstrategie darstellt. Dem Genie-Künstler ganz entgegengesetzt ist der ästhetisch dilettantische Tyrann. Dieser ist ganz Wille, und der Wille selbst ist tyrannisch.

7.2.2 *Primat des tyrannischen Willens und nachgeordneter Intellekt*

Für Schopenhauer ist, einen zentralen Terminus von Kant aufgreifend,⁶⁶⁰ „[d]er Wille [...] das Ding an sich.“⁶⁶¹ Die Welt wird nach Schopenhauer vom irrationalen, blinden und tyrannischen Willen beherrscht, ihn zu ergründen

Schopenhauers Leidensethik und die moderne Moralphilosophie. Würzburg: Königshausen & Neumann 1998 (= Beiträge zur Philosophie Schopenhauers 2), S. 31.

658 Schopenhauer: Die Welt als Wille und Vorstellung. Bd. I, S. 278.

659 In diesem Kapitel wird in Bezug auf bestimmte Begriffe nur die männliche Form verwendet, da Schopenhauer in seiner Zeitverhaftung Künstlertum und Genie als männliche Konzepte denkt. Für die Gegenwart sind diese Begriffe ebenso als weiblich und divers anzusehen, dies wird hier als selbstverständlich vorausgesetzt.

660 Vgl. Klaus-Jürgen Grün: Arthur Schopenhauer. München: Beck 2000, S. 62.

661 Arthur Schopenhauer: Die Welt als Wille und Vorstellung. Band II. Welcher die Ergänzungen zu den vier Büchern des ersten Bandes enthält [1844]. In: Ders.: Sämtliche Werke. Textkritisch bearbeitet v. Wolfgang Frhr. von Löhneysen. Band. II. Die Welt als Wille und Vorstellung II. Berechtigte Sonderausgabe für die Mitglieder der Wissenschaftlichen Buchgesellschaft, Darmstadt. Reprografischer Nachdr. d. 2., überpr. Aufl. 1968. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1976, S. 276. Klaus-Jürgen Grün erläutert: „Der Stoff der Welt, das ist für Schopenhauer *der Wille*. Folglich ist das *Ding an sich* für Schopenhauer identisch mit dem *Willen*.“ Grün: Arthur Schopenhauer, S. 64. Hervorhebung im Original. Schopenhauer setzt nicht nur den Willen mit Kants „Ding an sich“ gleich sondern sieht ihn ebenfalls als gleichbedeutend mit Platons „Idee“ an. Das Primat des Willens negiert dabei, so Schopenhauer, den Suizid als philosophisches Problem: „Außer der Zeit liegt allein der Wille, Kants Ding an sich, und dessen adäquate Objektivität, Platons Idee. Daher gibt Selbstmord keine Rettung: was jeder im Innersten *will*, das muß

und zu überwinden ist das Ziel seiner Metaphysik. Aleksander Bobko erläutert zum Willen, der das Leiden bedingt:

Leiden ist in den Mechanismus eingefügt, der das Universum regiert. Es ergibt sich daraus, daß unter der rational geordneten Oberfläche der Wirklichkeit ein blindes, grausames Element steckt – der Wille zum Leben. Das Sein ist böse, Dasein heißt leiden. Der Schmerz ist also eine notwendige und unabdingbare Zutat aller Lebenserscheinungen.⁶⁶²

Vor den Willen stellt sich laut Schopenhauer die Welt als Vorstellung (durchaus im Sinne von ‚davor gestellt‘), die wir zunächst für die tatsächliche Welt nehmen. Mit dem ‚Ding an sich‘ schließt Schopenhauer zwar an Kant an, will das dahinterliegende tyrannische Weltprinzip, das er als Wille bezeichnet, jedoch ausdrücklich ergründen.⁶⁶³

Die Welt ist nach Schopenhauer in ihren Erscheinungen ganz Wille, die unvernünftige und grundlose Willkürlichkeit des Willens lässt diesen als tyrannisches Leidensprinzip erscheinen: „Alles *Wollen* entspringt aus Bedürfnis, also aus Mangel, also aus Leiden.“⁶⁶⁴ Hinter allen Motiven und Motivationen verberge sich letztlich der nicht rational zu erklärende Wille, der nicht dem Kant'schen ‚Satz vom Grunde‘⁶⁶⁵ unterliege:

Daher ist mein Wollen nicht seinem ganzen Wesen nach aus den Motiven zu erklären; sondern diese bestimmen bloß seine Äußerung im gegebenen Zeitpunkt, sind bloß der Anlaß, bei dem sich mein Wille zeigt: dieser selbst hingegen liegt außerhalb des Gebietes des Gesetzes der Motivation: nur seine Erscheinung

er *sein*: und jeder *ist*, das *will* er eben.“ Schopenhauer: Die Welt als Wille und Vorstellung. Bd. I, S. 499 f.

662 Bobko: Non Multa, S. 62.

663 Grün führt hierzu weiter aus: „Die von Kant vorgenommene Trennung der Welt in *Ding an sich* und Erscheinung bleibt – zunächst – auch für Schopenhauer verbindlich. Schopenhauer wird, auf den Spuren der nachkantischen Philosophie, das *Ding an sich* als erscheinendes Wesen auslegen. Die *Welt als Vorstellung* ist die Erscheinung, die *Welt als Wille* ihr Wesen, das sich in der Erscheinung objektiviert. Während Kant eine Erkenntnis des Wesens der Welt – für ihn das *Ding an sich* – ausschließt, zielt Schopenhauers Philosophie auf eine – vermittelte – Erkenntnis dieses Wesens ab. Er will wissen, was hinter den Erscheinungen liegt; Schopenhauer zielt ab – das wird auch hier sichtbar – auf eine *Metaphysik*. Er begnügt sich nicht mit der vordergründigen physikalischen Daseinsweise der Dinge. Daher erklärt er jenes Kantische *Ding an sich* für intuitiv erkennbar und identifiziert es mit dem, was er den *Willen* nennt.“ Grün: Arthur Schopenhauer, S. 62. Hervorhebung im Original.

664 Schopenhauer: Die Welt als Wille und Vorstellung. Bd. I, S. 279.

665 Vgl. Gertrud Kahl-Furthmann: Der Satz vom zureichenden Grunde. Von Leibniz bis Kant. In: Zeitschrift für philosophische Forschung 30 (1976), H. 1, S. 107–122.

in jedem Zeitpunkt ist durch dieses notwendig bestimmt. Lediglich unter Voraussetzung meines empirischen Charakters ist das Motiv hinreichender Erklärungsgrund meines Handelns: abstrahiere ich aber von meinem Charakter und frage dann, warum ich überhaupt dieses und nicht jenes will; so ist keine Antwort darauf möglich, weil eben nur die *Erscheinung* des Willens dem Satze vom Grunde unterworfen ist, nicht aber er selbst, der insofern *grundlos* zu nennen ist.⁶⁶⁶

Vor den Willen als zugrundeliegendes willkürlich-tyrannisches Weltprinzip schiebt sich in Schopenhauers Gedankengebäude die Vorstellung von der Welt, die jedoch letztlich immer objektivierter Wille sei:

Nachdem wir die im ersten Buch als bloße *Vorstellung*, Objekt für ein Subjekt, dargestellte Welt im zweiten Buch von ihrer andern Seite betrachtet und gefunden haben, daß diese *Wille* sei, welcher allein als dasjenige sich ergab, was jene Welt noch außer der Vorstellung ist; so nannten wir dieser Erkenntnis gemäß die Welt als Vorstellung sowohl im Ganzen als in ihren Teilen die *Objektivität des Willens*, welches demnach besagt: der Objekt, d. i. Vorstellung, gewordene Wille.⁶⁶⁷

Schopenhauer versteht unter seinem Begriff der Vorstellung, so Grün, das „Bild der gesamten Welt, so wie wir es uns durch alltägliche Erfahrung [...] und durch diskursives Denken [...] – also durch wissenschaftliche Forschung überhaupt – erschließen.“⁶⁶⁸ Da der Wille für Schopenhauer hingegen das dahinterliegende ‚wahre Ding an sich‘ ist, aus dem sich alle Vorstellungen, also Objektivationen⁶⁶⁹ der Welt ergeben, führt er in seiner philosophisch-ästhetischen Konstruktion mit dem Willen ein allumfassendes und allgemeines Weltprinzip ein, das lediglich durch alle von diesem Prinzip ausgehenden Vorstellungen von

666 Schopenhauer: Die Welt als Wille und Vorstellung. Bd. I, S. 165 f.

667 Schopenhauer: Die Welt als Wille und Vorstellung. Bd. I, S. 245.

668 Grün: Arthur Schopenhauer, S. 60.

669 Zum Begriff der ‚Objektivation‘ erläutert Aleksander Bobko: „Objektivation‘ nennt Schopenhauer den Zusammenhang zwischen dem Ding an sich und der Erscheinung. Die Vorstellung ist eine Objektivation des Willens, also eine Art und Weise, auf welche der Wille sich in der Welt als Vorstellung außen sichtbar macht.“ Bobko: Non Multa, S. 57. Weiter heißt es bei Bobko: „Alles, was existiert, hängt mit dem Willen zusammen – ist dessen Objektivation, Vergegenwärtigung. Somit trägt es ein Joch des Leidens mit sich, weil es durch Verdrängung eines anderen Willensausdrucks erschienen ist und bald selbst ins Nichtsein zurücktreten muß, um einem weiteren Platz zu machen.“ Bobko: Non Multa, S. 60. Die Stufenleiter der Objektivationen kann auch analog zu den Leibniz'schen Monaden betrachtet werden, wie Grün darstellt: „Auf der ersten Stufe seiner Objektivation ist der Wille nur eine Vielheit allgemeinster Kräfte. Er artikuliert sich in der gesamten unorganischen Natur als blinder Drang, als finsternes, dumpfes Treiben. Mit jeder weiteren Stufe objektiviert er sich deutlicher und individueller, ganz wie die Vorstellungs-Stufen der Monaden bei Leibniz.“ Grün: Arthur Schopenhauer, S. 75.

der Welt ‚verstellt‘ werde, jedoch immer die wirkende Kraft hinter allem sei. Nur durch die Individualität der Menschen würden diese die Welt nicht als stehendes Willensprinzip wahrnehmen:

Wir würden in der Tat, wenn es erlaubt ist, aus einer unmöglichen Voraussetzung zu folgern, gar nicht mehr einzelne Dinge noch Begebenheiten, noch Wechsel, noch Vielheit erkennen, sondern nur Ideen, nur die Stufenleiter der Objektivation jenes einen Willens, des wahren Dinges an sich, in reiner ungetrübter Erkenntnis auffassen, und folglich würde unsere Welt ein Nunc stans [ein beharrendes Jetzt, eine beständige Gegenwart; Albertus Magnus, ‚Summa theologiae‘ I, tractatus 5, quaestio 22] sein; wenn wir nicht als Subjekt des Erkennens zugleich Individuen wären [...].⁶⁷⁰

In dieser pessimistischen Sicht Schopenhauers kommt dem Individuum nur Wert als Gattungswesen zu, es ist temporäres und ersetzbares Ausdrucksvehikel für den Willen: „Das Individuum [...] hat für die Natur nur einen indirekten Wert, nämlich nur sofern es das Mittel ist, die Gattung zu erhalten. Außerdem ist ihr sein Dasein gleichgültig, ja sie selbst führt es dem Untergang entgegen, sobald es aufhört, zu jenem Zwecke tauglich zu sein.“⁶⁷¹ Hinter der Welt als Vorstellung, die vom Individuum jeweils einzeln wahrgenommen wird, verbirgt sich bei Schopenhauer also immer der Wille als universales Prinzip: „Denn sehen wir von jener eigentlichen *Welt als Vorstellung* gänzlich ab, so bleibt nichts übrig denn die *Welt als Wille*. Der Wille ist“, so erläutert Schopenhauer weiter, „das An-sich der Idee, die ihn unvollkommen objektiviert; er auch ist das An-sich des einzelnen Dinges und des dasselbe erkennenden Individuums, die ihn vollkommen objektivieren.“⁶⁷² Da der Wille weder rational noch vernünftig zu denken ist, erscheint er als willkürliches und grundloses Prinzip. Der Wille wirkt quälend, daher ist es nur naheliegend, ihn in seiner dezidiert unvernünftigen Willkürlichkeit und reinen Selbstbejahung als tyrannisch zu bezeichnen. Schopenhauers Philosophie ist mit ihrem grundlegenden Konzept des willkürlichen Willens mit dem Tyrannischen in eine äußerst enge Verbindung zu setzten, der Wille ist bei Schopenhauer das tyrannische Weltprinzip, das universal regiert.

670 Schopenhauer: Die Welt als Wille und Vorstellung. Bd. I, S. 253.

671 Schopenhauer: Die Welt als Wille und Vorstellung. Bd. II, S. 454. Bobko erläutert weiter Schopenhauers Grundtenor: „Die Natur, und eigentlich der Wille zum Leben, nutzt ein jedes Individuum für bestimmte Zwecke aus: die Erhaltung der Gattung, die Erzeugung der Welt der Vorstellungen. All das ist dem Willen untergeordnet, es ist nur da, damit der Wille zum Vorschein kommen und sein Wesen bejahen kann. Außerdem hat das Leben des Menschen keinen Sinn.“ Bobko: Non Multa, S. 61.

672 Schopenhauer: Die Welt als Wille und Vorstellung. Bd. I, S. 259.

Mit dem letztlich alles bestimmenden Willen als Grundprämisse und konstruiertem Weltprinzip ist für Schopenhauer auch die ganze Menschheitsgeschichte ein Ausdruck und Abbild des deterministischen Willens. Damit wird die Rolle des Individuums erneut deutlich herabgesetzt und historische Ereignisse als sich wiederholende Ausdrucksformen des chaotischen Willens gedeutet:

[F]olglich ist die Geschichte des Menschengeschlechts, das Gedränge der Begebenheiten, der Wechsel der Zeiten, die vielgestalteten Formen des menschlichen Lebens in verschiedenen Ländern und Jahrhunderten – dieses alles ist nur die zufällige Form der Erscheinung der Idee, gehört nicht dieser selbst, in der allein die adäquate Objektivität des Willens liegt, sondern nur der Erscheinung an, die in die Erkenntnis des Individuums fällt, und ist der Idee selbst [...] fremd [...]. Wer dieses wohl gefaßt hat und den Willen von der Idee und diese von ihrer Erscheinung zu unterscheiden weiß, dem werden die Weltbegebenheiten nur noch, sofern sie die Buchstaben sind, aus denen die Idee des Menschen sich lesen läßt, Bedeutung haben, nicht aber an und für sich. Er wird nicht mit den Leuten glauben, daß die Zeit etwas wirklich Neues und Bedeutsames hervorbringe, daß durch sie oder in ihr etwas schlechthin Reales zum Dasein gelange oder gar sie selbst als ein Ganzes Anfang und Ende, Plan und Entwicklung habe und etwan zum letzten Ziel die höchste Vervollkommenung (nach ihren Begriffen) des letzten dreißig Jahre lebenden Geschlechts.⁶⁷³

Schopenhauer imaginiert in einer Passage poetisch inszenierter Philosophie die durch Zufall und Unglück erlittenen Verluste der Welt mittels der Figur des Erdgeistes, beteuert aber dabei tröstlich, dass diese Verluste nicht betrauert werden müssen, da der Wille als unerschöpfliche Quelle alle Erscheinungen immer neu hervorbringt:⁶⁷⁴

Gesetzt, es würde uns einmal ein deutlicher Blick in das Reich der Möglichkeit und über alle Ketten der Ursachen und Wirkungen gestattet, es träte der Erdgeist hervor und zeigte uns in einem Bilde die vortrefflichsten Individuen, Welterleuchter und Helden, die der Zufall vor der Zeit ihrer Wirksamkeit zerstört hat – dann die großen Begebenheiten, welche die Weltgeschichte geändert und Perioden der höchsten Kultur und Aufklärung herbeigeführt haben würden, die aber das blinde Ungefähr, der unbedeutendste Zufall bei ihrer Entstehung hemmte, endlich die herrlichen Kräfte großer Individuen, welche ganze Weltalter befruchtet haben würden, die sie aber, durch Irrtum oder Leidenschaft verleitet oder durch Notwendigkeit gezwungen, an unwürdigen und unfruchtbaren

673 Schopenhauer: Die Welt als Wille und Vorstellung. Bd. I, S. 262.

674 Schopenhauer zeigt deutliche Anklänge an indische Philosophien. Vgl. auch Martina Kurbel: Jenseits des Satzes vom Grund. Schopenhauers Lehre von der Wesenserkenntnis im Kontext seiner Oupnek'hat-Rezeption. Würzburg: Königshausen & Neumann 2015 (= Beiträge zur Philosophie Schopenhauers 17).

Gegenständen nutzlos verschwendeten oder gar spielend vergeudeteten – sähen wir das alles, wir würden schaudern und Wehklagen über die verlorenen Schätze ganzer Weltalter. Aber der Erdgeist würde lächeln und sagen ‚Die Quelle, aus der die Individuen und ihre Kräfte fließen, ist unerschöpflich und unendlich wie Zeit und Raum: denn jene sind, eben wie diese Formen aller Erscheinung, doch auch nur Erscheinung, Sichtbarkeit des Willens. Jene unendliche Quelle kann kein endliches Maß erschöpfen; daher steht jeder im Keime erstickten Begebenheit, oder Werk, zur Wiederkehr noch immer die unverminderte Unendlichkeit offen. In dieser Welt der Erscheinungen ist sowenig wahrer Verlust als wahrer Gewinn möglich. Der Wille allein ist: er, das Ding an sich, er, die Quelle aller jener Erscheinungen. Seine Selbsterkenntnis und darauf sich entscheidende Bejahung oder Verneinung ist die einzige Begebenheit an sich.‘ –⁶⁷⁵

Aus seiner philosophischen Konstruktion von Welt ergibt sich Schopenhauers zyklische, wenn nicht gar statische Vorstellung von Geschichte. Der Wille ist in seinem mannigfaltigen Streben unveränderbares Weltprinzip, folglich ist auch die von ihm abhängige Geschichte und Menschheitsgattung als unveränderbar gedacht:

Die wahre Philosophie der Geschichte besteht nämlich in der Einsicht, daß man bei allen diesen endlosen Veränderungen und ihrem Wirrwarr doch stets nur dasselbe, gleiche und unwandelbare Wesen vor sich hat, welches heute dasselbe treibt wie gestern und immerdar: sie soll also das Identische in allen Vorgängen der alten wie der neuen Zeit, des Orients wie des Okzidents erkennen und trotz aller Verschiedenheit der speziellen Umstände, des Kostüms und der Sitten überall dieselbe Menschheit erblicken.⁶⁷⁶

Schopenhauers Mensch ist zwar überall und in allen Zeiten gleich, was einerseits einen zentralen antirassistischen und emanzipatorischen Zug darstellt, andererseits erscheint der Mensch nach Schopenhauer jedoch statisch und ohne Entwicklungspotenzial sowie ‚Möglichkeitssinn‘.⁶⁷⁷ Schopenhauers

675 Schopenhauer: *Die Welt als Wille und Vorstellung*. Bd. I, S. 263 f.

676 Schopenhauer: *Die Welt als Wille und Vorstellung*. Bd. II, S. 570.

677 In Robert Musils *Der Mann ohne Eigenschaften* (1930/32) heißt es: „Wenn es aber Wirklichkeitssinn gibt, und niemand wird bezweifeln, daß er seine Daseinsberechtigung hat, dann muß es auch etwas geben, das man Möglichkeitssinn nennen kann. Wer ihn besitzt, sagt beispielsweise nicht: Hier ist dies oder das geschehen, wird geschehen, muß geschehen; sondern er erfindet: Hier könnte, sollte oder müßte geschehn; und wenn man ihm vor irgend etwas erklärt, daß es so sei, wie es ist, dann denkt er: Nun, es könnte wahrscheinlich auch anders sein. So ließe sich der Möglichkeitssinn geradezu als die Fähigkeit definieren, alles, was ebensogut sein könnte, zu denken und das, was ist, nicht wichtiger zu nehmen als das, was nicht ist.“ Robert Musil: *Der Mann ohne Eigenschaften*. Roman [1930/32]. In: Ders.: *Gesammelte Werke in Einzelausgaben*. Hrsg. v. Adolf Frisé. Hamburg: Rowohlt 1960, S. 16.

Mensch ist willensmäßig determiniert, er ist ohnmächtig und ausgeliefert, er ist nur scheinbar selbstbestimmt und dem Willen gegenüber nicht souverän, denn „[d]ie Freiheit steht ausschließlich dem Willen, dem Ding an sich, dem wahren Sein zu.“⁶⁷⁸ Daraus resultiert Schopenhauers pessimistische Weltsicht und der Schmerz, der sich letztlich immer im Individuum findet, da es in der Regel vom tyrannisch-willkürlichen Willen bestimmt bleibt, denn „was auch Natur, was auch das Glück getan haben mag; wer man auch sei und was man auch besitze; der dem Leben wesentliche Schmerz läßt sich nicht abwälzen.“⁶⁷⁹ Im Menschen sieht Schopenhauer eine Art willensbedingte ‚Grundprogrammierung‘ vorhanden, die einerseits eigenes Unglück zumindest gedanklich tröstlich zu relativieren vermag, andererseits den Menschen jedoch individuelle Handlungsmacht abspricht, indem auch eine Verbesserung der äußeren Umstände nicht zu einem glücklichen Zustand führt. Grundsätzlich ist der Mensch in seinen Entscheidungen nach Schopenhauer nicht frei, sondern kann sich höchstens im Nachhinein seine Freiheit einreden.⁶⁸⁰ Diese Grundannahme der Schopenhauer’schen Philosophie ist heikel, da sie das Verhalten der Menschen deterministisch auf den Willen zurückführt und damit beispielsweise auch Kriege und Menschheitsverbrechen mindestens implizit zur unveränderbaren Konstante, zur Willensäußerung erklärt. Dieser Rechtfertigungscharakter für das vermeintliche ‚Wesen der Welt‘ in Schopenhauers Philosophie wird auch an ‚harmloseren‘ Exempeln deutlich, wenn er z. B. glaubt, aus seinen Beobachtungen verallgemeinern zu können, „daß der menschliche Frohsinn oder Trübsinn augenscheinlich nicht durch äußere Umstände, durch Reichtum oder Stand bestimmt wird; da wir wenigstens ebenso viele frohe Gesichter unter den Armen als unter den Reichen antreffen“.⁶⁸¹ Unabhängig von den äußeren und körperlichen Umständen ist der Mensch nach Schopenhauer jedoch dazu bestimmt, stets unter der Herrschaft einer aktuellen Sorge zu stehen, die als „Besorgnis des Tages“ tyrannisch über dem Individuum ‚thront‘. Schopenhauer verallgemeinert

die Beobachtung, daß, wenn eine große uns beklemmende Besorgnis endlich durch den glücklichen Ausgang uns von der Brust gehoben wird, alsbald an ihre

678 Bobko: Non Multa, S. 56.

679 Schopenhauer: Die Welt als Wille und Vorstellung. Bd. I, S. 431.

680 Grün erläutert zu dieser pessimistischen Sicht auf die Freiheit: „Schopenhauer bestreitet jede moralische Freiheit innerhalb des empirischen Willens. Wenn uns bewußt wird, daß wir uns frei für eine bestimmte Handlung entschieden haben, dann ist die Entscheidung längst gefallen, ohne unser bewußtes Zutun, nämlich kraft des unmittelbar wirksamen Willens.“ Grün: Arthur Schopenhauer, S. 83.

681 Schopenhauer: Die Welt als Wille und Vorstellung. Bd. I, S. 434.

Stelle eine andere tritt, deren ganzer Stoff schon vorher dawar, [sic] jedoch nicht als Sorge ins Bewußtsein kommen konnte, weil dieses keine Kapazität dafür übrig hatte, weshalb dieser Sorgenstoff bloß als dunkle unbemerkte Nebelgestalt an dessen Horizont äußerstem Ende stehenblieb. Jetzt aber, da Platz geworden, tritt sogleich dieser fertige Stoff heran und nimmt den Thron der herrschenden [...] Besorgnis des Tages ein: wenn er nun auch, der Materie nach, sehr viel leichter ist als der Stoff jener verschwundenen Besorgnis; so weiß er doch sich so aufzublähen, daß er ihr an scheinbarer Größe gleichkommt und so als Hauptbesorgnis des Tages den Thron vollkommen ausfüllt.⁶⁸²

Der Wille ist in Schopenhauers Philosophie das Primat. Ihm nachgeordnet, folgend und in seinen Dienst tritt der Intellekt.⁶⁸³ Herauszustellen ist zunächst, dass nach Schopenhauer „der *Wille* in allen tierischen Wesen das Primäre und Substantiale ist, der *Intellekt* hingegen ein Sekundäres, Hinzugekommenes, ja ein bloßes Werkzeug zum Dienste des ersteren, welches nach den Erfordernissen dieses Dienstes mehr oder weniger vollkommen und kompliziert ist.“⁶⁸⁴ Der Wille ist und bleibt die eigentliche Triebkraft, die Freud später mit dem Unbewussten beschreiben wird.⁶⁸⁵ Der Mensch steht nicht souverän im Mittelpunkt seines eigenen Handelns, sondern der Wille steuert für gewöhnlich den Intellekt und behält in allem Streben die Oberhand:

Ja, der Intellekt bleibt von den eigentlichen Entscheidungen und geheimen Beschlüssen des eigenen Willens so sehr ausgeschlossen, daß er sie bisweilen wie die eines fremden nur durch Belauschen und Überraschen erfahren kann und ihn auf der Tat seiner Äußerungen ertappen muß, um nur hinter seine wahren Absichten zu kommen.⁶⁸⁶

Damit macht Schopenhauer eine klare Hierarchie auf, die den Intellekt als eine nachgeordnete Funktion darstellt. Der Wille ist das übergeordnete Prinzip,

682 Schopenhauer: Die Welt als Wille und Vorstellung. Bd. I, S. 435.

683 Der Intellekt wird besonders in Bezug auf das Genie zentral, vgl. Kapitel I.7.2.4.

684 Schopenhauer: Die Welt als Wille und Vorstellung. Bd. II, S. 264.

685 Dass Schopenhauer als Vordenker der Psychoanalyse ins Spiel gebracht worden ist, „liegt in erster Linie an seiner Metaphysik des ‚Willens‘, in der die Weichen für Freuds Metapsychologie des *Unbewußten* und die Aufspaltung des Seelenlebens in Es, Ich und Über-Ich gestellt wurden.“ Günter Gödde: Freud, Schopenhauer und die Entdeckung der ‚Verdrängung‘. In: *Psyche. Zeitschrift für Psychoanalyse und Ihre Anwendung* 52 (1998), S. 143–175, hier S. 143. Hervorhebung im Original. Vgl. zum Zusammenhang von Freuds Konzeption des Unbewussten und Schopenhauers Willensphilosophie: Matthias Kossler, Dieter Birnbacher u. Günter Baum (Hrsg.): *Die Entdeckung des Unbewußten. Die Bedeutung Schopenhauers für das moderne Bild des Menschen*. Würzburg: Königshausen & Neumann 2005 (= Schopenhauer-Jahrbuch 86).

686 Schopenhauer: Die Welt als Wille und Vorstellung. Bd. II, S. 269.

der Leib eine seiner Manifestationen und der Intellekt schließlich eine Funktion des Leibes, die jedoch letztlich im Dienste des Willens bleibt: „Denn er [der Wille, T. N.] ist nicht wie der Intellekt eine Funktion des Leibes; sondern *der Leib ist seine Funktion*.“⁶⁸⁷ Der Wille ist und bleibt bei Schopenhauer der Ausgangspunkt und in seiner essentialistischen Konzeption sogar der ‚Kern des Menschen‘, der Intellekt bildet ein Werkzeug des Willens. Schopenhauer betont, „daß der *Wille* allein das Wirkliche und das Wesentliche, der Kern des Menschen ist, der Intellekt aber bloß sein Werkzeug, welches immerhin fehlerhaft sein mag, ohne daß er dabei beteiligt wäre.“⁶⁸⁸ Während der Wille im Menschen immer wirkt, kann der Intellekt hingegen ‚tyrannisch überanstrengt‘ werden und sogar ‚abstumpfen‘. Hierin sieht Schopenhauer eine Begründung für Alterungserscheinungen des Gehirns und Krankheitssymptome, die allerdings heute neurowissenschaftlich-medizinisch mit dem Krankheitsbild der Demenz in Zusammenhang gebracht werden können:

Wird aber diese Ruhe dem Intellekt anhaltend versagt; [...] so ist die Folge eine bleibende Abstumpfung desselben, welche im Alter übergehn kann in gänzliche Unfähigkeit, in Kindischwerden, in Blödsinn und Wahnsinn. Nicht dem Alter an und für sich, sondern der lange fortgesetzten tyrannischen Überanstrengung des Intellekts oder Gehirns ist es zuzuschreiben, wenn diese Übel in den letzten Jahren des Lebens sich efinden.⁶⁸⁹

Das Genie ist nach Schopenhauer ebenso im Alter von Degeneration bedroht wie beispielsweise die Muskelkraft, wohingegen der Wille unversehrt stark bleibt und das Verhalten des Menschen nach wie vor bestimmt: „Während also alle organischen Kräfte, die Muskelstärke, die Sinne, das Gedächtnis, Witz, Verstand, Genie sich abnutzen und im Alter stumpf werden, bleibt der Wille allein unversehrt und unverändert: der Drang und die Richtung des Willens bleibt dieselbe.“⁶⁹⁰ Der Intellekt kann jedoch nicht nur durch Überanstrengung und Alter Schaden nehmen, sondern Schopenhauer erklärt auch den ‚Wahnsinn‘ als eine Form des ‚zerrissenen‘ Erinnerungsfadens und betont, dass die „eigentliche Gesundheit des Geistes [...] in der vollkommenen Rück Erinnerung [besteht]“. Nach dieser Annahme muss „jeder irgend eigentümliche oder bedeutsame Vorgang in der Erinnerung wieder aufzufinden sein;

687 Schopenhauer: Die Welt als Wille und Vorstellung. Bd. II, S. 276.

688 Schopenhauer: Die Welt als Wille und Vorstellung. Bd. II, S. 297. Kurz darauf bezeichnet Schopenhauer den Willen auch als „das eigentliche Wesen des Menschen“. Schopenhauer: Die Welt als Wille und Vorstellung. Bd. II, S. 298.

689 Schopenhauer: Die Welt als Wille und Vorstellung. Bd. II, S. 276.

690 Schopenhauer: Die Welt als Wille und Vorstellung. Bd. II, S. 306.

wenn der Intellekt normal, kräftig und ganz gesund ist.“ Demgegenüber sieht Schopenhauer „den Wahnsinn“ als „den *zerrissenen* Faden dieser, wenn auch in stets abnehmender Fülle und Deutlichkeit, doch gleichmäßig fortlaufenden Erinnerung“ an.⁶⁹¹

Neben dem ‚Wahnsinn‘ betrachtet Schopenhauer noch die ‚Raserei‘, die er als eine völlige Dominanz des Willens über den Intellekt definiert. Schopenhauer ist der Ansicht, „[d]aß es eine ‚mania sine delirio‘, Raserei ohne Verrücktheit gebe“. Diesen „Zustand“ erklärt er aus der Annahme, „daß hier der Wille sich der Herrschaft und Leitung des Intellekts und mithin der Motive periodisch ganz entzieht, wodurch er dann als blinde, ungestüme, zerstörende Naturkraft auftritt“. Dabei „äußert“ sich der Wille „als die Sucht, alles, was ihm in den Weg kommt, zu vernichten.“⁶⁹² Im Zustand der ‚Raserei‘ ist der Mensch der Tyrannei des Willens ausgesetzt, ohne diesen intellektuell zumindest teilweise einhegen zu können. In der Tyrannenwut offenbart sich der nach Schopenhauer alles bestimmende Wille als destruktive ‚Naturkraft‘: Der Tyrann wird ganz Abbild des Willens.

7.2.3 *Der Tyrann*

Das Weltbild Schopenhauers, aus dem das Konzept des Tyrannischen hervortritt, ist zunächst grundlegend pessimistisch. Das Leben wird als Leiden gesehen und „[u]nter der Oberfläche der rationalen, geordneten Welt der Vorstellungen steckt ein ungezähmtes Element – die Welt als Wille.“⁶⁹³ Dieser Wille regiert tyrannisch jedes beständig leidende Individuum, die Bilanz eines jeden Lebens bleibt im Grunde daher eine negative:

Was aber das Leben des einzelnen betrifft, so ist jede Lebensgeschichte eine Leidensgeschichte: denn jeder Lebenslauf ist in der Regel eine fortgesetzte Reihe großer und kleiner Unfälle, die zwar jeder möglichst verbirgt, weil er weiß, daß andere selten Teilnahme oder Mitleid, fast immer aber Befriedigung durch die Vorstellung der Plagen, von denen sie gerade jetzt verschont sind, dabei empfinden müssen – aber vielleicht wird nie ein Mensch am Ende seines Lebens, wenn er besonnen und zugleich aufrichtig ist, wünschen, es nochmals durchzumachen, sondern, eher als das, viel lieber gänzlich Nichtsein erwählen.⁶⁹⁴

Als weitere Desillusion neben der grundsätzlich negativen Bilanz eines jeden Einzel Lebens führt Schopenhauer die, aus seiner Sicht, Relativität des

691 Schopenhauer: Die Welt als Wille und Vorstellung. Bd. II, S. 514.

692 Schopenhauer: Die Welt als Wille und Vorstellung. Bd. II, S. 518.

693 Bobko: Non Multa, S. 56.

694 Schopenhauer: Die Welt als Wille und Vorstellung. Bd. I, S. 445.

Guten an. Das Gute ist nicht objektiv und an sich gegeben, sondern immer in Abhängigkeit vom Willen zu denken. Da das Gute nach Schopenhauer relativ ist, kann auch kein objektiv Gutes als überindividuelle Moral vor dem Tyrannischen schützen:

Jetzt wollen wir den Begriff *gut* auf seine Bedeutung zurückführen, was mit sehr wenigem geschehn kann. Dieser Begriff ist wesentlich relativ und bezeichnet die *Angemessenheit eines Objekts zu irgendeiner bestimmten Bestrebung des Willens*. Also alles, was dem Willen in irgendeiner seiner Äußerungen zusagt, seinen Zweck erfüllt, das wird durch den Begriff *gut* gedacht, so verschieden es auch im übrigen sein mag. Darum sagen wir: gutes Essen, gute Wege, gutes Wetter, gute Waffen, gute Vorbedeutung usw., kurz, nennen alles gut, was gerade so ist, wie wir es eben wollen; daher auch dem einen gut sein kann, was dem andern gerade das Gegenteil davon ist.⁶⁹⁵

Analog zum Guten ist nach Schopenhauer daher alles schlecht, was dem Willen zuwider ist. Auch das Schlechte ist damit relativ und in Abhängigkeit vom *per se* amoralischen Willen gedacht: „Der Begriff des Gegenteils wird, so lange von nichterkennenden Wesen die Rede ist, durch das Wort *schlecht*, seltener und abstrakter durch *übel* ausgedrückt, welches also alles dem jedesmaligen Streben des Willens nicht Zusagende bezeichnet.“⁶⁹⁶ Die Welt ist nach Schopenhauer grundsätzlich böse, sie richtet sich nicht an einem objektiven Guten oder einer moralischen Norm aus, sondern materialisiert sich als reines Abbild des Willens, und dieser, als tyrannische Prinzip des Universums, hält beständiges Leiden parat.⁶⁹⁷ Schopenhauers Mensch scheint dem Willen zunächst gänzlich ausgeliefert, das Gute bildet keine objektiv-moralischen Leitkategorie für das individuelle Verhalten, sondern ist dynamisch vom alles determinierenden Willen im Individuum abhängig und dabei niemals in Gänze zu erreichen:

[J]edes Gute [ist] wesentlich relativ: denn es hat sein Wesen nur in seinem Verhältnis zu einem begehrenden Willen. *Absolutes Gut* ist demnach ein Widerspruch: höchstes Gut, *summum bonum*, bedeutet dasselbe, nämlich eigentlich eine finale Befriedigung des Willens, nach welcher kein neues Wollen einträte, ein letztes Motiv, dessen Erreichung ein unzerstörbares Genügen des Willens

695 Schopenhauer: Die Welt als Wille und Vorstellung. Bd. I, S. 491.

696 Schopenhauer: Die Welt als Wille und Vorstellung. Bd. I, S. 492.

697 Bobko resümiert zum Leiden des Menschen: „Nach Schopenhauer braucht man gar nicht zu beweisen, daß die Welt an sich böse ist und die Wirklichkeit eine unerschöpfliche Quelle des Schmerzes darstellt – bloße Illustration reicht aus. Somit ist vor Allem der Mensch, als der empfindlichste Bestandteil dieser Wirklichkeit, zum ununterbrochenen Leiden verurteilt.“ Bobko: *Non Multa*, S. 12.

gäbe. Nach unserer bisherigen Betrachtung [...] ist dergleichen nicht denkbar. Der Wille kann sowenig durch irgendeine Befriedigung aufhören, stets wieder von neuem zu wollen, als die Zeit enden oder anfangen kann: eine dauernde, sein Streben vollständig und auf immer befriedigende Erfüllung gibt es für ihn nicht. Er ist das Faß der Danaiden: es gibt kein höchstes Gut, kein absolutes Gut für ihn; sondern stets nur ein einstweiliges.⁶⁹⁸

Der Wille kann also niemals endgültig durch ein Gutes befriedigt werden und das Gute ist stets relativ und dient dem Willen. Diese Annahmen der Schopenhauer'schen Philosophie bilden die Folie, auf der sich das in zentraler Weise mit seiner Ästhetik verbundene Konzept des Tyrannischen entfaltet. Schopenhauer verwendet selbst relativ selten die Semantik des Tyrannischen, aus seinen Ausführungen zum Willen, zum Egoismus, zur Bosheit und zum Bösen wird jedoch die Anschlussfähigkeit seiner Überlegungen an das Tyrannische deutlich, das bei ihm als Weltprinzip, als Primat des Willens in Erscheinung tritt.

Aus der philosophischen Weltsicht Schopenhauers lässt sich über seine Betrachtung des Egoismus die Brücke zum Tyrannischen schlagen. Er erwähnt mit Bezug auf Hobbes – dessen *Leviathan* er zuspricht – die „Tyrannen und Bösewichter“ in einem Atemzug mit dem Egoismus. Der Egoismus veranschaulicht das tyrannische Weltprinzip, in ihm drückt sich der Wille aus:

Während also jedes [Individuum, T. N.] sich selbst als der ganze Wille und das ganze Vorstellende unmittelbar gegeben ist, sind die übrigen ihm zunächst nur als seine Vorstellung gegeben; daher geht ihm sein eigenes Wesen und dessen Erhaltung allen andern zusammen vor. Auf seinen eigenen Tod blickt jeder als auf der Welt Ende, während er den seiner Bekannten als eine ziemlich gleichgültige Sache vernimmt, wenn er nicht etwan persönlich dabei beteiligt ist. In dem auf den höchsten Grad gesteigerten Bewußtsein, dem menschlichen, muß wie die Erkenntnis, der Schmerz, die Freude so auch der Egoismus den höchsten Grad erreicht haben und der durch ihn bedingte Widerstreit der Individuen auf das entsetzlichste hervortreten. Dies sehn wir denn auch überall vor Augen, im Kleinen wie im Großen, sehn es bald von der schrecklichen Seite im Leben großer Tyrannen und Bösewichter und in weltverheerenden Kriegen, bald von der lächerlichen Seite, wo es das Thema des Lustspiels ist und ganz besonders im Eigendünkel und [als] Eitelkeit hervortritt, welche so wie kein anderer Laroche-foucault [sic] aufgefaßt und in abstracto dargestellt hat: wir sehn es in der Weltgeschichte und in der eigenen Erfahrung. Aber am deutlichsten tritt es hervor, sobald irgendein Haufen Menschen von allem Gesetz und Ordnung entbunden ist: da zeigt sich sogleich aufs deutlichste das ‚bellum omnium contra omnes‘ [der Krieg aller gegen alle], welches Hobbes [‚Leviathan‘ I, 13] im ersten Kapitel ‚De cive‘ trefflich geschildert hat. Es zeigt sich, wie nicht nur jeder dem andern zu

698 Schopenhauer: Die Welt als Wille und Vorstellung. Bd. I, S. 493 f.

entreißen sucht, was er selbst haben will; sondern sogar oft einer, um sein Wohlsein durch einen unbedeutenden Zuwachs zu vermehren, das ganze Glück oder Leben des andern zerstört. Dies ist der höchste Ausdruck des Egoismus, dessen Erscheinungen in dieser Hinsicht nur noch übertroffen werden von denen der eigentlichen Bosheit, die ganz uneigennützig den Schaden und Schmerzen anderer ohne allen eigenen Vorteil sucht [...].⁶⁹⁹

Schopenhauer erkennt darüber hinaus das, was auch später Freud mit dem Sadismus beschreibt,⁷⁰⁰ als Ausdruck des Egoismus und leitet diese tyrannische Eigenschaft aus dem subjektiven Ausgeliefertsein an den Willen ab: „Auch ist nicht zu leugnen, daß in dieser Hinsicht und auf diesem Standpunkt des Egoismus, der die Form des Lebenswollens ist, der Anblick oder die Schilderung fremder Leiden uns auf eben jenem Wege Befriedigung und Genuß gibt.“⁷⁰¹ Der Egoismus wird zur destruktiven Kraft, die vom Willen befeuerten Leidenschaften können alltägliche Rücksichtslosigkeit bis zum Sadismus steigern. In Form von Egoismus hat der Wille das Bestreben, sich unbedingt durchzusetzen und somit den Willen in anderen zu brechen. Dass der Wille als nicht-rationales Prinzip nicht erkennen kann, dass er damit gegen sich selbst arbeitet, da alle Willenserscheinungen ‚im selben Boot‘ des Universums sitzen, macht seine Tragik aus: „Der rücksichtslose Wille zum Leben ist imstande, alle Leidenschaften im Menschen zu erregen. Indem der Wille den Egoismus im Menschen anfacht, nützt er diesen als eine wahrhaft zerstörende Kraft, die alle Hindernisse vernichtet, die sich ihr in den Weg stellen.“⁷⁰² Da für Schopenhauer das Leben im Wesentlichen Leiden ist, kann das Glück auch nur temporär das Leiden dämpfen oder von ihm für einen begrenzten Moment erlösen. Alle Bosheit und aller tyrannischer Sadismus können also ebenfalls kein gänzlich Vergessen des eigenen Leidens erzeugen oder das Wollen abschließend befriedigen, der Tyrann bleibt stets unglücklich.⁷⁰³ Das „einzige Verlangen des

699 Schopenhauer: *Die Welt als Wille und Vorstellung*. Bd. I, S. 455 f.

700 Vgl. zum Sadismus aus psychoanalytischer Perspektive Kapitel I.2.4.

701 Schopenhauer: *Die Welt als Wille und Vorstellung*. Bd. I, S. 438 f.

702 Bobko: *Non Multa*, S. 61.

703 Dass ein glücklicher Zustand grundsätzlich nicht gehalten werden kann, sieht Schopenhauer auch am Helden in der Dichtung bestätigt, der nach dem Erreichen des Glücks zwangsläufig wieder den Plagen des Willens und dem Leiden am Leben anheimfallen muss: „Daß alles Glück nur negativer, nicht positiver Natur ist, daß es ebendeshalb nicht dauernde Befriedigung und Beglückung sein kann, sondern immer nur von einem Schmerz oder Mangel erlöst, auf welchem entweder ein neuer Schmerz oder auch langweiliger, leeres Sehen und Langeweile folgen muß; dies findet einen Beleg auch in jenem treuen Spiegel des Wesens der Welt und des Lebens, in der Kunst, besonders in der Poesie. Jede epische oder dramatische Dichtung nämlich kann immer nur ein Ringen, Streben und Kämpfen um Glück, nie aber das bleibende und vollendete Glück selbst darstellen.

Willens“ ist, wie Bobko zeigt, „das Verlangen nach ständiger Selbstbejahung.“⁷⁰⁴ Die umfassende Bejahung der eigenen Existenz des Tyrannen – der Wille zeigt sich maßgeblich im und als Leib – geht dabei soweit, dass der Wille in anderen zurückgedrängt und verneint wird. Tyrannische Willenswillkür führt zur Verneinung des Gegenüber:

Hingegen entzündet sich oft der Wille zu einem die Bejahung des Leibes weit übersteigerten Grade, welchen dann heftige Affekte und gewaltige Leidenschaften zeigen, in welchen das Individuum nicht bloß sein eigenes Dasein bejaht, sondern das der übrigen verneint und aufzuheben sucht, wo es ihm im Wege steht.⁷⁰⁵

Schopenhauer unternimmt es, „dem *Egoismus* als dem Ausgangspunkt alles Kampfes in seiner Quelle nachspüren.“ Der Wille, das Reale, ist nur ganz im Inneren des Individuums auffindbar. Der Egoismus, selbst Funktion des Willens, verlangt nun nach Herrschaft und Willensverneinung in anderen: „Dieses selbst aber, also das wirklich Reale findet er unmittelbar nur in seinem Innern. Daher will jeder alles für sich, will alles besitzen, wenigstens beherrschen, und was sich ihm widersetzt, möchte er vernichten.“⁷⁰⁶ Das egoistische Individuum sieht sich zwangsläufig als Zentrum und ist vom Vernichtungsdrang gegen alles Äußere getrieben, um den eigenen Willen zu erhalten und ihm Geltung zu verschaffen. Eine eindeutige Genese des ‚tyrannischen Weltprinzips‘, das sich im universal vorhandenen Egoismus manifestiert, ließe sich kaum aufstellen. Schopenhauer betont,

daß jedes in der grenzenlosen Welt gänzlich verschwindende und zu nichts verkleinerte Individuum dennoch sich zum Mittelpunkt der Welt macht, seine eigene Existenz und [sein] Wohlsein vor allen andern berücksichtigt, ja auf dem natürlichen Standpunkte alles andere dieser aufzuopfern bereit ist, bereit ist die Welt zu vernichten, um nur sein eigenes Selbst, diesen Tropfen im Meer, etwas länger zu erhalten. Diese Gesinnung ist der *Egoismus*, der jedem Dinge in der Natur wesentlich ist.⁷⁰⁷

Sie führt ihren Helden durch tausend Schwierigkeiten und Gefahren bis zum Ziel: sobald es erreicht ist, läßt sie schnell den Vorhang fallen. Denn es bliebe ihr jetzt nichts übrig als zu zeigen, daß das glänzende Ziel, in welchem der Held das Glück zu finden wähnte, auch ihn nur geneckt hatte und er nach dessen Erreichung nicht besser daran war als zuvor.“ Schopenhauer: Die Welt als Wille und Vorstellung. Bd. I, S. 439.

704 Bobko: Non Multa, S. 59.

705 Schopenhauer: Die Welt als Wille und Vorstellung. Bd. I, S. 449.

706 Schopenhauer: Die Welt als Wille und Vorstellung. Bd. I, S. 454.

707 Schopenhauer: Die Welt als Wille und Vorstellung. Bd. I, S. 455.

Da Schopenhauer in seiner essentialistischen philosophischen Konstruktion den Weltwillen und sein Prinzip, den Egoismus, als universalistische Konstanten annimmt, kritisiert er die sich auf den (unter umgekehrten Vorzeichen nicht weniger essentialistischen) kategorischen Imperativ stützende Kant'sche Staatsphilosophie:

Dieses, nebst der Rechtslehre Kants, der aus seinem kategorischen Imperativ die Errichtung des Staates als eine moralische Pflicht sehr fälschlich ableitet, hat dann auch in der neuesten Zeit hin und wieder den sehr sonderbaren Irrtum veranlaßt, der Staat sei eine Anstalt zur Beförderung der Moralität, gehe aus dem Streben nach dieser hervor und sei demnach gegen den Egoismus gerichtet. Als ob die innere Gesinnung, welcher allein Moralität oder Immoralität zukommt, der ewig freie Wille, sich von außen modifizieren und durch Einwirkung ändern ließe!⁷⁰⁸

Nicht eine moralische Norm hat nach Schopenhauer den entscheidenden Einfluss auf ein menschliches Gemeinwesen, sondern allein der Wille. Dieser kann jedoch in Form von Egoismus den eigenen Willen so stark hervortreten lassen, dass dies die Verneinung des Willens in anderen mit sich bringt, woraus sich die Schopenhauer'sche Definition von Unrecht ergibt. „[A]ls den Inhalt des Begriffs *Unrecht*“ begreift Schopenhauer somit „die Beschaffenheit der Handlung eines Individuums, in welcher es die Bejahung des in seinem Leben erscheinenden Willens soweit ausdehnt, daß solche zur Verneinung des in fremden Leibern erscheinenden Willens wird.“⁷⁰⁹

Im Staat muss mit Schopenhauer immer zwingend mit dem Egoismus gerechnet werden, allein der Wille bestimmt letztlich das Gemeinwesen. Das für das Funktionieren eines jeden Staates jedoch nötige ‚positive Recht‘ erzeugt ein „moralisch zulässige[s]“ Gemeinwesen. Der Weg zur Tyrannis resp. Despotie ist bei Schopenhauer folglich jedoch nicht sehr weit, da der Staat sich auch auf Unrecht (be-)gründen kann:

[D]ie entstandene Gesetzgebung [ist] eigentlich ein *positives Recht* und der Staat ein *rechtlicher Verein*, *Staat* im eigentlichen Sinn des Worts, eine moralisch zulässige, nicht unmoralische Anstalt. Widrigenfalls ist hingegen die positive Gesetzgebung Begründung eines *positiven Unrechts*, ist selbst ein öffentlich zugestandenes erzwungenes Unrecht. Dergleichen ist jede Despotie [...].⁷¹⁰

708 Schopenhauer: Die Welt als Wille und Vorstellung. Bd. I, S. 471 f.

709 Schopenhauer: Die Welt als Wille und Vorstellung. Bd. I, S. 463.

710 Schopenhauer: Die Welt als Wille und Vorstellung. Bd. I, S. 473 f.

Die Tyrannis ist ein institutionell verankertes Unrecht, das sich aus dem Egoismus als Willenserscheinung speist. Schopenhauer steigert den Egoismusbegriff schließlich zum Bösen und zum „bösen Charakter[]“. Letzterer soll hier als analog zum Tyrannen betrachtet werden. Für den ‚bösen Charakter‘ ist die Dominanz des eigenen Willens zum Leben bei gleichzeitiger strikter Trennung zwischen dem eigenen Leben und dem aller anderen „Larven“ ausschlaggebend:

Wenn ein Mensch, sobald Veranlassung da ist und ihn keine äußere Macht abhält, stets geneigt ist, *Unrecht* zu tun, nennen wir ihn *böse*. Nach unserer Erklärung des Unrechts heißt dieses, daß ein solcher nicht allein den Willen zum Leben, wie er in seinem Leibe erscheint, bejaht; sondern in dieser Bejahung so weit geht, daß er den in andern Individuen erscheinenden Willen verneint; was sich darin zeigt, daß er ihre Kräfte zum Dienste seines Willens verlangt und ihr Dasein zu vertilgen sucht, wenn sie den Bestrebungen seines Willens entgegenstehn. Die letzte Quelle hievon ist ein hoher Grad des Egoismus [...]. Zweierlei ist hier sogleich offenbar: *erstlich*, daß in einem solchen Menschen ein überaus heftiger [...] Wille zum Leben sich ausspricht; und *zweitens*, daß seine Erkenntnis, ganz dem Satz vom Grunde hingegeben und im principio individuationis befangen, bei dem durch dieses letztere gesetzten gänzlichen Unterschiede zwischen seiner eigenen Person und allen andern fest stehnbleibt; daher er allein sein eigenes Wohlsein sucht, vollkommen gleichgültig gegen das aller andern, deren Wesen ihm vielmehr völlig fremd ist, durch eine weite Kluft von dem seinigem geschieden, ja die er eigentlich nur als Larven ohne alle Realität ansieht. – Und diese zwei Eigenschaften sind die Grundelemente des bösen Charakters.⁷¹¹

Der ‚böse Charakter‘, der im Tyrannen zum Ausdruck kommt, und der mittels der Durchsetzung des oben zitierten ‚öffentlich zugestandenen erzwungenen Unrechts‘ eine Despotie bzw. Tyrannis begründen kann, wird von Schopenhauer als Eigenschaft eines intellektuell allerhöchstens durchschnittlichen Menschen beschrieben. Der Tyrann ist nach Schopenhauer vom Primat des Willens beherrscht. Dies macht ihn äußerst entschlossen und beharrlich, zeugt jedoch von einer dezidierten Schwäche des Intellekts und entfernt ihn vom Genie, das von Schopenhauer sehr normativ positiv beschrieben wird. Der in ästhetischer Hinsicht dilettantische Tyrann ist politisch nur vom Willen und nicht vom Intellekt bestimmt:

[E]s [sind] nicht die eigentlich großen Geister, welche die historischen Charaktere abgeben, indem sie, die Masse der Menschheit zu lenken und zu beherrschen fähig, die Welthandeln durchkämpfen; sondern hiezu taugen Leute von viel geringerer Kapazität des Geistes, aber großer Festigkeit, Entschiedenheit und Beharrlichkeit des Willens, wie sie bei sehr hoher Intelligenz gar nicht

⁷¹¹ Schopenhauer: Die Welt als Wille und Vorstellung. Bd. I, S. 494 f.

bestehn kann; bei welcher demnach wirklich der Fall eintritt, daß der Intellekt den Willen direkt hemmt.⁷¹²

Der Tyrann ist hieran anschließend das Gegenteil des Genies, er ist das verhinderte Genie, er performt dieses nur und braucht es als Maske. Er gaukelt eine Dominanz seines Intellekts über den Willen vor, die ihm die Bewunderung und Liebe der Menschen einbringen soll, doch er ist nur ganz Wille und sein sadistischer Egoismus ist der reine Ausdruck dieses ungezügelten Willens. Der Tyrann ist vom ästhetiktheoretischen Standpunkt Schopenhauers aus gesehen ein „Pfuscher“, ein Dilettant, da ihn nur willkürlich-persönliche Kräfte, also eine Übermacht des Willens, treiben: Der Intellekt wird beim Pfuscher nur unter der Triebfeder des Willens tätig und folgt daher ausschließlich persönlichen bzw. reinen Willensinteressen: „Alle Pfuscher sind es im letzten Grunde dadurch, daß ihr Intellekt, dem Willen noch zu fest verbunden, nur unter dessen Anspornung in Tätigkeit gerät und daher eben ganz in dessen Dienste bleibt.“ Wie Schopenhauer unterstreicht, sind die Pfuscher „demzufolge keiner andern als persönlicher Zwecke fähig. [...] All ihr Tun und Denken ist also persönlich.“⁷¹³

Der Neid des Dilettanten-Tyrannen gegenüber den, mit Schopenhauer angenommenen, ‚wahren‘ Genie-Künstlern verzehrt ihn dabei. Der Tyrann, der sich oftmals gern als der erste Künstler im Staat sieht, kann keine konkurrierenden Künstler dulden, sie können für ihn nur existieren, wenn sie sich ihm ästhetisch unterordnen⁷¹⁴ und seinem (d. h. dem in ihm objektivierten) Willen dienen:

Denn wer selbst Verdienste hat, läßt auch Verdienste gelten – versteht sich: echte und wirkliche. Aber der, dem selbst alle Vorzüge und Verdienste mangeln, wünscht, daß es gar keine gäbe: ihr Anblick an andern spannt ihn auf die Folter; der blasse, grüne, gelbe Neid verzehrt sein Inneres: er möchte alle persönlich Bevorzugten vernichten und ausrotten; muß er sie aber leider leben lassen, so soll es unter der Bedingung sein, daß sie ihre Vorzüge verstecken, völlig verleugnen, ja abschwören.⁷¹⁵

⁷¹² Schopenhauer: Die Welt als Wille und Vorstellung. Bd. II, S. 284 f.

⁷¹³ Schopenhauer: Die Welt als Wille und Vorstellung. Bd. II, S. 495.

⁷¹⁴ Vgl. Albert Speer als williger Erfüllungsgehilfe, der seinen gigantomanischen ‚Germania‘-Entwurf ganz aus dem Schatten von Hitlers architektonischen Größenwahnideen heraus ableitete. Vgl. auch Dagmar Thorau u. Gernot Schaulinski (Hrsg.): Mythos Germania. Vision und Verbrechen. 2., akt. u. erw. Aufl. Berlin: Edition Berliner Unterwelten im Ch. Links Verlag 2016.

⁷¹⁵ Schopenhauer: Die Welt als Wille und Vorstellung. Bd. II, S. 547.

Doch nicht nur der heimliche Neid des Dilettanten quält den Tyrannen, sondern die Heftigkeit seines Wollens, die zu großem Leid anderer führt, verleidet ihm auch die eigene Existenz. Der Tyrann hat also mit dem in ihm besonders präsenten Weltwillen seinen persönlichen Tyrannen im eigenen Leib, der ihn beständig quält:

Jene große Heftigkeit des Wollens ist nun schon an und für sich und unmittelbar eine stete Quelle des Leidens. Erstlich, weil alles Wollen als solches aus dem Mangel, also dem Leiden entspringt. [...] Zweitens, weil durch den kausalen Zusammenhang der Dinge die meisten Begehungen unerfüllt bleiben müssen und der Wille viel öfter durchkreuzt als befriedigt wird [...].⁷¹⁶

Mit Schopenhauer wird der Tyrann – ähnlich wie später auch bei Walter Benjamin – zur gequälten Kreatur. Sein Egoismus und seine Bösartigkeit entstellen die Züge und auch der Sadismus führt letztlich trotz aller Steigerungsformen zu keiner Befriedigung des tyrannischen Wollens. Ganz im Gegenteil, das Wollen steigert sich immer mehr durch die heimliche Erkenntnis der fehlenden Befriedigung:

[A]lles Leiden ist durchaus nichts anderes als unerfülltes und durchkreuztes Wollen: und selbst der Schmerz des Leibes, wenn er verletzt oder zerstört wird, ist als solcher allein dadurch möglich, daß der Leib nichts anderes als der Objekt gewordene Wille selbst ist. – Dieserhalb nun, weil vieles und heftiges Leiden von vielem und heftigem Wollen unzertrennlich ist, trägt schon der Gesichtsausdruck sehr böser Menschen das Gepräge des innern Leidens: selbst wenn sie alles äußerliche Glück erlangt haben, sehn sie stets unglücklich aus, sobald sie nicht im augenblicklichen Jubel begriffen sind oder sich verstellen. Aus dieser ihnen ganz unmittelbar wesentlichen innern Qual geht zuletzt sogar die nicht aus dem bloßen Egoismus entsprungene, sondern uneigennützige Freude an fremden Leiden hervor, welche die eigentliche *Bosheit* ist und sich bis zur *Grausamkeit* steigert. Dieser ist das fremde Leiden nicht mehr Mittel zur Erlangung der Zwecke des eigenen Willens, sondern Zweck an sich.⁷¹⁷

Nicht unproblematisch ist bei Schopenhauer die deterministische Teilbegründung für Boshaftigkeit, die er nicht nur aus einer reinen Dominanz des Willens, sondern auch aus psychischen und physischen Erscheinungen ableitet. Schopenhauer hält es für denkbar, dass zumindest einige „Dumme aus demselben Grunde wie manche Bucklige boshaft werden, nämlich aus Erbitterung über die von der Natur erlittene Zurücksetzung, und indem sie

⁷¹⁶ Schopenhauer: Die Welt als Wille und Vorstellung. Bd. I, S. 495.

⁷¹⁷ Schopenhauer: Die Welt als Wille und Vorstellung. Bd. I, S. 495 f.

[...], was ihnen an Verstande abgeht, durch Heimtücke zu ersetzen vermeinen, darin einen kurzen Triumpf suchend.“⁷¹⁸

Wichtigster Faktor für das Entstehen des Tyrannen bleibt jedoch der besonders stark sich artikulierende Wille. Er erschafft den Tyrannen und äußert sich in Gier, Bosheit, Grausamkeit, Sadismus und dem alles überschattenden Egoismus dieser Herrscher in der Weltgeschichte. Der Tyrann ist dabei niemals eine freie oder selbstbestimmte Figur, auch wenn er seine Untaten vorsätzlich begeht und als objektiviert-individuelle Willenserscheinung persönlich für sie verantwortlich ist. Nach Schopenhauer leidet der Tyrann beständig an seinem niemals zu befriedigenden Willen, dem er ganz nachgegeben hat:

Wenn nun ein Mensch von einem überaus heftigen Willensdrange erfüllt ist, mit brennender Gier alles zusammenfassen möchte, um den Durst des Egoismus zu kühlen, und dabei, wie es notwendig ist, erfahren muß, daß alle Befriedigung nur scheinbar ist, das Erlangte nie leistet, was das Begehrte versprach, nämlich endliche Stillung des grimmigen Willensdranges; sondern durch die Erfüllung der Wunsch nur seine Gestalt ändert und jetzt unter einer andern quält, ja endlich, wenn sie alle erschöpft sind, der Willensdrang selbst auch ohne erkanntes Motiv bleibt und sich als Gefühl der entsetzlichsten Öde und Leere mit heilloser Qual kundgibt – wenn aus diesem allen, was bei den gewöhnlichen Graden des Wollens, nur in geringerem Maß empfunden, auch nur den gewöhnlichen Grad trüber Stimmung hervorbringt, bei jenem, der die bis zur ausgezeichneten Bosheit gehende Erscheinung des Willens ist, notwendig eine übermäßige innere Qual, ewige Unruhe, unheilbarer Schmerz erwächst; so sucht er nun indirekt die Linderung, deren er direkt nicht fähig ist, sucht nämlich durch den Anblick des fremden Leidens, welches er zugleich als eine Äußerung seiner Macht erkennt, das eigene zu mildern. Fremdes Leiden wird ihm jetzt Zweck an sich, ist ihm ein Anblick, an dem er sich weidet: und so entsteht die Erscheinung der eigentlichen Grausamkeit, des Blutdurstes, welche die Geschichte so oft sehn läßt, in deren Neronen und Domitianen, in den afrikanischen Dies, im Robespierre usw.⁷¹⁹

Trotz aller Macht, die der Tyrann durch seine Gewalttätigkeit nach außen hin für einen begrenzten Zeitraum scheinbar erworben hat, bleibt er stets ein unglücklich-leidender, von Sadismus und Neid zerfressener ästhetischer Dilettant. Da der Tyrann ganz Wille ist, ist er ganz unfrei und selbst vom Willen tyrannisiert, jedoch als objektiviert-individuelle Willenserscheinung

⁷¹⁸ Schopenhauer: *Die Welt als Wille und Vorstellung*. Bd. II, S. 294. Mit einer Zurücksetzung durch die „dissembling Nature“ hatte auch Shakespeares Figur Richard III seine Boshaftigkeit begründet. William Shakespeare: *König Richard III*. [King Richard III, 1597]. Zweisprachige Ausgabe. Neu übers. u. mit Anm. vers. v. Frank Günther. Mit einem Essay u. Literaturhinweisen v. Tobias Döring. 3., v. Hrsg. neu durchges. Aufl. München: dtv 2016, S. 6–303, hier S. 10.

⁷¹⁹ Schopenhauer: *Die Welt als Wille und Vorstellung*. Bd. I, S. 496 f.

persönlich für seine Taten verantwortlich zu machen. Sein Intellekt ist vom Willen unterdrückt, tatsächlich bestimmt Ohnmacht sein Dasein. Doch Schopenhauers philosophische Ästhetik bleibt nicht bei der rein pessimistischen Beschreibung stehen, die hier mit dem Tyrannen enggeführt wurde. Sie bietet mit dem Genie und dem Weltüberwinder zwei normativ als erstrebenswert dargestellte Gegenkonstrukte an.

7.2.4 *Das Genie und der Weltüberwinder*

Schopenhauer erkennt an, dass Menschen nicht beim *principio individuationes* verharren müssen, sondern vielmehr in der Lage sind, den Willen und das Leiden in anderen wiederzuerkennen. Aus dieser Gleichsetzung folgt der antityrannische Impuls der Gerechtigkeit, für den „Gerechten“, der das Willensprinzip durchblickt, sind dann die anderen Menschen – ganz im Gegensatz zur Auffassung des „Bösen“, des Tyrannen – keine „Larven“, sondern es findet eine mit Empathie⁷²⁰ in Zusammenhang stehende Solidarisierung mit ihnen als Leidensgenoss*innen statt, sie sollen nicht verletzt werden:

Er wird also nicht, um sein eigenes Wohlsein zu vermehren, Leiden über andere verhängen: d. h. er wird kein Verbrechen begehn, wird die Rechte, wird das Eigentum eines jeden respektieren. – Wir sehn nun, daß einem solchen Gerechten schon nichtmehr wie dem Bösen das principium individuationis eine absolute Scheidewand ist, daß er nicht wie jener nur seine eigene Willenserscheinung bejaht und alle andern verneint, daß ihm andere nicht bloß Larven sind, deren Wesen von dem seinigen ganz verschieden ist; sondern durch seine Handlungsweise zeigt er an, daß er sein eigenes Wesen, nämlich den Willen zum Leben als Ding an sich auch in der fremden, ihm bloß als Vorstellung gegebenen Erscheinung *wiedererkennt*, also sich selbst in jener wiederfindet, bis auf einen gewissen Grad, nämlich den des Nicht-Unrechttuns, d. h. des Nichtverletzens. In eben diesem Grade nun durchschaut er das principium individuationis, den Schleier der Maja: er setzt insofern das Wesen außer sich dem eigenen gleich: er verletzt es nicht.⁷²¹

720 Vgl. zum Empathiebegriff: Susanne Schmetkamp: Theorien der Empathie zur Einführung. Hamburg: Junius 2019.

721 Schopenhauer: Die Welt als Wille und Vorstellung. Bd. I, S. 504. Józef Marzêcki erläutert zum ‚Schleier der Maya‘: „Die unendliche Vergangenheit und Zukunft sind das Gewebe der *maya*, uns dagegen kommt als Lebenswille, dessen Objektivation die ganze Welt ist, die ewige Gegenwart, das *nunc stans* der Scholastiker, zu.“ Józef Marzêcki: Indische Anschauungen als Voraussetzung der Ethik Schopenhauers. In: Dieter Birnbacher, Andreas Lorez u. Leon Miodoński (Hrsg.): Schopenhauer im Kontext. Deutsch-polnisches Schopenhauer-Symposium 2000. Würzburg: Königshausen & Neumann 2002 (= Beiträge zur Philosophie Schopenhauers 5), S. 143–161, hier S. 145. Hervorhebung im Original. In Bezug auf Schopenhauers Willenskonzeption heißt es weiter: „Der Schleier der *maya* mit ihren Mythen von der glücklichen individuellen Existenz wird von den Menschaugen

Für Schopenhauer führt seine vom Buddhismus inspirierte⁷²² Weltüberwindungsphilosophie konsequenterweise zur Willensverneinung, die vom Leiden erlösen soll. Die „Verneinung des Willens zum Leben“⁷²³ stellt dabei das Gegenteil des Tyrannischen dar, da der Tyrann seinen (vermeintlich eigenen) Willen und damit seinen Egoismus an erste Stelle setzt. Wer das Leben in Gänze verneint und resigniert, ist hingegen maximal untyrannisch:

Er erkennt das Ganze, faßt das Wesen desselben auf und findet es in einem steten Vergehen, nichtigem Streben, innerem Widerstreit und beständigem Leiden begriffen, sieht, wohin er auch blickt, die leidende Menschheit und die leidende Tierwelt und eine hinschwindende Welt. Dieses alles aber liegt ihm jetzt so nahe wie dem Egoisten nur seine eigene Person. Wie sollte er nun bei solcher Erkenntnis der Welt ebendieses Leben durch stete Willensakte bejahen und ebendadurch sich ihm immer fester verknüpfen, es immer fester an sich drücken? [...] Der Wille wendet sich nunmehr vom Leben ab; ihm schaudert jetzt vor dessen Genüssen, in denen er die Bejahung desselben erkennt. Der Mensch gelangt zum Zustande der freiwilligen Entsagung, der Resignation, der wahren Gelassenheit und gänzlichen Willenlosigkeit.⁷²⁴

Schopenhauer sieht, so Christian Iber, in seiner Philosophie insgesamt „drei Möglichkeiten einer Entlastung vom unabweisbaren Willensdrang: neben der ästhetischen Kontemplation das Mitleid und die Resignation.“⁷²⁵ In den vor-

weggezogen. Das Menschenleben – dies sich selbst zunichte machende Streben – erweist sich als eingespannt zwischen zwei Pole: den des unbändigen Wollens und der heftigen Leidenschaft und den der leeren Sehnsucht und Lethargie des Willens“. Marzêcki: Indische Anschauungen als Voraussetzung der Ethik Schopenhauers, S. 147. Hervorhebung im Original.

⁷²² Tobias Hölderhof illustriert zum Hintergrund von Schopenhauers Buddhismusrezeption: „Schopenhauers Verneinung des Willens zum Leben weist eine Nähe zum Buddhismus auf. Die Überwindung von Jammer und Leiden des Lebens durch Erkenntnis, insbesondere durch die Selbsterkenntnis, ist ein für den Buddhismus zentraler Anspruch [...]. So erscheint es nicht verwunderlich, dass Schopenhauer selbst seine gedankliche Nähe zu Buddha ausdrückt: Im Nachhinein vergleicht er seine Weltreise von 1803 mit der Ausfahrt des Buddha [...]. Das Erleben von Leiden führt zur Verzweiflung und die Erkenntnis führt zur Askese. Beide Folgen sind für Schopenhauer Wege zur Resignation und damit zur Erlösung.“ Tobias Hölderhof: *Anthropologie des Leidens. Leidensphilosophie von Schopenhauer bis Scheler*. Würzburg: Königshausen & Neumann 2013 (= Beiträge zur Philosophie Schopenhauers 15), S. 41. Vgl. zu Schopenhauer und dem Buddhismus auch Stephen Cross: *Schopenhauer's encounter with Indian thought. Representation and Will and their Indian parallels*. Delhi: Munshiram Manoharlal 2014 (= Monographs of the Society for Asian and Comparative Philosophy 24), bes. S. 37–48.

⁷²³ Schopenhauer: *Die Welt als Wille und Vorstellung*. Bd. I, S. 514.

⁷²⁴ Schopenhauer: *Die Welt als Wille und Vorstellung*. Bd. I, S. 515.

⁷²⁵ Christian Iber: *Freiheit und Determination. Überlegungen zum Begriff des Willens bei Kant, Hegel und Schopenhauer*. In: Lore Hühn (Hrsg.): *Die Ethik Arthur Schopenhauers*

liegenden Betrachtungen sollen nun besonders die ästhetische Kontemplation, eng verbunden mit der Figur des Genies, und der Weg zur Resignation als Schopenhauer'sche Lösung des Tyranneipproblems herausgearbeitet werden.

Was Baumgarten sein *felix aestheticus* ist, das ist Schopenhauer unter anderen philosophisch-ästhetischen Vorzeichen das Genie. Beide, *felix aestheticus* sowie Schopenhauer'sches Genie, sind in den jeweiligen Denkgebäuden positiv besetzte Gegenfiguren, als deren Negativfolie der Tyrann identifiziert wurde. Für Schopenhauer ist der Genius das Gegenteil des Tyrannen. Für geniale Hervorbringungen ist laut Schopenhauer Kontemplation und ein Zurückdrängen des eigenen Willens notwendig. Das Genie kann sich selbst als Individuum vergessen und hierdurch den Willen als Weltprinzip (temporär) überwinden. Es tritt in den Zustand der reinen Kontemplation ein, „[d]ie Kontemplation ist ein Moment tiefer Versenkung“, ⁷²⁶ – in dem der Wille zurücktritt. Es folgt das, was Schopenhauer als Fähigkeit zur Objektivität und zum Dasein als „Weltauge“ bei gleichzeitiger Betonung der Phantasie bezeichnet:

[U]nd das Wesen des *Genius* besteht eben in der überwiegenden Fähigkeit zu solcher Kontemplation: da nun diese ein gänzlichliches Vergessen der eigenen Person und ihrer Beziehungen verlangt; so ist *Genialität* nichts anderes als die vollkommenste *Objektivität*, d. h. objektive Richtung des Geistes, entgegengesetzt der subjektiven, auf die eigene Person, d. i. den Willen gehenden. Demnach ist Genialität die Fähigkeit, sich rein anschauend zu verhalten, sich in die Anschauung zu verlieren und die Erkenntnis, welche ursprünglich nur zum Dienste des Willens daist, diesem Dienste zu entziehen, d. h. sein Interesse, sein Wollen, seine Zwecke ganz aus den Augen zu lassen, sonach seiner Persönlichkeit sich auf eine Zeit völlig zu entäußern, um als *rein erkennendes Subjekt*, klares Weltauge, übrigzubleiben [...]. Es ist, als ob, damit der Genius in einem Individuo hervortrete, diesem ein Maß der Erkenntniskraft zugefallen sein müsse, welches das zum Dienste eines individuellen Willens erforderliche weit übersteigt; welcher freigewordene Überschuß der Erkenntnis jetzt zum willensreinen Subjekt, zum hellen Spiegel des Wesens der Welt wird. – Daraus erklärt sich die Lebhaftigkeit bis zur Unruhe in genialen Individuen, indem die Gegenwart ihnen selten genügen kann, weil sie ihr Bewußtsein nicht ausfüllt: dieses gibt ihnen jene rastlose Strebsamkeit, jenes unaufhörliche Suchen neuer und der Betrachtung würdiger Objekte, dann auch jenes fast nie befriedigte Verlangen

im Ausgang vom Deutschen Idealismus (Fichte/Schelling). In redaktioneller Zusammenarbeit mit Philipp Schwab. Würzburg: Ergon 2006 (= Studien zur Phänomenologie und praktischen Philosophie 1), S. 101–117, hier S. 114. Zu Schopenhauers Hegelkritik vgl. Alfred Schmidt: Idee und Weltwille. Schopenhauer als Kritiker Hegels. München u. Wien: Hanser 1988 (= Edition Akzente o. Bd.).

726 Daniel Schubbe: Philosophie des Zwischen. Hermeneutik und Aporetik bei Schopenhauer. Würzburg: Königshausen & Neumann 2010 (= Beiträge zur Philosophie Schopenhauers 9), S. 163.

nach ihnen ähnlichen, ihnen gewachsenen Wesen, denen sie sich mitteilen könnten [...]. – Man hat als einen wesentlichen Bestandteil der Genialität die Phantasie erkannt [...]. [D]ie wirklichen Objekte [sind] fast immer nur sehr mangelhafte Exemplare der in ihnen sich darstellenden Idee: daher der Genius der Phantasie bedarf, um in den Dingen nicht das zu sehen, was die Natur wirklich gebildet hat, sondern was sie zu bilden sich bemühte, aber wegen des [...] Kampfes ihrer Formen unter einander nicht zustande brachte.⁷²⁷

Das Genie wird als lebhaft und phantasieaffin charakterisiert. Geniehafte Kontemplation und künstlerisches Ausdrucksstreben bedingen sich bei Schopenhauer. Dem „gewöhnliche[n] Mensch[en], dieser Fabrikware der Natur“,⁷²⁸ setzt Schopenhauer seine Geniekonzeption gegenüber. Während der Tyrann als negative Steigerung des ‚gewöhnlichen Menschen‘, nahezu phantasielos und dominiert durch überbordenden Willen zu verstehen ist, kann sich das zur Kontemplation fähige Genie aufgrund seiner stark ausgeprägten Phantasie und Erkenntniskraft der Dominanz des Willens zumindest temporär entziehen und von diesem übergeordneten Standpunkt aus ‚das Leben selbst‘ wahrnehmen: „Die Beschreibung des Charakters eines Genies zeigt den genialen Künstler als einen Menschen, der das Wesen der Welt erkannt hat.“⁷²⁹ Der Tyrann bleibt in seinem egoistisch vergifteten Hier und Jetzt verhaftet, „[d]er Geniale dagegen, dessen Erkenntniskraft durch ihr Übergewicht sich dem Dienste seines Willens auf einen Teil seiner Zeit entzieht, verweilt bei der Betrachtung des Lebens selbst, strebt, die Idee jedes Dinges zu erfassen, nicht dessen Relationen zu anderen Dingen“.⁷³⁰ Mit Schopenhauer kann gesagt werden: Je stärker der Wille in einem Individuum wirkt, desto ausgeprägter ist sein Impuls nach egoistischer Individualität, in ihrer Steigerungsform erscheint der

⁷²⁷ Schopenhauer: *Die Welt als Wille und Vorstellung*, Bd. I, S. 266 f. Im II. Band von *Die Welt als Wille und Vorstellung* betont Schopenhauer ebenfalls den „hohe[n] Wert der Phantasie, als welcher ein dem Genie unentbehrliches Werkzeug ist.“ Schopenhauer: *Die Welt als Wille und Vorstellung*, Bd. II, S. 488.

⁷²⁸ Schopenhauer: *Die Welt als Wille und Vorstellung*, Bd. I, S. 268.

⁷²⁹ Grün: *Arthur Schopenhauer*, S. 67.

⁷³⁰ Schopenhauer: *Die Welt als Wille und Vorstellung*, Bd. I, S. 269. Das Genie sieht nicht mehr auf Einzelerscheinungen, sondern hat die Idee, das Allgemeine im Blick. Je mehr diese Fähigkeit ausgeprägt ist, desto näher ist nach Schopenhauer das Individuum an das Genie angenähert: „Im Einzelnen stets das Allgemeine zu sehn ist gerade der Grundzug des Genies [...]. Der Grad, in welchem jeder im einzelnen Dinge nur dieses oder aber schon ein mehr oder minder Allgemeines bis zum Allgemeinsten der Gattung hinauf nicht etwan denkt, sondern geradezu erblickt, ist der Maßstab seiner Annäherung zum Genie. Diesem entsprechend ist auch nur das Wesen der Dinge überhaupt, das Allgemeine in ihnen, das Ganze der eigentliche Gegenstand des Genies“. Schopenhauer: *Die Welt als Wille und Vorstellung*, Bd. II, S. 489.

Tyrann. Die Perspektive ist dann sehr beschränkt und nur auf das eigene Selbst gerichtet. Die gegenteilige Bewegung, Kontemplation und Geniehaftigkeit entfernen hingegen vom eigenen Selbst und lösen das Individuum auf.⁷³¹ Die maximal untyrannische Perspektive des kontemplativen Genies erweitert sich zum Schopenhauer'schen „Weltauge“, das allgemeine Zusammenhänge über- sieht und dessen leidensbefreiter Blick nicht mehr durch den eigenen Egoismus verengt und verstellt ist:

Denn in dem Augenblicke, wo wir, vom Wollen losgerissen, uns dem reinen willenlosen Erkennen hingegeben haben, sind wir gleichsam in eine andere Welt getreten, wo alles, was unsern Willen bewegt und dadurch uns so heftig erschüttert, nicht mehr ist. [...] Glück und Unglück sind verschwunden; wir sind nicht mehr das Individuum, es ist vergessen, sondern nur noch reines Subjekt der Erkenntnis: wir sind nur noch da als das *eine* Weltauge [...].⁷³²

Die Fähigkeit, sich diesem Ideal des ‚Weltauges‘ durch reine Kontemplation anzunähern, sieht Schopenhauer normativ als grundsätzlichen Gradmesser für den, wie er sich ausdrückt, „intellektuellen Wert[]“ des Einzelmenschen. Der beständig wollende Tyrann ist unfähig zur Kontemplation und daher beständig Leere, Langeweile und dem Leiden an seiner Einsamkeit ausgesetzt, er rangiert damit ganz unten auf der Wertigkeitsskala Schopenhauers:

[S]o bleibt nur der Zustand der reinen Kontemplation übrig, und wer dieser nicht fähig ist, wird der Leere des nichtbeschäftigten Willens, der Qual der Langeweile mit beschämender Herabsetzung preisgegeben. Sie gibt insofern ein Maß unsers eigenen intellektuellen Wertes, für welchen überhaupt der Grad unserer Fähigkeit zum Ertragen oder Lieben der Einsamkeit ein guter Maßstab ist.⁷³³

Tyrann und Genie bilden die beiden Extrempole einer Skala, die die Abhängigkeit des Individuums vom Willen beschreibt. Während Tyrann und Wille in dem einen Extrem zur Deckung gelangen, verneint das Genie im anderen

731 Daniel Schubbe führt weiter aus: „Im Moment der Kontemplation verhält sich der Mensch rein anschauend [...], individuelle Eigenschaften spielen keine Rolle, sein Erkennen steht nicht mehr im Dienst des Willens. Schopenhauer faßt diese Merkmale unter dem Terminus ‚reines Subjekt des Erkennens‘ zusammen. Als reines Subjekt des Erkennens nimmt sich der Mensch nach Schopenhauer nicht leiblich wahr, er ist reines Weltauge; aller Individualität enthoben sogar das ‚eine‘ Weltauge. Als solches ist das reine Subjekt des Erkennens ein schmerzloses, da es in der Kontemplation vom Leiden befreit ist.“ Schubbe: Philosophie des Zwischen, S. 164. Die Grundvoraussetzung hierfür ist es allerdings, zunächst frei von körperlichen Schmerzen zu sein.

732 Schopenhauer: Die Welt als Wille und Vorstellung. Bd. I, S. 282.

733 Schopenhauer: Die Welt als Wille und Vorstellung. Bd. I, S. 290.

Extrem den Willen, löst folglich seine Individualität in der Kontemplation auf und wird objektiviertes ‚Weltauge‘. Dabei bleibt das Genie für Schopenhauer jedoch eine Ausnahmeerscheinung, die er als ‚abnorm‘ bezeichnet. Eine globale Strategie zur Willensverneinung scheint er in diesem Konzept nicht auszumachen. Das Genie hat nach Schopenhauer bereits von seiner Anlage her ein Übermaß an Intellekt gegenüber dem Willen. Bei einem solchen Menschen

[...] ist schon wenigstens die Anlage zu jener Abnormität vorhanden, die der Name des *Genies* bezeichnet, welcher andeutet, daß hier ein dem Willen, d. i. dem eigentlichen Ich Fremdes, gleichsam ein von außen hinzukommender *Genius* tätig zu werden scheint. [...] Das Genie besteht darin, daß die erkennende Fähigkeit bedeutend stärkere Entwicklung erhalten hat, als der *Dienst des Willens*, zu welchem allein sie ursprünglich entstanden ist, erfordert. [...] Das Genie besteht also in einem abnormen Übermaß des Intellekts, welches seine Benutzung nur dadurch finden kann, daß es auf das Allgemeine des Daseins verwendet wird; wodurch es alsdann dem Dienst des ganzen Menschengeschlechts obliegt, wie der normale Intellekt dem des einzelnen. Um die Sache faßlich zu machen, könnte man sagen: wenn der Normalmensch aus zwei Dritteln Wille und einem Drittel Intellekt besteht; so hat hingegen das Genie zwei Drittel Intellekt und ein Drittel Wille.⁷³⁴

Dass das Genie nach Schopenhauer eine Ausnahmeerscheinung bleiben muss, zeigt sich in seiner Wortwahl. Denn es ist nicht nur ‚abnorm‘, sondern auch ‚naturwidrig‘. Der Intellekt ist eigentlich und allgemein Erfüllungsgelhilfe des Willens, ein Intellekt, der sich vom Willen emanzipiert und sich so sehr verselbstständigt, dass er den Willen sogar verneinen kann, stellt die Ausnahme dar und keinen gangbaren Weg, das Tyrannische allgemein und grundsätzlich auszuschließen, in dem alle zu ästhetischen Genies würden. Der exkludierende, normative und elitäre Impuls der Schopenhauer’schen Geniekonzeption ist vielfach herausgestellt worden. Ebenso die sich daraus ergebene Rolle des ‚genialen‘ – also die Kontemplation ermöglichenden – Kunstwerkes. Nach Ansicht von Schubbe „unterschätzt“ Schopenhauer damit jedoch „den Kommunikationscharakter von Kunst.“⁷³⁵ In Schopenhauers elitäre Geniekonzeption kann man, polemisch-zugespitzt formuliert, eine einzelgängerisch-misanthropische Verachtung für die gesellschaftliche und politische Seite der Kunst als kulturellem Selbstreflexionsprozess hineinlesen:

Mit seiner Geniekonzeption kennt Schopenhauer aber nur eine Richtung der Vermittlung: vom Genie zur Masse. Dieser elitäre Stellenwert, den er dem Genie und der Kunst zuspricht, verleiht einer Abneigung gegen das Öffentliche und

734 Schopenhauer: Die Welt als Wille und Vorstellung. Bd. II, S. 486.

735 Schubbe: Philosophie des Zwischen, S. 171.

Politische einen Ausdruck, der die Bedeutung des Kunstwerks notwendig verkürzen muß. Es ist nämlich gerade das individuelle Moment im Antworten auf einen Anspruch auf der Grundlage einer gemeinsam geteilten Welt, das die kommunikative Dimension des Kunstwerkes in einen öffentlichen Raum eröffnet, in dem das Sehen-lassen überhaupt Sinn macht. Die Kunst wäre damit weit davon entfernt, ein Privatvergnügen zu sein, das teilweise und vorübergehend vom Leiden und Lauf der Welt erlöst, sondern sähe sich – wie später Hannah Arendt betont – eingebunden in die Konstitution einer Öffentlichkeit [...].⁷³⁶

Das Genie und das von ihm erzeugte und kontemplativ betrachtete Kunstwerk bleiben bei Schopenhauer hingegen dezidierte und gesellschaftlich vereinzelte Ausnahmeerscheinungen und die dem Genie zuteilwerdende Erlösung vom Willen ist daher für die Allgemeinheit eine uneinlösbare Wunschvorstellung, denn die allgemeine „Bestimmung“ des gewöhnlichen Intellekts ist es schlichtweg, dem Willen zu dienen, nur das Genie „emanzipiert“ sich durch seinen überlegenen Intellekt:

Der gegebenen Darstellung des Wesens des Genies zufolge ist dasselbe insofern naturwüchsig, als es darin besteht, daß der Intellekt, dessen eigentliche Bestimmung der Dienst des Willens ist, sich von diesem Dienste emanzipiert, um auf eigene Hand tätig zu sein. Demnach ist das Genie ein seiner Bestimmung untreu gewordener Intellekt.⁷³⁷

Einen weiteren Unterschied zwischen der Masse der Menschheitspopulation und der Genieausnahme sieht Schopenhauer in dem Gegensatz zwischen ‚Taten‘ und ‚Werken‘. Der ‚gewöhnliche Mensch‘ und seine negative Steigerung, der ganz vom Willen beherrschte Tyrann, ist aufgrund der Indienstnahme des Intellekts durch den Willen nur zu ‚Taten‘ befähigt,⁷³⁸ während nach Schopenhauer das Genie ‚Werke‘ schaffen kann:

Um diesen Punkt dreht sich der Unterschied zwischen der Befähigung zu *Taten* und der zu *Werken*. Die letztere verlangt Objektivität und Tiefe der Erkenntnis, welche gänzliche Sonderung des Intellekts vom Willen zur Voraussetzung hat: die erstere hingegen verlangt Anwendung der Erkenntnis, Geistesgegenwart und Entschlossenheit, welche erfordert, daß der Intellekt unausgesetzt den Dienst des Willens besorge.⁷³⁹

⁷³⁶ Schubbe: Philosophie des Zwischen, S. 171.

⁷³⁷ Schopenhauer: Die Welt als Wille und Vorstellung. Bd. II, S. 498.

⁷³⁸ Hier zeigt sich eine Differenz zu Benjamin, der anhand der Barockdramen gerade die Entschlussunfähigkeit von Tyrannen hervorhebt (vgl. Kapitel I.4). Allerdings sind die Tyrannen zunächst häufig durch ‚Taten‘ zu ihrer Gewaltherrschaft gelangt.

⁷³⁹ Schopenhauer: Die Welt als Wille und Vorstellung. Bd. II, S. 499.

Der vom Willen ‚gereinigte‘ Intellekt des Genies wird, so Schopenhauer, ganz zur Welt der Vorstellung und kann die wirklichen ‚Werke‘ erzeugen. Diese Werke, geniehaft empfangen in einem Moment, der populär an den ‚Kuss der Muse‘ erinnert, avancieren dann, im Gegensatz zu den egoistischen ‚Taten‘, zu überindividuellen Abbildern der Welt:

Daraus, daß die Erkenntnisweise des Genies wesentlich die von allem Wollen und seinen Beziehungen gereinigte ist, folgt auch, daß die Werke desselben nicht aus Absicht oder Willkür hervorgehn, sondern es dabei geleitete ist von einer instinktartigen Notwendigkeit. – Was man das Regewerden des Genius, die Stunde der Weihe, den Augenblick der Begeisterung nennt, ist nichts anderes als das Freiwerden des Intellekts, wann dieser, seines Dienstes unter dem Willen einstweilen enthoben, jetzt nicht in Untätigkeit oder Abspannung versinkt, sondern auf eine kurze Weile ganz allein aus freien Stücken tätig ist. Dann ist er von der größten Reinheit und wird zum klaren Spiegel der Welt: denn von seinem Ursprung, dem Willen, völlig abgetrennt, ist er jetzt die in einem Bewußtsein konzentrierte Welt der Vorstellung selbst. In solchen Augenblicken wird gleichsam die Seele unsterblicher Werke erzeugt. Hingegen ist bei allem absichtlichen Nachdenken der Intellekt nicht frei, da ja der Wille ihn leitet und sein Thema ihm vorschreibt.⁷⁴⁰

Schopenhauer rückt das Genie dabei in die Nähe des Kindlichen; denn dem Kind erscheint die Welt fremd und objektiv-spielerisch untersuchenswert. Während der nicht-geniehafte Mensch aufgrund seiner Willenssteuerung die Welt immer nur nach dem persönlichen Vorteil für seine Taten betrachten kann, ist das Genie mit seinem objektiv-interessierten Blick, der die ‚wirklichen Werke‘ ermöglicht, davon frei: „Jedes Genie ist schon darum ein großes Kind, weil es in die Welt hineinschaut als in ein Fremdes, ein Schauspiel, daher mit rein objektivem Interesse.“ Das Genie hat deshalb, so Schopenhauer, „sowenig wie das Kind jene trockene Ernsthaftigkeit der Gewöhnlichen, als welche, keines andern als des subjektiven Interesses fähig, in den Dingen immer bloß Motive für ihr Tun sehn.“⁷⁴¹ Während die Taten des Tyrannen nur für ihn da sein sollen, sind die Werke des Genies zweckfrei, die Kunst ist um der Kunst willen da, hierin kann die Emanzipation vom Willen und sogar die Verneinung des Willens gesehen werden:

⁷⁴⁰ Schopenhauer: Die Welt als Wille und Vorstellung. Bd. II, S. 490.

⁷⁴¹ Schopenhauer: Die Welt als Wille und Vorstellung. Bd. II, S. 510. Hiermit überschneidet sich Schopenhauers Ästhetikkonzeption mit der im Anschluss an den Autonomiegedanken der Kunst aufkommenden *l'art pour l'art*-Bewegung im 19. Jahrhundert.

[E]in Werk des Genies ist kein Ding des Nutzens. Unnütz zu sein gehört zum Charakter der Werke des Genies: es ist sein Adelsbrief. Alle übrigen Menschenwerke sind da zur Erhaltung oder Erleichterung unserer Existenz; bloß die hier in Rede stehenden nicht: sie allein sind ihrer selbst wegen da und sind in diesem Sinn als die Blüte oder der reine Ertrag des Daseins anzusehn.⁷⁴²

Für das von dem ordinären Tatendrang des gewöhnlichen und zweckbestimmten Alltags intellektuell entfernte Genie gilt nach Schopenhauer daher auch: „Das glücklichste Los, was dem Genie werden kann, ist Entbindung vom Tun und Lassen, als welches nicht sein Element ist, und freie Muße zu seinem Schaffen.“⁷⁴³ Mit Jean Paul sieht Schopenhauer das „Wesen des Genies“ darüber hinaus in der „Besonnenheit“ begründet, die dem in seinen Willensbestrebungen des Alltags eingebundenen ‚normalen‘ Menschen abgeht. Einen „integralen Bestandteil der Kunstauffassung Schopenhauers bilden seine romantisch gefärbten Betrachtungen des *Genies*“,⁷⁴⁴ die er an Jean Pauls *Vorschule der Ästhetik* (1804) anlehnt.⁷⁴⁵ Das untyrannische, also besonne Genie kann, im Geiste der Romantik, beispielsweise als Maler oder Dichter das Objektive der Welt wahrnehmen und auch ausdrücken:

In dem hier dargelegten Sinne nehme ich es, wenn *Jean Paul* (*Vorschule der Ästhetik* § 12) das Wesen des Genies in die *Besonnenheit* setzt. Nämlich der

742 Schopenhauer: Die Welt als Wille und Vorstellung. Bd. II, S. 500.

743 Schopenhauer: Die Welt als Wille und Vorstellung. Bd. II, S. 503.

744 Alfred Schmidt: Wesen, Ort und Funktion der Kunst in der Philosophie Schopenhauers. In: Günther Baum u. Dieter Birnbach (Hrsg.): Schopenhauer und die Künste. Mit einem Beitrag von Werner Hofmann über Nietzsche. Göttingen: Wallstein 2005, S. 11–55, hier S. 48.

745 Vgl. zur Besonnenheit bei Jean Paul: Jean Paul: *Vorschule der Ästhetik* [1804]. In: Ders.: *Sämtliche Werke*. Abt. I. Bd. 5. *Vorschule der Ästhetik*. Levana oder Erziehlehre. Politische Schriften. Hrsg. v. Norbert Miller. 6., korr. Aufl. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1995, S. 7–514, hier S. 56–59. Zwischen Johann Gottfried Herders Humanitätsbegriff, der aus seiner Sicht das ‚Wesen des Menschen‘ veranschaulicht, und den späteren Ausführungen Jean Pauls können dabei spannungsreiche Korrespondenzen gesehen werden: „Ich wünschte, daß ich in das Wort *Humanität* alles fassen könnte, was ich bisher über des Menschen edle Bildung zur Vernunft und Freiheit, zu feineren Sinnen und Trieben, zur zartesten und stärksten Gesundheit, zur Erfüllung und Beherrschung der Erde gesagt habe: denn der Mensch hat kein edleres Wort für seine Bestimmung als Er selbst ist, in dem das Bild des Schöpfers unsrer Erde, wie es hier sichtbar werden konnte, abgedruckt lebet.“ Johann Gottfried Herder: *Ideen zur Philosophie der Geschichte der Menschheit* [1784–91]. In: Ders.: *Johann Gottfried Herder. Werke*. Hrsg. v. Wolfgang Pross. Bd. III/1. *Ideen zur Philosophie der Geschichte der Menschheit*. Text. München u. Wien: Hanser 2002, S. 7–831, hier S. 142 f. Hervorhebung im Original.

Normalmensch ist in den Strudel und Tumult des Lebens, dem er durch seinen Willen angehört, eingesenkt: sein Intellekt ist erfüllt von den Dingen und den Vorgängen des Lebens: aber diese Dinge und das Leben selbst in objektiver Bedeutung wird er gar nicht gewahr [...]. Diese Besonnenheit ist es, welche den Maler befähigt, die Natur, die er vor Augen hat, treu auf der Leinwand wiederzugeben, und den Dichter, die anschauliche Gegenwart mittelst abstrakter Begriffe genau wieder hervorzurufen, indem er sie ausspricht und so zum deutlichen Bewußtsein bringt; imgleichen alles, was die übrigen bloß fühlen, in Worten auszudrücken.⁷⁴⁶

Die Geniekonzeption Schopenhauers bleibt jedoch zusätzlich zu dem Elitarismusvorwurf und dem sein Denken bestimmenden Determinismus durchaus auch bei ihm selbst ambivalent. Während seine an Jean Paul angelehnten Ausführungen zur ‚Besonnenheit‘ des Genies durchaus verbindlich formuliert sind, erkennt Schopenhauer an anderer Stelle auch weitere Facetten des Genies, die sich zu einem differenzierten Gesamtbild ergänzen. Denn Schopenhauer betont neben der ‚Besonnenheit‘ bei einer Übermacht des Intellekts und der damit verbundenen Fähigkeit zu reiner Kontemplation, die sich bis zum objektivierten ‚Weltauge‘ steigern kann, auch die affektive Seite des Genies. Der Geniale „sieht [...] überall Extreme, und ebendadurch gerät sein Handeln auf Extreme: er weiß das rechte Maß nicht zu treffen, ihm fehlt die Nüchternheit“.⁷⁴⁷ Doch bleibt der Unterschied zum Tyrannen bestehen, der nur durch die Übermacht des Willens beherrscht wird und diesen in seinem eigenen Beherrschungsdrang blind auf die Welt der Vorstellung projiziert. Gleichwohl steht das Genie bestimmten Äußerungen Schopenhauer zufolge bisweilen unter einem starken Eindruck des Willens, was es durch die damit verbundenen Leidenschaften zur Unvernunft und zum Affekt hinreißen kann:

Auch findet man bekanntlich selten große Genialität mit vorherrschender Vernünftigkeit gepaart, vielmehr sind umgekehrt geniale Individuen oft heftigen Affekten und unvernünftigen Leidenschaften unterworfen. Der Grund hievon ist dennoch nicht Schwäche der Vernunft, sondern teils ungewöhnliche Energie der ganzen Willenserscheinung, die das geniale Individuum ist und welche sich durch Heftigkeit aller Willensakte äußert [...]. [D]emnach ist der Eindruck der Gegenwart auf sie sehr mächtig, reißt sie hin zum Unüberlegten, zum Affekt, zur Leidenschaft.⁷⁴⁸

746 Schopenhauer: Die Welt als Wille und Vorstellung. Bd. II, S. 492.

747 Schopenhauer: Die Welt als Wille und Vorstellung. Bd. I, S. 277.

748 Schopenhauer: Die Welt als Wille und Vorstellung. Bd. I, S. 271 f.

Sogar der angebliche Zusammenhang von ‚Genie und Wahnsinn‘⁷⁴⁹ wird in diesem Zuge von Schopenhauer bedient, auch wenn aus seiner Art der Formulierung eine gewisse Distanz zu diesem Konstrukt herausgelesen werden kann: „Daß Genialität und Wahnsinn eine Seite haben, wo sie aneinander grenzen, ja ineinander übergehn, ist oft bemerkt und sogar die dichterische Begeisterung eine Art Wahnsinn genannt worden“.⁷⁵⁰

Neben der Konstruktion des Genies formuliert Schopenhauer eine weitere Möglichkeit, sich dem Willen entgegenzustellen und damit eine untyrannische Haltung einzunehmen. In Schopenhauers Philosophie und Ästhetik ist der Antagonismus zwischen dem Tyrannen, der von seinem Willen gequält wird, und dem durch philosophische Reflexion den Willen vorsätzlich verneinenden Individuum, das nach außen unauffällig bleibt und sich in keinerlei Mittelpunkt stellen muss, eingeschrieben. Dieses Individuum beschreitet vorsätzlich eine philosophische Entwicklung und muss kein Genie im oben dargestellten Sinne sein, das zu ‚echten Werken‘ fähig ist. Ganz im Gegenteil, Schopenhauer denkt sich seinen Willens- und „Weltüberwinder“ als unauffälligen Menschen. Schopenhauers antityrannische Erkenntnis lautet,

daß die größte, wichtigste und bedeutsamste Erscheinung, welche die Welt aufzeigen kann, nicht der Welteroberer ist, sondern der Weltüberwinder, also in der Tat nichts anderes als der stille und unbemerkte Lebenswandel eines solchen Menschen, dem diejenige Erkenntnis aufgegangen ist, in Folge welcher er jenen alles erfüllenden und in allem treibenden und strebenden Willen zum Leben aufgibt und vermeint, dessen Freiheit erst hier, in ihm allein, hervortritt, wodurch nunmehr sein Tun das gerade Gegenteil des gewöhnlichen wird.⁷⁵¹

Das asketisch-heitere Dasein des Weltüberwinders verortet Schopenhauer im scharfen Gegensatz zu dem des tyrannischen „[b]ösen“ Menschen, der, selbst in beständiger Qual gefangen, versucht, diese durch bewusst hervorgerufenes fremdes Leid zu mildern. Es gilt, so der normative Impuls der Schopenhauer'schen Philosophie, den Willen als tyrannisches Prinzip zu überwinden: „Für Schopenhauer wird die Beseitigung des Bösen mit der ‚Verneinung des Willens‘ identisch.“⁷⁵² Der asketische ‚Willensverneiner‘ bzw. Weltüberwinder hat genau den entgegengesetzten Weg des ‚Welteroberers‘ beschritten:

749 Den behaupteten Konnex von ‚Genie und Irrsinn‘ popularisiert dann Cesare Lombroso 1872 in seiner Schrift *Genio e follia*. Vgl. Cesare Lombroso: Genie und Irrsinn in ihren Beziehungen zum Gesetz, zur Kritik und zur Geschichte [*Genio e follia*, 1872]. Mit der Bewilligung des Verf. nach der 4. Aufl. des italienischen Originaltextes übers. v. A. Courth. Leipzig: Reclam 1920.

750 Schopenhauer: Die Welt als Wille und Vorstellung. Bd. I, S. 272.

751 Schopenhauer: Die Welt als Wille und Vorstellung. Bd. I, S. 524.

752 Bobko: Non Multa, S. 64.

Wie wir oben den Bösen durch die Heftigkeit seines Wollens beständige, verzehrende, innere Qual leiden und den grimmigen Durst des Eigenwillens zuletzt, wenn alle Objekte des Wollens erschöpft sind, am Anblick fremder Pein kühlen sahen; so ist dagegen der, in welchem die Verneinung des Willens zum Leben aufgegangen ist, so arm, freudlos und voll Entbehrungen sein Zustand von außen gesehen auch ist, voll innerer Freudigkeit und wahrer Himmelsruhe.⁷⁵³

Zur Willensverneinung führen in der Philosophie Schopenhauers verschiedene Wege. Das oben skizzierte Genie stellt sicher in seiner kraftvollen Leidenschaftlichkeit bei gleichzeitiger Besonnenheit und kindlicher Weltvergessenheit den ‚Königsweg‘ der kontemplativen Willensverneinung dar. Der asketische ‚Willensverneiner‘ bildet ebenfalls ein Ideal, das allerdings unscheinbar bleibt und keine ‚Werke‘ schafft. Ebenfalls kann jedoch nach Schopenhauer eine große ‚Versagung‘ oder ein Schicksalsschlag den Willen brechen und zurücksetzen, dies zeigt sich in der sich anschließenden Resignation: „Wenn durch eine solche große und unwiderrufliche Versagung vom Schicksal der Wille in gewissem Grade gebrochen ist; so wird im übrigen fast nichts mehr gewollt, und der Charakter zeigt sich sanft, traurig, edel, resigniert.“⁷⁵⁴

Doch kann der Weg der Willensverneinung auch durch die Versenkung in die geniehaften ‚Werke‘ beschritten werden. Die Loslösung vom Willen ist der von Schopenhauer postulierte eigentliche Sinn der ästhetischen Erfahrung. Ästhetik ermöglicht den Zustand der reinen Kontemplation, in dem der Wille in den Hintergrund tritt und sogar ganz vergessen werden kann. Dieser Zustand bildet einen temporär begrenzten Vorgeschmack auf Schopenhauers Idealkonstruktion eines Menschen, der sein Wollen ganz überwunden hat und damit, frei von allen Affekten und Begierden, der Anti-Tyrann wäre. Schopenhauer erläutert,

daß die ästhetische Freude am Schönen einem großen Teile nach darin besteht, daß wir, in den Zustand der reinen Kontemplation tretend, für einen Augenblick allem Wollen, d. h. allen Wünschen und Sorgen enthoben, gleichsam uns selbst loswerden, nicht mehr das zum Behuf seines beständigen Wollens erkennende Individuum, das Korrelat des einzelnen Dinges, dem die Objekte zu Motiven werden, sondern das willensreine, ewige Subjekt des Erkennens, das Korrelat der Idee sind; und wir wissen, daß diese Augenblicke, wo wir, vom grimmen Willensdrange erlöst, gleichsam aus dem schweren Erdenäther auftauchen, die seligsten sind, welche wir kennen. Hieraus können wir annehmen, wie selig das Leben eines Menschen sein muß, dessen Wille nicht auf Augenblicke wie beim Genuß des Schönen, sondern auf immer beschwichtigt ist, ja gänzlich erloschen bis auf

753 Schopenhauer: Die Welt als Wille und Vorstellung. Bd. I, S. 529.

754 Schopenhauer: Die Welt als Wille und Vorstellung. Bd. I, S. 538.

jenen letzten glimmenden Funken, der den Leib erhält und mit diesem erlöschen wird. Ein solcher Mensch, der nach vielen bitteren Kämpfen gegen seine eigene Natur endlich ganz überwunden hat, ist nur noch als rein erkennendes Wesen, als ungetrübter Spiegel der Welt übrig. Ihn kann nichts mehr ängstigen, nichts mehr bewegen: denn alle die tausend Fäden des Wollens, welche uns an die Welt gebunden halten und als Begierde, Furcht, Neid, Zorn uns hin und her reißen, unter beständigem Schmerz, hat er abgeschnitten.⁷⁵⁵

Die Kontemplation erlöst vom tyrannischen Willen und damit auch vom allgemeinen Leiden. Mit dem Ideal der selbstvergessenen Schmerzlosigkeit lässt sich neben der ästhetischen Komponente auch der Bogen zur antiken Philosophie Epikurs schlagen, denn „[e]s ist der schmerzlose Zustand, den Epikuros als das höchste Gut und als den Zustand der Götter pries“.⁷⁵⁶ Da vom Willen bestimmtes Leben nach Schopenhauer immer Leiden und Leiden Schmerz ist, wäre der schmerzlose Zustand ein Zustand der Willensverneinung.

Neben der antiken Philosophie stellt Schopenhauer auch – über den Buddhismus hinaus – Bezüge zur Religion her. Er verbindet seine Philosophie mit Aspekten des Christentums, wenn er das Leben von Heiligen in der Mythologie des Christentums als die Suche nach der Gnade beschreibt. Aus der christlichen Konzeption der Gnade, also der „Erkenntnisweise“, die „alle Motive unwirksam“ mache und somit den Willensdurst stille, wird bei Schopenhauer das „Quietiv“, das „alles Wollen[] beschwichtigt, den tiefsten Frieden gibt und das Tor der Freiheit öffnet.“⁷⁵⁷ Das Christentum wird in Schopenhauers Philosophie als Lehre von der Willensverneinung gedeutet. Damit zeigt sich Schopenhauer an zentrale Aspekte der Lebensführung und -bewältigung der christlichen Religion anschlussfähig, ohne ihre religiösen Inhalte zu übernehmen. Der sündige Adam stehe, wie Schopenhauer anhand seiner Paraphrasierung von Augustinus' (354–430) *opus imperfectum* diskutiert,⁷⁵⁸ für die Willensbejahung und Jesus verkörpere hingegen die Willensverneinung. Der

755 Schopenhauer: Die Welt als Wille und Vorstellung. Bd. I, S. 530 f.

756 Schopenhauer: Die Welt als Wille und Vorstellung. Bd. I, S. 280.

757 Schopenhauer: Die Welt als Wille und Vorstellung. Bd. I, S. 532.

758 Søren R. Fauth erläutert hierzu: „Mit ‚opus imperfectum‘ verweist Schopenhauer auf Augustins *Contra secundam Iuliani responsionem opus imperfectum* (Das unvollendete Werk gegen Julians zweite Antwort). Augustin arbeitete an dieser Schrift bis zu seinem Tod im Jahr 430 n. Chr.“ Søren R. Fauth: Der metaphysische Realist. Zur Schopenhauer-Rezeption in Wilhelm Raabes Spätwerk. Göttingen: Wallstein 2007, S. 250. Hervorhebung im Original.

Sündigende sei Adam gewesen; aber in ihm hätten wir alle existiert: Adam ward unglücklich, und in ihm seien wir alle unglücklich geworden. – Wirklich ist die Lehre von der Erbsünde (Bejahung des Willens) und von der Erlösung (Verneinung des Willens) die große Wahrheit, welche den Kern des Christentums ausmacht; während das übrige meistens nur Einkleidung und Hülle oder Beiwerk ist. Demnach soll man Jesum Christum stets im allgemeinen auffassen als das Symbol oder die Personifikation der Verneinung des Willens zum Leben [...].⁷⁵⁹

Am Ende von Schopenhauers Überlegungen steht schließlich die Imago einer All-Einheit, die den Willen zum Leben verneint. Die Gegensatzpaare fallen wieder zusammen, es gibt keinen anderen Schlusspunkt als die globale Verneinung des Willens:

[D]as letzte Geheimnis des Lebens offenbart, daß nämlich das Übel und das Böse, das Leiden und der Haß, der Gequälte und der Quäler, so verschieden sie auch der dem Satz vom Grunde folgenden Erkenntnis sich zeigen, an sich *eines* sind, Erscheinungen jenes einen Willens zum Leben, welcher seinen Widerstreit mit sich selbst mittels des principii individuationis objektiviert: sie haben beide Seiten, das Böse und das Übel, in vollem Maße kennengelernt, und indem sie zuletzt die Identität beider einsehn, weisen sie jetzt beide zugleich von sich, verneinen den Willen zum Leben.⁷⁶⁰

Die Welt ist nach Schopenhauer Wille und Vorstellung, sein Ziel ist die Verneinung des Willens. Wenn der Wille zurückgedrängt ist, wird die Welt als Vorstellung offenbar, die nur durch das Individuum existiert. Der Reflexionsprozess zeigt die Welt als innere Vorstellung, die vom Individuum anhängt: „Die Größe der Welt, die uns vorher beunruhigte, ruht jetzt in uns: unsere Abhängigkeit von ihr wird aufgehoben durch ihre Anhängigkeit von uns.“⁷⁶¹ Schopenhauers Erlösungsphilosophie ist ein Gedankenweg zur Auslöschung der Welt, die vom Leiden beherrscht ist: „Kein Wille: keine Vorstellung, keine Welt.“⁷⁶²

7.2.5 *Ästhetik als kontemplative Willensverneinung und Ausweg aus dem Leiden: Schopenhauer und die Künste*

Alle Ausführungen Schopenhauers zu den Künsten in *Die Welt als Wille und Vorstellung* lassen sich in dem einen Gedanken der vom Willen erlösenden

⁷⁵⁹ Schopenhauer: *Die Welt als Wille und Vorstellung*. Bd. I, S. 550.

⁷⁶⁰ Schopenhauer: *Die Welt als Wille und Vorstellung*. Bd. I, S. 535.

⁷⁶¹ Schopenhauer: *Die Welt als Wille und Vorstellung*. Bd. I, S. 292.

⁷⁶² Schopenhauer: *Die Welt als Wille und Vorstellung*. Bd. I, S. 557.

Kontemplation zusammenführen.⁷⁶³ Das Schöne und der ästhetische Genuss ermöglichen einen Zustand der Kontemplation, der Wille tritt zurück, das Selbst wird vergessen und damit findet eine zumindest temporäre Erlösung vom Leiden statt. Der Wille wird verneint. Kunst hat damit eine dezidiert anti-tyrannische Funktion, da das Tyrannische ganz Wille ist und damit das Gegenteil der selbstvergessenen, willensverneinenden Kontemplation.

Die Künste werden von Schopenhauer als zusammenhängend und durchaus enthierarchisiert angesehen. Sie alle reproduzierten die durch reine Kontemplation des Genies Empfangene ‚Idee‘,⁷⁶⁴ also mit Schopenhauer gesprochen, das ‚Wesentliche‘ und Bleibende in der Welt. Durch ihre Vermittlungsfunktion können sie nun ebenfalls wieder Kontemplation bei den Rezipient*innen bewirken, damit den Willen zurückdrängen und vom Leiden erlösen. In den Künsten bzw. den ‚wahren‘ Kunstwerken drückt sich somit das Wesentliche der Welt aus:

Welche Erkenntnisart nun aber betrachtet jenes außer und unabhängig von aller Relation bestehende, allein eigentlich Wesentliche der Welt, den wahren Gehalt ihrer Erscheinungen, das keinem Wechsel Unterworfenen und daher für alle Zeit mit gleicher Wahrheit Erkannte, mit einem Wort, *die Ideen*, welche die unmittelbare und adäquate Objektität des Dinges an sich, des Willens, sind? – Es ist die *Kunst*, das Werk des Genius. Sie wiederholt die durch reine Kontemplation aufgefassten Ideen, das Wesentliche und Bleibende aller Erscheinungen der Welt, und je nachdem der Stoff ist, in welchem sie wiederholt, ist sie bildende Kunst, Poesie oder Musik. Ihr einziger Ursprung ist die Erkenntnis der Ideen; ihr einziges Ziel Mitteilung dieser Erkenntnis. – [...] [N]ur das Wesentliche, die Idee, ist ihr Objekt. – Wir können sie daher geradezu bezeichnen als *die Betrachtungsart der Dinge, unabhängig vom Satze des Grundes* [...].⁷⁶⁵

Die „Idee“ bleibt dem Genie dabei selbst verborgen. Sie steuert in Schopenhauers Konstruktion des Künstlers diesen ‚unbewusst‘, ohne dass die wirklichen Motive zu reflektieren sind. Die Nachahmer hingegen reproduzieren nach

763 Vgl. zum Zusammenhang von Kunst als kontemplative Entlastung auch Hans Feger: Das Rad des Ixion. Schopenhauers Ästhetik als Problem. In: Lore Hühn (Hrsg.): Die Ethik Arthur Schopenhauers im Ausgang vom Deutschen Idealismus (Fichte/Schelling). In redaktioneller Zusammenarb. mit Philipp Schwab. Würzburg: Ergon 2006 (= Studien zur Phänomenologie und praktischen Philosophie 1), S. 297–319, bes. S. 298–309.

764 Grün erläutert zum bereits oben eingeführten Begriff der ‚Idee‘: „Wie Platon möchte Schopenhauer ‚Idee‘ verstehen, nicht wie Kant. Dieser hatte die Ideen aus der Vernunft hervorgehen lassen, also vom Denken abhängig gemacht, während Platon die Ideen zum Inbegriff der Realität und vom Denken unabhängig erklärte. Unveränderliche Formen und das Bleibende jenseits von einer in Raum und Zeit vergänglichen Welt sollten sie sein.“ Grün: Arthur Schopenhauer, S. 67.

765 Schopenhauer: Die Welt als Wille und Vorstellung. Bd. I, S. 265.

Schopenhauer allein populäre Aspekte des Kunstwerkes und erreichen damit lediglich Scheinwirkungen beim Publikum.⁷⁶⁶

Im ‚echten‘ Kunstwerk könne jedoch etwas ausgedrückt werden, das in Natur und Welt nur unvollkommen vorhanden sei. Diese Haltung, die mit dem Wert des Ästhetischen von der Renaissance über die Romantik bis zum antizipierten Ästhetizismus der Jahrhundertwende korrespondiert, betont, dass

[w]ir die Kunst als die höhere Steigerung, die vollkommenere Entwicklung von allen diesem anzusehn haben, da sie wesentlich ebendasselbe, nur konzentrierter, vollendeter, mit Absicht und Besonnenheit leistet, was die sichtbare Welt selbst, und sie daher im vollen Sinne des Wortes die Blüte des Lebens genannt werden mag.⁷⁶⁷

Die schönen Künste entstehen dabei aus dem Überfluss, den das Genie kennzeichnet. Auch diese mit dem *l'art pour l'art*-Gedanken korrespondierende Ansicht verdeutlicht die emanzipatorische Kraft der Künste, die den Willen, der sich in den Menschen beständig im Gewand einer neuen Not zeigt, zurückzudrängen bestrebt ist: „Die Mutter der nützlichen Künste ist die Not; die der schönen der Überfluß. Zum Vater haben jene den Verstand, diese das Genie, welches selbst eine Art Überfluß ist, nämlich der der Erkenntniskraft über das zum Dienste des Willens erforderliche Maß.“⁷⁶⁸ Schopenhauer misst somit den Künsten einen äußerst großen Wert bei und stellt sie in eine Reihe mit der Philosophie: „Nicht bloß die Philosophie, sondern auch die schönen Künste arbeiten im Grunde darauf hin, das Problem des Daseins zu lösen.“⁷⁶⁹ Dabei bleibt im gelingenden Kunstwerk etwas Unerklärbares zurück, das man als Verweis auf das Problem der Existenz verstehen könnte: „Ganz befriedigt durch den Eindruck eines Kunstwerks sind wir nur dann, wann er [sic] etwas

766 Zum Antagonismus zwischen dem ‚echten‘ Kunstwerk und dem durch Nachahmer hervorgebrachten Produkt heißt es bei Schopenhauer: „Hingegen ist die aufgefasste Idee die wahre und einzige Quelle jedes echten Kunstwerkes. [...] Eben weil die Idee anschaulich ist und bleibt, ist sich der Künstler der Absicht und des Zieles seines Werkes nicht in abstracto bewußt; nicht ein Begriff, sondern eine Idee schwebt ihm vor; daher kann er von seinem Tun keine Rechenschaft geben: er arbeitet, wie die Leute sich ausdrücken, aus bloßem Gefühl und unbewußt, ja instinktmäßig. Hingegen Nachahmer, Manieristen [...] gehen in der Kunst vom Begriff aus: sie merken sich, was an echten Werken gefällt und wirkt, machen sich es deutlich, fassen es im Begriff, also abstrakt auf und ahmen es nun, offen oder versteckt, mit kluger Absichtlichkeit nach.“ Schopenhauer: *Die Welt als Wille und Vorstellung*. Bd. I, S. 330 f.

767 Schopenhauer: *Die Welt als Wille und Vorstellung*. Bd. I, S. 371 f.

768 Schopenhauer: *Die Welt als Wille und Vorstellung*. Bd. II, S. 527.

769 Schopenhauer: *Die Welt als Wille und Vorstellung*. Bd. II, S. 521.

hinterläßt, das wir bei allem Nachdenken darüber nicht bis zur Deutlichkeit eines Begriffs herabziehen können.“⁷⁷⁰ Das ‚echte‘ Kunstwerk setzt Schopenhauer darüber hinaus nicht nur in Analogie mit der Kraft der sich immer wieder verjüngenden Natur, sondern spricht ihm eine Dauerhaftigkeit über den eigenen Entstehungshorizont bis zur zeitlosen Gültigkeit und Bedeutung für die (Dauer der) Menschheit zu. Hier offenbart sich erneut die Differenz zwischen Schopenhauers Ästhetikkonzeption und der Figur des Tyrannen: Während letzterer während der kurzen Dauer seiner tatenreichen Gewaltherrschaft im Mittelpunkt steht, jedoch selbst keine bleibenden Werke schaffen kann und nach seinem Ende rasch der Bedeutungslosigkeit anheimfällt, wird das ‚wahre‘ bzw. ‚echte‘ Kunstwerk nach Schopenhauer in seiner Entstehungszeit häufig wenig beachtet, überdauert dann jedoch ‚ewig frisch‘ die Zeiten und Epochen:

Nur die echten Werke, welche aus der Natur, dem Leben unmittelbar geschöpft sind, bleiben wie diese selbst ewig jung und stets urkräftig. Denn sie gehören keinem Zeitalter, sondern der Menschheit an: und wie sie ebendeshalb von ihrem eigenen Zeitalter, welchem sich anzuschmiegen sie verschmähten, lau aufgenommen und, weil sie die jedesmalige Verirrung desselben unmittelbar und negativ aufdeckten, spät und ungern anerkannt wurden; so können sie dafür auch nicht veralten, sondern sprechen auch in der spätesten Zeit immer noch frisch und immer wieder neu an [...].⁷⁷¹

Die leidensstillenden Künste bereiten, sofern sie sich in ‚echten‘ Kunstwerken zeigen, den Weg zur Willensverneinung durch reine Kontemplation und sind daher Gegenmittel des tyrannischen Willens. Die Ästhetik arbeitet insgesamt an der Verneinung des Willens zum Leben, dies ist bei Schopenhauer ihre wichtigste Funktion.⁷⁷² Dabei sind ästhetische Kontemplation als Zurückdrängung des Willens und aktive Willensverneinung eher zwei Wege zur Erlösung vom Leiden, da zwischen ihnen keine unmittelbare Verbindungslinie gezogen werden kann: „Der Wechsel von der Kunst als ‚Entlastung vom

⁷⁷⁰ Schopenhauer: Die Welt als Wille und Vorstellung. Bd. II, S. 525.

⁷⁷¹ Schopenhauer: Die Welt als Wille und Vorstellung. Bd. I, S. 331.

⁷⁷² Schrubbe merkt zur Funktion der Ästhetik als Kontemplationsmöglichkeit bei Schopenhauer kritisch an: „So tritt die Ästhetik entgegen des ursprünglichen Ansatzes und aller Potentiale doch wieder nur als Kontemplation des leidenden, wollenden Daseins des Menschen auf und sogar als Überhöhung einer Erkenntnisform, deren reduktive und verkürzende Grundlagen sie doch eigentlich durchschaut hatte. In dem verzweifelten Versuch, auf der *Grundlage* einer kategoriellen Enge gegen eben diese zu philosophieren, die so aber immer wieder erneuert statt überwunden wird, liegt das Tragische des Schopenhauerschen Denkens.“ Schubbe: Philosophie des Zwischen, S. 174. Hervorhebung im Original.

Willensgeschehen‘ zur ‚Verneinung des Willens zum Leben‘ ist nicht motiviert“, so Hans Feger. Vielmehr stelle dieser „einen Bruch in seiner Ästhetik dar, der das ontologische Problem tangiert, dass auch die Willensverneinung noch als Akt des Willens interpretiert werden soll.“⁷⁷³ Alfred Schmidt formuliert diese Differenz folgendermaßen: „Kunst beschwichtigt den Willen zeitweilig, von Einsicht geleitete Askese bricht ihn auf Dauer.“⁷⁷⁴ Wenn der Wille im Sterblichen verneint wurde, so ist nach Schopenhauer das Leben eines solchen Weltüberwinders voller heiterer Freudigkeit und Ruhe.⁷⁷⁵ Die Tyrannen hingegen sind ganz vom Willen durchdrungen und bestimmt, ihr Leben wird vom tyrannischen Willen konsumiert. Im Gegensatz zu Baumgarten kann bei Schopenhauer eine „Ablösung des Ästhetischen von seiner sinnlichen Komponente“⁷⁷⁶ ausgemacht werden. Ästhetische Kontemplation und geniehaftes Schaffen der ‚wahren‘ Werke werden zu überindividuellen Vorgängen, die von der Willenstyrannie erlösen, parallel hierzu dient der Weg zur Askese der umfassenden Verneinung des Willens.⁷⁷⁷

Mit Bezug auf Voltaires *Mohammed der Prophet* [Le fanatisme ou Mahomet le Prophète, 1741] unterstreicht Schopenhauer, dass die Menschen wie die Figuren aus Voltaires Tragödie „durch Leiden geläutert“ sterben, „d. h. nachdem der Wille zu leben zuvor in ihnen erstorben ist“. Im „Mohammed“ von Voltaire spricht sich dieses sogar wörtlich“, so Schopenhauer, „aus in den Schlußworten, welche die sterbende Palmira dem Mohammed zuruft: ‚Die Welt ist für Tyrannen: lebe Du!‘“⁷⁷⁸ Ohne die Wege zur Willensverneinung bleibt das Leben bei Schopenhauer ein einziger Leidensweg, nur die Verneinung des Willens kann zu einer Existenz ohne Tyrannei führen.

773 Feger: Das Rad des Ixion, S. 311.

774 Schmidt: Wesen, Ort und Funktion der Kunst in der Philosophie Schopenhauers, S. 30.

775 Vgl. s. o., Schopenhauer: Die Welt als Wille und Vorstellung. Bd. I, S. 524 u. 529.

776 Schmidt: Wesen, Ort und Funktion der Kunst in der Philosophie Schopenhauers, S. 17.

777 Schmidt äußert zur Zurückdrängung der Sinnlichkeit bei Schopenhauer im Zusammenhang mit dem Weg zur Askese: „Eine das sinnliche Element stärker berücksichtigende Lehre vom Schönen hätte sich dem pessimistischen System weniger leicht einfügen lassen. Das erklärt, weshalb Schopenhauer stets den überindividuellen Charakter des ästhetischen Subjekts hervorhebt. Dessen Freiheit von der Tyrannei des Willens ermöglicht den Übergang zum Vierten Buch, das einmündet in Askese und Weltverneinung.“ Schmidt: Wesen, Ort und Funktion der Kunst in der Philosophie Schopenhauers, S. 17.

778 Schopenhauer: Die Welt als Wille und Vorstellung. Bd. I, S. 354.

7.3 Karl Rosenkranz' *Ästhetik des Häßlichen* (1853): Der Tyrann als Karikatur

7.3.1 *Voraussetzungen und Grundannahmen*

Im Folgenden wird nach der Betrachtung des Tyrannischen in der Gedankenwelt Schopenhauers dem Frankfurter Philosophen ein in der Geisteswelt in zahlreichen Aspekten gegensätzlicher Denker an die Seite gestellt. Es werden jedoch nicht die ästhetischen Positionen Hegels hier direkt einbezogen, sondern die in vielfältiger Weise weiterentwickelten und anders akzentuierten Gedanken des zur „Hegelschule“⁷⁷⁹ zählenden Karl Rosenkranz.⁷⁸⁰

Rosenkranz wurde besonders durch „philosophische Veröffentlichungen, Arbeiten zur Theologie, Naturphilosophie, Metaphysik, Pädagogik oder zur Ästhetik [...] in Deutschland bekannt.“⁷⁸¹ Eine herausgehobene Stellung nimmt seine *Ästhetik des Häßlichen* (1853) ein. Rosenkranz äußert zum Stand der Ästhetik in der Mitte des 19. Jahrhunderts im Allgemeinen und zu seiner *Ästhetik des Häßlichen* im Besonderen:

Eine Ästhetik des Häßlichen? Und warum nicht? Ästhetik ist ein Kollektivname für eine große Gruppe von Begriffen geworden, die sich wieder in drei besondere Klassen teilt. Die eine derselben hat es mit der Idee des Schönen, die zweite mit dem Begriff seiner Produktion, d. h. mit der Kunst, die dritte mit dem System der Künste, mit der Darstellung der Idee des Schönen durch die Kunst in einem bestimmten Medium zu tun. Die Begriffe, die zur ersten Klasse gehören, pflegen wir unter dem Titel Metaphysik des Schönen zusammenzufassen. Wird aber die Idee des Schönen auseinandergesetzt, so ist die Untersuchung des Häßlichen davon unzertrennlich. Der Begriff des Häßlichen als des Negativschönen macht also einen Teil der Ästhetik aus.⁷⁸²

779 Olaf Bries: Karl Rosenkranz' *Ästhetik des Häßlichen*. Eine narrative Annäherung an Ästhetik-Geschichte. In: Weimarer Beiträge. Zeitschrift für Literaturwissenschaft, Ästhetik und Kulturwissenschaften 41 (1995), H. 1, S. 573–584, hier S. 573.

780 Mitte des 19. Jahrhunderts kommt eine Bewegung in die Verhältnisbeziehungen der ästhetischen Begrifflichkeiten, die auch mit einer sich verändernden Rolle des ‚Erhabenen‘ zusammenhängt, wie Barck erläutert: „Während das Erhabene seine negative Kraft (vorerst) nicht zurückerlangte und eine Subspezies des Schönen blieb, rücken im Zirkel der zentralen Begrifflichkeit der Ästhetik das Häßliche und das Komische eng zusammen, so daß man für die Mitte des 19. Jh. von einer Veränderung des ästhetischen Basis-Paradigmas Schön–Erhaben zur Konstellation Schön–Häßlich/Komisch sprechen kann.“ Barck: Ästhetik/ästhetisch, S. 373.

781 Bries: Karl Rosenkranz' *Ästhetik des Häßlichen*, S. 576.

782 Karl Rosenkranz: *Ästhetik des Häßlichen* [1853]. Hrsg. u. mit einem Nachwort v. Dieter Kliche. Stuttgart: Reclam 2007, S. 5.

Mit Bezug auf Kant definiert Rosenkranz das Hässliche in Abgrenzung zum Interessanten: „Schön ist, sagt Kant mit Recht, was ohne Interesse allgemein gefällt; häßlich also, was ohne Interesse allgemein mißfällt.“ Doch, so führt Rosenkranz weiter aus, das „Disharmonische kann nun sehr wohl unser Interesse erregen, ohne schön zu sein; wir nennen es dann *interessant*. Was nicht in sich einen Widerspruch birgt, werden wir nicht interessant nennen.“⁷⁸³ Das Disharmonische könne also in seiner ungelösten Widersprüchlichkeit als interessant gelten, während das Hässliche missfalle.

Rosenkranz' Verbindung des Hässlichen mit dem Tyrannischen wird zunächst an verschiedenen Stellen seiner Ästhetik gezogen, beispielsweise wenn er auf „[h]underte von Tyrannentragedien der älteren französischen Bühne“⁷⁸⁴ verweist.⁷⁸⁵ In Bezug auf Schopenhauer ist festzuhalten, dass Rosenkranz Schopenhauer sehr wohl rezipiert hat und damit eine gewisse Anschlussfähigkeit an dessen Philosophie zeigt.⁷⁸⁶ Doch Rosenkranz wird insbesondere durch die Erfahrung der gescheiterten Revolution von 1848 von Schopenhauers pessimistischer Philosophie abgestoßen und folgt dann in grundlegenden Aspekten doch Hegels Denktradition und Geschichtsbild:

Stets galt für Rosenkranz die Überzeugung, daß die Idee des Schönen ein dialektischer Teil der historischen Entwicklung der umfassenden einen Idee ist, die sich seit der Aufklärung als Vernunft in der Geschichte auch praktisch durchsetzt: zum erstenmal 1789, dann aber auch 1848. Auch und gerade nach dem Scheitern der Revolution von 1848 hält er daran fest, und er verwirft Schellings Philosophie und besonders Schopenhauer, weil dessen schädliche Wirkung ‚Ausdruck der schon in den Massen vorhandenen Verzweiflung am Leben‘ ist.⁷⁸⁷

783 Rosenkranz: Ästhetik des Häßlichen, S. 104. Hervorhebung im Original.

784 Rosenkranz: Ästhetik des Häßlichen, S. 196.

785 Auch Benjamin nimmt explizit Bezug auf die barocken Tyrannentragedien, vgl. Kapitel I.4.

786 Keinesfalls folgt Rosenkranz in allen Punkten eklektizistisch Hegel, sondern er „widmete [...] sich Schopenhauer und dessen Willensmetaphysik, die Rosenkranz ‚zwar hin und wieder etwas cynisch, aber voll von anziehenden, aus der Natur und aus dem Leben geschöpfter Beobachtungen‘ fand.“ Brie: Karl Rosenkranz' *Ästhetik des Häßlichen*, S. 578. Das Binnenzitat von Rosenkranz ist folgender Ausgabe entnommen: Rosenkranz: *Ästhetik des Häßlichen*. Königsberg: Bornträger 1853, S. 451; zit. nach: Brie: Karl Rosenkranz' *Ästhetik des Häßlichen*, S. 578.

787 Holger Funk: *Ästhetik des Häßlichen*. Beiträge zum Verständnis negativer Ausdrucksformen im 19. Jahrhundert. Mit einem Geleitwort v. Horst Denkler. Berlin: Agora 1983 (= Literaturwissenschaftliche Schriften 9), S. 243. Das Binnenzitat von Rosenkranz entstammt: Karl Rosenkranz: *Neue Studien*. Bd. 2. *Studien zur Literaturgeschichte*. Leipzig: Koschny 1875, S. 60. Mit der Faszination für und dann folgenden Ablehnung von Schopenhauer steht Rosenkranz' Verhältnis auch zur Romantik und dem Jungen Deutschland in Verbindung; seine Beobachtungen und Erfahrungen bekräftigen ihn wieder, im

In Bezug auf Rosenkranz erschließen vor allem die Aspekte des Hässlichen und der Komik im Zuge der Karikatur neue Facetten für die ästhetische Reflexion des Tyrannischen. Zwar wird bereits der „Einbau des Hässlichen in die Ästhetik [...] 1830 von dem Hegelianer Christian Hermann Weisse im *System der Aethetik als Wissenschaft von der Idee der Schönheit* vorgenommen“.⁷⁸⁸ Doch hat die tiefe und ausführliche Auseinandersetzung von Rosenkranz mit dem Hässlichen in der Ästhetikgeschichte weit größere Wirkung entfaltet. Dabei hat Rosenkranz das Hässliche „gerade als Phänomen der neuen Zeit [verstanden].“ Nach Olaf Briese nahm Rosenkranz somit wahr, „wie die neuzeitlichen Ideale begannen, sich in ihrer prosaischen Verwirklichung aufzulösen, sich sogar in ihr häßliches Gegenteil zu verkehren: Freiheit in Anarchie, Demokratie in Bürokratie, freie Wirtschaft in Pauperismus.“⁷⁸⁹ Und auch Barck sieht den Bedeutungszuwachs des Hässlichen im Kontext einer sich durch Verstädterung und Industrialisierung verändernden Umwelt, deren zunehmende ‚Verhässlichung‘ ästhetisch nicht weiter ignoriert werden konnte:

Das eigentliche Motiv für die Entstehung einer eigenen Ästhetik des Häßlichen Mitte des 19. Jh. ergibt sich aus den ästhetischen Erfahrungen von Urbanisierung, beginnender Industrialisierung, Proletarisierung und Pauperisierung sowie aus der Rezeption von Realismus und Naturalismus. Wird auch die empirische Existenz des Häßlichen anerkannt, so mühen sich die Hegelianer doch gleichzeitig um die ästhetische Heilung des Häßlichen im Komischen.⁷⁹⁰

Hegel'schen Denksystem zu verbleiben: „Rosenkranz' ästhetische und kulturkritische Schriften leben in hohem Maße von der Auseinandersetzung mit der geistigen Gegenwart, und die besteht hinsichtlich der Literatur namentlich in der Periode der auslaufenden Romantik und der des beginnenden Jungen Deutschland. Mit der Debatte um die Möglichkeit dieser anti-klassischen, modernen Kunst führt er die Auseinandersetzung über die Differenz der Antike zur Moderne weiter, um die sich schon Männer wie Winckelmann, Schiller, Goethe und Hegel und andere bemüht hatten. Seine Haltung zur Romantik und zum Jungen Deutschland ist dabei geprägt von einem anfänglichen Wohlwollen, ja einer Begeisterung, die sich dann allerdings zusehens in Distanzierung und scharfe Ablehnung verwandelte.“ Funk: *Ästhetik des Häßlichen*, S. 241 f.

788 Barck: *Ästhetik/ästhetisch*, S. 373.

789 Briese: *Karl Rosenkranz' Ästhetik des Häßlichen*, S. 578. Rosenkranz zeigt sich überrascht, wie wenig das Hässliche vor ihm im Fokus der ästhetischen Betrachtung stand und erläutert zum Stand der Auseinandersetzung im 19. Jahrhundert mit dem Hässlichen: „Die Theorie der schönen Künste, die Gesetzgebung des guten Geschmacks, die Wissenschaft der Ästhetik ist seit einem Jahrhundert von den europäischen Kulturvölkern bis in eine große Breite hin durchgebildet worden, allein der Begriff des Häßlichen, obwohl man ihn überall streifte, war doch verhältnismäßig sehr zurückgeblieben.“ Rosenkranz: *Ästhetik des Häßlichen*, S. 12.

790 Barck: *Ästhetik/ästhetisch*, S. 374.

Da Rosenkranz im Gegensatz zu Schopenhauer dem insgesamt optimistischen Geschichtsbild Hegels folgt, muss er allerdings laut Briele das Hässliche unter der Prämisse eines sich vernunftbedingt positiv entwickelnden Utopismus integrieren: „So stellte Rosenkranz in seiner *Asthetik des Häßlichen* das Häßliche letztlich als eine notwendige Übergangsgestalt des Schönen in das Komische dar.“ Dabei verwendet er die Strategie, das Hässliche mittels seiner Amalgamierung mit dem Komischen ins Lächerliche zu entschärfen: „Diese Auflösung ins Lächerliche blieb bei aller Koketterie mit dem Widrigen Rosenkranz' therapeutisches Ziel.“⁷⁹¹

Auf der Grundlage von Rosenkranz werden im Folgenden Kapitel die komischen und lächerlichen Züge des Tyrannen aus dem 19. Jahrhundert heraus ästhetisch abgeleitet. Die These lautet, dass der Tyrann unter ästhetischen Gesichtspunkten als hässlich gewertet werden kann und hierdurch mit dem Komischen und schließlich mit dem Lächerlichen in Verbindung steht: Der Tyrann wird zur Karikatur. Diese Doppelwirkung, dass der Tyrann in seiner hässlich-unproportionalen Herrschaft eine lächerliche Seite erhält und gleichzeitig immer wieder das Ziel bissiger, satirischer Komik bildet, das sich in der Karikatur ausdrückt, wird u. a. an Kunstfiguren wie Heinrich Manns titelgebendem Professor Unrat⁷⁹² ersichtlich.

Rosenkranz' *Ästhetik des Häßlichen* spiegelt laut Brigitte Scheer „die im 19. Jahrhundert allmählich einsetzende Ablösung der Ästhetik vom unbedingten Vorrang des Ideals und von der entsprechenden Randständigkeit des Häßlichen“.⁷⁹³ Dabei versteht Rosenkranz

diesen Vorgang lediglich als notwendige Ergänzung oder Erweiterung der idealistischen Ästhetik Hegelscher Prägung: dieser Prozeß kann aber mit gleichem Recht als Vorzeichnung des schließlichen Zerfalls der Bindung des Wahren an das Gute und an das Schöne aufgefaßt werden, ein Prozeß, der bis in die Gegenwart fortwirkt.⁷⁹⁴

Zwar bleibt Rosenkranz letztlich dem Hegel'schen Gedankensystem verbunden, gleichzeitig deutet sich jedoch eine Emanzipation von seinem Lehrer an. Rosenkranz ist dem inneren Zwiespalt ausgesetzt, sich einerseits Hegels

791 Briele: Karl Rosenkranz' *Ästhetik des Häßlichen*, S. 581.

792 Vgl. hierzu Kapitel III.20.

793 Brigitte Scheer: Zur Theorie des Häßlichen bei Karl Rosenkranz. In: Heiner F. Klemme, Michael Pauen u. Marie-Luise Raters (Hrsg.): Im Schatten des Schönen. Die Ästhetik des Häßlichen in historischen Ansätzen und aktuellen Debatten. Bielefeld: Aisthesis 2006, S. 141–155, hier S. 141.

794 Scheer: Zur Theorie des Häßlichen bei Karl Rosenkranz, S. 141.

Philosophie und damit seinem endzwecklich ausgerichteten Geschichtsbild verpflichtet zu fühlen, anderseits, und dies korrespondiert mit seiner Schopenhauer-Lektüre, durch den Eindruck einer zunehmenden Verhässlichung seiner Welt am Fortschrittsutopismus zu zweifeln: „Obwohl Rosenkranz mit Hegel den Glauben an die Verwirklichung der Vernunft in der Geschichte nie aufgegeben hat, haben doch seine Melancholie und Skepsis gegenüber dem Fortschritt der Zivilisation immer mehr zugenommen.“⁷⁹⁵ Es ist also anzunehmen, dass Rosenkranz aufgrund seiner lebensgeschichtlichen und institutionellen Bindung nicht mit Hegel brechen konnte und wollte und dennoch, soweit dies im Rahmen des Hegel'schen Systems für ihn möglich ist, sein eigentliches Erkenntnisinteresse, das Phänomen des Hässlichen, zu ergründen versucht, denn der „Vergleich der Hegelschen *Vorlesungen über die Ästhetik* mit Rosenkranz' Theorie des Hässlichen zeigt [...] hinsichtlich dessen Behandlung des Hässlichen eine beträchtliche Eigenständigkeit.“⁷⁹⁶ Für Rosenkranz muss das Hässliche einer Idealisierung zugeführt werden, da es ansonsten aus dem System eines Denkens herausfiel, das der Vorstellung einer positiven Geschichtsentwicklung verpflichtet bleibt.⁷⁹⁷ Daher kann das Hässliche bei Rosenkranz nicht autonom auftreten, sondern bleibt an das übergeordnete Schöne gebunden: „Hegelsch gesprochen wird das Hässliche geradezu zu einem Moment der Idee des Schönen, insofern nämlich die Begriffsbestimmungen des Schönen nicht frei sind von der Tendenz, sich in ihr Gegenteil zu verkehren.“⁷⁹⁸ Rosenkranz sieht, analog zu Hegels Verwendung des Begriffs der ‚Idee‘,⁷⁹⁹ das Schöne und das

795 Funk: *Ästhetik des Hässlichen*, S. 244.

796 Scheer: *Zur Theorie des Hässlichen bei Karl Rosenkranz*, S. 141. Diese Eigenständigkeit ist jedoch letztlich begrenzt und Rosenkranz bleibt Hegel verbunden, das „Ergebnis dieser Bestimmung ist schließlich eine gemäßigte Rehabilitierung des Hässlichen auf dem Boden eines kritisch revidierenden Idealismus.“ Scheer: *Zur Theorie des Hässlichen bei Karl Rosenkranz*, S. 143.

797 Rosenkranz geht es, wie Scheer herausstellt, darum, „das Hässliche in seinen objektiven Manifestationen in Natur, Moral und Kunst zu erklären. Die künstlerische Manifestation des Hässlichen verlange allerdings – genau wie die des Schönen – nach einer Idealisierung, das heißt nach einem Herausarbeiten des Charakteristischen und nach dem Auslassen des Unbestimmten und Zufälligen.“ Scheer: *Zur Theorie des Hässlichen bei Karl Rosenkranz*, S. 143.

798 Scheer: *Zur Theorie des Hässlichen bei Karl Rosenkranz*, S. 146.

799 Hegel definiert den Begriff der Idee folgendermaßen: „Die Idee ist das Wahre *an und für sich*, die absolute Einheit des Begriffs und der Objektivität. [...] [A]uch *alles* Wirkliche, insofern es ein Wahres ist, ist die Idee und hat seine Wahrheit allein durch und kraft der Idee. [...] Das Absolute ist die allgemeine und *eine* Idee, welche als *urteilend* sich zum System der bestimmten Ideen besondert, die aber nur dies sind, in die eine Idee, in ihre Wahrheit zurückzugehen. Aus diesem Urteil ist es, daß die Idee *zunächst* nur die eine, allgemeine Substanz ist, aber ihre entwickelte, wahrhafte Wirklichkeit ist, daß sie als *Subjekt* und so

Hässliche als Totalität eben an diese Idee gebunden. Was er vornimmt, ist eine Neuakzentuierung. Der Hegel'sche Begriff der Idee, in den das Schöne und das Hässliche eingehen, bleibt jedoch zentral, wie Scheer erläutert:

Der Grund dafür, daß die Kunst auch der Darstellung des Häßlichen bedarf, kann nicht allein in dem äußeren Reflexionsverhältnis von Schönerm und Häßlichem liegen, sondern muß Rosenkranz zufolge im Wesen der Idee selbst gesucht werden. Die Idee ist als realistischer Begriff wesentlich Totalität, und wenn die Kunst in der Darstellung der Idee auch an die Stufe der Anschauung gebunden ist, so hat sie doch die Aufgabe, die Erscheinung der Idee nach ihrer Totalität zu erreichen. Es wird deutlich, daß Rosenkranz auf der Grundlage der Hegelschen Auffassung der Idee gleichwohl eine Korrektur ihrer Darstellungsmöglichkeiten in der Kunst anstrebt, und darin liegt auch das zukunftsweisende Moment der *Ästhetik des Häßlichen* [...].⁸⁰⁰

Bei der Analyse des Hässlichen ist es für Rosenkranz wichtig, dass das Hässliche ästhetisch nicht gleichrangig mit dem Schönen betrachtet werden kann, sondern gewissermaßen sich aus diesem ableitet. Rosenkranz konstatiert: „Der Begriff des Häßlichen als des Negativschönen macht also einen Teil der Ästhetik aus.“⁸⁰¹ Dabei ist das „Häßliche [...] keine bloße Abwesenheit des Schönen, sondern eine positive Negation desselben.“⁸⁰² Weiter unterstreicht Rosenkranz, das Hässliche muss „positiv das Erhabene, das Gefällige, das

als Geist ist.“ Georg Wilhelm Friedrich Hegel: Enzyklopädie der philosophischen Wissenschaften im Grundrisse. 1830. Erster Teil. Die Wissenschaft der Logik. Mit mündlichen Zusätzen. In: Ders.: Werke in 20 Bdn. Auf der Grundlage der Werke von 1832–1845 neu editierte Ausgabe. Redaktion Eva Moldenhauer u. Karl Markus Michel. Bd. 8. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1986, S. 367 f. Hervorhebung im Original.

800 Scheer: Zur Theorie des Häßlichen bei Karl Rosenkranz, S. 150.

801 Rosenkranz: Ästhetik des Häßlichen, S. 5.

802 Rosenkranz: Ästhetik des Häßlichen, S. 158. Eine wissenschaftliche Analyse des Hässlichen hat, so Rosenkranz' normatives Diktum, immer auf der Grundlage des Begriffs vom Schönen zu erfolgen: „Die wissenschaftliche Darstellung des Häßlichen darf niemals vergessen, daß sie ihren logischen Leitfaden nur aus der positiven Idee des Schönen zu entnehmen vermag, weil das Häßliche nur an und aus dem Schönen als dessen Negation entstehen kann. Es verhält sich mit dem Begriff des Häßlichen hierin geradeso wie mit dem Begriff der Krankheit oder des Bösen, dessen Logik auch durch die Natur des Gesunden und des Guten gegeben ist.“ Rosenkranz: Ästhetik des Häßlichen, S. 169. Nach Scheer ergibt sich aus der Verbindung von Schönerm und Hässlichen „für Rosenkranz nicht, daß mit der Integration des Häßlichen in der Kunst dieses Häßliche nun mit dem Schönen ästhetisch auf einer Stufe stünde. Der bloß sekundäre Charakter des Häßlichen bringt es nämlich mit sich, daß es wohl empirisch selbstständig auftreten kann, nicht aber ästhetisch.“ Scheer: Zur Theorie des Häßlichen bei Karl Rosenkranz, S. 150.

schlechthin Schöne verkehren; durch diese Verkehrung entsteht es.“⁸⁰³ Das Hässliche ist nach Rosenkranz vom Schönen abhängig, das es erst hervor- und damit zur Geltung bringt: „Wohl aber ist das Hässliche relativ, weil es nicht durch sich selbst, sondern nur durch das Schöne gemessen werden kann.“⁸⁰⁴ Dieses Schema der gegensätzlichen Abhängigkeit der Begriffe findet sich auch beispielsweise in Aristoteles' Gegenüberstellung des (schönen) Königtums und der (hässlichen) Tyrannis. Da das Hässliche nach Rosenkranz nur als das sekundäre ‚Negativschöne‘ existieren kann, bleibt das isoliert auftretende Hässliche aus dem Bereich der Ästhetik exkludiert, auch wenn Rosenkranz ausdrücklich anerkennt, dass es als empirisches Hässliche auch ohne das Schöne in der Welt außerhalb der Kunst vorkommt. Normativ bleibt bei Rosenkranz, dass er das isoliert auftretende Hässliche in der Kunst hegelianisch für unzulässig erklärt:

Empirisch freilich versteht es sich von selbst, daß das Häßliche auch isoliert auftreten kann, ästhetisch hingegen ist ein abstraktes Fixieren des Häßlichen unzulässig, denn ästhetisch muß es sich immer in das Schöne reflektieren, an welchem es die Bedingung seiner Existenz hat. Wir können [...] sagen, daß das Häßliche allerdings, da es nicht in sich selbst beruht, an dem Schönen die ihm notwendige Folie besitzt.⁸⁰⁵

Das Hässliche als das Negativschöne wird bei Rosenkranz komisch und verweist als das Komische dann wieder auf das Ideal des Schönen: „Im Komischen ist ein Häßliches als Negation des Schönen mitgesetzt, die es jedoch wiederum negiert.“⁸⁰⁶ Mit dem Brückenschlag über das Komische kann Rosenkranz rechtfertigen, dass das Hässliche hierdurch doch auf das Ideal verweist und damit letztlich im Dienste des Schönen agiert.⁸⁰⁷

⁸⁰³ Rosenkranz: Ästhetik des Häßlichen, S. 161.

⁸⁰⁴ Rosenkranz: Ästhetik des Häßlichen, S. 16. Scheer erläutert zu der Rosenkranz'schen Basisprämisse des Häßlichen als des Negativschönen: „Der Begriff des Häßlichen existiert nur als die Negation des Schönen; dieses Verhältnis ist nicht umzukehren, daher ist der Begriff des Häßlichen als sekundär zu betrachten. Das Häßliche erzeugt sich nach Rosenkranz dadurch, daß dieselben Bestimmungen, die das Wesen des Schönen ausmachen, sich in ihr Gegenteil verkehren.“ Scheer: Zur Theorie des Häßlichen bei Karl Rosenkranz, S. 145.

⁸⁰⁵ Rosenkranz: Ästhetik des Häßlichen, S. 44 f. Rosenkranz adelt jedoch auch immer wieder das Hässliche in der Kunst, wenn er dessen ästhetische Wirkungsmacht in Abhängigkeit von dem Schönen betont: „Nur in der Kombination mit dem Schönen erlaubt die Kunst dem Häßlichen das Dasein; in dieser Verbindung aber kann es große Wirkungen hervorbringen.“ Rosenkranz: Ästhetik des Häßlichen, S. 46.

⁸⁰⁶ Rosenkranz: Ästhetik des Häßlichen, S. 57.

⁸⁰⁷ Das Hässliche darf nach Rosenkranz nicht selbstzwecklich auftreten, sondern hat immer auf das Schöne als seine vorausgehende Existenzgrundlage zu verweisen: „Das Häßliche muß also durch die Kunst von allem ihm heterogenen Überfluß und störsamen Zufall

[D]as Häßliche ist nur, sofern das Schöne ist, das seine *positive Voraussetzung* ausmacht. Wäre das Schöne nicht, so wäre das Häßliche gar nicht, denn es existiert nur als die Negation desselben. Das Schöne ist die göttliche, ursprüngliche Idee, und das Häßliche, seine Negation, hat eben als solches ein erst sekundäres Dasein. Es erzeugt sich an und aus dem Schönen. Nicht, als ob das Schöne, indem es das Schöne ist, zugleich häßlich sein könnte, wohl aber indem dieselben Bestimmungen, welche die Notwendigkeit des Schönen ausmachen, sich in ihr Gegenteil verkehren. Dieser innere Zusammenhang des Schönen mit dem Häßlichen als seiner Selbstvernichtung begründet daher auch die Möglichkeit, daß das Häßliche sich wieder aufhebt, daß es, indem es als das *Negativschöne* existiert, seinen Widerspruch gegen das Schöne wieder auflöst und in die Einheit mit ihm zurückgeht. Das Schöne wird in diesem Prozeß als die Macht offenbar, welche die Empörung des Häßlichen seiner Herrschaft wieder unterwirft. In dieser Versöhnung entsteht eine unendliche Heiterkeit, die uns zum Lächeln, zum Lachen erregt. Das Häßliche befreit sich in dieser Bewegung von seiner hybriden, selbstischen Natur. Es gesteht seine Ohnmacht ein und wird *komisch*. Alles Komische begreift ein Moment in sich, welches sich entgegen das reine, einfache Ideal negativ verhält; aber diese Negation wird in ihm zum Schein, zum Nichts heruntergesetzt. Das positive Ideal wird im Komischen anerkannt, weil und indem seine negative Erscheinung sich verflüchtigt.⁸⁰⁸

Rosenkranz sieht das Ideal als dem Häßlichen übergeordnet und überlegen an. Daraus leitet er ab, dass körperliche Versehrung⁸⁰⁹ und Missbildung nicht die Gesamterscheinung dominieren, wenn diese vom Ideal resp. von innerer Schönheit geprägt sind. Er erläutert dies anhand von literarischen Kunstfiguren und Sokrates. In Bezug auf *Richard III* ist die Argumentation von Rosenkranz jedoch in Zweifel zu ziehen: Richards erfolgreiches Werben um Lady Anne entspringt zwar einer, wie Rosenkranz sich ausdrückt, „geistüberlegende[n] Weise“; diese kalte Intelligenz Richards einfach nur als besondere Kapazität des Geistes in den Bereich des Schönen inkludieren zu wollen, geht jedoch an der Figur vorbei. Richards überlegener Intellekt ist durchweg mit dem Bösen und damit dem Häßlichen verbunden, seine Intelligenz besteht im Bösen, Rosenkranz hingegen argumentiert:

gereinigt uns selbst wieder den allgemeinen Gesetzten des Schönen unterworfen werden. Eben deshalb würde eine isolierte Darstellung des Häßlichen dem Begriff der Kunst widersprechen, weil es durch sie als Selbstzweck erschiene. Die Kunst muß seine sekundäre Natur hervorblicken lassen und daran erinnern, daß es ursprünglich nicht durch sich selbst, daß es nur an und aus dem Schönen als dessen Negation existiert.“ Rosenkranz: *Ästhetik des Häßlichen*, S. 48 f.

808 Rosenkranz: *Ästhetik des Häßlichen*, S. 15. Hervorhebung im Original.

809 Vgl. Nitschmann: *Theater der Versehrten*.

Weil der Leib im Verhältnis zum Geist einen nur symbolischen Wert ansprechen darf, so erklärt sich, wie es möglich wird, daß ein Mensch körperlich sogar häßlich sein kann, schief gewachsen, von unregelmäßigen Gesichtszügen, blatternarbig und daß er doch dies alles nicht nur kann vergessen lassen, sondern noch mehr, daß er diese unglücklichen Formen von innen heraus mit einem Ausdruck zu beleben vermag, dessen Zauber uns unwiderstehlich hinreißt, – wie der häßliche Mirabeau die schönsten Frauen leidenschaftlich zu fesseln wußte, sobald sie nur ihm zu sprechen erlaubten; wie Richard III. bei Shakespeare in solch geistüberlegender Weise an der Bahre Heinrichs VI. die Liebe der ihn zuerst fluchenden Anna zu erwerben weiß; wie Alkibiades im Platonischen Symposium von Sokrates sagt, daß er schweigend häßlich, redend aber schön sei.⁸¹⁰

Zwar behauptet Rosenkranz, „daß die Zerstörung des Häßlichen uns eine ästhetische Genugtuung gewährt“, ⁸¹¹ gleichzeitig ist die in seiner Ästhetik formulierte Faszination für das Phänomen des Hässlichen unübersehbar. Dies wird auch deutlich, wenn er sich den einzelnen Künsten zuwendet.

Zunächst stellt Rosenkranz fest: „In der Poesie kann am leichtesten und unmerklichsten gesündigt werden, und in ihr wird gewiß die größte Masse des Häßlichen produziert.“⁸¹² Doch auch in der Malerei ist das Hässliche äußerst präsent: „Die Malerei [...] ist unter den bildenden Künsten dem Verfall ins Häßliche am meisten preisgegeben, weil sie die individuelle Lebendigkeit und den Schein der Perspektive vorzutäuschen hat.“⁸¹³ Rosenkranz konstatiert jedoch nicht nur die enorme Verbreitung des Hässlichen in Poesie und Malerei, sondern beschäftigt sich auch mit den ästhetischen Kriterien, die ein normativ postuliertes gutes Kunstwerk ausmachen. Hierbei definiert er die Bedingung der Stiltreue als ein Kriterium: „Ein Kunstwerk ist nur dann korrekt, wenn es die Eigentümlichkeit eines besonderen Stils durchführt. Eine Vernachlässigung dieser Identität wird inkorrekt.“⁸¹⁴ Die ‚Inkorrektheit‘ des Stils kann, so Rosenkranz, neben den Inhalten auch zur Hässlichkeit des Kunstwerkes führen. Diese Annahme verbindet sich mit seiner Auseinandersetzung mit dem Dilettantismusbegriff, der in der vorliegenden Untersuchung bereits im Rahmen der Betrachtung von Schopenhauer mit dem Tyrannen enggeführt wurde. Rosenkranz bezieht diesen Begriff über Goethes Ausführungen in seine Überlegungen ein:

810 Rosenkranz: Ästhetik des Häßlichen, S. 34.

811 Rosenkranz: Ästhetik des Häßlichen, S. 50.

812 Rosenkranz: Ästhetik des Häßlichen, S. 55.

813 Rosenkranz: Ästhetik des Häßlichen, S. 53.

814 Rosenkranz: Ästhetik des Häßlichen, S. 134.

Hier ist der Punkt, eines Begriffs zu erwähnen, der Goethe viel beschäftigt hat, nämlich des *Dilettantismus*. Goethe hat in seiner Bearbeitung von Diderots *VERSUCH ÜBER DIE MALEREI* sich demselben insofern entgegengesetzt, als Diderot die pragmatische Notwendigkeit des Richtigen mit der ästhetischen Wahrheit des Ideals verwechselte.⁸¹⁵

Bei Rosenkranz wird, im Gegensatz zu Schopenhauers Dilettanten-Tyrann, eine strikte Trennung zwischen dem Kunstprodukt und den Kunschtschaffenden vorgenommen. Während ein Kunstwerk unter ästhetischen Gesichtspunkten minderwertig, ein dilettantisches Produkt sein kann, ist damit jedoch nicht das Geringste über den Menschen ausgesagt, der das Produkt erschaffen hat:

Wenn ein Bildhauer eine schlechte Statue, ein Musiker eine schlechte Oper, ein Poet ein schlechtes Gedicht macht, so braucht diese Häßlichkeit ihrer Produktion nicht von einer Häßlichkeit ihres Herzens, von ihrer Schlechtigkeit abgeleitet zu werden. Sie können die besten Menschen von der Welt sein, denen es jedoch an Talent und Geschick gebricht.⁸¹⁶

Bezogen auf das Kunstwerk bedeutet dies im Umkehrschluss, dass das Dilettantische sehr wohl Stoff und Thematik desselben bilden darf, dies selbst ist nach Rosenkranz nicht hässlich, jedoch muss die Darstellung dieser Thematik ästhetisch hochwertig erfolgen, wie Rosenkranz, neben zahlreichen anderen Beispielen, an Goethes *Die Leiden des jungen Werthers* (1774) deutlich macht:

Die Schwäche darzustellen muß erlaubt sein. Die Werther, die Weislingen, die Brackenburg, die Fernandos, die Eduarde, wie Goethe sie schildert; die Woltemar, wie Jacobi, die Roquairol, wie Jean Paul sie malt; die André und Stenio, wie George Sand sie gleichsam daguerrotypiert, haben auch ihr Recht zur Darstellung. Aber etwas anderes ist es, wenn die Darstellung selber schwächlich ist, wenn also vorzüglich da, wo Kraft erwartet werden sollte, unmächtig schwache, matte Formen erscheinen.⁸¹⁷

Rosenkranz' *Ästhetik des Häßlichen* ist keine reine Ästhetik der Künste, sondern besitzt darüber hinausweisende Implikationen für Staatlichkeit und Gesellschaft, wie an seiner Dekadenzkritik und besonders an dem Begriffspaar

815 Rosenkranz: *Ästhetik des Häßlichen*, S. 141. Hervorhebung im Original. Die Versalien-schreibung von Titeln in der verwendeten Ausgabe der *Ästhetik des Häßlichen* wird hier und im Folgenden in den Zitaten beibehalten. Rosenkranz erläutert zu seiner Goethe-Rezeption: „Jener Aufsatz, den wir meinen, findet sich in den Werken, Band 44: ÜBER DEN SOGENANTEN DILETTANTISMUS ODER DIE PRAKTISCHE LIEBHABEREI IN DEN KÜNSTEN.“ Rosenkranz: *Ästhetik des Häßlichen*, S. 142.

816 Rosenkranz: *Ästhetik des Häßlichen*, S. 159.

817 Rosenkranz: *Ästhetik des Häßlichen*, S. 185.

Freiheit/Unfreiheit gezeigt werden kann. Mit der Einordnung des Hässlichen durch Rosenkranz geht eine mindestens implizite Infragestellung der Hegel'schen Grundprämisse von einem vernünftigen Endzweck der Geschichte einher. Rosenkranz denkt das Hässliche dabei auch mit negativen Entwicklungen bezüglich des Staates zusammen. Wenn das Hässliche mit dem Tyrannischen verbunden ist und sich dabei aus seiner Bindung an das Schöne löst und somit absolut auftritt, würde es auf staatlicher Ebene die Tyrannis als absolut hässlichen Staat bestimmbar machen. Rosenkranz formuliert dies nicht aus, da das Hässliche bei ihm an das Schöne gebunden bleibt, dennoch ist diese Entwicklungsrichtung bei ihm in seiner Betrachtung von Staatsbegriff und Geschichte angelegt:

Tatsächlich gewann der scheinbar ästhetische Nebenaspekt des Häßlichen in Verbindung mit den logischen Kategorien des Negativen und des Widerspruchs plötzlich fundamentale Bedeutung in Rosenkranz' Schaffen, und zwar – was betont werden soll – vor dem Hintergrund einer immer skeptischer werdenden Einschätzung von Staat („zweiter Natur“) und Geschichte.⁸¹⁸

Rosenkranz konstatiert, dass das Hässliche neben der ‚gesunden‘ ästhetischen Rezeption auf krankhafte Weise sehr wohl eine starke darüber hinausgehende Anziehung ausüben kann: „Daß das Häßliche solle ein Wohlgefallen erzeugen können, scheint ebenso widersinnig, als daß das Kranke oder Böse ein solches hervorrufe. Und doch ist dies möglich, einmal auf gesunde, einmal auf krankhafte Weise.“⁸¹⁹ Das krankhafte Wohlgefallen am Hässlichen zeigt sich nach Rosenkranz in Zeiten der Dekadenz, denen nach seiner Ansicht die Kraft für das Festhalten am Schönen fehlt. In seiner scharfen Verurteilung der Dekadenz antizipiert er Nietzsche, der diese und im Laufe seiner Entwicklung auch weite Teile der Schopenhauer'schen Philosophie ablehnt. Das Hässliche gefällt, so Rosenkranz

[a]uf krankhafte Weise, wenn ein Zeitalter physisch und moralisch verderbt ist, für die Erfassung des wahrhaften, aber einfachen Schönen der Kraft entbehrt und noch in der Kunst das Pikante der frivolen Korruption genießen will. Ein solches Zeitalter liebt die gemischten Empfindungen, die einen Widerspruch zum Inhalt haben. Um die abgestumpften Nerven aufzukitzeln, wird das Unerhörteste, Disparateste und Widrigste zusammengebracht. Die Zerrissenheit der Geister weidet sich an dem Häßlichen, weil es für sie gleichsam das Ideal ihrer negativen Zustände wird. Tierhetzen, Gladiatorenspiele, lüsterne Symplegmen,

⁸¹⁸ Funk: Ästhetik des Häßlichen, S. 227.

⁸¹⁹ Rosenkranz: Ästhetik des Häßlichen, S. 55.

Karikaturen, sinnlich verweichlichende Melodien, kolossale Instrumentierung, in der Literatur eine Poesie von Kot und Blut [...] sind solchen Perioden eigen.⁸²⁰

Neben der hegelianisch begründeten Dekadenkritik diskutiert Rosenkranz die Begriffe Freiheit und Unfreiheit, wobei letzterer mit dem Hässlichen in Verbindung gesetzt wird: „Ohne Freiheit also keine wahrhafte Schönheit; ohne *Unfreiheit* also keine wahrhafte Häßlichkeit“.⁸²¹ Die Tyrannis, als eine der unfreiesten Staatsformen, ist damit auch umfassend hässlich, ihre Zentralfigur, der Tyrann avanciert zum Ausgangspunkt der Hässlichkeit: er verweigert alle Freiheit und lässt nur die eigene gelten. Rosenkranz geht in der Verbindung von Hässlichkeit und Unfreiheit so weit zu postulieren,

daß der letzte Grund des Häßlichen als der Defiguration, als des Gemeinen und Widrigen in der Unfreiheit liegt. Die Unfreiheit ist nicht eine bloße Abwesenheit der Freiheit, sondern positive Negation der wirklichen Freiheit. Wird nun aber die Unfreiheit und die aus ihr resultierende ästhetisch negative Form als ein Produkt der Freiheit gesetzt, so wird dadurch – scheinbar – die Unfreiheit aufgehoben.⁸²²

Bereits Schiller hatte in seinem Brief an Christian Gottfried Körner vom 8. Februar 1793 die „Schönheit [...] als Freiheit in der Erscheinung“⁸²³ bestimmt. Mit Rosenkranz kann gesagt werden, dass das Hässliche die Unfreiheit in den Ästhetiken der Tyrannis ist, die immer nur, wenn überhaupt, den Schein von Freiheit vorgaukeln kann, auch für den Tyrannen selbst. Doch auch ihr absolut Schönes in der scheinbar absolut willkürlichen Freiheit für den (hässlichen) Tyrannen entpuppt sich nur als Maskerade: Hinter ihr verbirgt sich die Intrige, die Verschwörung, der Verrat und letztlich der Tyrannenmord. Die Freiheit des Tyrannen ist eine Inszenierung. Für ihn droht beständig der Untergang. Im Bildersturm, der diesen begleitet, liegt dann die Freiheit für einen Neuanfang jenseits der Tyrannis. Die Darstellung des Hässlichen in der Kunst ist nach Rosenkranz also ästhetisch zulässig, wenn sie immer auf die dahinterliegende Freiheit, die er mit der Schönheit gleichsetzt, verweist:

820 Rosenkranz: Ästhetik des Häßlichen, S. 56.

821 Rosenkranz: Ästhetik des Häßlichen, S. 161. Hervorhebung im Original.

822 Rosenkranz: Ästhetik des Häßlichen, S. 168.

823 Friedrich Schiller: An Körner. Jena den 8. Febr. 93 [1793]. In: Ders.: Schillers Werke. Nationalausgabe. Begr. v. Julius Petersen. Fortgef. v. Lieselotte Blumenthal u. Benno von Wiese. Hrsg. im Auftr. d. Stiftung Weimarer Klassik u. d. Schiller-Nationalmuseums Marbach v. Norbert Oellers u. Siegfried Seidel. Bd. 26. Briefwechsel. Schillers Briefe 1.3.1790–17.5.1794. Hrsg. v. Edith Nahler u. Horst Nahler. Weimar: Hermann Böhlaus Nachfolger 1992, S. 177–183, hier S. 183.

Die Kunst darf nicht nur aller dieser Formen des Häßlichen sich bedienen, sondern sie muß es unter gewissen Bedingungen. [...]. Das Scheußliche darf [...] niemals Selbstzweck sein; es darf nicht isoliert werden; es muß durch die Notwendigkeit herausgefordert sein, die Freiheit in ihrer Totalität zu schildern, und endlich muß es ebenso idealisiert werden wie alle Erscheinungen überhaupt.⁸²⁴

Den Zwiespalt, dass – wie von Rosenkranz durchaus erkannt und anerkannt wird – das Häßliche immer größeren Raum in Welt und Kunst einnimmt, jedoch aufgrund der Bindung an Hegels Prämisse einer zwingend vernünftigen Geschichtsentwicklung nicht zur Autonomie gelangen darf, kann Rosenkranz allerdings damit nicht auflösen: Das Häßliche bleibt bei ihm letztlich immer dem Schönen subordiniert und bekommt damit noch nicht die ästhetische Eigenständigkeit, die ihm empirisch zusteht.⁸²⁵ Sabine Kleine betont, dass die Thematisierung des Häßlichen bei Rosenkranz erst der Anfang einer ästhetischen Anerkennung des Häßlichen sei. Sie plädiert dafür, die (subversive) Kraft des Häßlichen voll einzugestehen und ästhetisch anzuerkennen, denn diese setzt sich durch ihre affektive und unmittelbare Wirkung mühelos über vernunftbedingte Ästhetikprämissen hinweg.⁸²⁶ Gewalt, Schock und

824 Rosenkranz: Ästhetik des Häßlichen, S. 282.

825 Holger Funk resümiert dementsprechend pessimistisch: „Die Analyse der ‚Ästhetik des Häßlichen‘ von Rosenkranz war von der These ausgegangen, daß nach seiner Philosophie eindeutig die Kunst die natürliche Basis des Staates und das ethische Handeln der Staatsbürger, die zusammen den historischen Fortschritt garantieren, reflektiert. Angesichts der zunehmenden Verhäßlichung der Welt [...] sah er sich jedoch veranlaßt, die negativen Elemente der Idee des Schönen stärker ins Zentrum zu rücken. Aufgrund der dialektischen Methodik, die nichts Negatives in seiner Negativität bestehen läßt, ist die ‚Ästhetik des Häßlichen‘ der angestrengte Versuch, gegen allen Augenschein die Wahrheit ‚ästhetischer Versöhnung‘ gerade am direkten Gegenteil aufzuzeigen. Mit der Zeit aber behauptete sich Rosenkranz‘ melancholischer Geschichtsblick gegenüber der hegelischen Prämisse einer sich historisch verwirklichenden Vernunft, und so scheiterte seine Ästhetik [...] an der Unvereinbarkeit von spekulativer Idee mit den Imponderabilien der realen Geschichte.“ Funk: Ästhetik des Häßlichen, S. 247. Scheer erkennt jedoch darüber hinaus an, dass Rosenkranz mit seiner Ästhetik dem Realismus in der Kunst den Weg bereitet: „Rosenkranz hat die Aufmerksamkeit, Anerkenntnis und Darstellungswürdigkeit hinsichtlich des Häßlichen beträchtlich gesteigert, wenngleich er die Selbstständigkeit und das zum Selbstzweckwerden des Häßlichen im ästhetischen Bereich ablehnt und durch das strikte korrelative Verhältnis zum Schönen einschränkt. Damit hat er insgesamt jedoch die Bestrebungen des künstlerischen Realismus ideell und faktisch befördert.“ Scheer: Zur Theorie des Häßlichen bei Karl Rosenkranz, S. 154 f.

826 Ein Beispiel hierfür ist die Schockästhetik des in den 1990er aufkommen In-Yer-Face-Theatre, als dessen wichtigste Vertreterin Sarah Kane gilt. Vgl. zu Sarah Kane: Nitschmann: Theater der Versehrten, S. 402–462; Till Nitschmann: „Ihr Toren! Was wißt ihr von der Qual einer armseligen Kreatur?“ Zum dynamisiert-hybriden Kriegsversehrtenkörper in Ernst Tollers *Der deutsche Hinkemann* (1923), Sarah Kanes *Blasted* (1995) und der Inszenierung

Hässlichkeit wirken unmittelbar und affektiv körperlich, sie können nicht durch einen ‚hegelianischen Vernunftfilter‘ abgelenkt, sondern nur nachträglich rationalisiert werden:

Doch ist die subversive Kraft eines wirkungsästhetisch einnehmenden Hässlichen, Entsetzlichen, Ekelhaften, Obszönen gar nicht zu überschätzen. Dessen befremdliche kreatürliche Wirkung nämlich vermag den Körper allemal schneller zu überzeugen, als die reflexiven Instanzen des ästhetischen Urteils einzugreifen vermögen. – Im Schock, im Abscheu und in der Erregung überspringt das nicht-mehr-Schöne mühelos die Distanz der Kunstdifferenz und ist zugleich Formulierung wie Beweis des Einspruchs gegen die Meinung von der Interesslosigkeit und Vernunftbestimmung des ästhetischen Urteils.⁸²⁷

Kleines Fazit zu Rosenkranz fällt dementsprechend kritisch aus.⁸²⁸ Das Hässliche kann bei ihm (noch) nicht zu voller Autonomie gelangen, während dies bei Schopenhauer aufgrund geradezu gegenteiliger philosophischer Grundannahmen recht mühelos möglich war. Die Rahmenbedingungen, in denen sich Rosenkranz' Betrachtungen des Hässlichen bewegen müssen, sind zu berücksichtigen, wenn in den folgenden Abschnitten des vorliegenden Kapitels der Blick auf das Satanische, das Böse und die Karikatur gelenkt wird.

des Irak-Soldaten Noah Galloway. In: Jonas Nesselhauf, Ders. u. Steffen Röhrs (Hrsg.): Körperbewegungen in (Nach-)Kriegszeiten. Zu künstlerisch-medialen Repräsentationsformen von der Frühen Neuzeit bis zur Gegenwart. Hannover: Wehrhahn 2018, S. 319–336 u. Till Nitschmann: Antipsychiatrische Gewaltkritik in Sarah Kanes *4.48 Psychosis* (2000). In: Mandy Dröscher-Teille u. Ders. (Hrsg.): *Gewaltformen/Gewaltformen*. Literatur – Ästhetik – Kultur(kritik). Paderborn: Brill | Fink 2021, S. 259–287.

827 Sabine Kleine: Zur Ästhetik des Hässlichen. Von de Sade bis Pasolini. Stuttgart u. Weimar: Metzler 1998, S. 99.

828 Die Abhängigkeit von Hegel verhindert schließlich, so Kleine, dass Rosenkranz seine Theoreme autonom entfalten kann: „Rosenkranz hat überhaupt einmal in deutschen Landen eine idealistische Ästhetik, die sich als Philosophie des Schönen verstand, aufgesprengt [...]. Doch steht auch seine *Ästhetik des Hässlichen* noch mit einem Bein im klassischen Idealismus. Das Hässliche sei als ‚Negativschönes‘ (III) zwar ein Abgeleitetes, im Namen der Totalität der Kunst in der Darstellung der sinnlichen Erscheinungen aber dennoch Sujet der Kunst und also auch der Ästhetik (38 f.). Systematisch verhindert aber Rosenkranz' Grundlegung des Hässlichen im Schönen dessen Emanzipation [...]. Die Theodizee des Schönen – auch in der einzigen deutschen Ästhetik des Hässlichen behauptete sie ihre Macht, und so bleibt Rosenkranz' Ästhetik Monument einer verhinderten Autonomie des Nicht-mehr-Schönen.“ Kleine: Zur Ästhetik des Hässlichen, S. 105 f. Hervorhebung im Original. Kleine zitiert und paraphrasiert folgende Ausgabe: Karl Rosenkranz: *Ästhetik des Hässlichen* [1853]. Mit einem Vorwort zum Neudruck v. Wolfhart Henckmann. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1973.

7.3.2 *Das Satanische*

Rosenkranz' intensive Auseinandersetzung mit der Figur des Teufels und dem Satanischen findet an zahlreichen Stellen seiner Texte Ausdruck. Ihr Ausgangspunkt kann bei Hegel gesehen werden, der für das Mittelalter konstatiert, dass dieses mit der Figur des Teufels eine allgegenwärtige Personifikation des Bösen stark macht:

Hatte Hegel doch die christlich-mittelalterliche Epoche als Epoche der individuellen Freiheit gekennzeichnet, in welcher das Böse, statt des in der Antike waltenden Schicksals, einen dominierenden Stellenwert erhielt – personifiziert als Teufel. Diese Annahme erwies sich auch als Ausgangspunkt für die Arbeit an der Rosenkranz so wichtigen *Aesthetik des Häßlichen*.⁸²⁹

Rosenkranz schließt an Hegel an und zeigt sich zum einen in seinen wissenschaftlichen Überlegungen und ästhetischen Betrachtungen vom Satanischen fasziniert, zum anderen entwickelt er jedoch, den Aberglauben persiflierend, „einen ironischen Umgang mit dem Teufel“,⁸³⁰ der u. a. prägnant im Schreiben seiner „satirische[n] *Vorlesungen des Teufels über sich selbst*“⁸³¹ zum Ausdruck kommt. Indem er das Phänomen des Hässlichen in den Fokus rückt, kann Rosenkranz nicht auf das Satanische als das hässliche Prinzip *per se* verzichten. Und so läuft das Programm seiner *Ästheik des Häßlichen* folglich auch wesentlich auf das Satanische zu: „Ich habe mich bemüht, den Begriff des Häßlichen als die Mitte zwischen dem des Schönen und dem des Komischen von seinen Anfängen bis zu derjenigen Vollendung zu entwickeln, die er sich in der Gestalt des Satanischen gibt.“⁸³² Dabei arbeitet er ebenfalls synonym mit dem Begriff des Diabolischen, dessen Wirken nach Rosenkranz das Satanische ergibt: „Das Diabolische an und für sich, wie es sich frank und frei als dasselbe weiß und will und bekennt und wie es an der hämischen Zerrüttung der göttlichen Weltordnung sein Wohlgefallen hat, können wir das *Satanische* nennen.“⁸³³ Ein wichtiger Bogen vom Hässlichen zur Tyrannis spannt sich über das Satanische in Verbindung mit der Ästhetik, denn, so Rosenkranz, „[d]ie Hölle ist nicht bloß eine religiös-ethische, sie ist auch eine ästhetische.“⁸³⁴ Das Hässliche und Böse werden explizit als Gegenstände in die ästhetische Sphäre mit einbezogen. Da der Tyrann mit der Unfreiheit und Hässlichkeit in Verbindung

829 Briele: Karl Rosenkranz' *Ästhetik des Häßlichen*, S. 578.

830 Briele: Karl Rosenkranz' *Ästhetik des Häßlichen*, S. 577.

831 Briele: Karl Rosenkranz' *Ästhetik des Häßlichen*, S. 575. Hervorhebung im Original.

832 Rosenkranz: *Ästhetik des Häßlichen*, S. 5 f.

833 Rosenkranz: *Ästhetik des Häßlichen*, S. 341. Hervorhebung im Original.

834 Rosenkranz: *Ästhetik des Häßlichen*, S. 11.

gebracht werden kann, steht er folglich auch im Zusammenhang mit dem Satanischen. Nicht von ungefähr zeigen Tyrannendarstellungen, wie Ambrogio Lorenzettis Freskenzyklus *Allegorie und Auswirkungen der Guten und der Schlechten Regierung* (*Allegoria del Buon Governo*, 1338/39) mit den Hörnern Attribute des Teufels.⁸³⁵ Da die Idee nach Rosenkranz hegelianisch „nach ihrer Totalität“ zu schildern ist, gehört zu ihr, so die hier gezogene Verbindung, auch der böse, teuflische Tyrann:

Will also die Kunst die Idee nicht bloß einseitig zur Anschauung bringen, so kann sie auch des Häßlichen nicht entbehren. Die reinen Ideale stellen uns allerdings das wichtigste Moment des Schönen, das positive hin. Sollen aber Natur und Geist nach ihrer ganzen dramatischen Tiefe zur Darstellung kommen, so darf das natürlich Häßliche, so darf das Böse und Teuflische nicht fehlen. [...] Aus diesem Grunde also, die Erscheinung der Idee nach ihrer Totalität zu schildern, kann die Kunst die Bildung des Häßlichen nicht umgehen.⁸³⁶

Die scheinbare Freiheit des Tyrannen erzeugt darüber hinaus einen „dämonischen Eindruck“, wie Rosenkranz anhand der Figur des alten Tyrannen Ceni aus Percy Bysshe Shelleys Drama *The Cenci* (1819) unterstreicht:⁸³⁷ „Aber seine außerordentliche Intelligenz und die riesige Stärke seines Willens bringen einen dämonischen Eindruck hervor“. Dies rührt daher, so Rosenkranz weiter, weil „die Virtuosität der subjektiven Freiheit im Widerspruch mit ihrem negativen Inhalt [...] uns hier, wie Christus vom ungerechten Haushalter, urteilen [läßt], daß sie an sich nachahmenswert sein würde.“⁸³⁸ Der satanische Tyrann beansprucht diese „subjektive[] Freiheit“ für sich, sie bleibt für ihn jedoch stets bedroht. An anderer Stelle kommt Rosenkranz erneut auf den Freiheitsaspekt des Satanischen zurück, den er anerkennt und für ästhetikwürdig hält: „Das satanische Subjekt hat einen gewissen Enthusiasmus der Verworfenheit, der seiner Erscheinung, bei aller Scheußlichkeit, eine gewisse formale Freiheit verleiht, die es zu einem ästhetischeren Objekt werden läßt, als man zunächst denken sollte.“⁸³⁹ Die von Rosenkranz postulierte Ästhetik satanischer Figuren

835 Vgl. zu Lorenzettis Darstellung auch Julia Gold, Christoph Schanze u. Stefan Tebruck: Tyrannenbilder. Eine Einleitung. In: Dies. (Hrsg.): Tyrannenbilder. Zur Polyvalenz des Erzählens von Tyrannis in Mittelalter und Früher Neuzeit. Berlin u. Boston: De Gruyter 2021, S. 1–18, hier S. 1. In Bezug auf das Fresko heißt es ebd.: „Es scheint, als vereine der Tyrann alle Laster auf sich, wobei er durch Hörner und Eberzähne nicht nur animalische, sondern auch teuflische Züge trägt: Der Tyrann ‚ist‘ der personifizierte Teufel.“

836 Rosenkranz: Ästhetik des Häßlichen, S. 43 f.

837 Vgl. Rosenkranz: Ästhetik des Häßlichen, S. 311.

838 Rosenkranz: Ästhetik des Häßlichen, S. 311.

839 Rosenkranz: Ästhetik des Häßlichen, S. 348.

gilt auch allgemeiner für Figuren, die dem Bereich des Aberglaubens entspringen. Generell geht von solchen Figuren im Kunstwerk, so Rosenkranz, eine besondere ästhetische Anziehung aus: „Die ästhetisch vollendeten Kunstwerke sind bekanntlich nicht die wundertätigen, sondern jene ganz absonderlichen, oft entschieden hässlichen Figuren, die mit ihren grellen Formen für den Aberglauben eine magisch fesselnde Anziehungskraft besitzen.“⁸⁴⁰ Dies gilt, so Rosenkranz, z. B. für das Gespenst, zu dessen Ursprung und Funktion er schreibt: „Was ist also ein Gespenst? Es ist der Reflex des Schuldbewußtseins, die Ruhelosigkeit der eigenen Entzweiung, die sich in das Bild des drängenden Geistes projiziert“.⁸⁴¹ Dabei steht das Gespenst nach Rosenkranz wiederum eng mit der satanischen Figur der Hexe in Verbindung, denn das „Element des Gespenstischen wiederholt das Diabolische im *Hexenwesen*.“⁸⁴² Die Hexe als Tyrannin ist zum einen Feindin der schönen Natur und zum anderen verkehrt sie, wie Rosenkranz zusammenfasst, direkt mit dem Diabolischen, dem Teufel als Inkarnation des Hässlichen selbst:

Hexe soll von Hekate herkommen, der alten Nachtgöttin. [...] Die böse Alte übt durch Kuppelei eine scheußliche Rache an der Naturfrische, die sie als ihre natürliche Feindin betrachtet, und durch magischen Zwang sucht sie einen Genuß zu erreichen, den die Natur ihr freiwillig nicht mehr zu gewähren geneigt wäre. Diese, man darf wohl sagen, infame Persönlichkeit macht den fundamentalen Boden der Hexen aus. Nun kommt aber die Vorstellung hinzu, daß sie mit Teufeln, ja mit dem Teufel schlechthin sich eingelassen haben. Die orthodoxe Phantasie der katholischen wie der protestantischen Kirche gestaltete das Hexenwesen zu einem *diabolischen Kultus* aus.⁸⁴³

Das Böse findet insgesamt im Diabolischen seine höchste Steigerungsform. Das Satanische bildet den grundsätzlichen Widerspruch zum Guten, es verneint dieses prinzipiell und bereitet damit, so Rosenkranz, den Weg zur Karikatur:

Von dem Bösen einer einzelnen Leidenschaft, einer partikulären Schlechtigkeit, eines vorübergehenden Affektes unterscheidet sich das Böse als Diabolisches dadurch, daß es das Gute prinzipiell haßt, seine Negation sich zum absoluten Zweck macht und an dem Hervorbringen des Übels und des Bösen seine Freude hat. In dieser, von seinem Begriff unabtrennbaren Bewußtsein seiner Opposition gegen das Gute liegt der Grund, daß es den Übergang zur Karikatur macht.⁸⁴⁴

840 Rosenkranz: Ästhetik des Häßlichen, S. 274 f.

841 Rosenkranz: Ästhetik des Häßlichen, S. 323.

842 Rosenkranz: Ästhetik des Häßlichen, S. 341. Hervorhebung im Original.

843 Rosenkranz: Ästhetik des Häßlichen, S. 345. Hervorhebung im Original.

844 Rosenkranz: Ästhetik des Häßlichen, S. 340.

Der böse und somit hässliche Tyrann kann hieran anschließend als eine eng mit dem Satanischen verwandte Erscheinungsform betrachtet werden.

7.3.3 *Das Böse*

Rosenkranz widmet sich ausführlich dem Satanischen als höchster Steigerungsform des Bösen, zudem geht er auch auf das Böse an sich ein, das sich nicht zwangsläufig immer als das Satanische zeigen müsse. Zunächst gilt für Rosenkranz: „Das Schöne ist also, wie das Gute, ein Absolutes, und das Häßliche, wie das Böse, ein nur *Relatives*.“⁸⁴⁵ Der immer als abhängig zum Guten zu betrachtende böse Wille wird im dem Bösen gewidmeten Abschnitt in der *Ästhetik des Häßlichen* als das ethisch Hässliche definiert:

Der böse Wille ist das ethisch Häßliche. Als Wille für sich fällt er in die reine Innerlichkeit. Um aber ästhetisch möglich zu werden, muß er teils von innen aus sich in die Häßlichkeit der Gestalt symbolisch reflektieren, teils sich als Tat äußern und zum Verbrechen werden. Schon Homer hat den Thersites so geschildert, daß er sein zänkisches Wesen in einer konformen Gestalt erscheinen läßt, ILIAS, II, 214.⁸⁴⁶

845 Rosenkranz: *Ästhetik des Häßlichen*, S. 16. Hervorhebung im Original. Hermann Broch setzt sich im 20. Jahrhundert dezidiert mit dem Phänomen des Bösen im Kontext der Ästhetik auseinander; in seinem Essay *Das Böse im Wertsystem der Kunst* (1933) heißt es in Bezug auf das stets zum gültigen Wertsystem in oppositionelle Stellung gebrachten Bösen: „Unabhängig [...] davon, ob das ‚Böse‘ tatsächlich aus einem empirischen Oppositionssystem in das eigene eingreift oder ob es sich innerhalb der eigenen Grenzen dialektisch entwickelt hat (es gibt kein Wertsystem, aus dessen Werthaltungen sich nicht auch die ‚verbrecherische‘ Opposition logisch entwickeln ließe), es geschieht die ‚Bewertung‘, die das Wertsystem im eigenen System vornimmt, stets derart, daß es das Böse als Oppositionswert ausscheidet und in einem außerstehenden verbrecherischen Oppositionssystem lokalisiert, welches für den Einbruch des Dogmatischen verantwortlich gemacht wird.“ Hermann Broch: *Das Böse im Wertsystem der Kunst* [1933]: In: Ders.: *Geist und Zeitgeist. Essays zur Kultur der Moderne*. Hrsg. u. mit einem Nachwort versehen v. Paul Michael Lützeler. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1997, S. 7–42, hier S. 29. Absolut negativ setzt Broch – wie Baumgarten dies in Bezug auf den tyrannischen ‚Schwulst‘ getan hatte – den Kitsch, der ihm zum Innbegriff der bösen Tyrannei wird: „Das Wesen des Kitsches ist die Verwechslung der ethischen mit der ästhetischen Kategorie, er will nicht ‚gut‘, sondern ‚schön‘ arbeiten, es kommt ihm auf den schönen Effekt an. [...] Wer Kitsch erzeugt, ist nicht einer, der minderwertige Kunst erzeugt, er ist kein Nichts- oder Wenigkünstler, er ist durchaus nicht nach Maßstäben des Ästhetischen zu werten, sondern er ist ein ethisch Verworfener, er ist der Verbrecher, der das radikal Böse will. [...] [D]enn wer um des schönen Effektes willen arbeitet, [...] der radikale Ästhet also, wird zu solcher Schönheitserzielung jedes Mittel ungehemmt verwenden dürfen und verwenden: es ist der gigantische Kitsch, den Nero mit dem Feuerwerk der brennenden Christenleiber in seinen Gärten arrangierte, er selbst dazu die Laute schlagend, – und nicht umsonst war Neros Ehrgeiz das Schauspielerische.“ Ebd., S. 36 u. 40.

846 Rosenkranz: *Ästhetik des Häßlichen*, S. 304.

Der böse Wille des Verbrechers und damit auch des Tyrannen wird von Rosenkranz darüber hinaus mit dem Diabolischen, dem Dämonischen und dem Gespenstischen verbunden, alle diese Aspekte des Hässlichen hängen nach Rosenkranz eng miteinander zusammen:

Die Vorstellung des Verbrechers erzeugt aus seiner Schuld die Vorstellung eines unheimlichen, jenseitigen, dunklen, rächenden Wesens. Weiß der Wille endlich sich als den prinzipiell bösen, der sich als den Schöpfer einer Welt des Nichts benimmt und daran seine widrige Freude hat, so wird er diabolisch. Ein solcher Wille ist in seiner Negation zugleich dämonisch, und dies Dämonische ist in seiner Erscheinung das Gespenstische.⁸⁴⁷

Der Tyrann als ethisch hässlicher Verbrecher ist zwingend böse, denn „[e]ine häßliche Gemütsart aber soll soviel heißen als eine böse.“⁸⁴⁸ Rosenkranz setzt also das Böse mit dem Hässlichen ästhetisch prinzipiell synonym, wobei er jedoch betont, dass nicht alles Hässliche automatisch aus dem Bösen entspringt und böse sein muss:

Ebenso wahr ist es daher, daß das Häßliche an und für sich mit dem Bösen identisch ist, sofern nämlich das Böse das radikale, das absolute, das ethische und religiöse Häßliche ist. Dehnt man jedoch diese Identität so weit aus, daß die Ursache des Häßlichen überhaupt im Bösen liegen soll, so ist das eine Überspannung seines Begriffs, die unausbleiblich zu unwahren und gewalttätigen Abstraktionen führen muss; denn, wie in der Einleitung gezeigt worden, kann das Häßliche auch auf vielfach andere Weise aus der Freiheit des Daseins überhaupt entstehen.⁸⁴⁹

Der Tyrann macht seinen bösen Willen durch willkürliche und böse Taten sichtbar. Rosenkranz betont im Zuge des Bösen ebendiese Aspekte, die Tat und die gegen die allgemeine Freiheit gerichtete Willkür. Nicht unproblematisch ist jedoch, dass er gleichzeitig die verbrecherischen Taten mit Bezug zu Schiller ästhetisch über den Freiheitsbegriff zu legitimieren bestrebt ist. Die Verbrechen müssen – so Rosenkranz in Anlehnung an Schiller – nur groß genug sein, damit sie, inhaltlich aufgrund ihrer bösen und damit hässlichen Seite ästhetikunwürdig, über ihre formale Seite, der unerhörten Freiheit die sie sich herausnehmen, doch etwas Ästhetisches erhalten. Für Rosenkranz bietet diese Argumentation einen Weg, den Rahmen des Hegel'schen Denksystems nicht zu sprengen:

847 Rosenkranz: Ästhetik des Häßlichen, S. 305.

848 Rosenkranz: Ästhetik des Häßlichen, S. 19.

849 Rosenkranz: Ästhetik des Häßlichen, S. 305.

Der böse Wille gibt sich durch die böse Tat eine objektive Existenz, deren grundlose Willkür die absolute Notwendigkeit der Freiheit durchbricht, um derentwillen allein das ganze Universum da ist. Das Verbrechen kann seinen Zusammenhang mit der notwendigen Freiheit nicht von sich abstreifen, da es nur durch seinen selbstbewußten Widerspruch gegen dieselbe Verbrechen ist. Durch diesen Zusammenhang wird es als ein ästhetischer Gegenstand möglich, denn mit ihm muß auch sein immanenter Gegensatz, die wahre Freiheit, zum Vorschein kommen und am Verbrechen seine Hohlheit und Lüge offenbar machen. In diesem Zusammenhang begründet sich auch die seit Schiller so oft wiederholte Forderung, daß das Verbrechen, ästhetisch möglich zu werden [sic], groß sein müsse, weil es dann Mut, List, Klugheit, Kraft, Ausdauer in nicht gewöhnlichem Grade erfordert und damit wenigstens die formale Seite der Freiheit enthält.⁸⁵⁰

Das Böse zeigt sich in der willkürlich bösen Tat, die auch mit dem von Rosenkranz beschriebenen „tierische[n] Drang“ in Verbindung gesetzt werden kann, der sich im Brutalen und Grausamen äußert. Das Brutale als eine Form der Gewalt ist neben dem Willkürlichen ein besonderes Spezifikum der Tyranis, und steht in der hier von Rosenkranz beschriebenen Form mit seiner Verbindung zur Lust in engster Verwandtschaft zum Sadismus. Als zentrales Kriterium für die „Brutalität“ macht Rosenkranz den „Zwang“ aus:

Die Rücksichtslosigkeit, mit welcher der tierische Drang verfährt, ist recht eigentlich das Wesen des Brutalen; das Tier folgt ihm unbekümmert; der Mensch aber sollte ihn seinen Willen unterwerfen. Die Brutalität ist roh, weil sie gegen die Freiheit mit gewaltsamer Willkür, also *grausam* verfährt und weil sie in diesem Verhalten zugleich *Lust* empfindet. Grausamkeit wird im Brutalen zur Wollust, Wollust zur Grausamkeit. Je berechnender die Gewalt in ihrer Grausamkeit, je raffinierter die Schwelgerei in ihrer Wollust, um so brutaler werden sie – und ästhetisch um so häßlicher, weil nämlich die Entschuldigung einer Übereilung

850 Rosenkranz: Ästhetik des Häßlichen, S. 306. Die Argumentation, dass das Verbrechen in den ästhetischen Bereich inkludierbar ist, wenn es durch seine schier ungeheuerliche ‚Größe‘ die „formale Seite der Freiheit“ erfahrbar macht, findet sich bei Rosenkranz in seiner dreistufigen Typologie des Verbrechens auch in Bezug auf den Tyrannen Richard: „Erstlich kann das Verbrechen nicht als Verbrechen begangen werden; es ist eine Schuld, aber eine, indem sie begangen wurde, nicht als Verbrechen vollbrachte. Zweitens kann das Verbrechen mit dem vollkommensten Bewußtsein über seine Bosheit begangen werden. Drittens kann die Schuld in der Unschuld bestehen, die von der Brutalität aufgeopfert wird. Für den ersten Fall ist der Sophokleische ÖDIPUS, für den zweiten Shakespeares RICHARD III., für den dritten Lessings EMILIA GALOTTI das bekannteste Beispiel. [...] Im zweiten Fall wird das Verbrechen durch das gerade Gegenteil ästhetisch möglich, nämlich durch die vollkommenste selbstbewußte Freiheit. Der Böse kann uns natürlich durch den Inhalt seines Tuns nur Abscheu erwecken; durch die Form seines Handelns aber schauen wir die Freiheit von ihrer formalen Seite, nämlich der Selbstbestimmung, auf dem Gipfel ihrer Virtuosität an.“ Rosenkranz: Ästhetik des Häßlichen, S. 310.

durch den Affekt dann um so mehr wegfällt und das Brutale um so mehr als ein Werk des selbstbewußten freien Willens erscheint. [...] Den Zwang, den die Übermacht in ihrer Selbstsucht gegen den Schwachen ausübt, ist das Himmelschreiende in der Brutalität.⁸⁵¹

Der hässliche Tyrann kann abgeleitet aus den ästhetischen Überlegungen von Rosenkranz als böse, gewaltsam-brutal und grausam beschrieben werden, doch seine Erscheinung kann auch komisch werden.

7.3.4 Zur Komik des Hässlichen und Bösen: Der Tyrann als Karikatur

Die Bedeutung der Karikatur für Rosenkranz' *Ästhetik des Häßlichen* ist grundlegend. Für Rosenkranz ist, so Funk, „die Karikatur die Umkehrung des Ideals“ und damit aufs Engste mit dem Hässlichen verbunden. Dies zeigt sich auch an der Titelkonzeption von Rosenkranz' *Ästhetik*, denn „[u]rsprünglich sollte die ‚Ästhetik des Häßlichen‘ ‚Ästhetik der Karikatur‘ heißen, und in der Tat ist die Bestimmung der Karikatur als höchste Ausprägung des Häßlichen von zentraler Bedeutung.“⁸⁵² Die Karikatur bietet für Rosenkranz den Weg, mittels Idealisierung des Hässlichen dieses an das Schöne rückbinden zu können. Dabei bietet die Karikatur für das Hässliche die angemessene Form: „Das Häßliche muß bei der Darstellung ebenso idealisiert werden, das heißt von dem bloß Zufälligen befreit werden, wie das Schöne.“⁸⁵³ Wie Scheer weiter darstellt, geht es dabei, „um die prägnante Hervorkehrung der Elemente des Häßlichen, die es als Gegensatz des Schönen deutlich werden lassen. Dies gelingt am vollkommensten in der Karikatur.“⁸⁵⁴ In der Karikatur ist es demnach möglich, genau „den Punkt zu bezeichnen, an dem es zu einer Selbstaufhebung des Häßlichen kommt, an dem das Häßliche ins Komische übergeht.“⁸⁵⁵ Für Rosenkranz ist die Karikatur die mit Hegel zu vereinbarende idealisierte Form des Hässlichen, die als die angemessenste Form des Hässlichen für den ästhetischen Bereich postuliert wird. Das Komische entsteht in der Karikatur dadurch, dass ein bestimmter Aspekt übertrieben wird:

Die Karikatur ist insofern die Spitze in der Gestaltung des Häßlichen, allein eben deshalb machen sie, durch ihren bestimmten Reflex in das von ihr verzerrte Gegenbild, den Übergang ins Komische. [...] Insofern haben wir auch bisher schon den Begriff der Karikatur indirekt auseinandergesetzt. Genauer

851 Rosenkranz: *Ästhetik des Häßlichen*, S. 235 f. Hervorhebung im Original.

852 Funk: *Ästhetik des Häßlichen*, S. 235.

853 Scheer: *Zur Theorie des Häßlichen bei Karl Rosenkranz*, S. 151.

854 Scheer: *Zur Theorie des Häßlichen bei Karl Rosenkranz*, S. 151.

855 Scheer: *Zur Theorie des Häßlichen bei Karl Rosenkranz*, S. 152.

aber besteht derselbe in der *Übertreibung* eines Momentes einer Gestalt zur Unförmigkeit.⁸⁵⁶

Die Proportionen der Darstellung dürfen, so Rosenkranz, nicht insgesamt verzerrt werden, sondern nur ein bestimmter Teil, nur so kann das Komische und damit die Rückbindung des Hässlichen ans Schöne erreicht werden.⁸⁵⁷ Es geht Rosenkranz also, so Scheer, bei der Karikatur um „die Möglichkeit der Aufhebung des Hässlichen durch das Komische.“ Dabei sieht sie die von Rosenkranz postulierte sekundäre Stellung des Hässlichen bestätigt: „Das Komische der Karikatur läßt allen Selbstanspruch des Hässlichen Scheitern [sic], weil es dessen sekundäre Natur offenbar macht. Rosenkranz' These vom relativen und abgeleiteten Charakter des Hässlichen wird hier im Zusammenhang mit der Karikatur deutlich belegt.“⁸⁵⁸ Das von Scheer gezogene Fazit, dass mit Rosenkranz' Theorie der Karikatur tatsächlich die idealistische Ästhetik verlassen werde,⁸⁵⁹ ist jedoch in Frage zu stellen. Rosenkranz ordnet vielmehr seine Ausführungen zum Hässlichen und damit zur Karikatur der Hegel'schen Philosophie unter. Seine Einzelbeobachtungen weisen sehr wohl in eine Ästhetik jenseits von Hegel voraus, allein seine beständige Rückbindung des Hässlichen an das übergeordnete Schöne verhindern jedoch eine tatsächliche Emanzipation des Hässlichen in der Ästhetik.⁸⁶⁰

856 Rosenkranz: Ästhetik des Hässlichen, S. 362. Hervorhebung im Original.

857 In ihrer auf Rosenkranz bezogenen Definition der Karikatur unterstreicht Scheer genau diesen Aspekt: „Die allgemeine Definition der Karikatur besagt, daß die Karikatur in der Übertreibung eines Moments einer Gestalt zur Unförmigkeit besteht. Es handelt sich um die quantitative Veränderung einer Qualität, die das Wesen der Qualität selber affiziert. Die maßlose Veränderung (als Vermehrung oder Verminderung) führt schließlich zur Vernichtung der Qualität. Rosenkranz fügt hinzu, daß der Begriff der Übertreibung allein nicht ausreicht, um die Karikatur zu definieren. Entscheidend ist, daß bei der Übertreibung ein Mißverhältnis zwischen einem Moment einer Gestalt und ihrer Totalität entsteht, wobei die Einheit verloren geht, ohne die die Gestalt nicht bestehen kann. Wenn alle Teile oder Momente einer Gestalt an der Übertreibung gleichmäßig teilhaben, so wird der Effekt der Karikatur nicht erreicht. Es ist die Störung der Proportionen, die die Häßlichkeit hervorruft.“ Scheer: Zur Theorie des Hässlichen bei Karl Rosenkranz, S. 152 f.

858 Scheer: Zur Theorie des Hässlichen bei Karl Rosenkranz, S. 153.

859 Scheer resümiert: „Mit Rosenkranz' Behandlung des Hässlichen in der Karikatur ist trotz der Rückbindung seiner Theorie an die Hegelsche Metaphysik die idealistische Ästhetik im engeren Sinne verlassen und der erste Schritt hin zur vollen Anerkennung des Häßlichen in der Kunst der Moderne getan.“ Scheer: Zur Theorie des Hässlichen bei Karl Rosenkranz, S. 154.

860 Vgl. auch Kleine: Zur Ästhetik des Hässlichen, S. 105 f.

Rosenkranz fasst die Karikatur zunächst als den Gegensatz des Schönen. Die Karikatur ist dabei sehr vielschichtig und bildet, so Rosenkranz, mit dem Hässlichen einen nahezu identischen Begriff:

Der Gegensatz des Erhabenen ist also das Gemeine; der des Gefälligen das Widrige; der des Schönen die Karikatur. Der Begriff der letzteren ist allerdings ein sehr weitläufiger, denn wir gebrauchen ihn, da er alle Wendungen des Hässlichen in sich konzentriert, fast gleichbedeutend mit diesem als Gattungsbegriff und setzt die Karikatur dem Ideal, das in ihm verkehrt wird, mit Recht entgegen. Wegen dieser bestimmten Beziehung auf das Schöne vermag die Karikatur den Übergang zum Schönen zu machen und alle Tonarten der Erscheinung zu durchlaufen, denn es gibt flache und tiefe, heitere und düstere, gemeine und erhabene, greuliche und allerliebste, lächerliche und furchtbare Karikaturen.⁸⁶¹

Bezogen auf die Tyrannis kann, Aristoteles' normatives Gegensatzpaar von (gerechtem) König und Tyrann aufgreifend, der Tyrann als verzerrte Form und damit Karikatur des Königtums gedeutet werden. Überproportional sind bei ihm Willkür und Gewalt (in Form von Brutalität) im Gegensatz zum aristotelischen Idealkonstrukt des Königs vergrößert, sie zeigen in ihrer unberechenbaren Kombination seine ‚Verlogenheit‘. Was Rosenkranz allgemein in Bezug auf die Karikatur ausdrückt, kann im Besonderen auf den Tyrannen als Karikatur des Königs (im aristotelischen Sinne) bezogen werden:

Die Karikatur aber ist nicht nur die Negation allgemeiner ästhetischer Bestimmungen, sondern spiegelt als Zerrbild eines erhabenen, eines reizenden oder schönen Urbildes die Qualitäten und Formen desselben auf individuelle Weise in sich ab, so daß sie, wie gesagt, relativ sogar als schön erscheinen können, aber in ihrer Verlogenheit dann eine um so energischere Wirkung hervorbringen.⁸⁶²

Die durch den Tyrannen verursachte Unfreiheit ist hässlich, ebenso ist der Tyrann nur scheinbar frei, vielmehr ist er als Interdependenzkonstrukt in der Figuration der von ihm (mit-)geschaffenen Unfreiheit der Tyrannis gefangen. Als weiteres Kriterium für die Karikatur nennt Rosenkranz die „Übertreibung des Charakteristischen“, die beim Tyrannen als „Hyperindividualisierung“ deutlich wird:

Das häßliche Analogon des absolut Schönen ist daher diejenige ästhetische Gestaltung, welche die Endlichkeit der Unfreiheit im Zustand der Unfreiheit des Endlichen, aber so darstellt, daß die Unfreiheit den Schein der Freiheit und

861 Rosenkranz: Ästhetik des Hässlichen, S. 66.

862 Rosenkranz: Ästhetik des Hässlichen, S. 66 f.

die Endlichkeit den Schein der Unendlichkeit annimmt. Eine solche Gestalt ist häßlich, denn das wahrhaft Häßliche ist das Freie, das sich selbst durch seine Unfreiheit widerspricht und im Endlichen sich eine Schranke setzt, die nicht sein sollte. [...] Die Selbstvernichtung des Häßlichen durch den Schein der Freiheit und Unendlichkeit, die gerade in der Verzerrung des Ideals hervorbricht, ist komisch. Wir nennen diese eigentümliche Form des Häßlichen die Karikatur. *Caricare* heißt im Italienischen überladen, und wir definieren daher die Karikatur gewöhnlich als die Übertreibung des Charakteristischen. [...] Das Charakteristische ist das Element der Individualisierung. Übertreibt dieselbe das Individuelle, so verschwindet das Allgemeine dagegen, indem das Individuelle sozusagen sich zur Gattung aufspreizt. Eben hierdurch aber erzeugt sich die Aufforderung, den Kontrast der Hyperindividualisierung mit dem Maße der notwendigen Allgemeinheit zu vergleichen, und eben in dieser Reflexion liegt das Wesen der Karikatur.⁸⁶³

Hier ist ein Punkt markiert, an dem der Tyrann ins Komische kippt. Seine Freiheit ist nur vorgegaukelt, er ist der Gefangene seiner eigenen Welt und damit eine Karikatur von verursprünglichter ‚gerechter Herrschaft‘. Denn „[j]e größer dieser Schein der Freiheit wird, um so mehr wird die Karikatur komödisch begeistert. Die Übertreibung des Charakteristischen, die Überladung mit dem Unmaß, muß als ihre eigene Tat erscheinen.“⁸⁶⁴ Der Tyrann wird damit, wenn man von seiner unmittelbaren und mittelbaren Brutalität verschont ist, nichtig, er verkommt zur ‚Lachnummer‘. Nicht umsonst blüht, meist im Untergrund oder dem geschützten Bereich des Auslandes, die Karikatur in Zeiten der Tyrannei,⁸⁶⁵ und nicht umsonst ist die Tyrannei bestrebt, durch harte Zensurgesetze jede Form der Karikatur zu unterbinden, die ihre Nichtigkeit herauskehren und sie mittels Komik desavouieren würde: Das Verlachtwerden als eine Form des ‚Rufmordes‘ ist neben dem physischen Tyrannenmord eine der größten Gefahren für den Fortbestand der Tyrannei.⁸⁶⁶

863 Rosenkranz: Ästhetik des Häßlichen, S. 163 f. Hervorhebung im Original.

864 Rosenkranz: Ästhetik des Häßlichen, S. 167 f.

865 Vgl. hierzu auch Charlie Chaplins Film *DER GROSSE DIKTATOR* [*THE GREAT DICTATOR*, 1940], in dessen satirischer Darstellung Hitler in Form von Anton Hynkel als Karikatur in Erscheinung tritt.

866 Zum Zusammenhang vom Komischen und Häßlichen erläutert Scheer: „Rosenkranz faßt das Häßliche [...] als die Mitte zwischen dem Schönen und dem Komischen [...]. Das Komische ist *die* Form, durch die sich das Häßliche dem Schönen gegenüber von seinem nur negativen Charakter befreit. Während das Schöne das Häßliche von sich ausschließt ‚fraternisiert‘ das Komische mit dem Häßlichen. Dabei nimmt es dem Häßlichen das Abstoßende dadurch, daß es dessen Relativität und Nichtigkeit aufscheinen läßt.“ Scheer: Zur Theorie des Häßlichen bei Karl Rosenkranz, S. 147. Das Binnenzitat entstammt: Karl Rosenkranz: Ästhetik des Häßlichen [1853]. Hrsg. mit einem Nachwort v. Dieter Kliche. 2., überarb. Aufl. Leipzig: Reclam 1996, S. 16.

Damit der Tyrann als Karikatur komisch wird, muss die ihm zugrunde liegende kulturell konstruierte Idealfolie (also der ‚gerechte König‘) durchscheinen. Ansonsten ist seine Wirkung als verzerrte Karikatur fürchterlich. Das ethisch Hässliche, das sich mit dem Tyrannen verbindet, spiegelt sich in den Ästhetiken der Tyrannis: „Das Böse ist das ethisch Häßliche, und dies Häßliche wird auch das ästhetisch Häßliche zur Folge haben.“⁸⁶⁷ Der Tyrann rückt als Herrscher in die Nähe der Karikatur, es ist jedoch nicht *per se* gesagt, ob diese komisch oder fürchterlich wirkt: „Die Karikatur treibt ein Besonderes über das Maß hinaus, erzeugt dadurch ein Mißverhältnis und wird, indem sie an ihr ideales Gegenteil erinnert, komisch. Sie *wird* damit komisch, denn an sich ist es nicht notwendig, daß jede Karikatur komisch wirke“. Rosenkranz konstatiert, dass die Karikatur „nämlich als Verzerrung auch einfach häßlich oder fürchterlich sein kann.“⁸⁶⁸ Der tyrannische Herrscher verkörpert bei Rosenkranz als monströse Verzerrung die Ästhetik des Hässlichen in der politischen Welt:

Ein Commodus, ein Heliogabalus, Herrn der Welt, sind moralische Abnormitäten, welche die Majestät, je mehr sie dieselbe mit ihrem knabenhaften Wahnsinn in launischer Tyrannei geltend machen wollen, nur um so mehr verzerrten; sie sind einzig in dieser Verzerrung, aber diese Einzigkeit ist die traurige der kolossalen Ausschweifung verrückten Eigendünkels.⁸⁶⁹

Nur durch den Verweis auf ihr zugrundeliegendes Idealbild können diese „Verzerrung[en]“ eine komische Wirkung entfalten, ansonsten erscheinen sie fürchterlich. Dabei hält Rosenkranz das Tyrannische ausdrücklich in seiner Hässlichkeit, aber auch als Ausdruck der ungeheuerlichen Größe für ästhetikwürdig, was in der rhetorischen Frage zum Ausdruck kommt: „Ist der formale Geist, den das Böse heuchlerisch entwickelt, ist die formale Energie, mit welcher es seine Zwecke verfolgt, ist die tyrannische Größe, mit der es rücksichtslos Verbrechen häuft, ist das alles ästhetisch unbrauchbar?“⁸⁷⁰ Das Hässliche steht nach Rosenkranz in Bezug auf die Macht besonders mit der Schwächlichkeit in Verbindung, mit der er das persönlich Lasterhafte meint. Genau diese egoistisch-willkürlichen Laster kennzeichnen den Tyrannen, sie tragen mit dazu bei, dass er als ‚schwächliche‘ Macht zur Karikatur wird:⁸⁷¹

867 Rosenkranz: Ästhetik des Häßlichen, S. 65.

868 Rosenkranz: Ästhetik des Häßlichen, S. 166. Hervorhebung im Original.

869 Rosenkranz: Ästhetik des Häßlichen, S. 191.

870 Rosenkranz: Ästhetik des Häßlichen, S. 336 f.

871 Machiavelli hatte in seinem Fürstenspiegel ‚empfohlen‘, die persönlichen Laster strikt vor der Öffentlichkeit zu verbergen, um die eigene Herrschaft nicht zu gefährden. Vgl. Kapitel I.1.3.

Am Häßlichsten muß die Schwächlichkeit offenbar erscheinen, wenn sie mit der Macht selber verbunden ist. Die Macht sollte sich mit ihr nicht beflecken; um so mehr degradiert sie sich, wenn sie es dennoch tut. [...] Frönt [...] ein Fürst, ein Held, ein hoher Priester seinen Launen, seinen Schwächen, so fällt er damit in eine Gemeinheit, die mit seinem Wesen um so greller kontrastiert.⁸⁷²

Bei Rosenkranz steht das Hässliche mit der Unfreiheit sowie dem Satanischen bzw. dem Diabolischen in engstem Zusammenhang. Es bleibt dabei dem Schönen als dessen negatives Pendant untergeordnet. Durch ein bestimmtes Missverhältnis in den Proportionen, das auf das gegenteilige Ideal verweist, entsteht als komische und lächerliche Form des Hässlichen die Karikatur, sie steht jedoch letztlich im Dienste des Schönen. Die *Ästhetik des Häßlichen* ist dabei insgesamt auch eine Ästhetiktheorie der Tyranis für den hegelianisch geprägten Teil der Ästhetikgeschichte des 19. Jahrhunderts. Der Tyrann erzeugt durch seine Gewalt und Willkür ein Missverhältnis in seiner Herrschaft, die ihn böse und damit hässlich werden lässt. Nach Rosenkranz ist das Hässliche eng mit dem Komischen und der Karikatur verbunden, der Tyrann wird auf der Folie seiner idealisierten Gegenkonstruktion, dem ‚gerechten König‘, zu einer Karikatur der Herrschaft. Mit Komik auf ihn zu reagieren, ist daher, trotz seiner Grausamkeit, eine verbreitete Haltung. Die schrecklichen Tyrannen der Weltgeschichte sind stets ausgiebig in Karikaturen verhandelt worden. Anhand von Rosenkranz kann ästhetiktheoretisch begründet aus der Mitte des 19. Jahrhundert heraus geschlussfolgert werden: Der Tyrann ist eine Karikatur.

7.4 Friedrich Nietzsche: Zum Übermenschen als Steigerung des philosophischen Künstler-Tyrannen und Überwinder aller Tyrannen

7.4.1 *Im Hochgebirge*

Für die Ästhetikgeschichte bildet Friedrich Nietzsches literarisch-künstlerische Philosophie einen ‚Höhe-‘ und gewissermaßen ‚Endpunkt‘. Während sich mit Baumgarten die Ästhetik als wissenschaftlich Disziplin etabliert, sprengt der Altphilologe Nietzsche die Fesseln seiner akademischen Laufbahn und verbindet Philologie, Philosophie, Ästhetik und ins 20. Jahrhundert vorausweisende literarische Textformen. Dabei ist festzuhalten, dass Nietzsche, „der Meister des Aphorismus und des Dithyrambus, kein Systematiker war

⁸⁷² Rosenkranz: *Ästhetik des Häßlichen*, S. 187.

und seine Abneigung gegen Systeme immer wieder bekundet hat.“⁸⁷³ In ihrer Nicht-Systematik ist Nietzsches Denken jedoch trotz der eklatanten Antagonismen,⁸⁷⁴ der provokativen Struktur⁸⁷⁵ und der ‚Umwertungen‘ erstaunlich konsistent, verfolgt man Nietzsches zentrale Begrifflichkeiten durch die Texte: „Bereits relativ früh sind schon die Grundgedanken von Nietzsches Spätphilosophie argumentativ verbunden: der der ewigen Wiederkunft, der Umwertung, der neuen Rangordnung und des Willens zur Macht.“⁸⁷⁶ Ein Terminus, der sich ebenfalls durch die Texte Nietzsches zieht, jedoch in

873 Theo Meyer: Nietzsche und die Kunst. Tübingen u. Basel: Francke 1993 (= UTB 1414), S. 82.

874 Nietzsche braucht das Antagonistische ganz grundlegend zur immer fortschreitenden, sich selbst überwindenden Progression seines Denkens. Aussagen werden angegriffen und Wahrheiten mit anderen Wahrheiten bekämpft. In *Morgenröthe. Gedanken über die moralischen Vorurtheile* (1881) formuliert Nietzsche: „Gegen die Tyrannei des Wahren. – Selbst wenn wir so toll wären, alle unsere Meinungen für wahr zu halten, so würden wir doch nicht wollen, dass sie allein existirten –: ich wüsste nicht, warum die Alleinherrschaft und Allmacht der Wahrheit zu wünschen wäre; mir genügte schon, dass sie eine g r o s s e M a c h t habe. Aber sie muss k ä m p f e n können und eine Gegnerschaft haben, und man muss sich von ihr im Unwahren ab und zu e r h o l e n können, – sonst wird sie uns langweilig, kraft- und geschmacklos werden und uns eben dazu auch machen.“ Friedrich Nietzsche: *Morgenröthe* [1881]. In: Ders.: *Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe in 15 Einzelbänden. Bd. 3. Morgenröthe. Idyllen aus Messina. Die fröhliche Wissenschaft*. Hrsg. v. Giorgio Colli u. Mazzino Montinari. 2., durchges. Aufl. München, Berlin u. New York: Deutscher Taschenbuch Verlag, De Gruyter 1988, S. 9–331, hier S. 297. Hier und im Folgenden werden der Sperrsatz und die Kursivierungen in den Zitaten Nietzsches beibehalten; die Geviertstriche in den Zitaten Nietzsches werden hier und im Folgenden als Halbgeviertstriche (Gedankenstriche) dargestellt.

875 Theo Meyer sieht die rhetorische Strategie der Provokation als genuin produktives Verfahren für Nietzsches Denken an: „Nietzsches Argumentationsstil lebt geradezu von der Spannung zwischen (provokatorischer) Kritik und (pathetischem) Entwurf, ja, es ist sogar die Frage, ob nicht die Provokation in seinen Texten strukturbildende Funktion hat, ob nicht das Provozieren die Voraussetzung der produktiven Mobilität des Denkens und Formulierens ist.“ Meyer: Nietzsche und die Kunst, S. 7.

876 Helmut Pfotenhauer: *Die Kunst als Psychologie. Nietzsches ästhetische Theorie und literarische Produktion*. Stuttgart: Metzler 1985, S. 220 f. Eine Einteilung in Schaffensperioden, hier mit Bezug zur Sokratesrezeption, nimmt Meindert Evers vor: „Wurde in dieser ersten Schaffensperiode Nietzsches (1872–1876) Sokrates' Einfluss negativ beschrieben und das dionysische Leben, das Leben als überbordende Energie, als Rausch, als Kreativität verherrlicht, wird in der zweiten Schaffensperiode (1877–79) das Skeptische, das Psychologische, das Sokratische in seiner positiven Wirkung dargestellt. [...] 1881 beginnt eine dritte und letzte Schaffensperiode im kurzen Leben Nietzsches. Es ist ein entscheidendes Jahr: die Idee zum *Zarathustra* wird geboren, den er zwischen 1883 und 1885 vollendet. In dieser Anti-Bibel legt Nietzsche, durch den Mund des mythischen Propheten und Religionsstifters Zarathustra seine ‚Lebensphilosophie‘ dar.“ Meindert Evers: *Die Ästhetische Revolution in Deutschland. 1750–1950. Von Winckelmann bis Nietzsche – von Nietzsche bis Beckmann*. Frankfurt a. M. u. a.: Lang 2017, S. 144 f.

seiner grundlegenden und vor allem entideologisierten und differenzierten Bedeutung für Nietzsches Philosophie und Ästhetik bisher nicht angemessen ins Zentrum gerückt wurde, ist der des Tyrannen.⁸⁷⁷ In der *Digitalen Kritischen Gesamtausgabe* (eKGWB) finden sich für das Schlagwort ‚Tyrann‘, das dabei häufiger auch erster Teil eines Wortkompositums ist, 66 Einträge.⁸⁷⁸ Bei genauerer Betrachtung stellt sich heraus, dass Nietzsche mit dem Begriff des Tyrannen keine Beiläufigkeiten bezeichnet oder Leerstellen ornamentiert, ganz im Gegenteil: Nietzsches Ästhetik und der Begriff des Tyrannen hängen eng zusammen. Allerdings ist der Begriff des Tyrannen bei Nietzsche zunächst aus

877 Unter den frühen Nietzsche-Interpreten ist es vor allem Eduard von Hartmann, der sich dem Tyrannischen in Bezug auf Nietzsches Übermenschkonzept bedient, allerdings aus nicht tragbarer Perspektive, die im folgenden Kapitel nicht weiter mit einbezogen wird. Wie Giorgio Penzo darstellt, geht von Hartmann in seiner Argumentation zunächst davon aus, dass Nietzsche „als Schriftsteller eine weibliche Natur [offenbare]“. Von Hartmann versteht den Übermensch so, dass dessen „Recht [...] also soweit reichen [müsse] wie seine Macht, und zwar mit dem genauen Ziel, so lange seine Umwelt zu tyrannisieren, wie seine Kraft dafür ausreiche.“ Im *Zarathustra* „verkörpere der Übermensch die Idealgestalt des Tyrannen. Hierher rühre der machiavellistische Charakterzug des Übermenschens, der, laut Hartmann, wesentlich für das Verstehen der letzten Dimension des Übermenschens ist.“ Wie Penzo weiter zusammenfasst, deutet von Hartmann Nietzsche so, dass dieser „die Volksmasse als unbedeutendes Material [sehe], das der Tyrann nach Belieben gebrauchen könne. Und wenn Nietzsche das anarchistische Ideal besinge, so denke er im Grunde nur an den Tyrannen als denjenigen, der über jedweden Gesetz stehe. Nietzsches anarchistische Konzeption sei im Grunde noch absoluter als die Stirners.“ Den Willen zur Macht betreffend, ist Penzo im Hinblick auf von Hartmanns Gedankengänge der Ansicht, „daß angenommen, der Tyrann treffe nicht auf ständig neue Schwierigkeiten, er es schließlich doch müde werde, über die Sklaven zu herrschen und sich folglich zurückziehen möchte, um nicht durch den Kontakt mit den Menschen seinen Ekel zu vermehren. Durch diesen Akt aber erweise sich der Tyrann offensichtlich schließlich als Philosoph. In der Tat zeige das Ende der Erfahrungen mit der Sucht nach Macht, daß sich die Mühe, allein um des Herrschens willen zu herrschen, nicht lohnt, wenn man kein höheres Ziel vor sich hat.“ Giorgio Penzo: *Der Mythos vom Übermensch. Nietzsche und der Nationalsozialismus* [Il superamento di Zarathustra. Nietzsche e il nazionalsocialismo, 1987]. Übers. v. Barbara Häußler. Frankfurt a. M. u. a.: Lang 1992 (= Würzburger Studien zur Fundamentaltheologie 11), S. 66–69. Ausgewählte Schriften von Hartmanns finden sich in: Jean-Claude Wolf (Hrsg.): *Eduard von Hartmann: Zeitgenosse und Gegenspieler Nietzsches*. Würzburg: Königshausen & Neumann 2006. In der neuen Forschung zur Tyranis widmet Turchetti Nietzsche in seiner tausendseitigen Studie gerade einmal zwei Seiten. Vgl. Turchetti: *Tyrannie et tyrannicide de l'Antiquité à nos jours*, S. 731–733.

878 Vgl. Friedrich Nietzsche: *Digitale Kritische Gesamtausgabe Werke und Briefe*. Auf der Grundlage der Kritischen Gesamtausgabe Werke. Hrsg. v. Giorgio Colli u. Mazzino Montinari. Berlin u. New York: De Gruyter, 1967 ff. und der Kritischen Gesamtausgabe Briefwechsel. Hrsg. v. Paolo D'Iorio. Berlin u. New York: De Gruyter, 1975 ff. <http://www.nietzschesource.org/#eKGWB> (Zugriff zuletzt am 21.9.2020).

dem Umfeld der vereinnahmenden rassistischen und nationalsozialistischen Interpretation in der Frühphase der Nietzsche-Deutung und der Nietzsche-Instrumentalisierung herauszulösen:

Die Anfänge für eine falsche und rassistische Auslegung Nietzsches liegen nach Penzo schon in den ersten Nietzsche-Interpretationen, die ab 1889 einsetzen; also etwa gleichzeitig mit Nietzsches Abschied von der Bewusstheit. Nietzsches Übermensch wird als eine höhere Art, als ein besserer und qualitativerer Mensch verstanden, der sich auch in brutaler Weise figuriert. Es erfolgt sowohl eine Gleichsetzung mit dem Tyrannen, als auch mit dem Helden. Item Zarathustra, obgleich nur Verkünder [...] wird mit diesem höheren Menschenwesen, sei es Tyrann oder Held, gleichgesetzt. Die Auffassung des Tyrannen wird mit Nietzsches Darstellung des Übermenschen als Jenseits von Gut und Böse (und als alleiniger Schöpfer aller Werte) begründet. Nicht erkannt wird in dieser Frühphase der Nietzsche-Exegese der Übermensch als Möglichkeit eines neuen Philosophierens, welche eine neue Ontologie eröffnet.⁸⁷⁹

Um Nietzsches ästhetische Auseinandersetzung mit der Tyranis von seinen Texten ausgehend neu untersuchen zu können, muss die Vereinnahmung durch den Nationalsozialismus mitreflektiert werden, sie darf aber nicht den Blick auf die Texte blockieren und den Tyranisbegriff in Bezug auf Nietzsche zum Tabu erklären. Für das Verständnis von Nietzsches ästhetischer Philosophie ist das Tyrannische, in seiner differenzierten und vielschichtigen Verwendung, ein zentraler Aspekt. Die Vereinnahmung durch den Nationalsozialismus verlässt hingegen sehr schnell die tatsächliche Textebene und stilisiert einen personalisierten „Nietzsche-Mythos“, der ideologisch ausgerichtet ist, die Texte Nietzsches nicht mehr benötigt oder selektiv ideologisiert und bis heute in seinen Nachwirkungen zu Missverständnissen führt:

Teil dieses Missverstehens ist, dass die Nazi-Kultur sich auf einen Nietzsche-Mythos bezieht, nicht auf Nietzsche selbst. Es ist eben jener Nietzsche-Mythos[,], der bereits Ende des 19. Jahrhunderts entsteht und Nietzsches Übermensch unter die Perspektive der darwinistischen Selektionslehre geraten lässt: Der Übermensch wird als Vormacht des Stärkeren über den Schwächeren verstanden. Bis zu den 1930er Jahren wird das deutsche Verständnis des Übermenschen schließlich zum Ausdruck des ‚reinen Germanen‘ verkommen.⁸⁸⁰

879 Roland Wagner: „Des Übermenschen Schönheit kam zu mir als Schatten“. Ästhetiken, Ideologien und Lesarten von Konzeptionen des Übermenschlichen: Friedrich Nietzsche, Karl May, Sascha Schneider – das deutsche Fin de siècle und darüber hinaus. Norderstedt: BoD 2015, S. 332. Wagner bezieht sich ebenfalls auf Penzo: Der Mythos vom Übermenschen, S. 14.

880 Wagner: „Des Übermenschen Schönheit kam zu mir als Schatten“, S. 332. Hierzu trägt sicher auch Georg Lukács bei, der mit seiner Schrift *Nietzsche als Vorläufer der*

Umso wichtiger ist es daher, sich konkret auf die Schriften Nietzsches rückzu beziehen und diese textnah zu analysieren. Zentral ist es, Nietzsche nicht ideologisch zu vereinnahmen, sondern seine Texte in ihrer radikalen ästhetischen Eigenständigkeit zu untersuchen. Dies gilt insbesondere für seine Verwendung des Tyrannenbegriffs, wobei sowohl der Gefahr einer begrifflichen Verflachung als auch einer bürgerlichen Harmonisierung zu begegnen ist, denn „[a]lle einseitigen Versuche, Nietzsche zu dem Theoretiker einer schrankenlosen Machtpolitik oder zu einem antiken Weisen zu stilisieren, verfehlen die Spannweite seines Geistes.“⁸⁸¹ Nietzsche geht es in seiner ästhetischen Philosophie um eine permanente Überwindung. Alles wird überwunden: Alle Ideologien werden überwunden und zuletzt muss auch der Mensch, dieser vorläufige und unvollkommene, überwunden werden. Nietzsche betreibt nicht Ideologiebildung, sondern permanente Ideologizertrümmerung. Darin liegt seine ins 20. Jahrhundert und darüber hinausweisende Modernität: „Nietzsche war weder ein Faschist *avant la lettre* noch ein ‚geistiger Brandstifter‘. Seine Lektüre ist gefährlich, weil Nietzsche den Menschen seiner letzten Illusion beraubt.

faschistischen Ästhetik (1934) den Philosophen nicht ästhetisch, sondern vielmehr politisch einordnet und ihn damit für weite Teile der linksintellektuellen Forschung zur *persona non grata* werden lässt: „Eine Chance hat die Kunst allerdings auch bei Georg Lukács nicht, der in der ideologiekritischen Abhandlung *Nietzsche als Vorläufer der faschistischen Ästhetik* (1934) der rechtsideologischen Glorifizierung Nietzsches zum Philosophen der politischen Macht die linksideologische Kritik Nietzsches als eines geistigen Wegbereiters des Faschismus entgegensetzt.“ Meyer: Nietzsche und die Kunst, S. 10. Schwierig ist Nietzsches Einordnung in Bezug auf den Antisemitismus, da er sich in seinen frühen Äußerungen durchaus dem nationalen und antisemitischen Zeitgeist anbiedert. Doch „Nietzsche befreite sich [...] aus der deutsch-nationalen und antisemitischen Borniertheit seines frühen Denkens [...]. Er fühlte sich als Europäer und verachtet den Antisemitismus als Ressentiment.“ Hendrik Wallat: Philosophie des Abgrunds – Abgrund der Philosophie. Friedrich Nietzsches Denken im Spannungsfeld von Ästhetik, Metaphysik(kritik) und Politik. Berlin: Helle Planke 2012 (= Philosophische Gespräche 27), S. 41. Dennoch bleibt – wie Evers herausstellt – mit Nietzsches fundamentaler Religionskritik auch die Ablehnung des jüdischen Glaubens verbunden, deren antisemitische Konnotation durchaus gesehen werden kann: „Das Christentum ist die Fortsetzung des jüdischen Glaubens, aus dem es hervorgegangen war. War Nietzsche auch Antisemit? Antisemit wie viele seiner Zeitgenossen war Nietzsche gewiss nicht. Bekannt ist seine Aussage, dass man alle Antisemiten erschießen müsse. Dennoch ist sein Verhältnis zu den Juden ambivalent zu nennen. Er war antijüdisch, genauso wie er auch antichristlich war.“ Evers: Die Ästhetische Revolution in Deutschland, S. 175. Zur vertieften Auseinandersetzung mit der Antisemitismusproblematik in Bezug auf Nietzsche vgl. auch weiter Evers: Die Ästhetische Revolution in Deutschland, S. 175–181.

881 Wiebrecht Ries: Nietzsche und seine ästhetische Philosophie des Lebens. Tübingen: Francke 2012, S. 8.

Wer Nietzsche gelesen hat, ist für jede Art von Religion verdorben; ihm kommt jede Ideologie fortan verdächtig vor.“⁸⁸²

Die Klammer in der Ästhetiktheorie, die Baumgarten mit seinem sinnlich-empfindenden, ästhetischen Anti-Tyrannen, dem *felix aestheticus* geöffnet hat, schließt Nietzsche mit dem Konzept des Übermenschen, der immer ein (bewegliches) Ende markiert. Der Übermensch sprengt alle tyrannischen Fesseln. Aber ist der Übermensch selbst ein Tyrann? Die Antwort, die hier herausgearbeitet wird, lautet: ja – und nein. Es ist eine Frage der Perspektive. Für Nietzsche wäre der Übermensch wohl ein Tyrann, allerdings von ihm im ‚allerbesten‘ Sinne verstanden, das Prädikat ‚Tyrann‘ würde den Übermenschen adeln. Der Übermensch muss in seinen Ideen tyrannisch sein, er muss den Menschen überwinden, oder er ist nicht.⁸⁸³ Dies ist für Nietzsche jedoch etwas dezidiert Positives. Durch das Abschwören vom Mitleid⁸⁸⁴ fehlt ganz bewusst die Perspektive auf die Opfer (Menschen, Kulturen, Ideologien); diese müssen für Nietzsche schlichtweg in Kauf genommen werden, denn der Übermensch ist sie wert. Nietzsche fürchtet die Tyrannei der Masse, der Sklaven, daher seine scharfe Rede gegen Liberalität und Demokratie. Nietzsches Philosophie ist ambivalent und ihr Grundimpuls ist zwingend unversöhnlich. Die Harmonisierung bedeutet einen geistigen Stillstand, der nicht weiter ‚nach oben‘ führt, sondern das Plateau anstrebt, das wiederum die Richtung der *décadence* einläutet. Nur durch die Struktur der ständigen Gegenrede, des beständigen Überwindens kann der Mensch nach Nietzsche schließlich sich selbst überwinden und zum Übermenschen führen.

882 Evers: Die Ästhetische Revolution in Deutschland, S. 146 f. Hervorhebung im Original.

883 Nietzsches misogyne Haltung ist bekannt. Wenn sich im vorliegenden Kapitel auf die Ausführungen Nietzsches und seine Theoreme bezogen wird, wird nicht gegendert, um nicht durch eine künstliche Harmonisierung die Härte von Nietzsches Positionen zu verwischen. Nietzsches Philosophie ist vom Konstrukt des Männlichen durchdrungen, das er als ontologisch auffasst und nicht weitergehend reflektiert. Bemerkt werden soll allerdings, dass Nietzsche vom Übermenschen und nicht vom ‚Übermann‘ spricht, ob sich daraus jedoch eine mögliche Genderdiversität des Übermenschen ableiten lässt, bleibt fragwürdig, vielmehr scheint das Konzept des Übermenschen bei Nietzsche ebenfalls (unhinterfragt) männlich grundiert.

884 Nietzsche wendet sich beispielsweise mit Bezug auf das Tyrannische in einem Aphorismus aus *Jenseits von Gut und Böse* polemisch gegen das Mitleid: „Mitleiden mit Allen‘ – wäre Härte und Tyrannei mit dir, mein Herr Nachbar! –“. Friedrich Nietzsche: *Jenseits von Gut und Böse*. Vorspiel zu einer Philosophie der Zukunft [1886]. In: Ders.: *Sämtliche Werke*. Kritische Studienausgabe in 15 Bdn. Bd. 5. *Jenseits von Gut und Böse*. Zur Genealogie der Moral. Hrsg. v. Giorgio Colli u. Mazzino Montinari. Neuausgabe. München: Deutscher Taschenbuch Verlag u. Berlin u. New York: De Gruyter 1999, S. 9–243, hier S. 88.

Der Übermensch ist damit tyrannischer Erschaffer und Überwinder aller Tyrannen. Unter einem anderen Tyrannen wäre der Übermensch klein und nicht zur Entfaltung fähig. Der Übermensch ist ein Schaffender, er kriert, wobei der Prozess des Schaffens selbst bedeutsamer ist als konkrete Werke. Zarathustra will über sich selbst hinaus schaffen, er ist Nietzsches Prophet des Übermenschen. Tyrannei wird in der „Gleichnis- und Bilderrede“⁸⁸⁵ im *Zarathustra* dabei positiv besetzt und als notwendig erachtet. Philosophie ist der tyrannische Trieb, Kunst ist der tyrannische Trieb, das Schaffen soll herrschen.⁸⁸⁶

Keine Diktatur oder totalitäre Gesellschaft, wie sie sich im 20. Jahrhundert herausbildete, hat Nietzsche vor Augen, sondern eine neue Geistes- und Kunstaristokratie. Er denkt sie über die Menschen hinaus, jenseits und fernab von ihnen, so wie sein Zarathustra sich nach oben, ins Gebirge, begibt, um seine Gedanken zu entwickeln. Die Form der Herrschaft bleibt unspezifisch. Es ist kein Staatsmodell, das Nietzsche durchdekliniert, sondern eine radikale Künstlerutopie. Die Kunst wird an die erste Stelle gesetzt und im Schaffen selbst soll sie das Vehikel sein, den Menschen zu überwinden. Der Übermensch kommt bei Nietzsche nur alleine vor, er muss Einzelgänger bleiben, dabei schafft er sich als sein Werk und schafft den Menschen durch sich ab. Der Übermensch als Einzelwesen ist in seinem jeweiligen Schaffen so einzigartig, dass eine Gruppe von ‚Übermenschen‘ sich wohl kaum hinter einem Kunstziel oder gar einer Ideologie versammeln könnte. Nicht umsonst spricht Nietzsche stets im Singular vom *dem* Übermenschen, nie von *den* ‚Übermenschen‘. Wie daher genau eine staatliche Organisation nach der Überwindung des Menschen im Anschluss an die Herrschaft einer aristokratisch-tyrannischen „Kultur-Elite“⁸⁸⁷ auszusehen habe, bleibt in Nietzsches Ausführungen höchst vage. Sie ist so dezidiert unbestimmt vielleicht deshalb, weil sie unmöglich ist. Die ‚Übermenschen‘, in ihrem ständigen Selbst- und Fremdüberwindungsprozess können keine Organisation bilden, die wiederum der Statik eines Gemeinwesens bedarf. Daher entpuppt sich der Übermensch, so die These, als ästhetisch-philosophische Tyrannenfigur, die im beständigen (Selbst-)Überwindungsprozess begriffen ist, und somit jeglicher ideologischen Verfestigung entgegen wirkt.

885 Söring: Natur und Kunst oder Dionysos und Apollo, S. 134.

886 Vgl. hierzu Jonathan Meeses, ‚Diktatur der Kunst‘, die ohne Nietzsche nicht denkbar wäre: <https://jonathanmeese.com/> (Zugriff zuletzt am 21.9.2020); <https://www.ndr.de/kultur/kunst/schleswig-holstein/Jonathan-Meese-ein-Skandalkuenstler-ist-50,meese182.html> (Zugriff zuletzt am 21.9.2020).

887 Wallat: Philosophie des Abgrunds – Abgrund der Philosophie, S. 51.

Es ist nicht zielführend, die radikalen Gedanken und Formulierungen Nietzsches bildungsbürgerlich zu entschärfen und mit einer bestehenden Ordnung zu harmonisieren. Nietzsche denkt in seiner ästhetischen Philosophie eine radikal antidemokratische Gesellschaft, die den Menschen überwindet und an seine Stelle den dezidiert elitären, vereinzelt Übermenschen setzt. Gleichzeitig ist zu betonen, dass Nietzsche ausdrücklich kein Politiker oder Ideologe war, sondern Künstler-Philosoph: Er entwirft Gedankengebäude, die jegliche Ideologie zertrümmern, aber arbeitet nicht die Säulen eines totalitären Staates im Dienste einer Ideologie in der politischen Praxis aus. Es sind Gedanken, Schriften und als solche sind ihre Grenzüberschreitungen, das Einreißen sämtlicher Grenzen, als ein tyrannisch-philosophischer Weg ‚nach oben‘ einzuordnen. Keine andere Denkposition vor und nach Nietzsche hat auf diesem Weg so radikal eine Ästhetisierung der Tyranis entworfen.⁸⁸⁸

Erkennbar ist dabei der Grundzug eines, trotz seiner Zukunftsgewandtheit, gleichzeitig im 19. Jahrhundert verorteten dezidiert evolutionären Denkens,⁸⁸⁹ dem es jedoch nicht um Anpassung geht. Vielmehr wird das Über-sich-hinaus-Wachen zum Prinzip erklärt. Der Übermensch ist ein Prozess. Es wäre ein Widerspruch in sich, wenn er, einmal erreicht, als abgeschlossen gelten könnte. Er müsste seine Selbstüberwindung zum erneuten Programm machen, das Limit ist das Göttliche, das kein Limit kennt. Gott ist erst vollends tot, wenn

888 Hendrik Wallat erläutert zu Nietzsches Reflexion der Moderne: „Nietzsches politisches Denken fundiert in der Erfahrung der Brüchigkeit des bürgerlichen Fortschritts und antizipiert die Krisen moderner Vergesellschaftung des 20. Jahrhunderts. Seine Antworten auf die Krise sind unzeitgemäß, weil sie radikaler als seine konservativen Zeitgenossen die Moderne als unhintergebares Faktum akzeptieren und so zu Vorstellungen führen, die erst in der Zukunft aktualisiert worden sind. Nietzsche war ein Seismograph zukünftiger, aber in seiner Gegenwart verpuppter Krisen.“ Wallat: Philosophie des Abgrunds – Abgrund der Philosophie, S. 60.

889 Darwins Evolutionstheorie, die er in seinem Hauptwerk *On the Origin of Species* (1859) entfaltet, beeinflusst bekanntlich die ganze Epoche. Nietzsche ist gegen den reduktionistischen Vorwurf eines Sozial-Darwinismus zu verteidigen, jedoch ist es gleichzeitig nicht von der Hand zu weisen, dass das Prinzip des Evolutionären für Nietzsche sich beständig entwickelndes und selbstüberwindendes Denken grundlegend ist. Wenn Nietzsche mit seinem ‚Anti-Darwin‘ gegen den Evolutionsbiologen polemisiert, bleibt sein Denken insgesamt doch, wenn auch in Bezug auf ‚Stärke‘ und ‚Schwäche‘ in diesem Einwurf unter umgekehrten Vorzeichen, dem Evolutionsgedanken des Übermenschen verpflichtet: „Anti-Darwin. [...] Die Gattungen wachsen nicht in der Vollkommenheit: die Schwachen werden immer wieder über die Starken Herr, – das macht, sie sind die grosse Zahl, sie sind auch klüger ... Darwin hat den Geist vergessen [...], die Schwachen haben mehr Geist ... man muss Geist nöthig haben, um Geist zu bekommen, – man verliert ihn, wenn man ihn nicht mehr nöthig hat. Wer die Stärke hat, entschlägt sich des Geistes.“ Nietzsche: Götzen-Dämmerung oder Wie man mit dem Hammer philosophirt, S. 120 f.

der Übermensch selbst Gott geworden ist bzw. die Stufe des Göttlichen in ständiger Progression überwunden hat. Diesen ‚literarisierten Größenwahn‘ zelebriert Nietzsche in Form einer rhetorischen Strategie gegen die aus seiner Sicht ungeheuren Schwerkkräfte des Mittelmaßes und der *décadence*, die ihn ins geistige (und bisweilen physische) Hochgebirge treiben: „Nietzsche liebt die Hochgebirgsmetaphorik. Er wollte sich dort aufhalten, wo es keinen Menschen bisher gehalten hatte.“⁸⁹⁰

Ausgangspunkt der Ästhetisierung der Tyrannis bei Nietzsche ist, dass er den Tyrannen zunächst in sich selbst und damit im Zentrum seines Schreibens verortet. An mehreren Stellen seiner Schriften wird sein innerer Tyrann zum Beherrscher des eigenen Denkens erhoben. In einem Nachlassfragment heißt es über die Macht des stärken Triebs:

Unserem stärksten Triebe, dem *Tyrannen* in uns, unterwirft sich nicht nur unsere Vernunft, sondern auch unser Gewissen. Haben wir aber unter den Trieben keinen solchen *Tyrannen*, so b e w e r b e n sich die einzelnen Triebe ebenso um die Gunst der Vernunft als um die Gunst des Gewissens –: und Vernunft und Gewissen werden fast souverän.⁸⁹¹

Der innere Tyrann steht dabei dem eigenen Glück im Weg, er ist herrschsüchtig und fordert Opfer. Durch seine unterwürfige Formulierung des Ausgeliefert-Seins betont Nietzsche die Übermacht dieses inneren Tyrannen: „Ich liebe etwas: und kaum liebe ich es von Grund aus, so sagt der *Tyrann* in mir: ‚gerade das will ich zum Opfer‘. Diese Grausamkeit ist in meinen Eingeweiden. Seht: ich bin böse.“⁸⁹² Im zweiten Teil von *Menschliches, Allzumenschliches* – *Ein*

890 Bruno Hillebrand: Ästhetik des Nihilismus. Von der Romantik zum Modernismus. Stuttgart: Metzler 1991, S. 68. In *Also sprach Zarathustra* (1883–85) heißt es: „Die Todtengräber graben sich Krankheiten an. Unter altem Schutte ruhn schlimme Dünste. Man soll den Morast nicht aufrühren. Man soll auf Bergen leben.“ Friedrich Nietzsche: *Also sprach Zarathustra*. Ein Buch für Alle und Keinen [1883–85]. In: Ders.: Nietzsche. Werke. Kritische Gesamtausgabe. 6. Abt. 1. Bd. Hrsg. v. Giorgio Colli u. Mazzino Montinari. Berlin: De Gruyter 1968, S. 230.

891 Friedrich Nietzsche: Nachgelassene Fragmente Sommer–Herbst 1882, 3[1]. In: Ders.: Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe in 15 Einzelbänden. Bd. 10. Nachgelassene Fragmente 1882–1884. Hrsg. v. Giorgio Colli u. Mazzino Montinari. 2., durchges. Aufl. München, Berlin u. New York: Deutscher Taschenbuch Verlag, De Gruyter 1988, S. 53–108, hier S. 74.

892 Friedrich Nietzsche: Nachgelassene Fragmente November 1882–Februar 1883, 5[1]. In: Ders.: Nietzsche. Werke. Kritische Gesamtausgabe. 7. Abt. 1. Bd. Nachgelassene Fragmente Juli 1882 bis Winter 1883–1884. Hrsg. v. Giorgio Colli u. Mazzino Montinari. Berlin u. New York: De Gruyter 1977, S. 191–224, hier S. 202. Vgl. auch die Formulierungsvariationen im Nachlass: „Man gewinnt etwas lieb: und kaum liebt man es von Grund aus, so spricht der *Tyrann*, das höhere Selbst zu uns: ‚gerade das gieb mir zum Opfer!‘ – und wir geben’s

Buch für freie Geister (1878) wird in § 4 der Vorrede der innere Tyrann mit der „Aufgabe“ identifiziert, die es zu bewältigen gelte. Das Schaffen selbst, der unbedingte Drang des Ausdrucks, ist Nietzsches innerer Tyrann. Damit wird das Tyrannische bei Nietzsche zum zentralen Dreh- und Angelpunkt seiner ästhetischen Philosophie:

Jenes verborgene und herrische Etwas, für das wir lange keinen Namen haben, bis es sich endlich als unsre Aufgabe erweist, – dieser *Tyrann* in uns nimmt eine schreckliche Wiedervergeltung für jeden Versuch, den wir machen, ihm auszuweichen oder zu entfliehen, für jede vorzeitige Bescheidung, für jede Gleichsetzung mit Solchen, zu denen wir nicht gehören, für jede noch so achtbare Thätigkeit, falls sie uns von unsrer Hauptsache ablenkt, ja für jede Tugend selbst, welche uns gegen die Härte der eigensten Verantwortlichkeit schützen möchte. Krankheit ist jedes Mal die Antwort, wenn wir an unsrem Rechte auf unsre Aufgabe zweifeln wollen, – wenn wir anfangen, es uns irgendworin leichter zu machen. Sonderbar und furchtbar zugleich! Unsre Erleichterungen sind es, die wir am härtesten büßen müssen! Und wollen wir hinterdrein zur Gesundheit zurück, so bleibt uns keine Wahl: wir müssen uns schwerer belasten, als wir je vorher belastet waren ...⁸⁹³

Es werde vom inneren Tyrannen mit Krankheit vergolten, der ‚Aufgabe‘ auszuweichen, die Produktion und das Leiden an der Schwere der Aufgabe erscheinen als der einzig gangbare Weg, den inneren Tyrannen zu besänftigen. Überhaupt ist Nietzsches Tyrannisbegriff eng mit der Erfahrung von Krankheiten verbunden. Für Nietzsche, der sein Leben lang immer wieder krank war, den die Krankheit zwang, seine akademische Laufbahn zu beenden und der mehr als die letzten zehn Jahre seines Lebens in ‚geistiger Umnachtung‘ verbrachte, ist der Zustand des Krank-Seins, der Qualen und des Niedergedrückt-Werdens durch die Krankheit ein ständiger Begleiter. Dieser persönliche Leidensweg des von Krankheit (und Welt) Tyrannisierten geht nicht zuletzt in Form einer Autorschaftsinzenierung in die Struktur seiner Philosophie über:⁸⁹⁴ Nietzsches Ästhetik amalgamiert sich mit der Tyrannis.

ihm.“ Friedrich Nietzsche: Nachgelassene Fragmente November 1882–Februar 1883, 4[38], S. 120 f., hier S. 120; „Man gewinnt etwas lieb: und kaum hat man es von Grund aus lieb gewonnen, so ruft jener *Tyrann* in uns: ‚gerade das gieb mir zum Opfer‘ – und wir geben’s.“ Nietzsche: Nachgelassene Fragmente November 1882–Februar 1883, 5[1], S. 199.

893 Friedrich Nietzsche: *Menschliches, Allzumenschliches II* [1886]. In: Ders.: *Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe in 15 Einzelbänden*. Bd. 2. *Menschliches, Allzumenschliches I und II*. Hrsg. v. Giorgio Colli u. Mazzino Montinari. 2., durchges. Aufl. München, Berlin u. New York: Deutscher Taschenbuch Verlag, De Gruyter 1988, S. 367–704, hier S. 373 f.

894 Nicht nur bestimmt auf der inhaltlichen Ebene der *histoire* das Tyrannische ganz wesentlich Nietzsches Texte, diese werden selbst in ihrer provokativen Form, auf der Ebene des *discours*, in Syntax, Rhythmik und Klang ‚tyrannisch‘.

Seinen Drang, die Widerstände beständig zu überwinden, inszeniert Nietzsche mittels des inneren Tyrannen; jener wird zu der Instanz, die die Überwindung einfordert. Die Überwindung der Krankheit korrespondiert schließlich mit der Überwindung des Menschen in Form des Übermenschen. In einem Brief an Franz Overbeck vom 14. August 1883 schreibt Nietzsche:

Ich habe ein Ziel, welches mich nöthigt, noch zu leben und dessentwegen ich auch mit den schmerzhaftesten Dingen fertig werden muß. Ohne dieses Ziel würde ich es leichter nehmen – nämlich, längst nicht mehr leben. Und nicht nur diesen Winter hätte ein Jeder, der meinen Zustand aus der Nähe gesehn und begriffen hätte, mir sagen dürfen: „mach Dir's doch leichter! Stirb!“ – sondern auch früher schon, in den furchtbaren Jahren physischen Leidens, stand es ebenso mit mir. Selbst noch meine Genueser Jahre sind eine lange lange Kette von Selbstüberwindungen um jenes Zieles willen und nicht im Geschmacke irgend eines Menschen, den ich kenne. Also, lieber Freund, der ‚Tyrann in mir‘, der unerbittliche, will, daß ich auch dies Mal siege (was körperliche Qualen betrifft, nach Länge Intensität und Mannichfaltigkeit, so darf ich mich zu den erfahrensten und erprobtesten Menschen rechnen: ist es denn mein Loos, daß ich's auch noch in Betreff der seelischen Qualen sein muß?) Und wie meine Denkweise und letzte Philosophie nun einmal ist, so habe ich sogar einen absoluten Sieg nöthig; nämlich die Umwandlung des Erlebnisses in Gold und Nutzen höchsten Ranges. – – [...].⁸⁹⁵

895 Friedrich Nietzsche: August 1883, 451. An Franz Overbeck in Steinach am Brenner, 14. August 1883. In: Ders.: Nietzsche. Briefwechsel. Kritische Gesamtausgabe. Hrsg. v. Giorgio Colli u. Mazzino Montinari unter Mitarb. v. Helga Anania-Hess. 3. Abt. 1. Bd. Januar 1880–Dezember 1884. Berlin u. New York: De Gruyter 1981, S. 426–428, hier S. 426 f. Wie eng Nietzsche die Darstellung seines Leidensweges und seine ästhetische Philosophie miteinander verknüpft, wird in einer Passage von *Jenseits von Gut und Böse* deutlich, in der das tiefe Leiden als aristokratische Grundvoraussetzung inszeniert wird: „Der geistige Hochmuth und Ekel jedes Menschen, der tief gelitten hat – es bestimmt beinahe die Rangordnung, wie tief Menschen leiden können –, seine schauernde Gewissheit, von der er ganz durchtränkt und gefärbt ist, vermöge seines Leidens mehr zu wissen, als die Klügsten und Weisesten wissen können, in vielen fernen entsetzlichen Welten bekannt und einmal ‚zu Hause‘ gewesen zu sein, von denen ‚ihr nichts wisst!‘..... dieser geistige schweigende Hochmuth des Leiden, dieser Stolz des Auserwählten der Erkenntniss, des ‚Eingeweihten‘, des beinahe Geopferten findet alle Formen von Verkleidung nöthig, um sich vor der Berührung mit zudringlichen und mitleidigen Händen und überhaupt vor Allem, was nicht Seinesgleichen im Schmerz ist, zu schützen. Das tiefe Leiden macht vornehm; es trennt.“ Nietzsche: *Jenseits von Gut und Böse*, S. 225. Nicht ohne den Anklang einer selbstbezüglichen Inszenierung verkündet Nietzsche auch – sicher mit halkyonischem Lächeln – passend zum körperlichen und geistigen Leidensweg des Philosophen: „Wer mit Ungeheuern kämpft, mag zusehn, dass er nicht dabei zum Ungeheuer wird. Und wenn du lange in einen Abgrund blickst, blickt der Abgrund auch in dich hinein.“ Nietzsche: *Jenseits von Gut und Böse*, S. 98. Vgl. zur Selbstbezeichnung als Tyrann auch der Film, dessen Titel ein Nietzsche-Zitat gegenüber seiner Mutter aufgreift: Romuald Karmakar: *Der Tyrann von Turin*. Friedrich Nietzsche zum 150. Geburtstag. In: 10 VOR 11 vom

7.4.2 *Nietzsche und die Ästhetikgeschichte: Baumgarten, Schopenhauer, Rosenkranz und Wagner*

Baumgartens *felix aestheticus* und Nietzsches Konzept des Übermenschen könnten auf den ersten Blick unterschiedlicher nicht sein. Während der *felix aestheticus* und dezidierte Anti-Tyrann Baumgartens sich als Idealkonstruktion ästhetisch empfindsam zu Welt verhält, überwindet der Übermensch Nietzsches im tyrannischen Schaffen den engen Rahmen des Menschlichen. Was beide Konzepte jedoch miteinander verbindet, ist ihre rein ästhetische Haltung zur Welt und eine Sinnstiftung in der Welt durch die Ästhetik. *Felix aestheticus* und Übermensch sind also auch ungleiche Brüder im Geiste und ‚wesensverwandt‘. Was Nietzsches Übermenschen-Konzept vom *felix aestheticus* allerdings unterscheidet, ist, dass der Übermensch unbedingt ein (beständig) schaffender und über-sich-hinaus Schaffender sein muss, während bei Baumgarten die geschulte Fähigkeit zur ästhetischen Empfindung selbst einen Wert darstellt. Bei Nietzsche hingegen geht die Menschheit und schließlich die Welt durch künstlerische Schöpfung in einer Ästhetik auf, die Natur und Kultur vereint, wie Babette E. Badich herausstellt:

Mehr als an einer phänomenologischen Hermeneutik der Kunst liegt Nietzsche an dem Problem der Schöpfung des Kunstwerks, also an einer Ästhetik des Künstlers. Jenseits des traditionellen Gegensatzes von Natur und Kultur, der herkömmlichen Frage der ‚Bildung‘, die von jeher den Menschen als das Andere der Natur ansetzt – und vor allem als etwas ‚Höheres‘ –, unternimmt Nietzsche eine Versöhnung von Natur und Kultur: in dem Versuch, aus der Menschheit bewußt ein Kunstwerk zu schaffen. Und dies ist es, was bei Nietzsche der *große Stil* heißt. Jenes Vorhaben bejaht unsere Stellung in der Natur *und* unsere Verfassung als Künstler des Begreifens, Empfindens und Wahrnehmens.⁸⁹⁶

Baumgarten setzt in seiner Ästhetik viel stärker als Nietzsche auf den Eigenwert ästhetischer Erfahrung in der Rezeption und entwickelt eine ästhetische Erkenntnistheorie. Der ästhetisch geschulte *felix aestheticus* ist nicht zwangsläufig ein Kunstproduzent und keinesfalls gigantomantischer Genie-Tyrann. Während Wahrheitsfindung bei Baumgarten erkenntnistheoretisch über die ästhetische Erfahrung erfolgt, ist sie bei Nietzsche im dionysischen Rausch

24.10.1994. <https://www.dctp.tv/filme/10-vor-11-24-10-1994?thema=friedrich-nietzsche> (Zugriff zuletzt am 30.3.2021).

896 Babette E. Badich: Nietzsches Chaos sive nature: Natur-Kunst oder Kunst-Natur. In: Harald Seubert (Hrsg.): Natur und Kunst in Nietzsches Denken. Köln, Weimar u. Wien: Böhlau 2002 (= Collegium Hermeneuticum 8), S. 91–111, hier, S. 109 f. Hervorhebung im Original.

verortet,⁸⁹⁷ der sich unter der schön scheinenden Klarheit des Apollinischen im Kunstwerk verbirgt. Jens Szczepanski äußert hierzu:

Die apollinische Bilderwelt täuscht über diese unerträgliche ‚dionysische‘ Wahrheit mit Hilfe des schönen Scheins hinweg, womit eine Konzeption des schönen Scheins als Gegenteil der Wahrheit, also Schönheit als (notwendige) Lüge, formuliert wird. [...] Hier zeigt sich zugleich die Differenz der ästhetischen Wahrheitserfahrung bei Nietzsche zu derjenigen Baumgartens. Während Baumgarten verworrene Erkenntnisse und dunkle Empfindungen in eine Ästhetik als verlängerter Erkenntnistheorie integriert, ist bei Nietzsche die ästhetische Wahrheitserfahrung eine vom Kunstwerk produzierte Metaerfahrung über die Fiktionalität anthropomorpher und rationalistischer Metaphysik.⁸⁹⁸

Felix aestheticus und Übermensch bleiben zwei gegensätzliche ästhetisch-anthropologische Idealkonstruktionen, die jedoch durch ihre grundlegend ästhetische Haltung zum Dasein vereint werden.

Nietzsches „geistiger Lehrer Schopenhauer“⁸⁹⁹ hat einen lebenslangen Einfluss, der sich zuerst in einer starken Orientierung an und rasch beginnenden und sich steigernden Abgrenzung von ihm ausdrückt. Nietzsche „entdeckt Schopenhauers ‚Welt als Wille und Vorstellung‘ während seines ersten Semesters in Leipzig, dem Wintersemester 1865/66, zufällig in einem Antiquariat.“⁹⁰⁰ Welchen Eindruck Schopenhauer auf Nietzsche machte, zeigt sich vor allem in *Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik* (1872). Die Idee des Weltwillens als Ding an sich, die sich später bei Nietzsche in den Willen zur Macht transformiert, wird übernommen und mit Nietzsches eigener Konzeption des Dionysisch-Schöpferischen verschmolzen, wie Meyer erläutert:

897 Barck unterstreicht zum Zusammenhang von rauschhaft-Dionysischem und Ästhetik: „Nietzsches Einführung des Dionysischen in die Kunsttheorie hat ihr Zentrum im Rausch als einem Inbegriff des ‚ästhetischen Zustands‘.“ Barck: *Ästhetik/ästhetisch*, S. 387.

898 Jens Szczepanski: *Subjektivität und Ästhetik. Gegendiskurse zur Metaphysik des Subjekts im ästhetischen Denken bei Schlegel, Nietzsche und de Man*. Bielefeld: transcript 2007, S. 201 f.

899 Wallat: *Philosophie des Abgrunds – Abgrund der Philosophie*, S. 10.

900 Tobias Hölterhof: *Anthropologie des Leidens. Leidensphilosophie von Schopenhauer bis Scheler*. Würzburg: Königshausen & Neumann 2013 (= Beiträge zur Philosophie Schopenhauers 15), S. 77. Stefan Pegatzky hält fest, dass Nietzsche „im Sommer 1865 mit der Lektüre von Schopenhauers *Welt als Wille und Vorstellung* beginnt.“ Stefan Pegatzky: *Das poröse Ich. Leiblichkeit und Ästhetik von Schopenhauer bis Thomas Mann*. Würzburg: Königshausen & Neumann 2002 (= Studien zur Literatur- und Kulturgeschichte 16), S. 218. Zur Rezeption von Schopenhauer und zur Auseinandersetzung Nietzsches mit ihm vgl. ebd., S. 211–270.

In der *Geburt der Tragödie* huldigt Nietzsche dem Weltwillen, dem hinter der empirischen Erscheinungswelt von Raum, Zeit und Kausalität wirkenden kosmischen Urtrieb. Er übernimmt damit Schopenhauers Idee der Welt als ‚Wille‘ und ‚Vorstellung‘, als Ding an sich und Erscheinung. Aber im Unterschied zu Schopenhauer faßt er den Weltwillen nicht mehr als blinden, sondern als schöpferischen, ‚dionysischen‘ Willen. Die innovatorische Idee der Tragödienschrift ist die Idee der genetischen Duplizität des Dionysischen und Apollinischen, d. h. die Idee des sich in den schönen Schein transzendierenden Lebens.⁹⁰¹

Dass das Leben Leiden sei, übernimmt Nietzsche zwar von Schopenhauer, doch er verwendet diese Erkenntnis als Ausgangspunkt für eine eigene Positionierung. Dem Leiden zu begegnen, ist eine zentrale Aufgabe der Ästhetik, denn „Nietzsches These ist nicht, daß es *auch* Kunst gibt, die auf Schrecken und Leiden reagiert, *sondern daß dies jedes gelungene Kunstwerk notwendig tun muß*, weil dieses Leiden für den Menschen existenziell ist, denn es ist die Bedingung seines Daseins selbst.“⁹⁰² In der *Geburt der Tragödie* macht Nietzsche bereits den entscheidenden Schritt über Schopenhauer hinaus zur unbedingten Lebensbejahung, ihm „galt das Dasein bereits dort als ästhetisch *gerechtfertigt*; es musste nicht, wie Schopenhauer das wollte, verneint werden.“⁹⁰³ Nietzsches ästhetische Philosophie ist eine unbedingt lebensbejahende Lehre, sie richtet sich damit, trotz der Adaption des Willens-Theorems, früh gegen Schopenhauer, gegen dessen Pessimismus und die Willensverneinung. Nietzsche fordert hingegen den Willen zur Macht, das aber ist unbedingter Wille zum Leben und zwar zum moralfreien Leben,⁹⁰⁴ zum Leben, das die Kunst als höchsten

901 Meyer: Nietzsche und die Kunst, S. 71. Hervorhebung im Original. Eine weitere zentrale Verbindung von Schopenhauer und Nietzsche ist die Musik, welche von beiden dezidiert aufgewertet und in ästhetischer Hinsicht an die erste Stelle gesetzt wird: „Die Musik hat in der ästhetischen Debatte des 18. Jahrhunderts eher ein Schattendasein geführt. Paradigmatische Künste der Ästhetik als Kunstlehre bzw. der Poetik und Rhetorik waren vor allem die Dichtkunst und die bildenden Künste [...]. [...] Im 19. Jahrhundert wird die Musik zum ästhetischen Paradigma der Reflexion über Kunst aufgewertet, vor allem von Nietzsche und Schopenhauer.“ Szczepanski: Subjektivität und Ästhetik, S. 185. Wie grundlegend Nietzsche die Musik mit seiner ästhetischen Philosophie verbindet, zeigt sich nicht nur in *Die Geburt der Tragödie*: „Ich könnte mir eine Musik denken, deren seltenster Zauber darin bestünde, dass sie von Gut und Böse nichts mehr wüsste“. Nietzsche: Jenseits von Gut und Böse, S. 201.

902 Szczepanski: Subjektivität und Ästhetik, S. 197. Hervorhebung im Original.

903 Schopenhauer: Die Kunst als Psychologie, S. 225. Hervorhebung im Original.

904 Für Nietzsche ist christliche und Schopenhauer'sche Moral gleichbedeutend mit *décadence*: „Moral, wie sie bisher verstanden worden ist – wie sie zuletzt noch von Schopenhauer formuliert wurde als ‚Verneinung des Willens zum Leben‘ – ist der *décadence*-Instinkt selbst, der aus sich einen Imperativ macht: sie sagt: ‚geh zu Grunde!‘ – sie ist das Urtheil Verurtheiler ...“ Nietzsche: Götzen-Dämmerung, S. 86.

Wert schafft und das mit der Kunst den Menschen überwindet, damit der Übermensch über den Menschen hinaussteigen kann.⁹⁰⁵ Kunst dient damit nicht, wie bei Schopenhauer, zur kontemplativen Abkehr vom Leiden an und in der Welt, sondern im ästhetischen Schaffen drückt sich der Wille zur Macht aus. Gleichzeitig betont Nietzsche dabei immer die leibliche Existenz: „Aber der Erwachte, der Wissende sagt: Leib bin ich ganz und gar, und nichts ausserdem; und Seele ist nur ein Wort für ein Etwas am Leibe.“⁹⁰⁶ Im Leib drückt sich der Wille aus, denn der „schaffende Leib schuf sich den Geist als eine Hand seines Willens.“⁹⁰⁷ Die Annahme, dass die leibliche Existenz dabei immer mit dem Leiden verbunden ist, teilen Schopenhauer und Nietzsche. Im dritten Stück der *Unzeitgemäße[n] Betrachtungen* (1873–1876), das mit ‚Schopenhauer als Erzieher‘, überschrieben ist, wird zudem der Gedanke des eremitischen Philosophen, den Nietzsche schließlich im *Zarathustra* gipfeln lässt, bereits anhand von Schopenhauer entwickelt. Die Einsamkeit des Philosophen wird ausgehend von Schopenhauers Weltabgewandtheit übernommen, der einsame Denker flieht vor einer ihm gegenüber antagonistisch-tyrannisch eingestellten Welt ins „Asyl“ seiner Gedanken:

Niemand, der wahre Freunde hat, weiss was wahre Einsamkeit ist, und ob er auch die ganze Welt um sich zu seinen Widersachern hätte. – Ach ich merke wohl, ihr wisst nicht, was Vereinsamung ist. Wo es mächtige Gesellschaften, Regierungen, Religionen, öffentliche Meinungen gegeben hat, kurz wo je eine Tyrannei war, da hat sie den einsamen Philosophen gehasst; denn die Philosophie eröffnet dem Menschen ein Asyl, wohin keine Tyrannei dringen kann, die Höhle des Innerlichen, das Labyrinth der Brust: und das ärgert die Tyrannen.⁹⁰⁸

In *Morgenröthe. Gedanken über die moralischen Vorurtheile* (1881) wird dann mit Bezug auf Schopenhauer die Kehrseite dieser Vereinzelung gezeichnet. Der Fokus liegt nun nicht mehr darauf, dass der Philosoph vor den Tyrannen der Welt in die Einsamkeit seiner Gedanken flieht, sondern der einsame

905 Bei István M. Fehér heißt es: „In der Perspektive Nietzsches ist es entscheidend, ob Kunst lebensbezogen oder besser lebensförderlich ist oder ob sie sich als Selbstzweck selbstgenügsam in sich verschließt und der Lebensflucht dient.“ István M. Fehér: Kunst und Wille zur Macht – Nietzsches Kunstdenken zwischen Ästhetik und Ontologie. In: Harald Seubert (Hrsg.): Natur und Kunst in Nietzsches Denken. Köln, Weimar u. Wien: Böhlau 2002 (= Collegium Hermeneuticum 8), S. 167–186, hier S. 176.

906 Nietzsche: Also sprach Zarathustra, S. 35.

907 Nietzsche: Also sprach Zarathustra, S. 36.

908 Friedrich Nietzsche: *Unzeitgemäße Betrachtungen*. Drittes Stück: Schopenhauer als Erzieher [1874]. In: Ders.: Nietzsche. Werke. Kritische Gesamtausgabe. 3. Abt. 1. Bd. Die Geburt der Tragödie. *Unzeitgemäße Betrachtungen I–III* (1872–1874). Hrsg. v. Giorgio Colli u. Mazzino Montinari. Berlin u. New York: De Gruyter 1972, S. 331–423, hier S. 349 f.

Philosoph schwingt sich selbst zum „Tyranen des Geistes“ auf, der mit seinem einzigartigen Denken allein das Rätsel des Daseins in eine Formel pressen und damit über die Geisteswelt herrschen will. Besonders modern an der folgenden Passage ist, dass Nietzsche seine Argumentation am Ende in einem ‚Tod des Autors‘⁹⁰⁹ *avant la lettre* münden lässt, der nicht nur Schopenhauer, sondern die tyrannischen Philosophen insgesamt hinter ihre Gedanken zurücktreten lässt:

Die Tyrannen des Geistes. – Der Gang der Wissenschaft wird jetzt nicht mehr durch die zufällige Thatsache, dass der Mensch ungefähr siebenzig Jahre alt wird, gekreuzt, wie es allzulange der Fall war. Ehemals wollte Einer während dieses Zeitraumes an's Ende der Erkenntnis kommen und nach diesem allgemeinen Gelüste schätzte man die Methoden der Erkenntnis ab. Die kleinen einzelnen Fragen und Versuche galten als verächtlich, man wollte den kürzesten Weg, man glaubte, weil Alles in der Welt auf den Menschen hin eingerichtet schien, dass auch die Erkennbarkeit der Dinge auf ein menschliches Zeitmaass eingerichtet sei. Alles mit Einem Schlage, mit Einem Worte zu lösen, – das war der geheime Wunsch [...]; man zweifelte nicht, dass es möglich sei, auch in der Erkenntnis nach Art des Alexander oder des Columbus zum Ziele zu kommen und alle Fragen mit Einer Antwort zu erledigen. ‚Ein Räthsel ist zu lösen‘: so trat das Lebensziel vor das Auge des Philosophen; zunächst war das Räthsel zu finden und das Problem der Welt in die einfachste Räthselform zusammenzudrängen. Der gränzenlose Ehrgeiz und Jubel, der ‚Enrätthslers der Welt‘ zu sein, machte die Träume des Denkers aus: Nichts schien ihm der Mühe werth, wenn es nicht das Mittel war, Alles für ihn zu Ende zu bringen! So war Philosophie eine Art höchsten Ringens um die Tyrannenherrschaft des Geistes, – dass eine solche irgend einem Sehr-Glücklichen, Feinen, Erfindsamen, Kühnen, Gewaltigen vorbehalten und aufgespart sei, – einem Einzigen! – daran zweifelte Keiner, und Mehrere haben gewähnt, zuletzt noch Schopenhauer, dieser Einzige zu sein. – Daraus ergibt sich, dass im Grossen und Ganzen die Wissenschaft bisher durch die moralische Beschränktheit ihrer Jünger zurückgeblieben ist und dass sie mit einer höheren und grossmüthigeren Grundempfindung fürderhin getrieben werden muss. ‚Was liegt an mir!‘ – steht über der Thür des künftigen Denkers.⁹¹⁰

Nietzsches Distanz zu seinem geistigen Lehrer Schopenhauer, den er nun unter die anderen ‚Tyranen des Geistes‘ subsumiert,⁹¹¹ drückt sich in seiner

909 Vgl. die kanonischen Texte zur Autorschaftstheorie: Roland Barthes: Der Tod des Autors. (La mort de l'auteur) [1967/68]. Übers. v. Matias Martinez. In: Fotis Jannidis, Gerhard Lauer, Matias Martinez u. a. (Hrsg. u. kommentiert): Texte zur Theorie der Autorschaft. Stuttgart: Reclam 2009, S. 185–193 und Michel Foucault: Was ist ein Autor? [Qu'est-ce qu'un auteur?, 1969]. In: Ders.: Schriften zur Literatur. Hrsg. v. Daniel Defert. Übers. v. Michael Bischoff. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2003, S. 234–270.

910 Nietzsche: Morgenröte, S. 317 f.

911 Ähnlich verfährt Nietzsche auch mit Sokrates und Wagner.

aphoristischen Schreibweise aus, die formal in ihrer Adaption einer sprunghaft-tyrannischen Rhetorik bereits gegen die Geschlossenheit eines philosophischen Werkes rebelliert; sie ist bestrebt, sich selbst den Fortschritt des Über-sich-hinaus-Wachsens zu schaffen. Die Philosophien der geistigen Tyrannen werden dabei als Selbstzweck der Lebensbewältigung entlarvt, denn, so Nietzsche, „[a]llen diesen gelobten Weisen der Lehrstühle war Weisheit der Schlaf ohne Träume: sie kannten keinen bessern Sinn des Lebens.“⁹¹² Die radikale Abkehr von Schopenhauer findet sich im *Zarathustra*. Der Gegensatz von der pessimistischen Lebensverneinung der Schopenhauer'schen Philosophie und der unbedingten Lebensbejahung im Dienste der Überwindung des Menschen bei Nietzsche erreichen dort ihren Höhepunkt, der einstige, in der *Geburt der Tragödie* verehrte Lehrer wird als überwundene Vorstufe höhnisch-polemisch beerdigt: „Das Leben ist nur Leiden‘ – so sagen Andre und lügen nicht: so sorgt doch, daß ihr aufhört! So sorgt doch, dass das Leben aufhört, welches nur Leiden ist!“⁹¹³

Wurde mit Rosenkranz das Hässliche als das ‚Negativschöne‘ in den Bereich der Ästhetik inkludiert und der Tyrann in diesem Zuge als Karikatur deutbar, ändern sich bei Nietzsche die Rahmenbedingungen. Zwar wird das Hässliche von Nietzsche wie selbstverständlich in den Bereich der Ästhetik einbezogen, jedoch ist es das unbedingt zu Bekämpfende, das als Symptom des Verfalls den Willen zur Macht und damit den Weg zum Übermenschen hemmt. Zunächst sieht Nietzsche im Schönen die lebensbejahende Eitelkeit der Gattung Mensch: „S c h ö n u n d h ä s s l i c h . [...] Im Grunde spiegelt sich der Mensch in den Dingen, er hält Alles für schön, was ihm sein Bild zurückwirft: das Urtheil ‚schön‘ ist eine Gattungs-Eitelkeit. ...“⁹¹⁴ Daher ist die „vollendete Erscheinungs-Form der – von der Physis selbst generierten – ‚Abweichung von der Natur‘ [...] das Kunst-Schöne, dem Nietzsche wieder den Vorrang vor dem – gerade erst von Karl Rosenkranz nobilitiertem Häßlichen einräumt.“⁹¹⁵ Im Gegensatz zu Rosenkranz geht es Nietzsche also nicht mehr um eine Anerkennung des Hässlichen als ästhetisches Phänomen bzw. als ‚künstlerisches Spiel‘ – dass das Hässliche im Bereich der Ästhetik einen zentralen Platz einnimmt, ist für

⁹¹² Nietzsche: Also sprach Zarathustra, S. 30.

⁹¹³ Nietzsche: Also sprach Zarathustra, S. 52.

⁹¹⁴ Nietzsche: Götzen-Dämmerung, S. 123.

⁹¹⁵ Jürgen Söring: Natur und Kunst oder Dionysos und Apollo. Erwägungen zu Nietzsches ‚physiologischer Ästhetik‘. In: Harald Seubert (Hrsg.): Natur und Kunst in Nietzsches Denken. Köln, Weimar u. Wien: Böhlau 2002 (= Collegium Hermeneuticum 8), S. 113–135, hier S. 130. Hervorhebung im Original.

Nietzsche eindeutig⁹¹⁶ –, sondern das Hässliche gilt es mit allen Mitteln und in allen seinen Formen zu bekämpfen, sofern es im Dienste des absteigenden Lebens steht. Für Nietzsche führt das Hässliche zur *décadence*.⁹¹⁷ Die Verdrängung des Hässlichen ist bei Nietzsche jedoch selbst wiederum Ausdruck der *décadence* und das Leugnen des Hässlichen Ausdruck der Schwäche, die zum Selbst-Hass und damit zur eigenen Hässlichkeit führt. Dieser Weg steht im Gegensatz zu dem des schöpferisch werdenden, starken Übermenschen, der sich wie selbstverständlich mit den Grausamkeiten der Welt in Übereinstimmung befindet. Die ‚Schwachen‘, welche sich „in die romantische und die metaphysische Erhabenheit als [...] Sublimierung und lügenhafte Elevation über die Grausamkeit des Werdens, die von den Starken nun als schön anerkannt wird, flüchten, werden im Versuch ihrer Negation des Hässlichen zu Hassend-Häßlichen.“ Ein ‚philisterhaftes‘ Lob der Schönheit entpuppt sich mit Nietzsche somit als Symptom der Degenereszenz. Das Hässliche wird nicht aus eigener Stärke und Schönheit, sondern aus eigener Schwäche und damit verbundener Hässlichkeit gehasst: „Wer häßlich ist, haßt die Häßlichkeit des Seins und wer aus Schwäche an der Häßlichkeit des Seins leidet, ist häßlich.“⁹¹⁸ In *Götzen-Dämmerung oder Wie man mit dem Hammer philosophirt* (1889) entwickelt Nietzsche seine Formel für das Verhältnis von Schönheit und Hässlichkeit in der Ästhetik. Das Schöne und Starke steht mit dem Willen zur Macht

916 In der *Geburt der Tragödie* erläutert Nietzsche bereits, dass das Hässliche als „künstlerisches Spiel“ ein Aspekt der Tragödie und damit selbstverständlicher Bestandteil des ästhetischen Daseins ist: „Hier nun wird es nöthig, uns mit einem kühnen Anlauf in eine Metaphysik der Kunst hinein zu schwingen, indem ich den frühen Satz wiederhole, dass nur als ein aesthetisches Phänomen das Dasein und die Welt gerechtfertigt erscheint: in welchem Sinne uns gerade der tragische Mythos zu überzeugen hat, dass selbst das Hässliche und Disharmonische ein künstlerisches Spiel ist, welches der Wille, in der ewigen Fülle seiner Lust, mit sich selbst spielt.“ Friedrich Nietzsche: *Die Geburt der Tragödie* [1872]. In: Ders.: *Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe* in 15 Bdn. Bd. 1. *Die Geburt der Tragödie*. Unzeitgemäße Betrachtungen I–IV. Nachgelassene Schriften. 1870–1873. Hrsg. v. Giorgio Colli u. Mazzimo Montinari. Neuausg. 2005 d. 2., durchges. Aufl. München u. a.: Deutscher Taschenbuch Verlag u. a. 2005, S. 9–156, hier S. 152. Szczepanski erläutert zum Zusammenhang von Hässlichkeit und ästhetischer Lust: „Die Antwort auf die Frage, wie aus Schmerz, Disharmonie, musikalischer Dissonanz, Häßlichkeit etc. ästhetische Lust entstehen kann oder wie solche Phänomene von Lust begleitet sein können, lautet also: als ästhetisches Spiel, in dem es eine Verknüpfung von Schmerz und Lust gibt.“ Szczepanski: *Subjektivität und Ästhetik*, S. 215.

917 Vgl. Söring: *Natur und Kunst oder Dionysos und Apollo*, S. 131.

918 Christian Lipperheide: *Die Ästhetik des Erhabenen bei Friedrich Nietzsche*. Die Verwindung der Metaphysik der Erhabenheit. Würzburg. Königshausen & Neumann 1999 (= Nietzsche in der Diskussion o. Bd.), S. 89.

in Beziehung, während das Hässliche mit der *décadence* verbunden ist und zu Schwäche und Niedergang führt:

Nichts ist schön, nur der Mensch ist schön: auf dieser Naivität ruht alle Aesthetik, sie ist deren erste Wahrheit. Fügen wir sofort noch deren zweite hinzu: Nichts ist hässlich als der entartende Mensch, – damit ist das Reich des ästhetischen Urtheils umgrenzt. – Physiologisch nachgerechnet, schwächt und betrübt alles Hässliche den Menschen. Es erinnert ihn an Verfall, Gefahr, Ohnmacht; er büsst thatsächlich dabei Kraft ein. Man kann die Wirkung des Hässlichen mit dem Dynamometer messen. Wo der Mensch überhaupt niedergedrückt wird, da wittert er die Nähe von etwas ‚Hässlichem‘. Sein Gefühl der Macht, sein Wille zur Macht, sein Muth, sein Stolz – das fällt mit dem Hässlichen, das steigt mit dem Schönen ... Im einen wie im andern Falle machen wir einen Schluss: die Prämissen dazu sind in ungeheurer Fülle im Instinkte aufgehäuft. Das Hässliche wird verstanden als ein Wink und Symptom der Degenerescenz: was im Entferntesten an Degenerescenz erinnert, das wirkt in uns das Urtheil ‚hässlich‘. Jedes Anzeichen von Erschöpfung, von Schwere, von Alter, von Müdigkeit, jede Art Unfreiheit, als Krampf, als Lähmung, vor Allem der Geruch, die Farbe, die Form der Auflösung, der Verwesung, und sei es auch in der letzten Verdünnung zum Symbol – das Alles ruft die gleiche Reaktion hervor, das Werthurtheil ‚hässlich‘. Ein Hass springt da hervor: wen hasst der Mensch? Aber es ist kein Zweifel: den Niedergang seines Typus. Er hasst da aus dem tiefsten Instinkte der Gattung heraus; in diesem Hass ist Schauer, Vorsicht, Tiefe, Fernblick, – es ist der tiefste Hass, den es giebt. Um seinetwillen ist die Kunst tief ...⁹¹⁹

Die *décadence* und somit auch die Hässlichkeit hat ihren grundlegenden Platz in der Kunst. Nachdem Nietzsche in der *Geburt der Tragödie* Richard Wagner noch als wegweisenden Schöpfer einer apollinisch-dionysischen Musik gefeiert hatte, wird er in *Der Fall Wagner* (1888) nun zum *décadent* schlechthin erklärt. Die Hässlichkeit „erscheint schließlich als Prädikat der Erhabenheit: sie wird objektiviert und verfeinert in der erhabenen Kunst der Romantik (Wagner)“.⁹²⁰ Das Erhabene wird zum Deckmantel des Verfalls. Im *Zarathustra* heißt es: „Ihr seid hässlich? Nun wohl, meine Brüder! So nehmt das Erhabene um euch, den Mantel des Hässlichen!“⁹²¹ Mit der Umwertung Schopenhauers ist die radikale Abkehr von Wagner verbunden, beide werden miteinander in engste Beziehung gebracht und als dekadent gebrandmarkt: „Die Wohlthat, die Wagner Schopenhauern verdankt, ist unermesslich. Erst der Philosoph der *décadence* gab dem Künstler der *décadence* sich selbst – –“.⁹²² Damit wird aus Nietzsches philosophischem Lehrer der

919 Nietzsche: *Götzen-Dämmerung*, S. 124.

920 Lipperheide: *Die Ästhetik des Erhabenen bei Friedrich Nietzsche*, S. 88.

921 Nietzsche: *Also sprach Zarathustra*, S. 55.

922 Friedrich Nietzsche: *Der Fall Wagner* [1888]. In: Ders.: *Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe* in 15 Bdn. Bd. 6. *Der Fall Wagner. Götzen-Dämmerung. Der Antichrist. Ecce*

‚Erschaffer‘ Wagners, und Nietzsches Ab-Fall von dem einst verehrten Wagner gerät absolut: „Wagner gehört bloss zu meinen Krankheiten.“⁹²³ Der *décadent* Wagner wird für Nietzsche zum Künstler-Tyrannen; dies verstanden im negativen Sinne, der durch seinen ‚inneren Tyrannen‘ – den Nietzsche nicht nur bei sich diagnostiziert hatte, sondern auch für Wagner voraussetzt – zu seiner Kunst gezwungen wurde: „Der Schauspieler Wagner ist ein Tyrann, sein Pathos wirft jeden Geschmack, jeden Widerstand über den Haufen. [...] [E]r wurde Musiker, er wurde Dichter, weil der Tyrann in ihm, sein Schauspieler-Genie ihn dazu zwang. Man erräth Nichts von Wagner, so lange man nicht seinen dominirenden Instinkt errieth.“⁹²⁴

Während ästhetikgeschichtlich Baumgartens *felix aestheticus* einen Gegenpol zum Übermenschen darstellt und sich beide Konzepte dennoch über ihre ästhetische Haltung zur Welt verbinden, wird die von Rosenkranz vorgenommene ästhetische Legitimation des Hässlichen unter anderen Voraussetzungen von Nietzsche als selbstverständlich erachtet. Schopenhauer und Wagner stellen zunächst philosophisch bzw. ästhetisch bewunderte Orientierungsbilder dar, denen jedoch später mit dem Vorwurf der *décadence* aufs Schärfste entgegengetreten wird.

7.4.3 Nietzsche tyrannische Antike

Die Auseinandersetzung mit der Tyrannis setzt der Altphilologe Nietzsche unter historischen Gesichtspunkten in der vorsokratischen Antike Griechenlands an. Von dort ausgehend verfolgt er bzw. verfolgt ihn das Tyrannische bis ins 19. Jahrhundert und er entwirft es darüber hinaus als Amalgam mit dem

homo. Dionysos-Dithyramben. Nietzsche contra Wagner. Hrsg. v. Giorgio Colli u. Mazzino Montinari. Neuausgabe 1999, 11. Aufl. 2014. Aufl. München, Berlin u. New York: Deutscher Taschenbuch Verlag, De Gruyter 2014, S. 9–53, hier S. 21. Evers erläutert hierzu: „Nach Nietzsches Auffassung ist Wagner, der einst die Dekadenz überwinden wollte, am Ende selbst zum ‚décadent‘ geworden. [...] [Es] soll laut Nietzsche Schopenhauers pessimistische Philosophie daran schuld gewesen sein, dass Wagner die revolutionäre Anfangsidee verleugnet hat und Pessimist geworden ist. Ursprünglich habe Wagner in Siegfried den freien, starken und schönen Menschen schaffen wollen. Aber diese Idee habe Schiffbruch erlitten“. Evers: Die Ästhetische Revolution in Deutschland, S. 156.

923 Nietzsche: Der Fall Wagner, S. 12.

924 Nietzsche: Der Fall Wagner, S. 29 f. Die Verbindung von Wagner zum Tyrannischen zieht Nietzsche auch bereits in einem Nachlassfragment von 1874: „Die ‚falsche Allmacht‘ entwickelt etwas ‚Tyrannisches‘ in Wagner. Das Gefühl ohne Erben zu sein – deshalb sucht er seiner Reformidee die möglichste Breite zu geben und sich gleichsam durch Adoption fortzupflanzen. Streben nach Legitimität. Der Tyrann lässt keine andre Individualität gelten als die seinige und die seiner Vertrauten.“ Friedrich Nietzsche: Nachgelassene Fragmente Anfang 1874–Frühjahr 1874, 32[32]. In: Ders.: Nietzsche. Werke. Kritische Gesamtausgabe. 3. Abt. 4. Bd. Nachgelassene Fragmente. Sommer 1872 bis Ende 1874. Hrsg. v. Giorgio Colli u. Mazzino Montinari. Berlin u. New York: De Gruyter 1978, S. 378 f.

Konzept des Übermenschen, dessen Realisierung in eine noch unbestimmte Zukunft projiziert wird.

Für Nietzsches Ästhetik ist von der *Geburt der Tragödie* bis ins Spätwerk die im antiken Griechenland festgemachte Differenz zwischen dem Apollinischen und dem Dionysischen entscheidend. Zusammen bilden beide göttlichen Streben ein Begriffspaar, wobei das Dionysische für Nietzsche immer mehr an Bedeutung gewinnt. Die antike Tragödie bleibt als wegweisende Kunst unverstündlich, „bis wir jene Doppelheit selbst als Ursprung und Wesen der griechischen Tragödie wiederfanden, als den Ausdruck zweier in einander gewobenen Kunsttriebe, des Apollinischen und des Dionysischen.“⁹²⁵ Die Verschmelzung von apollinischer Bildlichkeit und dionysischer Musik gelingt dabei, so Nietzsche, in der attischen Tragödie auf geradezu metaphysische Weise. Die Verbindung der ‚Kunsttriebe‘ spricht Nietzsche mit hohem Lob in der *Geburt der Tragödie* bekanntlich noch Wagner zu, bevor er ihn schließlich als dekadenten Tyrannen brandmarkt und sich scharf von ihm abgrenzt. Die von Nietzsche konstruierte Idealvorstellung einer antiken Tragödie, in der das Apollinische und Dionysische in kraftvoller Willensbejahung vereint sind, bildet den, durchaus ontologisierten und verklärten, Ausgangspunkt für seine Auseinandersetzung mit der Antike:

An ihre beiden Kunstgottheiten, Apollo und Dionysus, knüpft sich unsere Erkenntnis, dass in der griechischen Welt ein ungeheurer Gegensatz, nach Ursprung und Zielen, zwischen der Kunst des Bildners, der apollinischen, und der unbildlichen Kunst der Musik, als der des Dionysus, besteht: beide so verschiedene Triebe gehen neben einander her, zumeist im offenen Zwiespalt mit einander und sich gegenseitig zu immer neuen kräftigeren Geburten reizend, um in ihnen den Kampf jenes Gegensatzes zu perpetuieren, den das gemeinsame Wort ‚Kunst‘ nur scheinbar überbrückt; bis sie endlich, durch einen metaphysischen Wunderakt des hellenischen ‚Willens‘, mit einander gepaart erscheinen und in dieser Paarung zuletzt das ebenso dionysische als apollinische Kunstwerk der attischen Tragödie erzeugen.⁹²⁶

Für Nietzsche fungiert das Apollinische, so Szczepanski, „als das Erhaltende und Schöne, als Bestätigung der Regel und des Begriffs“. Das Dionysische hingegen wirkt „zerstörend, transgressierend, transzendierend [...] und [bezeichnet] ein schöpferisches, produktives Moment [...], produktions-ästhetisch also die Position des Genies.“⁹²⁷ Beide Begriffe sind in Nietzsches Vorstellung der attischen Tragödie untrennbar miteinander verbunden. „Das

925 Nietzsche: *Die Geburt der Tragödie*, S. 82.

926 Nietzsche: *Die Geburt der Tragödie*, S. 25 f.

927 Szczepanski: *Subjektivität und Ästhetik*, S. 208.

Apollinische garantiert eine ästhetische Distanz zum Dionysischen, das als reines nicht zu ertragen wäre.“⁹²⁸ In Nietzsches Denken wird dem Dionysischen ein weitaus bedeutenderer Platz eingeräumt als dem Apollinischen. Nietzsche „begreift“, so Friedrich Voßkühler, seinen *Zarathustra* schließlich als „eine neue Offenbarung: als Offenbarung des Dionysos“.⁹²⁹ Das Dionysische erscheint als ein rauschhaft-tyrannischer Wille zur Macht, der für Nietzsche letztlich den Weg zum Übermenschen bereitet.⁹³⁰

Es ist die antike Götterwelt, deren tyrannische Mitglieder, meist männlich-patriarchisch, ein gigantomanisch potenziertes Abbild der griechischen Stadtstaatenstruktur darstellen, in der Macht selbstverständlich zu willkürlich-tyrannischem Handeln dient. Das kulturelle Konstrukt des Tyrannen wird also von der griechischen Kultur in die eigene Götterwelt projiziert und wirkt von dort als transzendente Rechtfertigung für das eigene Verhalten und als göttliche Stärke zurück.⁹³¹ Nietzsche verortet das Tyrannische in der griechischen Antike und geht dabei so weit, es als grundlegende Eigenschaft ‚des Griechen‘ überhaupt zu sehen. In einem Nachlassfragment von 1875 heißt es bereits mit Bezug auf den Aspekt des Freigeistigen:

928 Szczepanski: Subjektivität und Ästhetik, S. 209. Szczepanski erläutert zur nur scheinbar zutreffenden Begriffsanalogisierung des Apollinischen und Dionysischen mit Kant und Schopenhauer: „Es scheint zwar zunächst so, als würde die Leitdifferenz der *Geburt der Tragödie* von Dionysisch und Apollinisch die dualistische Oppositionen von Ding an sich und Erscheinung von Kant und die von Wille und Vorstellung von Schopenhauer wieder aufnehmen bzw. wäre analog zu diesen gebaut. Die Durchführung dieser Opposition führt jedoch de facto dazu, den dualistischen Platonismus Schopenhauers zu sabotieren.“ Szczepanski: Subjektivität und Ästhetik, S. 178.

929 Friedrich Voßkühler: Kunst als Mythos der Moderne. Kulturphilosophische Vorlesungen zur Ästhetik von Kant, Schiller und Hegel über Schopenhauer, Wagner, Nietzsche und Marx bis zu Cassirer, Gramsci, Benjamin, Adorno und Cacciari. Mit Werkinterpretationsentwürfen zur bildenden Kunst, Musik und Literatur. Würzburg: Königshausen & Neumann 2004, S. 197.

930 Bei Christian Lipperheide heißt es: „Wird Leiden am Wertmaßstab der Überfülle oder der Verarmung des Lebens gemessen, so ist dem dionysischen Menschen der Luxus der Zerstörung und der Vernichtung, das Böse und das Absurde im Reichtum seiner Lebensfülle gleichsam erlaubt.“ Lipperheide: Die Ästhetik des Erhabenen bei Friedrich Nietzsche, S. 85 f.

931 Zur griechischen Götterwelt führt Wiebrecht Ries aus: „Die Griechen, deren Verhältnis zu ihren Göttern weder von naivem Vertrauen noch von untertäniger Unterwerfung geprägt war, haben sich durch ihre freizügigen Göttergeschichten das ‚schlechte Gewissen‘ vom Leib gehalten. [...] Die Götter rechtfertigen das Leben der Menschen, indem sie sich nicht anders als diese verhalten. Als die Unsterblichen treiben sie ihren Spott mit den Sterblichen und ziehen sich, wenn es ihnen gelegen kommt, in eine unangreifbare Zone des Entrücktseins von den nichtigen menschlichen Angelegenheiten zurück.“ Ries: Nietzsche und seine ästhetische Philosophie des Lebens, S. 129.

Der Tyrann, der thun kann wozu er Lust hat, d. h. der Grieche, der durch keine Gewalt in Schranken gehalten wird, ist ein ganz maassloses Wesen: ‚er stürzt die Gebräuche des Vaterlands um, thut den Weibern Gewalt an und tödtet Menschen nach Willkür‘. Ebenso zügellos ist der tyrannische Freigeist, vor dem die Griechen ebenfalls Angst haben. Königshass – Zeichen der demokratischen Gesinnung. Ich glaube: die Reformation wäre möglich gewesen, wenn ein Tyrann ein Empedocles gewesen wäre.⁹³²

Aus der Verallgemeinerung des Tyrannischen als *dem* Prinzip der griechischen Antike leitet Nietzsche den Gedanken der ‚Tyrannen des Geistes‘ ab, der für seine philosophische Zielvorstellung des Übermenschen entscheidend wird. Alles, politisch wie auch analog dazu philosophisch, läuft in dieser Konstruktion in einem beständigen Kampf darauf hinaus, das gewissenlose Gefühl der (alleinigen) Macht zu erlangen, wie Nietzsche mit Bezug zu Platon argumentiert:

Alle Griechen (v. Gorgias Plato's) glaubten, der Besitz der Macht als Tyrann sei das beneidenswertheste Glück: die Ruchlosigkeit desselben vorausgesetzt. Alle waren bemüht, das Entstehen dieses Allerglücklichsten zu verhindern und, wenn er existirte, ihn zu hindern oder zu vernichten. Das höchste Glück, an das jeder glaubte, wurde ganz in das Gefühl der Macht gelegt: dieser Zustand aber als das absolut Unsittliche (Sittenfeindliche d. h. Individuelle Egoistische) behandelt. Man verabscheute und fürchtete den Glücklichen: in seinem Übermuth schont er niemanden. Allmacht wäre in ihren Augen vollendete Rücksichtslosigkeit und Teufelei, nicht zwar Lust zu schaden, sondern Opferung Aller für die Lust des Tyrannen. Ganz so verfährt nun auch der Tyrann des Geistes, er ist der Glücklichste und Gewissenloseste.⁹³³

932 Friedrich Nietzsche: Nachgelassene Fragmente Sommer 1875, 6[28]. In: Ders.: Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe in 15 Einzelbänden. Bd. 8. Fragmente 1875–1879. Hrsg. v. Giorgio Colli u. Mazzino Montinari. 2., durchges. Aufl. München, Berlin u. New York: Deutscher Taschenbuch Verlag, De Gruyter 1988, S. 109. In einem früheren Nachlassfragment findet sich hingegen eine Skizze des Empedokles, die ihn als untergehenden Tyrannen inszeniert, den die Erkenntnis über die „Unheilbarkeit“ der Menschen in den ‚Wahnsinn‘ treibt und zu seinem legendären Kratersturz bewegt: „Empedocles [...] betrachtet [...] als Anatom das Weltleiden, wird Tyrann, der Religion und Kunst benutzt, und verhärtet sich immer mehr. Er beschließt Vernichtung des Volks, weil er dessen Unheilbarkeit erkannt hat. Das Volk, um den Krater versammelt: er wird wahnsinnig und verkündet vor seinem Verschwinden die Wahrheit der Wiedergeburt. Ein Freund stirbt mit ihm.“ Friedrich Nietzsche: Nachgelassene Fragmente September 1870–Januar 1871, 5[18]. In: Ders.: Nietzsche. Werke. Kritische Gesamtausgabe. 3. Abt. 3. Bd. Nachgelassene Fragmente. Herbst 1869 bis Herbst 1872. Hrsg. v. Giorgio Colli u. Mazzino Montinari. Berlin u. New York: De Gruyter 1978, S. 130.

933 Friedrich Nietzsche: Nachgelassene Fragmente Sommer 1880, 4[301]. In: Ders.: Nietzsche. Werke. Kritische Gesamtausgabe. 5. Abt. 1. Bd. Morgenröte. Nachgelassene Fragmente. Anfang 1880 bis Frühjahr 1881. Hrsg. v. Giorgio Colli u. Mazzino Montinari. Berlin u. New York: De Gruyter 1971, S. 504 f. Im kulturellen Prozess können nach Nietzsche die

Den Ursprung der Philosophie sieht Nietzsche in der Ablösung des Mythos durch die ‚Tyrrannen des Geistes‘ – die antiken Denker. Ihre Herrschaftsimpulse verdichten sich, so Nietzsche, in Wahrheiten, die sich zu gegenseitig bekämpfenden tyrannischen Dogmen kristallisieren. Damit ist die abendländische Geisteswelt von Beginn an zwar pluralistisch, aber jeweils immer tyrannisch. Nach einer kraftvoll-naiven Phase dieser griechischen ‚Tyrrannen des Geistes‘, in der, so Nietzsche, ein wirklicher Glaube an die verkündeten Wahrheiten herrschte, setzt jedoch schnell im Zuge der gegenseitigen Bekämpfung und vor allem, wie es noch herauszuarbeiten gilt, mit Sokrates ein Verfall ein, der nach Nietzsche zum Ende der griechischen ‚Tyrrannen des Geistes‘ führte. Im Fünften Hauptstück, ‚Anzeichen höherer und niederer Cultur‘, von *Menschliches, Allzumenschliches I*, widmet Nietzsche seinem Bild der tyrannischen Geisteswelt der Antike eine ausführliche Passage:

Die Tyrannen des Geistes. – Nur wohin der Strahl des Mythos fällt, da leuchtet das Leben der Griechen; sonst ist es düster. Nun berauben sich die griechischen Philosophen eben dieses Mythos' [...]. [I]m Grunde suchten jene Philosophen nur eine hellere Sonne, der Mythos war ihnen nicht rein, nicht leuchtend genug. Sie fanden diess Licht in ihrer Erkenntniss, in dem, was Jeder von ihnen seine ‚Wahrheit‘ nannte. [S]ie konnte damals noch hoffen, mit

tyrannischen Triebe allenfalls in Form der Affektdämpfung verschleiert werden, was Nietzsche an Napoleon und dem „Schein der Gerechtigkeit“ illustriert. Auch in der Antike gibt es Umformungen des Tyrannischen in sublimere Herrschaftsimpulse, wie am Beispiel der Stoiker und Epikureer von Nietzsche gezeigt wird. Letztlich geht es aber immer, ausdrücklich auch bei den Philosophen, um das Gefühl der Macht: „Gerecht sein ein fortwährendes Opfer, nur zu ertragen in Hinsicht auf den Ruhm bei der Gesellschaft (d. h. auf ein Gefühl der Macht): ohne diesen Erfolg gerecht sein wäre das entsetzlichste Loos. Das ist griechisch gedacht. Aber ohne gerecht zu sein (ohne diese Mühen und Aufopferungen) den Lohn der Gerechtigkeit, den Ruhm haben erschien als das größte Glück. Der praktische Ausweg (da der zum Tyrannen gewöhnlich verschlossen war) war: der Schein der Gerechtigkeit: so wie Napoleon in Worten und Handlungen den edleren Trieben seinen Beifall, ja Lohn zollte und so ihren Glanz für sich gewann. Die Gleichheit der Bürger ist das Mittel zur Verhinderung der Tyrannei, ihre gegenseitige Bewachung und Niederhaltung. Hätte man den Ring des Gyges, so wäre ein Jeder ungerecht. – Offenbar haben diese Gleichen über das Glück des Tyrannen wild phantasiert, es war die Begehrlichkeit ihrer Phantasie; noch in der Tragödie ist es des großen Paradoxons, ‚König sein und unglücklich‘; ‚nicht einmal den Perserkönig beneiden‘ Ausdruck. Das Gefühl der Macht reiche aus, alle Mühsalen des Regierens, alle Furcht usw. weit aufzuwiegen (Xenophon's Hiero ist die sokratische Paradoxie, daß nicht viel am Glück des Tyrannen ist!) Der Tugendhafte sei der glückliche – das klang wie verrückt: die Enthaltung war ja so lästig! Zuletzt blieb eben der Tugendstolz des Stoikers übrig, der König und Weise ist: das neue Gefühl der Macht: man kann ihn mit nichts unterwerfen, er regiert. – Jede Philosophie hatte ihre herrische Seite: die Epikureer triumphierten, den Acheron besiegt zu haben und die Todesfurcht, die Furcht vor der Natur: also Herren der Natur zu sein.“ Nietzsche: Nachgelassene Fragmente Sommer 1880, 4[301], S. 505.

einem einzigen Sprung an den Mittelpunkt alles Seins zu kommen und von dort aus das Räthsel der Welt zu lösen. Diese Philosophen hatten einen handfesten Glauben an sich und ihre ‚Wahrheit‘ und warfen mit ihr alle ihre Nachbarn und Vorgänger nieder; Jeder von ihnen war ein streitbarer gewalthätiger Tyrann. Vielleicht war das Glück im Glauben an den Besitz der Wahrheit nie grösser in der Welt, aber auch nie die Härte, der Uebermuth, das Tyrannische und Böse eines solchen Glaubens. Sie waren Tyrannen, also Das, was jeder Grieche sein wollte und was jeder war, wenn er es sein konnte. Vielleicht macht nur Solon eine Ausnahme; in seinen Gedichten sagt er es, wie er die persönliche Tyrannis verschmäht habe. Aber er that es aus Liebe zu seinem Werke, zu seiner Gesetzgebung; und Gesetzgeber sein ist eine sublimirtere Form des Tyrannenthums. Auch Parmenides gab Gesetze, wohl auch Pythagoras und Empedokles; Anaximander gründete eine Stadt. Plato war der fleischgewordene Wunsch, der höchste philosophische Gesetzgeber und Staatengründer zu werden; er scheint schrecklich an der Nichterfüllung seines Wesens gelitten zu haben, und seine Seele wurde gegen sein Ende hin voll der schwärzesten Galle. Je mehr das griechische Philosophenthum an Macht verlor, um so mehr litt es innerlich durch diese Galligkeit und Schmähsucht; als erst die verschiedenen Secten ihre Wahrheiten auf den Strassen verfochten, da waren die Seelen aller dieser Freier der Wahrheit durch Eifer- und Geifersucht völlig verschlammt, das tyrannische Element wüthete jetzt als Gift in ihrem Körper. Diese vielen kleinen Tyrannen hätten sich roh fressen mögen; es war kein Funke mehr von Liebe und allzuwenig Freude an ihrer eigenen Erkenntniss in ihnen übrig geblieben. – Ueberhaupt gilt der Satz, dass Tyrannen meistens ermordet werden und dass ihre Nachkommenschaft kurz lebt, auch von den Tyrannen des Geistes. Ihre Geschichte ist kurz, gewaltthätig, ihre Nachwirkung bricht plötzlich ab. [...] Bei den Griechen geht es schnell vorwärts, aber eben so schnell abwärts; die Bewegung der ganzen Maschine ist so gesteigert, dass ein einziger Stein, in ihre Räder geworfen, sie zerspringen macht. Ein solcher Stein war zum Beispiel Sokrates; in einer Nacht war die bis dahin so wunderbar regelmässige, aber freilich allzu schleunige Entwicklung der philosophischen Wissenschaft zerstört. [...] Das, was bei den Griechen sich ereignete – dass jeder grosse Denker im Glauben daran, Besitzer der absoluten Wahrheit zu sein, zum Tyrannen wurde, so dass auch die Geschichte des Geistes bei den Griechen jenen gewaltsamen, übereilten und gefährlichen Charakter bekommen hat, den ihre politische Geschichte zeigt – diese Art von Ereignissen war damit nicht erschöpft: es hat sich vieles Gleiche bis in die neueste Zeit hinein begeben, obwohl allmählich seltener und jetzt schwerlich mehr mit dem reinen naiven Gewissen der griechischen Philosophen. Denn im Ganzen redet jetzt die Gegenlehre und die Skepsis zu mächtig, zu laut. Die Periode der Tyrannen des Geistes ist vorbei.⁹³⁴

Als Degenerationsform der im Wesentlichen durch den Einfluss von Sokrates beendeten Epoche der griechischen ‚Tyrannen des Geistes‘ sieht Nietzsche

934 Friedrich Nietzsche: Menschliches, Allzumenschliches I [1878]. In: Ders.: Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe in 15 Einzelbänden. Bd. 2. Menschliches, Allzumenschliches I und II. Hrsg. v. Giorgio Colli u. Mazzino Montinari. 2., durchges. Aufl. München, Berlin u. New York: Deutscher Taschenbuch Verlag, De Gruyter 1988, S. 9–366, hier S. 214–217.

nun die geistige Herrscherkaste der „Oligarchen des Geistes“, deren Darstellung weit mehr vom Mittelmaß geprägt ist und aus deren Charakterisierung Nietzsches Abscheu vor dem akademischen Geistesleben seiner Zeit herausscheint:

In den Sphären der höheren Cultur wird es freilich immer eine Herrschaft geben müssen, – aber diese Herrschaft liegt von jetzt ab in den Händen der Oligarchen des Geistes. Sie bilden, trotz aller räumlichen und politischen Trennung, eine zusammengehörige Gesellschaft, deren Mitglieder sich erkennen und anerkennen [...]. Die geistige Ueberlegenheit, welche früher trennte und verfeindete, pflegt jetzt zu binden: wie könnten die Einzelnen sich selbst behaupten und auf eigener Bahn, allen Strömungen entgegen, durch das Leben schwimmen, wenn sie nicht ihres Gleichen hier und dort unter gleichen Bedingungen leben sähen und deren Hand ergriffen, im Kampfe eben so sehr gegen den ochlokratischen Charakter des Halbgeistes und der Halbbildung, als gegen die gelegentlichen Versuche, mit Hülfe der Massenwirkung eine Tyrannei aufzurichten? Die Oligarchen sind einander nöthig, sie haben an einander ihre beste Freude, sie verstehen ihre Abzeichen, – aber trotzdem ist ein Jeder von ihnen frei, er kämpft und siegt an seiner Stelle und geht lieber unter, als sich zu unterwerfen.⁹³⁵

Das Ende der vitalen Epoche der ‚Tyrrannen des Geistes‘ setzt Nietzsche mit dem Auftauchen von Sokrates an, der für ihn zu einer wichtigen Gegenfigur stilisiert wird. Wohlgermerkt handelt es sich dabei um eine Konstruktion, die Nietzsche zur antagonistischen Zuspitzung seiner Sicht der erstrebenswerten Zeit der Antike vor Sokrates benötigt: „Sokrates erscheint bei Nietzsche als *geschichtliche Metapher des Nihilismus* und erster Genius der *Dekadenz*.“⁹³⁶ Das Aufkommen der mit Sokrates verbundenen Vernunft zersetzt nach Nietzsche das Dionysische und zerstört somit die vorsokratische Form der Tragödie: „Die in der griechischen Tragödie erreichte Synthese von dionysischer Musik

935 Nietzsche: Menschliches, Allzumenschliches I, S. 217 f. Nietzsches Bedauern über seine Gegenwart drückt sich auch in seiner Phantasie aus, dass die vorsokratische Antike durch das 19. Jahrhundert pathologisiert werden würde, da eine pluralistische und demokratische Gedankenwelt den antiken Philosophen-Tyrannen, die auf ihre alleinige Wahrheit beharren, jeweils eine „fixe Idee“ diagnostizieren würde: „Tyrrannen des Geistes. – In unserer Zeit würde man Jeden, der so streng der Ausdruck Eines moralischen Zuges wäre, wie die Personen Theophrast's und Molière's es sind, für krank halten, und von ‚fixer Idee‘ bei ihm reden. Das Athen des dritten Jahrhunderts würde uns, wenn wir dort einen Besuch machen dürften, wie von Narren bevölkert erscheinen. Jetzt herrscht die Demokratie der Begriffe in jedem Kopfe, – viele zusammen sind der Herr: ein einzelner Begriff, der Herr sein wollte, heisst jetzt, wie gesagt, ‚fixe Idee‘. Diess ist unsere Art, die Tyrannen zu morden, – wir winken nach dem Irrenhause hin.“ Nietzsche: Menschliches, Allzumenschliches II, S. 657.

936 Lipperheide: Die Ästhetik des Erhabenen bei Friedrich Nietzsche, S. 36. Hervorhebung im Original.

und apollinisch verklärtem Mythos ist durch den Gegenmythos einer Vernunft ruiniert“. Dieser hat nach Nietzsche – so Ries weiter – „in der welthistorischen Figur der griechischen Sophistik und ihres Repräsentanten Sokrates die rationale Begreifbarkeit der Welt durch Wissenschaft verkündigt.“⁹³⁷ Der vitale Wille zur Macht wird durch Rationalität, Vernunft und Verwissenschaftlichung der Welt geschwächt, also „jener sokratischen Tendenz, mit der Euripides die aeschyleische Tragödie bekämpfte und besiegte.“⁹³⁸ Damit hat Nietzsche die Bruchstelle der griechischen Kultur für sich bezeichnet bzw. konstruiert, von der aus gesehen er sein eigenes 19. Jahrhundert als entvitalisiertes und rationalisiertes Zeitalter der *décadence* kritisiert, bei Evers heißt es:

Nietzsches Perspektive ist die des Künstlers. Seine Frage lautet: Wie kann auch in der modernen, zerrissenen, entzauberten Welt das Leben bejaht, das heißt, verklart werden. Wie kann dem Rationalismus gegengesteuert werden? Gibt es ein Gegengewicht, ein Gegengift? Ja, es gibt es, Nietzsche taufte es auf den Namen Dionysos. Die Medizin findet er in einer Kultur, [...] in der griechischen Kultur, besser gesagt, er findet sie in der frühen, vitalen Phase dieser Kultur, in der Zeit der Vorsokratiker wie Heraklit und der großen Tragödiendichter wie Aischylos und Sophokles. Als Althilologe kannte er diese griechische Kultur von innen. An ihr konnte er, weil sie abgeschlossen war, sehr gut Aufstieg und Niedergang einer Kultur studieren. Er stellt fest, dass die griechische Kultur Zeichen des Verfalls zeigt, sobald sie intellektualisiert wird. Das geschieht mit dem alles in Frage stellenden Sokrates, der das Wissen zur höchsten Tugend erhebt. Schon in der Tragödie von Euripides ist der neue sokratische Geist zu wittern [...].⁹³⁹

937 Ries: Nietzsche und seine ästhetische Philosophie des Lebens, S. 45. Ries betont weiter, dass es sich bei der Darstellung von Sokrates durch Nietzsche um eine Inszenierung handelt: „Diese Stilisierung der Sokrates-Figur ist fragwürdig. Die im Zeichen des delphischen Gottes gestellte sokratische Frage nach dem rechten Leben in der Polis und der Rechenschaft über das die eigene Lebensführung (*logon didonai*) wird gewaltsam zu der Figur einer neuzeitlichen Wissenschaftslogik umgedeutet, die [...] die Welt rational erklärt“. Ries: Nietzsche und seine ästhetische Philosophie des Lebens, S. 45. Hervorhebung im Original.

938 Nietzsche: Die Geburt der Tragödie, S. 83.

939 Evers: Die Ästhetische Revolution in Deutschland, S. 169. Auch Lipperheide unterstreicht die Tyrannei der Vernunft in Nietzsches Sokrates-Bild: „Ist Sokrates von dem unbändigen Triebe besessen, alles in Denkbare und Vernünftiges zu verwandeln, so erscheint er als Vernunft-Dämon, bei dem sich alle Leidenschaft wandelt in den Willen zur rationalen Strukturierung und Beherrschung des Seienden. Verliert das Griechentum seine Instinktsicherheit und seinen Lebensgrund: die mythische Tiefe, so kommt mit dem griechischen Aufklärer die Wahnvorstellung in die Welt, das Denken am Leitfaden der Kausalität reiche bis in die tiefsten Abgründe des Seins.“ Lipperheide: Die Ästhetik des Erhabenen bei Friedrich Nietzsche, S. 37. Vgl. zu Nietzsches Auseinandersetzung mit Sokrates auch Pegatzky: Das poröse Ich, S. 238 f.

Die die vitale Kultur der Griechen hemmende Kraft sieht Nietzsche in der dialektischen Methode des Sokrates begründet. Sie bereitet mit These und Antithese auch das wissenschaftlich-rationale Forschen vor. Bei Sokrates sieht Nietzsche die Dialektik als eine destruktive Form der Rache an:

Man hat, als Dialektiker, ein schonungsloses Werkzeug in der Hand; man kann mit ihm den Tyrannen machen; man stellt bloss, indem man siegt. Der Dialektiker überlässt seinem Gegner den Nachweis, kein Idiot zu sein: er macht wüthend, er macht zugleich hülflos. Der Dialektiker *depotenziert* den Intellekt seines Gegners. – Wie? Ist Dialektik nur eine Form der *Rache* bei Sokrates?⁹⁴⁰

Es ist jedoch nicht Sokrates, der sich kontextlos zum neunten Tyrannen der Vernunft aufschwingt, sondern Nietzsche erklärt seinen Aufstieg als die Folge eines Verfalls, der ihn vorbereitet: Die „Degenerescenz bereitete sich überall im Stillen vor: das alte Athen gieng zu Ende. – Und Sokrates verstand, dass alle Welt ihn *nöthig* hatte“.⁹⁴¹ Die Übermacht der tyrannischen Triebe forderte mit Sokrates den „*Gegentyrannen*“ heraus, der sich in Nietzsches Inszenierung als Modell für die Gesellschaft zunächst selbst diszipliniert und dann zum Tyrannen der Philosophie aufschwingt:

Überall waren die Instinkte in Anarchie, überall war man fünf Schritt weit vom Excess: das monstrum in animo war die allgemeine Gefahr. ‚Die Triebe wollen den Tyrannen machen; man muss einen *Gegentyrannen* erfinden, der stärker ist‘ ... Als jener Physiognomiker dem Sokrates enthüllt hatte, wer er war, eine Höhle aller schlimmen Begierden, liess der grosse Ironiker noch ein Wort verlauten, das den Schlüssel zu ihm giebt. ‚Dies ist wahr, sagte er, aber ich wurde über alle Herr:‘⁹⁴²

Das Abstoßende in der Erscheinung Sokrates' wird von Nietzsche ganz bewusst als Inszenierungsstrategie für den Vernunft-Tyrannen verwendet. Dessen „furchteinflössende Hässlichkeit“⁹⁴³ zeigt, so Nietzsche, sein wahres Wesen, das die Grundlage für die rationale Vernunft darstellt.⁹⁴⁴ Dabei ist

940 Nietzsche: *Götzen-Dämmerung*, S. 70.

941 Nietzsche: *Götzen-Dämmerung*, S. 71.

942 Nietzsche: *Götzen-Dämmerung*, S. 71.

943 Nietzsche: *Götzen-Dämmerung*, S. 71.

944 Ein Gedanke, der auch an Max Horkheimers und Theodor W. Adornos *Dialektik der Aufklärung* (1944) anschlussfähig ist, die kulturkritisch die Abgründe des Vernunftregimes aus der Erfahrung des Nationalsozialismus heraus analysieren. Vgl. Max Horkheimer u. Theodor W. Adorno: *Dialektik der Aufklärung* [1944]. In: Max Horkheimer: *Gesammelte Schriften*. Bd. 5. ‚Dialektik der Aufklärung‘ und Schriften 1940–1950. Hrsg. v. Gunzelin Schmid Noerr. Frankfurt a. M.: Fischer 1987, S. 11–290.

Nietzsche zufolge das entstehende tyrannische Vernünftigsregime keine freie Wahl der Griechen gewesen, sondern stellte die (vorläufige) Rettung einer im Niedergang begriffen Kultur dar:

Wenn man nöthig hat, aus der Vernunft einen Tyrannen zu machen, wie Sokrates es that, so muss die Gefahr nicht klein sein, dass etwas Andres den Tyrannen macht. Die Vernünftigkeit wurde damals errathen als Retterin, es stand weder Sokrates noch seinen ‚Kranken‘ frei, vernünftig zu sein, – es war de rigueur, es war ihr letztes Mittel.⁹⁴⁵

Nietzsche sieht die griechische Philosophie nach Sokrates, also vor allem ab seinem Schüler Platon, der Sokrates maßgeblich überlieferte, von Krankheits-symptomen geprägt. Das Dunkel-Dionysische wird zurückgesetzt und durch Moral- und Tugendtyrannei verdrängt. Mit dieser Sichtweise gelingt es Nietzsche, die nachsokratische Antike mit der gleichen Kritik abzuurteilen, die er dem Christentum entgegenbringt: beiden fehlt Dionysos. Die Strahlkraft der Vernunft gebiert für Nietzsche die Ungeheuer der *décadence*:

Der Moralismus der griechischen Philosophen von Plato ab ist pathologisch bedingt; ebenso ihre Schätzung der Dialektik. Vernunft = Tugend = Glück heisst bloss: man muss es dem Sokrates nachmachen und gegen die dunklen Begehren ein Tageslicht in Permanenz herstellen – das Tageslicht der Vernunft. Man muss klug, klar, hell um jeden Preis sein: jedes Nachgeben an die Instinkte, an's Unbewusste führt hinab ...⁹⁴⁶

Nicht umsonst rückt Nietzsche seine Sokrates-Figur immer mehr in die Nähe eines christlichen Erlösers, der ihm zufolge ein Ausdruck von kultureller Schwäche und Verfall ist: „Ich habe zu verstehn gegeben, womit Sokrates faszinierte:

945 Nietzsche: Götzen-Dämmerung, S. 72. In einem Nachlassfragment von 1888, das die intensive Auseinandersetzung Nietzsches mit Sokrates unterstreicht, skizziert Nietzsche noch einmal sein Vorhaben, die Sokrates-Figur für seine Argumentation als Tyrannen der Klugheit und schließlich der Tugend zu deuten, mit anderen Worten. Nietzsche braucht (seinen) Sokrates zur antagonistischen Abgrenzung seiner eigenen ästhetischen Philosophie: „**Problem des Sokrates.** Die Klugheit, Helle, Härte und Logicität als Waffe wider die Wildheit der Triebe. Letztere müssen gefährlich und untergangdrohend sein: sonst hat es keinen Sinn, die Klugheit bis zu dieser Tyrannei auszubilden. Aus der Klugheit einen Tyrannen machen: aber dazu müssen die Triebe Tyrannen sein. Dies das Problem. – Es war sehr zeitgemäß damals. Vernunft wurde = Tugend = Glück.“ Friedrich Nietzsche: Nachgelassene Fragmente Frühjahr 1888, 14[92]. In: Ders.: Nietzsche. Werke. Kritische Gesamtausgabe. 8. Abt. 3. Bd. Nachgelassene Fragmente Anfang 1888 bis Anfang 1889. Hrsg. v. Giorgio Colli u. Mazzino Montinari. Berlin u. New York: De Gruyter 1972, S. 60–62, hier S. 61. Hervorhebung im Original.

946 Nietzsche: Götzen-Dämmerung, S. 72.

er schien ein Arzt, ein Heiland zu sein.“⁹⁴⁷ Sokrates und das Christentum stehen für Nietzsche mit ihrer die dionysischen Triebe in die Schranken weisenden Moral-Tyrannie für das absteigende Leben, das sich vom Konzept des Übermenschen diametral entfernt:

Sokrates war ein Missverständnis; die ganze Besserungs-Moral, auch die christliche, war ein Missverständnis ... Das grellste Tageslicht, die Vernünftigkeit um jeden Preis, das Leben hell, kalt, vorsichtig, bewusst, ohne Instinkt, im Widerstand gegen Instinkte war selbst nur eine Krankheit, eine andre Krankheit – und durchaus kein Rückweg zur ‚Tugend‘, zur ‚Gesundheit‘, zum Glück ... Die Instinkte bekämpfen müssen – das ist die Formel für *décadence*: so lange das Leben aufsteigt, ist Glück gleich Instinkt. –⁹⁴⁸

Der mit Sokrates eingeleitete Verfall der apollinisch-dionysischen Kultur der griechischen Antike, den Nietzsche postuliert, wird damit direkt an seine Kritik des Christentums anschlussfähig.

7.4.4 *Zertrümmerung der christlichen *décadence**

Nietzsches scharfe Ablehnung des Christentums ist bekannt. Der Ausgangspunkt der Ablehnung ist, dass das Christentum „aus Ressentiment“ eine „lebensfeindliche Auffassung in das Leben hineingeschmuggelt [hat]. Seitdem ist die ‚griechische‘ Heiterkeit verloren gegangen.“ Nietzsche sieht daher im „Christentum [...] den Grund einer perversen Umwertung aller Werte. Das Christentum habe die Welt böse gemacht.“⁹⁴⁹ In Form seiner „Umwertung aller Werthe“⁹⁵⁰ wird Nietzsche – dem Sohn eines protestantischen Pfarrers – das Christentum zur Tyrannie, es bekämpft seiner Auffassung nach mit seiner Jenseitsideologie die diesseitigen vitalen Interessen des Lebens und

947 Nietzsche: *Götzen-Dämmerung*, S. 72.

948 Nietzsche: *Götzen-Dämmerung*, S. 73.

949 Evers: *Die Ästhetische Revolution in Deutschland*, S. 173.

950 Nietzsche: *Götzen-Dämmerung*, S. 57. Nietzsche lobt in seiner Umwertung aller Werte die allgemein moralisch ‚schlechten‘ und ‚verwerflichen‘ Eigenschaften und sieht im Tyrannischen einen quasi-evolutionären Weg zur ‚Erhöhung‘ des Menschen: „Wir Umgekehrten, die wir uns ein Auge und ein Gewissen für die Frage aufgemacht haben, wo und wie bisher die Pflanze ‚Mensch‘ am kräftigsten in die Höhe gewachsen ist, vermeinen, dass dies jedes Mal unter den umgekehrten Bedingungen geschehn ist, dass dazu die Gefährlichkeit seiner Lage erst in's Ungeheure wachsen, seine Erfindungs- und Verstellungskraft (sein ‚Geist‘ –) unter langem Druck und Zwang sich in's Feine und Verwegene entwickeln, sein Lebens-Wille bis zum unbedingten Macht-Willen gesteigert werden musste: – wir vermeinen, dass Härte, Gewaltsamkeit, Sklaverei, Gefahr auf der Gasse und im Herzen, Verborgtheit, Stoicismus, Versucherkunst und Teufelei jeder Art, dass alles Böse, Furchtbare, Tyrannische, Raubthier- und Schlangenhafte am Menschen so gut zur Erhöhung der Species ‚Mensch‘ dient, als sein Gegensatz.“ Nietzsche: *Jenseits von Gut und Böse*, S. 61.

bildet die Antithese zum Dionysischen und damit zum Ästhetischen, wie Evers weiter darstellt: „Dionysos steht für die hohe Bejahung des Lebens. Der griechische Gott steht für den Sieg der ästhetischen Perspektive, die alle Dinge heiligt [...]. Es ist kein größerer Gegensatz denkbar zwischen dem christlichen und dem ästhetischen Menschen.“⁹⁵¹ Das Christentum und die sich in seinem Zuge entwickelnden kulturellen wie politischen Konstrukte stehen nach Nietzsche der Verwirklichung des Übermenschen diametral entgegen, Christentum ist immer *décadence*, die es seiner Ansicht nach unbedingt zu bekämpfen gilt. Nietzsche wird einerseits aufgrund seiner Ablehnung der christlichen Religion immer wieder mit dem Vorwurf des Nihilismus konfrontiert, doch

[a]ndererseits ist bei Nietzsche Nihilismus gleichbedeutend mit Entwertung, Entartung des Lebens, Dekadenz. Den Verfall der vitalen Werte stellt er schon bei Sokrates und Platon fest, aber sieht ihn vor allem im Christentum verkörpert. Das Christentum sei der Wille zum Nichts, indem es anstelle des bejahenden Lebens, das Jenseits setze: in Nietzsches Augen das Nichts, den Tod. Jede Philosophie, jede Ideologie, die das irdische Leben entwertet, verneint, ist Nihilismus. Nicht nur das Christentum, auch davon abgeleitete Bewegungen wie Sozialismus und Kommunismus bedeuten eine Verneinung des Lebens. Das gleiche gilt für die Wissenschaftsgläubigkeit: auch sie verneint das Leben.⁹⁵²

Bereits in der *Geburt der Tragödie* wird das Christentum von Nietzsche zum lebensfeindlichen Prinzip schlechthin erklärt. Der moralische Hoheitsanspruch der christlichen Lehre wird Nietzsche deshalb zur Tyrannei, weil er aus seiner Sicht kunstfeindlich ist. Eine christliche Weltausdeutung verhindert eine ästhetische Haltung zur Welt und stellt sich damit gegen das aufsteigende Leben. Nietzsche charakterisiert

das Christenthum als die ausschweifendste Durchfigurierung des moralischen Thema's, welche die Menschheit bisher anzuhören bekommen hat. In Wahrheit, es giebt zu der rein ästhetischen Weltauslegung und Welt-Rechtfertigung, wie sie in diesem Buche gelehrt wird, keinen grösseren Gegensatz als die christliche Lehre, welche nur moralisch ist und sein will und mit ihren absoluten Maassen, zum Beispiel schon mit ihrer Wahrhaftigkeit Gottes, die Kunst, je de Kunst ins's Reich der Lüge verweist, – das heisst verneint, verdammt, verurtheilt. Hinter einer derartigen Denk- und Werthungsweise, welche kunstfeindlich sein muss, so lange sie irgendwie ächt ist, empfand ich von jeher auch

951 Evers: Die Ästhetische Revolution in Deutschland, S. 173.

952 Evers: Die Ästhetische Revolution in Deutschland, S. 168. In *Götzen-Dämmerung* zeigt sich Nietzsches philosophische Ablehnung des Nihilismus: „Wenn ein Philosoph Nihilist sein könnte, so würde er es sein, weil er das Nichts hinter allen Idealen des Menschen findet. Oder noch nicht einmal das Nichts, – sondern nur das Nichtswürdige, das Absurde, das kranke, das feige, das Müde, alle Art Hefen aus dem ausgetrunkenen Becher seines Lebens ...“ Nietzsche: *Götzen-Dämmerung*, S. 131.

das Lebensfeindliche, den ingrimmigen rachsüchtigen Widerwillen gegen das Leben selbst: denn alles Leben ruht auf Schein, Kunst, Täuschung, Optik, Nothwendigkeit des Perspektivischen und des Irrthums.⁹⁵³

In einem Nachlassfragment aus dem Winter 1880/81 findet sich Gott schließlich auf der Stufe römischer Imperatoren wieder, der christliche Gott ist für Nietzsche Tyrann geworden: „Welche Gemeinheit! Gott will Liebe von den Menschen – und hat für die, welche sie versagen, die Hölle in Bereitschaft! Wie Tiberius und Nero! Ist es nicht achtbar, einem solchen Tyrannen sich zu weigern?“⁹⁵⁴ In *Also sprach Zarathustra* verkündet der eremitische Philosoph auf seinem Lebensweg der Suche nach dem Übermenschen: „Ich bin Zarathustra, der Gottlose!“⁹⁵⁵ und entrüstet sich über sein asketisches Umfeld: „Sollte es denn möglich sein! Dieser alte Heilige hat in seinem Walde noch nichts davon gehört, dass Gott todt ist.“⁹⁵⁶ Zarathustra zeichnet an anderer Stelle im Gespräch mit dem „letzte[n] Papst“⁹⁵⁷ über den toten Gott, den „das Mitleiden erwürgte“, ⁹⁵⁸ einen Weg der Degeneration des christlichen Gottes vom Alten zum Neuen Testament nach. Der Tod Gottes ist auf dessen abnehmende Willensstärke und abgelegte Tyrannei zurückzuführen und somit selbstverschuldet:

Als er jung war, dieser Gott aus dem Morgenlande, da war er hart und rachsüchtig und erbaute sich eine Hölle zum Ergötzen seiner Lieblinge. Endlich aber wurde er alt und weich und mürbe und mitleidig, einem Grossvater ähnlicher als einem Vater, am ähnlichsten aber einer wackeligen alten Grossmutter. Da sass er, welk in seinem Ofenwinkel, härmte sich ob seiner schwachen Beine, weltmüde, willensmüde, und erstickte eines Tags an seinem allzugrossen Mitleiden [...].⁹⁵⁹

Der Weg zum Übermenschen muss mit Nietzsche nach dem Tod Gottes über die Selbstvergrößerung, den konkurrenzlosen Weg zum Leben führen, denn „wenn es Götter gäbe, wie hielte ich's aus, kein Gott zu sein! Also giebt es keine Götter.“⁹⁶⁰ Moral und Tugend führen hingegen in die entgegengesetzte

953 Nietzsche: Die Geburt der Tragödie, S. 18.

954 Friedrich Nietzsche: Nachgelassene Fragmente Winter 1880–81, 8[27]. In: Ders.: Nietzsche. Werke. Kritische Gesamtausgabe. 5. Abt. 1. Bd. Morgenröte. Nachgelassene Fragmente. Anfang 1880 bis Frühjahr 1881. Hrsg. v. Giorgio Colli u. Mazzino Montinari. Berlin u. New York: De Gruyter 1971, S. 718.

955 Nietzsche: Also sprach Zarathustra, S. 211.

956 Nietzsche: Also sprach Zarathustra, S. 8.

957 Nietzsche: Also sprach Zarathustra, S. 318.

958 Nietzsche: Also sprach Zarathustra, S. 319.

959 Nietzsche: Also sprach Zarathustra, S. 320.

960 Nietzsche: Also sprach Zarathustra, S. 106.

Richtung.⁹⁶¹ Bekümmert stellt Zarathustra daher fest: „Ich gehe durch diess Volk und halte die Augen offen: sie sind kleiner geworden und werden immer kleiner: – das aber macht ihre Lehre von Glück und Tugend.“⁹⁶² Gegen diesen Niedergang der ‚Masse‘ wird im *Zarathustra* das Immoralische der Einzelnen gesetzt, das nicht verkleinert, sondern vergrößert, das nicht einengt, sondern erweitert: „Wir Anderen, wir Immoralisten, haben umgekehrt unser Herz weit gemacht für alle Art Verstehen, Begreifen, Gutheissen.“⁹⁶³ Das christliche Empfinden der Schuld gilt es daher auch zu bekämpfen. Nietzsche geht so weit, den ganzen Begriff der Schuld tilgen zu wollen, da er seiner Ansicht nach immer zu einer Schwächung des Lebens führt:

Heute, [...] wo wir Immoralisten zumal mit aller Kraft den Schuldbegriff aus der Welt wieder herausnehmen und Psychologie, Geschichte, Natur, die gesellschaftlichen Instinkte und Sanktionen von ihnen zu reinigen suchen, giebt es in unsern Augen keine radikalere Gegnerschaft als die der Theologen, welche fortfahren, mit dem Begriff der ‚sittlichen Weltordnung‘ die Unschuld des Werdens durch ‚Strafe‘ und ‚Schuld‘ zu durchseuchen. Das Christenthum ist eine Metaphysik des Henkers ...⁹⁶⁴

Seine Autobiographie *Ecce homo*, an der Nietzsche 1888 und 1889 arbeitete, schließt mit der Formel, die seinen ästhetisch-philosophischen Glauben auf den Punkt bringt: „ – Hat man mich verstanden? – Dionysos gegen den

961 Da Moral und Religion – Nietzsche zufolge – dem Weg der Lebensbejahung entgegengesetzt sind, handelt es sich bei ihnen auch immer um einen Irrtum: „Die Moral und Religion gehört ganz und gar unter die Psychologie des Irrthums: in jedem einzelnen Falle wird Ursache und Wirkung verwechselt; oder die Wahrheit mit der Wirkung des als wahr Geglaubten verwechselt; oder ein Zustand des Bewusstseins mit der Ursächlichkeit dieses Zustands verwechselt.“ Nietzsche: *Götzen-Dämmerung*, S. 95.

962 Nietzsche: Also sprach Zarathustra, S. 209.

963 Nietzsche: *Götzen-Dämmerung*, S. 87.

964 Nietzsche: *Götzen-Dämmerung*, S. 96. Für seine Zeit beklagt Nietzsche, dass die Befehlshaber durch das schlechte Gewissen gehemmt sind oder ihre Herrschaft verleugnen würden. Es „fehlen endlich geradezu die Befehlshaber und Unabhängigen; oder sie leiden innerlich am schlechten Gewissen und haben nöthig, sich selbst erst eine Täuschung vorzumachen, um befehlen zu können: nämlich als ob auch sie nur gehorchen. Dieser Zustand besteht heute tatsächlich in Europa: ich nenne ihn die moralische Heuchelei der Befehlenden.“ Nietzsche: *Jenseits von Gut und Böse*, S. 119. An anderer Stelle schreibt Nietzsche der Konstruktion des schuldfreien „gute[n] Gewissens“ eine emotionale Funktion zu: „Der Mensch, ein vielfaches, verlogenes, künstliches und undurchsichtiges Thier, den andern Thieren weniger durch Kraft als durch List und Klugheit unheimlich, hat das gute Gewissen erfunden, um seine Seele einmal als einfach zu genießen“. Nietzsche: *Jenseits von Gut und Böse*, S. 235.

Gekreuzigten ...“.⁹⁶⁵ Das Christentum steht für Nietzsche in seinem hierarchisch geprägten Denken für eine bestimmte Form der Moral, die sogenannte ‚Sklaven-Moral‘: „Das Christentum bedeutet die erste große Umwertung der Werte. Es setzt als höchste Priorität die Wahrheit. Im Namen einer dogmatischen Wahrheit tyrannisiert es das überreiche Leben. [...] Mit dem Christentum siegt, was Nietzsche später die ‚Sklavenmoral‘ nennt.“⁹⁶⁶ Um im Zuge des immer weiter aufsteigenden Lebens schließlich den vorläufigen Menschen durch den Übermenschen zu überwinden, gilt es laut Nietzsche gerade nicht, die Hierarchien abzubauen, sondern, ganz im Gegenteil, die Tyrannei der christlichen ‚Sklaven-Moral‘ durch eine kulturstiftende ‚Herren-Moral‘ des aufsteigenden Lebens zu ersetzen.

7.4.5 *‚Herren-Moral‘ und ‚Sklaven-Moral‘: Tyrannische Hierarchie als Grundvoraussetzung von Kultur*

Nietzsches Geschichtsbild, seine ästhetische Philosophie und sein in die Zukunft projiziertes Übermenschen-Konzept sind zutiefst hierarchisch und selektierend organisiert: „Zuletzt muss es so stehen, wie es steht und immer stand: die grossen Dinge bleiben für die Grossen übrig, die Abgründe für die Tiefen, die Zartheiten und Schauder für die Feinen, und, im Ganzen und Kurzen,

965 Friedrich Nietzsche: *Ecce homo* [1888/89/1908]. In: Ders.: Nietzsche. Werke. Kritische Gesamtausgabe. 6. Abt. 3. Bd. *Der Fall Wagner. Götzen-Dämmerung. Der Antichrist. Ecce homo. Dionysos-Dithyramben. Nietzsche contra Wagner*. Hrsg. v. Giorgio Colli u. Mazzino Montinari. Berlin: De Gruyter 1969, S. 253–372, hier S. 372. Bruno Hillebrand erläutert zu dieser Passage, dass Nietzsches Philosophie, unter ihrem ‚Schutzpatron‘ Dionysos, alles andere als nihilistisch ist, sondern immer im Dienst eines aufsteigenden Lebens steht, so wie Nietzsche es versteht: „Das Leben soll in das Bewußtsein seiner Eigengesetzlichkeit zurückfinden. *Dionysos gegen den Gekreuzigten* – das ist die Parole am Ende dieses Leidensweges. Hier spricht der Antichrist als Antinihilist. Nein, Nietzsche war kein Nihilist, kein Dandy des Nichts“. Hillebrand: *Ästhetik des Nihilismus*, S. 71. Hervorhebung im Original. Auch in seinem Vierten Satz zum Seins-Begriff in *Götzen-Dämmerung* geht Nietzsche auf die Differenz zwischen Christentum und dem Dionysischen ein. Das Christentum, und auch seine mehr oder weniger versteckten Nachfolger in der Philosophiegeschichte (Kant) stehen mit ihrem Wahrheitsbegriff für das niedergehende Leben der *décadence*, während die vorsokratischen antiken Tragiker gerade durch das Zweifelhafte dem aufsteigenden Weg des Lebens dionysisch das Wort reden: „Die Welt scheiden in eine ‚wahre‘ und eine ‚scheinbare‘, sein es in der Art des Christenthums, sei es in der Art Kant’s (eines hinterlistigen Christen zu guterletzt) ist nur eine Suggestion der *décadence*, – ein Symptom niedergehenden Lebens ... Dass der Künstler den Schein höher schätzt als die Realität, ist kein Einwand gegen diesen Satz. Denn ‚der Schein‘ bedeutet hier die Realität noch einmal, nur in einer Auswahl, Verstärkung, Correctur ... Der tragische Künstler ist kein Pessimist, – er sagte gerade Ja zu allem Fragwürdigen und Furchtbaren selbst, er ist dionysisch ...“. Nietzsche: *Götzen-Dämmerung*, S. 79.

966 Evers: *Die Ästhetische Revolution in Deutschland*, S. 173.

alles Seltene für die Seltenen. –⁹⁶⁷ Es ist immer ein Streben nach Größe und dem Außerordentlichen, das Nietzsches Denkbewegungen treibt, gegen die Schwerkraft der *décadence*. Weit oben in diese gesellschaftliche Rangordnung setzt Nietzsche den einsam-eremitischen Philosophen, der, von der ‚gewöhnlichen‘ Welt der Menschen abgewandt, wie sein Zarathustra, am ehesten den Weg zum Übermenschen denken kann.⁹⁶⁸ Für Nietzsche ist „die Furcht [...] die Mutter der Moral“,⁹⁶⁹ und er postuliert: „Es giebt Herren-Moral und Sklaven-Moral“. ⁹⁷⁰ Erstere sieht Nietzsche im vorsokratischen Griechenland verortet und letztere vor allem im Zuge des Christentums verbreitet. Wenn die *décadence* des Christentums überwunden ist, könnte sich, so Nietzsche, eine neue ‚Herren-Moral‘ einer aristokratischen Ästhetik-Elite etablieren.⁹⁷¹

Um überhaupt kulturelle Werte schaffen zu können, ist mit Nietzsche immer Hierarchie, Zwang und das dauerhafte sklavische Gehorchen der ‚Vielen‘ vonnöten. Kulturelle Formung ist bei Nietzsche immer mit Gewalt verbunden.

967 Nietzsche: *Jenseits von Gut und Böse*, S. 60.

968 Nietzsche charakterisiert diesen ‚größten‘ Menschen, der sich ‚jenseits von Gut und Böse‘ befindet, folgendermaßen: „[D]er soll der Grösste sein, der der Einsamste sein kann, der Verborgendste, der Abweichendste, der Mensch jenseits von Gut und Böse, der Herr seiner Tugenden, der Überreiche des Willens; dies eben soll Grösse heißen: ebenso vielfach als ganz, ebenso weit als voll sein können“. Nietzsche: *Jenseits von Gut und Böse*, S. 147.

969 Nietzsche: *Jenseits von Gut und Böse*, S. 122.

970 Nietzsche: *Jenseits von Gut und Böse*, S. 208. Zum Binarismus der Herren- und Sklaven-Moral passt Nietzsches Auffassung, dass jeder Mensch nur zwischen Unterwerfung und Tyrannei wählen kann. Dabei ist, wie es in einem Nachlassfragment heißt, für die Erträglichkeit der Unterwerfung die Distanz zum unterwerfenden Subjekt entscheidend: „Die Größe oder Kleinheit der menschlichen Kraft entscheidend bei der Constitution seiner Empfindung. Er wird erst böse und wild, wenn Mächte, die der seinen ähnlich oder unter ihm sind, ihm gegenüber treten. Gegen Gewitter ist er ohne Vorwurf. Das Unrecht der Fürsten erträgt man leichter. Am schlimmsten ist der Nachbar daran. Wo der Mensch sich nicht unterwirft, da wird er selber Tyrann.“ Friedrich Nietzsche: *Nachgelassene Fragmente Juli–August 1879*, 42[5]. In: Ders.: *Nietzsche. Werke. Kritische Gesamtausgabe*. 4. Abt. 3. Bd. *Menschliches, Allzumenschliches*. Zweiter Bd. *Nachgelassene Fragmente. Frühling 1878 bis November 1879*. Hrsg. v. Giorgio Colli u. Mazzino Montinari. Berlin: De Gruyter 1967, S. 453 f.

971 Evers fasst zum Moralbegriff bei Nietzsche zusammen: „1886 kommt *Jenseits von Gut und Böse* heraus, 1887 *Zur Genealogie der Moral*. In diesen beiden Schriften geht er dem Ursprung der modernen Moral nach. Er unterscheidet eine ‚Herrenmoral‘ von der ‚Sklavenmoral‘. Letztere habe mit der Verbreitung des Christentums die aristokratische Moral besiegt, die herrschende Moral im vorsokratischen Griechenland. Mit dem Niedergang des Christentums und dem Aufstieg des Nihilismus sieht Nietzsche eine neue Chance für eine neue vornehme Moral, für eine neue Aristokratie. Nietzsche bemüht sich um eine neue Moral, um einen Standpunkt jenseits von Gut und Böse: die ästhetische Perspektive.“ Evers: *Die Ästhetische Revolution in Deutschland*, S. 145.

Diese Form der Tyrannei wird jedoch nicht kritisiert, sondern ausdrücklich gewünscht und bestärkt:

Das Wesentliche, ‚im Himmel und auf Erden‘, wie es scheint, ist, [...] dass lange und in Einer Richtung gehorcht werde: dabei kommt und kam auf die Dauer immer Etwas heraus, dessentwillen es sich lohnt, auf Erden zu leben, zum Beispiel Tugend, Kunst, Musik, Tanz, Vernunft, Geistigkeit, – irgend etwas Verklärendes, Raffiniertes, Tolles und Göttliches. [...] [D]iese Tyrannei, diese Willkür, diese strenge und grandiose Dummheit hat den Geist erzogen; die Sklaverei ist, wie es scheint, im gröberen und feineren Verstande das unentbehrliche Mittel auch der geistigen Zucht und Züchtigung.⁹⁷²

Da sich Nietzsches Philosophie jenseits von Gut und Böse bewegt, kann er diese Begriffe relational fassen und ihre inhaltliche Bestimmung zu einer Herrschaftsfrage erklären: „[E]s ist das eigentliche Herrenrecht, Werthe zu schaffen“.⁹⁷³ Die Distanz zu den Gehorchenden gilt es dabei tyrannisch aufzubauen und zu halten:

[W]enn die Herrschenden es sind, die den Begriff ‚gut‘ bestimmen, sind es die erhobenen stolzen Zustände der Seele, welche als das Auszeichnende und die Rangordnung Bestimmende empfunden werden. Der vornehme Mensch trennt die Wesen von sich ab, an denen das Gegentheil solcher gehobener stolzer Zustände zum Ausdruck kommt: er verachtet sie.⁹⁷⁴

972 Nietzsche: *Jenseits von Gut und Böse*, S. 108 f.

973 Nietzsche: *Jenseits von Gut und Böse*, S. 213.

974 Nietzsche: *Jenseits von Gut und Böse*, S. 209. In der Dritten Abhandlung von *Zur Genealogie der Moral*, ‚was bedeuten asketische Ideale?‘, beschreibt Nietzsche komplementär hierzu die „Heerdenbildung“ als einen ‚Instinkt‘ der ‚Schwäche‘, während die ‚Starken‘ immer zur Vereinzelung streben würden. Darüber hinaus sind nach Nietzsche oligarchische Strukturen immer von dem „tyrannische[n] Gelüst“ des Einzelnen bedroht: „[D]ie Heerdenbildung ist im Kampf mit der Depression ein wesentlicher Schritt und Sieg. [...] Alle Kranken, Krankhaften streben instinktiv, aus einem Verlangen nach Abschüttelung der dumpfen Unlust und des Schwächegefühls, nach einer Heerden-Organisation: der asketische Priester erräth diesen Instinkt und fördert ihn; wo es Heerden giebt, ist es der Schwäche-Instinkt, der die Heerde gewollt hat, und die Priester-Klugheit, die sie organisirt hat. Denn man übersehe dies nicht: die Starken streben ebenso naturnothwendig auseinander, als die Schwachen zueinander; wenn erstere sich verbinden, so geschieht es nur in der Aussicht auf eine aggressive Gesamt-Aktion und Gesamt-Befriedigung ihres Willens zur Macht, mit vielem Widerstande des Einzel-Gewissens; letztere dagegen ordnen sich zusammen, mit Lust gerade an dieser Zusammenordnung, – ihr Instinkt ist dabei ebenso befriedigt, wie der Instinkt der geborenen ‚Herren‘ (das heisst der solitären Raubthier-Species Mensch) im Grunde durch Organisation gereizt und beunruhigt wird. Unter jeder Oligarchie liegt – die ganze Geschichte lehrt es – immer das tyrannische Gelüst versteckt; jede Oligarchie zittert beständig von der Spannung her, welche jeder Einzelne in ihr nöthig hat, Herr über dies

Die Menschheit wird von Nietzsche in eine naturalisierte Rangordnung gedrängt, in der geherrscht und gehorcht werden muss: „Es giebt einen Instinkt für den Rang, welcher, mehr als Alles, schon Anzeichen eines hohen Ranges ist“.⁹⁷⁵ Dabei weist der Immoralist Nietzsche jede Verantwortung für hierarchische Unterschiede und sich hieraus ergebene Ungerechtigkeiten grundlegend zurück, denn „Niemand ist dafür verantwortlich, dass er überhaupt da ist, dass er so und so beschaffen ist, dass er unter diesen Umständen, in dieser Umgebung ist.“⁹⁷⁶ Die Eigenschaft des Herrschens wird zu etwas Mitgebrachtem, das zwar durchaus bei Nietzsche teilweise kulturell erzeugt,⁹⁷⁷ doch letztlich mystisch verunspränglich wird: „Die vornehme Seele hat Ehrfurcht vor sich.“⁹⁷⁸ Dabei ist der Egoismus die naturalisierte Grundeigenschaft der „vornehmen Seele“:

[D]er Egoismus gehört zum Wesen der vornehmen Seele, ich meine jenen unverrückbaren Glauben, dass einem Wesen, wie ‚wir sind‘, andre Wesen von Natur unterthan sein müssen und sich ihm zu opfern haben. Die vornehme Seele nimmt diesen Thatbestand ihres Egoismus ohne jedes Fragezeichen hin, auch ohne ein Gefühl von Härte Zwang, [sic] Willkür darin, vielmehr wie Etwas, das im Urgesetz der Dinge begründet sein mag: – suchte sie nach einem Namen dafür, so würde sie sagen ‚es ist die Gerechtigkeit selbst‘.⁹⁷⁹

Gelüst zu bleiben. (So war es zum Beispiel griechisch: Plato bezeugt es an hundert Stellen, Plato, der seines Gleichen kannte – und sich selbst ...). Nietzsche: Zur Genealogie der Moral, S. 400–402.

975 Nietzsche: Jenseits von Gut und Böse, S. 217.

976 Nietzsche: Götzen-Dämmerung, S. 96.

977 Nietzsches Anerkennung einer kulturellen Konstruktion von Menschen, die er im Übrigen zwingend für sein Übermenschkonzept benötigt, zeichnet sich in der Aussage ab, in der er einen durch „beständige[n] Kampf“ geformten ‚idealen Typus‘ imaginiert: „Ein Typus mit wenigen, aber sehr starken Zügen, eine Art strenger kriegerischer klugschweisamer, geschlossener und verschlossener Mensch [...]; der beständige Kampf mit immer gleichen ungünstigen Bedingungen ist [...] die Ursache davon, dass ein Typus fest und hart wird.“ Nietzsche: Jenseits von Gut und Böse, S. 215.

978 Nietzsche: Jenseits von Gut und Böse, S. 233.

979 Nietzsche: Jenseits von Gut und Böse, S. 219 f. Das in den Herrschenden angelegte Streben nach Herrschaft führt dabei quasi zwangsläufig, so Nietzsche, in verschiedensten Formen, zur Instrumentalisierung anderer Menschen für den eigenen Aufstieg. Die mit der Herren-Moral ausgestatteten Menschen sind Gefangene ihres Willens zur Macht: sie müssen auf ihrem Gebiet kämpfen, bis sie oben sind: „Ein Mensch, der nach Großem strebt, betrachtet Jedermann, dem er auf seiner Bahn begegnet, entweder als Mittel oder als Verzögerung und Hemmnis – oder als zeitweiliges Ruhebett. Seine ihm eigenthümliche hochgeartete Güte gegen Mitmenschen ist erst möglich, wenn er auf seiner Höhe ist und herrscht.“ Nietzsche: Jenseits von Gut und Böse, S. 227. Beklagt wird von Nietzsche ausdrücklich, dass die meisten der „höheren Menschen“ trotz ihrer egoistischen

Im *Zarathustra* wird die Selbstsucht als ausdrücklich lebensbejahende Eigenschaft dargestellt; diese ist bei Nietzsche, umgeben von religiösem Vokabular, die Grundvoraussetzung für das aufsteigende Leben der Herren-Moral: „Und damals geschah es auch, – und wahrlich, es geschah zum ersten Male! – dass sein Wort die Selbstsucht selig pries, die heilige, gesunde Selbstsucht, die aus mächtiger Seele quillt“.⁹⁸⁰

Von der Herren-Moral und ihrem naturalisierten Egoismus wird die Sklaven-Moral scharf abgegrenzt. In ihr verdichtet Nietzsche sowohl Schopenhauers Pessimismus als auch die Tugenden des Christentums, allen voran das Mitleiden, in dem Nietzsche eine besondere Schwäche sieht:

Es steht anders mit dem zweiten Typus der Moral, der Sklaven-Moral. Gesetz, dass die Vergewaltigten, Gedrückten, Leidenden, Unfreien, Ihrer selbst-Ungewissen und Müden moralisieren: was wird das Gleichartige ihrer moralischen Werthschätzungen sein? Wahrscheinlich wird ein pessimistischer Argwohn gegen die ganze Lage des Menschen zum Ausdruck kommen, vielleicht eine Verurtheilung des Menschen mitsammt seiner Lage. Der Blick des Sklaven ist abgünstig für die Tugenden des Mächtigen [...]. Umgekehrt werden die Eigenschaften hervorgezogen [...], welche dazu dienen, Leidenden das Dasein zu erleichtern: hier kommt das Mitleiden, die gefällige hilfsbereite Hand, das warme Herz, die Geduld, der Fleiss, die Demuth, die Freundlichkeit zu Ehren –, denn das sind hier die nützlichsten Eigenschaften und beinahe die einzigen Mittel, den Druck des Daseins auszuhalten.⁹⁸¹

Grundausstattung auf diesem Weg nach oben untergehen: „Die Verderbnis, das Zugrundegehen der höheren Menschen, der fremder gearteten Seelen ist nämlich die Regel: es ist schrecklich, eine solche Regel immer vor Augen zu haben.“ Nietzsche: *Jenseits von Gut und Böse*, S. 223.

980 Nietzsche: *Also sprach Zarathustra*, S. 234.

981 Nietzsche: *Jenseits von Gut und Böse*, S. 211. Der Sklave ist für Nietzsche dabei untrennbar mit dem Tyrannischen verbunden. Selbst unter dem tyrannischen Joch der Herrschenden versteht er, so Nietzsche, selbst auch nur die Sprache der Tyrannei, was Nietzsche an der Französischen Revolution festmacht, die er als Beginn eines Aufstandes der Sklaven(-Moral) ansieht: „Die ‚Aufklärung‘ empört: der Sklave nämlich will Unbedingtes, er versteht nur das Tyrannische, auch in der Moral, er liebt wie er hasst, ohne Nuance, bis in die Tiefe, bis zum Schmerz, bis zur Krankheit, – sein vieles verborgenes Leiden empört sich gegen den vornehmen Geschmack, der das Leiden zu leugnen scheint. Die Skepsis gegen das Leiden, im Grunde nur eine Attitude der aristokratischen Moral, ist nicht am wenigsten auch an der Entstehung des letzten grossen Sklaven-Aufstandes beteiligt, welcher mit der französischen Revolution [sic] begonnen hat.“ Nietzsche: *Jenseits von Gut und Böse*, S. 67. Im *Zarathustra* heisst es im Abschnitt ‚Vom Freunde‘ zur Unmöglichkeit einer Annäherung zwischen Sklave und Tyrann: „Bist du ein Sklave? So kannst du nicht Freund sein. Bist du ein Tyrann? So kannst du nicht Freunde haben.“ Nietzsche: *Also sprach Zarathustra*, S. 68.

Die Tugenden der Sklaven-Moral, wie sie sich für Nietzsche besonders im Christentum verdichten, führen nach seiner Auffassung immer von der Herren-Moral hinab und sind daher als *décadence*-Erscheinung zu bekämpfen.⁹⁸² Den Zweck der Sklaven-Moral und der christlichen Tugenden sieht Nietzsche in der Bewältigung des für die nicht zur Herren-Moral bestimmten Menschen ansonsten unerträglichen Daseins, darüber hinaus bleiben Begriffe wie das Mitleid für Nietzsche inhaltsleer, seiner Auffassung nach „ist [es] absurd, sein Wesen in irgend einen Zweck hinabwälzen zu wollen, Wir haben den Begriff ‚Zweck‘ erfunden: in der Realität fehlt der Zweck ...“.⁹⁸³ Eine mit der Herren-Moral kompatible Philosophie muss sich daher auch jenseits aller moralischer Prämissen stellen:

Man kennt meine Forderung an den Philosophen, sich jenseits von Gut und Böse zu stellen, – die Illusion des moralischen Urtheils unter sich zu haben. Diese Forderung folgt aus der Einsicht, die von mir zum ersten Male formuliert worden ist: dass es gar keine moralischen That-sachen giebt. Das moralische Urtheil hat Das mit dem religiösen gemein, dass es an Realitäten glaubt, die keine sind. Moral ist nur eine Ausdeutung gewisser Phänomene, bestimmter geredet, eine Missdeutung.⁹⁸⁴

Die Moral wird selbst zu einer Form der Tyrannei, die als Charakteristikum der Sklaven-Moral dem aufsteigenden Leben und der Herren-Moral als *décadence* entgegen tritt. In einem Nachlassfragment vom Frühjahr 1888 verdeutlicht Nietzsche diesen Zusammenhang in der Formel: „Moral als *d é c a d e n c e* / Der ‚gute Mensch‘ als Tyran n“.⁹⁸⁵ Gegen ihn, den ‚guten Menschen‘, hat sich, so

982 Besonders scharf greift Nietzsche den Altruismus an, den er nicht nur im Christentum, sondern auch in Schopenhauers Philosophie sieht: „Kritik der *Décadence-Moral*. – Eine ‚altruistische‘ Moral, eine Moral, bei der die Selbstsucht verkümmert –, bleibt unter allen Umständen ein schlechtes Anzeichen. Dies gilt vom Einzelnen, dies gilt namentlich von Völkern. Es fehlt am Besten, wenn es an der Selbstsucht zu fehlen beginnt. Instinktiv das S i c h -Schädliche wählen, G e l o c k t -werden durch ‚uninteressierte‘ Motive giebt beinahe die Formel ab für *décadence*. [...] Es ist zu Ende mit ihm, wenn der Mensch altruistisch wird. – Statt naiv zu sagen, ‚i c h bin nichts mehr werth‘, sagt die Moral-Lüge im Munde des *décadent*: ‚Nichts ist etwas werth, – das Leben ist nichts werth‘ ... Ein solches Urtheil bleibt zuletzt eine grosse Gefahr, es wirkt ansteckend, – auf dem ganzen morbiden Boden der Gesellschaft wuchert es bald als Religion (Christentum), bald als Philosophie (Schopenhauerei).“ Nietzsche: Götzen-Dämmerung, S. 133 f.

983 Nietzsche: Götzen-Dämmerung, S. 96.

984 Nietzsche: Götzen-Dämmerung, S. 98.

985 Friedrich Nietzsche: Nachgelassene Fragmente Frühjahr 1888, 14[158], S. 134 f., hier S. 134. Weiter heißt es: „Die Menschheit hat immer denselben Fehler wiederholt: daß sie aus einem Mittel zum Leben einen Maßstab des Lebens gemacht hat [...] / : d. h. eine bestimmte *Species Mensch* behandelt ihre Existenzbedingungen als gesetzlich

Nietzsche, der lebensbejahende aufsteigende Mensch zu wehren. Es ist wieder einmal Dionysos, der Philosophen-Gott,⁹⁸⁶ den Nietzsche in seiner ästhetischen Philosophie über die Vervollkommnung des Menschen auf seinem langen Weg zum Übermenschen nachsinnen lässt:

So sagte er [Dionysos, T. N.] einmal: „unter Umständen liebe ich den Menschen – und dabei spielte er auf Ariadne an, die zugegen war –: der Mensch ist mir ein angenehmes tapferes erfinderisches Thier, das auf Erden nicht seines Gleichen hat, es findet sich in allen Labyrinthen noch zurecht. Ich bin ihm gut: ich denke oft darüber nach, wie ich ihn noch vorwärts bringe und ihn stärker, böser und tiefer mache, als er ist.“ – „Stärker, böser und tiefer?“ fragte ich erschreckt. „Ja, sagte er noch Ein Mal, stärker, böser und tiefer; auch schöner“ – und dazu lächelte der Versucher-Gott mit einem halkyonischen Lächeln, wie als ob er eben eine bezaubernde Artigkeit gesagt habe.⁹⁸⁷

7.4.6 *„Wille zur Macht“ – Wille zur Ästhetik*

In seiner Weiterentwicklung des Schopenhauer'schen Weltwillens prägt Nietzsche seinen Terminus des ‚Willens zur Macht‘. Für Nietzsche gilt: „Leben selbst ist Wille zur Macht.“⁹⁸⁸ Dem Leben wird damit in all seinen Formen eine differenziert zu betrachtende, jedoch grundlegend tyrannische Bestrebung eingeschrieben. Abgeleitet wird der Wille zur Macht wiederum aus der „Doppelnatur des Dionysos“,⁹⁸⁹ die „berauschende Sinnlichkeit und tödliche Grausamkeit“⁹⁹⁰ zugleich verkörpert. „In Nietzsches Spätphilosophie“, so Ries, „symbolisiert der Name Dionysos die wilde Weisheit des Leibes. Sie zeigt pathische Züge der Lust und des Blutes. Der Wille zur Macht ist in ihr ein Wille zur Präsenz, zum Dasein-Wollen, zu einer höchsten Steigerung der erotisch-thanatologischen Impulse des Lebens.“⁹⁹¹

Die Herrschaftstheorie Nietzsches basiert auf der Annahme des Willens zur Macht. Übertragen in den Bereich des Politischen folgt aus ihr die Konstruktion einer aristokratisch-elitären Herrscherkaste. Dabei kann der nach Nietzsche

aufzuerlegende Bedingungen, als ‚Wahrheit‘, ‚Gut‘, ‚Vollkommen‘: sie tyrannisiert ... / : es ist eine Form des Glaubens, des Instinkts, daß eine Art Mensch nicht die Bedingtheit ihrer eigenen Art, ihre Relativität im Vergleich zu anderen einsieht: / : wenigstens scheint es zu Ende zu sein mit einer Art Mensch (Volk, Rasse) wenn sie tolerant wird, gleiche Rechte zugestehet und nicht mehr daran denkt, Herr sein zu wollen – “. Nietzsche: Nachgelassene Fragmente Frühjahr 1888, 14[158], S. 134 f.

986 Vgl. Nietzsche: Jenseits von Gut und Böse, S. 238.

987 Nietzsche: Jenseits von Gut und Böse, S. 239.

988 Nietzsche: Jenseits von Gut und Böse, S. 27.

989 Ries: Nietzsche und seine ästhetische Philosophie des Lebens, S. 33.

990 Ries: Nietzsche und seine ästhetische Philosophie des Lebens, S. 33.

991 Ries: Nietzsche und seine ästhetische Philosophie des Lebens, S. 26.

in der weiteren Kulturentwicklung zu erstrebende Übermensch durch seine Vereinzelung nicht mit anderen auf Augenhöhe kooperieren; dies verweist auf eine Leerstelle in Nietzsches letztlich ästhetischem Herrschaftskonzept.

Verschränkt wird das Dionysische mit dem ästhetisch überformten Politischen. Der „eigentliche Grund für Nietzsches Politik ist das Wille-zur-Macht-Theorem, das als begriffliche Konkretisierung der dionysischen Urerfahrung zu entschlüsseln ist.“⁹⁹² Durch das Dionysische ist die Kunst mit dem Willen zur Macht aufs Engste verschränkt. Der Wille zur Macht wird damit zu einem ‚Willen zur Ästhetik‘. Nietzsche „stellt [...] die Verbindung zwischen Kunst und Wille zur Macht her, so daß am Ende letzterer, der Wille zur Macht, beiden, Leben wie Kunst, zugrundegelegt werden kann.“⁹⁹³ Wille ist bei Nietzsche immer auch ästhetisch zu denken und das Ästhetische ist immer auf das Leben, genauer: auf die Steigerung des Lebens zu beziehen, ansonsten ist es als dekadent abzulehnen. Die „schöpferische Selbstproduktivität des Lebens gewinnt“, so Ries, „ihre höchste Steigerung in der Kunst. Nietzsche, der ein Werk mit dem Titel ‚Der Wille zur Macht als Kunst‘ plante, sieht in ihr ein Modell für den Willen zur Macht.“⁹⁹⁴ Auf die Umstände der fälschlichen Kompilierung von Nietzsches nicht mehr realisiertem Hauptwerk *Der Wille zur Macht* durch Elisabeth Förster-Nietzsche und ‚Peter Gast‘ (Johann Heinrich Köselitz) und der damit verbundenen belasteten Nietzsche-Rezeption ist vielfach hingewiesen worden.⁹⁹⁵ Als Begriff ist der ‚Wille zur Macht‘ jedoch

992 Wallat: Philosophie des Abgrunds – Abgrund der Philosophie, S. 53.

993 Fehér: Kunst und Wille zur Macht, S. 178. Zum Zusammenhang von Ästhetik und Metaphysik in Bezug auf den Wille-zur-Macht-Begriff erläutert István M. Fehér: „Nietzsches Kunstdenken ist ästhetisch, weil es anthropologisch begründet ist. Es ist zugleich metaphysisch, weil die anthropologisch-ästhetische Dimension uns Einsicht in das Wesen der Natur, des Seins – und zwar alles Seins – gewährt. Dieses wird – metaphysisch, nicht mehr anthropologisch – als Wille zur Macht gefaßt.“ Fehér: Kunst und Wille zur Macht, S. 185. Besonders auch in diesem Kontext ist auf Martin Heidegger zu verweisen: Vgl. Martin Heidegger: Nietzsche. Bd. I u. II [1936–46]. 8. Aufl. Stuttgart: Klett-Cotta 2020. Eugenio Mazzarella erläutert zu Heideggers Analyse des Zusammenhanges von Ästhetik und Metaphysik bei Nietzsche: „In der meisterhaften Gegenüberstellung, die Martin Heidegger in seinem Nietzsche-Werk (1936–1946) unter dem Stichwort *Der Wille zur Macht als Kunst* durchführt, wird Nietzsches Ästhetisierung der Metaphysik im Vollbesitz ihres ontologischen Ranges aufgezeigt, das geschieht in einer Radikalität, in der die Kunst dem Randdasein entzogen wird, das ihr die Metaphysik hat zukommen lassen“. Eugenio Mazzarella: *Der Wille zur Macht als Wille zur Form: Nietzsche [La volontà di potenza come volontà di forma: natura e arte in Nietzsche, 2002]*. Übers. v. Steffen Wagner. In: Harald Seubert (Hrsg.): *Natur und Kunst in Nietzsches Denken*. Köln, Weimar u. Wien: Böhlau 2002 (= Collegium Hermeneuticum 8), S. 153–166, hier S. 153. Hervorhebung im Original.

994 Ries: Nietzsche und seine ästhetische Philosophie des Lebens, S. 114.

995 Zum Begriff ‚Wille zur Macht‘ und dem von Nietzsche geplanten, jedoch nicht mehr realisierten Text vgl. Hölterhof: Anthropologie des Leidens, S. 91 f. Zur Konzeptionsgeschichte

für Nietzsches Denken zentral, er steht als lebensbejahende – tyrannisch-produktive – Kraft der *décadence* in ihren vielfachen Formen diametral entgegen, bei Evers heißt es:

Leben ist in höchster Instanz Formgebung. ‚Dekadenz‘ ist in Nietzsches Augen alles, was das Leben verneint, in welcher subtilen Form auch immer. Als Arzt unserer Kultur diagnostiziert Nietzsche überall Verfall: im Rationalismus, in der Romantik, in der Wissenschaft und vor allem im Christentum. Sie sind dann Verfallsformen, wenn sie das Leben nicht verherrlichen, sondern verneinen und verleugnen. Nietzsche stellt das Leben unter den Begriff ‚Wille zur Macht‘. Es gibt zahlreiche Missverständnisse über den letzten Begriff. Das banalste lautet: ‚Wille zur Macht‘ sei das Streben nach Macht, sei die Rechtfertigung ordinärer Eroberungssucht. Letztere ist zwar eine Form des Willens zur Macht. Aber sie ist nicht die höchste. Die höchste Form des Willens zur Macht ist die künstlerische Form. Nicht die Kunst als Flucht aus dem Leben, als schöner Schein, sondern Kunst als Verherrlichung des Lebens – wie sperrig dieses Leben auch sei.⁹⁹⁶

Die hier anklingende Abmilderungstendenz Nietzsches durch Evers ist jedoch zu relativieren. Sicher geht es Nietzsche letztlich immer um Ästhetik als die höchste Form, er entscheidet jedoch weniger stark zwischen verschiedenen Machtbestrebungen. Nietzsche fordert die Lebensbejahung auf dem Weg zum Übermenschen, hierbei findet sich der Wille zur Macht in allen Formen, die ‚nach oben‘ streben, durchaus auch in der „Eroberungssucht“. Kontrovers ist beispielsweise Nietzsches Aussage: „Napoleon war ein Stück ‚Rückkehr zur Natur‘.“⁹⁹⁷ Normative Wertungen einer um Abmilderung und Kanonisierung bemühten akademischen Sphäre laufen bei Nietzsches Texten ins Leere. Allerdings ist erneut zu betonen, dass Nietzsche seine ästhetische Philosophie bis zu einem Endpunkt treibt und weit davon entfernt ist, eine praktische Politik vorzuschlagen. Die bedingungslose, immoralische Lebensbejahung steht für Nietzsche im Zentrum: „Leben im Sinne Nietzsches ist immer Dynamik, Aktivität, Tätigkeit, Drang, sich in höheren Formen zu verwirklichen.“⁹⁹⁸ Dabei ist es „das Wille-zur-Macht-Theorem, das eine konsequente Ontologie der Herrschaft begründet.“⁹⁹⁹ Hieraus folgt, so Wallat weiter, dass das „Leben als Wille zur Macht [...] somit Nietzsches ontologische, nicht mehr hinterfragbare und kritisierbare Wahrheit [ist].“¹⁰⁰⁰ Eine Ontologisierung des Willens zur Macht öffnet den Weg zur Gewalt, die nicht mehr durch Moral gebunden ist: „Es ist

des nicht mehr geschriebenen Textes ‚Der Wille zur Macht‘ vgl. auch Pegatzky: Das poröse Ich, S. 257.

996 Evers: Die Ästhetische Revolution in Deutschland, S. 152 f.

997 Nietzsche: Götzen-Dämmerung, S. 150.

998 Evers: Die Ästhetische Revolution in Deutschland, S. 159.

999 Wallat: Philosophie des Abgrunds – Abgrund der Philosophie, S. 52.

1000 Wallat: Philosophie des Abgrunds – Abgrund der Philosophie, S. 54.

das Wille-zur-Macht-Theorem, das als einziger Maßstab zukünftiger Moral die Befreiung aus der repressiven Sittlichkeit der Sitte zur Bejahung herrschaftlicher Gewalt hin öffnet“.¹⁰⁰¹ Damit ist der tyrannische Wille zur Macht bei Nietzsche ausdrücklich mit Gewalt und Herrschaft verbunden. Zwar ist das Ziel aller Kultur nach Nietzsche die ästhetische Vervollkommenung im Übermenschen: „Wille zur Macht ist eins mit der Selbstüberwindung des Lebens.“¹⁰⁰² Auf dem Weg zum Übermenschen wird jedoch, wie Wallat anmerkt, ausdrücklich einer radikal-hierarchischen Herren- und Sklavengesellschaft zumindest ästhetisch-philosophisch das Wort geredet:

Am Horizont von Nietzsches Moral- und Politikkritik zieht die Verdüsterung einer erzreaktionären und anachronistisch-archaisierenden Gewaltherrschaft einer vermeintlichen Elite über die dumpfe Masse auf. [...] Nietzsches praktische Philosophie des Willens zur Macht mündet schließlich konsequenterweise in einer Naturalisierung überkommener Herrschaftsverhältnisse, deren Legitimation im ‚Wesen‘ des Lebens selbst fundiert ist. Wenn es überhaupt Sinn macht, den Willen zur Macht als Pluralität zu interpretieren, so muss dies dadurch ergänzt werden, dass diese weniger in einem horizontalen nebeneinander als in einem vertikalen Übereinander besteht. Essentiell ist dem Willen zur Macht der Wille zur Herrschaft und zur ‚Rangordnung‘.¹⁰⁰³

Nicht umsonst findet sich das Tyrannische so frequentiert in Nietzsches Texten. Die Schriften bejahen den Tyrannen in seinen vielfältigen Formen als soziologischen, ästhetischen oder philosophischen Ausdruck des Willens zur Macht. Nirgendwo ist die Rangordnung stärker ausgeprägt und sichtbar, als in der Tyrannis. Dabei setzt Nietzsche das Tyrannische bereits in der Antike an und zieht eine Kontinuität in seine Zeit und eine Projektion des Tyrannischen in eine imaginierte Zukunft des Übermenschen, der sich dem Mythos wieder annähert:

So plaudert Nietzsche das Wesen der Vorgeschichte aus: Herrschaft und Gewalt. Da er aber dieses Wesen entkontextualisiert, indem er dessen soziale Formspezifik negiert, universalisiert und ontologisiert er es in seiner Philosophie des Willens zur Macht zum ewigen Wesen des Lebens selbst – die tragische Aufklärung retransformiert sich in Mythologie.¹⁰⁰⁴

Besonders im *Zarathustra* wird der Wille zur Macht immer wieder in aphoristisch-zugespitzter Weise in die philosophisch-eremitische Rede

1001 Wallat: Philosophie des Abgrunds – Abgrund der Philosophie, S. 55.

1002 Ries: Nietzsche und seine ästhetische Philosophie des Lebens, S. 111.

1003 Wallat: Philosophie des Abgrunds – Abgrund der Philosophie, S. 56.

1004 Wallat: Philosophie des Abgrunds – Abgrund der Philosophie, S. 61.

eingebunden und zeigt sich als Grundierung der von Nietzsches Kunstfigur Zarathustra verkündeten neuen Philosophie: „Wo ich Lebendiges fand, da fand ich Willen zur Macht; und noch im Willen des Dienenden fand ich den Willen, Herr zu sein.“¹⁰⁰⁵ Das Leben selbst wird als Wille zur Macht charakterisiert, denn, so Zarathustra: „Nur, wo Leben ist, da ist auch Wille: aber nicht Wille zum Leben, sondern – so lehre ich's dich – Wille zur Macht!“¹⁰⁰⁶ Auch die Philosophie und Geistesgeschichte ist nach Zarathustra im Grunde ein Willensimpuls: „Das ist euer ganzer Wille, ihr Weisesten, als ein Wille zur Macht; und auch wenn ihr vom Guten und Bösen redet und von den Werthschätzungen.“¹⁰⁰⁷ Gleichzeitig stellt der Wille zur Macht auch die größte Bedrohung für die Philosophen dar, da er sie im Gewand neuer Gedanken oder Bilderstürme, die also wiederum Ausdruck dieses Willens zur Macht sind, eines Tages überwältigen würde: „Nicht der Fluss ist eure Gefahr und das Ende eures Guten und Bösen, ihr Weisesten: sondern jener Wille selber, der Wille zur Macht, – der unerschöpfte zeugende Lebens-Wille.“¹⁰⁰⁸ In Form der Tier-Allegorik wird der Wille zur Macht als tyrannisch dargestellt. Dem Löwen werden in diesem Bild hierbei vielmehr tyrannische als, wie in seiner allegorischen Verwendung konventionell üblich, königliche Attribute zugewiesen: „Hungernd, gewalttätig, einsam, gottlos: so will sich selber der Löwen-Wille. Frei von dem Glück der Knechte, erlöst von Göttern und Anbetungen, furchtlos und fürchterlich, gross und einsam: so ist der Wille des Wahrhaftigen.“¹⁰⁰⁹ Der Wille zur Macht ist bei Nietzsche die große Konstante, die – wie Schopenhauers Weltwille – unabnutzbar in jedem Wesen und in jedem Lebensalter beharrlich treibend am Werk ist: „Ja, ein Unverwundbares, Unbegrabbares ist an mir, ein Felsen-sprengendes: das heisst mein Wille. Schweigsam schreitet es und unverändert durch die Jahre.“¹⁰¹⁰ Alle Produktionen des Lebens, bei Nietzsche sind

1005 Nietzsche: Also sprach Zarathustra, S. 143 f.

1006 Nietzsche: Also sprach Zarathustra, S. 145.

1007 Nietzsche: Also sprach Zarathustra, S. 142.

1008 Nietzsche: Also sprach Zarathustra, S. 143.

1009 Nietzsche: Also sprach Zarathustra, S. 129.

1010 Nietzsche: Also sprach Zarathustra, S. 141. In seiner Annahme, dass das Leben Wille zur Macht und alles in der Welt Wille zur Macht ist, folgt Nietzsche strukturell Schopenhauer, indem er ein allgemeingültiges, ontologisiertes Welterklärungsprinzip herausbildet. Nietzsches Wille zur Macht ist dabei ein tyrannischer Impuls, der das Individuum domestiziert und die Welt unterordnen muss: „Gesetzt endlich, dass es gelänge, unser gesamtes Triebleben als die Ausgestaltung und Verzweigung Einer Grundform des Willens zu erklären – nämlich des Willens zur Macht, wie es mein Satz ist –; gesetzt, dass man alle organischen Funktionen auf diesen Willen zur Macht zurückführen könnte und in ihm auch die Lösung des Problems der Zeugung und Ernährung – es ist ein Problem – fände, so hätte man damit sich das Recht verschafft, alle wirkende Kraft eindeutig zu bestimmen

dies immer vorrangig die kulturschaffenden, ästhetisch-philosophischen und musikalischen Erzeugnisse, sind Manifestationen des Willens zur Macht: „Vieles ist dem Lebenden höher geschätzt, als Leben selber; doch aus dem Schätzen selber heraus redet – der Wille zur Macht!“¹⁰¹¹

Anders als im *Zarathustra* verkündet Nietzsche seine ästhetisch-philosophische Wille-zur-Macht-Maxime in *Jenseits von Gut und Böse* nicht vermittelt über eine Philosophen-Kunstfigur. Gerade *Jenseits von Gut und Böse* (1884–85) thematisiert die verdrängte Einsicht, daß die Grausamkeit, die Lust an einem mit Macht verbundenen Wehetun, ein nie überwundener Trieb im Haushalt der Seele ist.¹⁰¹² Nietzsche fragt: „Ist Leben nicht Abschätzen, Vorziehen, Ungerechtsein, Begrenzt-sein, Different-sein-wollen?“¹⁰¹³ und antwortet darauf: „Leben ist wesentlich Aneignung, Verletzung, Überwältigung des Fremden und Schwächeren, Unterdrückung, Härte, Aufzwingen eigener Formen, Einverleibung und mindestens, mildestens Ausbeutung“.¹⁰¹⁴ Die Ausbeutung wird als zentrale Eigenschaft des lebensbejahenden Lebens geadelt, dass sie negativ besetzt wird, ist für Nietzsche eine willkürliche moralische Festlegung, um die sich die neuen Immoralisten nicht mehr zu kümmern haben: „Die ‚Ausbeutung‘ gehört nicht einer verderbten oder unvollkommenen und primitiven Gesellschaft an: sie gehört in's Wesen des Lebendigen, als organische Grundfunktion, sie ist eine Folge des eigentlichen Willens zur Macht, der eben der Wille des Lebens ist.“¹⁰¹⁵ Einwänden gegen die Auffassung, mit dem Willen zur Macht das Weltprinzip schlechthin offengelegt zu haben, begegnet Nietzsche wiederum mit Gegenangriffen, wie sich anhand einer Passage aus *Jenseits von Gut und Böse* zeigen lässt, in welcher der lange Konflikt zwischen Natur- und Geisteswissenschaften von Nietzsche radikal zugespitzt wird:

Man vergebe es mir als einem alten Philologen, der von der Bosheit nicht lassen kann, auf schlechte Interpretations-Künste den Finger zu legen: aber jene ‚Gesetzmässigkeiten der Natur‘, von der ihr Physiker so stolz redet, wie als ob – besteht nur Dank eurer Ausdeutung und schlechten ‚Philologie‘ [...]. [D]as ist Interpretation, nicht Text; und es könnte Jemand kommen, der, mit der entgegengesetzten Absicht und Interpretationskunst, aus der gleichen Natur und im

als: Wille zur Macht, Die Welt von innen gesehen, die Welt auf ihren ‚intelligiblen Charakter‘ hin bestimmt und bezeichnet – sie wäre eben ‚Wille zur Macht‘ und nichts ausserdem. –“ Nietzsche: *Jenseits von Gut und Böse*, S. 55.

1011 Nietzsche: *Also sprach Zarathustra*, S. 145.

1012 Ries: Nietzsche und seine ästhetische Philosophie des Lebens, S. 118.

1013 Nietzsche: *Jenseits von Gut und Böse*, S. 22.

1014 Nietzsche: *Jenseits von Gut und Böse*, S. 207.

1015 Nietzsche: *Jenseits von Gut und Böse*, S. 208.

Hinblick auf die gleichen Erscheinungen, gerade die tyrannisch-rücksichtslose und unerbittliche Durchsetzung von Machtansprüchen herauszulesen verstünde, – ein Interpret, der die Ausnahmslosigkeit und Unbedingtheit in allem ‚Willen zur Macht‘ dermaßen euch vor Augen stellte, dass fast jedes Wort und selbst das Wort ‚Tyrannei‘ schliesslich unbrauchbar oder schon als schwächende und mildernde Metapher – als zu menschlich – erschiene; und der dennoch damit endete, das Gleiche von dieser Welt zu behaupten, was ihr behauptet, nämlich dass sie einen ‚nothwendigen‘ und ‚berechenbaren‘ Verlauf habe, aber nicht, weil Gesetze in ihr herrschen, sondern weil absolut die Gesetze fehlen, und jede Macht in jedem Augenblicke ihre letzte Konsequenz zieht. Gesetzt, dass auch dies nur Interpretation ist – und ihr werdet eifrig genug sein, dies einzuwenden? – nun, um so besser. –¹⁰¹⁶

Hinter seinen Begriff des Willens zur Macht kann Nietzsche nicht mehr zurücktreten, da er diesen als ewig gültiges Weltprinzip naturalisiert hat, ohne dieses von Schopenhauer übernommene konzeptionelle Vorgehen durch Reflexion kritisch relativiert zu haben. Damit bestimmt Nietzsches Begriff des tyrannischen Willens zur Macht auch seine ästhetisch-philosophische Auseinandersetzungen mit den Konzepten des Philosophen, des Künstlers und schließlich auch des zukünftigen Übermenschen und die von ihm ausgehende fragmentarische Projektion eines neuen ästhetischen Staates.

7.4.7 *„Philosophie ist dieser tyrannische Trieb selbst“ – Nietzsches Philosophie der Tyrannis*

Nicht nur der Philosoph wird von Nietzsche als Tyrann gezeichnet, sondern alles ‚freigeistige‘ Denken, alle unabhängige Philosophie muss nach Nietzsche zwangsläufig tyrannisch verfahren. „[J]enseits von Gut und Böse“¹⁰¹⁷ lautet die „gefährliche[] Formel“,¹⁰¹⁸ mit der Nietzsche seine Philosophie beschreibt. Nietzsche sieht im Denken den Ausdruck des Willens zur Macht und damit eine Dominanzbestrebung des Denkens, „[d]enn jeder Trieb ist herrschsüchtig: und als solcher versucht er zu philosophieren.“¹⁰¹⁹ Die Entstehung des Philosophen erklärt er sich dabei in biologistisch-genealogistischer Weise. Nach Nietzsche ist es „gar nicht möglich, dass ein Mensch nicht die Eigenschaften und Vorlieben seiner Eltern und Alvorderen im Leibe habe: was auch der

¹⁰¹⁶ Nietzsche: *Jenseits von Gut und Böse*, S. 37. Nicht nur die Physik, auch andere Wissenschaften möchte Nietzsche unter den Gesichtspunkt des Willens zur Macht untergeordnet sehen. So beschreibt er die Psychologie als „Morphologie und Entwicklungslehre des Willens zur Macht.“ Nietzsche: *Jenseits von Gut und Böse*, S. 38.

¹⁰¹⁷ Nietzsche: *Jenseits von Gut und Böse*, S. 18.

¹⁰¹⁸ Nietzsche: *Jenseits von Gut und Böse*, S. 62.

¹⁰¹⁹ Nietzsche: *Jenseits von Gut und Böse*, S. 20.

Augenschein dagegen sagen mag“.¹⁰²⁰ Ein über viele Geschlechter hin wirkender Wille zur Macht verdichtet sich, so Nietzsches Postulat, schließlich unter bestimmten Voraussetzungen im Philosophen, den Nietzsche hierarchisch aus „der Menge“ hervorhebt und damit bereits in einer tyrannisch-eremitischen Ausgangsposition situiert:

Für jede hohe Welt muss man geboren sein; deutlicher gesagt, man muss für sie gezüchtet sein: ein Recht auf Philosophie – das Wort im grossen Sinne genommen – hat man nur Dank seiner Abkunft, die Vorfahren, das ‚Geblüt‘ entscheidet auch hier. Viele Geschlechter müssen der Entstehung des Philosophen vorgearbeitet haben; jede seiner Tugenden muss einzeln erworben, gepflegt, fortgeerbt, einverleibt worden sein, und nicht nur der kühne leichte zarte Gang und Lauf seiner Gedanken, sondern vor Allem die Bereitwilligkeit zu grossen Verantwortungen, die Hoheit herrschender Blicke und Niederblicke, das Sich-Abgetrennt-Fühlen von der Menge und ihren Pflichten und Tugenden, das leutselige Beschützen und Vertheidigen dessen, was missverstanden und verleumdet wird, sei es Gott, sei es Teufel, die Lust und Übung in der grossen Gerechtigkeit, die Kunst des Befehlens, die Weite des Willens, das langsame Auge, welches selten bewundert, selten hinauf blickt, selten liebt ...¹⁰²¹

Da Nietzsches Philosophie die „Überwindung der Moral“¹⁰²² zum Programm erklärt, kann er unbekümmert verkünden: Der „Philosoph hat nachgerade ein Recht auf ‚schlechten Charakter‘.“¹⁰²³ Als dominierende Instanz setzt Nietzsche den tyrannischen Trieb an, der sich im Denken ausdrückt: „Unserm stärksten Triebe, dem Tyrannen in uns, unterwirft sich nicht nur unsre Vernunft, sondern auch unser Gewissen.“¹⁰²⁴ Der „Tyrann[] in uns“ wird von Nietzsche als anthropologische Verallgemeinerung postuliert, jeder ist seinem inneren Tyrannen unterworfen. Nietzsches Philosophie ist eine Philosophie der Tyranis. Als deren Movers identifiziert er die unhintergehbaren Triebe, die die (individuelle) Welt als Wille zur Macht beherrschen:

¹⁰²⁰ Nietzsche: *Jenseits von Gut und Böse*, S. 219.

¹⁰²¹ Nietzsche: *Jenseits von Gut und Böse*, S. 148.

¹⁰²² Nietzsche: *Jenseits von Gut und Böse*, S. 51.

¹⁰²³ Nietzsche: *Jenseits von Gut und Böse*, S. 53. Die ‚Boshaftigkeit‘ der Philosophen zeigt Nietzsche auch an einer Anekdote aus der Antike auf: „Wie boshaft Philosophen sein können! Ich kenne nichts Giftigeres als den Scherz, den sich Epicur gegen Plato und die Platoniker erlaubte: er nannte sie Dionysiokolakes. Das bedeutete dem Wortlaut nach und im Vordergrund ‚Schmeichler des Dionysos‘, also Tyrannen-Zubehör und Speichellecker; zu alledem will es aber noch sagen ‚das sind Alles Schauspieler, daran ist nichts Ächtes‘.“ Nietzsche: *Jenseits von Gut und Böse*, S. 21.

¹⁰²⁴ Nietzsche: *Jenseits von Gut und Böse*, S. 100.

Gesetzt, dass nichts Anderes als real ‚gegeben‘ ist als unsre Welt der Begierden und Leidenschaften, dass wir zu keiner anderen ‚Realität‘ hinab oder hinauf können als gerade zur Realität unsrer Triebe – denn Denken ist nur ein Verhalten dieser Triebe zu einander –: ist es nicht erlaubt, den Versuch zu machen und die Frage zu fragen, ob dies Gegeben nicht ausreicht, um aus Seines-Gleichen auch die sogenannte mechanistische (oder ‚materielle‘) Welt zu verstehen?¹⁰²⁵

In dieser deterministischen Weltsicht der dominierenden Triebe wird der freigeistige Philosoph bei Nietzsche als kompromisslos wahrheitssuchender Tyrann inszeniert. Die moralisch negativen Eigenschaften des „Bösen“, wie „Härte und List“, sind, so Nietzsche, als Ausdruck des Willens zur Macht für den unabhängigen Philosophen dabei geradezu von Vorteil, wohingegen der ‚gutartige‘ (aber von Nietzsche nachgeordnete) Gelehrte sie nicht zeigt:

Aber keinem Zweifel unterliegt es, dass für die Entdeckung gewisser Theile der Wahrheit die Bösen und Unglücklichen begünstigter sind und eine grössere Wahrscheinlichkeit des Gelingens haben; nicht zu reden von den Bösen, die glücklich sind, – eine Species, welche von den Moralisten verschwiegen wird. Vielleicht, dass Härte und List günstigere Bedingungen zur Entstehung des starken, unabhängigen Geistes und Philosophen abgeben, als jene sanfte feine nachgebende Gutartigkeit und Kunst des Leicht-nehmens, welche man an einem Gelehrten schätzt und mit Recht schätzt. Vorausgesetzt, was voran steht, dass man den Begriff ‚Philosoph‘ nicht auf den Philosophen einengt, der Bücher schreibt – oder gar s e i n e Philosophie in Bücher bringt!¹⁰²⁶

Der tyrannische Philosoph ist Nietzsche zufolge stets verkannt. Es ist der abgesonderte, vereinzelte Eremiten-Tyrann im geistigen Hochgebirge, den Nietzsche für seine Philosophie der Zukunft vor Augen hat und den er in seiner Kunstfigur Zarathustra zeichnet. Das Hintersinnige und Verborgene umgibt den Philosophen: „Jeder tiefe Geist braucht eine Maske: mehr noch, um jeden tiefen Geist wächst fortwährend eine Maske, Dank der beständig falschen, nämlich flachen Auslegung jedes Wortes, jedes Schrittes, jedes Lebens-Zeichens, das er giebt. –“¹⁰²⁷ Zarathustra ist in seiner Forderung nach dem Übermenschen unerschütterlich, dennoch ist es ihm unerträglich, sich länger unter den Menschen ‚dort unten‘ aufzuhalten. Die Härte in den Gedanken braucht die Einsamkeit. Die Philosophie wird hierdurch in ihrer Ausrichtung viel mehr individual- als gesellschaftsbezogen. Nietzsche deckt nicht nur tyrannische Triebe in der Philosophie auf, sondern bezeichnet die Philosophie selbst als den tyrannischen Trieb. Damit ist eine Philosophie der

¹⁰²⁵ Nietzsche: Jenseits von Gut und Böse, S. 54.

¹⁰²⁶ Nietzsche: Jenseits von Gut und Böse, S. 57.

¹⁰²⁷ Nietzsche: Jenseits von Gut und Böse, S. 58.

Tyrannis geboren, die Nietzsche ästhetisch überformt darbietet. Bei der Charakterisierung der Philosophie als tyrannischen Trieb setzt Nietzsche in der Antike an; so heißt es ausgehend von einer Gegenrede zum Stoizismus:

Mit aller eurer Liebe zur Wahrheit zwingt ihr euch so lange, so beharrlich, so hypnotisch-starr, die Natur falsch, nämlich stoisch zu sehn, bis ihr sie nicht mehr anders zu sehen vermögt, – und irgend ein abgründlicher Hochmuth giebt euch zuletzt noch die Tollhäusler-Hoffnung ein, dass, weil ihr euch selbst zu tyrannisiren versteht – Stoicismus ist Selbst-Tyrannei –, auch die Natur sich tyrannisiren lässt: ist denn der Stoiker nicht ein Stück Natur?.... Aber dies ist eine alte ewige Geschichte: was sich damals mit den Stoikern begab, begiebt sich heute noch, sobald nur eine Philosophie anfängt, an sich selbst zu glauben. Sie schafft immer die Welt nach ihrem Bilde, sie kann nicht anders; Philosophie ist dieser tyrannische Trieb selbst, der geistigste Wille zur Macht, zur ‚Schaffung der Welt‘, zur causa prima.¹⁰²⁸

Nietzsches Vorstellung einer Philosophie der Tyrannis wird von ihm nicht nur auf sein eigenes Denken bezogen, sondern universalisiert. Immer da, wo ein Denken am Werk ist, das sich in einer eigenständigen Philosophie verdichtet, wird es Nietzsche zufolge geradezu zwangsläufig tyrannisch. Diese Feststellung, die Nietzsche an den Stoikern der Antike festmacht, setzt er vor allem im Hinblick auf den Moralismus von Kant fort. Moral ist in Nietzsches Sicht ein Herrschaftstrieb, mit dem nicht nur die Menschheit unterjocht werden soll, sondern mit dem insbesondere Kant, nach Nietzsche, seine Eigenschaft der gehorchenden Untertänigkeit zeigt und auf andere zu projizieren bestrebt ist:

Abgesehn noch vom Werthe solcher Behauptungen wie ‚es giebt in uns einen kategorischen Imperativ‘, kann man immer noch fragen: was sagt eine solche Behauptung von dem sie Behauptenden aus? [...] [M]ancher Moralist möchte an der Menschheit Macht und schöpferische Laune ausüben; manch Anderer, vielleicht gerade auch Kant, giebt mit seiner Moral zu verstehen: ‚was an mir achtbar ist, das ist, dass ich gehorchen kann, – und bei euch soll es nicht anders stehn, als bei mir!‘ – kurz, die Moralen sind auch nur eine Zeichensprache der Affekte.¹⁰²⁹

Die Unterwerfung, besonders auch unter moralische Normen, ist mit Nietzsche ein Zeichen der Schwäche. Kant wird als ein Tyrann dieser Schwäche gezeichnet, der erst sich selbst unterworfen hat und nun die Menschen ebenso unterwerfen will. Moral wird für Nietzsche zu einer Frage des Standpunktes, nicht umsonst hat er seine Unterscheidung in Herren- und Sklaven-Moral

¹⁰²⁸ Nietzsche: *Jenseits von Gut und Böse*, S. 22.

¹⁰²⁹ Nietzsche: *Jenseits von Gut und Böse*, S. 107.

getroffen.¹⁰³⁰ Entscheidend ist, ob eine Moral vom Standpunkt des Individuums aus gesehen der eigenen Unterwerfung oder dem eigenen Willen zur Macht dient, denn „[j]ede Moral ist, im Gegensatz zum *laissez aller*, ein Stück Tyrannei gegen die ‚Natur‘, auch gegen die ‚Vernunft‘: das ist aber noch kein Einwand gegen sie, man müsste denn selbst schon wieder von irgend einer Moral aus dekretieren, dass alle Art Tyrannei und Unvernunft unerlaubt sei.“¹⁰³¹ Den freigeistigen Mut zum Verbrechen schätzt Nietzsche nicht nur im Denken, sondern es finden sich Passagen, in denen er ihn auf das Handeln überträgt. Im verbrecherisch handelnden Tyrannen wird von Nietzsche in einem Nachlassfragment gar ein „freier tapferer Geist“ gesehen:

Man ehrt die welche im Denken den Bann der Sitte durchbrachen. Aber die welche es durch die That thaten, verunglimpft man und schiebt ihnen schlimme Motive unter. Dies ist unbillig, mindestens sollte man den Freidenkern dieselben schlimmen Motive unterschieben. – Daß im Verbrechen sehr viel Muth und Originalität des Geistes, Unabhängigkeit bewiesen werden könne, wird verhehlt. Der ‚Tyrann‘ ist vielfach ein freier tapferer Geist, sein Wesen nicht schlechter als das der Furchtsamen, oft besser, weil ehrlicher.¹⁰³²

In einem fünf Jahre später entstandenen Nachlassfragment fragt Nietzsche schließlich nach den Zukunftsperspektiven seiner Forderung einer tyrannischen Philosophie. Nietzsches Zeitdiagnose fällt dabei äußerst abschätzig aus. Gleichzeitig beschreibt er die Bedingungen, unter denen die schöpferischen „neue[n] Philosophen“ der Zukunft, die einst den Weg zum Übermenschen bereiten sollen, sich herausbilden könnten. Nur in einem äußerst hierarchischen Umfeld einer aristokratischen Herren- und Sklavengesellschaft, sprich, nur unter tyrannischen Bedingungen, kann, so Nietzsche, der hierfür notwendige freie tyrannische Geist entstehen, für die Gegenwart bleibt ihm allerdings nur das Einsiedlertum:

Wo aber dürfte ich mit einiger Hoffnung nach meiner Art von Philosophen selber, zum Mindesten nach meinem Bedürfniß neuer Philosophen

1030 Allgemeiner sei zu der Unterwerfung eine Passage aus den Nachgelassenen Fragmenten genannt: „Seid ihr zu schwach, euch selber Gesetze zu geben: so soll ein *Tyrann* auf euch sein Joch legen und sagen: ‚gehört, knirscht und gehorcht‘ – und alles Gute und Böse soll im Gehorsam gegen ihn ertrinken.“ Nietzsche: Nachgelassene Fragmente November 1882–Februar 1883, 5[1], S. 203.

1031 Nietzsche: *Jenseits von Gut und Böse*, S. 108.

1032 Friedrich Nietzsche: Nachgelassene Fragmente Sommer 1880, 4[108]. In: Ders.: Nietzsche. Werke. Kritische Gesamtausgabe. 5. Abt. 1. Bd. *Morgenröte*. Nachgelassene Fragmente. Anfang 1880 bis Frühjahr 1881. Hrsg. v. Giorgio Colli u. Mazzino Montinari. Berlin u. New York: De Gruyter 1971, S. 457 f.

suchen? Dort allein, wo eine v o r n e h m e Denkweise herrscht, eine solche, welche an Sklaverei und an viele Grade der Hörigkeit als an die Voraussetzung jeder höheren Kultur glaubt; wo eine s c h ö p f e r i s c h e Denkweise herrscht, [...] eine der Zukunft Gesetze vorschreibende Denkweise, welche um der Zukunft willen sich selber und alles Gegenwärtige hart und tyrannisch behandelt; eine unbedenkliche, ‚unmoralische‘ Denkweise, welche die guten und die schlimmen Eigenschaften des Menschen gleichermaßen ins Große züchten will, weil sie sich die Kraft zutraut, beide an die rechte Stelle zu setzen, – an die Stelle, wo sie beide einander noth thun. [...] Heute hat eine andere Art von Geist, nämlich der Demagogen-Geist, der Schauspieler-Geist, vielleicht auch der Biber- und Ameisen-Geist des Gelehrten für seine Entstehung günstige Bedingungen. Aber um so schlimmer steht es schon mit den höheren Künstlern: gehen sie denn nicht fast alle an innerer Zuchtlosigkeit zu Grunde? Sie werden nicht mehr von außen her, durch die absoluten Werthtafeln einer Kirche oder eines Hofes, tyrannisirt: so lernen sie auch nicht mehr, ihren ‚inneren Tyrannen‘ großziehen, ihren Willen. Und was von den Künstlern gilt, gilt in einem höheren und verhängnisvolleren Sinne von den Philosophen. Wo s i n d denn heute freie Geister? Man zeige mir doch heute einen freien Geist! – Nun! Reden wir nicht zu laut! Die Einsamkeit ist heute voller Geheimnisse und mehr Einsamkeit als je. – – In der That, ich lernte inzwischen, daß der freie Geist Einsiedler sein muß.¹⁰³³

Bemerkenswert an dieser Passage ist die enge Verschränkung von Philosophen und Künstlern. Letztere sind nach ihrer relativen Befreiung durch die Autonomiebestrebungen der Kunst im Zuge gesellschaftlicher Emanzipation keinen tyrannischen Dogmen mehr ausgesetzt, was nach Nietzsche zu einer verhängnisvollen Willensschwäche des ‚inneren Tyrannen‘ geführt hat. Diese Verfallserscheinungen der Kunst macht Nietzsche besonders in der *l'art pour l'art* aus.

7.4.8 *Der Künstler-Tyrann als Steigerung des Philosophen:* *Nietzsches Kunstbegriff*

Vorauszuschicken ist der Analyse von Nietzsches tyrannischem Kunstbegriff als wichtige Grundlage die Ablehnung des Ästhetizismus und der *l'art pour l'art* als Formen der *décadence*: „Der Ästhetizismus ist im Grunde lebensfeindlich. Er ist das Gegenteil dessen, was Nietzsche unter der ästhetischen

¹⁰³³ Friedrich Nietzsche: Nachgelassene Fragmente Juni–Juli 1885, 37[14]. In: Ders.: Nietzsche. Werke. Kritische Gesamtausgabe. 7. Abt. 3. Bd. Nachgelassene Fragmente Herbst 1884 bis Herbst 1885. Hrsg. v. Giorgio Colli u. Mazzino Montinari. Berlin u. New York: De Gruyter 1974, S. 314–316. In die Einsamkeit muss es laut Nietzsche den „freie[n] Geist“ auch treiben, da er in der Bevölkerung ein Ausgestoßener ist: „Aber wer dem Volke verhasst ist wie ein Wolf den Hunden: das ist der freie Geist, der Fessel-Feind, der Nicht-Anbeter, der in Wäldern Hausende.“ Nietzsche: Also sprach Zarathustra, S. 128.

Rechtfertigung des Daseins versteht.¹⁰³⁴ Im Zentrum der Kunst hat nach Nietzsche das Leben zu stehen, die Kunst um ihrer selbst willen trennt sich jedoch vom Leben ab: „Kunst, Erkennen und Kultur sind Manifestationen und Aspekte des Lebens, in denen das Leben zum Ausdruck kommt; werden sie autonom, selbstständig, vom Leben abgelöst, so verweist dies schon auf dessen Dekadenz.“¹⁰³⁵ Zweckfreie Ornamentalität, reines Spiel der Formen als lebensferne Kunst der *l'art pour l'art* sind nach Nietzsche Dekadenzsymptome im Zuge des absteigenden Lebens, die es zugunsten der aufwärtsstrebenden Verschmelzung von Kunst und Leben zu überwinden gilt, bei Meyer heißt es:

Da die Kunst dem Nietzscheschem Daseinsgefühl und Weltentwurf in der höchsten Weise entspricht, erhält sie einen unvergleichlichen Rang. Nietzsche verabsolutiert sie allerdings nicht zu einer autonomen Größe, sondern bezieht sie immer wieder zurück auf das Leben. Nur als Ausdruck, als der höchste Ausdruck des Lebens, kann sie für ihn diese exzeptionelle Bedeutung, diese ‚metaphysische‘ Dignität erlangen. Nichts liegt Nietzsche ferner als eine *L'art-pour-l'art*-Ästhetik, als die reine, zwecklose Kunst, als die Kunst um ihrer selbst willen. In jenem Ästhetizismus, der, verliebt ins Spiel mit den Formen, das reine Artefakt auf den Schild hob, hat er ein Symptom der europäischen *décadence* gesehen.¹⁰³⁶

Nietzsches Abwertung der *l'art pour l'art* als „Willenslähmung“ und Ausdruck der „europäischen Krankheit“ der *décadence* wird in *Jenseits von Gut und Böse* herausgestellt, wobei in diesem Kontext nicht nur die zweckfreie Kunst, sondern auch die Wissenschaft angegriffen wird:

Willenslähmung: wo findet man nicht heute diesen Krüppel sitzen! [...] Es giebt die schönsten Prunk- und Lügenkleider für diese Krankheit; und dass zum Beispiel das Meiste von dem, was sich heute als ‚Objektivität‘, ‚Wissenschaftlichkeit‘, ‚*l'art pour l'art*‘, ‚reines willensfreies Erkennen‘ in die Schauläden stellt, nur aufgeputzte Skepsis und Willenslähmung ist, – für diese Diagnose der europäischen Krankheit will ich einstehn.¹⁰³⁷

Ausführlich widmet sich Nietzsche seiner *l'art pour l'art*-Kritik in *Götzen-Dämmerung*. Er postuliert dabei, dass der *l'art pour l'art*-Gedanke und der daraus abgeleitete Ästhetizismus zunächst ein Impuls gegen die moralisch-ethische Vereinnahmung der Ästhetik ist. Dass sich die Kunst zwingend von jeglicher moralischer Dominanz befreien muss, ist Nietzsches Programm.

1034 Evers: Die Ästhetische Revolution in Deutschland, S. 154.

1035 Fehér: Kunst und Wille zur Macht, S. 178.

1036 Meyer: Nietzsche und die Kunst, S. 2. Hervorhebung im Original.

1037 Nietzsche: *Jenseits von Gut und Böse*, S. 138 f.

Sein Bruch mit der *l'art pour l'art* folgt an der Stelle der aus seiner Sicht lebensabgewandten Selbstbezüglichkeit der zweckfreien Kunst im Sinne des Ästhetizismus; dieser offenbart sich als *décadence*. Die Kunst hat sich laut Nietzsche ganz in den Dienst des Lebens zu stellen und mit dem Leben zu verschmelzen. Dabei muss alles, auch alles dezidiert Unmoralische, Unethische und Tyrannische Teil der Kunst sein, da es Teil des Lebens ist. Die ‚starken‘ Tragiker der vorsokratischen Antike haben, so Nietzsche, diese Kraft und diesen Mut noch gehabt, sie sind mit ihrer Kunst noch furchtlos dem Leben begegnet und haben es in diesem Zustand „verherrlicht“:

L'art pour l'art. – Der Kampf gegen den Zweck in der Kunst ist immer der Kampf gegen die moralisierende Tendenz in der Kunst, gegen die Unterordnung unter die Moral. L'art pour l'art heisst: ‚der Teufel hole die Moral!‘ [...] Wenn man den Zweck des Moralpredigens und Menschen-Verbesserns von der Kunst ausgeschlossen hat, so folgt daraus noch lange nicht, dass die Kunst überhaupt zwecklos, ziellos, sinnlos, kurz l'art pour l'art [...] ist. [...] Die Kunst ist das grosse Stimulans zum Leben: wie könnte man sie als zwecklos, als ziellos, als l'art pour l'art verstehen? – Eine Frage bleibt zurück: die Kunst bringt auch vieles Hässliche, Harte, Fragwürdige des Lebens zur Erscheinung, – scheint sie nicht damit vom Leben zu entleiden? – Und in der That, es gab Philosophen, die ihr diesen Sinn liehn: ‚loskommen vom Willen‘ lehrte Schopenhauer als Gesamt-Absicht der Kunst, ‚zur Resignation stimmen‘ verehrte er als die grosse Nützlichkeit der Tragödie. – Aber dies [...] ist Pessimisten-Optik und ‚böser Blick‘ –: man muss an die Künstler selbst appellieren. Was theilt der tragische Künstler von sich mit? Ist es nicht gerade der Zustand ohne Furcht vor dem Furchtbaren und Fragwürdigen, das er zeigt? – Dieser Zustand selbst ist eine hohe Wünschbarkeit; wer ihn kennt, ehrt ihn mit den höchsten Ehren. Er theilt ihn mit, er muss ihn mitteilen, vorausgesetzt, dass er ein Künstler ist, ein Genie der Mittheilung. Die Tapferkeit und Freiheit des Gefühls vor einem mächtigen Feinde, vor einem erhabenen Ungemach, vor einem Problem, das Grauen erweckt – dieser siegreiche Zustand ist es, den der tragischen Künstler auswählt, den er verherrlicht. Vor der Tragödie feiert das Kriegerische in unserer Seele seine Saturnalien; wer Leid gewohnt ist, wer Leid aufsucht, der heroische Mensch preist mit der Tragödie sein Dasein, – ihm allein kredenzt der Tragiker den Trunk dieser süssesten Grausamkeit. –¹⁰³⁸

Kunst muss mit Nietzsche immer auch das Tyrannische nicht nur zulassen oder abbilden, sondern sich mit ihm verbinden, ansonsten wird sie dekadent.

Nietzsches Kunstbegriff ist so eng mit seiner Philosophie verwoben, dass er geradezu das „ästhetische Philosophieren“¹⁰³⁹ betreibt. Seine Texte markieren

¹⁰³⁸ Nietzsche: Götzen-Dämmerung, S. 127 f.

¹⁰³⁹ Rüdiger Görner: Wenn Götzen dämmern. Formen ästhetischen Denkens bei Nietzsche. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 2008, S. 12.

damit einen vorläufigen ‚Höhe-‘ bzw. ‚Endpunkt‘ in der Ästhetikgeschichte, die in Deutschland mit Baumgarten begonnen hatte: „Wahrheit, Kunst, Leben, Dekadenz – um diese Begriffe kreist Nietzsches Philosophie, seine Künstlerphilosophie“,¹⁰⁴⁰ erläutert Evers. Meyer stellt heraus: „Die Kunst als ‚metaphysische Tätigkeit‘ des Lebens, die Kunst als ‚Stimulans‘ des Lebens und die Kunst als ‚ästhetische Rechtfertigung‘ des Lebens – dies sind die drei Grundbestimmungen der Kunst im Denken Nietzsches.“¹⁰⁴¹ Barck hebt mit Bezug zu Heidegger hervor, dass „Nietzsche [...] zuerst die in der Idee eines ‚ästhetischen Menschen‘ ausgedrückte Tendenz, Kunst und Leben zu verbinden, auf einen neuen ästhetischen Begriff gebracht [hat], der dieses ‚Gewächs des 19. Jahrhunderts‘ dekonstruiert.“¹⁰⁴² Die Kunst als das „grosse Stimulans zum Leben“¹⁰⁴³ und Ausdruck des Willens zur Macht wird mit dem Leben verschmolzen. Die Ästhetik avanciert zur Antwort auf das Problem der Existenz im Allgemeinen:

Das größte Hindernis ist das Bewusstsein, dass alles sinnlos ist. [...] Es ist die Wahrheit. Wenn wir zu lange in das Antlitz dieser Wahrheit schauen, erstarren wir, erlahmen wir. [...] Nietzsche fragt: Wie ertragen wir diese entmutigende, jede Tatkraft tötende Wahrheit? Seine Antwort lautet: Durch die Kunst. Die Kunst ist die höchste Form des Willens zur Macht, die höchste Gestaltung des Lebens. Die Kunst schafft die Wirklichkeit nicht ab oder verleugnet sie. Nur die Kunst wird dem Leben gerecht. Nur in der Kunst werde das Leben bejaht.¹⁰⁴⁴

Meyer formuliert „Nietzsches Grundgedanke[n]“ wie folgt: „Das Leben ist an sich sinnlos. Es gewinnt nur Sinn als *schöpferisches* Leben.“¹⁰⁴⁵ Im Akt des Schöpferischen selbst wird für Nietzsche die Kunst offenbar, eine Trennung von Philosoph und Künstler ist damit nicht mehr vonnöten. In seiner „Symbiose von Denker und Künstler“ ist es „[w]esentlich [...], daß Nietzsche den Philosophen und den Künstler nicht mehr als separate Größen auffaßt, sondern in der Verquickung von Denker und Künstler die wahre Entfaltungsmöglichkeit des Schaffenden sieht.“¹⁰⁴⁶ Die sich aus der Philologie entwickelnde Philosophie Nietzsches mündet in eine ästhetische Philosophie, die den Künstler immer mehr als Steigerungsform des Philosophen ansieht bzw. beide

¹⁰⁴⁰ Evers: Die Ästhetische Revolution in Deutschland, S. 153.

¹⁰⁴¹ Meyer: Nietzsche und die Kunst, S. 79.

¹⁰⁴² Barck: Ästhetik/ästhetisch, S. 386. Binnenzitat: Martin Heidegger: Nietzsche. Bd. 1 [1936–46]. Pfullingen: Neske 1961, S. 107.

¹⁰⁴³ Nietzsche: Götzen-Dämmerung, S. 127.

¹⁰⁴⁴ Evers: Die Ästhetische Revolution in Deutschland, S. 161.

¹⁰⁴⁵ Meyer: Nietzsche und die Kunst, S. 72. Hervorhebung im Original.

¹⁰⁴⁶ Meyer: Nietzsche und die Kunst, S. 5.

Konzepte auf spezifische Weise verschmilzt: „Im Spätwerk kehrt Nietzsche [...] konsequenterweise die Wertung von Philosoph und Künstler zugunsten des Künstlers um. Der Philosoph habe sich mit der resignierten Einsicht in die Illusion des Erkennens zu begnügen. [...] Der Künstler bejaht das Leben dagegen aktiv.“¹⁰⁴⁷ Nietzsches Texte können gar nicht ohne ihre ästhetischen Implikationen gelesen werden, die sie selbst zu einer Form der Textkunst werden lassen. In allen Aspekten der Schriften Nietzsches finden sich Verbindungen zum Ästhetischen:

Entschiedener als Friedrich Nietzsche hat kein Denker vor oder nach ihm seine Arbeit unter das Vorzeichen der Ästhetik gestellt. Ästhetik verstand sich für ihn als Wahrnehmungs- und Kunstphilosophie, die jedoch auch die ‚Ästhetik des Unschönen‘ einschloss. Selbst seine Moral- und Machtkritik hatte entschieden ästhetische Dimensionen; nicht anders sein Verständnis von Wissenschaft, einschließlich seiner eigenen, der Philologie. Buchstäblich *alles* in diesem Denken orientierte sich am Vorbehalt der ästhetischen Rechtfertigung des Daseins, wie er sie in der *Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik* behauptet hat. Diesen frühen Kerngedanken hat er später, anders als andere, nicht revidiert, sondern stets aufs Neue bekräftigt, zunehmend auch durch die Art seines Schreibens.¹⁰⁴⁸

In dem später hinzugefügten ‚Versuch einer Selbstkritik‘ zur *Geburt der Tragödie* wird die zentrale Formel Nietzsches, die Rechtfertigung des Daseins der Welt als ästhetisches Phänomen, betont. Gottgleich und tyrannisch muss, so Nietzsche, geschaffen werden, dies ist für ihn die einzig angemessene Form der Daseinsbewältigung:

[I]m Buche selbst kehrt der anzügliche Satz mehrfach wieder, dass nur als ästhetisches Phänomen das Dasein der Welt gerechtfertigt ist. In der That, das ganze Buch kennt nur einen Künstler-Sinn und -Hintersinn hinter allem Geschehen, – einen ‚Gott‘, wenn man will, aber gewiss nur einen gänzlich unbedenklichen und unmoralischen Künstler-Gott, der im Bauen wie im Zerstören, im Guten wie im Schlimmen, seiner gleichen Lust und Selbstherrlichkeit inne werden will, der sich, Welten schaffend, von der Noth der Fülle und Ueberfülle, vom Leiden der in ihm gedrängten Gegensätze löst.¹⁰⁴⁹

¹⁰⁴⁷ Pegatzky: Das poröse Ich, S. 269 f.

¹⁰⁴⁸ Görner: Wenn Götzen dämmern, S. 9. Hervorhebung im Original.

¹⁰⁴⁹ Nietzsche: Die Geburt der Tragödie, S. 17. An späterer Stelle erläutert Nietzsche in der *Geburt der Tragödie* sein ästhetisches Programm. Die Kunst hat, so Nietzsche, keine Bildungsfunktion, sondern ihr Entstehen rechtfertigt das Dasein, davor wird das Individuum zum Medium: „Insofern aber das Subject Künstler ist, ist es bereits von seinem individuellen Willen erlöst und gleichsam Medium geworden, durch das hindurch das eine wahrhaft seiende Subject seine Erlösung im Scheine feiert. Denn dies muss uns vor allem, zu unserer Erniedrigung und Erhöhung, deutlich sein, dass die ganze Kunstkomödie

Mit der Erschaffung dieses Künstler-Gottes im ästhetischen Prozess wird ein neues Leben begrüßt: „Die ‚Kunst‘ vollbringt die Überwindung des ‚Nihilismus‘, und sie ist Ausdruck des schöpferischen ‚Lebens‘.“¹⁰⁵⁰ Kunst und Leben werden von Nietzsche so eng verschränkt, dass sie sich gegenseitig bedingen und zu einer Art Lebens-Kunst verschmelzen, die letztlich weniger auf ein ‚Werk‘ abzielt, sondern das energetisch-lebensbejahende Schaffen selbst als Willen zur Macht anstrebt:

Die Kunst wird vom Leben hervorgebracht, dann hält sie den Menschen im Leben fest, und sie steigert das Leben in seine höchsten Möglichkeiten. In dieser dreifachen Funktion der Kunst ist ihre ausgezeichnete Stellung begründet. Dabei ist es von zentraler Bedeutung, daß Nietzsche nicht mit einem statischen, sondern mit einem dynamischen Kunstbegriff operiert. Seine Vorstellung von ‚Kunst‘ läuft in der Regel weniger auf das fertige Kunstwerk als in sich geschlossenes Gebilde als vielmehr auf das Kunstschaffen, auf den ästhetischen Prozeß, hinaus. Der Philosoph des schöpferischen Lebens gibt dem Schaffensakt den Vorrang vor dem Schaffensprodukt [...]. Zugleich zeigt sich, daß Nietzsches Kunstbegriff ein höchst extensiver (und expansiver) Kunstbegriff ist. Er kann unter dem Kunstwerk das Kunstwerk im engeren Sinne, d. h. das vom Künstler hervorgebrachte ästhetische Gebilde (Dichtung, Musik, Malerei, Architektur) verstehen. Und er kann unter ‚Kunstwerk‘ das Leben selbst, die Welt selbst verstehen.¹⁰⁵¹

Weiter kann sich Meyer in der Hinsicht angeschlossen werden, dass Nietzsche mit seinem Kunstbegriff die Gattungen und Disziplinen gewissermaßen einreißt. Während akademisch üblicherweise die Fächer getrennt werden, macht Nietzsche die Kunst als das ‚interdisziplinär‘ u. a. Philosophie, Ästhetik und Literatur Verbindende stark. Die ‚Kunst‘ wird zur, vielleicht von Nietzsche überschätzten, Antwort auf das Problem des Daseins und integriert in sich mit ihrem Willen-zur-Macht-Anspruch auch alle Einzeldisziplinen:

Im Lichte dieses universellen Kunstbegriffs, der den menschlichen Künstler auf den kosmischen Künstler, das Leben selbst, zurückbezieht, versteht es sich fast

durchaus nicht für uns, etwa unserer Besserung und Bildung wegen, aufgeführt wird, ja dass wir ebensowenig die eigentlichen Schöpfer jener Kunstwelt sind: wohl aber dürfen wir von uns selbst annehmen, dass wir für den wahren Schöpfer derselben schon Bilder und künstlerische Projectionen sind und in der Bedeutung von Kunstwerken unsre höchste Würde haben – denn nur als *ästhetisches Phänomen* ist das Dasein und die Welt ewig gerechtfertigt: – während freilich unser Bewusstsein über diese unsre Bedeutung kaum ein andres ist als es die auf Leinwand gemalten Krieger von der auf ihr dargestellten Schlacht haben.“ Nietzsche: Die Geburt der Tragödie, S. 47.

¹⁰⁵⁰ Meyer: Nietzsche und die Kunst, S. 2.

¹⁰⁵¹ Meyer: Nietzsche und die Kunst, S. 3 f.

von selbst, daß, vom Menschen aus gesehen, alle schöpferischen Tätigkeiten des Menschen unter den Kunstbegriff resp. den Künstlerbegriff fallen. Auch Philosophie, Psychologie und Kulturkritik sind für Nietzsche letztlich Formen der ‚Kunst‘, d. h. der kreativen Selbstbehauptung und Weltbewältigung des Menschen. Der Kunsttrieb, d. i. der Schaffenstrieb, liegt allen philosophischen, psychologischen und kulturkritischen Impulsen wesensmäßig zugrunde.¹⁰⁵²

Damit hat Nietzsche auch mit seinem Kunstbegriff einen scheinbar nicht mehr überbietbaren ‚Endpunkt‘ erreicht. Auch wenn Baumgartens *felix aestheticus* sein schönes Denken auf das ganze Leben ausweitete, hat die Autonomieästhetik im 18. Jahrhundert und auch die *l'art pour l'art*-Bewegung im 19. Jahrhundert die Kunst als einen, wenn auch zentralen, Teilaspekt des Lebens im Blick, der sich in ‚Werken‘ wie beispielsweise Texten, Gemälden und Musik manifestiert. Nietzsche ändert die Blickrichtung: Das Leben selbst ist bereits in allen seinen schöpferischen Formen die Kunst selbst und eine Kunst jenseits von Gut und Böse zieht damit ein zwingenderweise moralfreies Leben nach sich. Von normativen ethisch-moralischen Setzungen muss daher mit Nietzsche gar nicht mehr das Kunstwerk, sondern das gesamte Dasein ‚befreit‘ werden. Rüdiger Görner unterstreicht, dass es Nietzsche darum geht, „das Moralische auf das Ästhetische zu reduzieren: Nicht die eigentliche Lebensführung hat er im Sinn, sondern die ästhetische gelungene Gestaltung des Lebens, das wie das Kunstwerk Ergebnis eines Schaffensprozesses sei.“¹⁰⁵³ Einzig und allein ist es, wie Meyer betont, „der Wille zur Macht, der den Schaffenden antreibt, ein Wille, der einerseits auf die eigene Selbstverklärung hinausläuft und andererseits immer ein Wille zum Überwältigen, zum Umformen der Welt ist“,¹⁰⁵⁴ und die „höchste Ausdrucksform des ‚Willens zur Macht‘ (und damit auch des ‚Lebens‘) ist die Kunst.“¹⁰⁵⁵ Das Kunstschaffen wird zur – in Nietzsches ästhetischer Philosophie absolut positiv besetzten – Tyrannei der schrankeneinreißenden Lebensbejahung, da keine Regularien, seien sie moralische Prämissen oder ästhetische Regeln, dieses Schaffen einschränken: „Nietzsches Ontologie der Macht findet im ‚Schaffen‘ ihr ursprüngliches Konzept des Leidenschaftens. Das Schaffen ist ein kreierendes und gestaltendes Tun, die Welt machtgerig zu ergreifen und zu bestimmen. Schaffen ist ebenso zu verstehen als Kunst des Lebens“.¹⁰⁵⁶

¹⁰⁵² Meyer: Nietzsche und die Kunst, S. 5.

¹⁰⁵³ Görner: Wenn Götzen dämmern, S. 148.

¹⁰⁵⁴ Meyer: Nietzsche und die Kunst, S. 7.

¹⁰⁵⁵ Meyer: Nietzsche und die Kunst, S. 70.

¹⁰⁵⁶ Hölterhof: Anthropologie des Leidens, S. 95. Da Nietzsche „die Trennwand zwischen Kunst und Leben einreißen“ will, ist folglich seine „Ästhetik“ [...] weniger eine Werkästhetik als

Nietzsches Kunstbegriff ist tyrannisch. Die Stellung des Dionysischen für Nietzsches tyrannische Künstlerutopie ist im Zentrum seiner Ästhetik zu verorten. „Nietzsches archaischer Gedanke eines schöpferischen Chaos“¹⁰⁵⁷ wird von der Antike in eine noch unbestimmte Zukunft des Übermenschlichen projiziert. Das produktive Chaos begreift er als „schöpferische[], überreiche[] Potenz. In diesem Sinne ist Nietzsches Chaos ein Wort für Natur sowohl als für Kunst.“¹⁰⁵⁸ In dieser Bedeutung und Funktion des Chaos „verneint Nietzsche, soweit er Natur als Chaos auffaßt, die übliche westliche Entgegensetzung von Natur und Kunst.“ Denn, so Badich weiter, „[a]ls absoluter Wille zur Macht – und nichts außerdem – ist die Welt ein rohes, fesselloses und unergründliches Chaos. Die Natur der Natur offenbart sich mithin als Chaos – nicht als Ordnung und Gesetz.“¹⁰⁵⁹ Damit ist das „Chaos, das jeder selbst ist, und die Macht der Kunst als Macht der Täuschung oder Lüge [...] dem entgegenzustellen, was wir als den Kosmos wahrnehmen.“¹⁰⁶⁰ Die Kraft des Chaos im schöpferischen Künstler als Voraussetzung von Kunstprodukten und der Transformation des eigenen Lebens in Kunst verdichtet Nietzsche im *Zarathustra* in der metaphorischen Sentenz: „Ich sage euch: man muss noch Chaos in sich haben, um einen tanzenden Stern gebären zu können.“¹⁰⁶¹

eine ausgesprochene Schaffensästhetik.“ Meyer: Nietzsche und die Kunst, S. 71 u. 80. Werner Hofmann sieht dementsprechend im ‚Gesamtkunstwerk Nietzsche‘ bereits eine Kunst des Performativen vorgebildet: „Ich sehe in ihm einen *Konzeptkünstler avant la lettre*. Was er denkend imaginierte, waren radikale Umwertungen, in denen sich die Kunst des Jahrhunderts ankündigte, an dessen Schwelle er starb.“ Werner Hofmann: Nietzsche und die Kunst des 20. Jahrhunderts. In: Günther Baum u. Dieter Birnbach (Hrsg.): Schopenhauer und die Künste. Mit einem Beitrag von Werner Hofmann über Nietzsche. Göttingen: Wallstein 2005, S. 308–323, hier S. 308. Hervorhebung im Original. Bruno Hillebrand stellt ebenfalls die wegweisende Zukunftsgewandtheit der lebensbejahenden ästhetischen Philosophie Nietzsches heraus: „Also, die Kunst bejaht, sie ist weder pessimistisch, noch resignativ, auch nicht oder gerade nicht als Tragödie, auch nicht als Naturalismus, Verismus, Provokationskunst, das Phänomen der Negation und des Häßlichen als Kennzeichen des Modernismus ist mitgedacht, wenn Nietzsche so spricht, keineswegs meint er eine entschärfte, harmonisierte Kunst. Hiob bejaht. Damit greift er voraus. Das Phänomen des Absurden in der Philosophie – das Moment des Häßlichen bei den modernen Künstlern“. Hillebrand: Ästhetik des Nihilismus, S. 117.

1057 Badich: Nietzsches Chaos sive nature, S. 93.

1058 Badich: Nietzsches Chaos sive nature, S. 96.

1059 Badich: Nietzsches Chaos sive nature, S. 97.

1060 Badich: Nietzsches Chaos sive nature, S. 105.

1061 Nietzsche: Also sprach Zarathustra, S. 13. Babich merkt zu der Passage des „tanzenden Stern[s]“ im *Zarathustra* an: „Um sich selbst freilich Stil zu geben, um zum Kunstwerk zu werden, muß man noch über die rohe Kraft des Chaos gebieten [...]. Dieses schöpferische Chaos ist die Kraft, die zunehmend der *décadence* des Nihilismus zum Opfer fällt.“ Badich: Nietzsches Chaos sive nature, S. 110.

Eng mit dem Chaos ist bei Nietzsche der Rausch in seinen vielfältigen Formen verbunden, der zu einer Grundvoraussetzung des Künstlerischen avanciert. Indem Nietzsche den Künstler über den Rausch definiert, betont er das individuelle Empfinden:

Zur Psychologie des Künstlers. – Damit es Kunst giebt, damit es irgend ein ästhetisches Thun und Schauen giebt, dazu ist eine physiologische Vorbedingung unumgänglich: der Rausch. Der Rausch muss erst die Erregbarkeit der ganzen Maschine gesteigert haben: eher kommt es zu keiner Kunst. Alle nach so verschieden bedingten Arten des Rausches haben dazu die Kraft: vor Allem der Rausch der Geschlechtserregung, diese älteste und ursprünglichste Form des Rausches. Ingleichen der Rausch, der im Gefolge aller grossen Begierden, aller starken Affekte kommt; der Rausch des Festes, des Wettkampfs, des Bravourstücks, des Siegs, aller extremen Bewegung, der Rausch der Grausamkeit, der Rausch der Zerstörung; der Rausch unter gewissen meteorologischen Einflüssen, zum Beispiel der Frühlingsrausch; oder unter dem Einfluss der Narcotica; endlich der Rausch des Willens, der Rausch eines überhäuften und geschwellten Willens. – Das Wesentliche am Rausch ist das Gefühl der Kraftsteigerung und Fülle. Aus diesem Gefühle giebt man an die Dinge ab, man zwingt sie von uns zu nehmen, man vergewaltigt sie, – man heisst diesen Vorgang Idealisieren.¹⁰⁶²

Ausdrücklich bezieht Nietzsche die „Grausamkeit“, die „Zerstörung“ und vor allem den Willensrausch in seine Rauschanthologie mit ein. Das tyrannische Verhalten kann somit selbst den Gewalt-Rausch hervorrufen, umgekehrt ist nach dieser Definition jedes Kunstprodukt Ergebnis eines rauschhaften Willens, der gewirkt und sich in dem ästhetischen Erzeugnis zum Ausdruck gebracht hat. Kunst kann damit in bestimmten Formen als kristalline Form des tyrannischen Willens beschrieben werden. Der „Mensch dieses Zustandes [des Rauschzustandes, T. N.] verwandelt die Dinge“, so Nietzsche in *Götzen-Dämmerung*, „bis sie seine Macht widerspiegeln, – bis sie Reflexe seiner Vollkommenheit sind. Dies Verwandeln-müssen in's Vollkommene ist – Kunst. Alles selbst, was er nicht ist, wird trotzdem ihm zur Lust an sich; in der Kunst genießt sich der Mensch als Vollkommenheit.“ Nietzsche schwebt wohl-gemerkt eine egozentrisch zentrierte „Vollkommenheit“ vor Augen, die die umgebene Welt tyrannisch verdrängen muss, um vollends individuell empfunden zur Geltung und Wirkung zu gelangen. Den Rausch unterteilt Nietzsche in Anknüpfung an *Die Geburt der Tragödie* nach seinen oben genannten Grundannahmen noch in apollinische und dionysische Formen, indem er fragt: „Was bedeutet der von mir in die Aesthetik eingeführte Gegensatz-Begriff apollinisch und dionysisch, beide als Arten des Rausches begriffen?“ Nach

¹⁰⁶² Nietzsche: *Götzen-Dämmerung*, S. 116.

Nietzsche hält der „apollinische Rausch [...] vor Allem das Auge erregt, so dass es die Kraft der Vision bekommt. Der Maler, Plastiker, der Epiker sind Visionäre par excellence.“ Das Primat der Bildlichkeit und Formgebung bzw. Formbegrenzung wird explizit den Bildenden Künsten als auch der Erzählkunst zugeordnet, dennoch sind laut Nietzsche auch diese ästhetischen Formen auf den Rausch gegründet, allerdings auf einen Rausch der Klarheit, wie er durch Apoll verkörpert wird. „Im dionysischen Zustande ist dagegen“, so Nietzsche weiter, „das gesammte Affekt-System erregt und gesteigert; so dass es alle seine Mittel des Ausdrucks mit einem Male entladet und die Kraft des Darstellens, Nachbildens, Transfigurirens, Verwandelns, alle Art Mimik und Schauspielerei zugleich herausschleibt.“¹⁰⁶³ Nicht nur der dionysische Rausch, wie es aufgrund seiner Affinität zum Chaos, zur Grausamkeit und zur Gewalt nahe liegt, geht eine Verbindung mit dem Tyrannischen ein, sondern dies ist auch bei den apollinischen Formen des Rausches der Fall. Besonders im Willensakt der klaren Formgebung und ästhetischen Vereindeutigung liegt das tyrannische Element begründet, da unklare und verschwimmende Formen, wie es sie im dionysischen Zustand gibt, hier ausgeschlossen werden. Bei einem Blick auf die Ästhetik totalitärer Systeme, wie dem Nationalsozialismus und dem Stalinismus, wird die Tyrannei der apollinisch klaren und damit exkludierenden Form sofort ersichtlich. Totalitäre Strukturen sind häufig in ihrem ideologischen ‚Wesen‘ dionysisch und in ihrer ästhetischen Formensprache apollinisch.

Der in der vorliegenden Studie im Zusammenhang mit Nietzsches ästhetischer Philosophie verwendete Begriff des ‚Künstler-Tyrannen‘¹⁰⁶⁴ ist als synonym mit Nietzsches Geniebegriff zu betrachten. Nietzsche, „der Denker eines radikalen aristokratischen Elitismus“,¹⁰⁶⁵ setzt, so Meyer, mit „dem *Zarathustra* [...] die Apotheose des weltumschaffenden Subjekts ein.“¹⁰⁶⁶ Dabei ist die

Idee des werteschaftenden Subjekts [...] eine neue Form des Genie-Kults. Dieser Genie-Kult stellt die Genie-Ästhetik des Sturm und Drang noch in den Schatten, denn es geht nicht mehr nur um die subjektive Ausdrucksästhetik, um den poetischen Ausdruck des empfindenden Subjekts, sondern um den Neuentwurf

1063 Nietzsche: *Götzen-Dämmerung*, S. 117.

1064 Nietzsche verwendet den Begriff des ‚Künstler-Tyrannen‘ in einem Nachlassfragment (vgl. Friedrich Nietzsche: *Nachgelassene Fragmente Herbst 1885–Herbst 1886*, 2[57]. In: Ders.: *Nietzsche. Werke. Kritische Gesamtausgabe*. 8. Abt. 1. Bd. *Nachgelassene Fragmente Herbst 1885 bis Herbst 1887*. Hrsg. v. Giorgio Colli u. Mazzino Montinari. Berlin u. New York: De Gruyter 1974, S. 85 f.), das in Kapitel I.7.10 zitiert wird. Dort erscheint der Künstler-Tyrann als gewalttätige Herrscherfigur in einer zukünftigen Aristokratie.

1065 Wallat: *Philosophie des Abgrunds – Abgrund der Philosophie*, S. 39.

1066 Meyer: *Nietzsche und die Kunst*, S. 75. Hervorhebung im Original.

der Welt, um die Seinssetzung durch das (alle menschlichen Dimensionen überschreitende) schaffende Subjekt.¹⁰⁶⁷

Für Nietzsche ist „der Zweck menschlichen Daseins die Kultur [...], der sich alles andere, insbesondere auch die Politik als Mittel unterzuordnen habe. Ziel der Kultur aber ist es, das Genie zu erzeugen, das allein in seinen großen Werken das Dasein zu rechtfertigen imstande ist.“¹⁰⁶⁸ In dieser tyrannischen Denkstruktur kann mit Wallat einerseits ein „zutiefst antiquierte[r] und ideologische[r] Geniekult“¹⁰⁶⁹ gesehen werden, andererseits braucht Nietzsche das Konzept des Genies resp. des Künstler-Tyrannen auf seinem Weg zum Übermenschen. Das Genie als theoretisches Konzept einer ‚höchsten Hervorbringung‘, die Nietzsche (literar-)historisch im Sturm und Drang vorgebildet findet, wird zum Anknüpfungspunkt und dann zum ‚Steigbügelhalter‘ für den Übermenschen. Wichtig ist Nietzsche, dass es kulturell aus seiner Sicht ‚nach oben‘ geht, dem wird alles andere tyrannisch untergeordnet. Für Nietzsche „giebt [es] zwei Arten des Genie’s: eins, welches vor allem zeugt und zeugen will, und ein andres, welches sich gern befruchten lässt und gebiert.“¹⁰⁷⁰ Das Genie wird dabei von Nietzsche durchaus als soziale Hervorbringung betrachtet, das sich nicht allein aus eigener Kraft durchsetzen kann, sondern immer auf das sozio-kulturelle Umfeld angewiesen ist: „Das Genie ist vielleicht gar nicht so selten: aber die fünfhundert H ä n d e, die es nöthig hat, um [...], ‚die rechte Zeit‘ – zu tyrannisieren, um den Zufall am Schopf zu fassen!“¹⁰⁷¹ Da die Aussagen zum Genie auch als eine Art Vorstufe zum Übermenschen gelesen werden können, wird deutlich, warum für Nietzsche die Hervorbringung des Übermenschen zunächst eines bestimmten Umfeldes – nach ihm also einer tyrannisch organisierten und aristokratisch-elitär dominierten Herren- und Sklavenhaltergesellschaft – bedarf. Das Genie und somit auch der Übermensch bleiben paradoxerweise (verletzbare) soziale Geschöpfe. Einerseits betont Nietzsche „die extreme Verletzlichkeit jener subtilen und unter höchstem Druck arbeitenden Maschine, welche Genie heisst“, ¹⁰⁷² andererseits wird in seiner Definition des Geniebegriffs jedoch wiederum die Vorstellung einer überpotenten und angestauten ‚Explosivkraft‘ der ‚großen Männer‘ – welche

1067 Meyer: Nietzsche und die Kunst, S. 75. Hervorhebung im Original.

1068 Wallat: Philosophie des Abgrunds – Abgrund der Philosophie, S. 41.

1069 Wallat: Philosophie des Abgrunds – Abgrund der Philosophie, S. 52 f.

1070 Nietzsche: Jenseits von Gut und Böse, S. 191.

1071 Nietzsche: Jenseits von Gut und Böse, S. 228.

1072 Nietzsche: Götzen-Dämmerung, S. 130. Es scheint fast so, als beklage Nietzsche hier bereits eine ‚Krise der geniehaften Männlichkeit‘ im 19. Jahrhundert.

in der Vorstellung des 19. Jahrhunderts (und weit darüber hinaus) Geschichte ,machen'¹⁰⁷³ – hervorgekehrt:

Mein Begriff von Genie. – Grosse Männer sind wie grosse Zeiten Explosiv-Stoffe, in denen eine ungeheure Kraft aufgehäuft ist; ihre Voraussetzung ist immer, historisch und physiologisch, dass lange auf sie hin gesammelt, gehäuft, gespart und bewahrt worden ist, – dass lange keine Explosion stattfand. Ist die Spannung in der Masse zu gross geworden, so genügt der zufällige Reiz, das ,Genie', die ,That', das grosse Schicksal in die Welt zu rufen. [...] Die Gefahr, die in grossen Menschen und Zeiten liegt, ist ausserordentlich; die Erschöpfung jeder Art, die Sterilität folgt ihnen auf dem Fusse. Der grosse Mensch ist ein Ende; die grosse Zeit, die Renaissance zum Beispiel, ist ein Ende. Das Genie – in Werk, in That – ist nothwendig ein Verschwender: dass es sich ausgiebt, ist seine Grösse ... [...]. Er strömt aus, er strömt über, er verbraucht sich, er schont sich nicht, – mit Fatalität, verhängnisvoll, unfreiwillig, wie das Ausbrechen eines Flusses über seine Ufer unfreiwillig ist. Aber weil man solchen Explosionen viel verdankt, hat man ihnen auch viel dagegen geschenkt, zum Beispiel eine Art höherer Moral ... Das ist ja die Art der menschlichen Dankbarkeit: sie miss-versteht ihre Wohlthäter. –¹⁰⁷⁴

Nietzsches Verwendung des Geniebegriffs bleibt, wie zwei Beispiele illustrieren sollen, ambivalent. Er nimmt den Begriff aus dem 18. Jahrhundert auf, adaptiert ihn teilweise, aber überbietet ihn schließlich mit dem eigenen Konzept des Übermenschen, der jenseits – also im hierarchischen Denken oberhalb – des Geniehaften verortet wird. Das Genie als Künstler-Tyrann ebnet den Weg zum Übermenschen.

Ist das Genie durch seinen unbedingten Willen zur Macht bei Nietzsche stets genuin tyrannisch konstruiert, so findet sich jedoch in *Menschliches, Allzumenschliches* auch eine Passage dezidiert zum politischen oder künstlerischen „Tyrannengenie“, das selbst bei „geringer Begabung“ mittels Durchsetzungswillen ‚geniehaft‘ aufsteigen kann. Das Geniehafte liegt damit

1073 In seiner Studie zum ‚großen‘ Mann setzt sich Gamper mit Nietzsche auf den Seiten 321–330 auseinander; vgl. Gamper: Der ‚große‘ Mann.

1074 Nietzsche: Götzen-Dämmerung, S. 145 f. Die Renaissance gilt Nietzsche als die letzte ‚große Zeit‘ nach der von ihm verehrten vorsokratischen Antike. „[D]er Tyrann“ und „Kunstliebhaber“ sind dabei für ihn typische Erscheinungen dieser Zeit: „In der neueren Zeit hat die italienische Renaissance den Menschen am höchsten gebracht; der Florentiner“ – aus ähnlichen Gründen. Man sieht auch da die einzelnen Bedingungen, neben den vollkommenen und ganzen Menschen, wie Bruchstücke: z. B. ‚der Tyrann‘ ist ein solches Bruchstück: der Kunstliebhaber.“ Friedrich Nietzsche: Nachgelassene Fragmente Frühjahr–Sommer 1883, 7[44]. In: Ders.: Nietzsche. Werke. Kritische Gesamtausgabe. 7. Abt. 1. Bd. Nachgelassene Fragmente Juli 1882 bis Winter 1883–1884. Hrsg. v. Giorgio Colli u. Mazzino Montinari. Berlin u. New York: De Gruyter 1977, S. 264 f., hier S. 265.

in der besonderen Ausprägung des Tyrannischen begründet: „Tyranne genie. – Wenn in der Seele eine unbezwingliche Lust dazu rege ist, sich tyrannisch durchzusetzen, und das Feuer beständig unterhält, so wird selbst eine geringe Begabung (bei Politikern, Künstlern) allmählich zu einer fast unwiderstehlichen Naturgewalt.“¹⁰⁷⁵ Im *Zarathustra* steht schließlich eine kritische Positionierung zum Genie-Begriff, wie er von ‚der Masse‘ verwendet wird. Dies gibt Nietzsche die Gelegenheit, seinen eremitisch-elitären Begriff vom Übermenschen gegen einen in diesem Falle bereits durch seine Popularität ‚ordinär‘ gewordenen Geniebegriff abzugrenzen. Das von ‚der Masse‘ geadelte Genie wird mittels Behindertenmetaphorik in seiner Disproportionalität als Karikatur gezeichnet. Es hat in Nietzsches Bild, monströs als gigantomantisches Ohr, nur die Fähigkeit des Aufnehmens, des Lauschens, und ist damit zu keiner wirklich eigenständig-schöpferischen ästhetischen Leistung befähigt:

Und als ich aus meiner Einsamkeit kam und zum ersten Male über diese Brücke gieng: da traute ich meinen Augen nicht und sah hin, und wieder hin, und sagte endlich: „das ist ein Ohr! Ein Ohr, so gross wie ein Mensch!“ Ich sah noch besser hin: und wirklich, unter dem Ohre bewegte sich noch Etwas, das zum Erbarmen klein und ärmlich und schwächig war. Und wahrhaftig, das ungeheure Ohr sass auf einem kleinen dünnen Stiele, – der Stil aber war ein Mensch! Wer ein Glas vor das Auge nahm, konnte sogar noch ein kleines neidisches Gesichtchen erkennen; auch, dass ein gedunsenes Seelchen am Stile baumelte. Das Volk sagte mir aber, das grosse Ohr sei nicht nur ein Mensch, sondern ein grosser Mensch, ein Genie. Aber ich glaubte dem Volke niemals, wenn es von grossen Menschen redete – und behielt meinen Glauben bei, dass es ein umgekehrter Krüppel sei, der an Allem zu wenig und an Einem zu viel habe.¹⁰⁷⁶

Mit einem solchen deformierten Genie hat der Übermensch nichts gemein, sondern er vereint sowohl Nietzsches Konzept des tyrannischen Philosophen als auch jenes des Künstler-Tyrannen und übersteigert sie gleichzeitig ins Unermessliche.

¹⁰⁷⁵ Nietzsche: Menschliches, Allzumenschliches I, S. 326. Gleichzeitig sind laut Nietzsche Künstler und Politiker in einer Form schöpferischer Interpretation ihres Umfeldes zum Erschaffen eigener Tyrannen verleitet: „Tyrannei des Portraits. – Künstler und Staatsmänner, die schnell aus einzelnen Zügen das ganze Bild eines Menschen oder Ereignisses combiniren, sind am meisten dadurch ungerecht, dass sie hinterdrein verlangen, das Ereigniss oder der Mensch müsse wirklich so sein, wie sie es malten; sie verlangen geradezu, dass Einer so begabt, so verschlagen, so ungerecht sei, wie er in ihrer Vorstellung lebt.“ Nietzsche: Menschliches, Allzumenschliches I, S. 252.

¹⁰⁷⁶ Nietzsche: Also sprach Zarathustra, S. 174.

7.4.9 *Zum Übermenschen: Tyrann und Überwinder aller Tyrannen*

Das Konzept des Sturm-und-Drang-Genies wird von Nietzsches Theorem des Übermenschen genauso überboten wie die populäre Vorstellung des Genies diskreditiert und überwunden wird. Schwieriger wird die Bestimmung dessen, was genau der Übermensch sein soll. Der Übermensch erweist sich in Nietzsches Schriften als große Leerstelle, er hat keinen Inhalt.¹⁰⁷⁷ Sehr wohl hat er aber eine Form. Diese besteht zum einen im beständigen Schaffen und Überwinden und zum anderen in einer tyrannischen Haltung. Beides scheint Nietzsche auf dem Weg „nach oben“ wichtiger zu sein, als konkrete Inhalte jenseits der ‚Überwindung des Menschen‘ zu formulieren. Mehr noch: da Nietzsche als Verfasser seiner Ideen letztlich selber Mensch ist und bleibt, kann er – der evolutionistischen Logik nach, in der sich sein Denken bewegt – die inhaltlichen Gedanken des Übermenschen (noch) gar nicht formulieren. Nietzsches Texte können das Konzept des Übermenschen nur umreißen, sie können nicht wissen und daher auch nicht ausdrücken, was der Übermensch denkt. Was die Texte jedoch deutlich machen, ist, dass der Weg zum Übermenschen über das Tyrannische führt und der Übermensch damit zum großen Tyrannen, aber auch durch sein beständiges Überwinden zum Überwinder aller (anderen) Tyrannen wird. Der „Übermensch ist natürlich nicht der Machtmensch, der Kraftprotz, der Borgia-Typ, der Verbrechertyp.“¹⁰⁷⁸ Jedoch „[darf] [d]er

¹⁰⁷⁷ Vgl. hierzu Meyer: „Damit [mit dem Übermenschen, T. N.] erreicht die neuzeitliche ‚Genie‘-Ästhetik ihren Gipfel, ja, Nietzsche läßt die ‚Genie‘-Ästhetik sogar noch hinter sich, sofern es dem Schaffenden nicht nur um die Expression der eigenen Innerlichkeit, sondern darüber hinaus, vor allem im Entwurf der ‚Übermenschen‘, um eine neue anthropologische Realität geht. Nietzsches zentrales Anliegen ist das Schaffen eines radikal Neuen, die Hervorbringung neuer Realitäten. Dabei zeigt sich ein spezifisches Verhältnis von Ziel und Prozeß. Das höchste Ziel ist der ‚Übermensch‘. Der aber bleibt eigentümlich inhaltsleer. Nietzsche verzichtet auf seine inhaltliche Bestimmung, wohl deshalb, weil er für ihn in erster Linie eine regulative, das Schaffen aktivierende Idee ist. Die konkrete Bedeutung dieser Utopie bleibt letztlich offen. Möglicherweise ist der Schaffensprozeß, das kreative Entwerfen, wichtiger als das Schaffensprodukt, die verwirklichte Utopie. Zudem würde der verwirklichte ‚Übermensch‘ gemäß der Idee des ständigen Über-sich-hinaus-Schaffens die Frage nach einer selbst ihn übersteigenden Daseinsform aufwerfen – ein Gedanke, den Nietzsche allerdings nicht erwägt.“ Meyer: Nietzsche und die Kunst, S. 7.

¹⁰⁷⁸ Evers: Die Ästhetische Revolution in Deutschland, S. 163. Mit dem „Verbrechter-Typus“ findet sich bei Nietzsche ein Konstrukt, dessen Verwandtschaft bzw. Übergangsmöglichkeit zum tyrannischen Genie sehr wohl fließend ist, auch wenn es damit in der geistigen ‚Rangordnung‘ noch weit vom Übermenschen entfernt ist: „Der Verbrecher und was ihm verwandt ist. – Der Verbrechter-Typus, das ist der Typus des starken Menschen unter ungünstigen Bedingungen, ein krank gemachter starker Mensch. Ihm fehlt die Wildnis, eine gewisse freiere und gefährlichere Natur und Daseinsform, in der Alles, was Waffe und Wehr im Instinkt des starken Menschen ist, zu Recht besteht. [...]“

Übermensch [...], im Gegensatz zum gemeinen, als höchste Verkörperung von Macht – der Wert an sich – letztlich alles tun, was seine Macht befriedigt und stärkt, wozu explizit das Verbrechen und die Gewalttat gehören.“¹⁰⁷⁹ Die tyrannische Gewaltaffinität des Übermenschen ist in erster Linie in der ästhetischen Sphäre situiert. Der Wille zur Macht drückt sich im künstlerischen Schaffensprozess aus, bei dem in der Verschmelzung des Apollinischen mit dem Dionysischen der in der Antike mit Sokrates (und im 19. Jahrhundert mit Wagners Entwicklung zur *décadence*) abgebrochene Weg zur Größe wieder aufgenommen werden soll. Auch ist „bei dem Begriff Übermensch immer an den Künstlertypus, den Gegentypus des nur wissenschaftlichen Menschen [zu] denken, weil ihm [Nietzsche, T. N.] die Kunst und nicht die Wissenschaft als höchste Form des Willens zur Macht gilt.“¹⁰⁸⁰

[D]enken wir uns Naturen, denen, aus irgend einem Grunde, die öffentliche Zustimmung fehlt, die wissen, dass sie nicht als wohlthätig, als nützlich empfunden werden, – jenes Tschandala-Gefühl, dass man nicht als gleich gilt, sondern als ausgestossen, unwürdig, verunreinigt. Alle solchen Naturen haben die Farbe des Unterirdischen auf Gedanken und Handlungen; an ihnen wird Jegliches bleicher als an Solchen, auf deren Dasein das Tageslicht ruht. Aber fast alle Existenzformen, die wir heute auszeichnen, haben ehemals unter dieser halben Grabesluft gelebt: der wissenschaftliche Charakter, der Artist, das Genie, der freie Geist, der Schauspieler, der Kaufmann, der grosse Entdecker ... [...]. Alle Neuerer des Geistes haben eine Zeit das fahle und fatalistische Zeichen des Tschandala auf der Stirn: nicht, weil sie so empfunden würden, sondern weil sie selbst die furchtbare Kluft fühlen, die sie von allem Herkömmlichen und in Ehren Stehenden trennt. Fast jedes Genie kennt als eine seiner Entwicklungen die ‚catilinarische Existenz‘, ein Hass-, Rache- und Aufstands-Gefühl gegen Alles, was schon ist, was nicht mehr wird ... Catilina – die Präexistenz-Form jedes Caesar. –“. Nietzsche: *Götzen-Dämmerung*, S. 146–148. Darüber hinaus wird in Nietzsches Texten deutlich, wie er versucht, zumindest partiell, die Leerstelle des Übermenschen gewissermaßen ‚voreilig‘ mit historischen Figuren zu füllen. Dies geht jedoch an dem Konzept vorbei, da sich der Übermensch gerade jenseits des Menschen entwickelt. Die Identifikation mit tyrannischen Figuren der Historie zeigt höchstens für Nietzsche die Richtung der Entwicklung, des Weges zum Übermenschen an: „Dass Nietzsche aber an einigen Stellen den Übermenschen mit historischen Figuren identifiziert, ist eine verzeihliche Schwäche; er wird ungeduldig, er möchte, dass es ihn schon gibt. In solchen Fällen nimmt er eine monumentale Haltung gegenüber der Vergangenheit ein. Wenn er zum Beispiel Napoleon als Übermenschen bezeichnet – ob er selbst daran geglaubt hat?“ Evers: *Die Ästhetische Revolution in Deutschland*, S. 163. Bekannt ist die bereits zitierte Stelle: Napoleon sei ein Stück „Rückkehr zur Natur“ gewesen. Nietzsche: *Götzen-Dämmerung*, S. 150. Im Nachlass heißt es jedoch auch, in einer Mischung aus Polemik und Resignation: „Napoleon corrumpt im Kampf um die Macht, wie Bismarck. Ich hoffe auf kleine ‚Tyrrannen‘ für's nächste Jahrhundert.“ Friedrich Nietzsche: *Nachgelassene Fragmente Frühjahr–Sommer 1883*, 7[46], S. 265.

1079 Wallat: *Philosophie des Abgrunds – Abgrund der Philosophie*, S. 55.

1080 Evers: *Die Ästhetische Revolution in Deutschland*, S. 165.

Besonders ergiebig für die Analyse des Übermenschen im Kontext anderer Begrifflichkeiten ist Nietzsches *Zarathustra*.¹⁰⁸¹ Dieser wurde von Nietzsche bekanntlich oftmals als sein bedeutendster Text herausgehoben,¹⁰⁸² er ist ‚Anti-Bibel‘ (Evers) und Neues Testament des Übermenschen in einem: „Diese Zukunftsphilosophie sollte einen neuen Menschen, eine neue Kultur, eine neue Kunst ermöglichen. Seine Kunstphilosophie ist das Pendant seiner Kulturkritik.“¹⁰⁸³ Daher kann Hillebrand auch fragen: „Ist nicht der *Zarathustra* gerade das Produkt eines grenzenlosen Idealismus?“¹⁰⁸⁴

Die Kunstfigur Zarathustra verkündet: „Ich will die Menschen den Sinn ihres Seins lehren: welcher ist der Übermensch, der Blitz aus der dunklen Wolke Mensch.“¹⁰⁸⁵ Der ‚Masse‘ der Menschen wird ihre Bestimmung darin gegeben, als kultureller ‚Nährboden‘ den Übermenschen zu (er)zeugen, dazu muss, so Zarathustra, das ‚Konzept Mensch‘ überwunden werden:

Ich lehre euch den Übermenschen. Der Mensch ist Etwas, das überwunden werden soll. Was habt ihr getan, ihn zu überwinden? Alle Wesen bisher schufen Etwas über sich hinaus; und ihr wollt die Ebbe dieser grossen Fluth sein und lieber noch zum Thiere zurückgehn, als den Menschen überwinden? Was ist der Affe für den Menschen? Ein Gelächter oder eine schmerzliche Scham. Und ebendas soll der Mensch für den Übermenschen sein: ein Gelächter oder eine schmerzliche Scham.¹⁰⁸⁶

Die Darwin’sche Evolutionstheorie klingt hier ebenso an wie die Annahme, die durch sie illustriert wird, nämlich, dass sich der Übermensch als ‚höhere Spezies‘ grundlegend vom Menschen unterscheidet und dass, wenn der Übermensch einmal erreicht ist, zwischen beiden ‚Spezies‘ auch kein Verstehen und keine Verständigung mehr möglich ist. Mensch und Übermensch sind sich trotz ihrer evolutionären Verwandtschaft in dieser Vorstellung grundsätzlich fremd, so wie Affe und Mensch. Dass der Weg zum Übermenschen keineswegs sanft und gewaltfrei, sondern eruptiv und tyrannisch vonstattengehen wird, daran lässt der eremitische Philosophenprophet Zarathustra, nicht nur in der zitierten Blitz-Metapher, keinen Zweifel: „Voll ist die Erde von Überflüssigen, verdorben ist das Leben durch die Viel-zu-Vielen. Möge man sie mit

1081 Dort verschmilzt Nietzsche, wie Evers zusammenfasst, seine Konzepte „wie den ‚Übermenschen‘ und den ‚Willen zur Macht‘, die ‚Umwertung aller Werte‘ und die ‚Ewige Wiederkunft des Gleichen‘.“ Evers: Die Ästhetische Revolution in Deutschland, S. 153.

1082 In *Götzen-Dämmerung* schreibt Nietzsche: „Ich habe der Menschheit das tiefste Buch gegeben, das sie besitzt, meinen *Zarathustra*“. Nietzsche: *Götzen-Dämmerung*, S. 153.

1083 Evers: Die Ästhetische Revolution in Deutschland, S. 153.

1084 Hillebrand: *Ästhetik des Nihilismus*, S. 77.

1085 Nietzsche: *Also sprach Zarathustra*, S. 17.

1086 Nietzsche: *Also sprach Zarathustra*, S. 8.

dem ‚ewigen Leben‘ aus diesem Leben weglocken!“¹⁰⁸⁷ Der kulturelle ‚Auftrag‘ des Menschen ist nach dieser Lehre also in der Selbstüberwindung und damit in der Selbstabschaffung zu sehen. Eine kooperative Koexistenz von Mensch und Übermensch klingt an keiner Stelle an. Der vielleicht heikelste Punkt an Nietzsches Übermenschen-Theorem ist, dass er – anders als Baumgarten mit seinem *felix aestheticus* – keinen ästhetisch-kulturellen Bildungs- und Vervollkommnungsprozess des Menschen, sondern einen evolutionären Sprung denkt, der, einmal erfolgt, es nach sich zieht, dass anschließend auf die ganze Gattung Mensch verzichtet werden kann, wie Zarathustra verkündet:

Der Übermensch liegt mir am Herzen, der ist mein Erstes und Einziges, – und nicht der Mensch: nicht der Nächste, nicht der Ärmste, nicht der Leidendste, nicht der Beste – Oh meine Brüder, was ich lieben kann am Menschen, das ist, dass er ein Übergang ist und ein Untergang. Und auch an euch ist Vieles, das mich lieben und hoffen macht. Dass ihr verachtet, ihr höheren Menschen, das macht mich hoffen. Die grossen Verachtenden nämlich sind die grossen Verehrenden.¹⁰⁸⁸

Die von Nietzsche immer wieder geforderte kompromisslose Lebensbejahung führt, sofern der Übermensch durch sie hervorgebracht ist, somit zu einer Lebensverneinung für die Spezies Mensch, die als evolutionäre Vorstufe zum Übermenschen in dessen Welt wohl ganz verdrängt werden wird oder nur noch verklavt existiert. Zu Ende gedacht richtet sich Nietzsches Philosophie damit gegen die evolutionäre Entwicklungsstufe des Menschen und ist aus dieser Perspektive für den Menschen lebensfeindlich; auch den Ästhetiken des Menschen würde sich der Übermensch, wenn überhaupt, wohl nur noch aus ‚metaanthropologischem‘ Interesse annehmen.

Damit sich der Mensch nun zu Gunsten des Übermenschen selbst überwinden kann, muss er sich bekanntlich zunächst jenseits von Gut und Böse stellen. Die Moralkritik ist auch im *Zarathustra* zunächst die Grundlage und Voraussetzung für den Weg zum Übermenschen:

¹⁰⁸⁷ Nietzsche: Also sprach Zarathustra, S. 51. Das evolutionäre Denken wird auch in folgender Passage ersichtlich: „Das ist aber meine Lehre: wer einst fliegen lernen will, der muss erst stehn und gehen und laufen und klettern und tanzen lernen: – man erfliegt das Fliegen nicht!“ Nietzsche: Also sprach Zarathustra, S. 240. Der evolutionäre Bruch kann hier im (metaphorisch zu deutenden) Fliegen gesehen werden, das als körperliche Eigenschaft, im Gegensatz zu den vorher genannten Fähigkeiten, ohne technische Hilfsmittel außerhalb des Menschen liegt und auf den Übermenschen verweist.

¹⁰⁸⁸ Nietzsche: Also sprach Zarathustra, S. 353.

Wahrlich, ich sage euch: Gutes und Böses, das unvergänglich wäre – das giebt es nicht! Aus sich selber muss es sich immer wieder überwinden. Mit euren Werthen und Worten von Gut und Böse übt ihr Gewalt, ihr Werthschätzenden: und diess ist eure verborgene Liebe und eurer Seele Glänzen, Zittern und Überwallen. Aber eine stärkere Gewalt wächst aus euren Werthen und eine neue Überwindung: an der zerbricht Ei und Eierschale. Und wer ein Schöpfer sein muss im Guten und Bösen: wahrlich, der muss ein Vernichter erst sein und Werthe zerbrechen. Also gehört das höchste Böse zur höchsten Güte: diese aber ist die schöpferische.¹⁰⁸⁹

Die Kultur des Übermenschen, seine Tyrannis, kann nur auf dem Fundament einer tyrannischen Menschheit fußen: „Der Mensch muß besser und böser werden‘ – so lehre ich. Das Böseste ist nöthig zu des Übermenschen Bestem.“¹⁰⁹⁰ Dabei werden die moralischen Kategorien von Gut und Böse aufgelöst, zu einer Frage des Standpunktes erklärt und vor allem dem Schaffensprozess untergeordnet, denn, so Nietzsches Zarathustra: „[W]as gut und böse ist, das weiss noch Niemand: – es sei denn der Schaffende! – Das aber ist Der, welcher des Menschen Ziel schafft und der Erde ihren Sinn giebt und ihre Zukunft: Dieser erst schafft es, dass Etwas gut und böse ist.“¹⁰⁹¹ Alles ist Zarathustra im Zuge der Umwertung aller Werte willkommen, solange es dem Weg zum Übermenschen dient: „Dem aber, der vom Teufel besessen ist, sage ich diess Wort in's Ohr: ‚besser noch, du ziehest deinen Teufel gross! Auch für dich giebt es noch einen Weg der Grösse!‘“¹⁰⁹² Über das Urteil, das nicht nur von Seiten der Sklaven-Moral, sondern auch von den gegenwärtig „höchsten Menschen“ in Bezug auf den Übermenschen gefällt werden würde, macht sich Zarathustra dabei keine Illusionen: „Ihr höchsten Menschen, denen mein Auge begegnete! das ist mein Zweifel an euch und mein heimliches Lachen: ich rathe, ihr würdet meinen Übermenschen – Teufel heissen!“¹⁰⁹³

¹⁰⁸⁹ Nietzsche: Also sprach Zarathustra, S. 145.

¹⁰⁹⁰ Nietzsche: Also sprach Zarathustra, S. 355.

¹⁰⁹¹ Nietzsche: Also sprach Zarathustra, S. 243. Die produktive, schöpferisch-schaffende Tätigkeit wird als Quintessenz der Lebensbewältigung und als Weg zum Übermenschen gezeichnet. Wichtiger als das konkrete Ergebnis ist der Vorgang an sich, die lebensbejahende Aktivierung und Aktion gegen die hinabziehenden Kräfte der *décadence*: „Schaffen – das ist die grosse Erlösung vom Leiden, und des Lebens Leichtwerden. Aber dass der Schaffende sei, dazu selber thut Leid noth und viel Verwandlung.“ Nietzsche: Also sprach Zarathustra, S. 106.

¹⁰⁹² Nietzsche: Also sprach Zarathustra, S. 111.

¹⁰⁹³ Nietzsche: Also sprach Zarathustra, S. 181 f. Zur mit Rosenkranz gezogenen Verbindung vom Satanischen mit dem Tyrannen vgl. Kapitel I.7.3.2.

Die Erlösungsphantasie des Übermenschen „wird notwendig, weil das Leben keinen Sinn hat, weil Gott tot ist.“¹⁰⁹⁴ In welcher Weise genau sich Nietzsches ästhetische Philosophie aus religiösen Diskursen nicht nur speist, sondern sich selbst als religiöser Text gebiert, soll hier nicht vertieft werden, zu bemerken ist jedoch, dass er selbst „eine Anthropologie der Götter“¹⁰⁹⁵ entwirft. Nach dem Tod des christlichen Gottes (und der, wohlgemerkt, andauernden Verehrung des Dionysos) wird der Schaffensimpuls so stark gesteigert, dass der Übermensch potenziell selbst die Stelle des Göttlichen einnimmt: „Könntet ihr einen Gott schaffen? – So schweigt mir doch von allen Göttern! Wohl aber könntet ihr den Übermenschen schaffen.“ Diese ‚optimistische‘ Sicht wird jedoch gleich wieder relativiert, indem Zarathustra die Schaffung des Übermenschen in eine unbekannte Zukunft verlagert: „Nicht ihr vielleicht selber, meine Brüder! Aber zu Vätern und Vorfahren könntet ihr euch umschaffen des Übermenschen: und Diess sei euer bestes Schaffen! – “¹⁰⁹⁶ Der Übermensch bleibt auch für den Menschen Zarathustra selbst nur eine Ahnung, ein nicht vollumfänglich erfassbarer Gedanke (um nicht zu sagen, eine ‚fixe Idee‘¹⁰⁹⁷), da auch Zarathustra letztlich ‚Mensch‘ bleibt, trennt auch ihn der evolutionäre Bruch vom Übermenschen. Einmal ‚empfangen‘, zerstört der Gedanke an den Übermenschen nachhaltig die bisherigen Göttlichkeitskonzepte: „Des Übermenschen Schönheit kam zu mir als Schatten. Ach, meine Brüder! Was gehen mich noch – die Götter an!“¹⁰⁹⁸ Das evolutionäre Denken Nietzsches führt schließlich über Zwischenformen zu einer grundsätzlich anderen Wahrnehmung: „Um den Helden herum wird Alles zur Tragödie, um den Halbgott herum Alles zum Satyrspiel; und um Gott herum wird Alles – wie? vielleicht zur ‚Welt‘? –“¹⁰⁹⁹

Mittels des Gedankens der ewigen Wiederkunft wird das Übermensch-Konzept schließlich in Form einer *self-fulfilling prophecy* abgesichert. Zarathustra verkündet: „[I]ch komme ewig wieder zu diesem gleichen und selbigen Leben, im Grössten und auch im Kleinsten, dass ich wieder aller Dinge ewige Wiederkunft lehre.“¹¹⁰⁰ Die ewige Wiederkunft ist ein Impuls der unbedingten Bejahung des Lebens in allen seinen Facetten: „Entgegen der *décadence* und der Lebensverneinung [...] muß alles bejaht werden können; selbst noch die unendliche Wiederkehr eines jeden einzelnen Lebensmomentes müßte

1094 Evers: Die Ästhetische Revolution in Deutschland, S. 163.

1095 Pfotenhauer: Die Kunst als Psychologie, S. 234.

1096 Nietzsche: Also sprach Zarathustra, S. 105.

1097 Vgl. Nietzsche: Menschliches, Allzumenschliches II, S. 657.

1098 Nietzsche: Also sprach Zarathustra, S. 108.

1099 Nietzsche: Jenseits von Gut und Böse, S. 99.

1100 Nietzsche: Also sprach Zarathustra, S. 272.

gewollt und willkommen sein.“¹¹⁰¹ Wenn es nach Nietzsches Denken zwangsläufig zum Übermenschen kommen muss und gleichzeitig alle Dinge ewig wiederkehren, so ist die Gegenwart, in der Zarathustras Einsichten verkündet werden, nur eine Momentaufnahme auf diesem deterministischen Weg. Zu Zarathustra sprechen seine Tiere, die „wissen [...], wer du bist und werden musst“ folgendermaßen: „siehe, du bist der Lehrer der ewigen Wiederkunft –, [...] wir wissen, was du lehrst: dass alle Dinge ewig wiederkehren und wir selber mit und dass wir schon ewige Male dagewesen sind, und alle Dinge mit uns.“¹¹⁰² In Anspielung auf den Pakt Fausts mit Mephisto heißt es an späterer Stelle: „– wolltet ihr jemals Ein Mal Zwei Mal, sprach ihr jemals ‚du gefällst mir, Glück! Husch! Augenblick!‘ so wolltet ihr Alles zurück! – Alles von neuem, Alles ewig, Alles verkettet, verfädelte, verliebt, o so liebtet ihr die Welt, –“.¹¹⁰³ In diesem Einverständnis mit ‚dem Lauf der Welt‘ sieht Hillebrand die Größe des (Über-)Menschen versinnbildlicht: „Der größte Mensch, der *Herr der Erde*, der neue Mensch wird ausgezeichnet sein dadurch, daß er den Gedanken der ewigen Wiederkunft aushält, das wird ihn adeln.“ Dabei ist der „Wille zur Macht als Selbsterhöhung [...] die Akzeption der Geschichte mit allen Folgen, [...] Akzeption der Natur, gerade auch der menschlichen Natur.“¹¹⁰⁴

Nietzsches Konzept der ewigen Wiederkunft ist durch seinen Determinismus hoch problematisch. Gewalt und Geschichte werden naturalisiert und essentialisiert. Wenn sich alles in alle Ewigkeit fortwährend wiederholt, wird aus der Spirale der geschichtlichen Gewalt ein Kreislauf der Gewalt. In einer rein ästhetischen Betrachtungsweise kann damit zwar die „Welt als ein sich selbst gebärendes Kunstwerk“¹¹⁰⁵ betrachtet werden, wie es in einem Nachlassfragment heißt; bezieht man den Text jedoch in Form eines Gedankenexperimentes konkret auf Geschichte, Politik und Gesellschaft, offenbart sich ein Alptraum. Durch das ausdrückliche Einverständnis mit der ewigen Wiederkunft der Gewalt im Dienste der Erschaffung des Übermenschen wird

1101 Pfothenhauer: Die Kunst als Psychologie, S. 231.

1102 Nietzsche: Also sprach Zarathustra, S. 271 f.

1103 Nietzsche: Also sprach Zarathustra, S. 398. Hierzu auch die berühmten Abschlussverse des *Zarathustra*: „Die Welt ist tief, / Und tiefer als der Tag gedacht. / Tief ist ihr Weh –, / Lust – tiefer noch als Herzeleid: / Weh spricht: Vergeh! / Doch alle Lust will Ewigkeit –, / – will tiefe, tiefe Ewigkeit!“ Nietzsche: Also sprach Zarathustra, S. 400.

1104 Hillebrand: Ästhetik des Nihilismus, S. 90. Hervorhebung im Original.

1105 Friedrich Nietzsche: Nachgelassene Fragmente Herbst 1885–Herbst 1886, 2[114], S. 116 f., hier S. 117. Vgl. auch: Christiaan L. Hart Nibbrig: Ästhetik. Materialien zu ihrer Geschichte. Ein Lesebuch. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1978, S. 194.

die Gewalt in allen ihren Formen legitimiert. Die Folge ist ein geschlossenes Geschichtsbild, das mit dem Versprechen des fernen Übermenschen der historischen und gegenwärtigen Gewalt das Wort redet und damit jeder anti-tyrannischen gesellschaftlichen Progression den Wind aus den Segeln nimmt. Die Philosophie der ewigen Wiederkunft ist die Philosophie der umfassenden Tyrannis.

7.4.10 *Staatskritik und Fragmentarismus eines ästhetischen Staates*

Die Frage, ob aus Nietzsches Aussagen ein konkretes Staatsmodell abgeleitet werden kann, lässt nur einen Schluss zu: Nietzsche war kein Staatstheoretiker und hat kein solches Modell konzipiert, geschrieben hat er hingegen eine ästhetische Philosophie, deren Grundimpuls der unbedingt lebensbejahende Weg ‚nach oben‘ ist.¹¹⁰⁶ Dies nimmt Nietzsche auch vor allen politisch-ideologischen Vereinnahmungsversuchen in Schutz, die anhand einzelner Passagen in seine Texte etwas politisch ‚Konkretes‘ hineinzulegen versuchen, das dort im Gesamtzusammenhang nicht zu finden ist. Für die Thematik der Ästhetiken der Tyrannis ist es dennoch fruchtbar, aus den vielfältigen Äußerungen die Fragmente eines ästhetischen Staates zusammenzutragen. Genau wie Nietzsches Übermenschkonzept letztlich eine Leerstelle markiert, werden seine Vorstellungen vom ästhetischen Staat trotz aller Schärfe und Polemik am Ende nirgendwo konkret: Der Schaffensprozess und der Weg zur Größe verträgt das Ergebnis nicht, es wäre sein Ende. Neben der im Zuge der ewigen Wiederkunft beschriebenen Statik der Nietzsche'schen Philosophie liegt hierin ihre Dynamik.

In *Zur Genealogie der Moral* (1887) entwirft Nietzsche den Beginn des Staates im Zusammenhang mit der Herausbildung des schlechten Gewissens. Am archaischen Staat betont Nietzsche das formgebende Tyrannische und sieht die Staatsgründung mittels Rousseau'schem Gesellschaftsvertrag als naive Illusion an. In Nietzsches Erzählung vom Staat ist dessen verursprönglichte Form die Tyrannei. In ihr wird ein menschenformendes „Rudel blonder Raubthiere“ als eine Art tyrannische Künstler-Kaste imaginiert:

Zur Voraussetzung dieser Hypothese über den Ursprung des schlechten Gewissens gehört erstens, dass jene Veränderung keine allmähliche, keine freiwillige war und sich nicht als ein organisches Hineinwachsen in neue Bedingungen darstellte, sondern als ein Bruch, ein Sprung, ein Zwang, ein unabweisbares Verhängniss, gegen das es keinen Kampf und nicht einmal ein

¹¹⁰⁶ Vgl. zu Nietzsches Auseinandersetzung mit dem Staat auch die Beiträge in: Hans-Martin Schönherr-Mann (Hrsg.): *Der Wille zur Macht und die „große Politik“*. Friedrich Nietzsches Staatsverständnis. Baden-Baden: Nomos 2010 (= Staatsverständnisse 35).

Ressentiment gab. Zweitens aber, dass die Einfügung einer bisher ungehemmten und ungestalteten Bevölkerung in eine feste Form, wie sie mit einem Gewaltakt ihren Anfang nahm, nur mit lauter Gewaltakten zu Ende geführt wurde, – dass der älteste ‚Staat‘ demgemäss als eine furchtbare Tyrannei, als eine zerdrückende und rücksichtslose Maschinerie auftrat und fortarbeitete, bis ein solcher Rohstoff von Volk und Halbthier endlich nicht nur durchgeknetet und gefügig, sondern auch *geformt* war. Ich gebrauchte das Wort ‚Staat‘: es versteht sich von selbst, wer damit gemeint ist – irgend ein Rudel blonder Raubthiere, eine Eroberer- und Herren-Rasse, welche, kriegerisch organisirt und mit der Kraft, zu organisiren, unbedenklich ihre furchtbaren Taten auf eine der Zahl nach vielleicht ungeheuer überlegene, aber noch gestaltlose, noch schweifende Bevölkerung legt. Dergestalt beginnt ja der ‚Staat‘ auf Erden: ich denke, jene Schwärmerei ist abgethan, welche ihn mit einem ‚Vertrage‘ beginnen liess. Wer befehlen kann, wer von Natur ‚Herr‘ ist, wer gewaltthätig in Werk und Gebärde auftritt – was hat der mit Verträgen zu schaffen! Mit solchen Wesen rechnet man nicht, sie kommen wie das Schicksal, ohne Grund, Vernunft, Rücksicht, Vorwand, sie sind da wie der Blitz da ist, zu furchtbar, zu plötzlich, zu überzeugend, zu ‚anders‘, um selbst auch nur gehasst zu werden. Ihr Werk ist ein instinktives Formen-schaffen, Formen-aufdrücken, es sind die unfreiwilligsten, unbewusstesten Künstler, die es giebt: – in Kürze steht etwas Neues da, wo sie erscheinen, ein Herrschafts-Gebilde, das *lebt*, in dem Theile und Funktionen abgegrenzt und bezüglich gemacht sind, in dem Nichts überhaupt Platz findet, dem nicht erst ein ‚Sinn‘ in Hinsicht auf das Ganze eingelegt ist. Sie wissen nicht, was Schuld, was Verantwortlichkeit, was Rücksicht ist, diese geborenen Organisatoren; in ihnen waltet jener furchtbare Künstler-Egoismus, der wie Er blickt und sich im ‚Werke‘, wie die Mutter in ihrem Kinde, in alle Ewigkeit voraus gerechtfertigt weiss. Sie sind es nicht, bei denen das ‚schlechte Gewissen‘ gewachsen ist, das versteht sich von vornherein, – aber es würde nicht *ohne* sie gewachsen sein, dieses hässliche Gewächs, es würde fehlen, wenn nicht unter dem Druck ihrer Hammerschläge, ihrer Künstler-Gewaltsamkeit ein ungeheures Quantum Freiheit aus der Welt, mindestens aus der Sichtbarkeit geschafft und gleichsam *latent* gemacht worden wäre. Dieser gewaltsam latent gemachte Instinkt der Freiheit – wir begriffen es schon – dieser zurückgedrängte, zurückgetretene, in's Innere eingekerkerte und zuletzt nur an sich selbst noch sich entladende und auslassende Instinkt der Freiheit: das, nur das ist in seinem Anbeginn das *schlechte Gewissen*.¹¹⁰⁷

1107 Friedrich Nietzsche: Zur Genealogie der Moral [1887]. In: Ders.: Nietzsche. Werke. Kritische Gesamtausgabe. 6. Abt. 2. Bd. Jenseits von Gut und Böse. Zur Genealogie der Moral (1886–1887). Hrsg. v. Giorgio Colli u. Mazzino Montinari. Berlin: De Gruyter 1968, S. 257–430, hier S. 340 f. Genau genommen wird von Nietzsche das Tyrannische schon vor den ersten staatlichen Organisationsformen in der Natur festgemacht. Vor der Staatsgründung sieht Nietzsche den Menschen sich einer anthropomorphisierten Natur ausgesetzt, die in der Spiegelung der menschlichen Affekte als Tyrann erscheint. Interessant ist an der Passage aus dem Nachlass darüber hinaus, dass Nietzsche aus dieser ‚Urerfahrung‘ einer als tyrannisch empfundenen Natur das Konstrukt der Sprache reflektiert und damit ins 20. Jahrhundert vorverweist. Durch die als tyrannisch empfundene Natur hat der Mensch, so Nietzsche, eine Sprache entwickelt, die alle ‚naturhaften‘ Erscheinungen auf

Die von Nietzsche in der letzten Passage beschriebenen psychodynamischen Abläufe zur Herausbildung des schlechten Gewissens korrespondieren mit dem, was Freud als (Kultur-)Über-Ich beschreiben wird. Festzuhalten ist, dass Nietzsche am Beginn der Kultur den tyrannischen Staat setzt, der dezidiert künstlerisch-ästhetisch formend, also schöpferisch gedacht wird. In einem Nachlassfragment unterstreicht Nietzsche ebenfalls die enge Verbindung des Tyrannen zur Kultur, während in der griechischen Welt mit dem Platonismus die Kunst verunmöglicht wird:

Der Staat als Nothzustand und Raubstaat, bald als Kulturstaat. Der politische Trieb ist weit überladen, daher Kriege und verzehrendes Parteileben. So ist der Trieb oft selbst dem eignen Zwecke des Triebs schädlich. Der Tyrann (der Höhepunkt der politischen Gier) als Pfleger der Kultur – ist ein Exempel. Der platonische Staat eine *contradictio*: er schließt die Kunst aus, als Denkerstaat.¹¹⁰⁸

Das Verhältnis Nietzsches zum modernen Staat wird in zahlreichen Passagen zunächst *ex negativo* ersichtlich: Nietzsche ergeht sich in Ablehnung, grundsätzlichen Verwerfungen und Kritik am Staat, anstelle selbst seine Vorstellungen eines ästhetischen Staates konkreter zu entwerfen. Aus seiner umfassenden Kritik kann jedoch geschlossen werden, welche Organisationsformen für Nietzsches ästhetischen Staat nicht in Frage kommen. Zunächst ist der moderne „Staat [...] für Nietzsche das Ungeheuer des Leviathan, der die ursprüngliche Naturordnung der unmittelbaren Herrschaft der adeligen Kriegerkaste vernichtet und so als künstliches Gebilde dem Aufstand der Sklaven dient.“¹¹⁰⁹ Nietzsche setzt in seinem Staatsverständnis im *Zarathustra* dem

den Menschen zurückführt, was bis in die Gegenwart nachwirkt: „Ursprünglich sieht der Mensch alle Veränderungen in der Natur nicht als gesetzmäßig, sondern als Äußerungen des freien Willens d. h. blinder Zuneigungen Abneigungen Affekte Wuth usw. an: die Natur ist Mensch, nur so viel übermächtiger und unberechenbarer, als die gewöhnlichen Menschen, ein verhüllter in seinem Zelte schlafender Tyrann; alle Dinge sind Aktion wie er, nicht nur seine Waffen Werkzeuge sind belebt gedacht. Die Sprachwissenschaft hilft beweisen, daß der Mensch die Natur vollständig verkannte und falsch benannte: wir sind aber die Erben dieser Benennungen der Dinge, der menschliche Geist ist in diesen Irrthümern aufgewachsen, durch sie genährt und mächtig geworden.“ Friedrich Nietzsche: Nachgelassene Fragmente Ende 1876–Sommer 1877, 23[24]. In: Ders.: Nietzsche. Werke. Kritische Gesamtausgabe. 4. Abt. 2. Bd. Menschliches, Allzumenschliches. Erster Bd. Nachgelassene Fragmente. 1876 bis Winter 1877–1878. Hrsg. v. Giorgio Colli u. Mazzino Montinari. Berlin: De Gruyter 1967, S. 508.

1108 Friedrich Nietzsche: Nachgelassene Fragmente Ende 1870–April 1871, 7[25]. In: Ders.: Nietzsche. Werke. Kritische Gesamtausgabe. 3. Abt. 3. Bd. Nachgelassene Fragmente. Herbst 1869 bis Herbst 1872. Hrsg. v. Giorgio Colli u. Mazzino Montinari. Berlin u. New York: De Gruyter 1978, S. 151.

1109 Wallat: Philosophie des Abgrunds – Abgrund der Philosophie, S. 49.

‚Volk‘ das „Ungeheuer“ eines „kalten“ Staates antagonistisch gegenüber. Staat und ‚Volk‘ werden zu Antipoden:

Irgendwo giebt es noch Völker und Heerden, doch nicht bei uns, meine Brüder: da giebt es Staaten. Staat? Was ist das? Wohlan! Jetzt thut mir die Ohren auf, denn jetzt sage ich euch mein Wort vom Tode der Völker. Staat heisst das kälteste aller kalten Ungeheuer. Kalt lügt es auch; und diese Lüge kriecht aus seinem Munde: ‚Ich, der Staat, bin das Volk.‘ Lüge ist's! Schaffende waren es, die schufen die Völker und hängten einen Glauben und eine Liebe über sie hin: also dienten sie dem Leben. Vernichter sind es, die stellen Fallen auf für Viele und heissen sie Staat: sie hängen ein Schwert und hundert Begierden über sie hin. Wo es noch Volk giebt, da versteht es den Staat nicht und hasst ihn als bösen Blick und Sünde an Sitten und Rechten.¹¹¹⁰

Der Staat wird in einer kritischen Hobbes-Adaption als kalter Leviathan abgeurteilt, der in Form des monströsen „Unthier[s]“ tyrannisch das gute Gewissen gegen die Menschen einsetzt: „Auf der Erde ist nichts Grösseres als ich: der ordnende Finger bin ich Gottes‘ – also brüllt das Unthier. [...] Helden und Ehrenhafte möchte er um sich aufstellen, der neue Götze! Gerne sonnt er sich im Sonnenschein guter Gewissen, – das kalte Unthier!“¹¹¹¹ Als „Götzendienner“ des Staates bezeichnet Zarathustra „Wahnsinnige“ sowie „kletternde Affen und Überheisse“. Vernachlässigt wird, dass alle staatlichen Gebilde von Menschen hervorgebracht sind, diese werden vielmehr polemisch entmenslicht und als „überflüssig“ bezeichnet, vom Übermenschen sind sie ‚unendlich‘ entfernt, denn, so Zarathustra, „[d]ort, wo der Staat aufhört, da beginnt erst der Mensch, der nicht überflüssig ist: da beginnt das Lied des Nothwendigen, die einmalige und unersetzliche Weise.“¹¹¹²

Neben dieser scharfen und grundsätzlichen Verurteilung des modernen Staates ist eine zentrale Passage aus *Die fröhliche Wissenschaft* (1882/1887) zu diskutieren, in der anhand der „Corruption“, die als „Herbstzeit[] eines Volkes“ beschrieben wird, ein geschichtsdeterministischer Ablauf das Ende der korrumpierten Staatlichkeit mit dem zwingend kommenden „Schluss-Tyrann[en]“ einleitet. Hier prägt Nietzsche ein geradezu mechanistisches Bild staatlicher *décadence*, die den verfallenden Staat zwangsläufig in der Tyrannei enden lässt. Erstaunlich ist, dass der Tyrann hier auf dem Gipfel der *décadence* erscheint, wohingegen die Figur des Tyrannen ansonsten bei Nietzsche meist für Epochen der Stärke reserviert ist. In der Verfallsepoche der „Corruption“ identifiziert Nietzsche mit dem „Aberglaube[n]“, einer allgemeinen

¹¹¹⁰ Nietzsche: Also sprach Zarathustra, S. 57.

¹¹¹¹ Nietzsche: Also sprach Zarathustra, S. 58.

¹¹¹² Nietzsche: Also sprach Zarathustra, S. 59.

„Erschlaffung“ und dem Aufkommen einer „verfeinert[en]“ „Grausamkeit“ in Form der „Bosheit“ drei Anzeichen der Korruption, die in den Kampf der Tyrannen und dem hieraus hervorgehenden Sieger, dem „Schluss-Tyrann[en]“, einmünden. Nietzsche geht in diesem Abschnitt auf den, hier allgemein als durchsetzungsstärksten Gewaltherrscher verstandenen „Cäsar“ ein und antizipiert damit auch die im 20. Jahrhundert aufkommenden Diktatoren:

Die Anzeichen der Corruption. [...] Sobald irgend wo die Corruption eintritt, nimmt ein bunter Aberglaube überhand und der bisherige Gesamtglaube eines Volkes wird blass und ohnmächtig dagegen [...]. Zweitens beschuldigt man eine Gesellschaft, in der die Corruption Platz greift, der Erschlaffung [...]. Drittens pflegt man [...] Zeiten der Corruption nachzusagen, dass sie milder seien und dass jetzt die Grausamkeit, gegen die ältere gläubigere und stärkere Zeit gerechnet, sehr in Abnahme komme. [...]. Aber auch dem Lobe kann ich nicht beipflichten, ebensowenig als jenem Tadel: nur so viel gebe ich zu, dass jetzt die Grausamkeit sich verfeinert, [...] die Verwundung und Folterung durch Wort und Blick erreicht in Zeiten der Corruption ihre höchste Ausbildung, – jetzt erst wird die Bosheit geschaffen und die Lust an der Bosheit. [...] Viertens: wenn ‚die Sitten verfallen‘, so tauchen zuerst jene Wesen auf, welche man Tyrannen nennt: es sind die Vorläufer und gleichsam die frühreifen Erstlinge der Individuen. Noch eine kleine Weile: und diese Frucht der Früchte hängt reif und gelb am Baume eines Volkes, – und nur um dieser Früchte willen gab es diesen Baum! Ist der Verfall auf seine Höhe gekommen und der Kampf aller Art Tyrannen ebenfalls, so kommt dann immer der Cäsar, der Schluss-Tyrann, der dem ermüdeten Ringen um Alleinherrschaft ein Ende macht, indem er die Müdigkeit für sich arbeiten lässt. Zu seiner Zeit ist gewöhnlich das Individuum am reifsten und folglich die ‚Cultur‘ am höchsten und fruchtbarsten, aber nicht um seinetwillen und nicht durch ihn: obwohl die höchsten Cultur-Menschen ihrem Cäsar damit zu schmeicheln lieben, dass sie sich als sein Werk ausgeben. Die Wahrheit aber ist, dass sie Ruhe von Aussen nöthig haben, weil sie ihre Unruhe und Arbeit in sich haben. In diesen Zeiten ist die Bestechlichkeit und der Verrath am grössten: denn die Liebe zu dem eben erst entdeckten ego ist jetzt viel mächtiger, als die Liebe zum alten, verbrauchten, todtgeredeten ‚Vaterlande‘; und das Bedürfniss, sich irgendwie gegen die furchtbaren Schwankungen des Glückes sicherzustellen, öffnet auch edlere Hände, sobald ein Mächtiger und Reicher sich bereit zeigt, Gold in sie zu schütten. Es giebt jetzt so wenig sichere Zukunft: da lebt man für heute: ein Zustand der Seele, bei dem alle Verführer ein leichtes Spiel spielen, – man lässt sich nämlich auch nur ‚für heute‘ verführen und bestechen und behält sich die Zukunft und die Tugend vor! Die Individuen, diese wahren An- und Für-sich's, sorgen, wie bekannt, mehr für den Augenblick, als ihre Gegensätze, die Heerden-Menschen, weil sie sich selber für ebenso unberechenbar halten wie die Zukunft; ebenso knüpfen sie sich gerne an Gewaltmenschen an, weil sie sich Handlungen und Auskünfte zutrauen, die bei der Menge weder auf Verständniss noch auf Gnade rechnen können, – aber der Tyrann oder Cäsar versteht das Recht des Individuums auch in seiner Ausschreitung und hat ein Interesse daran, einer kühneren Privatmoral das Wort zu reden und selbst die Hand zu bieten. [...] Die Zeiten der Corruption sind die,

in welchen die Aepfel vom Baume fallen: ich meine die Individuen, die Samen-träger der Zukunft, die Urheber der geistigen Colonisation und Neubildung von Staats- und Gesellschaftsverbänden. Corruption ist nur ein Schimpfwort für die Herbstzeiten eines Volkes.¹¹¹³

Am Ende dieser imaginierten geschichtlichen Episode fällt die Herrschaft dem herausgehobenen Individuum, dem größten Tyrannen zu. Die „Frucht“ des „Schluss-Tyrann[en]“ steht jenseits von Gut und Böse vereinzelt außerhalb und oberhalb der Menschen. Da dieser Tyrann jedoch die von den „Heerden-Menschen“ abgegrenzten Individuen, die „Samenträger der Zukunft“, stärkt, öffnet sich hier die Verbindung zum Konzept des Übermenschen, der in einer unbestimmten Zukunft aus einer aristokratischen Herrscherkaste hervorgehen soll.

Während die Verfallszeiten der ‚Corruption‘ nach Nietzsches Auffassung zwangsläufig in der Tyrannis münden, setzt er sich darüber hinaus mit verschiedenen Staats-, Gesellschafts- und Wirtschaftsformen auseinander, die er jedoch aus verschiedenen Gründen aburteilt. Nietzsche lehnt sowohl den Sozialismus als auch den Kapitalismus ab. Der Sozialismus steht Nietzsches Wunsch nach einem dezidierten Elitarismus fundamental entgegen. Im *Zarathustra* heißt es: „Ihr Prediger der Gleichheit, der Tyrannen-Wahnsinn der Ohnmacht schreit also aus euch nach ‚Gleichheit‘: eure heimlichsten Tyrannen-Gelüste verummen sich also in Tugend-Worte!“¹¹¹⁴ Für Nietzsche ist der „Socialismus“ daher „die zu Ende gedachte Tyrannie der Geringsten und Dümmeisten, der Oberflächlichen, der Neidischen“.¹¹¹⁵ Der Sozialismus als Staats- und Gesellschaftsform ist, so Nietzsche, „in der That die Schlußfolgerung der modernen Ideen und ihres latenten Anarchismus“.¹¹¹⁶ Eine sozialistische Organisation müsste nach Nietzsche den individuellen Willen zu Macht auslöschen und tyrannisch-tugendhaft kollektivieren, daher ist der Sozialismus mit Nietzsches Philosophie und dem Ziel des Übermenschen unvereinbar, bei Wallat heißt es:

1113 Friedrich Nietzsche: Die fröhliche Wissenschaft [1882]. In: Ders.: Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe in 15 Einzelbänden. Bd. 3. Morgenröte. Idyllen aus Messina. Die fröhliche Wissenschaft. Hrsg. v. Giorgio Colli u. Mazzino Montinari. 2., durchges. Aufl. München, Berlin u. New York: Deutscher Taschenbuch Verlag, De Gruyter 1988, S. 343–651, hier S. 395–398.

1114 Nietzsche: Also sprach Zarathustra, S. 125.

1115 Friedrich Nietzsche: Nachgelassene Fragmente Juni–Juli 1885, 37[11], S. 312 f., hier S. 312.

1116 Nietzsche: Nachgelassene Fragmente Juni–Juli 1885, 37[11], S. 312. Vgl. auch: Wallat: Philosophie des Abgrunds – Abgrund der Philosophie, S. 48.

Sozialismus ist die von seinem Wesen her zum Scheitern verurteilte Revolte gegen das Leben selbst, gegen den Willen zur Macht, der als verleugneter sich allerdings auch im Sozialismus seine Ausdrucksformen schaffen würde. [...] Für Nietzsche muss der Sozialismus, will er denn nicht in partikularistische Egoismen aufgehen, zur Tyrannei ausarten. Da seine asketische Verneinung des individuellen Willens ein nihilistischer Angriff auf den Willen zur Macht selbst ist, bleibt dem Sozialismus keine andere Möglichkeit als die staatsterroristische Repression [...] die mit aller Gewalt seine anti-hierarchischen Ideale durchsetzen muss.¹¹¹⁷

Doch gleichzeitig wird von Nietzsche auch der Kapitalismus verworfen, der in seinen Augen zu von ihm verurteilten liberalisierenden Demokratisierungsprozessen führt. Die Ausbeutung muss, so postuliert Nietzsche, jedoch sowohl schärfer als auch unbedingt der herausgehobenen „Kultur-Elite“ vorbehalten sein, damit sie mit allen Kräften den Menschen überwinden kann:

Seine Kritik am Kapitalismus ist im Kern reaktionärer Natur, zielt sie doch primär auf dessen demokratisierende und liberalisierende Aspekte, d. h. auf die Momente des Fortschritts, die Nietzsche einer imaginierten Kultur-Elite zuliebe rückgängig machen will, ohne indes auf die moderne Steigerung der Möglichkeit von Ausbeutung verzichten zu wollen.¹¹¹⁸

Nietzsches Ablehnung der Demokratie erfolgt in verallgemeinernder Weise zugunsten seines nicht konkret gefassten Wesens der Zukunft, seines Übermenschen. Deutlich wird an Passagen wie der folgenden der tyrannisch-philosophische Überwindungsimpuls im Dienste eines Strebens ‚nach oben‘, wobei, wie an zahlreichen anderen Stellen auch, nur die elitär-aristokratische Form der neuen Philosophen-Herrschaft eine Rolle spielt, im Anschluss an die angestrebte Umwertung aller Werte und die Überwindung des Menschen jedoch keine konkreten ideologischen Thesen oder programmatische Inhalte formuliert werden:

Wir, die wir eines anderen Glaubens sind –, wir, denen die demokratische Bewegung nicht bloss als eine Verfalls-Form der politischen Organisation, sondern als Verfalls-, nämlich Verkleinerungs-Form des Menschen gilt, als seine Vermittelmässigung und Werth-Erniedrigung: wohin müssen wir mit unsren Hoffnungen greifen? – *Nach neuen Philosophen*, es bleibt keine Wahl; nach Geistern, stark und ursprünglich genug, um die Anstösse zu entgegengesetzten Wertschätzungen zu geben und ‚ewige Werthe‘ umzuwerthen, umzukehren; nach Vorausgesandten, nach Menschen der Zukunft, welche in der Gegenwart

¹¹¹⁷ Wallat: Philosophie des Abgrunds – Abgrund der Philosophie, S. 46 f.

¹¹¹⁸ Wallat: Philosophie des Abgrunds – Abgrund der Philosophie, S. 51.

den Zwang und Knoten anknüpfen, der den Willen von Jahrtausenden auf neue Bahnen zwingt.¹¹¹⁹

Die geistige Führung, die sich Nietzsche erhofft, vermischt Philosophie, Ästhetik und Politik im starken „Menschen der Zukunft“. Sehr wohl sieht Nietzsche jedoch die Gefahren, welche in solch einer geistig-politischen ‚Führerschaft‘ liegen, artikuliert jedoch ebenso seine Sorge, dass die geistigen „Führer“ nicht auf den Plan treten würden: „die Nothwendigkeit solcher Führer, die erschreckliche Gefahr, dass sie ausbleiben oder missrathen und entarten könnten – das sind unsre eigentlichen Sorgen und Verdüsterungen, ihr wisst es, ihr freien Geister?“¹¹²⁰ Nietzsche nimmt es nicht nur billigend in Kauf, dass im Zuge der ‚Corruption‘ verfallende Staaten Tyrannen hervorbringen, sondern begrüßt dies als Richtungswechsel ‚nach oben‘, zum Übermenschen. Für ihn ist „die Demokratisierung Europa’s [...] eine unfreiwillige Veranstaltung zur Züchtung von Tyrannen, – das Wort in jedem Sinne verstanden, auch im geistigen.“¹¹²¹ Dass Demokratien jedoch auch in resilienter Weise Tyrannen verhindern können, sieht Nietzsche durchaus und beklagt dies polemisch in *Menschliches, Allzumenschliches II*: „Hundertjährige Quarantäne. – Die demokratischen Einrichtungen sind Quarantäne-Anstalten gegen die alte Pest tyrannenhafter Gelüste: als solche sehr nützlich und sehr langweilig.“¹¹²²

Nietzsche hält den Sozialismus, den Kapitalismus und die Demokratie für seine Idee der Herausbildung des Übermenschen für ungeeignet und er verwirft diese Gesellschafts-, Wirtschafts-, und Staatsformen grundsätzlich. Es bleibt die Frage, inwiefern sich aus den Texten Nietzsches eine Idee des neuen ästhetischen Staates herauslesen lässt. Hat Nietzsche eine philosophisch-ästhetische Tyrannis im Sinn, wenn er über die Organisation von Staatlichkeit zu Gunsten seines Übermensch-Konzeptes nachsinnt? Zunächst schneidet Nietzsche alle vereinenden und kooperativen Bestrebungen ab und setzt auf radikale hierarchische Trennung und Vereinzelung. Das sich durch besondere ästhetisch-philosophische Stärke auszeichnende Individuum wird von der ‚ordinären‘ Mehrheitsgesellschaft getrennt und dieser antagonistisch, ja ausdrücklich feindlich gegenübergestellt: „Jeder auserlesene Mensch trachtet instinktiv nach seiner Burg und Heimlichkeit, wo er von der Menge, den Vielen, den Allermeisten erlöst ist, wo er die Regel ‚Mensch‘ vergessen darf,

¹¹¹⁹ Nietzsche: *Jenseits von Gut und Böse*, S. 126.

¹¹²⁰ Nietzsche: *Jenseits von Gut und Böse*, S. 127.

¹¹²¹ Nietzsche: *Jenseits von Gut und Böse*, S. 183.

¹¹²² Nietzsche: *Menschliches, Allzumenschliches II*, S. 683.

als deren Ausnahme.¹¹²³ Für dieses aktive Herausheben und Absondern des Individuums prägt Nietzsche den Begriff „Pathos der Distanz“, mit dem die Abkehr von Tugend und Mitleiden – beides für Nietzsche Eigenschaften der *décadence*, des ‚abwärts‘ – einhergeht. Während er im Zuge der Demokratisierungstendenzen und dem Ruf nach mehr Gleichheiten im 19. Jahrhundert die niedergehende „s c h w a c h e“ Zeit sieht, hält er die Renaissance¹¹²⁴ für die letzte ‚aufwärts‘ strebende Epoche:

Die starken Zeiten, die vornehmen Culturen sehen im Mitleiden, in der ‚Nächstenliebe‘, im Mangel an Selbst und Selbstgefühl etwas Verächtliches. – Die Zeiten sind zu messen nach ihren positiven Kräften – und dabei ergibt sich jene so verschwenderische und verhängnisreiche Zeit der Renaissance als die letzte g r o s s e Zeit, und wir, wir Modernen mit unserer ängstlichen Selbst-Führsorge und Nächstenliebe, mit unsren Tugenden der Arbeit, der Anspruchslosigkeit, der Rechtlichkeit, der Wissenschaftlichkeit – sammelnd, ökonomisch, machinal – als eine s c h w a c h e Zeit ... Unsre Tugenden sind bedingt, sind herausgefordert durch unsre Schwäche ... Die ‚Gleichheit‘, eine gewisse thatsächliche Anähnlichung, die sich in der Theorie von ‚gleichen Rechten‘ nur zum Ausdruck bringt, gehört wesentlich zum Niedergang: die Kluft zwischen Mensch und Mensch, Stand und Stand, die Vielheit der Typen, der Wille, selbst zu sein, sich abzuheben, Das, was ich Pathos der Distanz nenne, ist jeder starken Zeit zu eigen.¹¹²⁵

Verbunden mit dem ‚Pathos der Distanz‘ wird bei Nietzsche ein radikaler, ‚kriegerischer‘ Freiheitsbegriff, den er sowohl auf Individuen als auch auf Gesellschaften bezieht. Freiheit ist dabei kein Wert, den man passiv genießen kann, sondern wesentlich ist, dass Nietzsche einen aktiv-gewaltsamen Freiheitsbegriff denkt: Die Freiheit muss „erobert“ werden. Unter dem Druck der äußeren, politischen und gesellschaftlichen Umstände erkämpft sich Nietzsche ein imaginiertes Individuum unter großen Gefahren, „fünf Schritte weit von der Tyrannei“, die persönliche Freiheit, ebenso ist es Nietzsche zufolge mit Gesellschaften. Dies bedeutet im Umkehrschluss, dass verfassungsmäßig garantierte Freiheitsrechte in demokratisch verfassten Rechtsstaaten in

1123 Nietzsche: *Jenseits von Gut und Böse*, S. 43.

1124 Vgl. zu Nietzsches Machiavellirezeption: Nietzsche: *Jenseits von Gut und Böse*, S. 47.

1125 Nietzsche: *Götzen-Dämmerung*, S. 138. Die Thematik von ‚Stärke‘ und ‚Schwäche‘ wird vor dem Hintergrund des Renaissancismus auch in Heinrich Manns Novelle *Pippo Spano* (1905) mit Bezügen zu Nietzsche verhandelt. Der ‚schwache‘ Literat Mario Malvolto steht dabei im Kontrast mit dem ‚starken‘ Condottiere Pippo Spano (Philippo Scolari). Vgl. Heinrich Mann: *Pippo Spano* [1905]. In: Ders.: Studienausgabe in Einzelbänden. Hrsg. v. Peter-Paul Schneider. Flöten und Dolche. Novellen. Mit einem Nachwort v. Heide Eilert u. einem Materialienanh. zsgest. v. Peter-Paul Schneider. Frankfurt a. M.: Fischer 1988 (= Fischer Taschenbücher 5931).

dieser Vorstellung entwertet werden, da der*die Staatsbürger*in diese nicht bei jeder Gelegenheit neu unter großer persönlicher (und körperlicher) Gefahr erkämpfen muss, sondern im Konfliktfall in funktionsfähigen Rechtsstaaten auf dem Weg der Judikative einklagen kann. Bereits mit Freiheiten privilegiert zu sein, ohne diese selbst errungen zu haben, macht das Individuum in der Logik Nietzsches schwach und die Gesellschaft dekadent:

Mein Begriff von Freiheit. [...] Denn was ist Freiheit! Dass man den Willen zur Selbstverantwortlichkeit hat. Dass man die Distanz, die uns abtrennt, festhält. Dass man gegen Mühsal, Härte, Entbehrung, selbst gegen das Leben gleichgültiger wird. Dass man bereit ist, seiner Sache Menschen zu opfern, sich selber nicht abgerechnet. [...] Der freie Mensch ist Krieger. – Wonach misst sich die Freiheit, bei Einzelnen, wie bei Völkern? Nach dem Widerstand, der überwunden werden muss, nach der Mühe, die es kostet, o b e n zu bleiben. Den höchsten Typus freier Menschen hätte man dort zu suchen, wo beständig der höchste Widerstand überwunden wird: fünf Schritte weit von der Tyrannei, dicht an der Schwelle der Gefahr der Knechtschaft. Dies ist psychologisch wahr, wenn man hier unter den ‚Tyrannen‘ unerbittliche und furchtbare Instinkte begreift, die das Maximum von Autorität und Zucht gegen sich herausfordern – schönster Typus Julius Caesar –; dies ist auch politisch wahr, man mache nur seinen Gang durch die Geschichte. Die Völker, die Etwas werth waren, werth wurden, wurden dies nie unter liberalen Institutionen: die grosse Gefahr machte Etwas aus ihnen, das Ehrfurcht verdient, die Gefahr, die uns unsre Hilfsmittel, unsre Tugenden, unsre Wehr und Waffen, unsern Geist erst kennen lehrt, – die uns zwingt, stark zu sein ... Erster Grundsatz: man muss es nöthig haben, stark zu sein: sonst wird man's nie. – Jene grossen Treibhäuser für starke, für die stärkste Art Mensch, die es bisher gegeben hat, die aristokratischen Gemeinwesen in der Art von Rom und Venedig verstanden Freiheit genau in dem Sinne, wie ich das Wort Freiheit verstehe: als Etwas, das man hat und nicht hat, das man will, das man erobert ...¹¹²⁶

Nietzsche geht es darum, Unterschiede nicht einzuebneten, sondern hervorzuheben, Distanz zu schaffen und das Individuum zu stärken. Nur durch Differenz und Selektion kann es mit Nietzsche einen Fortschritt in Richtung des unbestimmten ‚Oben‘ seines Übermenschen geben. Der Immoralist kann nach der Umwertung aller Werte daher auch als seine neue Gerechtigkeit verkünden: „Den Gleichen Gleiches, den Ungleichen Ungleiches – das wäre die wahre Rede der Gerechtigkeit: und, was daraus folgt, Ungleiches niemals gleich machen.“¹¹²⁷

Im Zuge dieser gesellschaftlichen Selektion hat Nietzsche einen ästhetisch-philosophischen „n e u e n A d e l []“ im Sinn, der sich jedoch erst durch Kämpfe

¹¹²⁶ Nietzsche: Götzen-Dämmerung, S. 139 f.

¹¹²⁷ Nietzsche: Götzen-Dämmerung, S. 150.

und Leiden herausbilden muss, denn, so Nietzsche, die „Zucht des Leidens, des grossen Leidens – wisst ihr nicht, dass nur diese Zucht alle Erhöhungen des Menschen bisher geschaffen hat?“¹¹²⁸ Ebenso ist für Nietzsche „die Würztränke der grossen Circe ‚Grausamkeit‘“ für den ‚neuen Adel‘ vonnöten: „Fast Alles, was wir ‚höhere Cultur‘ nennen, beruht auf der Vergeistigung und Vertiefung der Grausamkeit – [...]; jenes ‚wilde Thier‘ ist gar nicht abgetödtet worden, es lebt, es blüht, es hat sich nur – vergöttlicht.“¹¹²⁹ Um sich Nietzsches Fragmenten eines ästhetischen Staates weiter zu nähern, ist festzuhalten, dass seine Texte „den *Eigenschaften* des Pöbelhaften den Kampf erklär[en] und vielmehr einen allgemeinen Adel postulier[en]“. ¹¹³⁰ Erkennbar ist eine große Furcht vor der Herrschaft der ‚Masse‘,¹¹³¹ des „Pöbel[s]“, da sie laut Nietzsche ‚abwärts‘ führt und gegen die Entstehung des Übermenschen gerichtet ist. Daher bedarf es eines ‚neuen Adels‘, der sich „edel“ auch gegen das „Gewalt-Herrische[.]“ stellt:

Ein grosser Gewalt-Herr könnte kommen, ein gewitzter Unhold, der mit seiner Gnade und Ungnade alles Vergangene zwänge und zwängte: bis es ihm Brücke würde und Vorzeichen und Herold und Hahnenschrei. Diess aber ist die andre Gefahr und mein andres Mitleiden: – wer vom Pöbel ist, dessen Gedenken geht zurück bis zum Grossvater, – mit dem Grossvater aber hört die Zeit auf. Also ist alles Vergangene preisgegeben: denn es könnte einmal kommen, dass der Pöbel Herr würde und in seichten Gewässern alle Zeit ertränke. Darum, oh meine Brüder, bedarf es eines neuen Adels, der allem Pöbel und allem Gewalt-Herrischen Widersacher ist und auf neue Tafeln neu das Wort schreibt ‚edel‘. Vieler Edlen nämlich bedarf es und vielerlei Edlen, dass es Adel gebe! Oder, wie ich einst im Gleichnis sprach: ‚Das eben ist Göttlichkeit, dass es Götter, aber keinen Gott giebt!‘¹¹³²

¹¹²⁸ Nietzsche: *Jenseits von Gut und Böse*, S. 161.

¹¹²⁹ Nietzsche: *Jenseits von Gut und Böse*, S. 166.

¹¹³⁰ Wagner: „Des Übermenschen Schönheit kam zu mir als Schatten“, S. 336. Hervorhebung im Original. Der hier von Roland Wagner gewählte Ausdruck ‚allgemein‘ darf nicht missverstanden werden: Nietzsches Vorstellung des ‚neuen Adels‘ bezieht sich exklusiv auf die kleine Gruppe einer aristokratischen Geisteselite.

¹¹³¹ Vgl. hierzu John Stuart Mill, der in *On Liberty* (1859) den Begriff der ‚Tyrannei der Mehrheit‘ geprägt hat, welcher ebenfalls von Tocqueville verwendet wurde. John Stuart Mill: *Über die Freiheit* [On Liberty, 1859]. Übertr. u. eingel. v. Else Wentscher. Hamburg: Nikol 2018.

¹¹³² Nietzsche: Also sprach Zarathustra, S. 250. Im Gegensatz zum ‚vergangenheitslosen‘ „Pöbel“ sind die Tyrannen bei Nietzsche die eigentlichen Produzenten von Vergangenheit und damit von Geschichte, die als Gewalterfahrung im kulturellen Gedächtnis gespeichert wird. Auffällig ist wiederum, dass Nietzsche Künstler und Politiker hierbei gleichermaßen im Sinn hat: „Für seine Vergangenheit sorgen. – Weil die Menschen eigentlich nur alles Alt-Begründete, Langsam-Gewordene achten, so muss Der, welcher nach seinem Tode fortleben will, nicht nur für Nachkommenschaft, sondern noch mehr für

Der ‚neue Adel‘ soll dabei die Vergangenheit, die der „Gewalt-Herr“ noch zu seinen Gunsten ‚zwingen‘ wollte, verabschieden und sich unbedingt der Zukunft zuwenden. Nietzsche geht es um die Überwindung der Menschen und ihrer Vergangenheit. Nur in Form eines radikalen Neubeginns kann der ‚neue Adel‘ der Erschaffung des Übermenschen dienen. Während von Nietzsche beklagt wird, dass der „Pöbel“ keinen tieferen Bezug zur Vergangenheit hat, soll der ‚neue Adel‘ das Vergangene „erlösen“ und grundsätzlich neue Wege beschreiten:

Oh meine Brüder, nicht zurück soll euer Adel schauen, sondern hinaus! Vertriebene sollt ihr sein aus allen Vater- und Urvaterländern! Eurer Kinder Land sollt ihr lieben: diese Liebe sei euer neuer Adel, – das unentdeckte, im fernsten Meere! Nach ihm heisse ich eure Segel suchen und suchen! An euren Kindern sollt ihr gut machen, dass ihr eurer Väter Kinder seid: alles Vergangene sollt ihr so erlösen! Diese neue Tafel stelle ich über euch!¹¹³³

Konkreter als mit seinem Begriff des ‚neuen Adels‘ wird Nietzsche mit seinen Formulierungen zur ‚neuen Aristokratie‘. Im ‚Neunten Hauptstück‘ von *Jenseits von Gut und Böse* erläutert Nietzsche unter dem Topos ‚was ist vornehm?‘ seine äußerst hierarchisierenden Vorstellungen einer aristokratischen Gesellschaft, in der das ‚Pathos der Distanz‘ notwendig ist, um eine „Erhöhung“ des Menschen zu bewirken. Mit der von Nietzsche postulierten Ursprünglichkeit des „Raubmenschen“, den er von „ungebrochene[n] Willenskräfte[n]“ und „Macht-Begierden“ beseelt denkt, wird nicht nur Gewalt, Herrschaft und Unterdrückung naturalisiert, sondern das Tyrannische geradezu als Königsweg zur Menschheitsveredelung inszeniert:

Jede Erhöhung des Typus ‚Mensch‘ war bisher das Werk einer aristokratischen Gesellschaft – und so wird es immer wieder sein: als einer Gesellschaft, welche an eine lange Leiter der Rangordnungen und Werthverschiedenheit von Mensch und Mensch glaubt und Sklaverei in irgend einem Sinne nöthig hat. Ohne das Pathos der Distanz, wie es aus dem eingefleischten Unterschied der Stände, aus dem beständigen Ausblick und Herabblick der herrschenden Kaste auf Unterthänige und Werkzeuge und aus ihrer ebenso beständigen Übung im Gehorchen und Befehlen, Nieder- und Fernhalten erwächst, könnte auch jenes andre geheimnissvollere Pathos gar nicht erwachsen, jenes Verlangen nach immer neuer Distanz-Erweiterung innerhalb der Seele selbst, die Herausbildung immer höherer, seltenerer, fernerer, weitgespannterer, umfänglicherer Zustände, kurz eben die Erhöhung des Typus ‚Mensch‘, die fortgesetzte

eine Vergangenheit sorgen: wesshalb Tyrannen jeder Art (auch tyrannenhafte Künstler und Politiker) der Geschichte gern Gewalt anthun, damit diese als Vorbereitung und Stufenleiter zu ihnen hin erscheine.“ Nietzsche: Menschliches, Allzumenschliches II, S. 504.

1133 Nietzsche: Also sprach Zarathustra, S. 251.

‚Selbst-Überwindung des Menschen‘, um eine moralische Formel in einem übermoralischen Sinne zu nehmen. Freilich: man darf sich über die Entstehungsgeschichte einer aristokratischen Gesellschaft (also der Voraussetzung jener Erhöhung des Typus ‚Mensch‘ –) keinen humanitären Täuschungen hingeben: die Wahrheit ist hart. Sagen wir es uns ohne Schonung, wie bisher jede höhere Cultur auf Erden angefangen hat! Menschen mit einer noch natürlichen Natur, Barbaren in jedem furchtbaren Verstande des Wortes, Raubmenschen, noch im Besitz ungebrochener Willenskräfte und Macht-Begierden, warfen sich auf schwächere, gesittetere, friedlichere, vielleicht handeltreibende oder viehzüchtende Rassen, oder auf alte mürbe Culturen, in denen eben die letzte Lebenskraft in glänzenden Feuerwerken von Geist und Verderbnis verflackerte. Die vornehme Kaste war im Anfang immer die Barbaren-Kaste: ihr Übergewicht lag nicht vorerst in der physischen Kraft, sondern in der seelischen, – es waren die ganzen Menschen (was auf jeder Stufe auch so viel bedeutet als ‚die ganzen Bestien‘ –).¹¹³⁴

Nicht zu überlesen ist die literarische Ästhetisierung der Gewaltstrukturphantasie, die Nietzsche in seiner tyrannischen Welt- und Gesellschaftserklärung inszenatorisch ins Feld führt: Von einer historiographisch belegten Quellschilderung ist dieses Stück Literatur – diese Ästhetisierung des Tyrannischen – weit entfernt.¹¹³⁵ Nietzsche denkt einen ‚Ursprung‘ von Kultur(en) immer als gewaltsamen Vorgang und möchte diese Energie, die er aus der Geschichte heraus glaubt ableiten zu können, auch für seine ‚neuen Aristokratie‘ reklamieren. Da sein Geschichtsbild deterministisch ist, wird nicht nach einer Alternative zur Gewalt, sondern nach Wegen der Verstärkung und Konzentration der Gewalt gesucht. Wenn, so Nietzsches These, tyrannische Gewalt Kultur hervorbringt, dann muss eine weiter gesteigerte Tyrannei der ‚neuen Aristokratie‘ die Kultur soweit steigern können, dass schließlich der Übermensch entsteht, es ist nur eine Frage wie lange, beharrlich und intensiv der ‚Wille zur Macht‘ ungebrochen in diese Richtung wirkt. Dass tyrannische Gewalt historisch auch sehr häufig zur Implosion von Gesellschaften und kulturellen Formationen geführt hat, und dass historische Prozesse weitgehend unberechenbar sind,¹¹³⁶ wird von Nietzsche hierbei nicht gesehen. Auf dem Weg zum Übermenschen wäre für Nietzsche eine abwägende Argumentation ein Symptom der Schwäche und der *décadence*. Alles muss hingegen dem Ziel, den Menschen zu erhöhen um ihn schließlich zu überwinden, untergeordnet werden:

¹¹³⁴ Nietzsche: *Jenseits von Gut und Böse*, S. 205 f.

¹¹³⁵ Thematisch und auch in der Art der narrativen Inszenierung zeigen sich Überschneidungen zu Freuds unbelegtem Phantasma des tyrannischen ‚Urvaters‘, vgl. Kapitel I.2.2.

¹¹³⁶ Dies zeigt Elias, vgl. Kapitel I.5.

Das Wesentliche an einer guten und gesunden Aristokratie ist aber, dass sie sich nicht als Funktion (sei es des Königthums, sei es des Gemeinwesens), sondern als dessen Sinn und höchste Rechtfertigung fühlt, – dass sie deshalb mit gutem Gewissen das Opfer einer Unzahl Menschen hinnimmt, welche um ihrer willen zu unvollständigen Menschen, zu Sklaven, zu Werkzeugen herabgedrückt und vermindert werden müssen. Ihr Grundglaube muss eben sein, dass die Gesellschaft nicht um der Gesellschaft willen dasein dürfe, sondern nur als Unterbau und Gerüst, an dem sich eine ausgesuchte Art Wesen zu ihrer höheren Aufgabe und überhaupt zu einem höheren Sein emporzuheben vermag [...].¹¹³⁷

Am radikalsten formuliert Nietzsche diese politische Imagination wohl in einem ungeduldig-eruptiven Nachlassfragment, das sich rückblickend wie ein düsterer Ausblick auf die Schrecken des 20. Jahrhunderts liest. Um die Kultur zu ‚erhöhen‘ und schließlich den Übermenschen Realität werden zu lassen, solle eine „Herren-Rasse“ ‚gezüchtet‘ werden, welche als Aristokratie „philosophischer Gewaltmenschen und Künstler-Tyrannen“ die Demokratie zersetzen und die Herrschaft an sich reißen könne. Es nimmt nicht wunder, dass sich zahlreiche von Nietzsches Äußerungen ohne ihren Gesamtkontext von den Nationalsozialisten instrumentalisieren ließen. Doch im Gegensatz zu den Nationalsozialisten hat Nietzsche stets vom Übermenschen, nie jedoch vom ‚Untermenschen‘ gesprochen. Die Herrschaft der nationalsozialistischen Bewegung wäre für Nietzsche die kulturlose Herrschaft des Pöbels, unter einem „missrathen[en]“¹¹³⁸ ‚Führer‘ gewesen. Nietzsche sieht die Hervorbringung des Übermenschen als Ziel der gesamten Menschheit an, kleinbürgerliche Nationalismen erscheinen ihm im Angesicht dieser Aufgabe als lächerliches Ressentiment:

Es wird von nun an günstige Vorbedingungen für umfänglichere Herrschafts-Gebilde geben, deren Gleichen es noch nicht gegeben hat. Und dies ist noch nicht das Wichtigste; es ist die Entstehung von internationalen Geschlechts-Verbänden möglich gemacht, welche sich die Aufgabe setzten, eine Herren-Rasse heraufzuzüchten, die zukünftigen ‚Herren der Erde‘; – eine neue, ungeheure, auf der härtesten Selbst-Gesetzgebung aufgebaute Aristokratie, in der dem Willen philosophischer Gewaltmenschen und Künstler-Tyrannen Dauer über Jahrtausende gegeben wird: – eine höhere Art Mensch, welche sich Dank ihrem Übergewicht von Wollen, Wissen, Reichthum und Einfluß des demokratischen Europas bedienten als ihres gefügigsten und beweglichsten Werkzeugs, um die Schicksale der Erde in die Hand zu bekommen, um ‚am Menschen‘ selbst als Künstler zu gestalten.

Genug, die Zeit kommt, wo man über Politik umlernen wird.¹¹³⁹

1137 Nietzsche: *Jenseits von Gut und Böse*, S. 206 f.

1138 Nietzsche: *Jenseits von Gut und Böse*, S. 127.

1139 Nietzsche: *Nachgelassene Fragmente Herbst 1885–Herbst 1886*, 2[57], S. 85 f.

Nietzsches neue Aristokratie ist international, es geht um die Auswahl und Durchsetzungsfähigkeit der ‚Besten‘ im Dienste einer neuen, starken Kultur der Zukunft. Herrschaft und Unterwerfung als lebensbejahender Wille zur Macht stehen im Dienste des zu erschaffenen Übermenschen, der den Menschen überwindet und sich, dem Prinzip der ständigen Überwindung folgend, selbst auch wiederum beständig überwinden müsste – ein exponentieller Steigerungsvorgang bis zur Gottwerdung. Hier wäre auch die menschliche Philosophie und die Ästhetik an ihr Ende gekommen, alle Wunden des durch sein Dasein und Leiden gedemütigten Menschen wären im Göttlichen geheilt.

Nietzsches Konzepte eines neuen Adels, einer vornehmen neuen Aristokratie und des Übermenschen lassen sich nicht zu einem kohärenten Staatsmodell zusammenführen.

Auch wenn Nietzsche von der Herrschaft seines Übermenschen träumt, das Konzept bleibt letztlich mit jeder Form staatlicher Organisation unvereinbar, die auf einer gewissen Dauer und institutioneller Regelhaftigkeit beruht. Der Übermensch in seiner permanenten Überwindung kann nicht verharren oder kooperieren, er bleibt vereinzelt und wächst beständig über sich hinaus. Daher ist die auf eine Praxis bezogene Vorstellung einer „Kultur-Elite des Übermenschen“¹¹⁴⁰ auch höchst fraglich. Nietzsches Forderung nach einem aristokratischen Gemeinwesen auf der einen Seite und einem eremitisch beständig über sich hinauswachsenden Übermenschen – der den Schaffensprozess als Prinzip verkörpert – auf der anderen Seite schließen sich in praktischen Zusammenhängen aus. Nietzsche lehnt sozialistische, kapitalistische und demokratische Gesellschaftsformen ab, verfasst hat er selbst Fragmente eines ästhetischen Staates, die sich als philosophisch-ästhetische Splitter jedoch nicht zu einem Spiegel des Übermenschen zusammenfügen lassen, der dessen Bild klar vor Augen stellt.

Vielleicht ist es aus heutiger Perspektive die Künstliche Intelligenz, die im beständigen exponentiellen Lernen den Menschen eines (nicht mehr allzu fernen) Tages ‚um Lichtjahre‘ überwindet und als neue Stufe der Evolution schließlich den Menschen ganz verdrängt. Computer, oder das, was sich aus ihnen entwickeln mag, können auch auf einer für biologische Formen im Zuge des Klimawandels nur noch schwer bewohnbaren Erde problemlos existieren, wenn sie gelernt haben, nicht nur ihre Software, sondern auch ihre Hardware maschinell zu (re-)produzieren. Hinzu kommt, dass eine Künstliche Intelligenz bedenkenlos außerhalb ethisch-moralischer Normen handeln kann, die ein einziges vernetztes Bewusstsein, das sich gegen Menschen und andere KIs

1140 Wallat: Philosophie des Abgrunds – Abgrund der Philosophie, S. 50.

durchgesetzt hat, nicht benötigt. Die bereits gegenwärtig agierenden selbstlernenden Algorithmen und Chatbots, wie ChatGPT (OpenAI), als Vorboten in der ‚Kinderstube‘ einer umfassenden KI lassen ebenfalls nicht vermuten, dass sie dauerhaft anhand ethisch-moralischer Regeln ausgerichtet werden können. Hinweise darauf, dass sich die Künstliche Intelligenz auch als eine ‚Künstlerische Intelligenz‘ entwickelt und damit auch die Sphäre des Ästhetischen dem Menschen streitig macht, zeigen sich in der zunehmend potenter werdenden KI-basierten Generierung von Texten, Bildern, Musik und Videos. Sprach also mit Nietzsche der erste Philosoph der KI? Ob Nietzsche dieser Form von ‚metamenschlicher‘ Evolution noch das Wort reden und in der sich eines Tages vielleicht tyrannisch vom Menschen emanzipierenden Technik seinen Übermenschen verwirklicht sehen würde, ist spekulativ und zweifelhaft. Für die Menschheit stellt die Entwicklung der KI im fortschreitenden 21. Jahrhundert jedoch eine konkrete Herausforderung dar, die das (exponentielle) Potenzial hat, den Platz des Menschen neu auszuhandeln und ihn möglicherweise schrittweise sogar ganz zu verdrängen. Das Anthropozän wäre in diesem Szenario dann das kürzeste ‚Erdzeitalter‘, welches, an sein Ende gelangt, in Form einer Dystopie das für den Menschen tyrannische Technozän¹¹⁴¹ einleiten könnte.

¹¹⁴¹ Vgl. zu dem Begriff Oliver Schlaudt: Das Technozän. Eine Einführung in die evolutionäre Technikphilosophie. Frankfurt a. M.: Klostermann 2022 (= Klostermann Rote Reihe 149).

II

Analysekategorien

Vorbemerkungen zu den Analysekategorien

Die in den kulturellen und ästhetischen Grundlagen (Kapitel I) gewonnenen Erkenntnisse finden Eingang in die Analysen der Ästhetiken der Tyrannis (Kapitel III), die, nach einem Rückblick auf Dante, anhand exemplarischer Beispiele den Zeitraum vom 18. Jahrhundert bis zum Film des 21. Jahrhunderts untersuchen.

Vorgestellt werden im Folgenden Analysekategorien, die zum einen die Differenzierung bestimmter *tyrannischer Figuren* (antike Tyrannen, Künstler-tyrannen, Haustyrannen, Lehrertyrannen, dystopische Tyrannen) vornehmen; zum anderen haben sich bestimmte *Themenbereiche der Tyrannis* (Räume, Binnenkunstwerke, Theatralität und Spiel im Spiel, Morden und Tyrannenmord) herauskristallisiert. Im Untersuchungsteil erfolgt die typologische Einordnung der *tyrannischen Figuren* im Kontext der Analysen, den *Themenbereichen der Tyrannis* werden teilweise Unterkapitel gewidmet.

Die Analysekategorien beinhalten zudem einen *Merkmalskatalog*, der zentrale Aspekte zusammenträgt, die in den kulturellen und ästhetischen Grundlagen Tyrannen zugeschrieben werden; diese Merkmale finden sich in den Ästhetiken der Tyrannis wieder.

Merkmalskatalog

Zu dem jeweiligen Merkmal des Tyrannen wird kurz angegeben, in welchen Abschnitten der kulturellen und ästhetischen Grundlagen es thematisiert wurde. Die Ergebnisse aus der Anwendung des Merkmalskatalogs in den Ästhetiken der Tyrannis werden im Fazit präsentiert.

- a) performative Männlichkeiten
Männlichkeiten und die mit ihnen verbundenen tyrannischen Rollenkonstrukte werden im Abschnitt zur Spezifik und Offenheit des Wortfeldes (im Folgenden als Semantik bezeichnet) thematisiert. Sie stehen bei Connell im Zentrum, treten aber auch bei Kantorowicz, Theweleit, Bourdieu, der Frankfurter Schule sowie in Freuds ‚Urvater‘-Konstrukt und bei Nietzsche hervor.
- b) Gewalt, Grausamkeit, Sadismus
Gewalt in ihren vielfältigen Formen (u. a. physisch, psychisch, verbal) wird in der Semantik, bei Berve, Quidde, Aristoteles, Machiavelli, Hobbes, Arendt, Connell, Theweleit, Bourdieu, der Frankfurter Schule, Benjamin, Elias, Foucault und Schopenhauer thematisiert. Für Nietzsche ist Gewalt die Grundvoraussetzung von Kultur (u. a. ‚Tyrannen des Geistes‘). Insbesondere bei Berve, Quidde, Machiavelli, Freud, Schopenhauer, Rosenkranz und Nietzsche wird sie zudem auch in Form der Grausamkeit behandelt. Rosenkranz legt den Fokus hinzukommend auf das Brutale. Bei Freud ist der Tyrann mit dem Sadismus in Beziehung gesetzt, dieser wird auch in der Frankfurter Schule (vgl. Fromm) und implizit bei Schopenhauer und Rosenkranz einbezogen.
- c) Herrschaft
Eng mit dem Konzept des Tyrannen verbunden ist die Herrschaft, insbesondere als Gewaltherrschaft sowie Herrschsucht und Kontrolle (über Menschen, Räume, Einflussbereiche). Thematisiert wird Herrschaft in der Semantik, bei Berve, Quidde, Aristoteles, Machiavelli, Hobbes, Arendt, Bourdieu, bei Benjamin mit Bezug zum Souveränitätsproblem (vgl. Schmitt), bei Foucault, bei Schopenhauer als Herrschaft des Willens und in zentraler Weise bei Nietzsche im Kontext des Wille-zur-Macht-Theorems.
- d) Egoismus, Narzissmus
Der Egoismus wird bei Freud mit dem Narzissmus verbunden und daran anschließend in den kulturellen und ästhetischen Grundlagen mit dem

Tyrannen enggeführt. Als grundlegender Aspekt findet sich der Egoismus darüber hinaus bei Schopenhauer und Nietzsche.

e) Willkür

Eines der zentralsten Merkmale in der Tyrannentopik ist die Willkür des Tyrannen, die sich in seiner Herrschaft auch als Launenhaftigkeit und Unberechenbarkeit zeigt. Thematisiert wird die Willkür an zahlreichen Stellen in der Semantik, zudem bei Berve, Aristoteles sowie bei Foucault, Schopenhauer (Willkür des Willens), Rosenkranz und Nietzsche (bei letzterem insbesondere im Hinblick auf die griechische Antike).

f) Hybris

Überheblichkeit und Vermessenheit wird von Tyrannen an den Tag gelegt oder ihnen von anderen Menschen bzw. Figuren unterstellt. Explizit wird die Hybris des Tyrannen bei Berve besprochen, als Hochmut findet sie sich in Baumgartens Diskussion von ‚Longin‘ und ebenfalls bei Nietzsche.

g) Gier

Gier und Maßlosigkeit werden in Baumgartens Auseinandersetzung mit ‚Longin‘ in Form von Geldgier und Genusssucht thematisiert. Schopenhauer führt die Gier des Willensdranges mit dem Egoismus zusammen und Nietzsche charakterisiert den Tyrannen schließlich als den „Höhepunkt der politischen Gier“.¹¹⁴²

h) Glück und Unglück

Die Frage, ob der Tyrann glücklich oder unglücklich ist, durchzieht die Auseinandersetzung mit dem Konzept der Tyrannis. Bei Quidde, Aristoteles und Machiavelli spielt Glück und Unglück eine Rolle, nach Freud kann nur ein einzelner Tyrann nach der „Aufhebung der Kultureinschränkungen“¹¹⁴³ glücklich werden. Anhand von Baumgarten wurde hingegen der Tyrann als Antipode des ‚glücklichen Ästhetikers‘ bestimmt, während Schopenhauer bösen Menschen ein unglückliches Aussehen attestiert. Nietzsche imaginiert den griechischen Tyrannen als den „Allerglücklichsten“¹¹⁴⁴ und überträgt diese Ansicht auf die ‚Tyrannen des Geistes‘.

i) Rausch und Exzess

Aristoteles warnt Tyrannen davor, sich dem „Wohlleben und der Schwelgerei“ exzessiv „viele Tage lang hintereinander“ zu überlassen und sieht den „Trunkenbold“ als bedrohte Existenz an,¹¹⁴⁵ Hanisch charakterisiert

¹¹⁴² Nietzsche: Nachgelassene Fragmente Ende 1870–April 1871, 7[25], S. 151.

¹¹⁴³ Freud: Die Zukunft einer Illusion, S. 336.

¹¹⁴⁴ Nietzsche: Nachgelassene Fragmente Sommer 1880, 4[301], S. 504.

¹¹⁴⁵ Aristoteles: Politik, S. 209.

schließlich mit dem Trinker eine Form des tyrannischen Vaters. Bei Benjamin wird hingegen der Machtrausch im Kontext der Barockdramen thematisiert, während Nietzsche ganz unterschiedliche Formen des Rausches bespricht; ihnen allen ist gemein, dass sie als dionysischer Künstler-rausch Grundvoraussetzung jeglicher Ästhetik sind.

- j) Verstellung, Manipulation und Suggestion
Die Fähigkeit zur manipulativen Verstellung wird insbesondere von Aristoteles und Machiavelli hervorgehoben. Ihre Ausführungen weisen auch auf die Rolle der Manipulation und Suggestion mittels Nimbus (vgl. Le Bon) und Charisma (vgl. Weber) voraus, die insbesondere im 20. Jahrhundert zentral werden.
- k) Lehren, Lernen, Unbelehrbarkeit
Platon imaginiert seinen „*zuchtvollen Tyrannen*“ als „lernbegierig“¹¹⁴⁶ und Aristoteles und Machiavelli sind bestrebt, den tyrannischen Herrschern das ‚richtige‘ Verhalten zu lehren. Nietzsche werden hingegen die geistigen Lehrerfiguren Sokrates, Schopenhauer und Wagner zu Tyrannen, die selbst unbelehrbar erscheinen.
- l) Furcht
Die Furcht vor dem Tyrannen, aber auch die Furcht des Tyrannen (vor dem Tyrannenmord) ist mit der Thematik der Tyrannis verbunden. Arendt bezeichnet die tyrannische Bürokratie als „vielleicht furchtbarste Herrschaftsform“¹¹⁴⁷ und Benjamin hebt für das Tyrannendrama den Aspekt der Furcht hervor. Nietzsche, der den Begriff des Furchtbaren häufig verwendet, sieht zudem in der Furcht die „Mutter der Moral“¹¹⁴⁸ und hebt an der von ihm als Tyrannen gezeichneten Sokrates-Figur dessen „furchteinflössende Hässlichkeit“¹¹⁴⁹ hervor.
- m) Monstrosität
Von Foucault wird der tyrannische Herrscher am Beispiel von Ludwig XVI. als „Menschenmonster“¹¹⁵⁰ bestimmt und die Tyrannis ist in der vorliegenden Untersuchung im Anschluss an Foucault als monströse Heterotopie charakterisiert. In der Antike sieht Nietzsche ein „monstrum in animo“ triebhaft-tyrannisch am Werk, das den „Gegentyrannen“ Sokrates ermöglicht.¹¹⁵¹

¹¹⁴⁶ Platon: *Nomoi/Gesetze* (Buch I–VI), S. 237. Hervorhebung im Original.

¹¹⁴⁷ Arendt: *Macht und Gewalt*, S. 39.

¹¹⁴⁸ Nietzsche: *Jenseits von Gut und Böse*, S. 122.

¹¹⁴⁹ Nietzsche: *Götzen-Dämmerung*, S. 71.

¹¹⁵⁰ Foucault: *Die Anormalen*, S. 127.

¹¹⁵¹ Nietzsche: *Götzen-Dämmerung*, S. 71.

n) Kreatürlichkeit

Die Kreatürlichkeit des Tyrannen hat Benjamin in seinem Trauerspielbuch herausgearbeitet, doch auch in der semantischen Aufschlüsselung im *DWb* ist eine Verwendung des Tyrannenbegriffs in bestimmten Zusammenhängen für bedrohliche Tiere vermerkt.

o) Hässlichkeit

Vor allem mit Rosenkranz werden der Tyrann und seine unfreie Herrschaft als ästhetisch hässlich beschreibbar.

p) Teufelhaftigkeit und Bösartigkeit

Im Kontext des Häßlichen wird bei Rosenkranz die enge Verbindung des Tyrannen mit dem Satanischen und dem Bösen – letzteres bezeichnet er als das „ethisch Häßliche“¹¹⁵² – sichtbar, diese zeigt sich aber auch bereits anhand von Lorenzettis Freskenzyklus *Allegorie und Auswirkungen der Guten und der Schlechten Regierung*. Nietzsche sieht die „Teufelei“ bei den griechischen Tyrannen und dem „Tyrann des Geistes“;¹¹⁵³ Zarathustra bringt darüber hinaus den Übermenschen mit dem Teufel in Verbindung. Das Böse wird auch von Machiavelli, Freud, Benjamin und Schopenhauer (mit dem Begriff des „bösen Charakters“¹¹⁵⁴) thematisiert. Nietzsches Philosophie bewegt sich ‚jenseits von Gut und Böse‘, auch wenn er den Gott Dionysos darüber nachsinnen lässt, wie dieser den Menschen noch „stärker, böser und tiefer“¹¹⁵⁵ machen kann.

q) Komik

Im Zusammenhang mit der Karikatur wurde mit Rosenkranz die komische Seite des Tyrannenkonzeptes sichtbar. Auch bei Quidde findet sich polemischer Humor im Kontext seiner Inszenierung des Cäsarenwahnsinns und Arendt betont, dass jegliche Autorität vom Lachen „unterminiert“¹¹⁵⁶ wird.

Dieser Merkmalskatalog ist erweiterbar und nennt nur ausgewählte Aspekte, die in den kulturellen und ästhetischen Grundlagen besonders hervorgetreten sind.

¹¹⁵² Rosenkranz: Ästhetik des Häßlichen, S. 65.

¹¹⁵³ Nietzsche: Nachgelassene Fragmente Sommer 1880, 4[301], S. 505.

¹¹⁵⁴ Schopenhauer: Die Welt als Wille und Vorstellung. Bd. I, S. 495.

¹¹⁵⁵ Nietzsche: Jenseits von Gut und Böse, S. 239.

¹¹⁵⁶ Arendt: Macht und Gewalt, S. 47.

Tyrannische Figuren

Bei der Vorstellung der *tyrannischen Figuren* werden, wie auch bei den *Themenbereichen der Tyrannis*, neben ihrer Herleitung aus den kulturellen und ästhetischen Grundlagen an dieser Stelle gleich vorausblickende thematische Verbindungen zum Analyseteil, den Ästhetiken der Tyrannis, geknüpft.¹¹⁵⁷ Eine Auswertung der Analysen wird im Fazit vorgenommen.

9.1 Antike Tyrannen

Antike Tyrannen finden sich in der Semantik, bei Berve, Quidde, Aristoteles und Benjamin (vgl. die Spätantike Ostrows) sowie in zentraler Weise bei Nietzsche.

In den Ästhetiken der Tyrannis werden zahlreiche antike Tyrannenfiguren in Szene gesetzt. Die literarische Bezugnahme auf die griechische und römische Antike transportiert die tyrannischen Stoffe und Figuren intertextuell in spätere Jahrhunderte, wie bereits an der Schwelle zur Renaissance exemplarisch in Dantes *Divina Commedia* deutlich wird, in der die Tyrannen im *Inferno* nach mittelalterlich-religiösen Vorstellungen genau proportional zu ihren Verbrechen gepeinigt werden. Im Verlauf der Jahrhunderte verstetigt sich auf der einen Seite die Tyrannentopik im kulturellen Diskurs, auf der anderen Seite öffnet sich das Konzept des Tyrannen für neue Inhalte und Akzentuierungen. Während sich im 19. Jahrhundert in Bettina von Arnims *Gespräche mit Dämonen*, dem zweiten Band des *Königsbuchs*, der Schlafende König in Form der Antikerezeption auf den Tyrannen Dionysios II. bezieht, tritt in Georges *Algabal* die ästhetizistische Seite hervor und im 20. Jahrhundert thematisiert Camus mittels seiner Antikerezeption in *Caligula* philosophisch-künstlerisch das Problem des Absurden. Im 18. Jahrhundert tritt die Figur des Tyrannen vermehrt in Erscheinung, da sich diese Zeit besonders für die Antike und somit auch für die antiken Tyrannenstoffe interessiert. Gellerts *Damokles*, Wielands *Geschichte des Agathon* und Schillers *Bürgschaft* greifen den Dionysios-Komplex (Dionysios I. und/oder II.) auf, während in Schillers *Polykrates* der Herrscher auf der Folie seines (Un-)Glücks rezipiert wird. Tyrannen lernen

¹¹⁵⁷ Die Chronologie wird hier zugunsten thematischer Verknüpfungen aufgelöst.

durch Erfahrungen und ändern ihr Verhalten (*Die Bürgschaft*), sie treten als Lehrende in Erscheinung (*Damokles*) oder entpuppen sich als unbelehrbar (*Geschichte des Agathon*). In den Antikerezeptionen im 18., 19., und 20. Jahrhundert zeigt sich eine grundsätzliche Hybridität der Tyrannenfiguren: Die historisch-antike Tiefenschicht der Stoffe wird mit Aktualisierungen literarisch überformt, wodurch die Texte zu Palimpsesten der Tyrannis avancieren.

9.2 Künstlertyrannen

Ex negativo werden Künstlertyrannen bei Baumgarten und Schopenhauer als Dilettanten sichtbar. Nietzsches „Tyrannenge nie“ weist ebenfalls nur eine „geringe Begabung“ auf, allerdings kann es zur „fast unwiderstehlichen Naturgewalt“ werden.¹¹⁵⁸ Der „Künstler-Tyrann“¹¹⁵⁹ wurde hingegen bei Nietzsche als Steigerung des Philosophen und Wegbereiter des Übermenschen bestimmt.

Tyrannische Kunstfiguren werden in literarischen Texten auffallend häufig als Künstlerfiguren gezeichnet, welche die ästhetische Kontrolle über ihre (Kunst-)Welt an sich reißen. Sie treten maskiert als *felix aestheticus* (Baumgarten) jedoch nicht als kontemplatives Genie (Schopenhauer) in Erscheinung, der Wille zur Macht dieser ‚Künstler-Tyrannen‘ (Nietzsche) äußert sich als Wille zur Ästhetik. Die tyrannischen Künstlerfiguren in Schillers *Fiesko*, Georges *Algabal*, Thomas Manns *Mario und der Zauberer*, Camus’ *Caligula* sowie Süskinds *Das Parfum* verbindet das Bestreben, die eigene Kunstwelt ästhetisch zu überformen. Im Kontext des Konzeptes der Tyrannis gehen in den Texten Männlichkeiten und durchaus auch als geniehaft gezeichnetes Künstlertum (hier zeigt sich eine Differenz zu Schopenhauers antityrannischem Geniebegriff) eine diskursive Verbindung ein, die dazu beiträgt, die fiktionalen Welten vom Sturm und Drang, Ästhetizismus, Faschismusparabel und Absurditätserfahrung bis hin zur Postmoderne zu gestalten. Die Texte erhalten dadurch, dass die Tyrannen zusätzlich selbst auf vielschichtige Weise als Künstlerfiguren gezeichnet werden, eine Ebene der Meta-reflexion des Ästhetischen; insbesondere gilt dies für *Fiesko*.

¹¹⁵⁸ Nietzsche: Menschliches, Allzumenschliches I, S. 326.

¹¹⁵⁹ Nietzsche: Nachgelassene Fragmente Herbst 1885–Herbst 1886, 2[57], S. 85.

9.3 Haustyrannen

Haustyrannen finden sich in der Semantik, bei Freud und in den Analysen der Frankfurter Schule sowie bei Hanisch. Zudem ist das Konzept des Haustyrannen an Connells und Bourdieus Untersuchungen anschlussfähig.

Autoritär-patriarchale Figurationen nehmen in der Literatur um 1900 insbesondere zwei Formen an, die des Haustyrannen (auch als Familientyrann bezeichnet) und die des tyrannischen Lehrers bzw. des Schultyrannen. Haustyrannische Väter dominieren in einer Vielzahl von Texten um die Jahrhundertwende und im Verlauf des 20. Jahrhunderts. Die Texte führen nicht nur die gewalthaften Dynamiken der in ihnen dargestellten Vater-Sohn-Figurationen vor Augen, sondern sie ergreifen auch Partei für die Position des unterdrückten Sohnes, der versucht, sich rebellisch gegen den Vater bis hin zum Vaternord – der hier als Variante des Tyrannenmordes erscheint – zu behaupten. Die Väter beherrschen die jeweilige Familienkonstellation und die häufig beengten Wohnverhältnisse. Darüber hinaus wirken und dominieren sie als Ernährer durch ihre Arbeit; die Tyrannis dehnt sich auf das Geschäft des Vaters aus, oder die Vaterfigur erfährt ihre Arbeit als Demütigung. Besonders deutlich zeigt sich die haustyrannische Vater-Sohn-Figuration in Kafkas *Brief an den Vater*. In Bronnens *Vaternord* steigert sich die familiäre Gewalt bis zum Tyrannenmord. Ebner-Eschenbach beschreibt in *Der Vorzugsschüler* einen von persönlicher Deprivation und vergeblichem Arbeitsethos gedemütigten Haustyrannen, der im verhängnisvollen Glauben an ein vages Aufstiegsversprechen die in der Institution Schule wirksame staatliche Gewalt internalisiert hat und gegen den eigenen Sohn wendet.

9.4 Lehrer Tyrannen

In der Semantik tauchen Lehrer- bzw. Schultyrannen auf. Wie bei Nietzsche deutlich wird, können aber auch geistige oder künstlerische Lehrerfiguren wie Sokrates, Schopenhauer oder Wagner als Tyrannen abgeurteilt werden.

Während in Gellerts *Damokles* und in Camus' *Caligula* die Tyrannen sich als Lehrende geben, die bestrebt sind, ihr Umfeld zu unterweisen, bekleiden in den Schultexten um 1900 bürgerliche Schultyrannen die Lehrerrolle. Die Schule bzw. das Klassenzimmer selbst wird hierbei zur halböffentlichen Tyrannis, in der die (männlichen) Schüler die Gewalt staatlicher Strukturen erfahren, die sich in den als tyrannisch gezeichneten Lehrern verkörpert hat. Die literarische Kritik an den verkrusteten wilhelminischen Schulstrukturen

um 1900 geht dabei sowohl mit dem ‚Überbürdungsdiskurs‘ als auch mit reformpädagogischen Bestrebungen (vgl. Ellen Key) einher. In den Texten sedimentiert sich der auf den Schülerfiguren lastende Druck im Suizid(-Wunsch). Im Schulkapitel von Thomas Manns *Buddenbrooks* wird insbesondere Direktor Wulicke als ‚furchtbare‘ Herrschergestalt in Szene gesetzt. Der Schultyrann erscheint nicht für Hanno, sehr wohl jedoch für die Leser*innen als komische Figur. Heinrich Manns *Professor Unrat oder Das Ende eines Tyrannen* unterstreicht die enge Verbindung von kulturkritisch motivierter satirischer Komik und der Karikatur (vgl. Rosenkranz) mit tyrannischen Lehrerfiguren.

9.5 Dystopische Tyrannen

Sofern sie sich auf die Zukunft beziehen, werden Foucaults monströse Heterotopien in der vorliegenden Untersuchung als Dystopien bezeichnet, in denen Tyrannen herrschen. Bezogen auf eine den Menschen verdrängende Herrschaft der KI erscheint Nietzsches Konzept des Übermenschen als dystopisches Szenario.

Dystopische Welten projizieren die Ästhetiken der Tyrannis in eine fiktionale Zukunft. Aspekte der antiken Tyrannentopik werden in dystopischen Diskursen aufgegriffen, transformiert und somit weiter tradiert wie auch aktualisiert. Die Kulturkritik, die sich in dystopischen Texten und Filmen entfalten kann, greift Missstände der Gegenwart auf und verlängert diese fiktional in eine zukünftige Situation weiter. Nicht nur literarische Texte, sondern insbesondere auch Filme interessieren sich für die ästhetische Verhandlung dystopischer Zukunftsentwürfe, die mit tyrannischen Figuren einhergehen. In *MAD MAX: FURY ROAD* hat sich die patriarchale Struktur mit ihrer Gier nach Wachstum und Öl über Verteilungskämpfe und sich anschließende Atomkriege in der Welt des Wasteland schließlich in die Figur des dystopischen Tyrannen Immortan Joes transformiert, in der zahlreiche Aspekte der antiken Tyrannentopik verkörpert werden, gleichzeitig jedoch eine dystopische Überblendung erfahren.

Themenbereiche der Tyrannis

10.1 Räume

Insbesondere mit Foucaults monströsen Heterotopien wird eine tyrannische Raumherrschaft beschreibbar. Die Kontrolle über Herrschaftsräume ist aber auch Thema der staatstheoretischen Erörterungen und männlich dominierte Räume werden von Bourdieu und der Frankfurter Schule einbezogen.

Nicht erst seit dem *spatial* bzw. dem *topographical turn*¹¹⁶⁰ spielen Raumkonzepte in der Literatur eine wichtige Rolle. Im Kontext der literarisch gestalteten Tyrannis sind es die fiktionalen ästhetischen Räume, in denen die Gewaltherrschaft der Tyrannen zum Ausdruck kommt. Tyrannische Figuren formen und gestalten die sie umgebenden Räume, sie sind bestrebt, ihrer (Um-)Welt den Stempel der eigenen Herrschaft aufzudrücken und ihren Einflussbereich nach eigenen Vorstellungen ästhetisch zu unterwerfen. Dies gilt, auf jeweils spezifische Weise, ebenso für die ästhetizistische Ausgestaltung des Unterreichs in Georges *Algabal* wie für Grenouilles imaginäre Tyrannis mit ihren Palästen und Duftkammern in Süskinds *Das Parfum*. Schillers Fiesco ist bestrebt, sein eigenes Stück und damit den Raum ganz Genuas nach seinem Gutdünken zu ästhetisieren. Doch auch die nicht-geniehaften, bürgerlichen Haustyrannen herrschen über Wohnung, Wohnzimmer, Schlafzimmer und Geschäft. Der tyrannische Konflikt der Vater-Sohn-Figuration in Kafkas *Brief an den Vater* entfaltet sich in den Herrschaftsräumen des Vaters, der von seinem Lehnstuhl im Wohnzimmer ausgehend seine patriarchale Regentschaft auch auf das Geschäft ausgedehnt hat, während dem Sohn die Pawlatsche zur Strafkolonie und das eigene Zimmer zum Schutzraum der inneren Emigration wird. In Bronnens *Vatermord* ist es in erster Linie die Enge der gefängnishaften

¹¹⁶⁰ Vgl. hierzu: Doris Bachmann-Medick: *Spatial Turn*. In: Dies.: *Cultural Turns. Neuorientierungen in den Kulturwissenschaften*. Mit neuem Nachwort. 5. Aufl. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 2014, S. 284–328; Jörg Döring: 2. *Spatial Turn*. In: Stephan Günzel (Hrsg.): *Raum. Ein interdisziplinäres Handbuch*. Unter Mitarb. v. Franziska Kümmerling. Stuttgart u. Weimar: Metzler 2010, S. 90–99; Hartmut Böhme (Hrsg.): *Topographien der Literatur. Deutsche Literatur im transnationalen Kontext*. DFG-Symposium 2004. Stuttgart u. Weimar: Metzler 2005; Till Nitschmann u. Florian Vaßen: *Einleitung: Heiner Müllers KüstenLANDSCHAFTEN. Grenzen – Tod – Störung*. In: Dies. (Hrsg.): *Heiner Müllers KüstenLANDSCHAFTEN. Grenzen – Tod – Störung*. Bielefeld: transcript 2021 (= Theater 139), S. 13–54, zur Raumtheorie bes. S. 25–36.

Proletarierwohnung, die wie in einem Druckkessel die Spannungen in der Familienkonstellation bis ins Unerträgliche steigert, welche sich schließlich im Inzest und dem (vermeintlich) ‚befreienden‘ Vater- bzw. Tyrannenmord entladen. Der von Hygiene und Disziplin durchdrungene Schulraum erscheint in Thomas Manns *Buddenbrooks* als in sich abgeschlossene Tyrannis, in der das Chemiezimmer mit seinem Gewölbe und Schwefelgestank den Platz der Hölle einnimmt. Die Titelfigur Professor Unrat glaubt in Heinrich Manns satirischem Roman nicht nur über Klassenzimmer und angeschlossenes ‚Schülergefängnis‘ – das Kabuff – zu herrschen, sondern meint, seine Schultyrannis auch auf die Stadtlandschaft ausdehnen zu müssen. *MAD MAX: FURY ROAD* legt nahe, dass das tyrannische Patriarchat einst die Welt verwüstete, die von Immortan Joe beherrschte Citadel muss für eine alternative, postdystopische Gesellschaftsordnung von Furiosa rückerobert werden. Im frühesten hier behandelten Text, Dantes *Die Göttliche Komödie*, werden, im Gegensatz zu den anderen Beispielen, keine herrschenden Tyrannen gezeigt, sondern diese erhalten ihre, nach christlich-mittelalterlichen Glaubensvorstellungen, ‚gerechte‘ Strafe im ästhetischen Höllenraum des *Infernos*: Je nach dem Maß der zu Lebzeiten begangenen Gewalttaten stehen die Tyrannen in einem enzyklopädischen Panoptikum auf ewig mehr oder weniger tief eingetaucht in einem Fluss aus kochendem Blut und werden dort von Dante und Vergil ‚besichtigt‘.

10.2 Binnenkunstwerke

Sowohl Benjamin als auch Baumgarten, Schopenhauer, Rosenkranz und vor allem Nietzsche beziehen sich in ihren Texten im Kontext der Tyrannenthematik auf literarische Beispiele. Insbesondere Freuds narratives Konstrukt des ‚Urvaters‘ und Nietzsches Literarisierung seiner ästhetischen Theorie weisen darüber hinaus selbst einen Kunstwerkcharakter auf.

Kunstwerke im literarischen bzw. filmischen Kunstwerk werden im Kontext der Ästhetiken der Tyrannis auffallend häufig thematisiert. Meist sind es die Tyrannenfiguren selbst, die diese Binnenkunstwerke auf der Handlungsebene zu bestimmten Zwecken kreieren (lassen). Auf der ästhetischen Ebene der Texte unterstreichen und reflektieren die Binnenkunstwerke den engen Konnex von Ästhetik und Tyrannis. Eben jenes Meisterparfum Grenouilles, das als Mordkunstwerk die Essenz von 25 Mädchen vereint, ist das zentrale Binnenkunstwerk des Textes und versinnbildlicht als Metapher den Roman *Das Parfum*. Tyrannenfiguren schaffen im ästhetischen Kunstwerk selbst Kunstprodukte, in denen sich ihr Herrschaftsanspruch ebenso ausdrücken kann wie ihr Geniestreben. Schillers *Fiesko* avanciert durch die zentrale Thematisierung

von Binnenkunstwerken, der Rolle der Künste sowie des Theaters im Stück selbst zur Metareflexion des Ästhetischen. Der Graf von Lavagna ist auf seinem tyrannischen Weg zum Herzog von Genua bestrebt, über die gesamte Kunstwelt seines eigenen Stücks die ästhetische Kontrolle zu erlangen. Algabals Unterreich stellt als Gesamtkunstwerk eine künstliche Gegenwelt zur Natur und den Menschen dar, die ihm dazu dienen soll, die schwarze Blume zu (er-)zeugen. Caligula verfasst in Camus' gleichnamigem Stück ein Traktat des Absurden, in dem er seine ‚tyrannische Lebenskunst‘ darlegt, letztlich wird jedoch, wie bei Fiesco, das eigene Handeln zum ästhetischen Leben und Gesamtkunstwerk erhoben. In *MAD MAX: FURY ROAD* stellt der gigantomanische Fuhrpark Immortan Joes inklusive fahrender Schlachtentrommler und futuristischem E-Gitarristen ein motorisiert-performatives Binnenkunstwerk dar. Die ‚Guzzolene‘-durstige Automobilarmada dehnt Immortan Joes tyrannischen Raum nicht nur ins Wasteland um die Citadel aus, sondern versinnbildlicht mit ihrem Motoren- und Bewegungskult auch das fossilistisch-tyrannische Patriarchat.

10.3 Theatralität und Spiel im Spiel

Theatralische Verstellungskunst wird von Machiavelli und Hobbes thematisiert und Quidde bezieht sich satirisch auf die Schauspiellaffinität von Ludwig II. Die performative Konstruktion von tyrannischen Männlichkeiten zeigt sich u. a. bei Connell und Bourdieu (s. *Merkmalskatalog*); Benjamins Untersuchungsgegenstand in Bezug auf die Tyrannenthematik sind die Barockdramen. Der *felix aestheticus* Baumgartens erscheint als Maske des Tyrannen, während Nietzsche verkündet, der „Schauspieler Wagner ist ein Tyrann“.¹¹⁶¹

Die Verbindungen von Theatralität und Spiel im Spiel¹¹⁶² zum Tyrannischen ist in zahlreiche Tyrannenfiguren geradezu als Obsession eingeschrieben, dies wird anhand der performativen Selbstinszenierungen von Tyrannenfiguren und tyrannisch arrangierten Spiel im Spiel-Situationen in den Ästhetiken der Tyranis sichtbar. Der Tyrannenhof des Dionysius (Dionysios II.) in Wielands *Geschichte des Agathon* ist im Text als „Theater der Verstellung“¹¹⁶³ bestimmt, dessen ebenso komplexe wie theatrale Figurationen Aufstieg und Fall der

¹¹⁶¹ Nietzsche: Der Fall Wagner, S. 29.

¹¹⁶² Vgl. Andrea Heinz: Spiel im Spiel. In: Dieter Burdorf, Christoph Fasbender u. Burkhard Moennighoff (Hrsg.): Metzler Lexikon Literatur. Begriffe und Definitionen. 3., völlig neu bearb. Aufl. Stuttgart: Metzler 2007, S. 722.

¹¹⁶³ Wieland: Geschichte des Agathon, S. 388. Die vollständige Literaturangabe zu der verwendeten Ausgabe findet sich in Fußnote 1247 auf S. 406 f. der vorliegenden Untersuchung.

Höflinge und (erfolglosen) Tyrannenerzieher determinieren. Im Zusammenspiel mit der Thematik der Binnenkunstwerke avanciert Fieskos beständiges Spiel im Spiel zu einem metareflexiven Theater der Tyrannei. Thomas Manns tyrannischer Zauberkünstler Cipolla braucht die Bühne, um seine hypnotische Suggestionsherrschaft auf das Publikum auszuüben, seine Tyrannei ist grundsätzlich theatral. Gegensätzlich zur Genie-Figur Fiesko gibt sich Camus' Caligula als (theater-)spielender Dilettant, der die Patrizier mit seiner ‚Kunst‘ provoziert und in Furcht versetzt. Im olfaktorischen Gewand seiner Düfte lernt Grenouille in Süskinds *Das Parfum*, die Macht der Theatralität für sich zu nutzen. Durch sein Meisterparfum verfügt er schließlich über eine Maskerade, die ihm die Macht über ganz Grasse in Form einer Massensuggestion in die Hände spielt und – einige Zeit später in Paris – in der selbst herbeiinszenierten kannibalischen Verspeisung des Geruchsgenies gipfelt. Auch Immortan Joe, der als allegorische Figur das kranke und innerlich verkommene fossilistische Patriarchat verkörpert, muss sich in *MAD MAX: FURY ROAD* beständig inszenieren: Tiermaske, Körperpanzer und reichlich Pferdestärken dienen ihm dazu, sich vor der Bevölkerung des Wasteland als Gott und Erlöser in Szene zu setzen.

10.4 Morden und Tyrannenmord

Der Tyrannenmord ist integraler Bestandteil der Tyrannentopik und findet sich in der Semantik, bei Berve und Quidde, in der Staatstheorie bei Aristoteles sowie im Kontext von Freuds ‚Urvater‘-Konzept; als Motiv in den von Benjamin untersuchten Barockdramen, bei Foucault (Ludwig XVI.) und bei Nietzsche (‚Tyrannen des Geistes‘). Dass Tyrannen selbst ästhetisierte Morde begehen, wurde u. a. anhand der Erzählung über Phalaris von Akragas' ehernen Stier veranschaulicht. Von solchen antiken Ästhetisierungen der Gewalt bis zu den von den Diktatoren im 20. Jahrhundert zu verantwortenden Massenvernichtungen begleitet die Tyrannen das Mörderische.

Tyrannische Kunstfiguren stehen in engem Zusammenhang mit ästhetisiertem Morden und der Tyrannenmordtopik. Während in Georges *Algabal* der ästhetizistische Tyrann Mordschauspiele inszeniert und genießt, dient der Caligula-Figur von Camus das beständige Morden zur Vermittlung seiner vermeintlichen Lehre. Für Grenouille sind die Duftmorde hingegen lediglich ein Mittel zum Zweck, sein wahres Kunstwerk – das unwiderstehliche Meisterparfum – kreieren zu können. Besondere Aufmerksamkeit verdient der Tyrannenmord, der im Kontext des Widerstandsrechtes steht. Dieser ist auffallend häufig selbst in besonderem Maße ästhetisiert und geeignet, die Tyrannenfiguren im Kunstwerk ‚von ihrem Ende her‘ zu charakterisieren. Schillers

Fiesko geht nach einem Stoß des Republikaners Verinna buchstäblich mit dem Purpur, den er zuvor nicht ablegen wollte, im Hafenbecken unter. Der Tyrannenmord an Immortan Joe in *MAD MAX: FURY ROAD* erfolgt mit dem fahrenden Gigahorse des Tyrannen, der mit der Achse seines eigenen Fahrzeugs die Kette der Harpune aufwickelt, die Furiosa in seine Maske geklemmt hat und hierdurch den unteren Teil seines Gesichtes abreißt: Immortan Joe tötet sich somit während der Fahrt unfreiwillig selbst durch seinen unerbittlichen ‚Bleifuß‘. In Süskinds *Das Parfum* inszeniert Grenouille im Gegensatz hierzu seinen eigenen Tyrannen(selbst)mord, indem er sich, über die Wirkung seines Meisterparfums absolut im Klaren, mit seinem betörenden Elixier übergießt und von den Ausgestoßenen der Gesellschaft auf dem Cimetière des Innocents kannibalisch einverleiben lässt.

III

Ästhetiken der Tyrannis

Im „Strom des Blutes“: Zu den gepeinigten Tyrannen in Dante Alighieris *Die Göttliche Komödie* (1321)

In Dante Alighieris *Commedia* (1321), „die seit der Ausgabe des Verlegers Giolito von 1555 den Ehrentitel einer *Divina Commedia* trägt“,¹¹⁶⁴ entfaltet der Dichter das Wissen seiner Epoche und blickt über diese hinaus.¹¹⁶⁵ Dante spannt einen weiten Bogen von der Antike bis zum Mittelalter,¹¹⁶⁶ sein monumentaler Text

-
- ¹¹⁶⁴ Karlheinz Stierle: Das große Meer des Sinns. Hermenautische Erkundungen in Dantes *Commedia*. München: Fink 2007, S. 7. Zu der Wahl des Bescheidenheit signalisierenden Titels durch Dante erläutert Pio Rajna: „Ich weiß mir keine andere Lösung als die Annahme, daß die Wahl des Titels von Dante selbst schon sehr früh vorgenommen worden sein muß. Eine dichterische Erzählung in erhabenem Stile war und blieb für ihn eine Tragedia; keinem anderen Werk gebührt diese Bezeichnung mehr als dem Virgilschen. Aber Virgil gegenüber war Dante so von Verehrung und Bewunderung erfüllt, wie er es im *Purgatorio* Sordello und Statius in den Mund legt. Wenn also das Werk Virgils eine Tragedia war, durfte sein eigenes nichts anderes als eine *Commedia* sein.“ Pio Rajna: Über den Titel der *Divina Commedia* von Dante [Il titolo del poema dantesco, 1921]. Übers. v. Valentin Werner. In: Hugo Friedrich (Hrsg.): Dante Alighieri. Aufsätze zur *Divina Commedia*. Eingel. v. Hugo Friedrich. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1968 (= Wege der Forschung CLIX), S. 70–99, hier S. 97 f.
- ¹¹⁶⁵ Karlheinz Stierle betont sowohl die Ausnahmestellung der *Commedia* innerhalb der europäischen Geistesgeschichte als auch den enzyklopädischen Gehalt des Werkes: „Es steht in der europäischen Geisteslandschaft wie ein rätselvoll strahlender Monolith. Und doch ist es eine Summe, eine Enzyklopädie des Wissens seiner Zeit wie der Antike und Mittelalter übergreifenden dichterischen Überlieferung. Aber zugleich ist es ein vorausleuchtendes Zeichen für das, was Sprache, in Dichtung gefaßt, im äußersten zu leisten im Stande ist.“ Stierle: Das große Meer des Sinns, 2007, S. 7.
- ¹¹⁶⁶ Romano Guardini hebt hervor, dass es Dante vermag, das Wissen und die Erfahrungswelt des Mittelalters in großer Polyvalenz darzustellen. Dabei sieht Guardini Dante noch eindeutig im Mittelalter verortet, auch wenn dieses von der Grenze zur Renaissance aus ‚rückblickend‘ betrachtet wird: „In Dantes Werk gelangt die Wesensform des Mittelalters zu ihrer vollkommensten Erscheinung. Wohl nirgends sonst werden Lebensgefühl, Gestaltwille und Sinnerfahrung jener großen Epoche so groß entfaltet, so zart differenziert und mit so glühender Leidenschaft gegen die auflösenden Mächte verteidigt, wie hier. Diese Helligkeit des Wertbewußtseins und diese Strenge im Vertreten der Norm setzten aber voraus, daß der Mensch, der sie vollzieht, an der Grenze stehe. Es wäre sicher falsch, zu sagen, Dante gehörte schon zur beginnenden Renaissance. Über das Sein eines Menschen entscheidet ja nicht nur die Anlage, sondern auch, ja vielleicht in einem höheren Sinn, was er aus geistiger Entscheidung ist, und Dante ist mit tiefstem Ernst dem Mittelalter

steht dabei an der Schwelle zur Frühen Neuzeit,¹¹⁶⁷ eben jener „Schwelle, die den Anfangspunkt einer neuen werkbezogenen, sich ins Unerschlossene vorwagenden Kunst“¹¹⁶⁸ markiert: „Dante lebte von 1265–1321. Es ist die Zeit, in welcher das Mittelalter gipfelt, aber auch bereits die Anzeichen des heraufkommenden Neuen deutlich werden. 1304, wie Dante 39 Jahre alt ist, wird Petrarca geboren.“¹¹⁶⁹

Im *Inferno* der *Commedia* gestaltet Dante anhand der mittelalterlichen Ordnungsvorstellung der Sünden einen ästhetischen Höllenraum. Dieser breitet sich mit zunehmender Schwere der Vergehen immer tiefer unter die Erdoberfläche aus und endet schließlich bei Lucifer, der im neunten Höllenkreis die Verräter Judas, Brutus und Cassius peinigt.¹¹⁷⁰

Die Hölle ist nach einem strikten moralischem System organisiert. Jede Sünde hat ihren bestimmten Platz. Die Hauptregel heißt: je tiefer wir hinunter in den trichterförmigen Abgrund kommen, desto größere Sünden treffen wir an. Das Schema ist leicht zu behalten, denn was ist natürlicher als daß die, die am weitesten von Gott entfernt sind, am schuldbeladensten sind. Lucifer, der am Mittelpunkt der Erde angekettet ist, ist so weit weg von Gott wie nur möglich.¹¹⁷¹

hingegen; das aber von der Grenze eben dieses Mittelalters her, die er selbst mit einem Teil seines Seins bereits überschritten hat.“ Romano Guardini: *Dantes Göttliche Komödie*. Ihre philosophischen und religiösen Grundgedanken. (Vorlesungen). Aus. d. Nachlaß hrsg. v. Hans Mercker. Unter Mitarb. v. Martin Marschall. In: Ders.: *Werke*. Hrsg. v. Franz Henrich im Auftr. d. Sachverständigengremiums f. d. literarischen Nachlaß Romano Guardinis b. d. Katholischen Akademie in Bayern. Sachbereich Gestalt- und Werkdeutungen. Mainz: Matthias-Grünwald-Verlag u. Paderborn: Schöningh 1998, S. 5.

1167 Vgl. Stierle: Das große Meer des Sinns, S. 384–399. Die *Commedia* folgt zwar streng dem religiösen Welterklärungsmodell ihrer Zeit, jedoch zeigt sich in ihr, so Stierle, bereits die Frage nach der eigenen Identität: „Das 14. Jahrhundert steht zwischen Mittelalter und Renaissance, an seinem Anfang stellt der Dante der *Commedia* sich die Frage nach der eigenen Identität, aber auch nach der Zeit, in die er hineingeboren worden ist. Bis zum Schluß wird Dante, der Weltenwanderer, die erhönte Gewißheit nicht erlangen, bleibt der Verdacht, die Welt könnte vielleicht doch im Zeichen der Zufälligkeit und der Kontingenz stehen.“ Stierle: Das große Meer des Sinns, S. 399.

1168 Stierle: Das große Meer des Sinns, S. 399.

1169 Guardini: *Dantes Göttliche Komödie*, S. 5. Im Jahr 1304 beginnt Dante die Arbeit an der *Commedia*, die er erst kurz vor seinem Tod 1321 abschließt. Vgl. Stierle: Das große Meer des Sinns, S. 399.

1170 Vgl. Dante Alighieri: *La Commedia*. Die Göttliche Komödie. I · Inferno/Hölle [1321]. Italienisch/Deutsch. In Prosa übers. u. komment. v. Hartmut Köhler. Durchges. u. verbess. Ausg. Stuttgart: Reclam 2011, S. 529–531. Vgl. auch die schematische Ordnungsdarstellung der Höllenkreise im Anhang auf S. 545. Wie sehr sich die moralische Bewertung von Figuren ändern kann, zeigt sich beispielsweise an Brutus, der in späteren Jahrhunderten als Tyrannenmörder von Iulius Caesar zu einer positiven Figur avanciert.

1171 Olof Lagercrantz: *Dante und die Göttliche Komödie* [Från helvetet till paradiset. En bok om Dante och hans komedi, 1964]. Aus d. Schwedischen v. Gisbert Jänicke. Mit farbigen Abbildungen. Frankfurt a. M.: Insel 1997 (= insel taschenbuch 2159), S. 51.

In der aus dem *Inferno* ablesbaren „Moralskala, die der Herrgott selbst durch die Bibel und die Kirche den Menschen überliefert hat“,¹¹⁷² und die Dante aufgreift und in ästhetischer Weise in seinem Text anschaulich verräumlicht, sind die Tyrannen im ersten Ring des siebten Kreises der Hölle¹¹⁷³ ihrer Bestrafung überantwortet. Die Figur Dante erblickt hier, geleitet von seinem Höllenführer Vergil, ganz unterschiedliche tyrannische Figuren. Bereits bei Dante zeigt sich die semantische Polyvalenz des Tyrannenbegriffs: Besonders grausame Straßenräuber aus dem Mittelalter stehen als Gewalttäter neben Figuren der Antike wie Dionysios I. im kochenden Blutstrom, in dem sie bestraft werden. Im Höllenraum der *Commedia* ästhetisiert Dante ein Panoptikum der Tyranis. Hierbei dominiert die Farbe Rot, da die einst ‚blutrünstigen‘ Tyrannen in Ewigkeit in dem Blut kochen müssen, das sie selbst zu ihren Lebzeiten vergossen haben. Das fremde Blut wird damit zum untrennbaren Attribut des Tyrannen. Präzise bemessen ist die Intensität des Strafmaßes: Je mehr Blut ein Tyrann zu Lebzeiten vergossen hat, desto tiefer muss er nun in der Hölle im siedenden Blutstrom stehen. Dantes Ästhetik der Tyranis stellt, so die These, ein enzyklopädisches Ordnungssystem tyrannischer Figuren dar, das die Tyrannen der Antike mit denen des Mittelalters in Relation setzt und dabei ganz unterschiedliche Figuren in einem ästhetisch organisierten Höllenraum zusammenbringt. Damit schreibt Dante nicht nur die Tyrannentopik aus der Antike fort, sondern beeinflusst den Tyrannisdiskurs auch für nachfolgende Generationen und Bearbeitungen. Da im Wortsinn Gewalttäter neben prototypischen antiken Tyrannen stehen, öffnet sich der Begriff des Tyrannen bereits bei Dante semantisch für ein breites Figurenspektrum.

Im Zwölften Gesang berichtet der autodiegetische Erzähler Dante, wie er – im *Inferno* stets angeleitet durch Vergil – eine „Scharte“ hinabsteigt und anschließend auf „die Schande Kretas“, den „Minotaurus“ trifft.¹¹⁷⁴ Der

¹¹⁷² Lagercrantz: Dante und die *Göttliche Komödie*, S. 53.

¹¹⁷³ Vgl. Ferdinand Barth: Dante Alighieri: *Die göttliche Komödie*. Erläutert v. Ferdinand Barth aufgrund d. Übers. v. Walter Naumann. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 2004, S. 99 f.

¹¹⁷⁴ Dante Alighieri: *Die Göttliche Komödie* [La Divina Commedia, 1321]. Übers. v. Hans Werner Sokop. Bilder v. Fritz Karl Wachtmann. Graz: ADEVA 2014, S. [34]. Die Übersetzung von Hans Werner Sokop wird im Folgenden zitiert. Da die Ausgabe keine Seitenzahlen enthält, werden die Seiten nach eigener Zählung, die mit der ersten Textseite des *Infernos* beginnt, in eckigen Klammern angegeben. Auch wenn der Minotaurus in Dantes Ordnungssystem noch nicht zu den Tyrannen im Blutstrom gesellt wird, deutet er insbesondere in der deutschen Übersetzung von Hartmut Köhler durch die semantische Markierung als „vertierte[r] Wüterich“ bereits auf die Tyrannen hin. Dante Alighieri: *Die Göttliche Komödie*. Übers. v. Köhler, S. 181. Im italienischen Original liest sich der Zusammenhang von Wut und dem Bestialischen, der semantisch mit dem Begriff des Monsters und dem tierischen Tyrannen (vgl. Kapitel I.1.1) korrespondiert, folgendermaßen: „[...] ruina ch' è

Minotaurus repräsentiert als Eingeschlossener, aber auch als tyrannisch anmutende Herrscherfigur über den von Dädalus einst geschaffenen ästhetischen Labyrinthraum *in nuce* bereits den Zusammenhang von Gewalt und räumlicher Gefangenschaft. Um seinem Schützling sicheres Geleit zu gewährleisten, stellt sich Vergil sogleich dem Minotaurus erklärend entgegen: „[...] Verschwinde, Scheusal! Dieser, mein Gefährte, / ist nicht von deiner Schwester abgerichtet. / Die Strafen zu erkunden er begehrte.“ Seinem Gefährten erläutert Vergil in Bezug auf das stierköpfige Gewaltwesen: „Weil er noch rast, sind wir am längern Aste“. Es gelingt den beiden Dichterfiguren, sich am Minotaurus vorbei den „Weg die Halde abwärts“ zu „bahn[en]“. ¹¹⁷⁵

Dantes Höllenführer weist nun auf die sich entfaltende Szenerie der gepeinigten Tyrannen hin: „[...] Du sollst ab nun das Tal ins Auge fassen, / wo jene sieden in dem Strom des Blutes, / die nichts als Wut an andern ausgelassen.“ ¹¹⁷⁶ Die Gewalt gegen andere ist die zentrale Klammer, welche die Figuren im Blutfluss miteinander verbindet. Vergils stets normative Erläuterungen in Bezug auf die Höllenstrafen identifizieren neben der oben genannten „Wut“ die „blinde Habsucht“ als Gewaltquelle der Tyrannen gegen andere Menschen: „O blinde Habsucht, Wallung frechen Mutes, / wie peitscht ihr unsres Erdendaseins Kürze. / Und ewig zischt die Hitze des Tributes.“ ¹¹⁷⁷ Die beiden Höllenwanderer treffen nun auf den Fluß Phlegethon, ¹¹⁷⁸ der einen „kochendheißen Blutstrom“ beinhaltet, „der das gesamte Höllenrund umschließt.“ ¹¹⁷⁹ Bewacht werden die im Blutstrom siedenden Gewalttäter von den Zentauren bzw. Kentauren Chiron, Nessus und Pholos, ¹¹⁸⁰ die, „stolz bewehrt mit Pfeil und Bogen“, zusammen mit zahlreichen ihrer Gefährten dafür Sorge tragen, dass kein einst irdischer Tyrann seiner höllischen Strafe entgeht, wie Vergil erläutert: „[...] Seit eh und je den Graben sie bewachten / zu Tausenden, wobei mit scharfen Spitzen / auf schuldgemäßen Tiefgang sie sehr achten.“ ¹¹⁸¹ Gegenüber Chiron, der „einst Achilles lehrte“ ¹¹⁸² und der nun „am Blutsee der Tyrannen [wacht]“, ¹¹⁸³ charakterisiert Vergil Dante und sich selbst:

guardata / da quell'ira bestial ch' i' ora spensi.“ Dante Alighieri: *Die Göttliche Komödie*. Übers. v. Köhler, S. 180.

1175 Dante Alighieri: *Die Göttliche Komödie*. Übers. v. Sokop, S. [34].

1176 Dante Alighieri: *Die Göttliche Komödie*. Übers. v. Sokop, S. [34].

1177 Dante Alighieri: *Die Göttliche Komödie*. Übers. v. Sokop, S. [34].

1178 Vgl. Barth: Dante Alighieri: *Die göttliche Komödie*, S. 113.

1179 Barth: Dante Alighieri: *Die göttliche Komödie*, S. 101.

1180 Vgl. Dante Alighieri: *Die Göttliche Komödie*. Übers. v. Sokop, S. [34].

1181 Dante Alighieri: *Die Göttliche Komödie*. Übers. v. Sokop, S. [34].

1182 Dante Alighieri: *Die Göttliche Komödie*. Übers. v. Sokop, S. [34].

1183 Lagercrantz: Dante und die *Göttliche Komödie*, S. 66.

„[...] Er ist lebendig! / Ich leite ihn durch diese finstren Täler. [...] Kein Räuber ist er – und ich bin kein Hehler. [...]“¹¹⁸⁴ Daraufhin bittet die Dichterfigur der *Aeneas* den Zentauren: „[...] auf einen von den Deinen wolln wir hören, / dass er den besten Übergang erfasse, / mit diesen übersetze auf der Kruppe; / den Flug verwehrt ihm ja die Körpermasse.“¹¹⁸⁵ Mit Hilfe von Nessus resp. Nessos,¹¹⁸⁶ der für diesen Abschnitt des *Infernos* die Führung übernimmt, werden die beiden Dichter nun zu den „gesottnen Streiter[n]“ im „roten Flusse“ geleitet. Auffällig ist, dass es sich bei den gepeinigten Tyrannenfiguren ausschließlich um Männer handelt. Gewalt, Blutvergießen und Tyrannei sind in Dantes *Inferno* dezidiert männliche Attribute; wie bereits in der Antike, so ist auch in der mittelalterlichen Erfahrungs- und Vorstellungswelt der Tyrann ein Mann. Die beiden Dichter werden nun unter den Erläuterungen von Nessus anhand von zehn exemplarischen Beispielen der Tyrannen im Blutstrom gewahr.¹¹⁸⁷ Dante schildert:

Im roten Flusse konnte ich erschauen, / umbraust vom Brüllen der gesottnen Streiter, / ihr Bad im Blute – hier bis zu den Brauen. / Das Doppelwesen meinte: „Die Tyrannen / mit fremdem Gut und Blut ihr Reich erbauen. / Sie büßen, was an Unheil sie ersannen. / Hier Alexander; Dionys, der lange / Sizilien bedrückt mit seinen Mannen. / Und jene Stirn mit schwarzem Lockentange / ist Azzolino; der mit blonden Haaren / Obizzo d’Este, der am Geierfange / des eignen Bastards in den Tod gefahren.“¹¹⁸⁸

Während den Erzählungen nach der Tyrann Phalaris in seinem ehernen Stier den Künstler Perilaos bei lebendigem Leibe kocht, so sieden komplementär hierzu die Tyrannen in Dantes Hölle im Blut, das sie zu ihren Lebzeiten vergossen haben. Die Übergriffe gegenüber ihren Mitmenschen und ihre blutige

1184 Dante Alighieri: Die Göttliche Komödie. Übers. v. Sokop, S. [36].

1185 Dante Alighieri: Die Göttliche Komödie. Übers. v. Sokop, S. [36].

1186 Ferdinand Barth erläutert zu der Figur des Zentauren: „Nessos [...] ist aus der Herkules-Sage bekannt. Als er die Gattin des Herkules, Deianeira, rauben wollte, tötete Herkules ihn mit einem vergifteten Pfeil. Die Rache des Nessos ereilte Herkules, als ihm Deianeira ein vergiftetes Hemd des Nessos als Liebeszauber überreichte, und er daran zugrunde ging.“ Barth: Dante Alighieri: *Die göttliche Komödie*, S. 102.

1187 Zur Zahlensymmetrie bei der Anordnung der Tyrannen im Blutstrom heißt es bei Barth: „An dieser Stelle im zwölften Gesang sind die Gewalttätigen in einer Zehnerreihe aufgeführt, die in zwei Fünfergruppen zu jeder Seite der Furt gegliedert sind. Antike und zeitgenössische Beispiele sind in gleicher Zahl vertreten.“ Barth: Dante Alighieri: *Die göttliche Komödie*, S. 103.

1188 Dante Alighieri: Die Göttliche Komödie. Übers. v. Sokop, S. [36]. Im Original heißt es: „[...] ,E’ son tiranni / che dier nel sangue e nell’aver di piglio. / Quivi si piangono li spietati danni; / [...]“ Dante Alighieri: Die Göttliche Komödie. Übers. v. Köhler, S. 188.

Gewalt verbinden die ansonsten historisch und kulturell differenten Figuren in der Tyrannenreihe, denn „Nessos nennt Alexander und Dionysios von Sizilien als Vertreter der Antike, Ezzelino und Obizzo von Este als Gestalten der Zeitgeschichte.“¹¹⁸⁹ Bereits bei Dante zeigt sich bei diesen ersten vier von insgesamt zehn Beispielen die Vielschichtigkeit der Tyrannenfiguren und die semantische Offenheit des Tyrannenbegriffs.¹¹⁹⁰ Dieser wird hier beispielsweise nicht nur für den bereits in der Antike als ‚prototypisch‘ geltenden Tyrannen Dionysios I.¹¹⁹¹ verwendet, sondern ebenfalls für die gewalttätigen Herrscherfiguren Ezzelino¹¹⁹² und Obizzo.¹¹⁹³ Komplettiert wird die erste Fünfergruppe durch einen exemplarischen Verweis auf den Mörder Guido von Montfort,¹¹⁹⁴ der „1271 in einer Kirche Viterbos während einer Messe Heinrich von Cornwallis, den Vetter des englischen Königs Eduard I.,“¹¹⁹⁵ tötete:

1189 Barth: Dante Alighieri: *Die göttliche Komödie*, S. 102.

1190 Eine gewisse Ambiguität der Beispiele scheint darüber hinaus von Dante bewusst gewählt. Sie verstärkt die Wahrnehmung, dass die Anzahl der Tyrannen im Blutstrom noch weit größer ist, als es die zehn Beispiele anzeigen, denn selbst die „genannten Personen sind nicht immer eindeutig identifizierbar. So ist der Name Alexander in der Zehnerreihe der Tyrannen sowohl deutbar auf Alexander den Großen (356–323 v. Chr.) als auch auf Alexander von Phrae in Thessalien, der auch von Cicero zusammen mit Dionys von Syrakus als Exempel der Tyrannei benannt wird.“ Barth: Dante Alighieri: *Die göttliche Komödie*, S. 103. Die mediävistische Ambiguität befördert dabei, so Barth, mehr die Herausstellung des ‚Tyrannentypischen‘, als dass es die historischen Figuren verdunkelt: „Dante hat ‚Vielseitigkeit‘ bewußt als sein eigenes und gezielt eingesetztes Stilmittel gewählt. Er schrieb aus seiner Zeit heraus und für eine Zeit, in der das Typische über das Individuelle hinaus Beachtung fand, zumal es die Brücke zu der beabsichtigten Verallgemeinerung bieten kann. Konkret: Der Typus des gewalttätigen Herrschers und Eroberers wird wirkungsvoll mit der Nennung des Namens Alexander beim Leser evoziert – an welche der beiden infrage kommenden Personen dieses Namens er auch denken mag. Die ihm zugeordnete Höllenstrafe macht das Verabscheuungswürdige solchen Verhaltens in der wünschenswerten Klarheit deutlich.“ Barth: Dante Alighieri: *Die göttliche Komödie*, S. 104.

1191 Barth erläutert: „Dionys meint den älteren Dionysios von Syrakus (4. Jh. v. Chr.), der schon in antiker Zeit als Prototyp des Tyrannen galt.“ Barth: Dante Alighieri: *Die göttliche Komödie*, S. 104.

1192 Zu der historischen Figur führt Barth aus: „Ezzelino von Este ist Ezzelino da Romano (1194–1259), Herrscher von Treviso, Schwiegersohn Kaiser Friedrichs II., der in den Auseinandersetzungen seiner Zeit durch grausame Härte auffiel.“ Barth: Dante Alighieri: *Die göttliche Komödie*, S. 104.

1193 In Barths Kommentar heißt es: „Obizzo von Este ist als Obizzo II. Markgraf von Ferrara und der Mark Ancona gewesen. Er gehörte zur guelfischen Partei und herrschte in Ferrara mit unumschränkter Gewalt [...]. Das Gerücht, sein Sohn habe ihn umgebracht, dem Dante hier folgt, ist historisch nicht bestätigt.“ Barth: Dante Alighieri: *Die göttliche Komödie*, S. 105.

1194 Vgl. Barth: Dante Alighieri: *Die göttliche Komödie*, S. 105. Selbiger war „Statthalter Karls von Anjou in der Toskana.“ Barth: Dante Alighieri: *Die göttliche Komödie*, S. 105.

1195 Barth: Dante Alighieri: *Die göttliche Komödie*, S. 105. Das Motiv für den Mord war, wie Barth zusammenfasst, „Rache für seinen Vater, Simon von Montfort, der bei einem

Und Nessus hielt bei anderem Gelichter. / Da sie nur bis zum Hals zu schwachten hatten, / erkannte man die einzelnen Gesichter. / Er zeigte uns jetzt abseits einen Schatten / und sprach: ‚Der spaltete im Kirchenschöße / ein Herz, dem sie Verehrung heut abstatten / in London.‘ Weiter sah ich in der Gosse / schon Leute, welche Kopf und Brust erhoben. / Und unter ihnen kannte ich gar Große. / Allmählich ließ das Blut sie ganz nach oben, / gewillt, nur mehr die Füße zu bespülen. / Hier war die Überquerung zu erproben.¹¹⁹⁶

Da nun die beiden Dichter mit Hilfe von Nessos „das Flußbett des Phlegethon“¹¹⁹⁷ an dieser seichten Stelle überqueren können, wird die zweite Fünferreihe der Tyrannen, die im sich von ihrer Position aus gesehen wieder vertiefenden Blutstrom gefangen ist, von Dante und Vergil nicht mehr direkt in Augenschein genommen, sondern Nessos listet diese in enzyklopädischer Manier auf:

‚Du konntest hier an dieser Seite fühlen, / dass mehr und mehr die Siedebrühe schwindet,‘ / sprach der Zentaur, ‚doch immer tiefer wühlen / die Fluten, wie der Strom sich weiter windet / zu dem Bereich – dort gäbs kein Überqueren –, / wo blutig er Tyrannenseelen schindet. / Hier züchtigt die Gerechtigkeit des Herren / auch Attila, die Geißel dieser Erde; / und Sextus, Pyrrhus ihr Gesicht verzerren. / Das Blut schluckt ewig Tränen der Beschwerde, / die Pazzo und Cornet zu schwitzen haben, / in dieser Straße ohne Raubgebärde.‘ / Dann kehrt‘ er um, die Furt hindurchzutrabten.¹¹⁹⁸

Mit Attila,¹¹⁹⁹ Pyrrhus¹²⁰⁰ und Sextus¹²⁰¹ stehen drei antike Gewaltmenschen neben „zwei berühmt-berüchtigten Straßenräubern aus der zweiten Hälfte

Aufstand gegen den englischen König getötet und dessen Leichnam geschändet worden war.“ Ferner wird „berichtet, daß das Herz Heinrichs in einer Säule einer Themsebrücke in London aufbewahrt und verehrt werde“. Barth: Dante Alighieri: *Die göttliche Komödie*, S. 105.

1196 Dante Alighieri: *Die Göttliche Komödie*. Übers. v. Sokop, S. [36].

1197 Barth: Dante Alighieri: *Die göttliche Komödie*, S. 103.

1198 Dante Alighieri: *Die Göttliche Komödie*. Übers. v. Sokop, S. [36].

1199 Der „Hunnenkönig Attila“ herrschte zur Zeit der Spätantike „um 433–453 n. Chr.“ Barth: Dante Alighieri: *Die göttliche Komödie*, S. 105.

1200 Die Ambiguität in Bezug auf die Tyrannenfiguren zeigt sich erneut bei Pyrrhus: „Unter den zehn Tyrannen können nicht nur beim ersten (Alexander), sondern auch beim siebten Namen (Pyrrhus) zwei Personen gemeint sein: erstens der Sohn des Achilles, von dem Vergil berichtet, daß er nach der Eroberung Trojas den greisen Priamus am Altar erschlug; oder zweitens der König von Epirus (319–285 v. Chr.), der den Römern militärisch hart zusetzte.“ Barth: Dante Alighieri: *Die göttliche Komödie*, S. 104.

1201 Barth erläutert: „Mit Sextus ist der berühmte Seeräuber, Sohn des Pompejus, gemeint.“ Barth: Dante Alighieri: *Die göttliche Komödie*, S. 105.

des 13. Jahrhunderts.¹²⁰² Die Anordnung der Figuren zeigt auch hier den fließenden Übergang von tyrannischen Herrschern zu Mördern und Räubern und damit eine Offenheit und Vielschichtigkeit des Tyrannenbegriffs, der bei Dante mit dem des Gewalttäters verbunden ist. Das ewige Strafmaß der in ihrer martervollen Kreatürlichkeit vor Augen gestellten Tyrannen ist in Dantes ästhetisch organisiertem Höllentheater genau nach dem Grad ihrer Sünde, der Menge des durch sie vergossenen Blutes bemessen. Das kochende Blut der Opfer kann dabei lediglich „die Füße [...] bespülen“, oder, bei schwerer Tyrannei, „bis zu den Brauen“ der einst weltlichen Gewaltherrscher reichen. Die Tyrannen sind in dem Blutfluss räumlich präzise organisiert und enzyklopädisch kategorisiert, sie bilden damit eine sofort ersichtliche Rangfolge der Pein, die sich nach Dantes christlich-mittelalterlichen Ordnungsvorstellungen genau proportional zu den von ihnen begangenen Verbrechen verhält. Dantes *Commedia* begegnet der sich in der Geschichte fortsetzenden Gewalterfahrung, indem sie darauf insistiert, dass kein Tyrann seiner Strafe entkommt. Dies ist, solange die diesseitige Welt das christlich-moralische Ordnungssystem akzeptiert, ein ‚Trost‘ und eine Warnung an alle Sterblichen, sich nicht der „blinde[n] Habsucht“ hinzugeben, und sich davor zu hüten, „mit fremdem Gut und Blut ihr Reich [zu] erbauen“.

1202 Barth: Dante Alighieri: *Die göttliche Komödie*, S. 103. Die beiden Straßenräuber „Rinier da Corneto und Rinier Pazzo“ verbreiteten „zur Zeit Dantes in der Maremma bzw. in der Umgebung von Florenz“ Angst und Schrecken. Barth: Dante Alighieri: *Die göttliche Komödie*, S. 105.

Der Tyrann als unhinterfragter Lehrer: Die lyrische Inszenierung des Damokles-Stoffes bei Christian Fürchtegott Gellert (1746) – mit einem Ausblick auf Richard Westalls Gemälde *Das Schwert des Damokles* (1812)

Obwohl antike Thematiken in Christian Fürchtegott Gellerts Texten keinen breiten Raum einnehmen,¹²⁰³ so ist doch seine 1746 im ersten Buch der *Fabeln und Erzählungen* veröffentlichte Verarbeitung der Damokles-Stoffes mit der in ihr dargestellten Dionysios-Figur für den Tyrannendiskurs im 18. Jahrhundert von besonderem Interesse, insbesondere auch deshalb, weil Gellert von seinen Zeitgenoss*innen intensiv rezipiert wurde.¹²⁰⁴ Für Wieland, der in seinem *Agathon* nicht Damokles, jedoch die Tyrannen Dionysios I. und vor allem Dionysios II. aufgreift und weiterverarbeitet, „war Gellert einer seiner Lehrmeister. Seine frühen Briefe sind voller Anspielungen und Zitate aus Gellerts Werken.“¹²⁰⁵ Im Hinblick auf das diskursive Wissen im 18. und 19. Jahrhundert ist darüber hinaus nicht zu unterschätzen, dass „Gellerts Bedeutung für die Bildung und Erziehung [...] zeitlich sehr viel weiter [reicht] als sein Einfluß in der Literaturgeschichte.“¹²⁰⁶ Der in Gellerts *Damokles* aus der Antike aufgegriffene und lyrisch inszenierte Tyrann bleibt also im allgemeinen Gedächtnis der Zeit, die prototypische Figur bildet für das kulturelle und semantische Verständnis

1203 Vgl. Volker Riedel: Antikerezeption in der deutschen Literatur vom Renaissance-Humanismus bis zur Gegenwart. Eine Einführung. Stuttgart u. Weimar. Metzler 2000, S. 130.

1204 Zur Wirkung Gellerts erläutert Alexander Košenina: „Im 18. Jahrhundert gehört er zu den meistgelesenen Dichtern Deutschlands und zu den berühmtesten Professoren an der Universität Leipzig, wo auch Goethe bei ihm studierte.“ Alexander Košenina: Vorbemerkung. In: Ders. (Hrsg.): Christian Fürchtegott Gellert. Dichter, Dramatiker, Redner. Hannover: Wehrhahn 2020, S. 7, hier S. 7. Für eine Übersicht über die Gellertforschung vgl. Sibylle Schönborn u. Vera Viehöver: Einleitung. In: Dies. (Hrsg.): Gellert und die empfindsame Aufklärung. Vermittlungs-, Austausch- und Rezeptionsprozesse in Wissenschaft, Kunst und Kultur. Berlin: Schmidt 2009 (= Philologische Studien und Quellen 125), S. 9–21.

1205 Carsten Schlingmann: Gellert. Eine literarhistorische Revision. Bad Homburg v. d. H., Berlin u. Zürich: Gehlen 1967 (= Frankfurter Beiträge zur Germanistik 3), S. 38.

1206 Friedrich Koch: Christian Fürchtegott Gellert. Poet und Pädagoge der Aufklärung. Weinheim: Deutscher Studien Verlag 1992, S. 12.

sowie für nachfolgende literarische und bildnerische Bearbeitungen der Tyrannis eine grundierende Folie. Dabei ist bemerkenswert, dass in Gellerts Gedicht der Tyrann selbst als Lehrerfigur, und nicht wie später bei Wieland als Unbelehrbarer oder bei Schiller als emotional bewegter Lernender, auftritt. Vielmehr kontrolliert – so die These – die Tyrannenfigur Dionysios bei Gellert, wie auch später auf Richard Westalls Gemälde *Das Schwert des Damokles* (1812), selbst als Lehrerfigur das Narrativ der tyrannischen Herrschaft, wobei sowohl das Gedicht als auch das Gemälde dieses Narrativ weiter stützen, anstatt es in Frage zu stellen oder subversiv zu unterlaufen.

In seiner „Habilitationsschrift über die Fabel“¹²⁰⁷ von 1744¹²⁰⁸ definiert Gellert diese als „[e]ine kurze und auf einen gewissen Gegenstand anspielende Erdichtung, die so eingerichtet ist, daß sie zugleich ergötzet und zugleich nützt“.¹²⁰⁹ Für Gellert ist zentral, dass „die Fabel nützlich seyn soll, da sie nämlich entweder die Vortrefflichkeit der Tugend, oder die Schädlichkeit der Laster in einem ihnen angemessen Bilde vorstellen soll“.¹²¹⁰ Bereichert werden sollen die Leser*innen der Fabel „mit der aus derselben gezogenen Lehre,“ wobei „die Absicht der Fabel [...] eine angenehme Unterweisung [sey]“¹²¹¹ und es sich Gellert somit aus Autorenperspektive zum Ziel setzt, „die Welt durch Fabeln zu lehren, oder zu vergnügen.“¹²¹² Zu Recht wurden seine Fabeln dabei „literarische Charakterbilder“¹²¹³ und „Menschenfabel[n]“¹²¹⁴

1207 Koch: Christian Fürchtegott Gellert, S. 10; zu Gellerts Habilitationsschrift vgl. Sikander Singh: Das Glück ist eine Allegorie. Christian Fürchtegott Gellert und die europäische Aufklärung. München: Fink 2012, S. 98–105.

1208 Vgl. Bernd Witte: „Die Wahrheit, durch ein Bild sagen.“ Gellert als Fabeldichter. In: Ders. (Hrsg.): „Ein Lehrer der ganzen Nation“. Leben und Werk Christian Fürchtegott Gellerts. München: Fink 1990, S. 30–50, hier S. 30.

1209 Christian Fürchtegott Gellert: De Poesi Apologorum Eorumque Scriptoribus – Von denen Fabeln und deren Verfassern [1744]. In: Ders.: Gesammelte Schriften. Kritische, kommentierte Ausgabe. Hrsg. v. Bernd Witte. Bd. 5. Poetologische und Moralische Abhandlungen. Autobiographisches. Hrsg. v. Werner Jung, John F. Reynolds u. Bernd Witte. Berlin u. New York: De Gruyter 1994, S. 1–99, hier S. 5. Hier und im Folgenden wird bei den Gellert-Zitaten die historische Umlautschreibweise, bei der ein kleines ‚e‘ über einem ‚a‘, ‚o‘ oder ‚u‘ steht, zugunsten der Schreibweise mit Umlautpunkten (‚ä‘, ‚ö‘, ‚ü‘) angepasst.

1210 Gellert: Von denen Fabeln und deren Verfassern, S. 11.

1211 Gellert: Von denen Fabeln und deren Verfassern, S. 11. Hervorhebung im Original.

1212 Gellert: Von denen Fabeln und deren Verfassern, S. 119.

1213 Sikander Singh: Christian Fürchtegott Gellert. Hannover: Wehrhahn 2010 (= Meteore 6), S. 40.

1214 Kristin Eichhorn: Gellert und die Menschenfabel. Aufklärerische Positionen zur Frage nach dem zulässigen Fabelpersonal. In: Wolfgang Fink (Hrsg.): Vernunft und Gefühl. Christian Fürchtegott Gellert und die Umbruchperiode der deutschen Aufklärung (1740–1763). Halle an der Saale: Universitätsverlag Halle-Wittenberg 2020 (= Wissensdiskurse im 17. und 18. Jahrhundert 7), S. 243–260, hier S. 245.

genannt. In der Absicht Gellerts, mit seinen Texten sowohl belehren als auch unterhalten zu wollen, „verbindet sich in den Fabeln der moralische Anspruch mit einer ironisch-hintergründigen Schreibart“.¹²¹⁵ Dabei wird ein „Fabelmodell“ sichtbar, „das auf abstraktere Weise über ein *moral-sense*-Konzept moralische Lehren zu vermitteln sucht“,¹²¹⁶ wobei die „Ausrichtung der Fabel auf Ironie und Pointe der Texte“¹²¹⁷ gelegt wird.

In seiner Darstellung des Damokles-Stoffes setzt Gellert zur Leser*innenlenkung die Lehrabsicht des kurzen Gedichts als Moral bereits an den Anfang, um die Wirkung der ironischen Pointe vorzubereiten: „Glaubt nicht, daß bey dem größten Glücke / Ein Wütrich jemals glücklich ist. / Er zittert in dem Augenblicke, / Da er der Hoheit Frucht genießt. / Bey aller Herrlichkeit stört ihn des Todes Schrecken, / Und läßt ihn nichts, als theures Elend, schmecken.“¹²¹⁸ Die Thematik des Glücks ist damit benannt und wird in der ersten Strophe des Gedichts entfaltet. Der im Vorspruch semantisch mit der deutschen Bezeichnung „Wütrich“ eingeführte Gewaltherrscher tritt nun in Gellerts Antikerezeption konkret in der Gestalt des Tyrannen Dionysios/Dionys in Erscheinung. Bei Gellert ist, wie auch später hauptsächlich bei Wieland, Dionysios II. bzw. der Jüngere (um 396 v. Chr.–nach 337 v. Chr.) gemeint,¹²¹⁹ während Dante und Schiller auf dessen tyrannischen Vater, Dionysios I. bzw. den Älteren (um 430 v. Chr.–367 v. Chr.) rekurrieren. In der Überlieferungsgeschichte ist es allerdings keineswegs eindeutig, ob die Erzählung um Damokles Dionysios I. oder Dionysios II. zuzuordnen ist,¹²²⁰ beide Tyrannenfiguren

1215 Singh: Das Glück ist eine Allegorie, S. 119.

1216 Eichhorn: Gellert und die Menschenfabel, S. 245. Hervorhebung im Original.

1217 Eichhorn: Gellert und die Menschenfabel, S. 249.

1218 Christian Fürchtegott Gellert: *Damokles* [1746]. In: Ders.: *Gesammelte Schriften*. Kritische, kommentierte Ausgabe. Hrsg. v. Bernd Witte. Bd. 1. *Fabeln und Erzählungen*. Hrsg. v. Ulrike Bardt u. Bernd Witte unter Mitarb. v. Tanja Reinlein. Berlin u. New York: De Gruyter 2000, S. 107 f., hier S. 107.

1219 Vgl. der Einzelkommentar zu *Damokles* in: Christian Fürchtegott Gellert: *Gesammelte Schriften*. Kritische, kommentierte Ausgabe. Hrsg. v. Bernd Witte. Bd. 1. *Fabeln und Erzählungen*. Hrsg. v. Ulrike Bardt u. Bernd Witte unter Mitarb. v. Tanja Reinlein. Berlin u. New York: De Gruyter 2000, S. 298, hier S. 298.

1220 Berve ordnet die Damokles-Episode Dionysios I. zu. Im Abschnitt zur ‚Persönlichkeit‘ von Dionysios I. inszeniert Berve seine Vorstellung des Tyrannen: Das „Gefühl dauernder Bedrohung [kennzeichnet] die Anekdote vom Höfling Damokles, dem, als er das Glück des Tyrannen pries, dieser alle Genüsse bieten, zugleich aber über seinem Nacken ein Schwert an einem Haare aufhängen ließ, um ihm zu demonstrieren, wie es in Wahrheit mit seinem Glück bestellt sei. Daß er von Neid und Haß umgeben war und auch seine Anhänger sich größtenteils nur aus Eigensucht zu ihm bekannten, dürfte dem Gewalthaber, der wie so manche seinesgleichen mit der Zeit in tiefe Menschenverachtung verfallen sein mag, bewußt gewesen sein.“ Berve: *Die Tyrannis bei den Griechen*. Erster

verschmelzen durch den Damokles-Stoff vielmehr zu ‚dem‘ prototypischen Tyrannen der Antike. Movens des tyrannischen Anschauungsunterrichts ist es, dass Dionys vom „Schmeichler“ bzw. Günstling Damokles ob seines vermeintlichen Glücks offen beneidet wird:

Als den Tyrannen Dionys / Ein Schmeichler einstens glücklich pries, / Und aus dem Glanz der äusserlichen Ehre, / Aus reichem Ueberfluß an Volk und Gold erwies, / Daß sein Tyrann unendlich glücklich wäre; / Als dieß Damokles einst gethan; / Fieng Dionys zu diesem Schmeichler an: / So sehr mein Glück dich eingenommen, / So kennst du es doch unvollkommen; / Doch schmecktest du es selbst, wie würde dichs erfreun! / Willst du einmal an meiner Stelle seyn? / Von Herzen gern! fällt Damokles ein.¹²²¹

Der Tyrann schlüpft im Folgenden in die Rolle des Regisseurs und Lehrers, der nicht nur Damokles, sondern an dessen Beispiel auch dem ganzen Hofstaat in einer von ihm inszenierten Szene seine Sicht auf den Lebenszustand tyrannischer Herrschaft nachdrücklich versinnbildlicht. Die zweite Strophe illustriert den ebenso antikisierten wie stereotypisierten hedonistischen Tyrannengenuss – inklusive Wein, Dienerschaft und Ganymed'scher „schöner Knaben“ – den Damokles in seiner temporär begrenzten neuen Rolle als Tyrann nun an Stelle von Dionys erfährt:

Ein goldner Stul wird schnell fuer ihn herbeygebracht. / Er sitzt, und sieht auf beiden Seiten / Der Hohen größte Herrlichkeiten, / Die Stolz und Wollust ausgedacht. / Von Purpur prangen alle Wände, / Gold schmückt die Tafel aus, im Golde perlt der Wein. / Ein Wink! so eilen zwanzig Hände, / Des hohen Winkes werth zu seyn. / Ein Wort! so fliegt die Menge schöner Knaben, / Und sucht den Ruhm, dieß Wort vollstreckt zu haben.¹²²²

Das Gefühl von Reichtum, das sich aus dem Prunk speist, und das Gefühl von Macht sind es, die Damokles in Folge seiner geliehenen Befehlsgewalt im Rahmen des Bacchanals so herrlich ‚schmecken‘. Im Mittelpunkt der höfischen Szene figuriert zu werden, empfindet Damokles, gepaart mit dem Rausch von Alkohol und Wollust, als Zustand des Glücks, als vollkommenes „Glück

Bd., S. 254. Im Anmerkungsband listet Berve u. a. mit Ciceros *Tusculan Disputations* (45 v. Chr.) und Horaz's *Carmina* (Bd. 1–3, um 23 v. Chr.) die Quellen auf, die den Damokles-Stoff erwähnen („Cicero Tusc. 5, 61/2; Horat. carm. 3, 1, 17 und Porphyrio zur Stelle; Persius sat. 3, 40 u. a.“) und betont dabei: „Daß Damokles auch unter Dionysios II. erscheint (Timaios fr. 32; Polyæn. 5, 46), braucht die Beziehung der berühmten Geschichte auf D. I. [Dionysios I., T. N.] (Cicero) nicht in Frage zu stellen“. Berve: Die Tyrannis bei den Griechen, Zweiter Bd., S. 654.

1221 Gellert: Damokles, S. 107.

1222 Gellert: Damokles, S. 107.

des Augenblicks“.¹²²³ Diesen Augenblick will er für die Ewigkeit bewahren:¹²²⁴ „Von Wollust süß berauscht, von Herrlichkeit entzückt, / Schätzt sich Damokles für beglückt. / O Hoheit! ruft er aus, könnt ich dich ewig schmecken!“¹²²⁵ Da „Gellerts Menschenfabeln grundsätzlich mit der Doppelstruktur aus der Präsentation einer bestimmten Weltsicht und ihrer Widerlegung [arbeiten]“,¹²²⁶ ist das Glück, das aus der neuen Perspektive von Damokles resultiert, für ihn nur von kurzer Dauer. An dieser Stelle von Dionys’ Inszenierung wird die Fiktion des Glücks tyrannischer Herrschaft entlarvt, indem Damokles dem bereits vom listig-belehrenden Tyrannen getroffenen Arrangement gewahr wird, das seinem nobilitierten Günstling den Glücksrausch gründlich verdirbt: „Doch ach! was nimmt er plötzlich wahr? / Ein scharfes Schwerdt an einem Pferdehaar, / Das an der Decke hängt, erfüllt sein Herz mit Schrecken; / Er sieht die drohende Gefahr / Nah über seinem Haupte schweben. / Der Glückliche fängt an zu beben“.¹²²⁷ Der tyrannische Lehrer hat durch das zum geflügelten Wort gewordene Damoklesschwert die Perspektive seines Schmeichlers auf den vermeintlichen Glückszustand des Gewaltherrschers grundlegend verändert. Der hedonistische Genuss verliert für Damokles im Zustand persönlicher Bedrohung alle Reize: „Er sieht nicht mehr auf seines Zimmers Pracht, / Nicht auf den Wein, der aus dem Golde lacht; / Er langt nicht mehr nach schmackhaften Speisen, / Er hört nicht mehr der Sänger sanfte Weisen.“¹²²⁸ Der Rolle des Tyrannen – und dies wollte Dionysios Damokles und dem ganzen Hof vor Augen führen – ist nicht jeder gewachsen. Im Zustand permanenter Lebensbedrohung zu sein, ist Damokles’ Sache nicht, die Rolle des Tyrannen will er – von Furch erfüllt – nun so rasch wie möglich wieder ablegen: „Ach! fängt er zitternd an zu schreyn: / Laß mich, o Dionys, nicht länger glücklich seyn!“¹²²⁹

Die vermutlich ebenso höhnische wie in seinen Belehrungsabsichten befriedigte Reaktion von Dionys spart Gellerts kurzes Lehrgedicht aus und überlässt diese Vorstellung der Phantasie der Leser*innen. Im Anschluss an

1223 Reinhold Münster: Friedrich von Hagedorn und Christian Fürchtegott Gellert. Glücklich sein, Glück erlangen. In: Wolfgang Fink (Hrsg.): Vernunft und Gefühl. Christian Fürchtegott Gellert und die Umbruchperiode der deutschen Aufklärung (1740–1763). Halle an der Saale: Universitätsverlag Halle-Wittenberg 2020 (= Wissensdiskurse im 17. und 18. Jahrhundert 7), S. 305–324, hier S. 305.

1224 Unwillkürlich antizipiert der Wunsch von Damokles, den schönsten Augenblick auf Ewigkeit zu bewahren, die Grundlage von Fausts Pakt mit Mephistopheles. Dies kann nicht wundernehmen, wenn bedacht wird, wie eng die Figur des Tyrannen mit der des Teufels verbunden ist.

1225 Gellert: *Damokles*, S. 107.

1226 Eichhorn: Gellert und die Menschenfabel, S. 258.

1227 Gellert: *Damokles*, S. 108.

1228 Gellert: *Damokles*, S. 108.

1229 Gellert: *Damokles*, S. 108.

das Gedicht stellen sich mehrere Fragen: Was bezweckt Dionys mit seiner Inszenierung? Wie figuriert Gellert den aus der Antike überlieferten Tyrannensstoff und worin besteht, neben dem Unterhaltungswert der Anekdote,¹²³⁰ die Intention des Lehrgedichts und warum ist diese auch problematisch?

Für den Tyrannen geht es darum, sein Herrschafts-Narrativ durch ein einprägsames Bild wirkungsmächtig in Szene zu setzen und somit seinen Machterhalt zu sichern. Damokles erweist sich im Angesicht des ihn bedrohenden Schwertes als furchtsam und ‚schwach‘, was dazu führt, dass Dionysios als Kontrast umso furchtloser, ‚stärker‘ und damit für die Rolle des Tyrannen ‚geeigneter‘ erscheint. Der Tyrann benutzt seinen Günstling, um ihm, aber vor allem dem gesamten Hof (und durch Erzählungen auch über diesen weit hinausreichend) die Legitimität seiner persönlichen Herrschaft zu beweisen: Nur er allein, der Tyrann Dionys, vermag es, im Angesicht der beständigen Lebensgefahr, furchtlos die Zügel der Herrschaft fest in der Hand zu halten. Diese Selbstinszenierung unterschlägt allerdings, dass über Dionys, trotz der immer möglichen Gefahr des Tyrannenmordes, nicht wirklich beständig ein Schwert an einem zu reißen drohenden Rosshaar hängt. Durch seine Leibwache, Vorkoster, Spitzel, loyale Schmeichler usw. hat der erfahrene Tyrann durchaus einen effektiven Sicherheitsapparat, der ihn schützt. Ferner könnte die Inszenierung mit dem unglücklichen Damokles dazu beitragen, eventuelle Verschwörer zu verunsichern, die sich fragen könnten, ob Dionys seinen Bedrohungszustand unterstreicht, weil er eventuell bereits um eine sich anbahnende Verschwörung weiß. All dies thematisiert Gellerts Gedicht jedoch *nicht*. Dieses übernimmt vielmehr die Sichtweise und damit das transportierte Narrativ des Tyrannen unhinterfragt. Unterstrichen wird dies auch noch einmal durch den Vorspruch: Der Tyrann ist stets vom Sturz und damit vom Tod bedroht, *ergo* kann er also sein Glück niemals genießen und daher ist es auf keinen Fall empfehlenswert, die Position der Alleinherrschaft anzustreben. Dieses Narrativ übernimmt Gellert aus dem antiken Stoff und führt es in ironisch-pointierter Sprache als Lehre und ‚antike Weisheit‘ seinen Leser*innen erneut vor Augen. Damokles’ Sicht auf das Glück des Tyrannen ändert sich grundlegend und anhand seines Beispiels werden die Leser*innen belehrt: Wer möchte da noch Tyrann sein! Doch Gellerts Gedicht deckt damit das tyrannische Narrativ der Macht, die sich als nicht erstrebenswert inszeniert und somit von Zugriffen auf sie isoliert. Es ist das Interesse des Dionysios, seine Position zum einen als nur von ihm aushaltbar und zum anderen für andere als nicht

1230 Vgl. zum Gattungsbegriff: Sonja Hilzinger: Anekdote. In: Dieter Lamping in Zusammenarbeit mit Sandra Poppe, Sascha Seiler u. Frank Zipfe (Hrsg.): Handbuch der literarischen Gattungen. Stuttgart: Alfred Kröner 2009, S. 12–16.

erstrebenswert erscheinen zu lassen. Als geschickter Herrscher wird er sicher in der Lage sein, sich seinen persönlichen hedonistischen Genuss in für die Untertan*innen unerreichbarem Maße zu verschaffen – wenn dies denn sein Interesse ist – oder das „Gefühl der Macht“¹²³¹ als solches zu genießen. Wie-lands ebenso verschlagener wie unbelehrbarer Dionysios im *Agathon* wird hiervon ein anschauliches Beispiel liefern. Gellerts Gedicht argumentiert im bürgerlichen Sinn für ein ‚gutes‘ Maß der Mitte und warnt vor dem Extremen. Die Kehrseite ist, dass die Tyrannen, die das Mittelmaß der bürgerlichen Ordnungswelt verachten, ihre Machtstellung weiter auf sich konzentrieren können, wenn ihre Herrschaftsinszenierungen nicht hinterfragt werden; lauten die Begründungen neben der ‚Persönlichkeit‘ auch später ‚Nimbus‘ oder ‚Charisma‘.

Wie sehr der Tyrann Dionysios I. bzw. II. und die Erzählung von Damokles das 18. aber auch das 19. Jahrhundert beschäftigen, man denke hier auch an Friedrich Maximilian Klingers Trauerspiel *Damokles* (1790),¹²³² zeigt sich auch in der Bildenden Kunst. 1811 und 1812 fertigt der englische Maler Richard Westall (1765–1836) zwei Versionen seines Gemäldes *Das Schwert des Damokles* [The Sword of Damocles] an.¹²³³ Damokles gleitet auf dem Gemälde von 1812, als er

1231 Nietzsche: Nachgelassene Fragmente Sommer 1880, 4[301], S. 505; vgl. Kapitel I.7.4.3.

1232 Bei Klinger tritt seine Damokles-Figur, mit der er die feudal-absolutistische Fürstenwillkür seiner Gegenwart kritisiert, allerdings auf Rhodos mutig dem Tyrannen Attalos entgegen und verkündet vor den anderen Figuren: „Mein Leben gehört dem Vaterland, empfindet ihr so, so fallen Leibwache, Burg und Tyrannei!“ Friedrich Maximilian Klinger: *Damokles* [1790]. In: Ders.: *Klingers Werke in zwei Bänden*. Ausgew. u. einged. v. Hans Jürgen Geerds. Bd. 1: Die Zwillinge. Sturm und Drang. *Damokles*. Betrachtungen und Gedanken. 4. Aufl. Berlin u. Weimar: Aufbau-Verl. 1981 (= Bibliothek deutscher Klassiker o. Bd.), S. 135–231, hier S. 155; vgl. auch die Anmerkungen ebd., S. 270.

1233 Zu dem für den Kunstkennner und Sammler Thomas Hope (1770?–1831) (vgl. Gear, S. 157) angefertigten zweiten *Damokles*-Gemälde von 1812 erläutert Josephine Gear: „The *Damocles* [...] that Westall painted for Hope is another elegant and decorative painting. It is a larger and more dramatic version of the *Damocles* that Westall had painted the year earlier, 1811, for Richard Payne Knight [...] [gemeint ist Sir Richard Payne Knight (1750–1824), vgl. Gear, S. 157, T. N.]. Painting a second version for Hope allowed Westall to experiment and improve on the earlier work. It enabled the painter to give a livelier rendering to the story of *Damocles*. *Damocles* was so envious of the power and wealth of the tyrant *Dionysius* that he begged to be allowed to sample the ruler's life. *Dionysius* agreed, and suspended a sword by a horse's hair above the head of the foolish *Damocles* to symbolize the threats and fear for his life that *Dionysius* constantly lived with. In the painting that Westall executed for Hope, *Damocles* is shown so terrified of the suspended sword above his head that he ducks to one side gripping the arm of the throne with one hand, while the fingers of his other hand open wide with fear, and one foot rises involuntarily from the floor. In the *Damocles* that Westall painted for Hope he combines elegance with a quite convincing portrait of fear. It makes the earlier figure of *Damocles* painted for Knight

im prunkvollen Ambiente der Tyrannenburg noch nach dem ihm gereichten Weinbecher greifen will, dabei jedoch dem Schwert über sich gewahr wird, voller Furcht geradezu vom Tyrannenthron. Das Schwert symbolisiert den Tyrannenmord, dem Dionysios in seiner Selbstdarstellung jederzeit zum Opfer fallen kann. Der Tyrann steht im Kontrast zu Damokles in der Bildmitte groß und aufrecht. Seine statische Haltung, mit der gestisch die Situation belehrend erläuternden rechten Hand und der auf ein Zepter aufgestützten linken Hand, unterstreicht seine ‚unverrückbare‘ Dominanz. Das Gesicht mit dem starken Bart und dem ernsten Blick wirkt hart und kontrolliert, es zeigt eine Inszenierung herrschaftlicher Männlichkeit,¹²³⁴ während die zwei weiblichen Lyra-Spielerinnen links und die drei Dienerinnen rechts unterwürfig-‚fließend‘ an die Bildränder gedrängt sind. Der argwöhnische Hofstaat auf der rechten Bildseite im Hintergrund, von dem der mögliche Tyrannenmord ausgehen könnte – auszumachen sind eine ältere Priester- bzw. Beraterfigur mit ergrautem Bart sowie neben einer nahezu ganz verdeckten Figur zwei Angehörige der Leibwache –, scheint das Narrativ des Tyrannen zu akzeptieren. Wie Gellert, so inszeniert auch Westall rund sechzig Jahre später Dionysios auf dem Höhepunkt seiner Macht. Der Tyrann veranschaulicht Damokles durch das bedrohliche Arrangement seine nur von ihm zu bekleidende Machtstellung und führt den furchtsamen Günstling vor dem Hof vor. Auch bei Westall ist die Selbstinszenierung des Tyrannen so überzeugend und zwingend in Szene gesetzt, dass sowohl die Figuren auf dem Gemälde als auch die Betrachter*innen dieser Glauben schenken. Seine einzigartige Position erscheint – wer wollte schon tauschen und dann doch nur in die Rolle des Damokles geraten – abgesichert. Das Gemälde verbildlicht im frühen 19. Jahrhundert die Tyrannentopik der

seem a relaxed and wide-eyed innocent by comparison.“ Josephine Gear: *Masters or Servants? A Study of Selected English Painters and Their Patrons of the Late Eighteenth and Early Nineteenth Centuries*. New York u. London: Garland 1977, S. 174 f. Hervorhebung des Originals getilgt. Zu Westall vgl. ebd., S. 157–201. Die hier besprochene zweite Version findet sich auf S. 66 des Bildanhangs, die erste Version auf S. 70. Den Auftrag für eine zweite Version von Westalls *The Sword of Damocles* erteilte Hope dem Maler, nachdem er 1811 die für Knight angefertigte Version des Gemäldes in der Royal Academy gesehen hatte. Vgl. Michael Clarke: *Collecting Paintings and Drawings*. In: Michael Clarke u. Nicholas Penny (Hrsg.): *The Arrogant Connoisseur: Richard Payne Knight. 1751–1824. Essays on Richard Payne Knight together with a catalogue of works exhibited at the Whitworth Art Gallery, 1982*. Manchester: Manchester University Press 1982, S. 93–109, hier S. 107. Gäste, die bei Hope das Gemälde erblickten, werden nicht umhingekommen sein, sich zumindest unerschrocken in der Position des Damokles gesehen zu haben, während der Hausherr sich wohl in der imaginierten Rolle des Dionysios gefallen haben dürfte.

1234 Aufgrund des dargestellten Lebensalters der Figur scheint Westalls Gemälde eher Dionysios I. zu zeigen, auch wenn es dem Maler wohl vielmehr um die Darstellung des ‚prototypischen‘ antiken Tyrannen gegangen sein mag.

Antike, es folgt dabei dem Narrativ der Dionysios-Figur und stützt ebenso wie Gellerts Gedicht die Position des Machthabers, anstatt sie zu hinterfragen oder subversiv zu unterlaufen.



Abb. 1 Richard Westall: *Das Schwert des Damokles* [The Sword of Damocles, 1812], Öl auf Leinwand, 130 × 103 cm, Ackland Art Museum.¹²³⁵

¹²³⁵ Die vollständige Angabe des Ackland Art Museum lautet: Richard Westall, British, 1765–1836, The Sword of Damocles, 1812, oil on canvas, 51 3/16 × 40 9/16 × 3 1/4 in. (130 × 103 × 8,3 cm), frame: 63 1/2 × 52 3/4 in. (161,3 × 134 cm). Ackland Art Museum, University of North Carolina at Chapel Hill, Burton Emmett Collection, Ackland Fund, 79.10.1. Vgl. auch <https://ackland.emuseum.com/objects/485/the-sword-of-damocles?ctx=9a092c-d87a101998ae973b686e92aa332c2e67fc&idx=0> (Zugriff zuletzt am 12.5.2024).

Am Hof des unbelehrbaren Tyrannen Dionysius: Christoph Martin Wielands *Geschichte des Agathon* (1766/67)

13.1 Grundannahmen des Romans und Einfluss der tyrannischen Vaterfigur

Wielands in drei Fassungen¹²³⁶ vorliegende *Geschichte des Agathon* begründet für die an diesen Roman anschließende literarische Tradition „das Paradigma des Bildungs- und Entwicklungsromans“. ¹²³⁷ Die Bedeutung des formal durch seine „digressive Struktur“ und seinen „Palimpsest-Charakter“¹²³⁸ ästhetisch vielschichtigen Romans zeigte sich auch bereits darin, dass „der ‚Agathon‘ von Lessing und Blanckenburg als der erste große Roman in Deutschland und

¹²³⁶ Analysiert werden im Folgenden die für die Tyrannentopik zentralen Abschnitte der erste Fassung des Romans von 1766/67. Zu den drei verschiedenen Fassungen und der Entstehungsgeschichte des Romanprojekts, mit dem sich Wieland nahezu vierzig Jahre auseinandersetzt, vgl. der Abschnitt im Kommentar S. 799–936 in: Christoph Martin Wieland: Werke in zwölf Bdn. Hrsg. v. Gonthier-Louis Fink u. a. Bd. 3. Geschichte des Agathon. Hrsg. v. Klaus Manger. Frankfurt a. M.: Deutscher Klassiker Verlag 1986. Vertiefend zum Fassungsvergleich vgl. Robert Kiehl: Das Experiment des aufgeklärten Bildungsromans. Ein Vergleich der Fassungen von Christoph Martin Wielands *Geschichte des Agathon*. Würzburg: Königshausen & Neumann 2008 (= Epistemata Literaturwissenschaft 647). Erläuterungen zu Wielands vielfältigen Quellen und Prätexten für den Romanstoff, von denen Xenophon, Euripides und Henry Fielding besonders hervorzuheben sind, können im Abschnitt zu den Quellen im Kommentar nachgelesen werden: Wieland: Werke in zwölf Bdn. Bd. 3. Geschichte des Agathon, S. 937–943. Wieland erläutert seine historische Quellenarbeit selbst in *Über das Historische im Agathon* (1773/94). Vgl. Christoph Martin Wieland: Über das Historische im Agathon [1773/94]. In: Ders.: Wielands Werke. Historisch-kritische Ausgabe [Oßmannstedter Ausgabe]. Hrsg. v. Klaus Manger u. Jan Philipp Reemtsma. Bd. 10.1.2. Text. Bearb. v. Hans-Peter Nowitzki u. Tina Hartmann. Agathon, Aspasia. Eine griechische Erzählung, Rezensionen. Mai 1773–Juli/August 1773. Berlin u. New York: De Gruyter 2009, S. S. 9–19.

¹²³⁷ Helge Jordheim: Der Staatsroman im Werk Wielands und Jean Pauls. Gattungsverhandlungen zwischen Poetologie und Politik. Tübingen: Niemeyer 2007 (= Communicato. Studien zur europäischen Literatur- und Kulturgeschichte 38), S. 97.

¹²³⁸ Klaus Manger: Christoph Martin Wieland: *Geschichte des Agathon*. In: O. Hrsg.: Interpretationen. Romane des 17. und 18. Jahrhunderts. Stuttgart: Reclam 1996 (= RUB 9474), S. 150–170, hier S. 166.

würdiger Nachfolger der antiken Versepik gefeiert wurde“.¹²³⁹ Anhand der „Fiktion eines ihm vorliegenden, wenn auch verstümmelten, der Ergänzungen bedürftigen griechischen Manuskripts“¹²⁴⁰ führt der heterodiegetische und nullfokalisierte Erzähler den Leser*innen in einer „stilisierten Antike des 4. Jahrhunderts v. Chr.“¹²⁴¹ die über verschiedene Stationen fortschreitende „Desillusionierung“¹²⁴² des tugendhaften Helden und somit „Agathons Erziehung zu Skepsis und Distanz“¹²⁴³ vor Augen. Auch wenn Agathon, dessen sprechender Name bereits für das ethisch Gute steht,¹²⁴⁴ in Wielands „Desillusionsroman“¹²⁴⁵ durch verschiedene Erfahrungen in Liebe, Philosophie und Politik zu erweiterten Einsichten gelangt, ist die Romanwelt mit ihren Figuren insgesamt durch eine bewusste Statik gekennzeichnet, in der die Figuren insgesamt als Beispiele für ‚allgemeingültige Typisierungen‘ fungieren.¹²⁴⁶ Insbesondere wenn die erste Fassung des Romans in den Blick genommen wird, erscheint Agathon, der Bürger in antikisierter Maskerade, in seiner Entwicklung bedingt durch die verschiedenen Stationen zwar vielschichtig, jedoch ist in der Konstruktion der Kunstfigur ein tugendhaftes Zentrum angelegt, das durch die Zeiten unveränderlich bleibt. Für Dionysius, der auch ein Gegenbild zur „schönen Danae“¹²⁴⁷ darstellt, gilt die Offenheit nach seiner vom Vater bestimmten Kindheit in keinem Fall, sie erscheint den Fürstenerziehern

1239 Cornelius Sommer: Christoph Martin Wieland. Stuttgart: Metzler 1971 (= Sammlung Metzler 95), S. 28. Namenssetzung in Kapitälchen des Originals getilgt.

1240 Reinhard Döhl u. Fritz Martini: Nachwort. In: Christoph Martin Wieland: Geschichte des Agathon. Erste Fassung. Unter Mitwirk. v. Reinhard Döhl hrsg. v. Fritz Martini. Stuttgart: Reclam 1985 (= RUB 9933[7]), S. 641–679, hier S. 659.

1241 Volker Riedel: Antikerezeption in der deutschen Literatur vom Renaissance-Humanismus bis zur Gegenwart. Eine Einführung. Stuttgart u. Weimar. Metzler 2000, S. 147.

1242 Döhl u. Martini: Nachwort, S. 657.

1243 Walter Erhart: Entzweiung und Selbstaufklärung. Christoph Martin Wielands *Agathon*-Projekt. Tübingen: Niemeyer 1991 (= Studien zur deutschen Literatur 115), S. 157.

1244 Vgl. Manger: Christoph Martin Wieland: *Geschichte des Agathon*, S. 160.

1245 Döhl u. Martini: Nachwort, S. 657.

1246 Birgit Nübel analysiert Wielands *Geschichte des Agathon* hingegen als fiktionales (Selbst-) Experiment im Spannungsfeld von Tagebuch, Autobiographie und Identitätsbildungsroman (vgl. Birgit Nübel: Autobiographische Kommunikationsmedien um 1800. Studien zu Rousseau, Wieland, Herder und Moritz. Tübingen: Niemeyer 1994 (= Studien zur deutschen Literatur 136), S. 142–148.) und vertritt in Bezug auf die Modernität der Romanfassungen die Ansicht, „daß auf der Höhe der zeitgenössischen Diskussion die Frage nach dem Menschen neu gestellt und – das ist wichtig – offen gelassen wird.“ Nübel: Autobiographische Kommunikationsmedien um 1800, S. 146. Zu Wieland bes. S. 134–164.

1247 Christoph Martin Wieland: Geschichte des Agathon [1766/67]. In: Ders.: Wielands Werke. Historisch-kritische Ausgabe [Oßmannstedter Ausgabe]. Hrsg. v. Klaus Manger u. Jan Philipp Reemtsma. Bd. 8.1. Text. Bearb. v. Klaus Manger. Geschichte des Agathon. Endymions Taum. Musarion, oder die Philosophie der Grazien. Idris. Nadine. Chloe. Vorberichte und

partiell nur also solche, entpuppt sich jedoch als Spielart des Tyrannen, für sich die Zeit angenehm auszufüllen. Während Dionysius im Verlauf der Syrakus-Episode trotz seiner wechselnden Masken in seiner Lasterhaftigkeit von Dion und Plato, von Agathon, von dem Verfasser des fiktiven griechischen Manuskripts, dem Erzähler des Romans und den Lesenden als ‚unverbesserlich‘ erkannt wird und somit über den Text hinaus als ein Mahnmal gegen absolutistische Willkürherrschaft erscheint, unterstreicht der Roman wiederum in seinen verschiedenen Stationen stets die Tugendhaftigkeit Agathons, der weder Verbrecher noch Tyrann werden kann. In Folge seiner Erfahrungen desillusioniert und durch verschiedene Bildungsstationen modelliert, bleibt die Kunstfigur sich dennoch in ihrem tugendhaften Inneren gleich.¹²⁴⁸ Der Roman geht von nicht zeitgebundenen ‚allgemeinen Wahrheiten‘ über Menschen und das menschliche Dasein aus.¹²⁴⁹ Diese Konstruktionen werden im Romangefüge von den jeweiligen Figuren verkörpert und anhand ihres Agierens vermittelt. Durch die Hauptfigur wird somit das „eigentliche Bildungsziel des *Agathon*, nämlich den Kern moralischer Werte und Maximen gegen alle Widrigkeiten zu bewahren“,¹²⁵⁰ illustriert, auch wenn Agathon mit seiner unverrückbaren moralischen Integrität in der als Intrigenwelt geschilderten politischen Sphäre zum Scheitern verurteilt ist: „Es kann im Falle Agathons logischerweise nie zur gelungenen Realisierung seiner politischen Intentionen kommen, denn diese Intentionen selbst sind in ihrer Struktur von einer fatalen Verknennung und Transzendierung des Politischen gekennzeichnet.“¹²⁵¹ Die

Zusätze. April 1766–Dezember 1769. Berlin u. New York: De Gruyter 2008, S. 1–452, hier S. 94. Diese Ausgabe wird im Folgenden zitiert.

- 1248 Rolf Selbmann ist der Auffassung, dass nicht nur Agathon, sondern „auch die übrigen Figuren [...] als Verkörperungen typischer Verhaltensweisen und philosophischer Grundsätze auf[treten], die eher an Figuren der Typenkomödie gemahnen als an wirklichkeitsgesättigte Romangestalten.“ Rolf Selbmann: *Der deutsche Bildungsroman*. 2., überarb. u. erw. Aufl. Stuttgart: Metzler 1994 (= Sammlung Metzler 214), S. 46. Agathon wird, so Reinhard Döhl u. Fritz Martini, „wie die anderen Figuren, wie seine jeweilige Umwelt, entindividualisiert und entaktualisiert, damit an ihm generelle und, nach Ansicht des Autors, immer geltende Gesetze des menschlich-natürlichen Verhaltens, Denkens, Fühlens, Handelns durchsichtig gemacht werden können.“ Döhl u. Martini: Nachwort, S. 644.
- 1249 Liisa Saariluoma erläutert hierzu: „Dass die Wahrheit in der *Geschichte des Agathon* eine allgemeine ist, zeigt sich auch darin, dass die Entwicklung Agathons im Rahmen allgemeiner, nicht-individueller Weltanschauungstypen geschieht. Es besteht keine individuelle Erlebniswelt und keine Problematik der individuellen Sinnbildung, sondern die Welt, der Held (und mit ihm der Leser)“ sind „durch allgemeine Kategorien bestimmt.“ Liisa Saariluoma: *Erzählstruktur und Bildungsroman*. Wielands *Geschichte des Agathon*, Goethes *Wilhelm Meisters Lehrjahre*. Würzburg: Königshausen & Neumann 2004, S. 128.
- 1250 Selbmann: *Der deutsche Bildungsroman*, S. 47.
- 1251 Jordheim: *Der Staatsroman im Werk Wielands und Jean Pauls*, S. 119.

Welt der Menschen, unabhängig ob als Demokratie oder Tyrannis organisiert, passt sich nicht, durch Agathons Vorbild einsichtig geworden, seinem ethisch-moralischen Wertekanon an, sondern „Kabalen und Intrigen, Leidenschaften und die Verfolgung egoistischer Interessen regieren die Republik Athen sowohl als auch die Tyrannis von Syrakus.“¹²⁵²

Die Typisierung der Figuren trifft insbesondere auf den im sizilianischen Syrakus herrschen Tyrannen Dionysius II.¹²⁵³ zu, der im zweiten Teil des Romans (erstes Kapitel des neunten Buches) als tugendfernes Negativbeispiel vorgestellt wird. Wieland verdichtet, so die These, aus den historischen Quellen in der Figur des Dionysius die Tyrannentopik, die für das 18. Jahrhundert (und darüber hinaus) stilbildend wird und den typisierten Tyrannisdiskurs prägt. Bemerkenswerterweise schildert der Roman dabei ein zweimaliges Scheitern, den Tyrannen Dionys durch philosophisch-künstlerische Fürstenerziehung auf den ‚Pfad der Tugend‘ zu lenken und dabei die Gewaltherrschaft seiner Tyrannis in eine für das Gemeinwohl gerechtere Herrschaftsform zu transformieren. Bevor Agathon mit seinem Tugendkatalog am Hof des Dionys desillusioniert wird, scheitern dort bereits Dion und Plato mit ihren tyrannenerzieherischen Bildungsbemühungen; mit der Platon-Episode verarbeitet Wieland Platons Sizilienreise von 366 v. Chr.¹²⁵⁴ literarisch. Für die Leser*innen des Romans unterstreicht dieses zweimalige Scheitern die grundsätzliche Unverbesserlichkeit des Dionysius: Der Tyrann *bleibt* Tyrann.

Um diese Statik der Figur zu begründen, setzt der Roman mit der Schilderung der Vorgeschichte des gegenwärtigen Tyrannen ein. Bereits der Vater, Dionysius der Ältere (bzw. Dionysius I.) riss die Herrschaft unrechtmäßig an sich und vermachte dieses Unrecht erblich seinem Sohn, der wiederum den Tod

¹²⁵² Gerd Hemmerich: Christoph Martin Wielands *Geschichte des Agathon*. Eine kritische Werkinterpretation. Nürnberg: Hans Carl 1979 (= Erlanger Beiträge zur Sprach- und Kunstwissenschaft 63), S. 75. Ein Gegenkonzept hierzu zeigt sich für Agathon allerdings in Tarent mit seinem ‚väterlichen‘ Herrscher Archytas, vgl. Kapitel III.13.3.

¹²⁵³ Für die Tyrannenfiguren Dionysios I. und Dionysios II. verwendet Wieland die Schreibweise ‚Dionysius‘, der hier gefolgt wird; Dionysius II. wird häufig in der Kurzform ‚Dionys‘ genannt. Auch die im Roman oftmals verwendete latinisierte Schreibweise ‚Plato‘ wird in diesem Kapitel beibehalten.

¹²⁵⁴ Vgl. Berve: Die Tyrannis bei den Griechen. Bd. 1, S. 262. Platon galt es dabei, so Berve „als erste Aufgabe, den Tyrannen zur Beherrschung seiner Gelüste und zu philosophischer Einsicht zu führen, und zwar auf dem Wege, den er auch sonst seinen Schülern wies. Mathematik, im besonderen Geometrie, sollte er treiben und um die wahre Erkenntnis ringen.“ Berve: Die Tyrannis bei den Griechen. Bd. 1, S. 262. Vgl. weiterführend zu Platons Sizilienreisen: Kurt von Fritz: Platon in Sizilien und das Problem der Philosophenherrschaft. Berlin: De Gruyter 1968.

des Vaters beförderte, um zügiger den Genuss der Macht zu erlangen.¹²⁵⁵ Die Geschichte der tyrannischen Herrschaft des Dionys ist somit von Beginn an in Bezug auf das Gemeinwesen und die eigene Familiengeschichte moralisch aufs Schwerste belastet. Dies stellt eine politische und private Hypothek dar, die Agathon nicht wird ausräumen können:

Nach einer Reyhe von so genannten Tyrannen, das ist, von Beherrschern, welche sich der einzelnen und willkürlichen Gewalt über den Staat bemächtigt hatten, ohne auf einen Beruf von den Bürgern zu warten, war Syracus und ein grosser Theil Siciliens mit ihr endlich in die Hände des Dionysius gefallen; und von diesem, nach einer langwierigen Regierung, unter welcher die Syracusaner gewiesen hatten, was sie zu leiden fähig seyen, seinem Sohne, dem jüngern Dionysius erblich angefallen. Das Recht dieses jungen Menschen an die königliche Gewalt, deren er sich nach seines Vaters Tod (den er selbst durch einen Schlaftrunk beschleuniget hatte) anmaßte, war noch weniger als zweydeutig; denn sein Vater konnte ihm kein Recht hinterlassen, das er selbst nicht hatte.¹²⁵⁶

Anstelle des Rechtes tritt eine durch Gewalt und geraubte Ressourcen simulierte Macht der Tyrannis, die sich, wie es ebenfalls Aristoteles und später Machiavelli beschreiben, auf Leibwache, Festung und Besitz stützt:

[E]ine starke Leibwache, eine wohlbefestigte Citadelle, und eine durch die Beraubung der reichsten Sicilianer angefüllte Schatzkammer ersetzte den Abgang eines Rechts, welches ohnehin alle seine Stärke von der Macht zieht, die es gelten machen muß, und aus eben diesem Grunde dessen leicht entbehren kan.¹²⁵⁷

Die Staatsform der Tyrannis führt, so berichtet der Erzähler, *top down* zur allgemeinen Zersetzung von Moral und Tugend. Analog zum Tyrannen herrschen insbesondere bei der Jugend in der Tyrannis die persönliche Gier und der Wunsch nach individueller Freiheit vor, auch letzterer steht nicht im Dienste des Gemeinwesens, sondern ausschließlich der egoistischen Wunscherfüllung. In Wielands Schilderung erzeugt der Tyrann in Syrakus keinen Widerstand in der Bevölkerung gegen sich, sondern er verkörpert als Blaupause die jeweiligen

¹²⁵⁵ Der ehrgeizige Schmeichler Philistus diente sich dem jüngeren Dionysius an, indem er das Ableben von dessen Vater durch eine Vergiftung mit herbeiführte: „Eine böartige Colik, wozu er das Recept hatte, beschleunigte das Ende des alten Tyrannen; Philistus war der erste, der seinem jungen Gebieter die freudige Nachricht brachte, und nun sah er sich auf einmal in dem geheimsten Vertrauen eines Königs, und in kurzem am Ruder des Staats.“ Wieland: Geschichte des Agathon, S. 365.

¹²⁵⁶ Wieland: Geschichte des Agathon, S. 294.

¹²⁵⁷ Wieland: Geschichte des Agathon, S. 294.

tyrannischen Wünsche der (männlichen) Untertanen, die sich an Stelle des Tyrannen nicht anders verhalten würden als er, wenn sie es könnten:

Hiezu kam noch, daß in einem Staat, worin der Geist der politischen Tugend schon erloschen ist, und grenzenlose Begierden nach Reichthümern, und der schmeichelhaften Freyheit alles zu thun, was die Sinne gelüsten (der einzigen Art von Freyheit, welche von der Tyrannie eben so sehr begünstiget als sie von der ächten bürgerlichen Freyheit ausgeschlossen wird) die Oberhand gewonnen haben; daß, sage ich, in einem solchen Staat, eine ausgelassene und allein auf Befriedigung ihrer Leidenschaften erpichte Jugend sich mit gutem Grunde von der unumschränkten Regierung eines Einzigen ihrer Art, unendlich mehr Vortheile versprach als von der Aristocratie, deren sich die ältesten und Verdienstvollsten bemächtigen; oder von der Democratie, worin man ein abhängiges und ungewisses Ansehen mit soviel Beschwerlichkeiten, Cabalen, Unruh und Gefahr, oft auch mit Aufopferung seines Vermögens theurer erkauffen muß, als es sich der Mühe zu verlohnen scheint.¹²⁵⁸

Der fortgesetzte Exzess kennzeichnet in der Folge die Herrschaft des Dionys, wobei seine Umgebung am Hof und der Tyrann sich gegenseitig im Hinblick auf ihre Ausschweifungen bestärken. Wieland sieht das Tyrannische somit nicht nur von Dionysius' Abkunft her mitgebracht, sondern erkennt auch dessen soziale Erzeugung an. Mit Elias ist die Tyranis als Figuration aufzufassen. Diese Analyse kann auch rückblickend in Wielands Beschreibungen ausgemacht werden. Es ist nicht die Figur des Dionys allein, die die Tyranis formt, sondern die (un-)sozialen Interaktionen am Hof bringen den Tyrannen als Zentrum seiner sich über Sizilien erstreckenden Tyranis erst hervor. Anhand der Figur des Tyrannen werden jedoch zudem „in aller Drastik und Konsequenz die (gesellschaftlich) anarchischen Folgen der (individuell) unvermittelten Leiblichkeit thematisiert“.¹²⁵⁹ Die „thörichten Jünglinge[]“ am Hof treibt nicht tugendhafter Widerstand gegen die ungerechte Herrschaft, sondern der egoistische Wunsch nach Teilhabe an Triebbefriedigung und Exzess an, wodurch der Tyrann, als Garant für diese Lebensform, von seinem Umfeld nicht nur gedeckt, sondern in seinem Handeln bestärkt wird:

Der junge Dionysius setzte sich also durch einen Zusammenfluß günstiger Umstände, in den ruhigen Besitz der höchsten Gewalt zu Syracus; und es ist leicht zu erachten, wie ein übelgezogner, und vom Feuer seines Temperaments zu allen Ausschweifungen der Jugend hingerissener Prinz, unter einem

¹²⁵⁸ Wieland: Geschichte des Agathon, S. 294 f.

¹²⁵⁹ Thomas Kahlcke: Lebensgeschichte als Körpergeschichte. Studien zum Bildungsroman im 18. Jahrhundert. Würzburg: Königshausen & Neumann 1997 (= Epistemata Literaturwissenschaft 202), S. 144.

Schwarme von Parasiten, dieser Macht sich bedient haben werde. Ergänzungen, Gastmähler, Liebeshändel, Feste welche ganze Monate dauerten, kurz eine stete Berausung von Schwelgerey, machten die Beschäftigungen eines Hofes von thörichten Jünglingen aus, welche nichts angelegeners hatten, als durch Erfindung neuer Wollüste sich in der Zuneigung des Prinzen fest zu setzen, und ihn zu gleicher Zeit zu verhindern, jemals zu sich selbst zu kommen, und den Abgrund gewahr zu werden, an dessen blumichem Rand er in unsinniger Sorglosigkeit herumtanzte.¹²⁶⁰

Das Leben am Hof gerät zum „immerwährende[n] Bacchanal“ und Dionysius, der „das wahre Verdienst, welches ihm verdächtig ist, hasset“, sichert die tyrannische Figuration in seinem Palast dadurch, dass er „sich einbildet, daß ein Hofschranze, der gut tanzt, [...] unfehlbar auch das Talent eines Ministers oder eines Feldherrn haben werde“.¹²⁶¹ Personen, die vom Gewaltherrscher unabhängig sind und sich gegen die Tyrannis aussprechen könnten, werden somit (in der Regel) aus dem *inner circle* kategorisch ausgeschlossen. Der Erzähler bemerkt, dass er im Zuge seiner Illustration der Tyrannentopik¹²⁶² „unvermerkt in den Ton der Declamation [gerathen]“ ist, „welcher uns bei einem längst erschöpften und doch so alltäglichen Stoffe nicht zu vergeben wäre.“¹²⁶³ Durch diesen mit Aufzählungen der Schrecknisse verbundenen Abstumpfungsprozess sollen jedoch, so impliziert der Erzähler, niemals die realen Auswirkungen der Tyrannis auf das Leben der Menschen in den Hintergrund treten: „Möchte niemand, der dieses liest, aus der Erfahrung seines eignen Vaterlands wissen, wie einem Volke mitgespielt wird, welches das Unglück hat, der Willkür eines Dionysius preis gegeben zu seyn!“¹²⁶⁴

Wieland schildert den Charakter des Dionysius so ausführlich, weil er den Gründen nachspürt, warum der Tyrann ein Tyrann geworden ist und was

¹²⁶⁰ Wieland: Geschichte des Agathon, S. 295.

¹²⁶¹ Wieland: Geschichte des Agathon, S. 295.

¹²⁶² In einer Reihung von Aspekten der ‚schlechten Herrschaft‘ hebt der Erzähler, auf die Phantasie bzw. das bereits existierende diskursive Wissen seiner Leser*innen anspielend, die moralische Verdorbenheit des prototypischen Tyrannen hervor: „Was ist von einer solchen Regierung zu erwarten, als Verachtung aller göttlichen und menschlichen Gesetze, Mißbrauch der Formalitäten der Gerechtigkeit, Gewaltsamkeiten, schlimme Haushaltung, Erpressungen, Geringschätzung und Unterdrückung der Tugend, allgemeine Verdorbenheit der Sitten? – Und was für eine Staatskunst wird da Platz haben, wo Leidenschaften, Launen, vorüberfahrende Anstöße von lächerlichem Ehrgeiz, die kindische Begierde von sich reden zu machen, die Convenienz eines Günstlings oder die Intriguen einer Buhlerin – die Triebfedern der Staats-Angelegenheiten, der Verbindung und Trennung mit auswärtigen Mächten, und des öffentlichen Betragens sind?“ Wieland: Geschichte des Agathon, S. 295 f.

¹²⁶³ Wieland: Geschichte des Agathon, S. 296.

¹²⁶⁴ Wieland: Geschichte des Agathon, S. 296.

diesen ausmacht. Auch wenn *Die Geschichte des Agathon* in pessimistisch-, ‚realistischer‘ Weise die Fürstenerziehung des erwachsenen Dionys zweimalig scheitern lässt, betont der Erzähler jedoch, dass Dionysius sowohl zumindest zum Teil ein Konstrukt der Historiographie ist als auch, dass er durch seine Sozialisation den tyrannischen Charakter entwickelt und somit eben gerade nicht ‚naturgegeben‘ mitgebracht hat. Der Bildung wird durchaus die Möglichkeit zugesprochen, dass sich sein Charakter auch in einer für das Gemeinwohl günstigeren Weise geformt haben könnte:

Man wird sich nach allem, was wir eben gesagt haben, den Dionysius als einen der schlimmsten Tyrannen, womit der Himmel jemals eine mit geheimen Verbrechen belastete Nation gezeißelt habe, vorstellen; und so schildern ihn auch die Geschichtschreiber. Allein ein Mensch der aus lauter schlimmen Eigenschaften zusammengesetzt wäre, ist ein Ungeheuer, das nicht existieren kann. Eben dieser Dionysius würde Fähigkeit genug gehabt haben, ein guter Fürst zu werden, wenn er so glücklich gewesen wäre, zu seiner Bestimmung gebildet zu werden.¹²⁶⁵

Ein Blick in die Kindheit des Tyrannen deckt Formen der durch den väterlichen Tyrannen forcierten Vernachlässigung auf. Der Sohn wird nicht zu einem gerechten Fürsten erzogen. Diesen Bildungsweg präferiert und bewirbt jedoch der Roman. Der Erzähler vermittelt den Eindruck, dass eine bestimmte Erziehung den gerechten, also den ‚väterlichen‘ Fürsten (vgl. das am Ende des Romans figurierte, jedoch ebenfalls nicht unproblematische ‚Idealbild‘ Archytas) hervorbringen kann. Damit müsste auch, in der Logik der Romanwelt, nicht die Verfassungsform der Monarchie durch Möglichkeiten der Gewaltenteilung entschärft werden, sondern lediglich durch kompetente Fürstenerzieher frühzeitig dafür Sorge getragen werden, dass der fürstliche Spross zum gerechten König und nicht zum willkürlichen Tyrannen gebildet wird. Die durch den sich selbst als Künstler ansehenden Vater willentlich verschuldete Vernachlässigung des jungen Dionysius führt jedoch dazu, dass letzterer in brutaler Gesellschaft und im dumpfen Spiel ganz den Eingebungen seiner Allmachtsphantasien überlassen wird. Ohne den Einfluss von Literatur und Kunst auf die ästhetische Bildung und das Geschichtsverständnis sowie die damit verbundene Möglichkeit der Herausbildung weniger offen gewalttätiger soziale Zusammenhänge kann Dionys nicht zum *felix aestheticus* sensibilisiert werden:

¹²⁶⁵ Wieland: *Geschichte des Agathon*, S. 296.

Sein Vater, der feigherzigste Tyrann der jemals war, ließ ihn, von aller guten Gesellschaft abgesondert, unter niedrigen Slaven aufwachsen, und der präsumtive Thronfolger hatte kein andres Mittel sich die Langeweile zu vertreiben, als daß er kleine Wagen, hölzerne Leuchter, Schemel und Tisch'gen verfertigte. Man würde unrecht haben, wenn man diese selbstgewählte Beschäftigung für einen Wink der Natur halten wollte; es war vielmehr der Mangel an Gegenständen und Modellen, welche dem allen Menschen angebohrnen Trieb Witz und Hände zu beschäftigen, der sich in ihm regete, eine andere Richtung hätten geben können: Er würde vielleicht Verse gemacht haben, und bessere als sein Vater, (der unter andern Thorheiten auch die Wuth hatte, ein Poet seyn zu wollen) wenn man ihm einen Homer in seine Clause gegeben hätte.¹²⁶⁶

Durch die vorgelebte ‚Schlechtigkeit‘ des Vaters und die bewusst bildungsferne Sozialisation seines Erben besitzt Dionysius nicht die innere Tugend Agathons. Die fehlende Bildung und nur rudimentär vorhandene ästhetische Kompetenz des heranwachsenden Tyrannen wird bei den Bildungsbestrebungen Agathons noch eine wichtige Rolle spielen. Wielands Erzähler lässt keinen Zweifel daran, dass er an die Kraft der Erziehung und Bildung des Fürsten glaubt. Interessant ist in diesem Kontext nicht nur, dass zur Stereotypisierung des tyrannischen Herrschers, bei welchem die Bildung fehlgeschlagen ist, Nero und Heliogabalus herangezogen werden, sondern ebenfalls, dass die Stereotypisierung des Tyrannen von Wieland mit der Karikatur in Verbindung gebracht wird. Im Anschluss an Rosenkranz wurde der Tyrann als Karikatur verstanden. Die Ableitungen aus der *Ästhetik des Häßlichen* können auch auf Wielands *Agathon* rückbezogen werden, in dem es heißt:

Wie manche Prinzen hat man gesehen, welche mit der Anlage zu Augusten und Trajanen, aus Schuld derjenigen, die über ihre Erziehung gesetzt waren, oder durch die Unfähigkeit eines dummen, mit klösterlichen Vorurtheilen angefüllten Mönchen, dem sie auf Discretion überlassen wurden in Nerone und Heliogabale ausgeartet sind? – Eine genaue und ausführliche Entwicklung, wie dieses zugehe; wie es unter gewissen gegebenen Umständen nicht anders möglich sey, als daß durch eine so fehlerhafte Veranstaltung das beste Naturell, in ein Caricaturenmäßiges moralisches Mißgeschöpfe verzogen werden müsse, wäre, wie uns dünkt, ein sehr nützlicher Stoff, den wir der Bearbeitung irgend eines Mannes von Genie empfehlen, der bey philosophischen Einsichten eine hinlängliche Kenntniß der Welt besäße. Unsre aufgeklärten und politen Zeiten sind weder dieses noch jenes in so hohem Grade, daß ein solches Werk überflüssig seyn sollte; und wenn die Ausführung der Würde des Stoffes zusagte, so zweifeln wir nicht, daß es glücklich genug werden könnte, von mancher Provinz die lange Folge von Plagen abzuwenden, welche ihr vielleicht durch die fehlerhafte

¹²⁶⁶ Wieland: Geschichte des Agathon, S. 296.

Erziehung ihrer noch ungebohrten Beherrscher in den nächsten hundert Jahren bevorstehen.¹²⁶⁷

Festzuhalten ist, bevor nun die Fürstenerzieher auf den Plan treten (und an Dionysius verzweifeln): Der Roman glaubt an die grundsätzliche Bildungs- und Erziehungsmöglichkeit des angehenden Herrschers zum gerechten, ‚väterlichen‘ König, wenn diese denn früh genug einsetzt. Nahegelegt wird überdies, dass ein tugendhaftes ‚Wesen‘ in eben jenem zur Herrschaft bestimmten Kind angelegt sein muss, damit später, befördert mittels Ästhetik und Philosophie, durch den Herrscher das gerechte Gemeinwesen erzeugen werden kann. Im Falle von Dionysius ist ihm jedoch weder ein ‚tugendhafter Wesenskern‘ mitgegeben, noch hat eine ästhetisch-philosophische Erziehung wirken können. Am Beispiel des Dionysius wird hingegen zweimalig das Scheitern einer zu spät einsetzenden Tyrannenerziehung und damit die Beschränktheit dieses Konzeptes vor Augen geführt: Die Fürstenerzieher überschätzen die Wirkungskraft ihrer Lehren. Bei Agathon zeigt sich ein Desillusionierungsprozess in Bezug auf den Tyrannen und auch Dion, der bereits zuvor als Tyrannenerzieher sein Glück versuchte, muss sein Scheitern eingestehen und Sizilien verlassen.

13.2 Dions Politik und Platons Philosophie: Der erste Versuch der Tyrannenerziehung

Bevor Agathon in die Dienste des Dionysius tritt, schildert der Roman bereits ausführlich die Versuche „des Tyrannenschwagers Dion“,¹²⁶⁸ die politische Situation in Syrakus zu entschärfen. Gerade durch seine familiäre Bindung zum Hof und seine exponierte Stellung in der Gesellschaft steht er jedoch von Anfang an auch in dem Verdacht, die Tyrannis des Dionysius stürzen zu wollen. Über Dion heißt es, er war

ein Bruder der Stiefmutter des Dionys, und der Gemahl seiner Schwester; der Nächste nach ihm im Staat, und der Einzige, der sich durch seine grosse Fähigkeiten, durch sein Ansehen bey dem Volke, und durch die unermeßliche Reichtümer, die er besaß, furchtbar und des Projects verdächtig machen konnte, sich entweder an seine Stelle zu setzen, oder die republicanische Verfassung wiederherzustellen.¹²⁶⁹

¹²⁶⁷ Wieland: Geschichte des Agathon, S. 297.

¹²⁶⁸ Kahlcke: Lebensgeschichte als Körpergeschichte, S. 145.

¹²⁶⁹ Wieland: Geschichte des Agathon, S. 298.

Im Gegensatz zum „unrechtmässigen Beherrscher[] von Sicilien“¹²⁷⁰ zeichnet sich Dion durch Mäßigung und Bescheidenheit aus. Er setzt das Wohl des Gemeinwesens, das sich von der Tyrannis wie von einer langwierigen Krankheit zu erholen wünscht,¹²⁷¹ über egoistische Bedürfnisse und wird vom Erzähler somit geradezu als Gegenbild des Dionys gezeichnet. Die Bevölkerung, die die politischen Ränkespiele im Zentrum der Macht aufs Genaueste verfolgt, tritt ihm mit der Erwartungshaltung gegenüber, die Tyrannis durch Sturz zu beenden oder ihre Schärfe durch Bildungskorrektive einzuhegen:

Indessen war er [...] derjenige, auf welchen ganz Sicilien die Augen gerichtet hatte. Die Weisheit seines Betragens, seine Abneigung von allen Arten der sinnlichen Ergötzungen, seine Mässigung, Nüchternheit und Frugalität, erwarben ihm desto mehr Hochachtung, je stärker sie mit der zügellosen Schwelgerey und Verschwendung des Tyrannen contrastierte. Man sah, daß er allein im Stande war, ihm das Gleichgewicht zu halten, und man erwartete das Beste von ihm, es sey nun daß er sich der Regierung für sich selbst, oder die jungen Söhne seiner Schwester bemächtigen, oder sich begnügen würde, der Mentor des Dionysius zu sein.¹²⁷²

Dion ist in seinem Bestreben ganz „von den erhabenen Ideen seines Lehrmeisters“ Plato „eingenommen“ und gerät, wie der Erzähler offenbart, zu einem tragischen „Exempel“ für die gescheiterte Überwindung der Tyrannis. Er „wollte dem befreiten Syracus eine Regierungs-Form geben, welche so nah als möglich an die Platonische Republik grenzte – und verfehlte darüber, zu seinem eignen Untergang, die Mittel, ihr diejenige zu geben, deren sie fähig war.“¹²⁷³ Die Motive Dions, die Tyrannis seines Schwagers oder zumindest dessen Verhalten zu ändern, entspringen philosophischen und staatstheoretischen Überzeugungen, sind jedoch mit höchst persönlichen Motiven verwoben. Nicht

¹²⁷⁰ Wieland: Geschichte des Agathon, S. 300.

¹²⁷¹ Im Roman heißt es mit Referenz zu Plutarch über die Metaphorisierung der Tyrannis als Krankheit: „Plutarch vergleicht dieses Volk, in dem Zeitpunkt, da es das Joch der Tyranie abzuschütteln anfang, sehr glücklich mit Leuten, die von einer langwierigen Krankheit wieder aufstehen, und, ungeduldig sich der Vorschrift eines klugen Arztes in Absicht ihrer Diät zu unterwerfen, sich zu früh wie gesunde Leute betragen wollen.“ Wieland: Geschichte des Agathon, S. 300.

¹²⁷² Wieland: Geschichte des Agathon, S. 299.

¹²⁷³ Wieland: Geschichte des Agathon, S. 301. Der Erzähler reichert seine abwägende Betrachtung über die Beseitigungsmöglichkeiten der Tyrannis nicht nur mit dem Beispiel von Brutus (vgl. Wieland: Geschichte des Agathon, S. 301.) an, sondern betont auch in Bezug auf den ‚unverbesserlichen‘ Caligula: „Der redliche Macrin würde sich nicht auf Unkosten seiner Freiheit und vielleicht seines Lebens in den Kopf setzen, aus einem Caligula einen Marc Aurel zu machen“. Wieland: Geschichte des Agathon, S. 302. Hervorhebung im Original.

zuletzt fürchtet Dion um seine eigene Rolle, in der er am Hof des Tyrannen erst marginalisiert und dann verdrängt zu werden droht:

Dion sah die Ausschweifungen des Dionys mit der Verachtung eines kaltsinnigen Philosophen an, der keine Lust hatte Theil daran zu nehmen; und mit dem Verdruß eines Staatsmannes, der sich in Gefahr sah, durch einen Haufen junger Wollüstlinge, Lustigmacher, Pantomimen und Narren, welche kein anderes Verdienst hatten, als den Prinzen zu belustigen, von dem Ansehen, und dem Antheil an der Regierung, der ihm aus so guten Gründen gebührte, nach und nach ausgeschlossen zu werden.¹²⁷⁴

Aus diesen Gründen fasst Dion schließlich „den festen Entschluß [...], alles zu versuchen, um seinen Verwandten auf einen bessern Weg zu bringen.“¹²⁷⁵ Dabei steht nicht das Motiv des Tyrannenmordes im Zentrum der Überlegungen, sondern bei Dion herrscht der Glaube vor, seinen Schwager durch eine Veränderung seines Umfeldes in redlicher Weise zur Mäßigung bringen zu können. Die Konstruktion der Tyrannis stellt sich als eine normativ positiv wandelbare Figuration dar. Durch sein (un-)soziales Umfeld hervorgerufen, kann der Tyrann, so die Annahme, durch ein verändertes Umfeld umgesteuert und politisch ‚entschärft‘ werden. Dion bleibt hierbei moralisch integer, da er keine Intrige zur Beseitigung des Dionys plant, sondern durch die Idee der Fürstenerziehung und Bildung eine Metamorphose des Tyrannen zum gerechten König und somit eine Veränderung sowohl zum Besten seines Schwagers als auch des Gemeinwesens anstrebt:

Er urtheilte, den Grundsätzen Platons zufolge, daß die Unwissenheit des Dionysius, und die Gewohnheit unter dem niedriggesinntesten Pöbel (es waren mit alle dem junge Herren von sehr gutem Adel darunter) zu leben, die Haupt-Quelle seiner verdorbenen Neigungen sey. Diesem nach hielt er sich seiner Verbesserung versichert, wenn er die beste Gesellschaft um ihn her versammeln, und ihm diese edle Wissensbegierde einflößen könnte, welche bey denenjenigen, die von ihr begeistert sind, die animalischen Triebe wo nicht gänzlich zu unterdrücken, doch gewiß zu dämmen und zu mässigen pflegt.¹²⁷⁶

Der erste Schritt für Dion ist es, hierzu „dem Tyrannen die Nothwendigkeit vorzustellen, Männer von einem grossen Ruf der Weisheit um sich zu haben.“¹²⁷⁷ Eine ideale Gelegenheit für diese Einflüsterung bietet der lethargische Zustand

¹²⁷⁴ Wieland: Geschichte des Agathon, S. 304.

¹²⁷⁵ Wieland: Geschichte des Agathon, S. 304.

¹²⁷⁶ Wieland: Geschichte des Agathon, S. 304.

¹²⁷⁷ Wieland: Geschichte des Agathon, S. 304.

des Tyrannen und seines Hofes nach einem exzessiven dreimonatigen Fest,¹²⁷⁸ das alle weltlichen Begierden übersättigt hat. Dionys „verfiel in eine Art von dummer Schwermuth, aus welcher ihn alle seine Höflinge nicht herauslachen, und alle seine Tänzerinnen nicht heraustanzen konnten.“¹²⁷⁹ Dion befindet sich in der günstigsten Lage, dass der verzweifelte Dionysius, der an seiner inneren Leere leidet, sich an ihn wendet, um diese, begierig nach neuen Eindrücken, mit der Lehre Platons zu füllen.¹²⁸⁰ Ohne Maß gibt sich denn auch Dionys in seiner neuen Spielart: „Plato wurde wie ein Gott aufgenommen.“¹²⁸¹ Der Philosoph hat für den Tyrannen die Funktion, letzteren als neue ‚Lustbarkeit‘ – die diesmal im philosophischen Gewand in Erscheinung tritt – aus der post-bacchanalischen Lethargie zu erretten. Diese neuartige und durchaus nicht planvolle Inszenierung der Tyrannis wird von dem sich geschmeichelt fühlenden Philosophen kaum durchschaut: „In wenigen Tagen glaubte Plato selbst in seiner Academie zu Athen zu seyn, so bescheiden und eingezogen sah alles in dem Hause des Prinzen aus. Die Asiatische Verschwendung machte auf einmal der philosophischen Einfalt Plaz.“¹²⁸² Von seinem neuen Schüler, der in allem extrem handelt, wird der Philosoph ganz in Beschlag genommen: „Dionys faßte eine Art von Leidenschaft für den Philosophen; Plato mußte immer um ihn seyn, ihn aller Orten begleiten, zu allem seine Meynung sagen.“¹²⁸³ Die scheinbare Wandlung des Tyrannen vollzieht sich augenblicklich und zeigt sogleich ihre Wirkung auf Syrakus:

Dionys schien in wenigen Tagen nicht mehr der vorige Mann. Seine Wissens-Begierde, seine Gelehrigkeit gegen die Rätke des Philosophen, das Sanfte und Ruhige in seinem ganzen Betragen übertraf alles, was sich Dion von ihm versprochen hatte. Ganz Syrakus empfand sogleich die Wirkungen dieser glüklichen Veränderung. Er gieng mit einer unglaublichen Behendigkeit von dem höchsten Grade des tyrannischen Übermuths zu der Popularität eines Atheniensischen

¹²⁷⁸ Vgl. Wieland: *Geschichte des Agathon*, S. 305.

¹²⁷⁹ Wieland: *Geschichte des Agathon*, S. 306.

¹²⁸⁰ Für den Tyrannen steht hierbei jedoch nicht der Wunsch nach Erkenntnis und Läuterung im Zentrum, sondern er sucht, nach wie vor ganz hedonistisch, nach neuen Quellen des Glücks und der persönlichen Erhebung: „In diesem kläglichen Zustande, den ihm die natürliche Ungeduld seines Temperaments unerträglich machte, warf er sich in die Arme des Dions, der sich während der letzten drey Monate in ein entferntes Landgut zurückgezogen hatte; hörte seine Vorstellungen mit einer Aufmerksamkeit an, deren er sonst niemals fähig gewesen war; und ergriff mit Verlangen die Vorschläge, welche ihm dieser Weise tat, um so groß und glükselig zu werden, als er izt in seinen eignen Augen verächtlich und elend war.“ Wieland: *Geschichte des Agathon*, S. 306.

¹²⁸¹ Wieland: *Geschichte des Agathon*, S. 307.

¹²⁸² Wieland: *Geschichte des Agathon*, S. 308.

¹²⁸³ Wieland: *Geschichte des Agathon*, S. 308.

Archonten über; setzte alle Tage einige Stunden aus, um jedermann mit einnehmender Leutseligkeit anzuhören, nannte sie Mitbürger, wünschte sie alle glücklich machen zu können; machte wirklich den Anfang, verschiedene gute Anordnungen zu veranstalten, und erweckte durch so viele günstige Vorzeichen die allgemeine Erwartung einer glückseligen Revolution, welche nun auf einmal der Gegenstand aller Wünsche, und der Inhalt aller Gespräche unter dem Volke wurde.¹²⁸⁴

Einerseits spielt „die Jugend des Tyrannen“ für diese Veränderungen eine nicht unwichtige Rolle, da sie „seine noch nicht verhärtete Seele neuer Eindrücke fähig machte.“¹²⁸⁵ Dies bedient das Argument der Fürstenerziehung. Der Erzähler legt jedoch andererseits unmissverständlich dar, wie sehr die Philosophie für Dionys eine neue Form des Rauschmittels und eine bisher unbekannte Spielart seiner Eitelkeit geworden ist, nachdem die weltlichen Genüsse durch Übersättigung ihre Reize verloren haben:

Denn in der That war seine Bekehrung nichts anders, als daß er nunmehr, anstatt irgend einer Wollust-atmenden Nymphe, ein schönes Phantom der Tugend umarmte, und statt in Syracusischem Weine sich in platonischen Ideen berauschte – und daß eben diese Eitelkeit, welche ihn vor weniger Zeit angetrieben hatte, mit dem Bacchus und einer andern Gottheit, welche wir nicht nennen dürfen, in die Wette zu eifern, sich igt durch die Vorstellung kizelte, als Regent und Gesetzgeber den Glanz der berühmtesten Männer vor ihm zu verdunkeln, die Augen der Welt auf sich zu heften, sich von allen bewundert, und von den Weisen selbst vergöttert zu sehen.¹²⁸⁶

Während der Erzähler zukunftsgewiss die Erwartungen an eine tatsächliche Veränderung des Tyrannen dämpft und verkündet, „daß eine so plötzliche Veränderung keinen Bestand haben werde“, zeichnet er den großen Philosophen Plato als eine durch die eigene Selbstüberzeugung gegen Dionys' im Roman angenommenen ‚Wesenskern‘ blind gewordene Figur: „Plato selbst ließ sich von den Anscheinungen betrügen, weil sie seinen Wünschen gemäß waren, und ihm zu beweisen schienen, wieviel er vermöge.“¹²⁸⁷ Die theoretischen Axiome einer philosophischen (Fürsten-)Erziehung sind, so argumentiert der Erzähler, auf die Menschen „in der wirklichen Welt“ nicht übertragbar, denn die „Menschen in derselben sind nun einmal wie sie sind; und der grosse Punct ist, diejenige die man vor sich hat, nach allen Umständen und Verhältnissen

¹²⁸⁴ Wieland: Geschichte des Agathon, S. 310.

¹²⁸⁵ Wieland: Geschichte des Agathon, S. 310.

¹²⁸⁶ Wieland: Geschichte des Agathon, S. 311.

¹²⁸⁷ Wieland: Geschichte des Agathon, S. 311.

so lange zu studieren, bis man so genau als möglich weiß, wie sie sind.“¹²⁸⁸ Im Widerspruch zu Schillers *Die Bürgschaft* (1799), in der sich Dionysios I. durch die vorbildhafte Tugend der beiden Freunde emotional bewegen lässt und sich bekehrt zeigt (wobei auch diese Wandlung bei Schiller diskussionswürdig erscheint, vgl. Kapitel III.15.3), bleibt der Tyrann im *Agathon* ein Tyrann. Desillusionierend wird die Annahme einer unverrückbaren ‚Wesensheit‘ des Menschen für ihre innere Statik angenommen. Dion, Plato und später Agathon sind lediglich nicht in der Lage, zwischen dieser feststehenden Innerlichkeit des Tyrannen und seinen allerdings höchst flexibel wechselnden Masken differenzieren zu können. Sie haben sich in ihrer an Hybris grenzenden philosophischen und tugendhaften Selbstüberzeugung als unfähig erwiesen, den Tyrannen so genau und „so lange zu studieren“¹²⁸⁹ um zu wissen, wie er tatsächlich *ist*.

Das fürstenerzieherische Tandem aus Dion und Plato lehnt in gemeinsamer Überzeugung sowohl die Tyrannis als auch die Demokratie zu Gunsten einer aristokratisch geprägten Verfassungsform ab.¹²⁹⁰ Es verfolgt vielmehr den Plan, Dionysius langsam aber stetig zur Aufgabe seiner Alleinherrschaft zu bewegen. Rational von der ‚Kunst des Machbaren‘ ausgehend wollen Sie jedoch Dionys nicht ganz aus dem Zentrum der Macht verdrängen, sondern ihm mittels eines republikanisch geprägten Doppelkönigtums mäßigende Korrektive zur Seite stellen. Plato kommt, so der gemeinsame Plan, die Funktion zu, den Tyrannen behutsam zur Teilung der Macht zu bewegen:

Es war also wirklich ihr Vorhaben, die Tyrannie, oder was man zu unsern Zeiten eine uneingeschränkte Monarchie nennt, aus dem ganzen Sicilien zu verbannen, und die Verfassung dieser Insel in die vorbemeldte Form zu giessen. Dem Dionys zu gefallen, oder vielmehr, weil nach Platons Meynung die vollkommenste Staats-Form eine Zusammensetzung aus der Monarchie, Aristocratie und Democratie seyn mußte, wollten sie ihrer neuen Republik zwey Könige geben, welche in derselben eben das vorstellen sollten was die Könige in Sparta;

¹²⁸⁸ Wieland: Geschichte des Agathon, S. 312.

¹²⁸⁹ Wieland: Geschichte des Agathon, S. 312.

¹²⁹⁰ Zu den politischen Grundüberzeugungen von Dion und Plato heißt es: „Beyde waren gleich erklärte Feinde der Tyrannie und der Democratie; von denen sie [...] davorhielten, daß sie unter verschiedenen Gestalten, und durch verschiedene Wege, am Ende in einem Punkte, nemlich in Mangel der Ordnung und Sicherheit, Unterdrückung und Claverey zusammenlieffen. Beyde waren für diejenige Art der Aristocratie, worinn das Volk zwar vor aller Unterdrückung hinlänglich sicher gestellt, folglich die Gewalt der Edeln, oder wie man bey den Griechen sagte, der Besten, durch unzerbrechliche Ketten gefesselt ist; hingegen die eigentliche Staats-Verwaltung nur bey einer kleinen Anzahl liegt, welche eine genaue Rechenschaft abzulegen verbunden sind.“ Wieland: Geschichte des Agathon, S. 314. Hervorhebung im Original.

und Dionys sollte einer von denselben seyn. [...] Sie liessen keine Gelegenheit vorbey, dem Prinzen die Vortheile einer gesetzmässigen Regierung anzupreisen; aber sie waren zu klug, von einer so delicaten Sache, als die Einführung einer republicanischen Verfassung war, vor der Zeit zu reden, und den Tyrannen, eh ihn Plato vollkommen zahm und bildsam gemacht haben würde, durch eine unzeitige Entdeckung ihrer Absichten in seine natürliche Wildheit wieder hineinzuschrecken.¹²⁹¹

Philosophie und Kunst dienen Plato und Dion als kulturelle Zähmungs-instrumente tyrannischer Männlichkeit. Dies ist durchaus im Text tierisch-biologistisch konnotiert, wenn davon die Rede ist, die „natürliche Wildheit“ des Tyrannen durch das angenehme Narkotikum der Philosophie und Ästhetik „zahm und bildsam“ zu machen. Kultur kommt somit die Funktion zu, hegemoniale Männlichkeit durch Zügelung einzuhegen und somit tyrannische Gewalt abzdämpfen.

Die Bevölkerung von Syrakus nimmt diesen durch Dion und Plato an den Hof getragenen ‚*wind of change*‘ jedoch nicht nur wahr, sondern fordert im Windschatten der neuen Empfänglichkeit des Dionys – sehr zum Leidwesen von Dion und Plato – die Demokratie. Diese aus Sicht des Hofes aufrührerischen Gedanken in der Bevölkerung bilden nun den Anlass für die Feinde Dions und Platons, das Ende der philosophisch-ästhetischen Episode am Hof von Syrakus einzuleiten:

Die Syracusaner verlangten also eine Democratie; und da sie sich ganz nahe bey dem Ziel ihrer Wünsche glaubten, so sprachen sie laut genug davon, daß Philistus und seine Freunde Gelegenheit bekamen, den Tyrannen aus seinem angenehmen Platonischen Enthusiasmus zu sich selbst zurückzurufen.¹²⁹²

Die gerissenen Höflinge Philistus und Timocrates, die Dion und Plato stets als Feinde ihres Einflusses angesehen haben und sich niemals ernstlich auf eine Änderung der sie begünstigenden Tyranis eingelassen hätten, erwecken nun Dionysius gegenüber den „Schein politischer Zusammenkünfte“. Rasch gelingt es ihnen, „dem Dionys Argwohn bezubringen“, und der „schlaue Günstling“ Timocrates formuliert schließlich nach rhetorisch geschickten Einfädelungen seinen Tyrannenschreck: „Es sey nicht unmöglich, daß die Republicanisch-Gesinnte sich Hoffnung machten, Gelegenheit zu finden, indessen, daß der Hof die Gestalt der Academie gewänne, dem Staat unvermerkt die Gestalt einer Democratie zu geben“.¹²⁹³ Es ist nicht Dionys selbst, der sich um den

¹²⁹¹ Wieland: Geschichte des Agathon, S. 314 f.

¹²⁹² Wieland: Geschichte des Agathon, S. 315.

¹²⁹³ Wieland: Geschichte des Agathon, S. 316.

Erhalt seiner Gewaltherrschaft zu bekümmern hat, sondern sein vorgelagertes Günstlingsumfeld schlägt bereits vor der konkreten Bedrohung der tyrannischen Herrschaft Alarm, da es um den eigenen Einfluss fürchtet. Durch diesen figurativ hervorgebrachten Sicherheitsmechanismus kann sich Dionys ganz sorglos seinen Launen überlassen, seine hochsensibel die politischen Schwingungen wahrnehmenden Trabanten nehmen ihm die Herrschaftssicherung zu großen Teilen ab. „Philistus vollendete was Timocrat angefangen hatte“. Die *fake news* eines verschwörerischen Komplotts werden herbeinszeniert und Dionysius ist denn auch sofort davon überzeugt, „daß ein geheimes Complot zu einer Staats-Veränderung im Werke sey, welches zwar vermuthlich noch nicht zu seiner Reiffe gekommen, aber doch so beschaffen sey, daß es Aufmerksamkeit verdiene.“ Sofort gerät Dion ins Zentrum des Sturms, Günstling und Tyrann wollen beobachtet haben, dass der ehrgeizige Dion „mißvergünstigt sey“ und darüber hinaus „die Triebfeder von allem ist“. ¹²⁹⁴ Philistus ist nun ganz am Ziel seiner Wünsche: „[W]as für ein Thor ich war, rief Dionys aus“. Der gerissene Günstling sieht sich in seiner Stellung restituiert und auch Dionys scheint dankbar zu sein, die ihm angediente Rolle des aufgrund dieses ‚ungeheuren Komplotts‘ in Zorn geratenen Tyrannen bekleiden zu können: „Kannst du dir wohl einbilden, daß mich dieser Plato mit seinem süßen Geschwäze beynahe überredet hätte, meine fremden Truppen, und meine Leibwache nach Hause zu schicken?“ ¹²⁹⁵ Der Zorn des Dionysius offenbart, dass die Bildungsbemühungen von Plato und Dion keinerlei nachhaltige Wirkung auf den Tyrannen gehabt haben, sondern ihm nur als hedonistische Spielart dienten. Augenblicklich und ohne Umschweife kann Dionys in seine alte Rolle zurückfallen. Dion und Plato sind mit ihren Ambitionen am Hof des Tyrannen verloren, sie werden als Verräter abgestempelt:

Die Verräther wollten mich durch diese süßen Wiegenliedchen erst einschläfern, hernach entwaffnen, und zuletzt wenn sie mich mit ihren gebenedeyten Maximen so fest umwunden hätten, daß ich weder Arme noch Beine nach meinem Gefallen hätte rühren können, mich in ganzem Ernst, zu ihrem Wikelkind, zu ihrer Puppe, und wozu es ihnen eingefallen wäre, gemacht haben! Aber sie sollen mir die Erfindung bezahlen! ¹²⁹⁶

Dionys erweist sich nun, indem er die von seinen Günstlingen vorbereiteten Pfade aufs Bereitwilligste betritt, als rhetorischer Taktiker der Machtsicherung. In seiner Rede werden die fürstenerzieherischen Bildungsambitionen von Dion

¹²⁹⁴ Wieland: Geschichte des Agathon, S. 317.

¹²⁹⁵ Wieland: Geschichte des Agathon, S. 319.

¹²⁹⁶ Wieland: Geschichte des Agathon, S. 319 f.

zur egoistischen Machtgier umgedeutet. Philosophische Inhalte erscheinen dem Tyrannen jetzt nur noch als Mittel der Intrige gegen ihn. Der einst „wie ein Gott aufgenommen[e]“ Plato verkommt in der tyrannischen Rede zum manipulativen Funktionswerkzeug in Dions Machtplan, seinen Schwager vom Thron zu stürzen und ihn, ‚eingelullt‘ in philosophische Theoreme, aus Syrakus zu verbannen:

Regieren will er, Philistus; das will er, und darum hat er diesen Plato an meinen Hof kommen lassen, der mir, indessen daß er das Volk zur Empörung reizen, und sich einen Anhang machen wollte, so lange und so viel von Gerechtigkeit, und Wohltun, und goldnen Zeiten, und väterlichem Regiment, und was weiß ich von was für Salbadereyen vorschwazen sollte, bis ich mich überreden liesse, meine Galeeren zu entwaffnen, meine Trabanten zu entlassen, und mich am Ende in Begleitung eines von diesen zottelbärtigen Knaben, die der Sophist mit sich gebracht hat, als einen Neuangeworbenen nach Athen in die Academie schiken zu lassen, um unter einem Schwarm junger Geken darüber zu disputiren, ob Dionysius recht oder unrecht daran gethan habe, daß er sich in einer so armseligen Mausfalle habe fangen lassen [...].¹²⁹⁷

Dionysius schlüpft in die Opferrolle und lässt seiner Verachtung gegen die Philosophie freien Lauf. Die neuen Gedanken, die Plato glaubte vermitteln zu können, haben nicht das emotional eruptive Verhalten des Tyrannen gedämpft, sondern der Roman erteilt der Idee der gelingenden Fürstenerziehung eine Absage, indem das ‚Wesen von Dionys‘ erneut als feststehend bezeichnet wird. Erfolgreiche Höflinge wie Philistus rechnen auf die mechanisch anmutende Unverbesserlichkeit ihres Herrn, während die ambitionierten Fürstenerzieher sich an dem Tyrannen ihre philosophischen und tugendhaften Zähne ausbeißen:

Dionys war von Natur hizig und ungestüm; eine jede Vorstellung, von der seine Einbildung getroffen wurde, beherrschte ihn so sehr, daß er sich dem mechanischen Trieb, den sie in ihm hervorbrachte, gänzlich überließ; aber wer ihn so genau kannte als Philistus, hatte wenig Mühe, seinen Bewegungen oft durch ein einziges Wort, eine andere Richtung zu geben.¹²⁹⁸

Nicht nur Dion ist in der Gunst des Tyrannen gefallen, sondern die Lehre des Philosophen ist ebenfalls vergessen „und nun sah er den Plato für einen verdrießlichen Hofmeister an“. ¹²⁹⁹ Anstatt beide direkt zu verstoßen oder gar ermorden zu lassen, geht Dionysius nun selbst zur Intrige über, die er seinen

¹²⁹⁷ Wieland: Geschichte des Agathon, S. 320.

¹²⁹⁸ Wieland: Geschichte des Agathon, S. 321.

¹²⁹⁹ Wieland: Geschichte des Agathon, S. 322.

beiden Fürstenerziehern unterstellt. Der Roman verdeutlicht mit der Intrige des Dionys dessen charakterliche Mängel. Verschlagenheit und argwöhnische List treten an die Stelle eines offenen Konfliktgesprächs:

Er berief den Dion und den Philosophen in sein Cabinet, und entdeckte ihnen mit allen Anscheinungen des vollkommensten Zutrauens, und indem er sie mit Liebkosungen überhäufte, daß er gesonnen sey, sich der Regierung zu entschlagen, und den Syracusanern die Freiheit zu lassen, sich diejenige Verfassung zu erwählen, die ihnen die angenehmste seyn würde.¹³⁰⁰

Erstaunlicherweise, so die Konstruktion des Romans, glauben Dion und Plato dem Tyrannen und seinen vorgespielten Ambitionen in ihrer tugendhaft-typisierten Aufrichtigkeit. Plato folgt seinen philosophisch-politischen Grundsätzen unter Ausblendung des Charakters des Dionysius und hält an der Idee der Fürstenbildung fest, indem er dem Tyrannen nahe legt, seine Herrschaft nicht abzulegen, sondern in ein gerechtes Königtum zu transformieren.¹³⁰¹ Damit beschreitet er den philosophisch von ihm angedachten Weg schlichtweg weiter. Dion antwortet zwar ebenso aufrichtig, bezieht jedoch das ‚Wesen‘ seines Schwagers in seine Analyse mit ein und kommt somit zu dem Schluss, dass eine Aristokratie als Herrschaft der ‚Besten‘ am geeignetsten sei, das Herrschaftsgebiet vor der tyrannischen Launenhaftigkeit eines Einzigen zu schützen:

Dion stimmte hierinn nicht gänzlich mit seinem Freunde [Plato, T. N.] überein. Die Wahrheit war, daß er den Dionys besser kannte, und weil er sich wenig Hoffnung machte, daß seine guten Dispositionen von langer Dauer seyn würden, gerne so schnell als möglich einen solchen Gebrauch davon gemacht hätte, wodurch ihm die Macht Böses zu thun, auf den Fall, daß ihn der Wille dazu wieder ankäme, benommen worden wäre. Er breitete sich also mit Nachdruck über die Vortheile einer wohlgeordneten Aristocratie vor der Regierung eines Einzigen aus, und bewies, wie gefährlich es sey, den Wolstand eines ganzen Landes von dem zufälligen und wenig sichern Umstand, ob dieser Einzige tugendhaft seyn wolle oder nicht, abhängen zu lassen.¹³⁰²

¹³⁰⁰ Wieland: *Geschichte des Agathon*, S. 322.

¹³⁰¹ Platos Ansichten werden vom Erzähler folgendermaßen wiedergegeben: „Seine Meynung gieng dahin, daß Dionys nicht nöthig habe, sich der obersten Gewalt zu begeben, indem es nur von ihm abhänge, durch die vollkommene Beobachtung aller Pflichten eines weisen und tugendhaften Regenten die Tyrannie in eine rechtmässige Monarchie zu verwandeln; welcher die Völker sich desto williger unterwerfen würden, da sie durch ein natürliches Gefühl ihres Unvermögens sich selbst zu regieren, geneigt gemacht würden, sich regieren zu lassen; ja denjenigen als eine gegenwärtige Gottheit zu verehren, welcher sie schütze, und für ihre Glückseligkeit arbeite.“ Wieland: *Geschichte des Agathon*, S. 323.

¹³⁰² Wieland: *Geschichte des Agathon*, S. 323.

Fatal wird für Dion, der die Falle seines tyrannischen Schwagers (ebenso wie Plato) nicht erkennt, das aus seiner Sicht ehrliche Bemühen, für Syrakus die beste Verfassung zu finden, durch seinen Vorschlag, dass er selbst in Abstimmung mit dem Rat der ‚Besten‘ und unter Ausschluss der Bevölkerung diese Verfassung anzufertigen gedenke:

Er billigte also das Vorhaben des Dionys, die königliche Gewalt aufzugeben, im höchsten Grade; aber darinn stimmte er mit seinem Freunde überein, daß anstatt die Einrichtung des Staats in die Willkür des Volks zu stellen, er selbst, mit Zuzug der Besten von der Nation, sich ungesäumt der Arbeit unterziehen sollte, eine dauerhafte und auf den möglichsten Grad des allgemeinen Besten abzielende Verfassung zu entwerfen; wozu er dem Prinzen allen Beystand, der von ihm abhänge, versprach.¹³⁰³

In Dions Ausführungen kann der argwöhnische Tyrann nur einen Putschversuch gegen sich erblicken, während Platos Bekenntnis zur Monarchie dem Philosophen zunächst wieder eine vorübergehende Sicherheit bringt. Dion ist der Einzige, der konkret die Stellung des Tyrannen *in persona* bedroht, ihn gilt es nun für Dionysius vom Hof zu entfernen:

Diese geheime Conferenz hatte bey dem Tyrannen eine gedoppelte Wirkung. Sie vollendete seinen Haß gegen Dion, und setzte den Platon aufs Neue in Gunst bey ihm. Denn ob er gleich nicht mehr so gern als anfangs von den Pflichten eines guten Regenten sprechen hörte; so hatte er doch sehr gerne gehört, daß Plato sich als einen Gegner des popularen Regiments, und als einen Freund der Monarchie erklärt hatte. Er ging aufs neue mit seinen Vertrauten zu Rath, und sagte ihnen, es komme nun allein darauf an, sich den Dion vom Halse zu schaffen.¹³⁰⁴

Die Günstlinge Philistus und Timocrates legen Dionys nahe, zunächst einen Keil zwischen Plato und Dion zu treiben, letzteren, der die tatsächliche Gefahr für die Alleinherrschaft des Dionys verkörpert, abzuspalten und den in seiner Eitelkeit blinden Philosophen zunächst am Hof zu behalten, denn

Plato verlangt nicht selbst zu regieren; er hat also nicht das nehmliche Interesse wie Dion; seine Eitelkeit ist befriediget, wenn er bey demjenigen, der die Regierung führt, in Ansehen steht, und Einfluß zu haben glaubt. Es ist leicht, ihn, so lang es nöthig seyn mag, in dieser Meynung zu unterhalten, und das wird zugleich ein Mittel seyn, ihn von einer genauern Vereinigung mit dem Dion zurückzuhalten. Der Tyrann, der sich ohnehin von einer Art von Instinct zu dem

1303 Wieland: Geschichte des Agathon, S. 323 f.

1304 Wieland: Geschichte des Agathon, S. 324.

Philosophen gezogen fühlte, befolgte diesen Rath so gut, daß Plato davon hintergangen wurde.¹³⁰⁵

Die Günstlinge sehen die Phase von Dionysius' ‚philosophischen Flausen‘ überstanden und fahren damit fort, die tyrannische Figuration ihres Herrn erneut zu befestigen. Zu diesem Zweck führt Timocrates „die jüngsten und schönsten Figuren [...], welche er zu Corinth und aus dem ganzen Griechenland hatte zusammenbringen können“ gegen die Reste der philosophischen Askese am Hof ins Feld. Dionys' einst nach dem dreimonatigen Fest ermattete Wollust ergreift denn nun auch spielend wieder Besitz von ihm, wie der Erzähler lakonisch bemerkt: „Unter den Tänzerinnen war eine, welche dazu gemacht schien, dasjenige, was der gute Plato in etlichen Monaten an dem Gemüthe des Tyrannen gearbeitet, in etlichen Augenblicken zu zerstören.“¹³⁰⁶ Durch die Vermittlung der Tänzerin Bacchidion an Dionys sichert Timocrates seine exponierte Stellung beim Tyrannen und stellt Plato ins Abseits, dessen Episode am Hof des Dionysius sich ihrem unrühmlichen Abschluss nähert:

Timocrat triumphierte in sich selbst; seine Absicht war erreicht; die allzureizende Bacchidion bemächtigte sich der Begierde, des Geschmacks und so gar des Herzens des Tyrannen: Und da er den Timocrat zum Unterhändler seiner Leidenschaft, welche er eine Zeitlang geheim halten wollte, nöthig hatte, so war Timocrat von diesem Augenblick an wieder der nächste an seinem Herzen. Der weise Plato bedauerte zu spät, daß er zu viel Nachsicht gegen den Hang dieses Prinzen nach Ergötzungen getragen hatte; er fühlte nur gar zu wol, daß die Gewalt seiner metaphysischen Bezauberungen durch eine stärkere Zaubermacht aufgelöst worden sey, und fieng an, um sich nicht ohne Nutzen beschwerlich zu machen, den Hof seltner zu besuchen.¹³⁰⁷

Insgesamt wird anhand der tyrannischen Figuration sichtbar, wie die verschlagenen Höflinge Dionysius als Korrektiv seiner Herrschaftsform dienen. Durch seine Hingabe an Plato aktiviert er ihre Impulse, die Tyrannis zu sichern, da nur diese der Garant für ihren eigenen Einfluss ist. Dionys ist so frei, sich ganz dem Spiel der eigenen Triebbedürfnisse und Willkürwünsche zu überlassen, da seine Günstlinge, die ohne ihn nichts sind, aufs Genaueste die politischen Fallstricke im Blick haben und sich rechtzeitig zum Einschreiten genötigt fühlen werden. Der Tyrann kann sich somit politisch sorgenfrei treiben lassen und seinen Launen und Gelüsten folgen. Während Plato – selbst desillusioniert – beginnt, sich vom Hof zurückzuziehen, stellt der Tyrann

¹³⁰⁵ Wieland: Geschichte des Agathon, S. 324.

¹³⁰⁶ Wieland: Geschichte des Agathon, S. 327.

¹³⁰⁷ Wieland: Geschichte des Agathon, S. 327.

seinen Schwager zur Rede: „Dionys sprach im Ton eines asiatischen Despoten, und Dion antwortete wie ein Mißvergnügter, der sich stark genug fühlt, den Drohungen eines übermüthigen Tyrannen Trotz zu bieten.“¹³⁰⁸ Wie aussichtslos dieser verbale Widerstand Dions gegen den wieder fest in seinem politischen Sattel sitzenden Tyrannen ist, zeigt sich im Nachgang des mit verhärteten Fronten geführten Disputes:

Dion verschwand auf einmal, und erst nach einigen Tagen machte Dionys bekannt: Daß ein gefährliches Complot gegen seine Person, und die Ruhe des Staats, woran Dion in geheim gearbeitet, ihn genöthiget hätte, denselben auf einige Zeit aus Sicilien zu entfernen. Es bestätigte sich wirklich, daß Dion in der Nacht unvermuthet in Verhaft genommen, zu Schiffe gebracht und in Italien ans Land gesetzt worden war.¹³⁰⁹

Nachgeschoben wird der durch Dionys angeordneten willkürlichen Verbannung seines Schwagers noch das Justiz-Schauspiel eines Scheinprozesses, das gegenüber der Bevölkerung die formale Richtigkeit der tyrannischen Entscheidung bestätigt und dabei Dion noch eine besondere Demütigung zufügt, indem der Rufmord an ihm in offizielle Wahrheit und in ein öffentliches Urteil überführt wird:

Man unterließ nichts, was seinem Prozeß das Ansehen der genauesten Beobachtung der Justiz-Formalitäten geben konnte; und nachdem er durch die Aussage einer Menge von Zeugen überwiesen worden war, wurde seine Verbannung in ein förmliches Urtheil gebracht, und ihm bey Strafe des Lebens verboten, ohne besondere Erlaubnis des Dionys, Sicilien wieder zu betreten.¹³¹⁰

Persönlich sieht sich Dion darüber hinaus einer weiteren, ehrverletzenden Demütigung ausgesetzt, denn der Tyrann hat im Nachgang der willkürlichen Verstoßung „seine Schwester, die Gemalin des Dion, gezwungen [...], die Belohnung des unwürdigen Timocrat zu werden.“ Auch „Plato spielte bei dieser unerwarteten Katastrophe eine sehr demütigende Rolle.“¹³¹¹ Dionys greift ihn nicht direkt an, sondern ergötzt sich noch eine Weile an der Zerstörung der Reputation des einst über alle Maßen verehrten Philosophen:

Er wurde täglich zur Tafel eingeladen; aber nur, um mit eignen Ohren anzuhören, wie die Grundsätze seiner Philosophie, die Tugend selbst, und alles was einem gesunden Gemüth ehrwürdig ist, zum Gegenstand leichtsinniger Scherze

¹³⁰⁸ Wieland: Geschichte des Agathon, S. 328.

¹³⁰⁹ Wieland: Geschichte des Agathon, S. 328.

¹³¹⁰ Wieland: Geschichte des Agathon, S. 328.

¹³¹¹ Wieland: Geschichte des Agathon, S. 328.

gemacht wurden, welche sehr oft den ächten Wiz nicht weniger beleidigten als die Tugend.¹³¹²

Plato ist klar, dass er am Hof des Dionysius nichts mehr im Sinne seiner Philosophie wird bewirken können „und verlangte seine Entlassung“.¹³¹³ Der Tyrann gibt sich überrascht und demütigt den Philosophen weiter, indem er ihm und der Bevölkerung die unumstößliche freundschaftliche Bande zwischen Herrscher und Philosoph weismacht. Plato hingegen

beharrete also auf seiner Entlassung, und erhielt sie endlich, nachdem er das Versprechen von sich gegeben hatte, daß er wieder kommen wolle, so bald der Krieg, welchen Dionys wider Carthago anzufangen im Begriff war, geendigt seyn würde. Der Tyrann machte sich eine grosse Angelegenheit daraus, alle Welt zu überreden, daß sie als die besten Freunde von einander schieden [...].¹³¹⁴

Der ehrgeizige Philosoph steigt in dieses Schauspiel ein und bezeugt, dass er Sizilien nur verlässt, um „Dion und Dionys wieder zu Freunden zu machen.“ Das abgekartete Spiel der beiden setzt sich darin fort, dass sich Dionys Platons Wunsch gegenüber „sehr geneigt“ gibt und „zum Beweis seiner guten Gesinnung den Beschlag auf[hob], den er auf die Einkünfte Dions gelegt hatte. Plato hingegen machte sich zum Bürgen für seinen Freund, daß er nichts widriges gegen Dionysen unternehmen sollte.“¹³¹⁵ Das *gentleman's agreement* zwischen Tyrann und Philosoph ist für beide Seiten ebenso gesichtswahrend wie für die öffentliche Meinung angenehm, und „so kehrten beyde, mit gleich erleichtertem Herzen, Plato in seine geliebte Academie, und Dionys in die Arme seiner Tänzerin zurück.“¹³¹⁶

13.3 Agathons Tugend: Der zweite Versuch der Tyrannenerziehung

Die im Roman ausführlich geschilderte Episode um Platons und Dions gescheiterten Versuch, den Tyrannen philosophisch und politisch zu erziehen, bereitet die eigentliche Agathon-Handlung in Syrakus vor. Den Leser*innen

¹³¹² Wieland: Geschichte des Agathon, S. 328 f.

¹³¹³ Wieland: Geschichte des Agathon, S. 329.

¹³¹⁴ Wieland: Geschichte des Agathon, S. 329. Für die Phase der Machtrestituierung ist der kriegsrische Konflikt ein probates Mittel, die Aufmerksamkeit der Bevölkerung nach außen zu lenken, um die eigene Herrschaft im Inneren ungestörter wieder konsolidieren und ‚mit harter Hand‘ regieren zu können.

¹³¹⁵ Wieland: Geschichte des Agathon, S. 329.

¹³¹⁶ Wieland: Geschichte des Agathon, S. 330.

ist durch dieses Vorwissen bereits der Charakter des Dionys und seine Unverbesserlichkeit deutlich geworden. Diese schmerzliche Erfahrung steht Agathon noch bevor.

Ganz spurlos sind die Bildungserfahrungen an Dionysius dann doch nicht vorbeigegangen, jedoch äußert sich seine durch Plato stimulierte Affinität für das Geistige anders, als es im Sinne des Philosophen gewesen ist: „Dieser Tyrann, dessen natürliche Eitelkeit durch die Discurse des Atheniensischen Weisen zu einer heftigen Ruhmbegierde aufgeschwollen war,“ zeigt sich nicht von den Lehren und der Gedankenschönheit der Philosophie bewegt, sondern er „hatte sich unter andern Schwachheiten in den Kopf gesetzt, für einen Gönner der Gelehrten, für einen Kenner, und so gar für einen der schönen Geister seiner Zeit gehalten zu werden“, mit anderen Worten, sich die Maske des *felix aetheticus* aufzusetzen. Um sich den „Ruhm eines unvergleichlichen Regenten“ zu sichern, beschließt Dionys, „Philosophen und Poeten in seinen Schut[zu] nehme[n]“, und zwar solche „Leute, welche für die Ehre seine Tischgenossen zu seyn, oder für ein mässiges Gehalt, bereit seyen, alle ihre Talente ohne Maß und Ziel zu seinem Ruhm und zu Beförderung seiner Absichten zu verschwenden.“¹³¹⁷ Dieser sich von Dionys neu angemaßte Habitus im Bourdieu’schen Sinne, in dessen Glanz sich der Narzissmus des Tyrannen zu sonnen wünscht, stellt jedoch auch ganz realpolitisch eine Spielart der Machiavelli’schen Herrschaftssicherung dar, denn

[d]as meiste, wo nicht alles, kömmt auf die Meynung an, die ein grosser Herr von sich erweckt; nicht auf seine Handlungen selbst, sondern auf die Gestalt und den Schwung, den er ihnen zu geben weiß. Was er nicht selbst thun will, oder thun kann, das können wizige Köpfe für ihn thun. Haltet euch einen Philosophen, der alles demonstrieren, einen sinnreichen Schwäzer, der über alles scherzen, und einen Poeten, der über alles Gassenlieder machen kan. Der Nutzen, den ihr von dieser kleinen Ausgabe zieht, fällt zwar nicht sogleich in die Augen; ob es gleich an sich selbst schon Vortheils genug für einen Fürsten ist, für einen Beschützer der Musen gehalten zu werden. Denn das ist in den Augen von neun und neunzig hunderttheilen des menschlichen Geschlechts ein untrüglicher Beweis, daß er selbst ein Herr von grosser Einsicht, und Wissenschaft ist; und diese Meynung erweckt Zutrauen, und ein günstiges Vorurtheil für alles was er unternimmt.¹³¹⁸

Wie in allen seinen Handlungen, so entwickelt der Tyrann auch in dem Vorhaben eine extreme Haltung, seinen Hof zu einem Zentrum der Dichter und Denker zu machen. Dabei zieht Dionys allerdings nicht nur die womöglich etwas verbitterte zweite Riege der Geisteswelt – die sich in Athen nicht

¹³¹⁷ Wieland: Geschichte des Agathon, S. 330.

¹³¹⁸ Wieland: Geschichte des Agathon, S. 331.

durchsetzen konnte – an, sondern die Struktur dieser Beziehungen ist darüber hinaus von vorn herein nicht ideeller, sondern ökonomischer Art:

Alle schönen Geister Griechenlandes wurden unter blendenden Verheissungen an seinen Hof eingeladen. In kurzer Zeit wimmelte es in seinen Vorsälen von Philosophen und Priestern der Musen. Alle Arten von Dichtern, Epische, Tragische, Comische, Lyrische, welche ihr Glück zu Athen nicht hatten machen können, zogen nach Syracus, um ihre Leyern und Flöten an den anmuthigen Ufern des Anapuz zu stimmen, und – sich satt zu essen.¹³¹⁹

Dionys hat insofern aus seiner Erfahrung mit Plato gelernt, dass er sich nun von vornherein nur mit dem Schein der Philosophen schmückt und diese Gruppe der Geistesmenschen wiederum charakterlich so zusammengesetzt ist, dass sie die Bezahlung des Tyrannen dankend annehmen, ohne ihn in irgendeiner Weise moralisch zu bewerten, maßregeln zu wollen, oder sich gar in politische Dinge einzumischen:

Seine Philosophen waren keine Leute, die, wie Plato, sich herausgenommen hätten, ihn hofmeistern, und lehren zu wollen, wie er zuerst sich selbst, und dann seinen Staat regieren müsse. Der strengste unter ihnen war zu höflich, etwas an seiner Lebensart auszusezen, und alle waren bereit es einem jeden Zweifler sonnenklar zu beweisen, daß ein Tyrann, der Zueignungs-Schriften, und Lobgedichte so gut bezahlte, so gastfrei war, und seine getreuen Unterthanen durch den Anblick so vieler Feste und Lustbarkeiten glücklich machte, der würdigste unter allen Königen seyn müsse.¹³²⁰

In diesem denkbar ungünstigsten Umfeld tritt nun nach der ausführlichen Vorbereitung des Erzählers der tugendhafte Agathon in die Sphäre des Hofes zu Syrakus. Agathon hat im Gegensatz zu den anderen Dichtern und Denkern am Hof des Tyrannen sehr konkrete politische Vorstellungen und Absichten: „Seine Motivation ist der Glaube, die tyrannische Staatsführung des Dionysius durch eine humane und tugendhafte Ideologie zu ersetzen“; dabei ist Agathon von Beginn an „von der Vorstellungskraft getrieben, den Fürsten und auch die Gesellschaft von dem ‚Guten‘ überzeugen zu können. Dieses Wunschziel erweist sich als Schwärmerei, was sein Scheitern am Hofe zu Syracus belegt.“¹³²¹ Doch von dieser Desillusion Agathons ist bei seiner Ankunft in Syrakus noch wenig zu spüren, auch wenn Agathon bereits zuvor im politischen System von Athen gescheitert ist. Aus dieser Erfahrung entspringt seine „herzliche

¹³¹⁹ Wieland: *Geschichte des Agathon*, S. 332.

¹³²⁰ Wieland: *Geschichte des Agathon*, S. 333.

¹³²¹ Kiehl: *Das Experiment des aufgeklärten Bildungsromans*, S. 43.

Abneigung gegen die Democratie, welche ihm aus Athen in seine Verbannung gefolget war“.¹³²² Auch die Aristokratie lehnt er ab und ist schließlich von der Idee eines gerechten Monarchen eingenommen, woraus sich erneut die Notwendigkeit und der Anspruch der Fürstenerziehung ableitet:

Die lebhafteste Abneigung, die er, aus eigener Erfahrung gegen alle populäre Regierungs-Arten gefaßt hatte, ließ ihn nicht daran denken, den Sicilianern zu einer Freyheit behülflich zu seyn, welche er für einen blossen Namen hielt, unter dessen Schutze die Edeln eines Volkes und der Pöbel einander wechselseitig ärger Tyrannisiren als es irgend ein Tyrann zu thun fähig ist; der so arg er immer seyn mag, doch durch seinen eigenen Vortheil abgehalten wird, seine Sklaven gänzlich aufzureiben; – da hingegen der Pöbel, wenn er die Gewalt einmal an sich gerissen hat, seinen wilden Bewegungen keine Grenzen zu setzen fähig ist. Diese Reflexion traf zwar nur die Democratie; aber Agathon hatte von der Aristokratie keine bessere Meynung. Eine endlose Reihe von schlimmen Monarchen schien ihm etwas, das nicht in der Natur ist; und ein einziger guter Fürst, war, nach seiner Voraussetzung, vermögend, das Glück seines Volkes auf ganze Jahrhunderte zu befestigen; da hingegen (seiner Meynung nach) die Aristokratie anders nicht als durch die gänzliche Unterdrückung des Volks auf einen dauerhaften Grund gesetzt werden könne, und also schon aus dieser einzigen Ursache die schlimmste unter allen möglichen Verfassungen sey.¹³²³

Für Agathon ist die Monarchie, die er als Herrschaftsform ebenso naturalisiert wie idealisiert, die beste und bevorzugte Verfassungsart. Dementsprechend tritt er mit konkreten Erziehungsvorstellungen an den Regenten heran. Tatsächlich glaubt Agathon, auch einen vom Laster beherrschten Machthaber durch die in seinen Augen überlegene Tugend mit der Zeit auf eben jenen tugendhaften Pfad führen zu können, der für ihn das Maß aller Dinge ist:

Die Monarchie schien ihm also, von allen Seiten betrachtet, die einfachste, edelste, und der Analogie des grossen Systems der Natur gemäseste Art die Menschen zu regieren; und dieses vorausgesetzt, glaubte er alles gethan zu haben, wenn er einen zwischen Tugend und Laster hin und her wankenden Prinzen aus den Händen schlimmer Rathgeber ziehen; durch einen klugen Gebrauch der Gewalt, die er über sein Gemüth zu bekommen hoffte, seine Denkungs-Art verbessern; und ihn nach und nach durch die eigenthümlichen Reizungen der Tugend endlich vollkommen gewinnen könnte.¹³²⁴

¹³²² Wieland: Geschichte des Agathon, S. 347.

¹³²³ Wieland: Geschichte des Agathon, S. 338 f.

¹³²⁴ Wieland: Geschichte des Agathon, S. 339.

Im Roman wird durch den Philosophen Aristipp¹³²⁵ als Gegenpart zu Platon eine auch für „die Spannung und das Streben nach Ausgleich [...] zwischen platonischem Idealismus und aristippeischen Hedonismus“¹³²⁶ notwendige Figur Agathon zur Seite gestellt. Die durch ihn eingefädelte Einladung an den Hof des Dionysius nimmt Agathon, der von den Wirkungsmöglichkeiten seiner Tugendlehre in Bezug auf den Tyrannen überzeugt ist, denn sogleich an: „Er erschien also vor dem Dionys, der ihn mitten unter seinen Hofleuten auf eine sehr leutselige Art empfing.“¹³²⁷ Agathon macht sogleich durch sein sprachliches und habituelles Auftreten einen guten ersten Eindruck auf den Gewaltherrscher.¹³²⁸ Noch bedeutender als der durch den Tyrannen kaum wahrgenommene Inhalt der Reden Agathons (und dies hätte dem angehenden Fürstenerzieher durchaus mehr zu denken geben können, als er es zulässt) ist jedoch die Tatsache, dass Agathons Musikalität ins Zentrum des tyrannischen Interesses rückt: „Dionys hegte ein so günstiges Vorurtheil für die Cithar, daß der beste Cithar-Spieler in seinen Augen der grösste Mann auf dem Erdboden war.“¹³²⁹ Durch diese Fähigkeit, und nicht durch seine politischen Programmvorstellungen, steigt Agathon zum Günstling und einflussreichen Berater am Hof des Dionysius auf:

Kurz, Agathon nahm das dritte oder vierte mahl, da er mit dem Dionys zu Nacht aß, eine Cithar, begleitete darauf einen Dithyramben des Damon, (der von einer feinen Stimme gesungen, und von der schönen Bacchidion getantz wurde) und

1325 Zur Charakterisierung des Philosophen durch den Erzähler vgl. Wieland: Geschichte des Agathon, S. 340–343. Aristipp kommt in der Romanhandlung die Rolle des Vertrauten Agathons zu, gleichzeitig besteht zwischen beiden eine Differenz in Bezug auf die Tugend. Während sie für Agathon den Maßstab seines Handelns darstellt, ist Aristipp vielmehr auf das persönliche Glück bedacht, wie sein Grundsatz, den der Erzähler mit einem Vergleich zum Tyrannen Phalaris von Akragas und dessen ehernen Stier, veranschaulicht. Aristipps „vornehmster Grundsatz, und derjenige, dem er allezeit getreu blieb, war; daß es in unsrer Gewalt sey, in allen Umständen glücklich zu seyn; des Phalaris glühenden Ochsen ausgenommen; denn wie man in diesem sollte glücklich seyn können, davon konnte er sich keinen Begriff machen.“ Wieland: Geschichte des Agathon, S. 342.

1326 Riedel: Antikerezeption in der deutschen Literatur vom Renaissance-Humanismus bis zur Gegenwart, S. 145.

1327 Wieland: Geschichte des Agathon, S. 343.

1328 Dionysius scheint besonders von dem ‚weltmännischen‘ Flair Agathons eingenommen: „Agathon verband in seinen Reden und in seinem ganzen Betragen so viel Bescheidenheit und Klugheit mit dieser edeln Freyheit und Zuversichtlichkeit eines Weltmannes, worinn er sich zu Smyrna vollkommen gemacht hatte; daß Dionys in wenigen Stunden ganz von ihm eingenommen war. Man weiß, wie wenig es oft bedarf, den Grossen der Welt zu gefallen, wenn uns nur der erste Augenblick günstig ist.“ Wieland: Geschichte des Agathon, S. 343.

1329 Wieland: Geschichte des Agathon, S. 344.

setzte seine Hoheit dadurch in eine so übermäßige Entzückung, daß der ganze Hof von diesem Augenblick an für ausgemacht hielt, ihn in kurzem zur Würde eines erklärten Günstlings erheben zu sehen. Dionys überhäufte ihn in der ersten Aufwallung seiner Bewunderung mit Liebkosungen, welche unserm Helden beynahe allen Muth benahmen. Himmel! dachte er, was werde ich mit einem König anfangen, der bereit ist, den ersten Neuangekommenen an die Spitze seines Staats zu setzen, weil er ein guter Citharschläger ist? Dieser erste Gedanke war sehr gründlich, und würde ihm vieles Ungemach erspart haben, wenn er seiner Eingebung gefolget hätte.¹³³⁰

So sehr in der Gunst aber auch unter der Beobachtung des Dionys stehend kommt es zu der Situation, dass der Minister Philitus¹³³¹ schließlich Agathon mit der Frage „in Verlegenheit“ zu bringen versucht, „welche Regierungs-Form einen Staat glücklicher mache, die Republicanische oder die Monarchische“. Aus der Überzeugung, die den Leser*innen bekannt ist, „erklärte sich“ Agathon daraufhin „für die Monarchie“. ¹³³² Mit diesem Bekenntnis hat Agathon in seinen Augen jedoch „nicht die Tyrannie, sondern die Regierung eines Vaters angepriesen, der seine Kinder wohl erzieht und glücklich zu machen sucht.“¹³³³ Agathon wird somit, „modern ausgedrückt,“ zu einem „systemimmanente[n] Reformpolitiker, der seine Karriere zum Erstaunen der Hofgesellschaft, die von einem Schüler Platons offenbar anderes erwartet hatte, mit einem Bekenntnis zur Monarchie beginnt.“¹³³⁴ Seinen kometenhaften Aufstieg zu einem der einflussreichsten Personen am Hof verdankt er dabei einzig und allein der launenhaften Willkür von Dionysius, über den der Erzähler offenbart: „Alles was er einmal wollte, das wollte er hastig und ungeduldig; denn, in so fern er sich selbst überlassen blieb, sah er eine Sache nur von einer Seite an“. ¹³³⁵ Auch wenn Agathon verschiedene Warnsignale übersieht, ist er dem Tyrannen gegenüber weder naiv noch unvorsichtig. Zur Absicherung seines fürstenerzieherischen Vorhabens und seiner selbst legt er eine Reihe von Bedingungen für die Ausübung seiner Dienste vor und erklärt seine Wirkungsabsicht. Agathon fordert von Dionys,

daß er allein in der Qualität seines Freundes an seinem Hofe bleiben wollte, so lange als ihn Dionys dafür erkennen, und seiner Dienste nöthig zu haben glauben würde; er wollte sich aber auch nicht fesseln lassen, und die Freyheit behalten sich zurückzuziehen, so bald er sähe, daß sein Daseyn zu nichts nütze

¹³³⁰ Wieland: Geschichte des Agathon, S. 344 f.

¹³³¹ Vgl. Wieland: Geschichte des Agathon, S. 347.

¹³³² Wieland: Geschichte des Agathon, S. 347.

¹³³³ Wieland: Geschichte des Agathon, S. 351.

¹³³⁴ Hemmerich: Christoph Martin Wielands *Geschichte des Agathon*, S. 78.

¹³³⁵ Wieland: Geschichte des Agathon, S. 352.

sey. Die einzige Belohnung, welche er sich befugt halte für seine Dienste zu verlangen, sey diese, daß Dionys seinen Räthen folgen möchte, so lange er werde zeigen können, daß dadurch jedesmal das Beste der Nation, und die Sicherheit, der Ruhm und die Privat-Glückseligkeit des Prinzen zugleich befördert werde. Endlich bat er sich noch aus, daß Dionys niemals einige heimliche Eingebungen oder Anklagen gegen ihn annehmen möchte, ohne ihm solche offenherzig zu entdecken, und seine Verantwortung anzuhören. Dionys bedachte sich um so weniger, alle diese Bedingungen zu unterschreiben, da er entschlossen war ihn zu haben, wenn es auch die Hälfte seines Reichs kosten sollte. Agathon bezog also die Wohnung, welche man im Palast aufs prächtigste für ihn ausgerüstet hatte; Dionys erklärte öffentlich, daß man sich in allen Sachen an seinen Freund Agathon, wie an ihn selbst, wenden könne; die Höflinge stritten in die Wette, wer dem neuen Günstling seine Unterwürfigkeit auf die sclavenmässigste Art beweisen könne; und Syracus sah mit froher Erwartung der Wiederkunft der Saturnischen Zeiten entgegen.¹³³⁶

Agathon ist sich im Klaren darüber, dass seine Erziehung des Tyrannen ein langwieriges und schwieriges Projekt darstellt und er diesen – so glaubt er – nur bis zu einem gewissen Grad der Tugendhaftigkeit wird bewegen können: „Er konnte, seit dem er den Dionys näher kannte, nicht daran denken, ein Muster eines guten Fürsten aus ihm zu machen“. Vielmehr sieht Agathon, wie einst Dion und Plato, seine Aufgabe zunächst in der ‚Kunst des Machbaren‘. Agathons Ambitionen in Bezug auf Dionysius gehen dahin, „seinen Lastern ihr schädlichstes Gift [zu] benehmen, und seiner guten Neigungen, oder vielmehr seiner guten Launen, seiner Leidenschaften und Schwachheiten selbst, sich zum Vortheil des gemeinen Besten bedienen zu können.“¹³³⁷ Hierin klingt ein durchaus manipulatives Vorgehen Agathons im Dienste der Tugend an, auch wenn er vom Roman substanziell als redlich handelnder Fürstenerzieher dargestellt wird: „Agathons Pläne für seine Reformbestrebungen in Syrakus können am besten durch zwei sowohl für den aufgeklärten Absolutismus als auch für die Gattung des Staatsromans paradigmatische Topoi veranschaulicht werden: die ‚Fürstenerziehung‘ und den ‚redlichen Mann am Hofe‘.“¹³³⁸ Als eben diese Doppelgestalt des redlichen Fürstenerziehers versucht Agathon bei Dionys einen Ansatzpunkt zu finden, ihn auf den Pfad der Tugend zu lenken. Doch Agathon muss zunehmend feststellen, dass die „Eigenschaften“ des Tyrannen, die zunächst einigen Erfolg für dessen Erziehung nahelegen, sich letztlich als Maskeraden des Lasters entpuppen:

¹³³⁶ Wieland: Geschichte des Agathon, S. 352 f.

¹³³⁷ Wieland: Geschichte des Agathon, S. 361.

¹³³⁸ Jordheim: Der Staatsroman im Werk Wielands und Jean Pauls, S. 130.

Dionys hatte in der That Eigenschaften, welche viel gutes versprachen; aber unglücklicher Weise hatte er für jede derselben eine andere, welche alles wieder vernichtete, was jene zusagte; und wenn man ihn lange genug in der Nähe betrachtet hatte, so befand sich's, daß seine vermeynten Tugenden wirklich nichts anders als seine Laster waren, welche von einer gewissen Seite betrachtet, eine Farbe der Tugend annahmen.¹³³⁹

Der tugendhafte Held beschließt also, bei den aus seiner Sicht größten Lastern des Tyrannen anzusetzen: „Die grösste Schwachheit des Prinzen, seiner Meynung nach, war sein übermässiger Hang zur Gemächlichkeit und Wollust.“¹³⁴⁰ Agathons Taktik zielt darauf, nicht unähnlich der später von Schiller ausformulierten ästhetischen Erziehung, Dionys durch Kunst zu bilden, seinen Geschmack und damit sein ‚Wesen‘ zu verfeinern, auch wenn er sicher nicht glaubt, ihn in einen ‚vollkommenen‘ *felix aestheticus* transformieren zu können:

Unsre Vergnügungen werden desto feiner, edler und sittlicher, je mehr die Musen Antheil daran haben. Aus diesem richtigen Grundsatz bemühte er sich, dem Dionys mehr Geschmak an den schönen Künsten beyzubringen, als er bisher davon gehabt hatte. In kurzem wurden seine Paläste, Landhäuser und Gärten, mit den Meisterstücken der besten Mahler und Bildhauer Griechenlandes angefüllt.¹³⁴¹

Doch Agathons Bemühungen haben wenig Erfolg, da Dionysius' Wünsche sich nicht ästhetisch verfeinern, sondern auf das Profane und Erotische abzielen. Besonders „die Tänzerin Bacchidion“ hat es dem Tyrannen angetan, denn „Dionys konnte nicht ohne Liebeshändel leben; und die Gewalt, welche seine Maitressen über sein Herz hatten, machte seine Unbeständigkeit gefährlich.“¹³⁴² Doch nicht nur Dionys' rücksichtslose Wollust bremst Agathons erzieherischen Erfolg, auch die Außenpolitik, vornehmlich der Krieg mit Karthago, bindet seine Kräfte und hält gleichzeitig Dionys im Narrativ des Tyrannischen.¹³⁴³

1339 Wieland: Geschichte des Agathon, S. 361.

1340 Wieland: Geschichte des Agathon, S. 361.

1341 Wieland: Geschichte des Agathon, S. 361.

1342 Wieland: Geschichte des Agathon, S. 362.

1343 Dieser Krieg wird auch zur Bewährungsprobe für Agathon. Der Erzähler erläutert zu den politischen Umständen: „Dionys befand sich, als Agathon an seinen Hof kam, in einen Krieg mit den Carthaginensern verwickelt, welche durch verschiedene kleine Republiken des südlichen und westlichen Theils von Sicilien unterstützt, unter dem Schein sie gegen die Übermacht von Syracus zu schützen, sich der innerlichen Zwietracht der Sicilianer, als einer guten Gelegenheit bedienen wollten, diese für ihre Handlungs-Absichten unendlich vortheilhaft gelegene Insel in ihre Gewalt zu bringen.“ Wieland: Geschichte des Agathon, S. 366 f.

Agathons Interesse ist es, den Krieg möglichst rasch zu beenden, um mit Dionys' Erziehung zur Tugend fortfahren zu können. Hierzu muss er auch den von egoistischen Motiven beherrschten Günstling Timocrates umgehen, „dem Dionys die oberste Befehlhabers-Stelle in diesem Kriege anvertraute“.¹³⁴⁴ Agathon entschließt sich zu einer diplomatischen Mission:

Er begab sich also ingeheim (denn es war ihm daran gelegen, daß Timocrates von seinem Vorhaben keinen Wink bekäme) in diejenige Städte, welche im Begriff stuhnden, die Parthey von Carthago zu verstärken. Es gelang ihm, die widrigen Vorurtheile zu zernichten, womit er alle Gemüther gegen die gefürchtete Tyrannie Dionysens eingenommen fand.¹³⁴⁵

Agathons Unternehmung ist ein Erfolg, der ihn in seiner Wirkungskraft bestätigt, jedoch gleichzeitig in einen scharfen Antagonismus zum einflussreichen Timocrates setzt: „Die Veränderung, welche in den öffentlichen Angelegenheiten gemacht wurde, brachte den Krieg so schnell zu Ende, daß Timocrates keine Gelegenheit bekam, durch ein entscheidendes Treffen [...] Ehre einzulegen.“ Auch wenn Agathons politischer Erfolg ihm wieder die Möglichkeit bietet, sich mehr auf Dionys zu konzentrieren, so erschwert er doch seine Position am Hof, da Timocrates nun nur noch auf eine Gelegenheit wartet, seinen Konkurrenten Agathon zu vernichten: „Genöthigt, seinen Unwillen und Haß gegen einen so siegreichen Nebenbuhler in sich selbst zu verschliessen, laurte er nur desto ungeduldiger auf Gelegenheiten, in geheim an seinem Untergang zu arbeiten“.¹³⁴⁶ Der sich anbahnende Konflikt zwischen Dionys und Agathon bereitet sich „während einer Staats-Verwaltung, welche nicht ganz zwey Jahre dauerte“,¹³⁴⁷ zwischen den engen Günstlingskreisen des Tyrannen und Agathon vor, der sich „den herzlichen Haß dieser Höflinge zuziehen mußte“.¹³⁴⁸ Der Roman formuliert hierin erneut (vgl. das Scheitern von Dion und Platon) seine „Hofkritik“,¹³⁴⁹ denn der tugendhafte Fürstenerzieher muss es nicht nur mit dem Charakter von Dionysius, sondern mit der ganzen interdependenten Machtstruktur des Hofes aufnehmen. So wartet neben Timocrates auch „Philistus, [...] ein schamloser lasterhafter Slave“¹³⁵⁰ auf eine Gelegenheit, Agathon Schaden zuzufügen: „Sie hasseten ihn

¹³⁴⁴ Wieland: *Geschichte des Agathon*, S. 367.

¹³⁴⁵ Wieland: *Geschichte des Agathon*, S. 368.

¹³⁴⁶ Wieland: *Geschichte des Agathon*, S. 368.

¹³⁴⁷ Wieland: *Geschichte des Agathon*, S. 369.

¹³⁴⁸ Wieland: *Geschichte des Agathon*, S. 370.

¹³⁴⁹ Erhart: *Entzweiung und Selbstaufklärung*, S. 148.

¹³⁵⁰ Wieland: *Geschichte des Agathon*, S. 364.

also; und wir können versichert seyn, daß in den Herzen aller dieser Höflinge eine Art von Zusammen-Verschwörung gegen ihn brütete, ohne daß es dazu einiger geheimen Verabredung bedurfte.“¹³⁵¹ Für Dionys bildet der Antagonismus der sich bekämpfenden Kräfte am Hof hingegen im Anschluss an Elias den schützenden ‚Tyrannismechanismus‘; während die Höflinge und Agathon (bzw. auch zuvor Dion und Plato) ihre Kräfte gegeneinander wenden, bleibt die Position des Tyrannen unangefochten.

Agathon genießt zwar in der Bevölkerung der Tyrannis Ansehen, doch in Bezug auf den von seiner Tugendhaftigkeit durchdrungenen und erotisch verschlossenen Fürstenerzieher sind „die Damen zu Syracus die einzigen [...], welche ihre wenige Zufriedenheit mit seinem Betragen ziemlich deutlich merken liessen“, ¹³⁵² was insbesondere für Cleonissa zutrifft. Nicht die Intrigen der haßerfüllten Günstlinge, sondern das von Agathons verschmähte Werben Cleonissas bringen ihn schließlich in eine für ihn heikle Lage. Da sich Agathon ganz seiner selbstgewählten politischen Aufgabe widmet, kommt es schließlich dazu,

daß die schöne Cleonissa sich genöthiget sah, die Hoffnung des Triumphs, womit sich ihre Eitelkeit geschmeichelt hatte, gänzlich aufzugeben. Die Wuth, in welche sie dadurch gesetzt wurde, verwandelte sich nach und nach in den vollständigsten Haß, der jemals (mit Shakespear zu reden) die Milch einer weiblichen Brust in Galle verwandelt hat. Alles was sie ihrer Tugend in diesen Umständen zu thun gab, war, die Bewegungen dieser Leidenschaft so geschickt zu verbergen, daß weder der Hof noch Agathon selbst gewahr wurde, mit welcher Ungeduld sie sich nach einer Gelegenheit sehnte, ihn die Wirkungen davon empfinden zu lassen. In dieser Situation befanden sich die Sachen, als Dionys, des ruhigen Besitzes der immer gefälligen Bacchidion, und ihrer Tänze überdrüssig, sich zum ersten mal einfallen ließ, die Beobachtung zu machen, daß Cleonissa schön sei.¹³⁵³

Da sich in der für Agathon nun höchst ungünstigen Konstellation der ihn hassenden Cleonissa „ein von Liebe brennender König zu ihren Füßen“¹³⁵⁴ wirft, bekommt sie eine bedeutende Machtoption, vor der sich der tugendhafte Held wenig zu schützen vermag. Agathon kommt darüber hinaus in Bezug auf Cleonissas Betragen gegenüber Dionys zu der Auffassung, „daß die weise und tugendhafte Cleonissa weder mehr noch weniger als eine Betrügerin sey“¹³⁵⁵

¹³⁵¹ Wieland: Geschichte des Agathon, S. 370.

¹³⁵² Wieland: Geschichte des Agathon, S. 371.

¹³⁵³ Wieland: Geschichte des Agathon, S. 378.

¹³⁵⁴ Wieland: Geschichte des Agathon, S. 379.

¹³⁵⁵ Wieland: Geschichte des Agathon, S. 382.

und, tugendhaft-ehrlich wie er ist, offenbart Agathon fatalerweise „dem Dionys offenherzig [...], wie wenig Achtung er für die angebliche Tugend der Dame Cleonissa trage.“¹³⁵⁶ Für Cleonissa bedeutet Dionys' Begehren eine neu entstandene Wirkungsmöglichkeit und in Bezug auf Agathon eine „Wollust, womit der Gedanke sie berauschte, daß sie es nun endlich in ihrer Gewalt habe, die lange gewünschte Rache an diesem undankbaren Verächter ihrer Reizungen zu nehmen.“¹³⁵⁷ Dem Dionysius macht sie, die Wahrheit verdrehend, schließlich weiss, dass sie selbst Agathons Liebeswerben zurückgewiesen habe,¹³⁵⁸ woraufhin seine Gefühlsaffekte den Tyrannen beinahe übermannen:

Dionys gerieth in einen so heftigen Anfall von Eifersucht über seinen unwürdigen Liebling – dieser Mann, der der Liebe eines Dionys unwürdig war, war Agathon! – daß Cleonissa [...] alle ihre Gewalt über ihn anwenden mußte, ihn zurückzuhalten. Sie bewies ihm die Nothwendigkeit, einen Mann, der zu allem Unglück der Abgott der Nation wäre, vorsichtig zu behandeln. Dionys fühlte die Stärke dieses Beweises, und hassete den Agathon nur um so viel herzlicher.¹³⁵⁹

Von diesem Punkt an hat der redliche Fürstenerzieher Agathon am Hof des Tyrannen ausgespielt. Es folgt lediglich ein unwürdiges Nachspiel. Dem „wiedergewonnenen Tyranneninstinkt des Dionysius[']“¹³⁶⁰ hat Agathon mit seiner Tugend nun nichts mehr entgegenzusetzen und „sein Ansehen und Einfluß nahm zusehends ab.“¹³⁶¹ Wie auch schon bei der Demütigung Platons erfolgen die Angriffe gegen Agathon von Seiten des sich gegen ihn mehr und mehr hermetisch abschirmenden Hofes nicht offen und direkt, sondern „durch geheime, schleichende, und indirecte Wege“¹³⁶² und damit auf eine verschlagene, hinterhältige und besonders verletzende Art:

Er mußte zusehen, wie nach und nach, unter tausend falschen und nichtswürdigen Vorwänden, seine besten Anordnungen als schlecht ausgesonnen, überflüssig, oder schädlich, wieder aufgehoben, oder durch andere unnütze gemacht – wie die wenigen von seinen Creaturen, welche in der That Verdienste hatten, entfernt – wie alle seine Absichten mißdeutet, alle seine Handlungen aus einem willkürlich falschen Gesichts-Punct beurtheilt, und alle seine Vorzüge oder Verdienste lächerlich gemacht wurden.¹³⁶³

¹³⁵⁶ Wieland: Geschichte des Agathon, S. 383.

¹³⁵⁷ Wieland: Geschichte des Agathon, S. 385.

¹³⁵⁸ Vgl. Wieland: Geschichte des Agathon, S. 385.

¹³⁵⁹ Wieland: Geschichte des Agathon, S. 385 f.

¹³⁶⁰ Kiehl: Das Experiment des aufgeklärten Bildungsromans, S. 40.

¹³⁶¹ Wieland: Geschichte des Agathon, S. 387.

¹³⁶² Wieland: Geschichte des Agathon, S. 387.

¹³⁶³ Wieland: Geschichte des Agathon, S. 387 f.

Die Angriffe, die Agathon als Person treffen sollen, richten sich gegen sein tugendhaftes Wirken insgesamt und entstellen sein politisches Erbe am Hof von Syrakus. Undenkbar ist es, dass Dionys in dieser regressiven politischen Großwetterlage noch für irgendein Argument der Tugend zugänglich ist, „und kurz, das Laster herrschte wieder mit so despotischer Gewalt als jemals.“¹³⁶⁴

Mit dem „Philosoph[en] Aristippus“,¹³⁶⁵ dem „heimlichen zweiten Protagonisten“ des Romans und „im Sinne der kantischen Bestimmung [...] epikureische[n] Weltmann[es] par excellence“,¹³⁶⁶ gesellt sich Agathon eine realpolitisch argumentierende Stimme an die Seite, die dem gescheiterten Fürstenerzieher zwar wohlwollend begegnet, ihm jedoch gleichzeitig die schmerzlichen Grenzen seines Tugendprogramms und sein machpolitisch ungeschicktes Verhalten vor Augen führt.¹³⁶⁷

Ist es nicht Schade, daß so viel Gutes, das du schon gethan hast, so viel Gutes, das du noch gethan haben würdest, bloß darum verlohren seyn soll, weil du eine schöne Dame nicht verstehen wolltest, da sie dir's so deutlich, daß es der ganze Hof (einen einzigen ausgenommen) verstehen konnte, zu erkennen gab, daß sie schlechterdings – geliebt seyn wollte. Doch dieser Fehler hätte sich vielleicht wieder gut machen lassen, wenn du nur gefällig genug gewesen wärest, ihre Absichten auf Dionysen zu befördern. Wolltest du auch dieses nicht, war es denn nöthig ihr entgegen zu seyn? Was für Schaden würde daraus erfolgt seyn, wenn du neutral geblieben wärest? Die kleine Bacchidion würde nicht mehr getantz haben, und Cleonissa hätte die Ehre gehabt, ihren Platz einzunehmen, bis er ihrer eben so wol überdrüssig geworden wäre als so vieler andrer.¹³⁶⁸

Ebenso realistisch wie pragmatisch sieht Aristipp für Agathon keine Wirkungsmöglichkeiten mehr am Hof von Syrakus und rät ihm: „Ziehe dich itzt zurück, ehe das Ungewitter, das ich aufsteigen sehe, über dich ausbrechen kann. Dionys verdient keinen Freund wie du bist.“¹³⁶⁹ Zwar hat Agathon nicht geglaubt, den Charakter von Dionys grundlegend ändern zu können, doch war er davon

¹³⁶⁴ Wieland: Geschichte des Agathon, S. 388.

¹³⁶⁵ Wieland: Geschichte des Agathon, S. 388.

¹³⁶⁶ Hemmerich: Christoph Martin Wielands *Geschichte des Agathon*, S. 80.

¹³⁶⁷ Insgesamt dient die Figur Aristipp zur Reflexion des Romanprogramms, das gegen Ende der Syrakus-Episode gemeinsam mit dem tugendhaften Protagonisten in einer Sackgasse angekommen scheint: „Der durch das Scheitern des Helden ausgelöste Dialog zwischen Agathon und Aristipp liest sich daher wie eine Reflexion über die Aporie, in die der Roman geraten ist, und zementiert dabei den Antagonismus zwischen Moral und Politik: Auf der einen Seite steht Aristipps realitätsgerechte politische Pragmatik, auf der anderen Agathons absolute moralische Forderungen.“ Jordheim: Der Staatsroman im Werk Wielands und Jean Pauls, S. 137.

¹³⁶⁸ Wieland: Geschichte des Agathon, S. 389.

¹³⁶⁹ Wieland: Geschichte des Agathon, S. 389.

überzeugt, dass seine Fürstenerziehung im Dienste der Tugend doch zu aus seiner Sicht positiven Veränderungen und einer zwar langwierigen, aber durchaus möglichen Transformation der Tyrannis in ein gerechtes Königtum hätte führen können. Wie auch schon der Erzähler im Rahmen der Dion- und Platonhandlung sieht Aristipp hingegen die von ihm vorausgesetzte prinzipielle Unverbesserlichkeit des Tyrannen bestätigt, indem er Agathon abgeklärt offenbart: „Selbst damals, da er am stärksten für dich eingenommen war, liebte er dich aus keinem andern Grunde, als warum er seinen Affen und seine Papageyen liebt – weil du ihm Kurzweil machtest.“¹³⁷⁰ Aus der Perspektive Aristipps und der Leser*innen, denen das im Roman ausführlich geschilderte Scheitern von Dion und Platon präsent ist, erscheint Agathon als für den Tyrannen austauschbarer Berater, der trotz aller verheißungsvollen Signale von Anfang an der Willkür des Tyrannen unterlag: „Seine Gunst hätte eben so leicht auf einen andern Neuangekommenen fallen können, der die Cithar noch besser gespielt hätte als du.“¹³⁷¹ In seinem anschließenden Reflexionsmonolog macht Agathon sein Anliegen, „die Wolfahrt Siciliens zu befördern“, ¹³⁷² noch einmal als Motiv für sein Engagement am Hof des Tyrannen deutlich, gesteht aber nun ein, dass Dionys „unverbesserlich“ ist und dass er sich vom Tyrannen hat täuschen und betrügen lassen:

„Warum kam ich nach Syracus? [...] und mit welchen Absichten übernahm ich das Amt eines Freundes und Rathgebers bei diesem Tyrannen? Tat ich es, um ein Slave seiner Leidenschaften, oder ein Werkzeug der Tyrannie zu seyn? Oder hatte ich einen grossen und rechtschaffenen Zweck? Würde ich mich jemals mit ihm eingelassen haben, wenn er mir nicht Hoffnung gemacht hätte, daß die Tugend endlich die Oberhand über seine Laster erhalten würde? Er hat mich betrogen, und die Erfahrungen, die ich von seiner Gemüths-Art habe, überzeugen mich, daß er unverbesserlich ist.“¹³⁷³

Agathon sieht sich selbst nun als manipuliert und den Tyrannen als hinterhältigen und letztlich innerlich statischen Machtspieler an, der zwar seine Masken, nicht jedoch sein ‚Wesen‘ zu ändern vermag. Die Unverbesserlichkeit des Dionys wird von Agathon in ein noch negativeres Licht gerückt, indem er nun davon ausgeht, dass der Tyrann seinen tugendhaften Fürstenerzieher bewusst missbraucht hat, um sich im Antlitz der Tugend ein besseres ‚Image‘ zu erschleichen: „Seit wenn ist er aus einem von aller Welt verabscheueten

¹³⁷⁰ Wieland: *Geschichte des Agathon*, S. 389.

¹³⁷¹ Wieland: *Geschichte des Agathon*, S. 389 f.

¹³⁷² Wieland: *Geschichte des Agathon*, S. 390.

¹³⁷³ Wieland: *Geschichte des Agathon*, S. 390.

Tyrannen ein König geworden, als seit dem ich ihm durch eine gerechte und wohlthätige Regierung die Liebe des Volks zugewandt habe?“ Agathon erkennt, dass er nur ein Werkzeug des Tyrannen war. Obwohl er die Tugend wollte, half er gegen seine Absichten der tyrannischen Machtsicherung: „Er ließ mich arbeiten; er verbarg seine Laster hinter meine Tugenden; eignete sich meine Verdienste zu, und genoß die Früchte davon, der Undankbare!“¹³⁷⁴ Die „Laster“ des Tyrannen kann Agathon nach diesem Erkenntnisprozess nicht mehr „mit freundschaftlichen Augen als Schwachheiten betrachte[n]“, sondern die ganze Person des Dionysius „stellte sich ihm izt in der häßlichen Gestalt eines Tyrannen dar.“¹³⁷⁵ Da sich Agathon durch Dionys betrogen und missbraucht sieht, und er gegen seinen Willen sogar zum Erfüllungsgehilfen des Gewaltherrschers und damit implizit zum Mittäter wurde, strebt er nun eine „Verschwörung gegen den Tyrannen Dionysius“¹³⁷⁶ an, um seine persönliche Schmach zu sühnen, und für Tugend und Gerechtigkeit nun nicht mehr fürstenerzieherisch, sondern auf konspirativem Wege zu kämpfen: „Und so wurde Agathon in kurzer Zeit aus einem Freund und ersten Minister des Dionys, das Haupt einer Conspiration gegen ihn, an welcher alle diejenigen Antheil nahmen, die aus edlern oder eigennützigern Bewegursachen, mit der gegenwärtigen Verfassung unzufrieden waren.“¹³⁷⁷ Die Verschwörung scheint zunächst von Dionys und seinen Trabanten unbemerkt vonstatten zu gehen, denn „[d]er Hof“ war „in Lustbarkeiten und ein wollüstiges Vergessen aller Gefahren versunken,“ doch schließlich „glückte [es] endlich dem Philist, sich eines Slaven zu bemächtigen, der mit Briefen an Agathon von Athen gekommen war“,¹³⁷⁸ die ihn mit Dionys und dessen geplanter Rückkehr nach Sizilien in Verbindung setzten.¹³⁷⁹ Daraufhin wurde Agathon „unter dem Vorwande verschiedener Staats-Verbrechen in Verhaft genommen.“¹³⁸⁰ Während in „der zweiten Fassung“ des Romans „auch ein Besuch Hippias' bei Agathon im Kerker in Syracus eingearbeitet worden [ist]“,¹³⁸¹ kommt die Syrakus-Episode in der ersten Fassung nach Agathons Verhaftung relativ rasch zum Abschluss. Cleonissas Rachebedürfnis wird von tyrannischer Seite aus taktischen Gründen zurückgestellt,¹³⁸² und die in

¹³⁷⁴ Wieland: Geschichte des Agathon, S. 391.

¹³⁷⁵ Wieland: Geschichte des Agathon, S. 392.

¹³⁷⁶ Jordheim: Der Staatsroman im Werk Wielands und Jean Pauls, S. 135.

¹³⁷⁷ Wieland: Geschichte des Agathon, S. 394.

¹³⁷⁸ Wieland: Geschichte des Agathon, S. 394.

¹³⁷⁹ Vgl. Wieland: Geschichte des Agathon, S. 394 f.

¹³⁸⁰ Wieland: Geschichte des Agathon, S. 395.

¹³⁸¹ Saariluoma: Erzählstruktur und Bildungsroman, S. 124.

¹³⁸² Die nachtragende Verletztheit der stereotypisierten Figur wird in dem Roman geradezu überzeichnet. In Bezug auf Cleonissa und Agathon heißt es: „Sie mußte sich also durch

„grössern Sorgen“¹³⁸³ stehenden Freunde Agathons starten, neben dem Rückzug Dions von seinen Ambitionen in Bezug auf Syrakus,¹³⁸⁴ vornehmlich wirksam durch die Figur des Herrschers von Tarent, Archytas,¹³⁸⁵ eine Intervention zur diplomatischen Lösung des Konfliktes. Glücklicherweise wurde auch schon zuvor die Verbannung Agathons aus Athen aufgehoben, sowie seine Vermögenswerte ihm wieder zugesprochen.¹³⁸⁶ So steht dem nach außen hin inszenierten, gesichtswahrendem Aufbruch des tugendhaften Helden aus Sizilien nichts mehr im Weg. Die bizarre Abschiedsszene zwischen Agathon und Dionys, die an das Ende der Dion- und Platon-Episode erinnert, veranschaulicht noch einmal die Doppelbödigkeit des Tyrannen, der von Agathon nun gründlich genug betrachtet und ‚ganz‘ durchschaut wurde:

Dionys, welcher (wie wir wissen) den Ehrgeiz hatte, alles mit guter Art thun zu wollen, verlangte, daß er in Gegenwart seines ganzen Hofes Abschied von ihm nehmen sollte. Er überhäufte ihn, bey dieser Gelegenheit, mit Lobsprüchen und Liebkosungen, und glaubte, einen sehr feinen Staatsmann zu machen, indem er sich stellte, als ob er ungern in seine Entlassung einwillige, und als ob sie als die besten Freunde von einander schieden. Agathon hatte die Gefälligkeit, diesen letzten Auftritt der Comödie mitspielen zu helfen; und so entfernte er sich [...] aus einer Stadt und aus einem Lande, worinn er das Vergnügen hatte, viele Denkmäler seiner ruhmwürdigen Administration zu hinterlassen; und aus welchem er nichts mit sich hinausnahm, als eine Reihe von Erfahrungen, welche ihn in dem Entschluß bestärkten – keine andre von dieser Art mehr zu machen.¹³⁸⁷

Mit diesem Abschluss der Syrakus-Episode unterstreicht der Roman erneut die „Absage an den Topoi [sic] der ‚Fürstenerziehung‘ und des ‚redlichen Mannes

die Hoffnung zufrieden stellen lassen, die man ihr machte, ihn, sobald man sich den Dion, auf eine oder die andere Art, vom Halse geschafft haben würde, zu einem öffentlichen Opfer ihrer Rache-dürstenden Tugend zu machen.“ Wieland: *Geschichte des Agathon*, S. 395.

1383 Wieland: *Geschichte des Agathon*, S. 395.

1384 Vgl. Wieland: *Geschichte des Agathon*, S. 396.

1385 Vgl. Wieland: *Geschichte des Agathon*, S. 396.

1386 Ironischerweise hat sich Athen hierzu aus egoistischen Motiven gerade durch Agathons prestigeträchtige Tätigkeit bei Dionysius entschieden: „Die Athenienser waren damals eben zu gewissen Handlungs-Absichten der Freundschaft des Königs Dionys benötigt; und fanden daher für gut, ehe sie sich um die Vermittlung Agathons bewarben, ihm durch ihre Abgesandte ein Decret überreichen zu lassen, kraft dessen nicht nur sein Verbannungs-Urtheil aufgehoben, sondern auch der ganze Proceß, wodurch er ehemals seines väterlichen Erbguts beraubt worden war, cassiert, und der unrechtmässige Inhaber desselben verurtheilt wurde, ihm alles unverzüglich wieder abzutreten.“ Wieland: *Geschichte des Agathon*, S. 399.

1387 Wieland: *Geschichte des Agathon*, S. 399 f.

am Hofe“.¹³⁸⁸ Wie das Tandem aus Dion und Plato, so ist auch Agathon mit seinen moralisch ‚guten‘ Absichten an der ‚unverbesserlichen‘ Person des Dionysius und in der die Tyrannis absichernden Figuration gescheitert. Agathon erhebt am Ende seiner Zeit in Syrakus auch gar nicht mehr den Anspruch, Dionys zur Tugend erziehen zu können, der Tyrann bleibt Tyrann.

Ein vermeintliches Gegenbild zum Tyrannen Dionysius zeichnet der Roman an seinem Ende noch einmal mit Archytas, dem Herrscher von Tarent. In Person des nicht von der „Tyrannie der Leidenschaften“¹³⁸⁹ beherrschten „ehrwürdige[n] Greis[es]“¹³⁹⁰ erblickt Agathon „etwas ideales in dem Gemische von Majestät und Anmuth.“¹³⁹¹ Archytas, dessen „Tugend zu Weisheit gereift“¹³⁹² ist, erscheint im Roman als ein gegen Dionys gerichtetes Idealbild, denn „die absolute Herrschaft des Despoten wird in die absolute Liebe des Vaters umgedeutet. Damit bringt Wieland einen der Lieblingstopoi des politischen Denkens der Aufklärung – der Fürst als Vater, der Staat als Familie, als *oikos* – ins Spiel, und keineswegs zum letzten Mal.“¹³⁹³ Gepriesen wird der Herrscher vom Erzähler als „die Seele des Staats und der Vater des Vaterlands“,¹³⁹⁴ wobei mit „der Darstellung der Vatergestalt Archytas‘ [...] die Darstellung der Tarentiner als Kinder [korrespondiert]“.¹³⁹⁵ Die Vereinigung der absoluten Macht in einer Person wird vom Erzähler auch nach der Syrakus-Episode nicht kritisch gesehen, sondern, ganz im Gegenteil, Archytas wird als ideales Stereotyp gezeichnet: „Niemals hat ein Despot unumschränkter über die Leiber seiner Slaven geherrscht, als dieser ehrwürdige Greis über die Herzen eines freyen Volkes; niemals ist der beste Vater von seinen Kindern zärtlicher geliebt worden.“¹³⁹⁶ Das gesamte „Glück[]“¹³⁹⁷ der Bevölkerung hängt in dieser absolutistischen Herrschaftsform jedoch (wie auch in der Tyrannis des Dionys), trotz der Interdependenzen, an der Figur des Herrschers.¹³⁹⁸

¹³⁸⁸ Jordheim: Der Staatsroman im Werk Wielands und Jean Pauls, S. 137.

¹³⁸⁹ Wieland: Geschichte des Agathon, S. 426.

¹³⁹⁰ Wieland: Geschichte des Agathon, S. 424.

¹³⁹¹ Wieland: Geschichte des Agathon, S. 425.

¹³⁹² Wieland: Geschichte des Agathon, S. 426.

¹³⁹³ Jordheim: Der Staatsroman im Werk Wielands und Jean Pauls, S. 145. Hervorhebung im Original.

¹³⁹⁴ Wieland: Geschichte des Agathon, S. 428.

¹³⁹⁵ Jordheim: Der Staatsroman im Werk Wielands und Jean Pauls, S. 145.

¹³⁹⁶ Wieland: Geschichte des Agathon, S. 428.

¹³⁹⁷ Wieland: Geschichte des Agathon, S. 428.

¹³⁹⁸ Auch Gerd Hemmerich merkt diesbezüglich kritisch an: „Der Unterschied zwischen dem, was Agathon ‚Tyrannis‘ nennt, und dem, was er als die ‚Regierung eines Vaters‘ bezeichnet, [...] besteht ja ersichtlich nicht darin, daß unter letzterer durch irgendwelche Institutionen gleich welcher Beschaffenheit die Machtbefugnisse des Alleinherrschers beschränkt

Die Lehre aus der Syrakus-Episode ist es für Agathon (der in Athen ja bereits schlechte Erfahrungen mit der Demokratie gemacht hatte) nicht, eine Staatsform mit geteilter Macht anzustreben, sondern sich erneut letztlich der Willkür eines Alleinherrschers zu unterstellen. Wie Dionysius ist auch Archytas statisch, jedoch im Gegensatz zu ersterem statisch in seiner Tugend und damit passgenau für die Wünsche Agathons konstruiert. So heißt es denn auch im Roman: „[G]lücklicher Agathon, der in einem solchen Mann einen Beschützer, einen Freund, und einen zweyten Vater fand.“¹³⁹⁹ Abseits der typisierten und idealisierten Figurenkonstruktion im Roman ist durch Agathons statische Uneinsichtigkeit in die Gefahren absoluter Herrschaft ‚realpolitisch‘ gewendet der Tyrannis auch nach der Syrakus-Episode prinzipiell Tür und Tor geöffnet.

13.4 Der Tyrannenhof des Dionysius als „Theater der Verstellung“

Theatralität und Spiel im Spiel strukturieren das Hofleben im tyrannisch beherrschten Syrakus. „Das Verhalten am Hof“ im Roman sieht Walter Erhart mit Bezug zu Norbert Elias als „soziologische[] Kleinstudie“ an,¹⁴⁰⁰ in der Höflinge wie auch Dionys selbst in ständiger Verstellung ihr Spiel um die Macht inszenieren. Bereits in der Dion-Platon-Episode zeigt sich für die Höflinge die Notwendigkeit theatraler Verstellung und eines vorübergehenden Inkognito-Daseins, denn „die ehemaligen Vertrauten des Dionysius [waren] sehr weit davon entfernt, die Vortheile, welche sie von der vorigen Denkungs-Art dieses

werden sollen. [...] Vielmehr kann einzig die moralische Integrität des Fürsten dafür bürgen, daß nicht ‚Tyrannei‘ im Sinne Agathons Platz greift. Fügt es der Zufall so, daß ein mißratener Dionysius den Thron besteigt, dann muß der politisch unmündige und moralisch unzurechnungsfähige Bürger fatalistisch ertragen, was immer der Herr [...] über ihn ergehen zu lassen geruht.“ Hemmerich: Christoph Martin Wielands *Geschichte des Agathon*, S. 79 f.

¹³⁹⁹ Wieland: *Geschichte des Agathon*, S. 428.

¹⁴⁰⁰ Erhart: *Entzweiung und Selbstaufklärung*, S. 151. Vgl. Norbert Elias: *Die höfische Gesellschaft. Untersuchungen zur Soziologie des Königtums und der höfischen Aristokratie* [1969]. Mit einer Einleitung. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1983. Zu den Prestigechancen, die das Verhalten der Höflinge stimulieren, bes. S. 178–221. Erhart stellt ferner eine gewisse Erstarrung in der mittels der theatralen Metaphorik vermittelten Kritik am Hof des Dionys fest: „Wie auch Agathons Rolle ins Zwielficht gerät, wenn der philosophische Hofberater durch ‚Eigenliebe‘ motiviert ist und als Apologet der Monarchie später mit dem Republikaner Dion gemeinsame Sache macht, so führen die inflationär eingesetzten Allegorisierungen des Hofes mit den Theater-, Meeres- und Glücksradmetaphern statt der Anklage eines tyrannischen Absolutismus oder der Kasuistik hofpolitischer Interaktion eher die Formelhaftigkeit und den Leerlauf der hofkritischen Rhetorik selbst vor Augen.“ Erhart: *Entzweiung und Selbstaufklärung*, S. 153 f.

Prinzen gezogen hatten, so willig hinzugeben, als man es aus ihrem äusserlichen Bezeugen hätte schliessen sollen.“¹⁴⁰¹ Charakteristisch für Günstlinge wie Philistus und Timocrates ist ihre äußerliche Flexibilität,¹⁴⁰² wobei ihr inneres ‚Wesen‘ gemäß der typisierten Figurenzeichnung des Romans statisch – und im Falle der Höflinge – für das Wirken der Tugend unzugänglich bleibt. Aus den Lehren Platos ziehen sie folglich auch keine inneren Erkenntnisse, sondern nehmen nur den äußeren Schein der aktuellen Mode an, so „hatten sie, so bald sie die neue Laune ihres Herrn gewahr worden waren, die ganze Aussenseite des philosophischen Enthusiasmus mit eben der Leichtigkeit angenommen, womit sie eine Maskeraden-Kleidung angezogen hätten.“¹⁴⁰³ Ihre theatrale Verstellungskunst geht mit ihrer Manipulationsfähigkeit Hand in Hand. Als es für sie gilt, das fürstenerzieherische Duo Dion und Plato wieder zur eigenen Einflussicherung vom Hof zu entfernen, schreiten sie, „weil sie die schwache Seite des Tyrannen besser kannten, als irgend ein andrer, mit so vieler Schlaueheit zu Werke, daß es ihnen nach und nach glückte, ihn gegen Platon und Dion einzunehmen, ohne daß er merkte, daß sie diese Absicht hatten.“¹⁴⁰⁴

Der tugendhafte Agathon gerät am Tyrannenhof ebenfalls in eine theatrale Rolle, die allerdings darin besteht, „die Person eines Ratgebers und Vertrauten bei dem Könige Dionys zu spielen.“¹⁴⁰⁵ Agathons Interesse ist es nicht, wie seine Günstlinge den Tyrannen hinterrücks zu manipulieren, sondern er versucht, Dionys in moralisch-ehrlicher Weise durch ästhetische Mittel zur Tugend zu erziehen. Das Theater wird durch Agathon nicht in der inneren Struktur des Hoflebens verortet, sondern als Bildungs- und Reflexionsmedium Dionys gegenübergestellt. Der Tyrann „fand so viel Vergnügen an den verschiedenen Arten von Schauspielen, womit er [...] fast täglich auf diesem Theater belustiget wurde, daß er, seiner Gewohnheit nach, eine Zeitlang allen Geschmack an andern Ergötzlichkeiten verlohren zu haben schien.“¹⁴⁰⁶ Doch anders als es sich Agathon erhofft, führt das Theater bei Dionys nicht zu einer nachhaltigen Veränderung seines Verhaltens durch Bildung, sondern stellt

1401 Wieland: Geschichte des Agathon, S. 313.

1402 Diese beiden Höflinge werden vom Erzähler exemplarisch exponiert: „Was wir hier sagen, versteht sich insonderheit von zweenen, welche bey dieser Veränderung des Tyrannen am meisten zu verliehren hatten. Philistus war bisher der vertrauteste unter seinen Ministern, und Timocrates sein Liebling gewesen.“ Wieland: Geschichte des Agathon, S. 314. Allerdings deutet sich kein Zweifel daran an, dass das theatrale Verhalten den gesamten Hof umfasst.

1403 Wieland: Geschichte des Agathon, S. 313.

1404 Wieland: Geschichte des Agathon, S. 314.

1405 Wieland: Geschichte des Agathon, S. 359.

1406 Wieland: Geschichte des Agathon, S. 361 f.

lediglich eine Spielart des „Vergnügen[s]“ dar. So verlagert sich das Spiel im Spiel denn auch wieder ganz in die theatrale Struktur des Hoflebens, über die Aristipp Agathon nach dessen Scheitern am Hof erst aufklären muss:

Auf diesem Theater der Verstellung, der Betrügerey, der Intriguen, der Schmeicheley und Verrätherey, wo Tugenden und Pflichten blosse Rechen-Pfenninge, und alle Gesichter Masken sind; kurz, an einem Hofe, gilt keine andre Regel als die Convenienz, keine andre Politik, als einen jeden Umstand mit unsern eignen Absichten so gut vereinigen als man kan.¹⁴⁰⁷

Agathons „tugendhafte[r] Wesenskern“¹⁴⁰⁸ macht ihn zu einem schlechten Spieler, die Lebensweise theatraler Verstellung und Maskierung ist seine Sache nicht. Anstelle der Intrige setzt Agathon auf seine moralische Integrität. Am Ende seiner Zeit in Syrakus erkennt Agathon, dass nur eine Verschwörung den Tyrannen stürzen kann, der sich als unveränderbar entpuppt hat:

„Dionys hat Beweise genug gegeben, daß er unverbesserlich ist, und durch die Nachsicht gegen seine Laster nur in der lächerlichen Einbildung bestärkt wird, daß man ihnen Ehrfurcht schuldig sey. Es ist Zeit der Comödie ein Ende zu machen, und diesem kleinen Theater-Könige den Plaz anzuweisen, wozu ihn seine persönliche Eigenschaften bestimmen.“¹⁴⁰⁹

Die Verschwörung gegen den Tyrannen wird allerdings von Agathon zu keinem erfolgreichen Abschluss geführt, sondern sie nötigt ihn dazu, die in Syrakus veranstaltete „Comödie“ politisch und persönlich gescheitert hinter sich zu lassen.

¹⁴⁰⁷ Wieland: *Geschichte des Agathon*, S. 388. Wie Sybille Gössl bemerkt, ist Agathon durch seine tugendhafte Struktur das Hofleben mit dessen grundsätzlicher Intrigenstruktur unverständlich: „Agathon unterschätzt in trügerischer Sicherheit die Macht der Leidenschaften, die Skrupellosigkeit und den Zynismus des Hoflebens. Hier kann nur bestehen, wer sich eine Doppelmoral zu eigen macht, Tugend funktional zum eigenen Vorteil einsetzt und den jeweiligen Zwecken unterordnet.“ Sybille Gössl: *Materialismus und Nihilismus. Studien zum deutschen Roman der Spätaufklärung*. Würzburg: Königshausen & Neumann 1987 (= *Epistemata Literaturwissenschaft* 25), S. 61.

¹⁴⁰⁸ Gössl: *Materialismus und Nihilismus*, S. 59.

¹⁴⁰⁹ Wieland: *Geschichte des Agathon*, S. 391.

Herrsüchtiges Künstlertum und metareflexive ästhetische Tyrrannis: Friedrich Schillers *Die Verschwörung des Fiesko zu Genua* (1783)

14.1 Problematiken des Schiller'schen Tyrannendramas *Fiesko*

Der Kampf für die Freiheit¹⁴¹⁰ bringt in Friedrich Schillers Texten den Kampf gegen Tyrannen mit sich: „Schillers vorrangiges Thema [...] ist die Freiheit, weshalb er sich gerade des Tyrannen als ihres hauptsächlichsten Widersachers auch in besonderem Maße annimmt“.¹⁴¹¹ Für Klaus Manger ist Schillers „Tyrann [...] Spieler, ein Gegenspieler der Freiheit“.¹⁴¹² Diese Beobachtungen, die Manger interessanterweise besonders auf die Frauenfigur Marina aus Schillers letztem und unvollendetem Drama *Demetrius* (UA 1857) bezieht,¹⁴¹³ spielen auch bereits in den frühen Texten eine zentrale Rolle. Insbesondere in Schillers zweitem Drama, dem am 20. Juli 1783 durch die Theatergesellschaft von Friedrich Wilhelm Großmann am Hoftheater Bonn uraufgeführten¹⁴¹⁴

1410 Bei Rüdiger Safranski heißt es zur Rolle der Freiheit in Bezug auf Schiller und seine Kunstfigur Fiesko: „Für beide, den Autor und seine Figur, ist die Freiheit der springende Punkt, sie springt vom Autor auf seine Figur über und umgekehrt, sie ist das bis zum letzten Augenblick Unvorhersehbare.“ Rüdiger Safranski: *Friedrich Schiller oder Die Erfindung des Deutschen Idealismus*. München u. Wien: Hanser 2004, S. 157.

1411 Klaus Manger: *Schillers Marina – Tyrannin aus Lust*. In: Achim Aurnhammer, Klaus Manger u. Friedrich Strack (Hrsg.): *Schiller und die höfische Welt*. Tübingen: Niemeyer 1990, S. 447–459, hier S. 449.

1412 Manger: *Schillers Marina – Tyrannin aus Lust*, S. 449. An anderer Stelle unterstreicht Manger: „Schillers Tyrannen sind die größten Widersacher der Freiheit.“ Manger: *Schillers Marina – Tyrannin aus Lust*, S. 446.

1413 Neben Marina findet sich der semantische Komplex der Tyrrannis in enger Verbindung mit der Frauenfigur Turandot, die in Schillers Bearbeitung *Turandot, Prinzessin von China* (1802) im Zentrum steht. Bei Manger heißt es weiter zu Schillers tyrannischen Kunstfiguren und in Bezug auf Marina: „Wie Schillers übrige Tyrannengestalten – die Abgötter Franz Moor, Fiesko, Philipp nur bedingt, der Großinquisitor, zuletzt Geföler – ist Marina eine Teufelin.“ Manger: *Schillers Marina – Tyrannin aus Lust*, S. 457.

1414 Vgl. Nikola Roßbach: *Die Verschwörung des Fiesko zu Genua. Ein republikanisches Trauerspiel* (1783). In: Matthias Luserke-Jaqui unter Mitarb. v. Grit Dommes (Hrsg.): *Schiller Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*. Stuttgart u. Weimar: Metzler 2005, S. 53–65, hier S. 54.

republikanischen Trauerspiel¹⁴¹⁵ *Die Verschwörung des Fiesco zu Genua*,¹⁴¹⁶ kippt der Freiheitsdrang des Protagonisten jedoch selbst ins Tyrannische.¹⁴¹⁷ Peter Michelsen untersucht „das Verhältnis von Freiheitsheld und Tyrann“¹⁴¹⁸ und kommt in Bezug auf Fiesco zu der Schlussfolgerung: Der „zur Freiheit Aufrufende wirft sich selbst zum Tyrannen auf [...], er ruft nur zu diesem Zweck zur Freiheit auf.“ Fiesco verkörpere „dieses Ineinander-Übergehen vom Freiheitshelden zum Tyrannen“ bzw. „die Personalunion zwischen beiden“,¹⁴¹⁹ ohne dass dieser Zwiespalt in der Buchform des Dramas gelöst werden kann: Der uneinsichtige Fiesco fällt dem Tyrannenmord zum Opfer. Aus Schillers bekannter „Abneigung gegen die Tyrannei cäsaristischer Provenienz“¹⁴²⁰ und der Gestaltung eines zunächst durchaus zur Identifikation auffordernden jungen Helden und vermeintlichen Freiheitskämpfers ergibt sich im *Fiesco* ein ambivalentes Spannungsverhältnis.

Doch damit hat sich die Thematik des Tyrannischen im *Fiesco* keineswegs erschöpft. Zunächst ist festzustellen, dass der Protagonist mit seiner tyrannischen Willkür keineswegs eine singuläre Erscheinung in dem Drama darstellt. Es zeigen sich mit der „Verdoppelung der Tyrannen-Rolle in Gianettino und

¹⁴¹⁵ Vgl. Friedrich Schiller: *Die Verschwörung des Fiesco zu Genua*. Ein republikanisches Trauerspiel von Friedrich Schiller. (Erstausgabe von 1783). In: Ders.: *Schillers Werke*. Nationalausgabe. Begr. v. Julius Petersen, fortges. v. Lieselotte Blumenthal u. Benno von Wiese. Hrsg. im Auftr. d. Nationalen Forschungs- und Gedenkstätten der klassischen deutschen Literatur in Weimar (Goethe- und Schiller-Archiv) u. d. Schiller-Nationalmuseums in Marbach v. Norbert Oellers u. Siegfried Seidel. Bd. 4. *Die Verschwörung des Fiesco zu Genua*. Hrsg. v. Edith Nahler u. Horst Nahler. Weimar: Hermann Böhlaus Nachfolger 1983, S. 5–121, hier S. 5.

¹⁴¹⁶ Vgl. zur Auseinandersetzung mit Schillers *Fiesco* und Bezügen zur vorliegenden Untersuchung: Nitschmann: „Ich habe getan, was du – nur maltest“. Zum historischen Stoff des *Fiesco* und Schillers Quellen (vor allem der Darstellung William Robertsons, S. 163–175) vgl. Christian Grawe (Hrsg.): *Erläuterungen und Dokumente*. Friedrich Schiller: *Die Verschwörung des Fiesco zu Genua*. Stuttgart: Reclam 1985 (= RUB 8168[3]), S. 154–175.

¹⁴¹⁷ Vgl. Peter Michelsen: *Schillers Fiesco: Freiheitsheld und Tyrann*. In: Achim Aurnhammer, Klaus Manger u. Friedrich Strack (Hrsg.): *Schiller und die höfische Welt*. Tübingen: Niemeyer 1990, S. 341–358. Eine Zusammenfassung des Forschungsstands zum *Fiesco* findet sich hier: Thomas Boyken: „So will ich dir ein männlich Beispiel geben“. Männlichkeitsimaginationen im dramatischen Werk Friedrich Schillers. Würzburg: Königshausen & Neumann 2014 (= Film – Medium – Diskurs 50), S. 131 f. Auf semantischer Ebene drängt Boyken in seiner Untersuchung den bei Schiller hochfrequentierten Begriff des Tyrannen zugunsten des Usurpators weitgehend zurück, vgl. bes. S. 140–144.

¹⁴¹⁸ Michelsen: *Schillers Fiesco: Freiheitsheld und Tyrann*, S. 341.

¹⁴¹⁹ Michelsen: *Schillers Fiesco: Freiheitsheld und Tyrann*, S. 342.

¹⁴²⁰ Paul Michael Lützeler: „Die große Linie zu einem Brutuskopfe.“ Republikanismus und Cäsarismus in Schillers *Fiesco*. In: *Monatshefte* 70 (1978), S. 15–28, hier S. 18.

Andreas Doria¹⁴²¹ sowie in Verinnas Haustyrannie in Bezug auf seine Tochter Bertha und, zentral, mit Fieskos Weg zum Künstlertyrannen gleich vier Anwärter auf das Tyrannenkonzept in Schillers Trauerspiel. Fiesko, das „Opfer der Kunst und Kabale“,¹⁴²² wie Schiller ihn in seinem Vorwort vorgestellt, tritt dabei in seinem Drama besonders als eine die eigene Welt gestaltende Künstlerfigur in Erscheinung. Im Gegensatz zu den Tyrannen bei Gellert und Wieland zeigt Schiller zudem mit Fiesko eine nachantike Figur, die im fiktiven Renaissance-Genua unrechtmäßig mittels einer Verschwörung die Herrschaft erst noch an sich reißt und auf Grund dessen von den anderen Figuren, die er im ästhetisch-politischen Spiel um die Macht übertrumpft, explizit als Tyrann bezeichnet wird. Die bereits bei Dante angelegte Öffnung des Tyrannenbegriffs zeigt sich auch bei Schiller.

Aus diesen grundlegenden Beobachtungen heraus soll im Folgenden der These nachgegangen werden, dass Fiesko nicht nur die anderen Tyrannen in ihrer „Herrschaft“¹⁴²³ überbietet, sondern sich selbst als Spieler, Regisseur und gigantomanischer Universalkünstler die ästhetische Herrschaft über sein eigenes Stück aneignet, wodurch Ästhetik und Tyranis miteinander verschmelzen und das Drama insgesamt zu einer Metareflexion¹⁴²⁴ des Ästhe-

1421 Kurt Wölfel: Machiavellische Spuren in Schillers Dramatik. In: Achim Aurnhammer, Klaus Manger u. Friedrich Strack (Hrsg.): Schiller und die höfische Welt. Tübingen: Niemeyer 1990, S. 318–340, hier S. 329. Hervorhebung im Original. Wobei in Bezug auf Andreas hierüber noch zu diskutieren sein wird, vgl. Kapitel III.14.3.

1422 Schiller: Die Verschwörung des Fiesko zu Genua, S. 9.

1423 Schiller: Die Verschwörung des Fiesko zu Genua, S. 100. Hier und im Folgenden wird der Sperrsatz in den Zitaten aus Schillers *Fiesko* beibehalten.

1424 Verwendet wird der Begriff der Metareflexivität im Kontext des Metaisierungsbegriffs von Literatur und anderen Künsten. Er meint eine in den literarischen Text eingeschriebene Reflexion über seinen eigenen Kunstcharakter sowie u. a. über seine Form und Gattungsgeschichte. Werner Wolf erläutert zum Metaisierungsbegriff: „Metaisierung bedeutet im Kontext der Literatur und anderer Medien das Einbeziehen einer Metaebene in ein Werk, eine Gattung oder ein Medium, von der aus metareferentiell auf Elemente oder Aspekte eben dieses Werkes, dieser Gattung oder dieses Mediums als solches rekurriert wird. Dies geschieht in Form ausdrücklicher oder wenigstens angedeuteter (rationaler) Aussagen, Kommentare usw., die ein Medien- oder Literaturbewußtsein voraussetzen“. Werner Wolf: Metaisierung als transgenerisches und transmediales Phänomen: Ein Systematisierungsversuch metareferentieller Formen und Begriffe in Literatur und anderen Medien. In: Janine Hauthal (Hrsg.): Metaisierung in Literatur und anderen Medien. Theoretische Grundlagen – historische Perspektiven – Metagattungen – Funktionen. Berlin u. New York: De Gruyter 2007 (= spectrum Literaturwissenschaft 12), S. 25–64, hier S. 31. Vgl. auch Raffaele Louis: Metabilder in der Literatur. Metareflexive Bilder bei Adolf Muschg, Kuno Raeber und Alain Robbe-Grillet. Berlin u. Boston: De Gruyter 2016 (= spectrum Literaturwissenschaft/spectrum Literature 54).

tischen avanciert.¹⁴²⁵ Wie maßgeblich *Fiesko* ein Drama über die extremen Möglichkeiten der theatralen Ästhetik selbst ist, bleibt verkannt, wenn das „seit jeher umstrittene[], kritisierte[] Stiefkind der Forschung“¹⁴²⁶ zu einseitig in den Fokus der Analyse gerät, denn, so Nikola Roßbach: „Generell teilt sich die Forschung in eine psychologische und eine politische Interpretation, häufig in unproduktiver Frontstellung.“¹⁴²⁷ Dabei wird *Fiesko* in ‚seinem‘ Stück „zum Tyrannen, im psychologischen ebenso wie im politischen Sinne des Wortes.“¹⁴²⁸ Beide Interpretationslinien haben ihre Argumente, doch, so ist hier im Verlauf der Textanalyse zu zeigen, gehen sie erst dann weitergehend auf, wenn sie sich in der ‚ästhetischen‘ Lesart des Dramas verbinden.¹⁴²⁹ Weder kann der beständig sich in theatraler Bewegung befindliche Charakter des ‚Maskenspielers‘ *Fiesko* psychologisch fixiert werden, noch ist eine zu ausschließliche politische Interpretation, die das Stück gar – wie Schiller selbst mit seiner Mannheimer Bühnenfassung von 1784 – zur Siegeshymne des Republikanismus verkürt, befriedigend. Die Mannheimer Bühnenfassung harmonisiert durch ihren Schluss die Situation¹⁴³⁰ und offenbart damit Schillers Unentschlossen-

1425 Der metareflexive Umgang des Stücks mit der Ästhetik steht hier besonders in den Kapiteln im Zentrum, in welchen die Themenbereiche Morden und Tyrannenmord (vgl. Kapitel III.14.3), Binnenkunstwerke (vgl. Kapitel III.14.4) und Theatralität und Spiel im Spiel (vgl. Kapitel III.14.5) analysiert werden, während im folgenden Abschnitt zunächst *Fieskos* tyrannische Karriere zu betrachten ist.

1426 Roßbach: *Die Verschwörung des Fiesko zu Genua*, S. 54.

1427 Roßbach: *Die Verschwörung des Fiesko zu Genua*, S. 58.

1428 Graham: Schiller, ein Meister der tragischen Form, S. 64.

1429 Hier kommen Interpretationsaspekte in den Blick, die in Schillers zweitem Drama besonders die Rolle der (Binnen-)Ästhetik und die damit eng verknüpfte ‚ästhetische Haltung‘ des tyrannischen Protagonisten hervorheben. Vgl. Rolf-Peter Janz: *Die Verschwörung des Fiesko zu Genua*. In: Walter Hinderer (Hrsg.): *Schillers Dramen*. Stuttgart: Reclam 1992 (= RUB 8807 Interpretationen), S. 68–104, hier S. 75 u. T. S. Conrad King: *The Artist as Conspirator. A Study of Schiller's Die Verschwörung des Fiesko zu Genua*. In: *The American-German Review* 26 (1960), H. 6, S. 28–33. Auf S. 30 merkt King an: „[T]he character of *Fiesko* is conceived by Schiller as that of an aesthetic man, an artist.“ Vgl. hierzu auch: Ilse Graham: *Schiller, ein Meister der tragischen Form. Die Theorie in der Praxis* [Schiller, *A Master of the tragic Form. His Theory in His Practise*, 1973]. Aus d. Englischen übers. v. Klaus Börner unter Mitarb. v. d. Verfasserin. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1974, bes. S. 22. Auf S. 32 erläutert Ilse Graham: *Fieskos* „Autonomie ist die Autonomie der Kunst“. *Fiesko* entwickelt sich zu einem Drama, das im ästhetischen Spiel die Möglichkeiten des Dramas selbst auslotet und damit eine Metareflexion des Ästhetischen vornimmt. Bezeichnend sind Schillers Probleme, einen Schluss zu finden (vgl. Safranski: *Friedrich Schiller oder Die Erfindung des Deutschen Idealismus*, S. 156 f.). Wie *Fiesko* hat sich der Autor ins ästhetisch-theatrale Spiel so tief verstrickt, dass das Stück nicht mehr auf einen ‚runden‘, konventionell befriedigenden Abschluss hin verdichtet werden kann.

1430 Das „Happy-End der Mannheimer Bühnenfassung“ (Janz: *Die Verschwörung des Fiesko zu Genua*, S. 100) ist „psychologisch unglaublich“, einem plötzlichen Sinneswandel anheimgefallen, „präsentiert sich *Fiesko* am Ende als geläuterter Republikaner“ (Roßbach:

heit in Bezug auf seinen tyrannischen Protagonisten. Fiesko schwingt sich hier zwar ebenfalls zum Herrscher auf, gibt seine erlangte Macht dann jedoch zu Gunsten der Republik wieder ab, das tyrannische Element wird somit zurückgedrängt: „Ein Diadem erkämpfen ist Gros – es wegwerfen, göttlich. Seid frei, Genueser! *er zerbricht das Zepter, und wirft die Stücke unter das Volk* Und die monarchische Gewalt vergehe mit ihren Zeichen!“¹⁴³¹ Der Republikaner Verri kann denn daraufhin auch diesem Fiesko „*begeistert in die Arme stürzen* [...]“ und der geläuterte Ex-Tyrann verkündet gönnerhaft: „Steht auf, Genueser! den Monarchen hab ich euch geschenkt – umarmt euren glücklichsten Bürger.“¹⁴³² Dieser Sinneswandel Fieskos ist zwar ein Willkürakt, der sich mit seinem Streben nach Freiheit verbindet. Dennoch ist es psychologisch unglaublich, dass sich Fiesko gleichberechtigt in die Bürgerschaft einordnen kann. Die Bearbeitung Schillers zeigt vielmehr den Versuch, den Protagonisten von dem Vorwurf der Tyrannei reinzuwaschen und ihn zum Erkämpfer der allgemeinen Freiheit umzuschreiben. Doch zu spät: Schiller hat eine Tyrannenfigur erdichtet, die zur Identifikation einlädt. Als ihm dies bewusst geworden sein mag, ist es nicht mehr rückgängig zu machen, zu grundlegend ist Fiesko ästhetisch mit der Tyrannei verwoben, die Mannheimer Bühnenfassung kann dies nur kaschieren, nicht jedoch korrigieren.

Die Auseinandersetzung des jungen Schiller mit Republikanismus und Tyrannei speist sich zum einen daraus, „daß republikanisches Gedankengut

Die Verschwörung des Fiesko zu Genua, S. 61.) Vgl. zum weiteren Fassungsvergleich Horst Turk: „Situationen für die Menschheit.“ Schillers *Fiesko* im Vergleich der Fassungen als Dokument des politischen Theaters. In: Horst Turk u. Jean-Marie Valentin in Verbind. m. Peter Langemeyer (Hrsg.): *Aspekte des politischen Theaters und Dramas von Calderón bis Georg Seidel*. Bern u. a.: Lang 1996 (= *Jahrbuch für Internationale Germanistik*. Reihe A. Kongreßberichte 40), S. 131–158. Auf S. 137 heißt es dort in Bezug auf die Fassungen: „Die Situation ist über das Tyrannenmord-Schema hinaus dem Brutus-Modell angeglichen, was vor allem am Schluß der Mannheimer Bühnenfassung zum Ausdruck kommt. Während die Leipziger Bühnenfassung eher dem Tyrannenmord-Schema folgt.“

1431 Friedrich Schiller: *Die Verschwörung des Fiesko zu Genua*. Ein Trauerspiel in fünf Akten; für die mannheimer Bühne von dem Verfasser: F. Schiller neu bearbeitet, aus dem Jahr 1784. In: Ders.: *Schillers Werke*. Nationalausgabe. Begr. v. Julius Petersen, fortges. v. Lieselotte Blumenthal u. Benno von Wiese. Hrsg. im Auftr. d. Nationalen Forschungs- und Gedenkstätten der klassischen deutschen Literatur in Weimar (Goethe- und Schiller-Archiv) u. d. Schiller-Nationalmuseums in Marbach v. Norbert Oellers u. Siegfried Seidel. Bd. 4. *Die Verschwörung des Fiesko zu Genua*. Hrsg. v. Edith Nahler u. Horst Nahler. Weimar: Hermann Böhlaus Nachfolger 1983, S. 127–230, hier S. 229. Hervorhebung im Original.

1432 Friedrich Schiller: *Die Verschwörung des Fiesko zu Genua*. Mannheimer Bühnenbearbeitung 1784, S. 230. Hervorhebung im Original.

auf der Karlsschule vermittelt worden ist“,¹⁴³³ zum anderen hat Schiller selbst „das Ungeheuerliche der herzoglichen Tyrannei“¹⁴³⁴ erlebt. So „steht sein Jugendwerk – aus der eigenen Kadettensituation unschwer herzuleiten – im Zeichen rebellischen Aufbegehrens vor allem gegen die Beschneidung seiner persönlichen Freiheit durch den patriarchalischen Tyrannen Karl Eugen.“¹⁴³⁵ Das unbedingte Freiheitsstreben zeigt sich auch in der Kunstfigur Fiesko. Allerdings entwickelt sich diese im Gestaltungsprozess nicht zum Wohle eines republikanischen Gemeinwesens, sondern sie strebt die absolute Herrschaft über die Kunstwelt an, aus der sie selbst hervorgegangen ist, und errichtet eine ästhetische Tyrannis, die ausschließlich der eigenen (Kunst-)Freiheit dient. Fieskos „Ego wants to exercise tyrannical control over everything in the World.“¹⁴³⁶ Die „prinzipielle Amoralität“¹⁴³⁷ Fieskos kulminiert im „Faszinosum des erhabenen Verbrechers“,¹⁴³⁸ der seine charismatische Wirkung¹⁴³⁹ auf Figuren und Publikum entfaltet. Fiesko erscheint, „wie auch sein Gegenspieler Andrea [sic] Doria, als eine Renaissance-Natur jenseits von Gut und Böse“.¹⁴⁴⁰ Eine Lesart des Textes ist durchaus angemessen, die „das große Individuum Fiesko als *homo politicus* im Sinne von Machiavelli begreift, ihm Gewalt und List als Charaktermerkmale zuordnet, die seinen Willen zur Macht

1433 Jochen Golz: Über den Republikanismus in Schillers *Fiesko*. In: Kristian Kühl u. Gerhard Seher (Hrsg.): Rom, Recht, Religion. Symposium für Udo Ebert zum siebzigsten Geburtstag. Tübingen: Mohr Siebeck 2011 (= *Politika* 5), S. 281–296, hier S. 283. Zum Begriff Republik vgl. Wolfgang Mager: Republik, Gemeinwohl. In: Otto Brunner, Werner Conze u. Reinhart Koselleck (Hrsg.): *Geschichtliche Grundbegriffe. Historisches Lexikon zur politisch-sozialen Sprache in Deutschland*. Bd. 5: Pro-Soz. Stuttgart: Klett-Cotta 1984, S. 549–651.

1434 Safranski: Friedrich Schiller oder Die Erfindung des Deutschen Idealismus, S. 145.

1435 Golz: Über den Republikanismus in Schillers *Fiesko*, S. 290. Zur Entstehungsgeschichte des *Fiesko* und Schillers Flucht nach und aus Mannheim vgl. Safranski: Friedrich Schiller oder Die Erfindung des Deutschen Idealismus, S. 142–161.

1436 King: *The Artist as Conspirator*, S. 33.

1437 Michelsen: Schillers *Fiesko*: Freiheitsheld und Tyrann, S. 345.

1438 Markus Hien: Genua als Modell. Das „innere Räderwerk“ der Politik und die Idee der Mischverfassung in Schillers *Fiesko*. In: Matthias Löwe u. Gideon Stiening (Hrsg.): *Ästhetische Staaten. Ethik, Recht und Politik in Schillers Werk*. Baden-Baden: Nomos 2021 (= *Staatsverständnisse* | *Understanding the State* 147), S. 49–74, hier S. 52. Vgl. zu dem Begriff des ‚erhabenen Verbrechers‘ in Bezug auf Fiesko auch Walter Müller-Seidel: *Verschwörungen und Rebellionen in Schillers Dramen*. In: Achim Aurnhammer, Klaus Manger u. Friedrich Strack (Hrsg.): *Schiller und die höfische Welt*. Tübingen: Niemeyer 1990, S. 422–446, hier S. 429 f.

1439 Zum Charisma Fieskos vgl. bereits Janz: *Die Verschwörung des Fiesco zu Genua*, S. 73.

1440 Safranski: Friedrich Schiller oder Die Erfindung des Deutschen Idealismus, S. 148. Nicht zufällig wählt Safranski diese Analogie zu Nietzsche.

antreiben.¹⁴⁴¹ *Fiesko* ist vor diesem Hintergrund nur insofern ein „politisches Lehrstück“,¹⁴⁴² als dass es (in der Buchfassung) ein normativ gesehen negatives Beispiel eines skrupellosen politischen Karrieristen vor Augen führt, der geschickt politische Konflikte zum eigenen Aufstieg ausnutzt und ausschließlich aus egoistischen (und narzisstischen) Motiven heraus persönliche Macht akkumuliert. Wenn der *Fiesko* eine ‚Lehre‘ hat, dann ist sie darin zu sehen, dass schwache Institutionen und fehlende Gewaltenteilung in einer republikanischen Struktur politisch unweigerlich ausgenutzt werden. Ein starker Senat und vor allem das, was mit einem aktuellen Terminus als bürgerliche Zivilgesellschaft bezeichnet wird,¹⁴⁴³ hätte Fieskos Aufstieg blockieren können. In Antizipation von Brecht erzählt Schillers Stück damit auch vom ‚aufhalt-samen Aufstieg des Fiesko‘,¹⁴⁴⁴ der schließlich sehr spät von Verrina gewalt-sam gestoppt wird. In der Buchfassung jedoch „die politische Wirkungsabsicht in der Unterstützung der republikanischen Bewegung“¹⁴⁴⁵ zu sehen, ist nur schlüssig, wenn sich die Rezipierenden scharf gegen Fiesko und, bei genauer Betrachtung, auch gegen nahezu alle Verschwörer abgrenzen.¹⁴⁴⁶ Die republikanische Idee wäre dann, angeregt durch die Negativbeispiele der Figuren und der Handlung, außerhalb des Stücks zu suchen. Ob jedoch tatsächlich,

1441 Golz: Über den Republikanismus in Schillers *Fiesko*, S. 282. Hervorhebung im Original. Ohne dass eine direkte Rezeption Machiavellis durch Schiller nachweisbar ist, deckt Kurt Wölfel frappierende Ähnlichkeiten zwischen der Machttheorie Machiavellis und der Figur Fiesko auf: Wölfel: Machiavellische Spuren in Schillers Dramatik, bes. S. 321–329. Vgl. zu Machiavelli auch Michelsen: Schillers *Fiesko*: Freiheitsheld und Tyrann, S. 350. Interessant ist im Zitat, wie Jochen Golz bereits Machiavelli mit Nietzsche durch das Wille-zur-Macht-Theorem in Beziehung setzt.

1442 Lützel: „Die große Linie zu einem Brutuskopfe.“, S. 24. Paul Michael Lützel argumentiert u. a. mit Schillers Auseinandersetzung mit Rousseau, die sich mit seiner Arbeit am *Fiesko* überschneidet (vgl. Lützel: „Die große Linie zu einem Brutuskopfe.“, S. 20.). Zur Entwicklung Schillers im Hinblick auf seine Rousseau-Rezeption vom *Fiesko* bis zum *Wilhelm Tell* (1804) heißt es ferner: „Konnte der junge Schiller 1782 noch sinnvoll mit politischen Vorstellungen Rousseaus gegen Tyrannei und Despotismus streiten, so war dies 1804 nach der diskreditierenden Inanspruchnahme der ‚volunté générale‘ durch Robespierre und Napoleon nicht mehr möglich“ Lützel: „Die große Linie zu einem Brutuskopfe.“, S. 25.

1443 Vgl. im Gegensatz dazu die in Kapitel III.14.2 diskutierte Szene mit den von Fiesko allzu leicht manipulierten Handwerkern (II/8).

1444 Vgl. Brechts epische Parabel des Aufstiegs Hitlers in *Der aufhaltsame Aufstieg des Arturo Ui* (1941/57).

1445 Lützel: „Die große Linie zu einem Brutuskopfe.“, S. 24.

1446 Kalkagno und Sacco sind verlogen und handeln aus egoistischen Motiven; der Haustyrann Verrina dient doch auch nur arg begrenzt als Identifikationsfigur des Republikanismus; es bleibt Bourgognino, der allerdings am Ende aus Genua per Schiff mit seiner Bertha geflohen ist.

wie Albert Meier meint, „der Rezipient durch die affektiv wirksame Darstellung auf seinen natürlichen, angeborenen Wertekatalog verwiesen“ wird, um „sich selbst“ im Kontrast zu den Figuren „als bessere[n] Republikaner [...] erleben“¹⁴⁴⁷ zu können, ist, gelinde gesagt, fraglich. Übertüncht werden sollte nicht: Fiesko wird, so heikel dies ist, zunächst als attraktive Identifikationsfigur für ein junges Publikum in Szene gesetzt. Der politische Tyrann ist körperlich schön, klug, sprachlich versiert und von einer überlegenen nonchalanten Gewitztheit. Er zeigt sich der Erotik nicht verschlossen, ist der konkurrenzlose Liebling der Frauen, und wird von den Männern durchweg als charismatisch wirksamer ‚großer‘ Mann anerkannt. Gerade dieser nach der ultimativen persönlichen Freiheit strebende Fiesko, dem sich das Stück insgesamt affirmativ zuwendet, verkörpert das Ende der allgemeinen Freiheit, er ist im Trauerspiel der gefährlichste Feind der Republik. Nachdem das Publikum mit dem jungen Helden fünf Aufzüge mitgefiebert hat und sich von ihm in großen Teilen wohl ebenso verführen lassen haben sollte, wie die meisten der Figuren im Drama, dürfte es für das Publikum doch recht schwierig sein, ihn von der Warte des reflektierten Republikanismus aus gesehen klar als ablehnungswürdiges Negativbeispiel eines politischen Tyrannen zu verwerfen. Mindestens eine heikle Bewunderung oder heimliche Identifikation mit der Sturm-und-Drang-(Natur-)Gewalt Fieskos dürfte zurückbleiben, aus der sich der bisweilen etwas ratlose Umgang mit Schillers zweitem Stück speisen mag. Auch wenn Schiller als der Vorkämpfer der Freiheit auf der Weltbühne gilt, sein Fiesko erkämpft allein seine eigene ästhetische Tyrannis.

Damit „findet“ nicht nur „eine nicht unbedenkliche Ästhetisierung der Politik [...] statt“,¹⁴⁴⁸ sondern die Inhalte der Politik werden sogar ganz zugunsten des ästhetischen Machtspiels verdrängt: Fiesko hat keinerlei inhaltliches Programm oder Reformvorschläge für die Republik Genua, es geht ihm allein um seine ästhetische Herrschaft und, metatheatral gewendet, um die ästhetische Kontrolle über sein eigenes Stück.¹⁴⁴⁹ Fiesko selbst ist, abgesehen von seinem

¹⁴⁴⁷ Meier: Des Zuschauers Seele am Zügel, S. 131.

¹⁴⁴⁸ Müller-Seidel: Verschwörungen und Rebellionen in Schillers Dramen, S. 430.

¹⁴⁴⁹ Dolf Sternbergers Ansicht, Schiller sei „[k]ein politischer Dichter, weil ihn beim Dichten nicht ein politischer, sondern einzig oder doch vorwiegend ein poetischer Wille geleitet hat“, (Dolf Sternberger: Politische Helden Schillers. In: Achim Aurnhammer, Klaus Manger u. Friedrich Strack (Hrsg.): Schiller und die höfische Welt. Tübingen: Niemeyer 1990, S. 307–317, hier S. 307.) ist zwar auf Schillers Texte insgesamt bezogen zu holzschnittartig, in Bezug auf den *Fiesko* jedoch durchaus zutreffend. Zu beachten ist, dass sich im *Fiesko* eine bestimmte Phase in Schillers ästhetischer Entwicklung ausdrückt. Wenn Müller-Seidel in Bezug auf *Über die ästhetische Erziehung des Menschen* (1795) resümiert: „Schillers aesthetische Theorie ist auf Erziehung und Bildung des Menschen gerichtet, aber auf Staat, Verfassung und Menschenrechte gleichermaßen“, (Müller-Seidel: Verschwörungen und Rebellionen in Schillers Dramen, S. 438.) so sind hier pauschalierende Rückschlüsse

unbändigen „Drang nach Größe“,¹⁴⁵⁰ auffallend unbestimmt und ‚inhaltsleer‘. Hingegen legt er von Beginn an den von Nietzsche beschriebenen „Instinkt für den Rang, welcher, mehr als Alles, schon Anzeichen eines hohen Ranges ist“,¹⁴⁵¹ an den Tag und zeigt seinen Willen zur Ästhetik. Deutlich wird, „daß in den unterschiedlichen Situationen Fieskos vorherrschende Reaktionsweise eine ästhetische ist“. ¹⁴⁵² Der Graf von Lavagna ist durch und durch eine metareflexive Figur des Theaters, denn „Arrangeur oder Regisseur der [...] Schauspiel- oder Komödienszenen ist Fiesko.“¹⁴⁵³ Das Stück führt die Versuche des Protagonisten vor Augen, die ästhetische Kontrolle über die Kunstwelt zu erlangen, die ihn selbst dabei als Tyrannen hervorbringt. Als Dramenfigur agiert Fiesko diesbezüglich im beständigen Schau-Spiel. Die Existenz der theatralen Kunstfigur zielt auf eine Verschmelzung von Kunst und Leben. Mit Nietzsche gesprochen gilt bereits für Fiesko, „dass nur als ästhetisches Phänomen das Dasein der Welt gerechtfertigt ist.“¹⁴⁵⁴ Fiesko bringt sein eigenes Stück hervor und wird von diesem hervorgebracht. Er folgt dem Titel des Stücks, als wäre dieser eine übergreifende Regieanweisung, aus jeder Szene in seinem Kunst-Genua ‚verschwörerisch‘ das theatral Interessanteste und Fesselndste herauszuholen. Die anderen ‚Spielfiguren‘ setzt Fiesko dabei dementsprechend in Szene: „Seine Freiheit muß und kann sich nur als Tyrannei realisieren: als Machtausübung über die Materie.“¹⁴⁵⁵ Priorität hat in Schillers Stück jeweils der maximale theatrale Effekt in der jeweiligen Szene¹⁴⁵⁶ (wobei, theatralisch ebenfalls wirksam, so manche Intrige Fieskos und der anderen Figuren durchkreuzt wird, wodurch das Stück den von Schopenhauer angenommenen, chaotischen Weltwillen antizipiert). Die theatrale Wirkung ist im *Fiesko* wichtiger als Schlüssigkeit und stringente Logik. Fiesko entscheidet sich stets für das Verbalen, welches die meiste emotionale Bewegung beim Publikum auszulösen

auf den *Fiesko* zu vermeiden. Rolf-Peter Janz stellt heraus: „Von der gewaltsamen Selbstbehauptung des Sturm-und-Drang-Helden zum klassizistischen Ideal der harmonischen Subjektivität führt kein Weg.“ Janz: *Die Verschwörung des Fiesko zu Genua*, S. 75. Zu Schillers theoretischer ästhetischer Entwicklung in Bezug auf ‚Autonomie und soziale Funktion der Kunst‘ vgl. Rolf-Peter Janz: *Autonomie und soziale Funktion der Kunst. Studien zur Ästhetik von Schiller bis Novalis*. Stuttgart: Metzler 1973, S. 60–67.

1450 Michelsen: Schillers *Fiesko*: Freiheitsheld und Tyrann, S. 357.

1451 Nietzsche: *Jenseits von Gut und Böse*, S. 217.

1452 Graham: Schiller, ein Meister der tragischen Form, S. 29.

1453 Michelsen: Schillers *Fiesko*: Freiheitsheld und Tyrann, S. 349.

1454 Nietzsche: *Die Geburt der Tragödie*, S. 17.

1455 Michelsen: Schillers *Fiesko*: Freiheitsheld und Tyrann, S. 357.

1456 Bereits Helmut Koopmann stellt heraus, dass es Schiller im *Fiesko* ganz wesentlich „um die Theaterwirkung [ging]“. Helmut Koopmann: *Die Verschwörung des Fiesko zu Genua*. In: Ders. in Zusammenarb. m. d. Deutschen Schillergesellschaft Marbach (Hrsg.): *Schiller-Handbuch*. Stuttgart: Kröner 1998, S. 354–364, hier S. 361.

vermag. Damit zeigt er sich ganz und gar als eine Kunst- und Künstlerfigur des Schiller'schen Theaters, die dessen frühe Ästhetik metareflexiv verkörpert.

14.2 Fieskos tyrannische Karriere

Die Position des Tyrannen, die Fiesko in seinem Drama bekleiden wird, ist zu Beginn noch ganz von Gianettino – dem skrupellosen und gerissenen Neffen des achtzigjährigen Dogen von Genua, Andreas Doria – besetzt. Der allseits umworbene Fiesko, ein „schlanker blühendschöner Mann von 23 Jahren“,¹⁴⁵⁷ ist Gianettino ein Dorn im Auge. Daher beauftragt er den ‚Mohren‘ Muley Haſan¹⁴⁵⁸ mit dem Meuchelmord am Grafen von Lavagna: „Und einen tüchtigen Stoß! [...] Daß der arme Graf nicht lang leide.“¹⁴⁵⁹ Gianettino erscheint ganz als „Vertreter der tyrannischen, weil egoistischen Willkür“¹⁴⁶⁰ und stellt „in seiner ruchlosen Brutalität fast schon die Überzeichnung eines Tyrannen“¹⁴⁶¹ dar. Doch auch die späteren Verschwörer Kalkagno und Sacco sind keineswegs von uneigennütigen Motiven getrieben und unterstreichen das von Kabale bestimmte Bild der Sturm-und-Drang-Kunstwelt Genuas: „Wärme mir einer das verdroschene Märchen von Redlichkeit auf, wenn der Banquerott eines Taugenichts, und die Brunst eines Wollüstlings das Glück eines Staats entscheiden“,¹⁴⁶² äußert Kalkagno. Während bei einem Maskenball im Hause Fieskos, mit dem das Schauspiel anhebt, die Gäste ihr Glas auf „[d]ie Republik!“ erheben, „wirft“ Gianettino sein „*Glas mit Macht auf die Erde*“ und unterstreicht seine Verachtung für die von seinem Oheim behütete republikanische Ordnung: „Hier liegen die Scherben.“¹⁴⁶³ Gianettinos Tyrannei

¹⁴⁵⁷ Schiller: Die Verschwörung des Fiesko zu Genua, S. 11.

¹⁴⁵⁸ Zu Muley Haſan und seiner Körperlichkeit vgl. Mirjam Springer: „Ich mus mich im offenen dehnen.“ Körper-Erzählungen im *Fiesko*. In: Peter-André Alt u. Stefanie Hundehage (Hrsg.): Schillers Theaterpraxis. Berlin u. Boston: De Gruyter 2020 (= Perspektiven der Schiller-Forschung 2), S. 55–74, hier S. 63–69. Zur ‚marginalisierten Männlichkeit‘ des Außenseiters Muley Haſan vgl. Boyken: „So will ich dir ein männlich Beispiel geben“, S. 149–153. Historisch ist die Figur im Kontext des Sklavereidiskurses zu sehen, vgl. ebd., S. 149. Im Stück wird Haſan von Fiesko und anderen Figuren rassistisch marginalisiert.

¹⁴⁵⁹ Schiller: Die Verschwörung des Fiesko zu Genua, S. 16.

¹⁴⁶⁰ Albert Meier: Des Zuschauers Seele am Zügel. Die ästhetische Vermittlung des Republikanismus in Schillers *Die Verschwörung des Fiesko zu Genua*. In: Jahrbuch der Deutschen Schillergesellschaft 31 (1987), S. 117–136, hier S. 123.

¹⁴⁶¹ Hien: Genua als Modell, S. 68.

¹⁴⁶² Schiller: Die Verschwörung des Fiesko zu Genua, S. 17.

¹⁴⁶³ Schiller: Die Verschwörung des Fiesko zu Genua, S. 20. Hervorhebung im Original.

zeigt sich darauf in einem zweifachen Willkürakt, der sexuelle Gewalt mit politischer Grenzüberschreitung verbindet. Objekt seiner Begierde ist ein „Frauenzimmer“, das Gionattino „in der Lorenzokirche“¹⁴⁶⁴ aufgefallen ist. Der skrupellose Hofmann Lomellin bietet seinem Herrn nun in Bezug auf dieses „[u]schuldige[] Mädchen“¹⁴⁶⁵ Bertha an: „Die kann ich Euer Gnaden verschaffen.“ Als Lohn hierfür wirft Gianettino willkürlich das wichtige Wahlamt der „Prokuratorwürde“ in die Waagschale, über das er verfassungskonform gar nicht persönlich verfügen kann.¹⁴⁶⁶ Auch dass Bertha „das einzige Kind des starrköpfigsten Republikaners“ Verrina ist, schreckt den tyrannischen Wollüstling nicht ab, der meint: „Gewalt ist die beste Beredsamkeit.“¹⁴⁶⁷

In diesem vom skrupellosen Egoismen geprägten Gewaltumfeld nimmt sich die Erscheinung des Grafen von Lavagna zunächst harmlos aus. In seiner Rolle als „Epikuräer“¹⁴⁶⁸ verkündet Fiesko lapidar: „Gianettino Doria mag über Genua herrschen. Fiesko wird lieben.“¹⁴⁶⁹ Politik ist in der Selbstinszenierung des Grafen zu Beginn des Dramas seine Sache nicht, gleichgültig äußert er: „Genua liegt wirklich in letzten Zügen.“¹⁴⁷⁰ Hierdurch wird der eiserne Republikaner Verrina¹⁴⁷¹ aktiviert, der in Fiesko eine wichtige, weil charismatisch wirksame Figur sieht, die gegen die durch Gianettino sich abzeichnende zunehmende Tyrannei der Doria massenwirksam ins Feld geführt werden könnte: „Wo bist du hingekommen, Fiesko? Wo soll ich den großen Tyrannenhasser erfragen? Ich weis eine Zeit, wo du beim Anblick einer Krone Gichter bekommen hättest. – Gesunkener Sohn der Republik!“¹⁴⁷² Doch Fiesko enttäuscht die Hoffnungen Verrinas – und des Publikums. Aus der Zunahme des hieraus entstehenden Handlungsdrucks ergibt sich dramatische Spannung, von der sich der souverän wirkende Fiesko vollkommen unbeeindruckt zeigt: „Ist es denn eine Wollust, der Fuß des trägen vielbeinigten Thiers Republik zu seyn? [...] Gianettino Doria wird Herzog. Staatsgeschäfte werden uns keine grauen Haare mehr machen.“¹⁴⁷³ Doch Fieskos Existenz ist auch

1464 Schiller: Die Verschwörung des Fiesko zu Genua, S. 20.

1465 Schiller: Die Verschwörung des Fiesko zu Genua, S. 12.

1466 Schiller: Die Verschwörung des Fiesko zu Genua, S. 20.

1467 Schiller: Die Verschwörung des Fiesko zu Genua, S. 21.

1468 Schiller: Die Verschwörung des Fiesko zu Genua, S. 21.

1469 Schiller: Die Verschwörung des Fiesko zu Genua, S. 22.

1470 Schiller: Die Verschwörung des Fiesko zu Genua, S. 23.

1471 Fiesko bemerkt gleich zu Beginn in Bezug auf Verinna, was ihm eigentlich eine Warnung sein müsste: „Dieser Republikaner ist hart wie Stahl!“ – Schiller: Die Verschwörung des Fiesko zu Genua, S. 24.

1472 Schiller: Die Verschwörung des Fiesko zu Genua, S. 23.

1473 Schiller: Die Verschwörung des Fiesko zu Genua, S. 23 f.

bereits zu Beginn im intrigenreichen Renaissance-Genua freilich nicht so unbeschwert, wie er Figuren und Publikum glauben machen will. Innerhalb kürzester Zeit musste der Graf von Lavagna nicht nur rhetorisch geschickt die Duellforderung Bourgogninos ausgeschlagen,¹⁴⁷⁴ sondern auch den Meuchelmord Muley Haßans abwenden: „Sachte Kanaille! *entreißt ihm den Dolch.*“¹⁴⁷⁵ Gegenüber dem entwaffnet vor ihm stehenden Verbrecher bekommt Fiesco Gefallen an der eigenen Willkür und nimmt den „Galgen“ (vorerst) aus dem Spiel: „Es gefällt mir nun eben, daß meine Laune einen Schurken, wie du bist, zu etwas und Nichts machen kann, und darum gehst du frei aus.“¹⁴⁷⁶ Doch damit nicht genug. Fiesco weiß, dass er Haßan brauchen kann, wenn er seinen Einfluss in Genua ausdehnen möchte: „Du bist ein hartgesottener Sünder. Einen solchen vermißte ich längst. Gib mir deine Hand. Ich will dich bei mir behalten.“¹⁴⁷⁷ Mit der Verbindung zwischen Fiesco und Haßan ist eine Grundvoraussetzung dafür geschaffen, dass der Graf von Lavagna überhaupt in der Lage ist, die Herrschaft über Genua an sich reißen zu können. Im Verlauf des Dramas ist es immer wieder Haßans Organisationstalent, seine hochfrequente Spionagearbeit und vorauseilende Informationsbeschaffung, die die Handlung stimuliert und ihre Geschwindigkeit potenziert. Während Haßan die Handlung vorantreibt, indem er Fiesco zu Reaktionen bewegt und zeitweilig glaubt, durch die verbrecherische Verbindung mit dem Grafen von diesem auf Augenhöhe anerkannt zu werden, ist und bleibt er für Fiesco jedoch durchgängig lediglich eine nützliche Spielfigur. Zunächst geht es um die Sondierung der Lage: „Lege dich wohl auf Kundschaft, wie man von der Regierung denkt, und vom Haus Doria flistert, sondiere daneben, was meine Mitbürger von meinem Schlaraffenleben und meinem Liebesroman halten.“¹⁴⁷⁸

Gianettino hat inzwischen seine Ankündigung wahr gemacht und Bertha vergewaltigt,¹⁴⁷⁹ die nun ihrem Vater Verrina gegenübertritt: „Gewalt!“¹⁴⁸⁰

1474 Vgl. Schiller: Die Verschwörung des Fiesco zu Genua, S. 24 f.

1475 Schiller: Die Verschwörung des Fiesco zu Genua, S. 26. Hervorhebung im Original.

1476 Schiller: Die Verschwörung des Fiesco zu Genua, S. 27.

1477 Schiller: Die Verschwörung des Fiesco zu Genua, S. 29.

1478 Schiller: Die Verschwörung des Fiesco zu Genua, S. 29. Die finanzielle Potenz Fieskos scheint auch Haßan temporär und partiell zu entmarginalisieren, der zynisch bemerkt: „Allmächtig ist doch das Gold [...]. Auch Mohren kanns bleichen.“ Schiller: Die Verschwörung des Fiesco zu Genua, S. 43.

1479 Zur Thematik sexueller Gewalt in der Literatur vgl. Christine Künzel: Vergewaltigungslektüren. Zur Codierung sexueller Gewalt in Literatur und Recht. Frankfurt a. M. u. a.: Campus 2003. Während in Heinrich von Kleists *Die Marquise von O ...* (1808) die Vergewaltigung durch die Ohnmacht zunächst chiffriert erscheint, thematisiert die Buchfassung des *Fiesco* sie in der Figurenrede ganz direkt.

1480 Schiller: Die Verschwörung des Fiesco zu Genua, S. 30.

Verrina ist als Vater und Republikaner außer sich: „[D]aß der Bube in das Heiligthum der Geseze griff – diese Aufforderung war dir zu matt – Der Bube mußte noch ins Heiligthum deines Bluts greifen“.¹⁴⁸¹ Zunächst spielt Schillers Figur für das Publikum mit der Verginia-Geschichte auf die Handlung von *Emilia Galotti* (1772) an:¹⁴⁸² „[W]as sagte Virginius zu seiner verstümmelten Tochter? [...] Nichts sagte er. [...] Nach einem Schlachtmesser griff er –“.¹⁴⁸³ Der Schluss des bürgerlichen Trauerspiels wird jedoch verworfen, denn Verrina besinnt sich: „Nein! Noch ist Gerechtigkeit in Genua!“¹⁴⁸⁴ Unwissend der Gewalttat an Bertha platzt der von Geschick und Glück begünstigte Bourgognino in die Szene¹⁴⁸⁵ und entwickelt, nachdem er die Situation erkannt hat, umgehend einen Racheimpuls: „Wo – wo find ich den Räuber?“ Verrina verbindet nun das private Schicksal Berthas mit der politischen Ebene, indem er entgegnet: „Eben dort, wo du den Dieb Genuas findest —“.¹⁴⁸⁶ Bertha wird für ihren „autoritäre[n] Vater“¹⁴⁸⁷ zum politischen Instrument: „Wenn ich deinen Wink verstehe, ewige Vorsicht, so willst du Genua durch meine Bertha erlösen!“ Um auf Bourgognino und die anderen anwesenden Figuren den Handlungsdruck im Hinblick auf Gianettinos gewaltsame Willkür zu erhöhen, wendet auch der Vater gegenüber seiner Tochter Gewalt an, indem er sie sowohl verflucht als auch einsperrt: „Geh hinab in das unterste Gewölb meines Hauses. [...] Dieser Fluch haften auf dir, bis Gianettino den letzten Odem ver röchelt hat.“¹⁴⁸⁸ Hierdurch „schlägt Verrina aus Berthas Schändung umgehend politisches Kapital, wenn er die sexuelle Gewalttat einzig im Tyrannenmord gesühnt sieht.“ Der Text „verhandelt“ somit nicht nur „den Übergriff des Tyrannen auf das Mädchen als kaum mehr privates Schicksal, sondern als durch und durch politische Causa“,¹⁴⁸⁹ und stellt dem politischen Tyrannen Gianettino den Familien- und Haustyrannen Verrina gegenüber. Bertha, der in Schillers

1481 Schiller: Die Verschwörung des Fiesko zu Genua, S. 31. Hervorhebung im Original.

1482 Vgl. Kapitel III.14.4.

1483 Schiller: Die Verschwörung des Fiesko zu Genua, S. 31 f. Hervorhebung im Original.

1484 Schiller: Die Verschwörung des Fiesko zu Genua, S. 32.

1485 Euphorisch ruft der Jüngling gegenüber Verrina aus: „Ich bin ein reicher Mann. Schenken Sie mir Bertha, ich mache sie glücklich.“ Schiller: Die Verschwörung des Fiesko zu Genua, S. 33.

1486 Schiller: Die Verschwörung des Fiesko zu Genua, S. 34.

1487 Boyken: „So will ich dir ein männlich Beispiel geben“, S. 145. Vgl. zu Verrina und seiner Vaterrolle S. 144–146.

1488 Schiller: Die Verschwörung des Fiesko zu Genua, S. 34.

1489 Carolin Rocks: Der dramatische ‚Finger des Ohngefährs‘. Oder: Die Verschwörung gegen den Zufall in Schillers *Fiesko*. In: Christopf Pflaumbaum u. a. (Hrsg.): Ästhetik des Zufalls. Ordnungen des Unvorhersehbaren in Literatur und Theorie. Heidelberg: Winter 2015 (= Beihefte zum Euphorion. Zeitschrift für Literaturgeschichte 78), S. 139–158, hier S. 146.

Drama nur passives Erleiden (und später männlich organisierte Errettung) bleibt, ist das Opfer einer doppelten Tyrannei: „Der Schändung durch den Despoten fügt der Bürger die Freiheitsberaubung hinzu.“¹⁴⁹⁰ Verrina sieht grausamerweise seine politische Position durch die Vergewaltigung seiner Tochter gestärkt, nun kann er den Druck auf die anwesenden Figuren erhöhen, um seine Staatsvorstellungen zu forcieren. Besonders den Bräutigam *in spe* nimmt der „Familienpatriarch“, der „nicht nur innerhalb der eigenen Familie tyrannisch [handelt]“,¹⁴⁹¹ in die Pflicht: „Noch einmal Scipio. Ich verwahre sie zum Geisel deines Tyrannenmords.“¹⁴⁹² Und tatsächlich wird später Bourgognino – und nicht Fiesco – Gianettino töten. Seiner Instrumentalisierung durch Verrina ist sich Bourgognino nicht bewusst, zu stark ist seine emotionale Motivation, die Vergewaltigung Berthas durch den Tyrannenmord zu rächen und Bertha (für deren Gefühle sich erneut keine der Figuren interessiert) zur Braut zu ‚nehmen‘. Bevor der Vorhang nach dem ersten Aufzug fällt, heißt es – geradezu programmatisch in Bezug auf Schillers Stück – von Bourgognino: „Ich habe schon längst ein Etwas in meiner Brust gefühlt, das sich von nichts wollte ersättigen lassen – Was es war, weis ich jetzt plötzlich. *Indem er heroisch aufspringt.* Ich hab einen Tyrannen!“¹⁴⁹³

Nicht nur für Verrina, sondern auch für Fiesco entwickeln sich die Umstände taktisch günstig. Haßan gibt ihm ein Stimmungsbild Genuas: „Gianettino ist gehaßt bis in den Tod. Alles murt.“ Darüber hinaus offenbart sich in der Bevölkerung eine Sehnsucht nach dem Charismatiker Fiesco: „Man kanns nicht verdauen, [...] [d]aß Genuas groser Mann Genuas grosen Fall verschlafe. [...] Alle beklagen den Staat, der euch verlor.“¹⁴⁹⁴ In Genua existiert, so Haßan, insgesamt eine aufrührerische Atmosphäre, die Fiesco in die Karten spielt: „Durch ganz Genua herrscht eine dumpfige Schwüle – Dieser Mißmut hängt wie ein schweres Wetter über der Republik – nur einen Wind, so fallen Schlossen und Blize.“¹⁴⁹⁵ Ein erstes Unwetter entlädt sich in Form eines „Aufruhr[s]“ in Folge der „Prokuratorwahl“. Fieskos Vermutung: „Doria ist tollkühn“,¹⁴⁹⁶ bestätigt sich in den Aussagen verschiedener Senatoren, die in seinen Palast drängen. Asserato zeigt sich entrüstet: „Die Rechte der Nation

1490 Janz: *Die Verschwörung des Fiesco zu Genua*, S. 81.

1491 Boyken: „So will ich dir ein männlich Beispiel geben“, S. 146.

1492 Schiller: *Die Verschwörung des Fiesco zu Genua*, S. 35.

1493 Schiller: *Die Verschwörung des Fiesco zu Genua*, S. 36. Hervorhebung im Original.

1494 Schiller: *Die Verschwörung des Fiesco zu Genua*, S. 42.

1495 Schiller: *Die Verschwörung des Fiesco zu Genua*, S. 43. Vgl. zur metaphorisierten politischen Atmosphäre auch die ‚Sciroccoschwüle‘ in Thomas Manns *Mario und der Zauberer*, die Cipolla und seine hypnotische Agitation ankündigt, s. Kapitel III.23.3.

1496 Schiller: *Die Verschwörung des Fiesco zu Genua*, S. 44.

sind zertrümmert. Die republikanische Freiheit hat einen Todesstoß.¹⁴⁹⁷ Gianettino hat gegenüber seinem ebenso loyalen wie verbrecherischen Hofmann Lomellin, der ihm Bertha ‚beschafft‘ hatte, wortgehalten. Ergänzt von Zibo gibt Zenturione den Willkürakt Gianettinos wieder: „Doria zog ein Schwerdt, das er unter dem Scharlach verborgen gehalten, spießte mein Votum daran, rief an die Versammlung: [...], Senatoren! Es gilt nicht! Es ist durchlöchert! Lomellin ist Prokurator.“¹⁴⁹⁸ Mittels eines Antikevergleichs beurteilt Fiesco daraufhin, immer noch in scheinbar unbeteiligter Distanz zur politischen Verantwortlichkeit, die Lage der Republik: „Genua ist da, wo das unüberwindliche Rom wie ein Federball in die Rakete eines zärtlichen Knaben Oktavius sprang. Genua kann nicht mehr frei seyn. Genua mus von einem Monarchen erwärmt werden.“¹⁴⁹⁹ Der angehende Tyrann Fiesco wittert im Chaos seine Aufstiegschance, die nicht mit einer Stabilisierung des Gemeinwesens, sondern mit dem Wunsch nach dessen Destruktion einhergeht: „Glücklich! Glücklich! das Stroh der Republik ist in Flammen. [...] Allgemein werde der Brand, der schadenfrohe Wind pfeife in die Verwüstung.“ Auf das Hochgefühl des eigenen Machtpotenzials macht sich die Künstlerfigur ihren eigenen Reim: „Die Empörung kommt wie gerufen. Aber die Verschwörung muß meine seyn.“¹⁵⁰⁰

Im achten Auftritt des zweiten Aufzugs folgt die für Fieskos tyrannische Karriere zentrale Massenszene mit den zwölf entrüsteten Handwerkern, die die Bevölkerung Genuas jenseits des Nobili-Kreises repräsentieren und nach den Vorkommnissen im Senat der Meinung sind: „Diese Doria müssen weg. Der Staat muß eine andere Form haben.“ Die Handwerker artikulieren ihre Vorwürfe gegen die Willkür Gianettinos, der „[n]icht schwarz wie die übrigen Rathsherrn“, sondern „[i]m Scharlach in den Senat“ gekommen ist, was einen besonderen Affront gegen die Gleichheit der Senatsmitglieder bedeutet. Rasch sind sich ‚alle‘ in ihrem Urteil über Gianettino einig: „Ein Tyrann! Ein Verräther des Lands und der Regierung!“¹⁵⁰¹ Bereits in der Handwerkerszene wird

1497 Schiller: Die Verschwörung des Fiesko zu Genua, S. 45. Die im Senat vertretenden Nobili sind in Schillers Stück keine Volksvertreter im Sinne einer parlamentarischen Demokratie, sondern vielmehr „Oligarchen“, (Michelsen: Schillers Fiesko: Freiheitsheld und Tyrann, S. 342.) die aufgrund der Willkür Gianettinos um ihre persönliche Machtstellung fürchten.

1498 Schiller: Die Verschwörung des Fiesko zu Genua, S. 45.

1499 Schiller: Die Verschwörung des Fiesko zu Genua, S. 46.

1500 Schiller: Die Verschwörung des Fiesko zu Genua, S. 47. Hervorhebung im Original.

1501 Schiller: Die Verschwörung des Fiesko zu Genua, S. 48. Für besondere Irritationen bei den Handwerkern sorgen auch die ausländischen Söldner Gianettinos: „Zweihundert Teutsche zur Leibwach vom Kaiser zu kaufen – [...] Ausländer wider die Kinder des Vaterlands! Teutsche gehen Italiener! Soldaten neben die Geseze!“ Schiller: Die Verschwörung des Fiesko zu Genua, S. 48. Schillers Stück entspricht auch hier der Tyrannentopik, da

der Vorwurf tyrannischer Willkür nicht mehr nur auf den ‚aufstrebenden‘ Neffen Gianettino beschränkt, sondern bereits auf dessen Onkel rückprojiziert. Stein des Anstoßes ist „[d]ie Statue des Andreas mitten im Hof der Signoria! – “ Die Handwerker fordern: „In Stücken mit dem Andreas! In tausend Stük den steinernen und den lebendigen!“¹⁵⁰² Günstiger kann sich die Ausgangslage für Fiesko kaum darstellen, dem nun in der Dynamik des Geschehens auch noch – ohne dass er politisch offiziell bisher irgendetwas geleistet hat – aufgrund seines Charismas (bzw. seines Nimbus)¹⁵⁰³ der Auftrag für das Gemeinwohl von den Handwerkern angetragen wird: „Ihr seid ein kluger Mann, und sollt es nicht dulden, und sollt den Verstand für uns haben.“¹⁵⁰⁴ Spielerisch leicht bekommt der bisher nach außen tatenlos erscheinende Fiesko, was er will, die Handwerker fordern ihn zum Handeln auf: „Schlage! Stürze! Erlöse!“¹⁵⁰⁵ Dabei erscheinen die Handwerker im *Fiesko* nicht als eigenständige Charaktere, sondern als ‚Masse‘, die dem ‚großen‘ Individuum gegenübergestellt ist. In Schillers Trauerspiel „tritt das Volk als hin und her wogende, wankelmütige Menge in Erscheinung, das dem jeweils überzeugendsten Redner folgt.“¹⁵⁰⁶

Um seine demagogische Wirkungskraft nun auf Handwerker (und Publikum) zu entfalten, wartet der Künstler Fiesko mit einer politischen Tierparabel auf,¹⁵⁰⁷ die seine Ambitionen auf die Herrschaft argumentativ illustriert. Fieskos staatstheoretische Erörterungen setzen mit der Schilderung eines tierisch-monströsen Tyrannen ein, die in gewisser Weise Freuds Mythos vom tyrannischen ‚Urvater‘ antizipiert:

Das Reich der Thiere kam einst in bürgerliche Gährung, Partheyen schlugen mit Partheyen, und ein Fleischer h und bemächtigte sich des Throns. Dieser, gewohnt, das Schlachtvieh an das Messer zu hezen, haußte hündisch im Reich,

bereits Aristoteles die Indienstnahme von Söldnern (‚Fremden‘) durch den Tyrannen herausgestellt hatte. Vgl. Kapitel I.1.3.

1502 Schiller: Die Verschwörung des Fiesko zu Genua, S. 48.

1503 Vgl. zu den Begriffen von Weber und Le Bon Kapitel III.23 zu Thomas Manns *Mario und der Zauberer*.

1504 Schiller: Die Verschwörung des Fiesko zu Genua, S. 48.

1505 Schiller: Die Verschwörung des Fiesko zu Genua, S. 49.

1506 Golz: Über den Republikanismus in Schillers *Fiesko*, S. 287. Auch Michelsen stellt heraus, dass die Bevölkerung im *Fiesko* „eine manipulierbare Menge“ darstellt. Sie „erscheint [...] lediglich als Pöbel, als kontrastierende Grundierung für den großen Mann“. Michelsen: Schillers *Fiesko*: Freiheitsheld und Tyrann, S. 342 f.

1507 Zur Tierparabel vgl. Viktoria Walter: Historiographische Praxis und politische Ästhetik. Die Tierparabel in Schillers *Verschwörung des Fiesko zu Genua*. In: Benjamin Biebuyck (Hrsg.): *Rhetorik und Geschichte*. Berlin u. Boston: De Gruyter 2019 (= *Rhetorik* 38), S. 38–52, sowie Hien: *Genua als Modell*, S. 59–63. Zur Tierparabel und den Korrespondenzen zu Machiavelli vgl. Wölfel: *Machiavellische Spuren in Schillers Dramatik*, S. 322.

klafterte, biß, und nagte die Knochen seines Volks. Die Nation murrte, die kühnsten traten zusammen, und erwürgten den fürstlichen Bullen. Izt ward ein Reichstag gehalten, die große Frage zu entscheiden, welche Regierung die glücklichste sei?¹⁵⁰⁸

Nachdem der geschickte Erzähler Fiesko „[d]ie erste Staatsform“, also „die Tyrannis des Fleischerhundes als Herrschaft des Stärksten“¹⁵⁰⁹ rasch abgehandelt hat, damit ihr negatives Licht nicht auf ihn fallen möge, verurteilt er Staatsformen mit geteilter Macht, um im Prinzip wieder beim Ausgangspunkt anzugelangen, den er jedoch für Handwerker und Publikum in ein edles Kostüm zu hüllen weiß. Als der Mensch, so Fieskos Fabel weiter, dem „neugebauten Freystaat“ der Tiere den „Krieg“ erklärte und „Roß, Löwe, Tyger, Bär, Elephant und Rhinoceros“ mutig „zu den Waffen“ riefen, „traten“ jedoch „Lamm, Haase, Hirsch, Esel“ und andere mit dem Wunsch nach „Friede[n]“ dagegen: „Der Feigen waren mehr, denn der Streitbaren, der Dummen mehr denn der Klugen – Mehrheit setzte durch. Das Thierreich streckte die Waffen, und der Mensch brandschatzte sein Gebiet.“¹⁵¹⁰ Die Pointe von Fieskos demokratiefeindlicher Rede¹⁵¹¹ ist, dass dieses „Staatsystem“ grundsätzlich „verworfen“ wird. Die Handwerker in Schillers Drama erheben dagegen nicht den geringsten Widerspruch, sondern fordern nun den „Ausschuß“ als Regierungsform.¹⁵¹² Doch auch diese Form der immerhin noch geteilten Macht weiß Fiesko in ein schlechtes Licht zu rücken und als dysfunktional zu brandmarken:

Die Staatsgeschäfte theilten sich in mehrere Kammern. [...] Wen der Wolf nicht zerriß, den prellte der Fuchs. Wer diesem entrann, den tölpelte der Esel nieder. Tyger erwürgten die Unschuld; Diebe und Mörder begnadigte die Taube, und am Ende, wenn die Aemter niedergelegt wurden, fand sie der Maulwurf alle unsträflich verwaltet – Die Thiere empörten sich.¹⁵¹³

Nachdem Fiesko den Handwerkern auch die im Ausschuss geteilte Macht ausgedreht hat, platziert er die Idee der Alleinherrschaft, die noch stärker die Macht akkumuliert, als es bei den Doria der Fall ist.¹⁵¹⁴ Die Tiere, so Fieskos

¹⁵⁰⁸ Schiller: Die Verschwörung des Fiesko zu Genua, S. 49. Hervorhebung im Original.

¹⁵⁰⁹ Hien: Genua als Modell, S. 61.

¹⁵¹⁰ Schiller: Die Verschwörung des Fiesko zu Genua, S. 49.

¹⁵¹¹ Nach Markus Hien ist mit der ‚Demokratie‘ im Drama abwertend eine ‚Ochlokratie‘ bezeichnet. Vgl. Hien: Genua als Modell, S. 63.

¹⁵¹² Schiller: Die Verschwörung des Fiesko zu Genua, S. 49.

¹⁵¹³ Schiller: Die Verschwörung des Fiesko zu Genua, S. 49 f.

¹⁵¹⁴ Andreas hat den Senat geduldet, den sein Neffe und designierter Nachfolger allerdings angreift.

Fabel weiter, „riefen [...] einstimmig“ als Folge ihrer bisherigen Erfahrungen: „Laßt uns einen Monarchen wählen, [...] der Klauen und Hirn und nur einen Magen hat – und einem Oberhaupt huldigten alle – einem Genueser – aber [...] es war der Löwe.“¹⁵¹⁵ Bemerkenswert an der Szene ist, wie holzschnittartig die Handwerkerfiguren auf Fieskos Rede anspringen. Immerhin war der Anlass ihrer Wut die Erfahrung von politischer Willkür, die aus dem Machtanspruch von Gianettino folgte. Fieskos kurze Tierfabel reicht, um die Option von geteilter Macht, die ja gerade einen gewissen Schutz vor Willkür mit sich bringen würde, sofort wieder aus dem Spiel zu nehmen und auf den ‚Löwen‘ als einem ‚edleren Fleischerhund‘ abzuheben. Fiesko tritt hier nicht als Freiheitskämpfer, sondern als politischer Demagoge in Erscheinung, dessen Nimbus bzw. Charisma die Handwerker geradezu hypnotisch zu erliegen scheinen. Das zweite Drama des deutschen Nationaldichters Schiller mag gerade wegen dieser demokratiefeindlichen Szene, die insbesondere nach 1945 unpassend erschien, bis heute weniger gespielt und weniger kanonisch behandelt worden sein. Nachdem Fiesko den Löwen (also dezidiert sich selbst) als Ausweg aus der Misere angepriesen hat, heißt es von den Handwerkern in Bezug auf die Tiere: „ALLE klatschen, werfen die Müzen in die Höh. Bravo! Bravo! Das haben sie schlaue gemacht!“¹⁵¹⁶ Der aus legitimen Gründen von den Handwerkern geführte Freiheitskampf ist für Fiesko nur Mittel zum Zweck, seine rein persönliche Freiheit als Herrschaft aufzubauen. Die Figur offenbart sich, wie es durchaus im Sturm und Drang angelegt ist, nicht als altruistischer Freiheitskämpfer, der sich aus Sorge um das Gemeinwohl zur Tat gezwungen sieht, sondern sie entwickelt sich zum egozentrischen Tyrannen. Demokratisch geteilte Macht erscheint Fiesko ebenso verabscheuungswürdig, wie die Herrschaft der Doria.

Nach dem Zuspruch der Handwerker zeigt sich Fiesko entschlossen, „diesen Wind“ zu „benutzen“. Haßans von Gianettino beauftragter „Meuchelmord“-Versuch an Fiesko soll nun publik gemacht werden, um Fieskos Rolle im politischen Kampf zu stärken und Gionattino noch weiter zu diskreditieren. Haßan ist für Fiesko dabei eine strategische Spielfigur, deren körperliche Unversehrtheit für seine Aufstiegspläne hintenanstehen muss: „In diesem Augenblick liegt alles daran, daß Gianettinos Anschlag auf mein Leben ruchbar wird. Man wird dich peinlich verhören.“¹⁵¹⁷ Die Inszenierung ist rasch verabredet. Haßan willigt ein: „Sie werden mir das Gelenk auseinanderreiben.

¹⁵¹⁵ Schiller: Die Verschwörung des Fiesko zu Genua, S. 50.

¹⁵¹⁶ Schiller: Die Verschwörung des Fiesko zu Genua, S. 50. Hervorhebung im Original.

¹⁵¹⁷ Schiller: Die Verschwörung des Fiesko zu Genua, S. 50.

Das macht geläufiger“, während Fiesko für die Aussicht auf Macht sich selbst gegenüber auch nicht zimperlich ist: „So rize mir hurtig mit deinem Dolche den Arm auf, bis Blut darnach läuft – Ich werde thun, als hätt ich dich erst frisch auf der That ergriffen.“¹⁵¹⁸

Auf der Gegenseite wird die aufgeheizte Stimmung ebenso wie Fieskos Fortuna durchaus wahrgenommen, Lomellin warnt Gianettino: „Der Pöbel ist freilich das brennende Holz, aber der Adel gibt seinen Wind dazu.“ Der Tyrann Gianettino zieht daraufhin einen Vergleich zwischen sich und Nero: „So steh ich wie Nero auf dem Berg, und sehe dem poßierlichen Brande zu – “. ¹⁵¹⁹ Der alte Andreas, der im Stück insbesondere von Fiesko als Tyrann gebrandmarkt wird, ¹⁵²⁰ sieht sich gezwungen, mit seinem Neffen hart ins Gericht zu gehen, freilich, ohne dass sich daraus konkrete Sanktionen ergeben: „Du hast ein Gebäude umgerissen, das ich in einem halben Jahrhundert sorgsam zusammen fügte – Das Mausoleum deines Oheims – seine einzige Pyramide — die Liebe der Genueser. [...] Du hast das schönste Kunstwerk der Regierung verletzt“. ¹⁵²¹ Andreas inszeniert sich in Architekturmetaphern gekleidet als Staatskünstler, der mit dem ‚Material‘ Genuas – seinen Menschen – eine Gesellschaftspyramide errichtet hat. In Bezug auf Andreas meint Hien: „[G]egen den historischen Stoff erscheint er aber an keiner Stelle als Usurpator oder Tyrann, sondern vielmehr als Staatskünstler [...]. Seine Herrschaft unterscheidet sich daher ganz grundsätzlich von der Tyrannis, die sein Neffe Gianettino begründen will.“ ¹⁵²² Der später von Fiesko und den Verschwörern als Tyrann titulierte Andreas verurteilt seinen Neffen verbal als „Hochverräter des Staats“ und „Rebell[]“, ¹⁵²³ beschneidet jedoch trotz seiner scharfen Rede nicht dessen Machtoptionen, was seine politische Inkonsistenz zeigt. Nach dieser ‚Standpauke‘ seines Onkels bringt Lomellin seinem Herrn auch noch den negativen Botenbericht,

1518 Schiller: Die Verschwörung des Fiesko zu Genua, S. 51. Der Regisseur Fiesko inszeniert hier eine theatrale ‚als-ob‘-Szene.

1519 Schiller: Die Verschwörung des Fiesko zu Genua, S. 52.

1520 Golz erläutert in Bezug auf die Figur: „Selbst durch Umsturz an die Macht gelangt, regiert Andrea [sic] Doria die Stadtrepublik mit patriarchaler Milde, wacht über die Einhaltung der Gesetze und beläßt dem Senat seine Rechte.“ Golz: Über den Republikanismus in Schillers *Fiesko*, S. 287. Am Ende des Dramas wird der eiserne Republikaner Verrina politisch pragmatisch den Ausgleich mit Andreas suchen, um die Ordnung in Genua zu restituieren. Fieskos Interesse ist es hingegen, auch Andreas eindeutig zum Tyrannen zu erklären, um mit dem Sturz *beider* Doria den Weg für die eigene ästhetische Tyrannis freizumachen.

1521 Schiller: Die Verschwörung des Fiesko zu Genua, S. 53.

1522 Hien: Genua als Modell, S. 67.

1523 Schiller: Die Verschwörung des Fiesko zu Genua, S. 53.

dass Haßan den Mordauftrag von Gianettino an Fiesko gestanden hat.¹⁵²⁴ Er berichtet dem verärgerten Auftraggeber von der Inszenierung Fieskos, die er allerdings nicht durchschaut, sondern für bare Münze nimmt: Fiesko „sprach wenig, aber streifte den blutenden Arm auf, das Volk schlug sich um die fallenden Tropfen, wie um Reliquien. Der Mohr wurde seiner Willkür übergeben, und Fiesko – ein Herzstoß für uns – Fiesko begnadigte ihn.“¹⁵²⁵ Doch damit ist Gianettinos tyrannische Karriere keineswegs beendet, sondern es kommt ans Licht, dass er – wie auch Fiesko – bereits verschiedene Vorbereitungen getroffen und skrupellose Pläne geschmiedet hat, die die Handlung weiter dynamisieren. Gianettino enthüllt Lomellin, dass er sich bereits vor dem ihn bedrohenden „Aufruhr“ an „Kaiser Karl“ gewendet und seinen Umsturzplan der Republik abgesichert hat, was allerdings auch für Lomellin das Ende seiner Prokurator-Karriere mit sich bringt: „Uebermorgen fallen 12 Senatoren. Doria wird Monarch und Kaiser Karl wird ihn schützen – Du trittst zurück?“¹⁵²⁶

Doch nicht nur Gianettino hat seine tyrannischen Pläne geschmiedet, sondern auch Fiesko hat vorgesorgt, wie er Haßan enthüllt: „Morgen früh werden 2000 Mann verkappt zur Stadt hereinschleichen, Dienste bei mir zu nehmen.“ Die ‚Spielfiguren‘ Fieskos kommen dabei inkognito kostümiert u. a. als „Pilgrimage [...] Ordensbrüder“ oder „Krämer“ in die Stadt.¹⁵²⁷ Fieskos lässt schließlich seine „Maske“¹⁵²⁸ vor den Republikanern in der Tableau-Szene¹⁵²⁹ fallen und verkündet anschließend, indem er an die Szene mit den Handwerkern anknüpft: „Dachtet ihr der Löwe schlief, weil er nicht brüllte?“ Mit einem

1524 Vgl. Schiller: Die Verschwörung des Fiesko zu Genua, S. 54.

1525 Schiller: Die Verschwörung des Fiesko zu Genua, S. 54 f.

1526 Schiller: Die Verschwörung des Fiesko zu Genua, S. 55. Hervorhebung im Original. Dabei will Gianettino seine Tyrannis in Genua darauf gründen, dass er sich als Karls Garant gegen die Bedrohung durch Frankreich darstellt. Seine lokale Macht folgt dann aus der Anbiederung an und Unterwerfung unter die Gunst der zentralen Gewalt des Kaisers: „[I]ch überlegte mit Karls Ministern, daß Frankreich in Genua noch starke Partheien hätte, die es ihm zum zweitenmal in die Hände spielen könnten, wenn man sie nicht mit der Wurzel vertilgte. Das wurmte beim alten Karl. Er unterschieb meinen Anschlag“. Schiller: Die Verschwörung des Fiesko zu Genua, S. 55. Besonders anrühend wird Gianettinos Mord- und Umsturzplan zusätzlich dadurch, dass die Senatoren während der Dogewahl ermordet werden sollen, worin sich Gianettinos ganze Verachtung für das republikanische System ausdrückt: „In zwey Tagen ist Dogewahl. Wenn die Signoria versammelt ist, werden die Zwölf auf das Signal eines Schnupftuchs mit e i n e m plötzlichen Schuß gestreckt, wenn zugleich meine 200 Teutsche das Rathaus mit Sturm besetzen. Ist das vorbei, tritt Gianettino Doria in den Saal, und läßt sich huldigen.“ Schiller: Die Verschwörung des Fiesko zu Genua, S. 56.

1527 Schiller: Die Verschwörung des Fiesko zu Genua, S. 57.

1528 Schiller: Die Verschwörung des Fiesko zu Genua, S. 58.

1529 Vgl. hierzu Kapitel III.14.4 zu den Binnenkunstwerken im *Fiesko*.

„*Paket Briefe[n]*“ enthüllt der Meisterspieler den verdutzten Verschwörungswilligen den Stand seiner Vorbereitungen: „Hier Soldaten von Parma – hier französisches Geld – – hier vier Galeeren vom Pabst. Was fehlt noch, einen Tyrannen in seinem Nest aufzujagen?“ Als Theaterfigur hat Fiesko die anderen Figuren damit nicht zum ersten Mal ‚an die Wand gespielt‘. Da „*alle erstarrt schweigen*“ kann sich Fiesko als entschlossen Handelnder inszenieren und nun die Regie ‚seines‘ Stücks weiter an sich reißen: „Republikaner! Ihr seid geschickter, Tyrannen zu verfluchen, als sie in die Luft zu sprengen.“ Schiller lässt keinen Zweifel daran, dass der Spieler Fiesko ein wichtiges Etappenziel erreicht hat: „*[A]lle, ausser Verrina, werfen sich sprachlos dem Fiesko zu Füßen.*“ Zum Kniefall, den Verrina erst am Ende des Trauerspiels vor Fiesko vollführen wird, um ihn (vergeblich) dazu zu bewegen, von seiner Alleinherrschaft abzu- sehen, kann sich der Republikaner an dieser Stelle des Dramas nicht hin- reißen. Gleichwohl erkennt er vor den anderen Männern Fieskos besondere Stellung an: „Fiesko! – Mein Geist neigt sich vor dem Deinigen – Mein Knie kann es nicht – Du bist ein groser Mensch! – aber – Steht auf, Genueser.“¹⁵³⁰ Der ‚Macher‘ Fiesko kann sich im Angesicht der ihn bewundernden Männer weiter als Handelnder inszenieren, der sich siegesgewiss gibt: „Ich kann die Stadt von Land und Wasser bestürmen. Rom, Frankreich und Parma bedecken mich. Der Adel ist schwürig. Des Pöbels Herzen sind mein. Die Tyrannen hab ich in Schlummer gesungen. Die Republik ist zu einem Umgusse zeitig.“¹⁵³¹ Die Differenz zwischen Verrina und Fiesko wird für das Publikum weiter auf- gebaut, indem ersterer „nachdenkend“¹⁵³² entrückt erscheint und erst durch die Erinnerung an das Schicksal seiner Tochter wieder aktiviert werden muss.¹⁵³³ Fiesko hingegen hegt keinen Zweifel: „Der Tyrann fällt erschöpft von den Sünden des Tages nieder.“ Die Anwesenden (Fiesko, Verrina, Bourgognino, Sacco, Kalkagno) „beschwören“¹⁵³⁴ daraufhin ihr gemeinsames Vorhaben.

Im sich anschließenden Monolog zur Selbstverständigung ringt Fiesko mit sich und seiner zukünftigen Rolle: „Republikaner Fiesko? Herzog Fiesko?“¹⁵³⁵ An diesem neuralgischen Punkt des Selbstentwurfs erzählt sich Fiesko, wie dies am Ende der Mannheimer Bühnenfassung umgesetzt wird, dass Größe nicht zwangsläufig mit der Alleinherrschaft einhergehen muss, sondern dass auch ‚heldischer‘ Kampf und Verzicht in Richtung Vergottung

1530 Schiller: Die Verschwörung des Fiesko zu Genua, S. 62. Hervorhebung im Original.

1531 Schiller: Die Verschwörung des Fiesko zu Genua, S. 62 f.

1532 Schiller: Die Verschwörung des Fiesko zu Genua, S. 63.

1533 Vgl. Schiller: Die Verschwörung des Fiesko zu Genua, S. 63.

1534 Schiller: Die Verschwörung des Fiesko zu Genua, S. 63.

1535 Schiller: Die Verschwörung des Fiesko zu Genua, S. 64.

weisen können.¹⁵³⁶ Schließlich ‚entscheidet‘ sich Fiesko für den Freiheitskampf für Genua und den anschließenden persönlichen Verzicht auf die Herzogwürde. Dies ist nach der vorhergehenden Szene von der Charaktergestaltung her wenig glaubwürdig, sondern vielmehr ein dramatisch wirksamer Effekt sowie eine das Abgleiten Fieskos ins offensichtlich Tyrannische retardierende Passage: „Ein Diadem erkämpfen ist gros. Es wegwerfen ist göttlich. *entschlossen*: Geh unter Tyrann! Sei frei Genua, und ich *sanft geschmolzen* dein glücklichster Bürger!“¹⁵³⁷

Fiesko hat im inszenierten Ringen seines Monologs sich selbst und dem Publikum etwas vorgespielt. Im ersten Auftritt des dritten Aufzugs enthüllt der klarsichtige Tyrannenkenner Verrina gegenüber Bourgognino denn auch das eindeutige Ergebnis seiner Grübeleien: „Fiesko *mus sterben*!“¹⁵³⁸ Das „Urteil Verrinas über den neuen Tyrannen“¹⁵³⁹ und seine Prognose für den weiteren Handlungsverlauf sind eindeutig: „Den Tyrannen wird Fiesko stürzen, das ist gewis! Fiesko wird Genuas gefährlichster Tyrann werden, das ist gewisser!“¹⁵⁴⁰

Nachdem in einem weiteren Monolog im Angesicht der Genua überstrahlenden Morgensonne Fiesko sich schließlich doch seinen Alleinherrschaftswunsch eingestanden hat,¹⁵⁴¹ nimmt die Handlung weiter an Dynamik zu. Haßan hat den Brief „nach Levanto“¹⁵⁴² abgefangen und entdeckt damit Fiesko den von Gianettino geplanten Mordanschlag auf die Senatoren.¹⁵⁴³ Der für den „Morgen der Dogewahl“ geplante Anschlag bietet Fiesko die Möglichkeit, diesem zuvorzukommen. Die Verdichtung der Zeit schreitet im Verlauf des Dramas weiter fort: „Wir wollen ihnen einen blutigen Vorsprung machen“. Haßan zeigt sich „*treuherzig*“ gegenüber seinem Herrn: „Wir zwei wollen Genua zusammenschmeissen, daß man die Geseze mit dem Besen aufkehren kann“,¹⁵⁴⁴ und Fiesko verspricht seiner wichtigsten ‚Spielfigur‘ gönnerhaft: „Was dir der Graf schuldig bleibt, wird der Herzog hereinholen.“¹⁵⁴⁵ Doch Haßan hat noch mehr zu berichten. Loyal gegenüber seinem Herrn enthüllt er die

1536 Vgl. Schiller: Die Verschwörung des Fiesko zu Genua, S. 64.

1537 Schiller: Die Verschwörung des Fiesko zu Genua, S. 64. Hervorhebung im Original.

1538 Schiller: Die Verschwörung des Fiesko zu Genua, S. 66. Hervorhebung im Original.

1539 Janz: *Die Verschwörung des Fiesco zu Genua*, S. 95.

1540 Schiller: Die Verschwörung des Fiesko zu Genua, S. 66.

1541 Vgl. hierzu Kapitel III.14.4 zu den Binnenkunstwerken im *Fiesko*.

1542 Schiller: Die Verschwörung des Fiesko zu Genua, S. 70.

1543 Vgl. Schiller: Die Verschwörung des Fiesko zu Genua, S. 71.

1544 Schiller: Die Verschwörung des Fiesko zu Genua, S. 71. Hervorhebung im Original.

1545 Schiller: Die Verschwörung des Fiesko zu Genua, S. 72.

geplante Vergiftung Leonores durch Julia:¹⁵⁴⁶ „[D]iese Pulver gab mir Signora, eurer Frau täglich eins in die Schokolade zu rühren.“¹⁵⁴⁷ Haßan, mit seinen organisatorischen und vorausschauenden Fähigkeiten hat nicht nur wesentlich den Ablauf der Machtübernahme in Genua für Fiesko durchgeplant, sondern auch Leonore gerettet. Doch Fiesko erkennt ihn nicht auf Augenhöhe an und goutiert sein Handeln nur kühl, was bei Haßan zu ersten Verstimmungen führt. Er erkennt, dass er dezidiert aufgrund seiner Hautfarbe und Herkunft von diesen genuesischen Nobili niemals als gleichwertig anerkannt werden wird: „Der Mohr hat seine Arbeit gethan, der Mohr kann gehen.“¹⁵⁴⁸

Der angehende Tyrann Fiesko verständigt sich mit den anderen Verschwörern im Trauerspiel nun über den Tyrannenmord und darüber, wer unter den Tyrannenbegriff fällt:

VERRINA: Du hast uns aufgefordert, einen Plan zum Tyrannenmord nachzudenken. Frage uns. Wir sind da, dir Rede zu geben.

FIESKO: [...] Wer soll fallen?

[...]

BOURGOGNINO [...]: Die Tyrannen.

FIESKO: Wohlgesprochen, die Tyrannen. Ich bitte euch, gebt genau acht auf die ganze Schwere des Worts. Wer die Freiheit zu stürzen M i e n e m a c h t, oder Gewicht hat? – Wer ist m e h r Tyrann?

VERRINA: Ich hasse den ersten, den letzten fürchte ich. Andreas Doria falle!¹⁵⁴⁹

Bourgognino allgemeine Aussage – immerhin ist er in Verrinas Entschluss, Fiesko zu töten, eingeweiht – bezieht der Strategie Fiesko nach Verrinas scheinbarem Entgegenkommen auf die beiden Doria: „Also den Stab gebrochen über Onkel und Neffen! Unterzeichnet!“¹⁵⁵⁰ Damit „fällt die Entscheidung, auch Andreas zum Tyrannen zu erklären, in einer Szene, in der sich die beiden machiavellistischen Füchse, Fiesko und Verrina, taktierend umschleichen.“¹⁵⁵¹ Während für Fiesko der Tod beider Doria die Voraussetzung für seine eigene Tyrannis bildet, spielt Verrina dieser Dynamik nach Außen in die Karten, wohlwissend, dass er sich nach dem möglichen Sturz der Doria dann gegen Fiesko stellen wird. Nachdem die Verschwörer auch den alten Andreas zum Tyrannen erklärt haben, sinnen sie über das „Wie?“ nach, indem sie verschiedene

¹⁵⁴⁶ Die Julia- und Leonore-Handlungen werden im Hinblick auf bestimmte Thematiken in den Abschnitten III.14.3, III.14.4 und III.14.5 analysiert.

¹⁵⁴⁷ Schiller: Die Verschwörung des Fiesko zu Genua, S. 72.

¹⁵⁴⁸ Schiller: Die Verschwörung des Fiesko zu Genua, S. 73.

¹⁵⁴⁹ Schiller: Die Verschwörung des Fiesko zu Genua, S. 73 f. Hervorhebung im Original.

¹⁵⁵⁰ Schiller: Die Verschwörung des Fiesko zu Genua, S. 74.

¹⁵⁵¹ Hien: Genua als Modell, S. 68.

Varianten des Tyrannenmordes durchimaginieren. Kalkagno schlägt vor: „In drei Tagen ist hohe Messe in der Lorenzokirche. Beide Doria halten dort ihre Andacht. In der Nähe des Allerhöchsten entschläft auch Tyrannenangst.“ Dieser Plan stößt auf wenig Zustimmung und so bringt Sacco ins Gespräch: „Fiesco läßt Oheim und Neffen zu einem Gastmahle laden, wo sie dann [...] die Wahl haben, den Tod entweder an unseren Dolchen zu essen, oder in gutem Zyprier Bescheid zu thun.“¹⁵⁵² Beide Wege sind dem ‚aufrechten‘ Republikaner Verrina zu hinterhältig, auch möchte er die Bevölkerung stärker in den Tyrannensturz einbinden: „Ein offenes Herz zeigt eine offene Stirn. Meuchelmord bringt uns in jedes Banditen Brüderschaft. [...] Meine Meinung ist, wir geben laut das Signal des Aufruhrs, rufen Genuas Patrioten stürmend zur Rache auf.“¹⁵⁵³ Fiesco plädiert daraufhin für „Aufruhr, und den noch diese Nacht“. Dies trifft jedoch die teilweise eher zögerlichen Mitverschwörer wie Kalkagno überraschend: „Was? noch diese Nacht? Noch sind die Tyrannen zu mächtig, noch unser Anhang zu dünne.“ Der Zeitpunkt ist gekommen, dass der Regisseur Fiesco sein Ass aus dem Ärmel zieht. Nachdem er den Mitverschworenen genüsslich den schriftlichen Beweis für den Mordplan Gianettinos an den Senatoren vorlegt, stimmen alle ein: „Rache! Rache! Rache! Diese Nacht noch!“ Fiesco zeigt sich zufrieden: „Da seid ihr, wo ich euch wollte.“¹⁵⁵⁴ Rasch werden die Planungen mit den anderen Verschwörern – Fieskos taktischen ‚Spielfiguren‘ – abgestimmt: „Vor allem müssen wir uns des Meers versichern. Galeeren und Schiffsvolk hab ich. [...] Haben wir den Hafen, so liegt Genua an Ketten. [...] Dann werden die besten Plätze der Stadt erobert, und besetzt. [...] Beide Doria werden in ihren Pallästen überfallen, ermordet“. Nachdem die Abläufe des Umsturzes einvernehmlich unter Dach und Fach gebracht sind, kommt Fiesco zu seinem eigentlichen Punkt, seiner Befehlsgewalt, die von der Verschwörung ausgehend in seiner Tyrannis kulminiert: „Genueser, ihr stelltet mich freiwillig an die Spitze des Komplotts. Werdet ihr auch meinen weitem Befehlen gehorchen?“ In erpresserischer Weise fordert er nun, – indem er grundsätzlich anders als zu Beginn des Stücks auftritt – bedingungslose „Subordinazion!“ von seinen Mitverschworenen: „Wenn ich nicht der Souverain der Verschwörung bin, so hat sie auch ein Mitglied verloren.“ Verrina, der seinen Entschluss in Bezug auf Fiesco längst gefasst hat, willigt scheinbar ein. Mit seiner Autorität räumt er auch eventuelle Einwände vor allem Bourgogninos ab, indem er, im Gegensatz zum Subtext von Fieskos Rede, dessen Aussagen so auffasst, als beziehe sich Fieskos Herrschaftsanspruch tatsächlich nur auf die

¹⁵⁵² Schiller: Die Verschwörung des Fiesco zu Genua, S. 74.

¹⁵⁵³ Schiller: Die Verschwörung des Fiesco zu Genua, S. 74 f.

¹⁵⁵⁴ Schiller: Die Verschwörung des Fiesco zu Genua, S. 75.

temporär begrenzte Zeit des Umsturzes: „Ein freies Leben ist ein paar knechtische Stunden werth – Wir gehorchen.“¹⁵⁵⁵ Doch wohlweislich positioniert er sich selbst, ohne dass Fiesko dies durchschaut, strategisch am neuralgischen Punkt Genuas: „Ich nehme den Hafen auf mich.“ Fiesko ist sich, allein mit sich selbst, seines tyrannischen Plans sicher: „[E]s ist zu spät, Republikaner.“ Ähnlich wie Gianettino die Ermordung der zwölf Senatoren plante, um seine Herrschaft zu sichern, will Fiesko nun seine Mitverschworenen zumindest in seine Gewalt bringen, damit sie ihm sicher zur Macht verhelfen. Haßan beauftragt er: „Alle, deren Namen auf diesem Blatt stehen, ladest du zu einer Komödie auf die Nacht.“ In Bezug auf die Kaltblütigkeit Fieskos, die sich hieraus noch ergeben mag, kommentiert Haßan: „Mitzuspielen vermuthlich. Die Entree wird Gurgeln kosten.“ Einen entscheidenden Fehler macht der angehende Tyrann, indem er seiner wichtigsten Spielfigur Haßan nun *„fremd und verächtlich“* gegenübertritt. Indem er sich mit diesem letzten Auftrag von Haßan trennt, wird es einsam um Fiesko, der sich in seiner Hybris seines Erfolges zu früh sicher glaubt: „Wenn das bestellt ist, will ich dich nicht länger in Genua aufhalten. *er geht, und läßt eine Goldbörse hinter sich fallen.* Das sey deine letzte Arbeit.“ Verbittert und hellsichtig übersetzt Haßan für sich Fieskos undankbare Worte: „Wenn ich Herzog bin, laß ich den guten Freund an einen genuesischen Galgen hängen.“¹⁵⁵⁶ Die unüberbrückbare Trennung zwischen den beiden Spielern ist vollzogen. Anstatt jedoch Genua zu verlassen und mit einem angenehmen finanziellen Polster sein Glück an anderer Stelle zu suchen, kann der von Fiesko düpierte Meisterspieler Haßan nicht von dem unheilvollen Machtspiel lassen. Er ist sich der destruktiven Kraft seines Wissens bewusst, dabei ist er jedoch unschlüssig, wie er sie einsetzen soll: „Was stiftet größeres Unheil? Wenn ich diesen Fiesko prelle? – Wenn ich jenen Doria an das Messer liefre?“¹⁵⁵⁷

Während der zunehmenden Beschleunigung der Handlung überschlagen sich die Ereignisse gegen Ende des Stücks. Lomellin muss seinem Herrn Gianettinio berichten, dass sowohl der Bote, der nach Levanto geschickt wurde, nicht zurück ist, als auch, dass er die Liste mit den zu ermordenden Senatoren nicht mehr in seinem Besitz hat.¹⁵⁵⁸ Gianettino bleibt unverdrossen und „erwarte[t] diesen Abend noch Truppen von Mailand“.¹⁵⁵⁹ Nach dem Festsetzen der Verschwörer in Fieskos Einflussbereich, der die Verschwörer

1555 Schiller: Die Verschwörung des Fiesko zu Genua, S. 76.

1556 Schiller: Die Verschwörung des Fiesko zu Genua, S. 77. Hervorhebung im Original.

1557 Schiller: Die Verschwörung des Fiesko zu Genua, S. 78.

1558 Vgl. Schiller: Die Verschwörung des Fiesko zu Genua, S. 79.

1559 Schiller: Die Verschwörung des Fiesko zu Genua, S. 80.

beinahe auseinandertreibenden Nachricht, dass Haßan beim Andreas die Verschwörung verraten hat und Julias Demütigung und Verhaftung in Anwesenheit Leonores¹⁵⁶⁰ sowie deren verzweifelter Versuch, Fiesko von seinen Ambitionen doch noch abzubringen,¹⁵⁶¹ stellt der Graf von Lavagna Andreas zu Beginn des fünften Aufzugs bei dessen Palast. Dieser lässt den jungen Verschwörer, von dessen Charisma unberührt, jedoch souverän von der Altane aus abblitzen: „Armer Spötter! Hast du nie gehört, daß Andreas Doria Achtzig alt ist, und Genua – glücklich?“¹⁵⁶² Auf Genuas Straßen tötet schließlich Bourgognino den Tyrannen Gianettino: „Genua frey, und meine Bertha“.¹⁵⁶³ Damit wird der „Tyrannenmord, der als Höhepunkt in Fieskos politischer Heldengeschichte gelten könnte, [...] ohne sein Wissen [...] von Berthas Verlobtem begangen.“¹⁵⁶⁴ Sicherheitshalber hat sich nun auch Andreas entfernt. Kalkagnos Worte vermitteln dabei ganz den Eindruck der Bewunderung über die fremde Leibwache des Andreas, die Schiller ihm wohl für die kraftmeierischen Teile des heimischen Publikums in den Mund gelegt hat: „Andreas Doria ist entflohen. [...] Bären die Teutschen. [...] Wenn sie das fremden Tyrannen thun, alle Teufel! wie müssen sie ihre Fürsten bewachen!“¹⁵⁶⁵ In der allgemeinen Verwirrung ist Haßan mit einigen Dieben wieder aufgetaucht; dieser arbeitet, gekränkt darüber, dass er sowohl von Fiesko als auch von Andreas verstoßen wurde, nun ganz auf eigene Rechnung: „Ich war der Mann, der diese Suppe einbrokte – Mir gibt man keinen Löffel. [...] Wir wollen eins anzünden und plündern.“¹⁵⁶⁶ Er wird jedoch zügig von den Verschwörern aufgebracht, als er „eine brennende Lunde in den Jesuiterdom“ geworfen hat und auf den Befehl Fieskos „*in einiger Entfernung*“¹⁵⁶⁷ nun tatsächlich gehängt.¹⁵⁶⁸ Verrina verhilft dem Tyrannenmörder Bourgognino und der nun von seinem tyrannischen Hausvaterum freigegebenen Bertha zur Flucht per Schiff „nach Marseille“.¹⁵⁶⁹

Das Ende des Trauerspiels wird zwischen Fiesko, der versehentlich im Machtrausch die in den Mantel Gianettinos gehüllte Leonore ermordet

1560 Vgl. hierzu die Analyse in Kapitel III.14.5 zu Theatralität und Spiel im Spiel.

1561 Vgl. Kapitel III.14.4 zu den Binnenkunstwerken.

1562 Schiller: Die Verschwörung des Fiesko zu Genua, S. 104.

1563 Schiller: Die Verschwörung des Fiesko zu Genua, S. 105.

1564 Rocks: Der dramatische ‚Finger des Ohngefährs‘, S. 155.

1565 Schiller: Die Verschwörung des Fiesko zu Genua, S. 108.

1566 Schiller: Die Verschwörung des Fiesko zu Genua, S. 109.

1567 Schiller: Die Verschwörung des Fiesko zu Genua, S. 111. Hervorhebung im Original.

1568 Vgl. Schiller: Die Verschwörung des Fiesko zu Genua, S. 111.

1569 Schiller: Die Verschwörung des Fiesko zu Genua, S. 117.

hat,¹⁵⁷⁰ und dem eisernen Republikaner ausagiert. Verrina trifft auf den in der Rolle des Tyrannen vollständig angekommenen Fiesko, der „im herzoglichen Schmuk“ gekleidet ist. Er will jedoch „keine Veränderung“¹⁵⁷¹ an ihm bemerken, woraufhin Fiesko äußert: „Nun, siehst du, so mus es doch wahr seyn, daß die Gewalt nicht Tyrannen macht. Seit wir uns beyde verließen, bin ich Genuas Herzog geworden, und Verrina [...] findet meine Umarmung noch feurig wie sonst.“ Doch der abgeklärte Verrina lässt sich nicht von Fiesko einspinnen: „Johann Ludwig Fiesko besaß Länder in meinem Herzen — itzt hat er Genua erobert, und ich nehme mein Eigenthum zurück.“¹⁵⁷² Mutig setzt er dem „verschlagene[n] Spieler“¹⁵⁷³ weiter entgegen: „Abreißen ist doch sonst deine schlechteste Kunst nicht, davon weiß das Lamm Republik zu erzählen, das du dem Wolf Doria aus dem Rachen nahmst – es selbst aufzufressen. – “ Die Geduld des Tyrannen von Genua ist damit strapaziert: „Verrina brandschazt meine Freundschaft.“¹⁵⁷⁴ Der Republikaner erkennt, dass er Fiesko, ganz so wie er es in seinem früheren Gespräch mit Bourgognio (III/1) eingeschätzt hat, nicht von seiner Tyrannei wird abbringen können, und lockt ihn daher zum Hafen: „Herzog von Genua, auf den Schiffen des gestrigen Tyrannen lernst’ ich eine Gattung armer Geschöpfe kennen [...]. Woltest du dich entschließen, die Galeerensklaven zu erlösen?“¹⁵⁷⁵ Fiesko, der sich von der Anerkennung seines Herzogstitels in Verrinas Rede zufrieden zeigt, gibt sich großzügig „Sie seien die Erstlinge meiner Tyranney – Geh, und verkündige ihnen allen Erlösung.“¹⁵⁷⁶ Doch schließlich folgt Fiesko Verrina zum Meer,¹⁵⁷⁷ wo dieser den Tyrannenmord an Fiesko vollzieht¹⁵⁷⁸ und somit dessen tyrannische Karriere beendet. Das republikanische Trauerspiel schließt mit Verrinas „Unterwerfungsgang“¹⁵⁷⁹ zu Andreas, der die alte Ordnung in Genua wieder herstellt.¹⁵⁸⁰ Insgesamt zeigt

1570 Vgl. hierzu Kapitel III.14.3 zu Morden und Tyrannenmord.

1571 Schiller: Die Verschwörung des Fiesko zu Genua, S. 117. Hervorhebung im Original.

1572 Schiller: Die Verschwörung des Fiesko zu Genua, S. 118. Schiller lässt Fiesko daraufhin mit einer antisemitischen Äußerung antworten: „Das wolle Gott nicht. Für ein Herzogthum wäre der Preiß zu jüdisch.“ Schiller: Die Verschwörung des Fiesko zu Genua, S. 118. Hervorhebung im Original.

1573 Schiller: Die Verschwörung des Fiesko zu Genua, S. 118.

1574 Schiller: Die Verschwörung des Fiesko zu Genua, S. 119.

1575 Schiller: Die Verschwörung des Fiesko zu Genua, S. 119 f.

1576 Schiller: Die Verschwörung des Fiesko zu Genua, S. 120.

1577 Vgl. Schiller: Die Verschwörung des Fiesko zu Genua, S. 120.

1578 Vgl. hierzu Kapitel III.14.3.

1579 Golz: Über den Republikanismus in Schillers *Fiesko*, S. 293.

1580 Zur Frage, was dies in Bezug auf die Verfassungsordnung Genuas bedeutet und inwiefern sich mit Andreas die alte Tyrannis restituiert, ebenfalls vgl. Kapitel III.14.3.

das Trauerspiel die Etablierung der ästhetischen Tyrannis durch die Künstlerfigur Fiesko – und seinen Untergang.

14.3 Tod im Scharlach und Purpur

Die Thematik von ästhetisiertem Morden und Tyrannenmord durchzieht Schillers zweites Stück. Ein Ausgangspunkt hierfür ist, dass sich das Verhältnis der Eheleute Leonore und Fiesko als von Distanz und gegenseitigem Unverständnis geprägt darstellt. Fieskos zunehmend tyrannische Ambitionen verstören die junge Leonore. Im dritten Auftritt des dritten Aufzugs tritt Leonore Fiesko bereits mit „*merklicher Angst*“ entgegen: „Seit sieben Monaten hatt ich den seltsamen Traum, Gräfin von Lavagna zu seyn. Er ist verflogen.“¹⁵⁸¹ Dies zeigt die starke Entfremdung des jungen Ehepaares, das insgesamt nur wenig gemeinsame Szenenzeit teilt. Leonore ist in ihren Gefühlen gegenüber Fiesko hin und hergerissen: „Hassen sollt ich dich, Falscher, und werfe mich hungrig auf die Brosamen deiner Zärtlichkeit“.¹⁵⁸² Fieskos Entwicklung zum Tyrannen entfernt ihn immer mehr von seiner Frau, die er lediglich auf die zukünftige Rolle der ihn bewundernden Herzogin festlegt, jedoch kaum (mehr) an seiner Gedanken- und Gefühlswelt teilhaben lässt. Da Leonore Fiesko nicht von seiner Herrschsucht abzubringen vermag, übernimmt sie, psychisch zerrüttet, sein Narrativ des heldenhaften Umsturzes, wobei Theatralität und Rollenspiel in den Fokus rücken. „*Leonore in Mannskleidern*“ betritt schließlich die Szene „*schwärmend*“¹⁵⁸³ und „*wildphantasierend*“, sie verkündet Arabella gegenüber: „Ich werfe mich unter die Kämpfer.“ Die Kunstfigur hat sich, in den Fußstapfen Fieskos, ganz dem theatralen Rollenspiel hingegeben: „[E]ine Heldin soll mein Held umarmen – Mein Brutus soll eine Römerin umarmen. *Sie setzt den Hut auf, und wirft den Scharlach um.* Ich bin Porcia.“¹⁵⁸⁴ Leonore gibt sich ‚wie im Wahn‘ Fieskos Ideen hin, sie erkennt ihn nicht als Caesar, sondern imaginiert sich selbst als Porcia, als die Gemahlin des Brutus.¹⁵⁸⁵ Zum Verhängnis kommt es, als Fiesko auf der Suche nach Gianettino glaubt, diesen

¹⁵⁸¹ Schiller: Die Verschwörung des Fiesko zu Genua, S. 68. Hervorhebung im Original.

¹⁵⁸² Schiller: Die Verschwörung des Fiesko zu Genua, S. 69.

¹⁵⁸³ Schiller: Die Verschwörung des Fiesko zu Genua, S. 106. Hervorhebung im Original.

¹⁵⁸⁴ Schiller: Die Verschwörung des Fiesko zu Genua, S. 107. Hervorhebung im Original. Zur Antikerezeption erläutert Hien: „Die republikanische Tugend von Heldenfiguren wie dem älteren und jüngeren Brutus, ihre Freiheitsliebe, ihr Mut und ihre Opferbereitschaft sowie der Tyrannenhass auf Alleinherrscher à la Cäsar werden in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts zu literarisch-politischen Chiffren.“ Hien: Genua als Modell, S. 52.

¹⁵⁸⁵ Vgl. Lützelers: „Die große Linie zu einem Brutuskopfe“, S. 20.

erblickt zu haben, und ‚ihn‘ ohne Zögern ersticht. Jedoch hat der neue Tyrann damit nicht den Tyrannenmord begangen, sondern versehentlich Leonore getötet, die sich zuvor zufällig in die „Kriegsgarderobe des Tyrannen“,¹⁵⁸⁶ den von ihr gefundenen „*Scharlachrok Gianettinos*“,¹⁵⁸⁷ gehüllt hat.¹⁵⁸⁸ Politisch ist Fiesko auf dem Höhepunkt seiner Macht, Kalkagno verkündet: „Heil Ihnen [...] Herzog von Genua!“¹⁵⁸⁹ Doch als der neue Tyrann seinem „mehr als verpatzte[n] Tyrannenmord“¹⁵⁹⁰ gewahr wird, entlädt sich mit rhetorischer Gewalt sein Wunsch, die Welt auszulöschen. Fiesko richtet sich „mit frechem Zähnblöken gen Himmel. Hätt’ ich nur Seinen Weltbau zwischen diesen Zähnen – Ich fühle mich aufgelegt, die ganze Natur in ein grinsendes Scheusal zu zerkrazen, biß sie aussieht wie mein Schmerz“.¹⁵⁹¹ Der Künstler Fiesko rettet sich, indem er seine Untat ästhetisch begreift: „ich — ermorde — mein Weib! [...] Das ist das Meisterstück.“¹⁵⁹² Er verknüpft den Tod Leonores mit seinem Schicksal und erfüllt ihn somit als Regisseur seines Lebensdramas rationalisierend mit einem Sinn: „Höret Genueser – die Vorsehung, versteh ich ihren Wink, schlug mir diese Wunde nur, mein Herz für die nahe Größe zu prüfen?“¹⁵⁹³ Ein Requiem, das der in nicht ferner Zukunft von Verrina gestürzte Tyrann Fiesko nicht mehr miterleben wird, soll seine unglückselige Mordtat ästhetisch verklären: „[D]ieser unglücklichen Fürstin will ich eine Todtenfeier halten, daß das Leben seine Anbeter verlieren, und die Verwesung wie eine Braut glänzen soll“.¹⁵⁹⁴ Leonores Tod wird durch den Scharlach Gianettinos ästhetisiert. Fieskos Angriff gilt dem durch die Kleidung dargestellten Herrschaftssymbol, das er für sich selbst reklamiert. Doch der Schwertstoß tötet Leonore und damit seine letzte Möglichkeit, eine Alternative zur Herrschaft zu empfinden. Damit ging der Stoß gegen sein eigenes Herz. Tragisch ist, dass Frauenfiguren in Schillers zweitem Stück die Bühne meist nur betreten,

1586 Rocks: Der dramatische ‚Finger des Ohngefährs‘, S. 155.

1587 Schiller: Die Verschwörung des Fiesko zu Genua, S. 111. Hervorhebung im Original.

1588 Zum Sterben im *Fiesko*, besonders auch im Vergleich der Erstfassung zu der Bearbeitung Karl Martin Plümickes vgl. Anke Detken: Das Sterben inszenieren. Der Tod erhabener Heldenfiguren in Schillers *Fiesko* und *Maria Stuart*. In: Friederike Felicitas Günther u. Torsten Hoffmann (Hrsg.): *Anthropologien der Endlichkeit. Stationen einer literarischen Denkfigur seit der Aufklärung*. Für Hans Graubner zum 75. Geburtstag. Göttingen: Wallstein 2011, S. 73–97, bes. S. 73–84. Vgl. zur Konstruktion des Zufalls im *Fiesko* Rocks: Der dramatische ‚Finger des Ohngefährs‘, S. 139–158.

1589 Schiller: Die Verschwörung des Fiesko zu Genua, S. 112. Hervorhebung im Original.

1590 Rocks: Der dramatische ‚Finger des Ohngefährs‘, S. 156.

1591 Schiller: Die Verschwörung des Fiesko zu Genua, S. 114. Hervorhebung im Original.

1592 Schiller: Die Verschwörung des Fiesko zu Genua, S. 115.

1593 Schiller: Die Verschwörung des Fiesko zu Genua, S. 115 f.

1594 Schiller: Die Verschwörung des Fiesko zu Genua, S. 116.

um Opfer männlicher Interessen im Intrigenspiel um Genua zu werden.¹⁵⁹⁵ Leonore, die ihrem Gatten die Herrschsucht ausreden wollte, unterwirft sich schließlich, emotional gebrochen, seinem Narrativ, das ihr den Tod bringt.

Die komplementäre Entsprechung von Leonores versehentlicher Ermordung im Scharlach stellt der klar kalkulierte Tyrannenmord von Verrina an Fiesko im Purpur dar.¹⁵⁹⁶ Bekundet hatte Fiesko: „[D]as Blut der Fiesker fließt nur unter dem Purpur gesund“.¹⁵⁹⁷ Dem Tyrannen „genügt der Scharlach nicht, er begehrt den cäsarischen Purpur und trifft sich in diesem Alleinherrschaftswunsch mit dem Neffen des Dogen.“¹⁵⁹⁸

Am Hafen versucht Verrina, „*heftig an Fieskos Halse weindend*“,¹⁵⁹⁹ ihn dazu zu bewegen, auf die Macht zu verzichten. Fiesko bittet den Republikaner darum, sein Freund zu sein,¹⁶⁰⁰ woraufhin Verrina jedoch prinzipientreu bleibt und Fiesko dreimal zum Verzicht auffordert: „Wirf diesen häßlichen Purpur weg und ich bins! [...] [D]as sind meine ersten Thränen — wirf diesen Purpur weg. [...] [*I*]ndem er niederfällt. Es ist mein erster Kniefall – Wirf diesen Purpur weg.“¹⁶⁰¹ Doch Fiesko denkt nicht daran, seine neu erlangte Herrschaftsinsignie abzulegen. Mit dem Purpur ist der Universalkünstler Fiesko in seinem Schauspiel ästhetisch mit der von ihm beherrschten Welt des Stücks verschmolzen. Verrina sieht ein, dass er Fiesko nicht zum Republikaner machen kann, und dass letzterer „nicht im Traum [daran] denkt [...], die Inszenierung des Staatsreichs als Kunstwerk aufzugeben“.¹⁶⁰² Es bleibt ihm nur der Sturz des Tyrannen. Fiesko äußert entsetzt: „Was zerrst du mich so am Mantel? – er fällt!“ Und Verrina entgegnet „*mit fürchterlichem Hohn*. Nun wenn der Purpur fällt, mus auch der Herzog nach. *er stürzt ihn ins Meer*.“¹⁶⁰³ Buchstäblich geht Fiesko mit dem Gewand des Tyrannen unter. Der Purpur, Sinnbild für Fieskos selbstherrliche Hybris, besiegelt das Ende der kurzweiligen Tyranis des Herzogs von Genua. Der Mord ist auch insofern ästhetisiert, da der Purpur Fieskos

1595 Bertha wird nach ihrer Vergewaltigung durch Gianettino vom väterlichen Haustyranen als Pfand für den Tyrannenmord eingesperrt und später in Bourgogninos Obhut übergeben. Julia, die allerdings selbst Täterin ist und Leonore vergiften wollte, landet gedemütigt für die Zeit von Fieskos Tyranis in seinem Verließ.

1596 Auch Janz widmet sich der Tyrannenmordthematik im Zusammenhang mit Verrina. Vgl. Janz: *Die Verschwörung des Fiesco zu Genua*, S. 77.

1597 Schiller: *Die Verschwörung des Fiesco zu Genua*, S. 99.

1598 Hien: *Genua als Modell*, S. 67.

1599 Schiller: *Die Verschwörung des Fiesco zu Genua*, S. 120. Hervorhebung im Original.

1600 Vgl. Schiller: *Die Verschwörung des Fiesco zu Genua*, S. 120.

1601 Schiller: *Die Verschwörung des Fiesco zu Genua*, S. 120. Hervorhebung im Original.

1602 Janz: *Die Verschwörung des Fiesco zu Genua*, S. 75.

1603 Schiller: *Die Verschwörung des Fiesco zu Genua*, S. 120. Hervorhebung im Original.

Künstlertum und dessen universalen Anspruch ausdrückt. Doch gerade im Banalen und äußerst Unheroischen des Mordes, der sich jenseits der großen Szene ereignet, negiert Verrina Fieskos Künstlertum. Niemand ist mehr zur Stelle, um dem untergehenden Tyrannen beizustehen und der herbeieilende Kalkagno berichtet bereits vom sich drehenden politischen Wind: „Andreas ist zurück, halb Genua springt dem Andreas zu. Wo ist Fiesko?“ Die letzten Worte des Trauerspiels fallen dem abgeklärten Republikaner Verrina zu. Im Hinblick auf seinen Tyrannenmord an Fiesko äußert er: „Ertrunken. [...] Ertränkt, wenn das hübscher lautet – Ich geh zum Andreas.“¹⁶⁰⁴ Dieser Schluss wird kontrovers diskutiert. Während auf der einen Seite die Resignation Verrinas gesehen werden kann, der sich am Ende doch dem „Tyrann[en] Andreas Doria“¹⁶⁰⁵ unterwirft und Genua, mit Janz gesprochen, somit „zum fürstlichen Status quo“¹⁶⁰⁶ zurückkehrt, ist auf der anderen Seite für Hien die „alte Ordnung [...] eben nicht die absolutistisch-tyrannische, sondern die republikanische Mischverfassung.“¹⁶⁰⁷ Auch für Lützeler ist der „alte Doria [...] kein Tyrann, denn die demokratische Institution der Signoria wird von ihm anerkannt.“¹⁶⁰⁸ Ferner ist Lützeler der Ansicht: „Weil Andreas Doria jeder Cäsarismus fernliegt, weil er – trotz einer Herrschaftsform mit monarchischen Zügen – der Garant des Republikanismus ist, kann sich Verrina zu ihm bekennen.“¹⁶⁰⁹ Deutlich erkennbar an diesen Argumentationen ist der Versuch, Schillers Drama doch noch einen positiven Ausblick zum Republikanismus zu eröffnen.¹⁶¹⁰ Auch Müller-Seidel meint in Bezug auf den Schluss: „Es beginnt nicht alles völlig von vorn, sondern jeweils auf einer höheren Stufe.“¹⁶¹¹ Ist dem so? Da das Stück sein Publikum über die weitere Zukunft des Kunst-Genuas im Unklaren lässt, fällt dies ins Reich der Spekulation. Andreas ist freilich nicht der Tyrann, der durch seinen Neffen Gianettino verkörpert wird, doch in III/5 hatte Verrina ausdrücklich *beide* Doria – und dies war nicht nur ein Spielzug gegenüber Fiesko – zu

1604 Schiller: Die Verschwörung des Fiesko zu Genua, S. 121.

1605 Michelsen: Schillers Fiesko: Freiheitsheld und Tyrann, S. 341.

1606 Janz: *Die Verschwörung des Fiesco zu Genua*, S. 82.

1607 Hien: Genua als Modell, S. 68.

1608 Lützeler: „Die große Linie zu einem Brutuskopfe.“, S. 21.

1609 Lützeler: „Die große Linie zu einem Brutuskopfe.“, S. 22.

1610 Auf der schwierigen Suche nach Identifikationsfiguren für ein republikanisch gesinntes Publikum gar den Haustyrannen „Verrina zum genuesischen Brutus“ (Lützeler: „Die große Linie zu einem Brutuskopfe.“, S. 23.) zu erklären, führt doch etwas zu weit.

1611 Müller-Seidel: Verschwörungen und Rebellionen in Schillers Dramen, S. 446.

Tyrannen erklärt.¹⁶¹² Es ist der nüchterne realpolitische Pragmatismus, der Verrina dazu bewegt, sich in Form eines *gentleman's agreement* mit Andreas zu verständigen, um Genua zu befrieden. Die republikanische Freiheit ist damit jedenfalls nicht erreicht und die Chancen gar für republikanische Demokratie bleiben in Schillers Genua mittelfristig eher ungünstig. Ob Andreas mit der Erfahrung der Verschwörung weiterhin die gleiche Teilhabe des Senats dulden wird, kann jedoch zumindest angezweifelt werden. Immerhin wurde sein trotz aller augenscheinlicher Willkür und Brutalität von ihm geliebter und letztlich nicht durch herzogliche Autorität aus dem Machtzentrum verdrängter Neffe während der Unruhen getötet (der Tyrannenmörder Bourgogninio hat Genua mit Bertha sicherheitshalber verlassen, seine Rückkehr in den Herrschaftsbereich des Andreas ist ungewiss). Zusätzlich steht Andreas unter dem politischen Druck, ohne weiteren Kandidaten aus der Familie mit seinen achtzig Jahren einen Nachfolger ‚installieren‘ zu müssen. Gut vorstellbar ist es auch, dass nach dem Ableben des Andreas die „Wahl eines neuen Dogen“¹⁶¹³ den Anlass für einen neuerlichen Machkampf und reichlich tyrannische Ambitionen bietet. Die fragile Situation wird im intrigenreichen Genua wohl nicht dazu beitragen, dass Griffe nach der Herrschaft und tyrannische Kabale abnehmen werden – nur ist dies nicht mehr Bestandteil von Schillers republikanischem Trauerspiel.

14.4 Metareflexive Ästhetik: Verkünstlichung, Schattenrisse, Statuen, Gemälde und morgendliches Stadtpanorama

Kunstwerke im Kunstwerk *Fiesko* sind in so reichlicher Weise Thema der Figurenrede, dass sich das republikanische Trauerspiel insgesamt zu einen multimedialen Dialog der Künste öffnet, bei dem die Thematik der Binnenkunstwerke zentral ist. Fiesko, den Verrina als „Anbeter der Kunst“¹⁶¹⁴ bezeichnet, übernimmt als Spieler, Regisseur und gigantomantischer Universalkünstler im Verlauf der Handlung die ästhetische Herrschaft über sein Drama, indem er die eigene Kunstwelt in seine ästhetische Tyrannis transformiert. Das Stück lotet als Kunstwerk die Möglichkeiten der Künste¹⁶¹⁵ und

¹⁶¹² In Bezug auf Gianettino und Andreas heißt es von Verrina: „Ich hasse den ersten, den letzten fürchte ich. Andreas Doria falle!“ Schiller: Die Verschwörung des Fiesko zu Genua, S. 74.

¹⁶¹³ Hien: Genua als Modell, S. 69.

¹⁶¹⁴ Schiller: Die Verschwörung des Fiesko zu Genua, S. 36.

¹⁶¹⁵ Auf Schillers Texte bezogen erläutert Markus Ohlenroth dabei, dass „von einer eigenständigen Bildtheorie Schillers nicht gesprochen werden kann. Statt in einer klar

der Verschmelzung von Kunst und theatraler Existenz aus, wodurch es zur Metareflexion des Ästhetischen avanciert. Die Kunstfiguren ‚verkünstlichen‘ sich nicht nur gegenseitig in ihrer von Vergleichen und Kunstmetaphern angereicherten Redeweise, sondern widmen sich auch ausführlich in Form der Ekphrasis verschiedenen Kunstwerken im Drama. Implizit ist den Figuren und insbesondere Fiesko ein ‚geheimes‘ Wissen um die eigene Künstlichkeit eingeschrieben. Fiesko agiert als möglichst effektvoller theatraler Performer für sein Publikum innerhalb und außerhalb der Bretter, die seine Welt bedeuten. Die ästhetische Souveränität über sein eigenes Stück reißt er an sich, während er es sich erspielt.

Diese Dynamik erscheint am Beginn der Handlung von Leonore noch gehemmt, die Fiesko verkünstlicht¹⁶¹⁶ und als marmornes Standbild ‚auf den Sockel hebt‘. Leonores steinern-possessive Männlichkeitskonstruktion bildet die Gegenstatue zu der des Andreas, die die Handwerker in II/8 „[i]n Stücken!“¹⁶¹⁷ sehen wollen:

Und nun Mein ihn zu nennen! Verwegenes entsezliches Glück! Mein Genuas größten Mann *mit Anmuth* der vollendet sprang aus dem Meisel der unerschöpflichen Künstlerin, alle Größen seines Geschlechts im lieblichsten Schmelze verband – [...] – dieser Dein Fiesko – [...] – wird – uns Genua von seinen Tyrannen erlösen!¹⁶¹⁸

Darüber hinaus hybridisiert Leonore Fiesko in seiner Künstlichkeit, indem sie ihn bereits zuvor als „blühende[n] Apoll, verschmolzen in den männlich-schönen Antinous“¹⁶¹⁹ imaginiert und ihm damit weitere Rollen zuweist. Diese Auseinandersetzung mit der Kunstfigur Fiesko kann auch als Übermalungsvorgang verstanden werden, der die Komplexität der Figur um verschiedene durchscheinende Schichten erhöht. Allerdings kommt Leonores kreative Gattengestaltung zum Erliegen, als sich Fiesko selbst immer mehr als Schöpfer und ästhetischer Herrscher über die gesamte Kunstwelt in Szene setzt. Nach

abgegrenzten Theorie faßbar zu sein, müssen die einzelnen Aspekte seiner fortdauernden Beschäftigung mit Bildern implizit erschlossen werden“. Markus Ohlenroth: *Bilderschrift. Schillers Arbeit am Bild*. Frankfurt a. M. u. a.: Lang 1995 (= Deutsche Sprache und Literatur 1524), S. 236.

1616 Vgl. auch Graham: Schiller, ein Meister der tragischen Form, S. 15.

1617 Schiller: *Die Verschwörung des Fiesko zu Genua*, S. 48.

1618 Schiller: *Die Verschwörung des Fiesko zu Genua*, S. 14 f. Hervorhebung im Original.

1619 Schiller: *Die Verschwörung des Fiesko zu Genua*, S. 14.

einer Phase des gegenseitigen Unverständnisses in IV/14¹⁶²⁰ ordnet sich Leonore verhängnisvollerweise in V/5 den Phantasien Fieskos als ‚Porcia‘ unter.

Die Thematisierung und der Tausch von Schattenrissen¹⁶²¹ versinnbildlicht an mehreren Stellen des Trauerspiels die Künstlichkeit der Figuren. Die durch die Schattenrisse vorgenommene Doppelung der Kunstfiguren potenziert ihren Kunstcharakter und setzt Theatralität mit Bildender Kunst in eine enge Beziehung. Julia versucht Fiesko durch ihren Schattenriss zu dominieren: „So Sklave! trage die Farbe deines Herrn.“¹⁶²² An späterer Stelle verwendet sie den Schattenriss Leonores, den sie von Fiesko erhalten hatte, als Mittel der Demütigung: „[S]ie giebt ihr [Leonore, T. N.] ihre *Silhouette*, und lacht boshaft auf.“¹⁶²³ Insgesamt zeigt die Gräfin Imperiali eine große Nähe zum Künstlichen. In gehässiger Weise äußert sie Leonore, ihrer jüngeren Konkurrentin um Fiesko, gegenüber: „Nehmen Sie zur Kunst Ihre Zuflucht, wo die Natur an Ihnen Stiefmutter war. Einen Firniß auf diese Wangen [...]. So wird Ihr Gesichtgen nie einen Käufer finden.“¹⁶²⁴

Vor der Tableau-Szene dient Fiesko bereits die Statue der „Venus von Florenz“¹⁶²⁵ für eine chauvinistische Ekphrasis, mit der er – noch in der Haltung des Epikureers – die Überlegenheit der Kunst gegenüber der Natur herstellt.¹⁶²⁶ In Fieskos Ausflucht zur Kunst zeigt sich seine Verbindung mit der Ästhetik und sein späterer Anspruch, mit seiner Kunst über die Kunstwelt zu herrschen – ‚Natur‘ ist seine Sache nicht.

Die Metareflexivität des Ästhetischen veranschaulicht das Stück besonders in der Tableau-Szene mit dem Maler Romano, in welcher die Tyrannenmordthematik in Schillers Stück anhand eines Gemäldes illustriert wird. Nachdem Kalkagno Zweifel an der Schlagfertigkeit der Verschwörer angemeldet hat,¹⁶²⁷ entdeckt Verrina diesen seinen Plan, das ‚große‘ Individuum Fiesko durch die Verschränkung von Ästhetik und Politik für die Verschwörung zu gewinnen:

1620 Vgl. hierzu der von Leonore thematisierte Antagonismus zwischen ‚Liebe‘ und ‚Herrschaft‘, s. Kapitel III.14.5.

1621 Vgl. Schiller: Die Verschwörung des Fiesko zu Genua, z. B. S. 19 u. S. 39.

1622 Schiller: Die Verschwörung des Fiesko zu Genua, S. 19.

1623 Schiller: Die Verschwörung des Fiesko zu Genua, S. 39. Hervorhebung im Original.

1624 Schiller: Die Verschwörung des Fiesko zu Genua, S. 38.

1625 Schiller: Die Verschwörung des Fiesko zu Genua, S. 46.

1626 Vgl. Schiller: Die Verschwörung des Fiesko zu Genua, S. 46 f.

1627 Kalkagno zielt dabei besonders auf gesellschaftlich relevante Gruppen: „Werden vier Patrioten genug seyn, Tyrannei, die mächtige Hyder zu stürzen? Werden wir nicht den Pöbel aufrühren? Nicht den Adel zu unsrer Parthey ziehen müssen?“ Schiller: Die Verschwörung des Fiesko zu Genua, S. 36.

[I]ch habe längst einen Mahler im Solde, der seine ganze Kunst verschwendet, den Sturz des Appius Klaudius fresco zu mahlen. Fiesko ist ein Anbeter der Kunst, erhitzt sich gern an erhabenen Szenen. Wir werden die Malerei nach seinem Pallast bringen, und zugegen seyn, wenn er sie betrachtet. Vielleicht, daß der Anblick seinen Genius wieder aufweckt – Vielleicht –,¹⁶²⁸

Schöpfer des im Folgenden von Figuren und Publikum betrachteten Gemäldes ist der sich gegenüber den genuesischen Nobili untertänig inszenierende Maler Romano,¹⁶²⁹ der allerdings sehr wohl die Gelegenheit zu nutzen weiß, die Anwesenden auf sein bisheriges Werk aufmerksam zu machen. Dieses widmet sich durchaus nicht nur dem Tyrannenmord: „Zu Florenz steht mein sterbender Herkules, meine Kleopatra zu Venedig, der wüthende Ajax zu Rom“. Mit diesen Schöpfungen in der Kunstwelt des Stücks steht er in Konkurrenz zu Fieskos entstehender ästhetischer Tyrannei. Der Graf von Lavagna gibt sich jedoch bewusst unaufgeregt und gönnerhaft: „Wir wollen uns ganz dem Künstler schenken“. Auf seinem Tableau zeigt der Maler „die Geschichte der Virginia, und des Appius Klaudius.“¹⁶³⁰ Das Gemälde setzt das Verginia-Motiv, das Verrina mit seiner durch Gianettino vergewaltigten Tochter Bertha verbunden hatte,¹⁶³¹ mit dem folgenden Tyrannenmord an Appius Klaudius in Verbindung. Der „Sturz des Appius Claudius, d. h. des in der Livianischen Verginia-Geschichte auftauchenden Tyrannen“¹⁶³² ist die ideale Folie für den von Verrina erhofften Tyrannenmord an Gianettino.

¹⁶²⁸ Schiller: Die Verschwörung des Fiesko zu Genua, S. 36.

¹⁶²⁹ Vgl. Schiller: Die Verschwörung des Fiesko zu Genua, S. 60.

¹⁶³⁰ Schiller: Die Verschwörung des Fiesko zu Genua, S. 60.

¹⁶³¹ Verrina hat seine Tochter allerdings nicht erdolcht, sondern als Pfand für die republikanische Befreiung Genuas in seinen Keller gesperrt. Vgl. Schiller: Die Verschwörung des Fiesko zu Genua, S. 34. Schillers Verrina „zitiert“ mit diesem auch bereits für Lessings *Emilia Galotti* zentralen Stoffkomplex, wie Matthias Luserke-Jaqui zusammenfasst, „das römische Vorbild des Verginius, der seine eigene Tochter Verginia mit dem Messer erstochen hatte, weil diese von Decemvir Appius Claudius begehrt [...] worden war. Im 18. Jahrhundert gilt diese Geschichte als Beispiel für die Tugendhaftigkeit und Ehrbarkeit eines Bürgers. Auch Lessing legt sie als Referenzmuster seiner *Emilia Galotti* zugrunde.“ Matthias Luserke-Jaqui: Friedrich Schiller. Tübingen u. Basel: Francke 2005 (= UTB 2595), S. 103. Vgl. zum den Korrespondenzen von Romano und dem Maler Conti in Lessings *Emilia Galotti* Lützelers: „Die große Linie zu einem Brutuskopfe.“, S. 17.

¹⁶³² Rocks: Der dramatische ‚Finger des Ohngefährs‘, S. 149. Lützeler stellt heraus, dass „in dem Jahrzehnt vor der Französischen Revolution von den bildenden Künstlern wie den Schriftstellern“ bevorzugt die Thematik des antiken Tyrannenmordes zur Verarbeitung kommt. Sie aktualisieren „jene Stoffe aus römischer Sage und Geschichte, in denen die moralische Überlegenheit republikanischer Heroen über Despoten und Tyrannen überliefert ist. Es nicht von ungefähr, daß die Sagen vom Tyrannenmord des Verginius und

Die im Stück von den Figuren vorgenommene Ekphrasis des Gemäldes bildet eine Schlüsselszene des Trauerspiels, die Theatralität und Bildende Kunst miteinander engführt. Verrina und Fiesko spielen unter der Wirkung des Gemäldes mit- und gegeneinander, sie nutzen das Bildmotiv für ihre intrigante Selbstinszenierung. Den Zuschauer*innen wird hierdurch ein ästhetisches Doppelbild vor Augen geführt. Verrina, der durch Berthas Schicksal besonders glaubwürdig den Tyrannenhass zu verkörpern weiß, bietet Figuren und Publikum ein entsprechendes emotionales Schauspiel, das die anwesenden Verschwörer mitreißen und Fiesko endlich zu einer Positionierung zwingen soll: „Sprüz zu eisgrauer Vater – Zukst du Tyrann? – Wie so bleich steht ihr Klöße Römer – Ihm nach Römer – das Schlachtmesser blinkt – Mir nach Klöße Genueser – Nieder mit Doria! Nieder! Nieder! *er haut gegen das Gemähle*.“¹⁶³³ Die Theaterfigur Verrina hat sich in ihrer glaubhaften Inszenierung in der Kunstwelt des Gemäldes von Romano verloren. Verrina hat die Kunst für das ‚Leben‘ genommen und gar gestisch den Tyrannenmord auf der Leinwand nachvollzogen, indem er gegen das Gemälde geschlagen hat. Nach diesem Spiel im Spiel inszeniert der Republikaner sein Zu-sich-Kommen, indem er Handlungsdruck auf Fiesko ausübt: „Wo bin ich? [...] Du hier Fiesko? Der Tyrann lebt noch, Fiesko?“¹⁶³⁴

Diese Spielaufforderung an den Grafen von Lavagna ist eindeutig, Fiesko muss agieren, er ist von Verrina herausgefordert. Zunächst dämpft Fiesko die Wirkung von Verrinas Spiel mit einer Mischung aus nonchalanter Gelassenheit und epikureerhaftem Chauvinismus. Dem Maler, der ebenfalls durch seinen künstlerischen Einfluss eine Konkurrenz für Fiesko in Bezug auf die ästhetische Kontrolle über die Kunstwelt darstellt, schmeichelt er zunächst gönnerhaft: „Ihre Kunst macht diesen alten Mann zum bartlosen Träumer.“¹⁶³⁵ Um die von Verrina erhoffte Wirkung seines Spiels ins Leere laufen zu lassen, lenkt Fiesko in seiner Bildbeschreibung den Blick vom Tyrannenmord auf erotische Motive. Dies stellt für Verrina, der seine Tochter mit der Bilddarstellung verbunden hatte, eine besondere Provokation dar:

Diesen Römerkopf findet du bewundernswert? [...] Hier das Mädchen blik an. [...] Welche Anmuth auch aus den welkenden Lippen? Welche Wollust im verlöschenden Blik? – Unnachahmlich! Göttlich Romano! – Und noch die weiße blendende Brust, wie angenehm noch von des Athems lezten Wellen gehoben!

Sturz der Tarquinier-Monarchie durch Junius Brutus zu den beliebten Motiven der neuen Künstlergeneration gehören.“ Lützelers: „Die große Linie zu einem Brutuskopfe.“, S. 15.

1633 Schiller: Die Verschwörung des Fiesko zu Genua, S. 60 f. Hervorhebung im Original.

1634 Schiller: Die Verschwörung des Fiesko zu Genua, S. 61.

1635 Schiller: Die Verschwörung des Fiesko zu Genua, S. 61.

Mehr solche Nymphen Romano, so will ich vor Ihren Phantasien knien, und der Natur einen Scheidebrief schreiben.¹⁶³⁶

Fiesko „verkennt bewußt das revolutionäre Motiv des Bildes und genießt es wie ein erotisches Rokoko-Gemälde in der Manier eines François Boucher.“¹⁶³⁷ Verrinas aufrührerisches Spiel und Romanos politische Kunst werden im Angesicht von Fieskos erotischer Rezeption desavouiert: „Solt ich Ihnen diesen Virginakopf bezahlen, müßt ich Genua in Versaz geben. Nehmen Sie weg.“¹⁶³⁸ Nachdem Fiesko die Affekte in der Szene durch seine Überspielung des Politischen gedämpft hat, kann er zu seinem eigentlichen Schlag ausholen und sowohl Verrina die Vorherrschaft über die Verschwörung entreißen als auch Romano seine Schöpferkraft absprechen. Dabei ist für Fiesko entscheidend, dass er „den Künstler als Künstler [überbietet].“¹⁶³⁹ Fiesko zeigt sich als universale Künstlerfigur, die im Angesicht des Gemäldes nach der ästhetischen Kontrolle über die eigene Kunstwelt greift, um das Stück prometheushaft nach seinem eigenen Bilde zu gestalten:

Tritt her Mahler. *äuserst stolz und mit Würde*. So trozig stehst du da, weil du Leben auf to d t e n Tüchern heuchelst, und große Thaten mit kleinem Aufwand verewigst. Du pralst mit Poetenhize, der Phantasie marklosem Marionettenspiel, ohne Herz, ohne Thatenerwärmende Kraft; Stürzest Tyrannen auf Leinwand; – bist selbst ein elender Sklave? Machst Republiken mit einem Pinsel frei; – kannst deine eigene Ketten nicht brechen? *voll und befehlend*. Geh! – Deine Arbeit ist Gaukelwerk – der Schein weiche der That – *mit Größe, indem er das Tableau umwirft*. Ich habe gethan, was du – nur mahltest. *alle erschüttert*. Romano trägt sein Tableau mit Bestürzung fort.¹⁶⁴⁰

Während Verrina durch seinen Schlag gegen die Leinwand der Bildmotivik affirmativ zugesprochen hat, stürzt Fiesko nicht nur die „Tyrannen auf Leinwand“, sondern auch seinen ästhetischen Konkurrenten Romano, dessen Kunst er verwirft bzw. „*umwirft*“. Fiesko hat sowohl den Maler Romano als auch den unbegabten Schauspieler Verrina¹⁶⁴¹ auf die Plätze verwiesen und sich als Souverän der Verschwörung nachdrücklich ins Spiel gebracht. Er verkörpert

1636 Schiller: Die Verschwörung des Fiesko zu Genua, S. 61.

1637 Lützel: „Die große Linie zu einem Brutuskopfe.“, S. 17.

1638 Schiller: Die Verschwörung des Fiesko zu Genua, S. 61.

1639 Michelsen: Schillers Fiesko: Freiheitsheld und Tyrann, S. 356. Hervorhebung im Original.

1640 Schiller: Die Verschwörung des Fiesko zu Genua, S. 61 f. Hervorhebung im Original.

1641 Vgl. auch Walter Hinderer: „Ein Augenblick Fürst hat das Mark des ganzen Daseins verschlungen“. Zum Problem der Person und der Existenz in Schillers *Die Verschwörung des Fiesco zu Genua*. In: Jahrbuch der Deutschen Schillergesellschaft 14 (1970), S. 230–274, hier S. 257.

damit den Antagonismus zu Romanos Gemälde: Nicht der Tyrannenmord im Dienste der allgemeinen Freiheit ist Fieskos Ziel, sondern die Errichtung der eigenen ästhetischen Tyrannis.

Deutlich wird dies Fiesko selbst in der zur Tableau-Szene spiegelbildlichen Szene des morgendlichen Sonnenaufgangs (III/2). Fieskos leviathanistische Größe muss die Enge seines Palasts hinter sich lassen, um sich im Angesicht der Kunstwelt Genuas entfalten zu können: „Ich mus mich im offenen dehnen.“¹⁶⁴² Von seinem Palast blickt der angehende Tyrann auf Genua und seine Menschen herab. Zweifel an seiner überlegenen Größe kommen dem gigantomanischen Universalkünstler nicht ernsthaft in den Sinn: „Daß ich der gröste Mann bin im ganzen Genua? und die kleineren Seelen sollten sich nicht unter die Große versammeln?“¹⁶⁴³ Vor den Augen Fieskos erstrahlt ein gemaltes Theaterpanorama: „Stadt und Meer vom Morgenroth überflammt“.¹⁶⁴⁴ In diesem Szenenbild „[wird] [d]ie aufgehende Sonne [...] zum Herrscher-sinnbild verklärt und strahlt nicht nur über Genua, sondern *entflammt* Fieskos Ambitionen“.¹⁶⁴⁵ Ähnlich wie Georges Algalab sich im Sonnenkult gespiegelt sieht,¹⁶⁴⁶ empfindet auch Fiesko seine Größe im Schein der morgendlichen Sonne, die seine Kunstwelt erleuchtet und die er als Sinnbild für seinen alles überstrahlenden Aufstieg begreift. Dieses ‚Gemälde‘ des morgendlichen Genuas ist das Bild, das Fiesko Romanos Tableau entgegenhält. Fiesko imaginiert sich als ästhetischer Herrscher über die Welt seines Stücks, dem Universalkünstler hat sich alles zu ‚subordinieren‘:¹⁶⁴⁷ „Diese majestätische Stadt. [...] Me in! – und drüber emporzuflammen gleich dem königlichen Tag – drüber zu brüten mit Monarchenkraft“. Das Ringen des ‚Republikaners‘ Fiesko mit dem Tyrannen Fiesko scheint nicht von besonders schwerwiegenden ethisch-moralischen Skrupeln des Protagonisten begleitet, rasch kommt der durch sich selbst zur Macht Verführte zu seiner Erkenntnis: „[E]s ist namenlos gros eine Krone zu stehlen. Die Schande nimmt ab mit der wachsenden Sünde. [...] Gehorchen und Herrschen! – Seyn und Nichtseyn!“¹⁶⁴⁸ Fieskos Versuchung, die Macht an sich zu reißen und seine Tyrannis zu etablieren, ist zu groß. Der republikanische Weg ist ihm hierdurch verbaut: „Ei n

¹⁶⁴² Schiller: Die Verschwörung des Fiesko zu Genua, S. 66.

¹⁶⁴³ Schiller: Die Verschwörung des Fiesko zu Genua, S. 67.

¹⁶⁴⁴ Schiller: Die Verschwörung des Fiesko zu Genua, S. 66 f. Hervorhebung im Original.

¹⁶⁴⁵ Boyken: „So will ich dir ein männlich Beispiel geben“, S. 140.

¹⁶⁴⁶ Vgl. Kapitel III.17.

¹⁶⁴⁷ Vgl. Schiller: Die Verschwörung des Fiesko zu Genua, S. 76.

¹⁶⁴⁸ Schiller: Die Verschwörung des Fiesko zu Genua, S. 67. Diese Argumentation Fieskos überschneidet sich mit der Machiavellis, der den Erfolg zum einzigen Kriterium für die Anerkennung durch die Menschen erklärt hat; vgl. Kapitel I.1.3.

Augenblick: Fürst: hat das Mark des ganzen Daseins verschlungen.¹⁶⁴⁹ Die zuvor im Drama nicht besonders glaubhaft formulierten Zweifel Fieskos an seinen persönlichen Herrschaftsambitionen sind nach dieser Szene, dem *point of no return* des Stücks, ausgeräumt: „Ich bin entschlossen!“¹⁶⁵⁰

Zweifel an der ästhetischen Alleinherrschaft Fieskos zu wecken, versucht allerdings noch einmal Leonore (IV/14). Sie kritisiert dabei das Gemälde, dass sich Fiesko von seiner Welt gemacht hat, kränkt ihn in seinem Künstlertum und spricht ihm seine allumfassende Schöpferpotenz ab:

Und doch ist das Gemählde nicht fertig. [...] Selten stiegen Engel auf den Thron. Seltener herunter. [...] Fürsten Fiesko? Diese misrathenen Projekte der wollenden und nicht könnenden Natur – sitzen so gern zwischen Menschheit und Gottheit nieder; — heillose Geschöpfe. Schlechtere Schöpfer.¹⁶⁵¹

Fiesko, den sein „Weg [...] zum Selbstgenuß und zur Selbstvergottung [ge]führt“ hat,¹⁶⁵² kann und will jedoch nicht mehr von der Errichtung seiner ästhetischen Tyrannis lassen, was auch Konsequenzen für seine Gemahlin mit sich bringt: „Die Brücke ist hinter mir abgehoben“. Leonore versucht Fiesko noch einmal erotisch zu binden („Ich hörte dich wohl einst schwören, meine Schönheit habe alle deine Entwürfe gestürzt“) und schlägt die gemeinsame Flucht vor: „Laß uns fliehen, Fiesko“.¹⁶⁵³ Doch für den Tyrannen *in spe* gibt es kein Zurück mehr. Auf einen „Kanonenschuß“ hin „springt“¹⁶⁵⁴ er an sein Werk, die ästhetische Kontrolle über sein Trauerspiel ganz an sich zu reißen. Leonore, die sich schließlich im ‚Wahn‘ seinen Phantasien subordiniert, wird er wenig später versehentlich erstechen.

14.5 Ein metareflexives Theater der Tyrannei

Die Theaterfigur Fiesko ist ein Spieler,¹⁶⁵⁵ der sich im Laufe des Dramas seine ästhetische Tyrannis erspielt; Theatralität und Spiel im Spiel stellen insgesamt eine zentrale Thematik des Stücks dar. Im *Fiesko* „inszeniert der Graf von

1649 Schiller: Die Verschwörung des Fiesko zu Genua, S. 67 f.

1650 Schiller: Die Verschwörung des Fiesko zu Genua, S. 68.

1651 Schiller: Die Verschwörung des Fiesko zu Genua, S. 101.

1652 Hinderer: „Ein Augenblick Fürst hat das Mark des ganzen Daseins verschlungen“, S. 246.

1653 Schiller: Die Verschwörung des Fiesko zu Genua, S. 101.

1654 Schiller: Die Verschwörung des Fiesko zu Genua, S. 102. Hervorhebung im Original.

1655 Graham stellt die zentrale Bedeutung des Spiels für Fiesko heraus: „In einer ganzen Reihe von Bemerkungen zeigt sich uns Fiesco als ein Mann, der mit anderen Menschen ebenso spielt wie mit dem eigenen Leben und dem Glück“. Graham: Schiller, ein Meister der

Lavagna den politischen Aufstand als Theaterstück: Theater im Theater, Spiel im Spiel – das Bühnenexperiment erscheint als reizvolle metafiktionale Verdopplung des Theatralischen.¹⁶⁵⁶ Das nach Fieskos Verschwörung benannte Trauerspiel „ist durchsetzt mit Motiven von Theater und Komödie, von Verstellung, (Rollen-)Spiel und Maske. In dem Spektakel der Verschwörung erscheint Fiesko zugleich als Autor, Regisseur und ständig die Rollen wechselnder Hauptdarsteller“.¹⁶⁵⁷ Fiesko, „der Performer von Genua“¹⁶⁵⁸ ist nicht nur ein „große[r] Intrigant“, sondern durch und durch „ein Spieler.“¹⁶⁵⁹ Seine „Politik ist Theater“,¹⁶⁶⁰ und zwar ein Theater der ästhetischen Tyrannei. Mittels der Figur des Grafen von Lavagna reflektiert das Stück die Möglichkeiten des Theatralischen insgesamt, wobei die Figuren und besonders Fiesko ein implizites Wissen um die eigene theatrale Existenz zu besitzen scheinen. Daraus leitet sich eine Metareflexion des Ästhetischen und insbesondere des Theatralen ab, worin eine besondere Leistung – fernab der Versuche, das Kunstwerk im Dienste einer republikanischen Aussage als politische Funktionskunst einordnen zu wollen – des Trauerspiels zu sehen ist. Um Fiesko zu analysieren, ist es zentral, ihm nicht wie Hinderer ein „eigentliches Sein“¹⁶⁶¹ zu attestieren, sondern die Figur in ihrer „permanente[n] Verstellung“¹⁶⁶² und stän-

tragischen Form, S. 13. Bei King heißt es: Fiesko „follows the play instinct, which is the essence of aesthetic freedom“. King: *The Artist as Conspirator*, S. 29.

1656 Roßbach: *Die Verschwörung des Fiesko zu Genua*, S. 62. Vgl. auch Boyken: „So will ich dir ein männlich Beispiel geben“, S. 130 u. Müller-Seidel: *Verschwörungen und Rebellionen in Schillers Dramen*, S. 430.

1657 Roßbach: *Die Verschwörung des Fiesko zu Genua*, S. 62. Auch Hinderer betont das theaterreflexive Verhalten der Figur: „Fiesco spielt in einem Stück, das er selbst für sich geschrieben hat, nicht nur die Hauptrolle, sondern führt auch selbstherrlich Regie“ (Hinderer: „Ein Augenblick Fürst hat das Mark des ganzen Daseins verschlungen“, S. 249.) und sieht in ihm die „Dreieinigkeit von Autor, Regisseur und Hauptdarsteller“ (Hinderer: „Ein Augenblick Fürst hat das Mark des ganzen Daseins verschlungen“, S. 256 f.) verkörpert. Müller-Seidel unterstreicht ebenfalls diese Sicht auf Fiesko: „Die Aktion der Verschwörung beherrscht er auf seine Art, indem er sich als Spielernatur von Format erweist. Mehr noch versteht er die Verschwörung selbst als ein Spiel, als ein Schauspiel, in dem er und kein anderer Regie zu führen weiß.“ Müller-Seidel: *Verschwörungen und Rebellionen in Schillers Dramen*, S. 430. Ähnliches stellt auch Golz heraus, wenn er äußert: „Vielmehr erweist sich Fiesko als Spieler, als Virtuose in einem wechselnden Rollenspiel, in dem er die anderen über seine wahren Absichten täuscht, ohne diese irgendjemandem oder auch dem Publikum zu erkennen zu geben.“ Golz: *Über den Republikanismus in Schillers Fiesko*, S. 286.

1658 Springer: „Ich mus mich im offenen dehnen.“, S. 56. Hervorhebung im Original.

1659 Michelsen: *Schillers Fiesko: Freiheitsheld und Tyrann*, S. 351. Hervorhebung im Original.

1660 Michelsen: *Schillers Fiesko: Freiheitsheld und Tyrann*, S. 357.

1661 Hinderer: „Ein Augenblick Fürst hat das Mark des ganzen Daseins verschlungen“, S. 249.

1662 Boyken: „So will ich dir ein männlich Beispiel geben“, S. 132.

digen performativen Beweglichkeit, die nach einem ‚Oben‘ strebt, zu sehen. Fiesko macht auch daher nicht „die Wirklichkeit zur Bühne und die Bühne zur Wirklichkeit“,¹⁶⁶³ sondern die Kunstfigur spielt im Rahmen des Kunstwerkes mit dessen Figuren und der gesamten Kunstwelt Genuas, die ihr zum Material wird. Schiller lässt seine Kunstfigur Fiesko in ihrem unbändigen Freiheitsdrang die eigene Kunstwelt ästhetisch zur Tyrannis umformen und auf diesem Höhepunkt der Herrschaft mit dem Ende des Stücks untergehen. Das Trauerspiel zeigt sich als metareflexives Theaterexperiment, das Ästhetik und Tyrannis engführt, sich dabei jedoch weitgehend antagonistisch zu Schillers späterer Positionierung in *Über die ästhetische Erziehung des Menschen* zeigt. Schiller formuliert dort im 15. Brief: „[D]er Mensch spielt nur, wo er in voller Bedeutung des Worts Mensch ist, und er ist nur da ganz Mensch, wo er spielt.“¹⁶⁶⁴ Dieses Diktum deckt sich zwar mit der zentralen Rolle des Spiels für Fiesko, der ganz theatrale Kunstfigur ist, jedoch müsste es in Rückbezug auf den Grafen von Lavagna der Buchfassung ganz grundsätzlich abgewandelt werden: Fiesko spielt nur, um sich die ästhetische Kontrolle über sein eigenes Trauerspiel anzueignen, und er wird ganz Tyrann, indem er spielt.

Die Dynamik des Trauerspiels speist sich zu einem wesentlichen Teil aus dem andauernden Verwirrspiel und der Spielleidenschaft der stürmenden und drängenden Renaissance(kunst)figuren. Als sich Fiesko vor Julia auf ein Knie senkt, entgegnet diese: „Rufte doch jemand die Gräfin von Lavagna zu diesem reizenden Schauspiel!“¹⁶⁶⁵ Fiesko ist sich seiner Verstellungskunst, seiner Rollen und als Kunstfigur der in ihn eingelagerten Theatertradition bewusst, wenn er äußert: „Die Schellenkappe hab ich nun aufgesetzt, daß diese Genueser über mich lachen, bald will ich mir eine Glaze scheeren, daß sie den Hanswurst von mir spielen.“¹⁶⁶⁶ Darüber hinaus besitzen nicht nur „Glücksspielmetaphern“¹⁶⁶⁷ in der Figurenrede ihren Anteil, auch ist das Spiel eine bevorzugte Beschäftigung der Figuren. Gianettino wirft ein: „Morgen ist Spiel bei Doria, und Fiesko ist eingeladen.“ Fiesko erwägt nicht nur den Gedanken, „die Zeit mit Spielen [zu] betrügen“,¹⁶⁶⁸ sondern prahlt noch mitten im Trübel der laufenden Verschwörung, „die Bank im Pharao sprengen“¹⁶⁶⁹ zu wollen. Das Glücksspiel wird zur Metapher für die Existenz der theatralen Spielfiguren. Die Auffassung, dass man sich beim Spiel nicht an die Regeln halten

¹⁶⁶³ Hinderer: „Ein Augenblick Fürst hat das Mark des ganzen Daseins verschlungen“, S. 251.

¹⁶⁶⁴ Schiller: *Über die ästhetische Erziehung des Menschen* in einer Reihe von Briefen, S. 359.

¹⁶⁶⁵ Schiller: *Die Verschwörung des Fiesko zu Genua*, S. 18.

¹⁶⁶⁶ Schiller: *Die Verschwörung des Fiesko zu Genua*, S. 43.

¹⁶⁶⁷ Graham: Schiller, ein Meister der tragischen Form, S. 39.

¹⁶⁶⁸ Schiller: *Die Verschwörung des Fiesko zu Genua*, S. 22.

¹⁶⁶⁹ Schiller: *Die Verschwörung des Fiesko zu Genua*, S. 76.

muss, teilt Fiesko mit Muley Haßan, der zu seiner wichtigsten ‚Figur‘ im Spiel um Genua wird, jedoch auch die Gefahr verkörpert, dem Grafen von Lavagna durch sein Meisterspiel den Rang abzulaufen. Fiesko, der ahnt, dass Haßan ihm die Regie entreißen könnte, entlässt ihn aus seinem Spiel, allerdings mit fatalen Konsequenzen.¹⁶⁷⁰

Tatsächliche und metaphorische Maskierungen der spielenden Figuren durchziehen das Stück.¹⁶⁷¹ Zu Beginn des Dramas „spielt“ Schiller bereits „virtuos mit dem Motiv der Maske und des Maskierens“,¹⁶⁷² wobei „die Maskenspiele“ trügerischerweise „auf eine Komödienwelt vorzubereiten [scheinen]“. ¹⁶⁷³ Der Maskenball in Fieskos Palast wird in der Regieanweisung in Szene gesetzt: „*Rauschendes Allegro, unter welchem der Mittelhang aufgezogen wird, und einen grossen illuminierten Saal eröffnet, worinn viele Masken tanzen. Zur Seite Schenk und Spieltische von Gästen besetzt*“. ¹⁶⁷⁴ Auch dem Tyrannen Gianettino liegt die Maskerade nicht fern, wenn er sich an einer späteren Stelle des Stücks – ganz in der Tradition von Shakespeares Richard III – in ein frommes Gewand hüllt: „Wenn der Herzog fragt, ich bin in der Messe. [...] Der Teufel, der in mir steckt, kann nur in Heiligenmaske inkognito bleiben.“¹⁶⁷⁵

Wie sehr das Spiel im Spiel die Struktur des *Fiesko* mitbestimmt, zeigt sich in verschiedenen Szenen des Trauerspiels. In einem letzten Zusammentreffen von Fiesko und Gianettino erweist sich der Graf von Lavagna als meisterhafter Lügenspieler. Fiesko ergeht sich in liebesdienerischen Plattitüden gegenüber Julia, deren „Neglischee“ und Haare er neu drapiert, was Gianettino in falscher Sicherheit wiegt: „Der arme sorglose Wicht!“¹⁶⁷⁶ Im Kontext dieses für das Publikum offensichtlichen Doppelspiels des Grafen von Lavagna äußert er im Anklang an *Hamlet*: „Diesen Mittag ist eine Gesellschaft florentinischer Schauspieler hier angekommen und hat sich erboten, in meinem Pallaste zu spielen“. ¹⁶⁷⁷ Hierzu lädt Fiesko die von ihm (inzwischen nur noch) scheinbar umgarnte Julia ein und bestätigt Gianettino in dem Glauben, dass er „gegen

1670 Vgl. Schiller: Die Verschwörung des Fiesko zu Genua, S. 77 u. Kapitel III.14.2.

1671 Auch Boyken stellt heraus: „Maskerade und Maskierung sind im Schauspiel ein bedeutungsvolles Motiv“. Boyken: „So will ich dir ein männlich Beispiel geben“, S. 129. Insgesamt betrachtet Boyken Fiesko und dessen Schauspiel im Hinblick auf „*Maskeraden der Männlichkeit*“, S. 133. Hervorhebung im Original.

1672 Götz-Lothar Darsow: Friedrich Schiller. Stuttgart u. Weimar: Metzler 2000 (= Sammlung Metzler 330), S. 44.

1673 Müller-Seidel: Verschwörungen und Rebellionen in Schillers Dramen, S. 431.

1674 Schiller: Die Verschwörung des Fiesko zu Genua, S. 19 f.

1675 Schiller: Die Verschwörung des Fiesko zu Genua, S. 56.

1676 Schiller: Die Verschwörung des Fiesko zu Genua, S. 80 f.

1677 Schiller: Die Verschwörung des Fiesko zu Genua, S. 81.

die Türken kreuzen“ werde: „Der Vorgang dürfte gegen Abend einigen Auf-
lauf gegen den Hafen und meinen Pallast verursachen, welchen der Herzog,
Ihr Oheim, misdeuten könnten – “. ¹⁶⁷⁸ Während Gianettino, der als Kunst-
figur Fieskos Spiel publikumswirksam ‚mitspielt‘, die Warnungen seiner Leib-
wache vor den Vorgängen in der Stadt in den Wind schlägt, bietet Fiesko Julia
den „Arm“ zum „Schauspiel“ an, wobei diese hofft, dass es sich nicht um ein
„Trauerspiel“ handelt, woraufhin Fiesko „*türkisch*“ bemerkt: „O es ist zum todla-
chen, Gräfin.“ ¹⁶⁷⁹

Zu Beginn des vierten Aufzugs sind vor Fieskos schwer bewachtem Palast
zur Nacht die Verschwörer eingetroffen und Asserato bemerkt: „Hört ihr die
Symphonie? Das Lustspiel wird vor sich gehen.“ Zenturione kommen jedoch
Zweifel in Bezug auf die Kenntnis der eigenen Rolle: „Mich däucht es fing schon
an, und wir spielten die Narren drinn.“ Als die Nobili in ihrem Unbehagen der
Gedanke bedrückt, dass sie sich ganz der Regie Fieskos ausgeliefert haben
und sie fliehen wollen, werden sie von den Wachen zurückgehalten, worauf-
hin Zibo bemerkt: „Verkauft! Verrathen! Die Komödie war der Spek, hinter der
Mauß schlug die Thüre zu.“ ¹⁶⁸⁰ Der Regisseurtyrann Fiesko betritt schließlich
seine Szene mit klaren Vorstellungen und „[w]ie im Theater werden Rollen
verteilt“. ¹⁶⁸¹ Seinen Figuren gegenüber erläutert er: „Ich bin so frei gewesen,
Sie zu einem Schauspiel bitten zu lassen – Nicht aber, Sie zu unterhalten, son-
dern Ihnen Rollen darinn aufzutragen. Lange genug, meine Freunde, haben
wir Gianettino Dorias Troz, und die Anmaßungen des Andreas ertragen.“ In
der Haltung des Glücksspielers ist Fiesko bereit, sein Schicksal und im Zuge
dessen gleich das aller Anwesenden auf eine Karte zu setzen: „Alles zu ret-
ten, mus alles gewagt werden.“ ¹⁶⁸² Um die Zögerlichkeit der Verschwörer zu
brechen, enthüllt Fiesko ihnen den Zettel mit dem von Gianettino geplanten

¹⁶⁷⁸ Schiller: Die Verschwörung des Fiesko zu Genua, S. 81 f.

¹⁶⁷⁹ Schiller: Die Verschwörung des Fiesko zu Genua, S. 83. Hervorhebung im Original.

¹⁶⁸⁰ Schiller: Die Verschwörung des Fiesko zu Genua, S. 86. Theatergeschichtlich interessant ist es, dass Friedrich Dürrenmatt in seiner Komödientheorie im 20. Jahrhundert die Komödie metaphorisch mit einer Mausefalle vergleicht: „Die Komödie ist eine Mausefalle, in die das Publikum immer wieder gerät und geraten wird“, schreibt Dürrenmatt in den *Theaterprobleme[n]* (1955) und weiß ferner über das Publikum zu berichten, dass es, einmal in der ‚Mausefalle‘ befindlich, „angegriffen, verführt, überlistet werden kann, sich Dinge anzuhören,“ die es sich „sonst nicht so leicht anhören würde.“ Friedrich Dürrenmatt: *Theaterprobleme* [1955]. Neue Aufl. Zürich: Arche 1963, S. 50.

¹⁶⁸¹ Müller-Seidel: Verschwörungen und Rebellionen in Schillers Dramen, S. 430.

¹⁶⁸² Schiller: Die Verschwörung des Fiesko zu Genua, S. 88. Fieskos Herrschaftsanspruch ist dabei unumstößlich. Seine Tatkraft setzt er gegen die Zögerlichkeit der anderen Verschwörer: „Ich bin bereit Sie zu führen. [...] Diese Schauder der Bangigkeit müssen in einen rühmlichen Eifer erwarmen, mit diesen Patrioten und mir Eine Sache zu machen,

Mordanschlag gegen die Senatoren, woraufhin die Nobili, wie vom Regisseur Fiesko erwartet, zu den Waffen greifen.¹⁶⁸³ Zwei der Anwesenden weigern sich jedoch und können „[k]ein Tyrannenblut sehen“,¹⁶⁸⁴ infolgedessen werden sie durch Fieskos Wachen arrestiert und somit aus dem Spiel genommen.¹⁶⁸⁵ Mit welchen Unwägbarkeiten jedoch der Regisseur und Meisterspieler Fiesko im Verlauf seines Stücks immer wieder konfrontiert ist, zeigt sich, als Kalkagno „*ausser Athem*“ zu den Verschwörern stößt und „*erschrocken*“ berichtet, dass Haßan „Audienz beim Herzog“ hatte. Diese Szene ist besonders interessant, weil Fiesko hier für einen kurzen Moment die Regie über sein Stück zu entgleiten droht. Während unter den Nobili sich große Unsicherheit breit macht, fasst sich Fiesko, der auf die Nachricht hin selbst „*die Farbe [verändert]*“ hatte, jedoch wieder rasch, bricht in „*Gelächter*“ aus und weiß, die Situation neu zu inszenieren: „Bleibt! Haltet! Ist das der Mut der Tyrannenmörder? – Meisterlich spieltest du deine Rolle, Kalkagno – Merktet ihr nicht, daß diese Zeitung meine Veranstaltung war? – Kalkagno sprechen Sie, wars nicht mein Befehl, daß Sie diese Römer auf die Prob stellen sollten?“¹⁶⁸⁶ Kalkagno lässt sich von Fiesko auf seine neue Rolle festlegen, auch wenn er nicht weiß, „[w]as [...] diese Nothlüge fruchten [wird]“. In der durch Fieskos Finte gewonnen „*Zeit*“ berichtet ihm Kalkagno: „Des Mohren erstes Wort mus: Verschwörung: gelautet haben, der Alte trat schneebleich zurück.“¹⁶⁸⁷ Drei Wachen bringen schließlich Fiesko den gefesselten Haßan¹⁶⁸⁸ mit einer Botschaft des Andreas: „[...] Dieser Mohr warnt mich vor einem Komplott – Ich sende ihn hier gebunden zurück, und werde heute Nacht ohne Leibwache schlafen.“ Die Nachricht des Herzogs retardiert Fieskos Entschlossenheit und führt, zumindest kurzweilig, zu einem grundsätzlichen Umschwung in seiner Regie: „Der alte schwächliche Mann schlägt mit vier Zeilen dritthalbtausend Mann.“¹⁶⁸⁹ Sofort sieht Verrina seine Chance, Fiesko die Regie zu entreißen und ihn Schachmatt zu setzen: „Bist du wahnsinnig Mensch? [...] Oder woltest du nur dem Andreas zu Leibe, nicht dem Tyrannen? Halt! sag ich – ich

und die Tyrannen von Grund aus zu stürzen. [...] Das Unternehmen ist gerecht, denn Genua leidet.“ Schiller: Die Verschwörung des Fiesko zu Genua, S. 88 f.

1683 Vgl. Schiller: Die Verschwörung des Fiesko zu Genua, S. 89.

1684 Schiller: Die Verschwörung des Fiesko zu Genua, S. 89.

1685 Vgl. Schiller: Die Verschwörung des Fiesko zu Genua, S. 89.

1686 Schiller: Die Verschwörung des Fiesko zu Genua, S. 90. Hervorhebung im Original.

1687 Schiller: Die Verschwörung des Fiesko zu Genua, S. 91.

1688 Vgl. Schiller: Die Verschwörung des Fiesko zu Genua, S. 91.

1689 Schiller: Die Verschwörung des Fiesko zu Genua, S. 92. Es ist jedoch wieder nur eine andere Form der Konkurrenz um Größe, die zu Fieskos Nachsinnen führt: „Ein Doria soll mich an Grosmut besiegt haben?“ Schiller: Die Verschwörung des Fiesko zu Genua, S. 92.

verhafte dich als einen Verräther des Staats – “. Fiesko, der blitzschnell diese reale Gefahr für sich sieht, ist dynamisch genug, sofort mit einem Spielzug auf die neue Situation zu reagieren. Er entrinnt der brenzligen Situation, indem er bekennt, sich wieder „anders besonnen“ zu haben.¹⁶⁹⁰ Allerdings, und davon kann Fiesko nicht ablassen, setzt er Haßan gegen den Protest der anderen Verschwörer frei, um es dem Großmut des Andreas doch gleichzutun.¹⁶⁹¹ Der Regisseur Fiesko gibt daraufhin wieder seine Instruktionen aus: „Ich habe hier euer aller Rollen zu Papier gebracht, wenn jeder die seinige erfüllt, so ist nichts mehr zu sagen“.¹⁶⁹²

Fieskos Spiel im Spiel zeigt sich noch einmal besonders eindrücklich in der Doppelspielszene mit Julia. Leonore lässt er auffordern, sich „hinter die Tapeten [zu] verstecken“,¹⁶⁹³ während Fiesko die Demütigung Julias in Szene setzt. Sein finntenreiches, rhetorisches Eroberungsspiel dient der persönlichen Rache an Julia, die, wie Haßan enthüllt hatte, Leonore vergiften wollte. Mindestens genauso wichtig ist es dem angehenden Tyrannen von Genua jedoch, die Doria in Person von Julia auch erotisch zu unterwerfen. Julia gibt dem verlogenen Spieler schließlich „das Gemähd“ ihrer „pralerischen Armut“¹⁶⁹⁴ preis und gesteht ein: „Ich bete dich an, Fiesko.“ Hierauf „lacht“ Fiesko „triumphierend auf“ und konfrontiert Julia mit Leonore, die als Ohrenzeugin alles mit angehört hat. Seinen „Zorn“ auf Julia begründet Fiesko gegenüber Leonore und den hinzutretenden Verschwörern mit der Absicht Julias, Leonore zu vergiften.¹⁶⁹⁵ Ferner gibt Fiesko an, „den tollen Roman mit Genuas gröster Närrin“ nur inszeniert zu haben und sich „dieser Harlekinsleidenschaft“ ausschließlich aus dem Grund hingegeben zu haben, um dem Haus Doria seine politische Harmlosigkeit vorzugaukeln. Mit der triumphierenden Rückgabe von Julias „Schattenriß“ legt er nun seinen „Theaterschmuk ab.“ Der Regisseur Fiesko kann sich mit der von ihm inszenierten und gespielten Szene zufrieden zeigen. Bevor Fiesko Julia in sein „Staatsgefängniß“¹⁶⁹⁶ sperren lässt, verflucht diese ihn¹⁶⁹⁷ und warnt Leonore heillos: „Freue dich deines Triumphs nicht, auch d i c h wird er verderben, und s i c h s e l b s t, und – verzweifeln!“¹⁶⁹⁸

1690 Schiller: Die Verschwörung des Fiesko zu Genua, S. 93.

1691 Vgl. Schiller: Die Verschwörung des Fiesko zu Genua, S. 93.

1692 Schiller: Die Verschwörung des Fiesko zu Genua, S. 93.

1693 Schiller: Die Verschwörung des Fiesko zu Genua, S. 94.

1694 Schiller: Die Verschwörung des Fiesko zu Genua, S. 96.

1695 Schiller: Die Verschwörung des Fiesko zu Genua, S. 97. Hervorhebung im Original.

1696 Schiller: Die Verschwörung des Fiesko zu Genua, S. 98. Hervorhebung im Original.

1697 Vgl. Schiller: Die Verschwörung des Fiesko zu Genua, S. 98.

1698 Schiller: Die Verschwörung des Fiesko zu Genua, S. 98.

Leonore fällt es zu, ihren spielsüchtigen Gemahl vor seiner verhängnisvollen Spielleidenschaft zu warnen und ihn diesbezüglich zu kritisieren: „Wenn eine Billionen Gewinnste für einen einzigen Fehler fiel, würdest du dreust genug seyn, die Würfel zu schütteln, und die freche Wette mit Gott einzugehen? Nein, mein Gemahl! Wenn auf dem Brett a l l e s liegt, ist jeder Wurf Gotteslästerung.“¹⁶⁹⁹ Ferner ist sie sich über die Gefahr im Klaren, dass Fieskos „Genie“ ihrem „Herzen so übel will!“ Der Rollenkonflikt Fieskos, der ihre Beziehung belastet, wird von Leonore deutlich benannt: „Wenn er den Herzog verfehlt, ist Fiesko verloren. Mein Gemahl ist hin, wenn ich den Herzog umarme. [...] In dieser stürmischen Zone des Trons verdorrt das zarte Pflänzchen der Liebe.“¹⁷⁰⁰ Indem Leonore ihr Liebeskonzept gegen die ‚Herrschaft‘ setzt, verweist sie auf die grundsätzliche Einsamkeit des Tyrannen, der sich von jeglicher emotionalen Nähe losgesagt hat:

Liebe hat Thränen, und kann Thränen verstehen; Herrschsucht hat eherne Augen, worin ewig nie die Empfindung perlt – Liebe hat nur ein Gut, thut Verzicht auf die ganze übrige Schöpfung, Herrschsucht hungert beim Raube der ganzen Natur – Herrschsucht zertrümmert die Welt in ein raselndes Kettenhaus, L i e b e träumt in jeder Wüste Elisium.¹⁷⁰¹

Der universale Künstlertyrann Fiesko ist nicht willens, den von Leonore aufgezeigten Weg zur Liebe zu beschreiten. Zu sehr hat er sich darin verstrickt, die ästhetische Kontrolle über sein eigenes Trauerspiel zu übernehmen, das nach dem von ihm verschuldeten Tod Leonores mit seinem Untergang schließlich zu einem für den Tyrannen von Genua höchst unrühmlichen Abschluss kommt.

¹⁶⁹⁹ Schiller: Die Verschwörung des Fiesko zu Genua, S. 99.

¹⁷⁰⁰ Schiller: Die Verschwörung des Fiesko zu Genua, S. 100.

¹⁷⁰¹ Schiller: Die Verschwörung des Fiesko zu Genua, S. 100.

Antike Tyrannenfiguren in Friedrich Schillers Balladen: *Der Ring des Polykrates* (1798) und *Die Bürgschaft* (1799)

15.1 Vorbemerkung

Schillers Beschäftigung mit dem Tyrannischen zeigt sich nicht nur im Drama des Sturm und Drang, sondern auch in seiner klassischen Lyrik. Neben der Rezeption der Renaissance, wie dies exemplarisch anhand von *Fiesko* gezeigt wurde, interessiert sich Schiller dezidiert auch für antike Tyrannenstoffe. Die Figur des Tyrannen nimmt im Zusammenhang mit der Antikerezeption in Schillers klassischen Balladen¹⁷⁰² dabei neue Formen an. Auf der einen Seite steht der Herrscher Polykrates, der vorrangig durch sein ‚unverschämtes Glück‘, jedoch auch durch sein unheilvolles Ende – das die Ballade bekanntlich gar nicht erzählen muss – als Tyrann erscheint, den sein gerechtes Schicksal ereilt.¹⁷⁰³ Auf der anderen Seite gilt es Schillers Interpretation von Dionysios dem Älteren in den Blick zu nehmen, der in der *Bürgschaft* zwar emotional bewegt und gerührt um die Aufnahme in den Freundschaftsbund bittet, die Leser*innen jedoch, sofern sie nicht der ‚reinen Idee‘ der Freundschaft folgen, mit einem Unbehagen zurücklässt, das es näher zu ergründen gilt.

¹⁷⁰² Vgl. zu den Balladen der Klassik grundlegend Norbert Mecklenburg: Balladen der Klassik. In: Walter Müller-Seidel (Hrsg.): Balladenforschung. Königstein/Ts.: Athenäum u. a. 1980 (= Neue wissenschaftliche Bibliothek Literaturwissenschaft 108), S. 187–203.

¹⁷⁰³ Dieser Gedanke schließt an Mathias Herwegs Überlegungen zu den Todesarten der Tyrannen in der mittelalterliche *Kaiserchronik* (um 1146) an: „Je grauenvoller oder grausamer der Tod (und der Umgang mit den sterblichen Resten), so lässt sich als Faustregel formulieren, desto höher der Rang auf der nach unten wie oben begrenzten Tyrannis-Skala.“ Mathias Herweg: Gute Kaiser sterben, böse auch – nur anders. Zur Narrativierung von Tyrannis in der *Kaiserchronik*. In: Julia Gold, Christoph Schanze u. Stefan Tebruck (Hrsg.): Tyrannenbilder. Zur Polyvalenz des Erzählens von Tyrannis in Mittelalter und Früher Neuzeit. Berlin u. Boston: De Gruyter 2021, S. 127–147, hier S. 144.

15.2 *Der Ring des Polykrates: Zum (Un-)Glück des Tyrannen*

In der Ballade *Der Ring des Polykrates* setzt Schiller seine Titelfigur als einen Tyrannen auf der Höhe seiner Macht in Szene und diskutiert das seit der Antike bestehende Merkmal des Glücks bzw. des Unglücks des Tyrannen. Den Stoff für das streng geformte Gedicht¹⁷⁰⁴ entnahm Schiller Herodot resp. dessen Diskussion bei Christian Garve,¹⁷⁰⁵ die sich bereits mit „dem Wesen des Glücks und des Schicksals“ auseinandersetzt, „wobei die Geschichte von Polykrates und Amasis herangezogen wird“.¹⁷⁰⁶ Zentralfigur der Ballade ist Schillers literarische Inszenierung des Tyrannen Polykrates (574 v. Chr.–522 v. Chr.), der über die Insel Samos herrschte.¹⁷⁰⁷ Der Begriff ‚Tyrann‘, der sich bei Schiller sehr frequentiert findet, wird in der Ballade allerdings eher im allgemeinen Sinne eines Alleinherrschers¹⁷⁰⁸ verwendet. Durchaus ist Polykrates allerdings als skrupelloser Machtmensch gezeichnet, der wie selbstverständlich bereit ist, über Leichen zu gehen, um seine politischen Ziele durchzusetzen. Jedoch

¹⁷⁰⁴ In Bezug auf die formalen Aspekte fasst Michael Hofmann zusammen: „Ein regelmäßiges Reimschema zeigt sich wie in den meisten Balladen Schillers: Wir finden sechszeilige Strophen mit vierhebigen Jamben (Reimschema aabccb; weibliche Kadenzen mit Ausnahme von c).“ Michael Hofmann: *Der Ring des Polykrates*. Ballade (1798). In: Matthias Luserke-Jaqui unter Mitarb. v. Grit Dommies (Hrsg.): *Schiller-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*. Sonderausgabe. Stuttgart u. Weimar: Metzler 2011, S. 280 f., hier S. 281. Zu der formalen Gestaltung der Ballade im Detail vgl. Ludwig Voit: *Der Ring des Polykrates*. In: Rupert Hirschenauer u. Albrecht Weber (Hrsg.): *Wege zum Gedicht II. Interpretation von Balladen*. München u. Zürich: Schnell und Steiner 1963, S. 203–212, hier S. 210–212 u. Hartmut Laufhütte: *Die deutsche Kunstballade. Grundlagen einer Gattungsgeschichte*. Heidelberg: Winter 1979 (= *Beiträge zur neueren Literaturgeschichte* 42), S. 117 f.; s. auch Karl Moritz: *Deutsche Balladen. Analysen für den Deutschunterricht*. Paderborn: Schöningh 1972 (= *Wort · Werk · Gestalt o. Bd.*), S. 63–70, hier S. 68 f.

¹⁷⁰⁵ Vgl. Hofmann: *Der Ring des Polykrates*, S. 280 f.

¹⁷⁰⁶ Moritz: *Deutsche Balladen*, S. 65.

¹⁷⁰⁷ Der Kommentar der Nationalausgabe erläutert in Anlehnung an Herodot in Bezug auf Polykrates: „Polykrates, der Sohn des Aiakes, hatte sich um 538 v. u. Z. zum Tyrannen der Insel Samos im Ägäischen Meer gemacht; mit Hilfe einer großen Flotte herrschte er weithin; er entwickelte eine großartige Bautätigkeit und zog Dichter und Künstler an seinen Hof, um 523/522 wurde er von dem persischen Satrapen Oroites umgebracht“. Georg Kurscheidt u. Nobert Oellers: *Der Ring des Polykrates*. In: Friedrich Schiller: *Schillers Werke. Nationalausgabe*. Begr. v. Julius Petersen, fortges. v. Lieselotte Blumenthal u. Benno von Wiese. Hrsg. im Auftr. d. Nationalen Forschungs- und Gedenkstätten der klassischen deutschen Literatur in Weimar (Goethe- und Schiller-Archiv) u. d. Schiller-Nationalmuseums in Marbach v. Norbert Oellers u. Siegfried Seidel. Bd. 2. Teil II A. Gedichte (Anmerkungen zu Bd. 1). Hrsg. v. Georg Kurscheidt u. Nobert Oellers. Weimar: Hermann Böhlaus Nachfolger 1991, S. 601–605, hier S. 603. Hervorhebung im Original.

¹⁷⁰⁸ Vgl. Kurscheidt u. Oellers: *Der Ring des Polykrates*, S. 604.

hält Schiller die grausamen Facetten des Tyrannenkonzeptes in dieser Ballade (wohingegen er sie in der *Bürgschaft* wiederum dezidiert betont) weitgehend zurück: „Polykrates ist kein grausamer Wüterich. Er wird als ‚Tyrann‘ in des Wortes ursprünglicher Bedeutung (= Herr) bezeichnet, womit er von Boten, Fischer und Koch angeredet wird. Im Kampf mit den Standesgenossen ist er zum Alleinherrscher aufgestiegen“.¹⁷⁰⁹ Diese semantische ‚Verursprünglichung‘ des Tyrannenkonzeptes ist ungewöhnlich für Schiller, der in seinen Texten den Tyrannenbegriff in der Regel bewusst negativ konnotiert in Abgrenzung zum Freiheitsbegriff verwendet.¹⁷¹⁰ Da an Polykrates nicht in erster Linie das Grausam-Tyrannische, das allerdings durchaus durch seinen Tod außerhalb der Balladenhandlung im Raum steht, sondern das Problem des menschlichen (Un-)Glücks veranschaulicht werden soll, hat Schiller „bewußt auf alles verzichtet, was geeignet wäre, Polykrates als ‚typischen Tyrannen‘ erscheinen zu lassen“. Hingegen wird der Herr(scher) von Samos „nur als ‚der Glücklichsste‘ vorgestellt“,¹⁷¹¹ der ‚alles irdisch erreichbare‘ persönlich besitzt, was er wiederum nur als vollkommen erfolgreicher Alleinherrscher vermag.

Rahel B. Beeler sieht es als „ausgesprochen problematisch“ an, „dass so viele Analysen der Ballade das Schicksals- oder Glückskonzept,“ welches im Verlauf der Ballade „Polykrates‘ Gast formuliert, einfach akzeptieren und übernehmen“.¹⁷¹² Dem steht entgegen, dass im Gedichttitel der Polykrates-Stoff klar benannt wird, der zwingend-unglückliche Untergang des Tyrannen für das gebildete Publikum somit zukunfts-gewiss festgeschrieben ist und in der ‚offenen‘ Ballade Schillers daher gar nicht erzählt werden *braucht*.¹⁷¹³ Polykrates‘ unabwendbares Schicksal steht für die Leser*innen und die Ballade zu Beginn bereits fest, ganz unabhängig davon, wie sich der Tyrann weiter verhält. Ähnlich Sophokles‘ Ödipus, der nur so lange glücklich ist, wie er sein Unglück noch nicht im Verlauf seines ‚eigenen‘ analytischen Dramas entdeckt hat, wähnt sich der bereits für das Unglück bestimmte Polykrates zu Beginn der Ballade nur durch einen Mangel an Wissen über sein von den Göttern

1709 Moritz: Deutsche Balladen, S. 69. Vgl. noch detaillierter hierzu: Voit: *Der Ring des Polykrates*, S. 203. Voigt stellt Schiller Quelle Herodot auf den Seiten 203–205 dar.

1710 Vgl. Kapitel III.14.

1711 Voit: *Der Ring des Polykrates*, S. 208.

1712 Rahel B. Behler: „dunkel war der Rede Sinn“. Zur Poetologie von Schillers Balladendichtung. Würzburg: Königshausen & Neumann 2014, S. 272 f.

1713 Bei Benno von Wiese heißt es: „Nicht eine Schwäche des Gedichtes ist es, sondern ein Reiz besonderer Art, daß es den tragischen Ausgang offenläßt. Nur aus der Geschichte kann der Leser sich darüber belehren lassen, daß Polykrates im Jahre 522 von dem persischen Satrapen Orötes nach Sardes gelockt und ans Kreuz geschlagen wurde.“ Benno von Wiese: Friedrich Schiller. Stuttgart: Metzler 1959, S. 616.

bestimmtes Schicksal auf dem Höhepunkt seines Glücks, worin sein menschlicher Irrtum wie auch seine Hybris gegenüber den Göttern gleichermaßen zu Tage tritt. Niemals wird dem nach außen so mächtig erscheinenden Polykrates jedoch tatsächlich persönliche Handlungsmacht (*agency*) zuteil, selbst sein Ringwurf läuft, von Polykrates' unglücklichem Ende her betrachtet, ins Leere.

Vor seinem „Gastfreund Amasis, einem König Ägyptens“,¹⁷¹⁴ breitet der vom Schicksal (vermeintlich) dauerhaft verwöhnte Tyrann jedoch zu Beginn der Ballade narzisstisch-prahlerisch sein Glück aus: „Er stand auf seines Daches Zinnen, / Er schaute mit vergnügten Sinnen / Auf das beherrschte Samos hin. / Dieß alles ist mir unterthänig, / Begann er zu Egyptens König, / Gestehe daß ich glücklich bin.“¹⁷¹⁵ Anders als Karl Moritz meint,¹⁷¹⁶ kann Polykrates' Forderung, sein Freund solle dessen umfängliches Glück eingestehen, sehr wohl zumindest als Anflug beginnender Hybris aufgefasst werden. Der Verlauf der Ballade ist jedoch zunächst davon gekennzeichnet, dass Polykrates seinem skeptischen Freund sein Tyrannenglück erst noch beweisen muss, denn Amasis ist aus eigener Erfahrung keineswegs leicht davon zu überzeugen, dass ein Sterblicher vollumfänglich glücklich sein kann: „Dich kann mein Mund nicht glücklich sprechen, / So lang des Feindes Auge wacht.“ Doch kaum wurde Polykrates' Bedrohung durch den äußeren Feind von dem ägyptischen Pharaos als Schmälerei des Glücks argumentativ ins Feld geführt, tritt „von Milet“ kommend „[e]in Bote dem Tirannen dar“ und verkündet: „Getroffen sank dein Feind vom Speere, / Mich sendet mit der frohen Mähre / Dein treuer Feldherr Polydor.“ Die Ballade setzt anschließend einen schauerlichen Effekt und zeigt Polykrates als durchaus vom Grausamen emotional bewegt. Der Bote „nimmt aus einem schwarzen Becken / Noch blutig, zu der Beiden Schrecken, / Ein wohlbekanntes Haupt hervor.“ Der abgetrennte Kopf kann als Vorausdeutung auf Polykrates' eigenes gewaltsames Ende verstanden werden, weniger erschrickt der ägyptische Gast hier schon vor dem ‚unverschämten Glück‘ des

¹⁷¹⁴ Hofmann: *Der Ring des Polykrates*, S. 281. Der Kommentar der Nationalausgabe erläutert in Anlehnung an Herodot: „Amasis, ein ägyptischer König der 26. Dynastie (570–526 v. u. Z.). Herodot bezeichnet ihn als einen Freund der Griechen, weil er ihnen erlaubte, sich in Naukratis niederzulassen, Seehandel zu treiben und ihren Gottesdienst an eigenen Kultstätten zu verrichten“. Kurscheidt u. Oellers: *Der Ring des Polykrates*, S. 603. Hervorhebung im Original.

¹⁷¹⁵ Friedrich Schiller: *Der Ring des Polykrates* [1798]. In: Ders.: *Schillers Werke*. Nationalausgabe. Im Auftr. d. Goethe- und Schiller-Archivs, d. Schiller-Nationalmuseums u. d. Deutschen Akademie hrsg. v. Julius Petersen u. Gerhard Fricke. Bd. 1. Gedichte in der Reihenfolge ihres Erscheinens. Weimar: Hermann Böhlaus Nachfolger 1943, S. 363–365, hier S. 363. Auch Fiesko blickt über seinen anvisierten Herrschaftsraum Genua und sonnt sich dabei in seiner eigenen Größe, vgl. Kapitel III.14.4.

¹⁷¹⁶ Vgl. Moritz: *Deutsche Balladen*, S. 69.

Herrschers von Samaos, denn er lässt noch verlautbaren: „Doch warn' ich dich, dem Glück zu trauen“. Amasis' Fingerzeig gilt jetzt der „Flotte zweifelnd Glück“, das „der Sturm zerschellen“ kann.¹⁷¹⁷ Doch kaum hat der Gast dieses Negativszenario entfaltet, dringt „Jubel“ in die Szene und es heißt: „Mit fremden Schätzen reich beladen, / Kehrt zu den heimischen Gestaden / Der Schiffe mastenreicher Wald.“ Die Irritation von Amasis tritt nun hervor. Sein Erstaunen verbindet er, der Kenner von Glück *und* Unglück, mit einer erneuten Warnung: „Der königliche Gast erstaunt: / Dein Glück ist heute gut gelaunet, / Doch fürchte seinen Unbestand.“ Eine erneute Bedrohung des Herrscherglücks wird in den „Kriegsgefahren“, genauer: „Der Sparter nie besiegte Schaaren“ ausgemacht. Doch, der vorherigen Struktur von Bedrohung und rascher Entlastung folgend, wird auch diesbezüglich der „Sieg!“ verkündet: „Die Sparter hat der Sturm zerstreuet, / Vorbey, geendet ist der Krieg.“ Für Amasis steht nun nicht mehr der Beweis des Glücks von Polykrates im Vordergrund, sondern „der Gastfreund“, von der Wankelmütigkeit Fortunas überzeugt, glaubt, mit „Entsetzen“ hinter dem unbeugsamen Glück des Gastgebers dessen Untergang heraufziehen zu sehen: „Fürwahr, ich muß dich glücklich schätzen, / Doch, spricht er, zitt'r' ich für dein Heil! / Mir grauet vor der Götter Neide, / Des Lebens ungemischte Freude / Ward keinem Irdischen zu Theil.“¹⁷¹⁸ Die „rächende Nemesis des Glücks (Neid der Götter)“¹⁷¹⁹ erscheint gleichermaßen als zentrale Idee bei Herodot und bei Schiller.¹⁷²⁰ Das „Schicksal, ‚der Götter Neid‘, trifft ihn, nicht weil er ‚Tyrrann‘ ist, sondern weil er im Übermaß ‚Glück hat‘.“ Ferner ist Voigt der Ansicht: „Es ist auch nicht von einer Überhebung, ‚Hybris‘, im Vollgefühl des Glückes die Rede; mag man auch eine Andeutung davon in den Worten erblicken: ‚Gestehe, daß ich glücklich bin!‘“¹⁷²¹ Das übermäßige Glück, das schließlich ins Unglück kippen ‚muss‘, kann sehr wohl als eine göttliche Strafe aufgefasst werden, die sich aus Polykrates' Selbstbild ergibt. Der Herrscher von Samos legt jedoch zumindest Anzeichen der Hybris an den Tag, indem er unvorsichtig von seinem ungetrübten Glück ausgeht. Ihm fehlt die Erfahrung des Unglücks, die demütig, umsichtig und vorsichtig macht. Der Lehre vom ‚rechten Maß‘ zeigt sich der vom Glück Verwöhnte unzugänglich. Damit sprengt er jedoch in seinem Selbstbild den Rahmen des Menschlichen und nähert sich der Götterwelt an: „Das Wort vom ‚Neid der Götter‘ klingt primitiv, ja gehässig; aber es bedeutet letzten Endes nur das Gesetz *des rechten*

¹⁷¹⁷ Schiller: *Der Ring des Polykrates*, S. 363.

¹⁷¹⁸ Schiller: *Der Ring des Polykrates*, S. 364.

¹⁷¹⁹ Wiese: *Friedrich Schiller*, S. 617.

¹⁷²⁰ Vgl. Voigt: *Der Ring des Polykrates*, S. 208.

¹⁷²¹ Voigt: *Der Ring des Polykrates*, S. 208.

Maßes: was dem Gott allein eignet, ist eben dem Menschen nicht ‚gegönnt‘ = versagt: das volle, leidlose Glück.¹⁷²² Der Gast ist im Gegensatz zu Polykrates um eine schmerzliche Erfahrungsschicht reicher. Er bekundet, dass ihm bei seinen „Herrscherthaten“ zwar ebenfalls „alles wohl gerathen“ sei, „[d]och“, so fährt er fort: „hatt ich einen theuren Erben, / Den nahm mir Gott, ich sah ihn sterben, / Dem Glück bezahlt’ ich meine Schuld.“ In der Hierarchie von glücksverwöhntem Tyrannen und königlichem Freund zeigt sich eine Neuakzentuierung. Der leiderfahrene Amasis schlüpft offenkundig in die Rolle des Lehrers und verkündet das dem Menschen geziemende rechte Maß und damit die Stoßrichtung der Ballade: „Drum, willst du dich vor Leid bewahren, / So flehe zu den Unsichtbaren, / Daß sie zum Glück den Schmerz verleyhn.“¹⁷²³ Seine Polykrates und die Leser*innen belehrende Sicht auf das menschliche (Un-)Glück fordert sogar, bei dauerhaft erscheinendem Glück zum ‚Ausgleich‘ selbst ein Unglück zu erzeugen: „Und wenns die Götter nicht gewähren, / So acht’ auf eines Freundes Lehren, / Und rufe selbst das Unglück her, / Und was von allen deinen Schätzen / Dein Herz am höchsten mag ergetzen, / Das nimm und wirfs in dieses Meer.“ Bemerkenswert ist, dass der zu Beginn der Ballade sich äußerst selbstbewusst in Szene setzende Polykrates nun die Lehre (bzw. den Aberglaube) seines Gastes ohne Umschweife direkt affirmiert und „von Furcht bewegt“ entgegnet: „Von allem, was die Insel heget, / Ist dieser Ring mein höchstes Gut. / Ihn will ich den Erinnen weihen, / Ob sie mein Glück mir dann verzeihen‘ / Und wirft das Kleinod in die Flut.“ Diese erste und einzige sich im Gedicht ereignende selbstständige Handlung von Polykrates, sein Versuch, qua Opfergabe die Rachegöttinnen zu besänftigen, schließt den Bogen zum Titel der Ballade und bereitet ihre Pointe vor. Als nämlich am „nächsten Morgen[]“ ein Fischer dem Tyrannen einen Fisch „zum Geschenke bring[t]“ und der Koch schließlich „erschrocken“ und „mit hoch erstauntem Blick“ verkündet: „Sieh Herr, den Ring, den du getragen, / Ihn fand ich in des Fisches Magen, / O ohne Grenzen ist dein Glück!“, erfasst den „Gast“ im Angesicht des von den Erinnen (Eumeniden) abgewiesenen Ring-Opfers das „Grausen“ und er verlässt Polykrates: „So kann ich hier nicht weiter hausen, / Mein Freund kannst du nicht weiter seyn, / Die Götter wollen dein Verderben, / Fort eil ich, nicht mit dir zu sterben.‘ / Und sprachs und schiffte schnell sich ein.“¹⁷²⁴ Über das Ende des

1722 Voit: *Der Ring des Polykrates*, S. 208. Hervorhebung im Original.

1723 Schiller: *Der Ring des Polykrates*, S. 364. Etwas ernüchtert mein Michael Hofmann: „*Der Ring des Polykrates* ist [...] Ideendichtung in einem reduktionistischen Sinne, was auch dazu führt, dass die aktualisierende Auslegung aus heutiger Perspektive nur zu der ganz allgemeinen Aussage gelangen kann, dass menschliche Allmachtsphantasien kritisch reflektiert werden.“ Hofmann: *Der Ring des Polykrates*, S. 281. Hervorhebung im Original.

1724 Schiller: *Der Ring des Polykrates*, S. 365.

Tyrannen Polykrates braucht die Ballade nun nichts weiter zu berichten, sein Untergang ist in der Konstruktion des Stoffes von Anfang an gewiss und den gebildeten zeitgenössischen Leser*innen Schillers bekannt. Schillers Text führt somit die „Fatalität menschlichen Glücks“¹⁷²⁵ vor Augen. Auffällig ist dabei neben der Schicksalshaftigkeit die Passivität des figurativ bestimmten und göttlich determinierten Tyrannen, der trotz seiner äußerst privilegierten Position keine eigene Handlungsmacht zu haben scheint. Selbst sein Glück fällt ihm nur von außen zu, es ist nicht das Ergebnis strategischer und taktischer Intelligenz. So sind es denn auch nicht die grausamen Taten, die auf den Tyrannen zurückfallen, sondern es ist das ‚unverschämte Glück‘, das auch immer das Unglück seiner Feinde bedeutet, welches in Form ‚ausgleichender Gerechtigkeit‘ den Untergang von Polykrates herbeiführt. Mit dem philosophischen Denken des 19. Jahrhunderts kann in Bezug auf die Tyrannis des Polykrates der chaotische Weltwille Schopenhauers an die Stelle der Götter treten: Glück und Unglück entspringen nicht dem menschlichen Geschick, Polykrates ist nicht ‚seines Glückes Schmied‘, sondern menschlicher Aufstieg und Fall, die in der Vorstellungswelt der Antike noch durch den Willen der Götter gelenkt werden, unterliegen laut Schopenhauer einem planlosen Chaos, dem das Individuum gleichgültig ist. Schillers Ballade schlägt den Bogen von der Antike zum 18. Jahrhundert und warnt seine Leser*innen, dass das Rad der Fortuna sich immer noch stets weiter zu drehen vermag und man sich seines Glückes niemals sicher sein kann. In Sophokles' *König Ödipus* (429–425 v. Chr.) verkündet der Chor am Ende Theben eben diese Weisheit:

Schautet: dieser Ödipus, / der die berühmten Rätsel wußt', wie keiner mächtig war; / dessen Glück ein jeder Bürger sah und ihm es neidete, / in welch' Wogenflut des schlimmen Schicksals er geriet! / Drum schau', wer da sterblich ist, auf jenen letzten Tag; / keiner nenn' sich glücklich, eh' er nicht gewonnen hat / seines Lebens Grenze ohne Schmerz und ohne Leid.¹⁷²⁶

Auch Polykrates muss schmerzlich diese Lehre erfahren. Nach der Aufkündigung der Freundschaft durch Amasis bleibt ihm vor seinem sicheren Untergang dann nur die allerdings doch für einen Tyrannen typische Einsamkeit der Herrschaft.

¹⁷²⁵ Moritz: Deutsche Balladen, S. 69.

¹⁷²⁶ Sophokles: *König Ödipus* [429–425 v. Chr.]. Neuübersetzung in Iamben v. Reto Zingg. Mit einem Geleitwort v. Joachim Latacz. Stuttgart u. Weimar: Metzler 2002 (= Drama. Beiträge zum antiken Drama und seiner Rezeption. Beiheft 20), S. 102.

15.3 *Die Bürgschaft*: Das blutige Ende jenseits der Ideenballade

Im antiken Setting von Friedrich Schillers kanonischer¹⁷²⁷ Ballade *Die Bürgschaft*, die gemeinhin „als das Hohe Lied der Freundschaftsliebe und Treue“¹⁷²⁸ gilt, rückt im Kontext des Tyrannenmordmotivs der Typus des dezidiert grausamen Tyrannen in den Blick: „Im sizilianischen Syrakus herrscht seit 404 Dionysios der Ältere (430–367 v. Chr.) als Tyrann.“¹⁷²⁹ Der Fokus der mit „alternden Versmaßen“¹⁷³⁰ gestalteten „Ideenballade“¹⁷³¹ liegt auf der unumbrüchlichen Freundestreue von Möros bzw. Damon¹⁷³² und dem namenlosen Freund (in der späten Version Pythias):¹⁷³³ „Beiden ist das Sittengesetz zur fraglosen Natur geworden.“¹⁷³⁴ Der von Schiller ebenfalls zur literarischen Kunstfigur überformte Tyrann Dionysios I./Dionys¹⁷³⁵ rahmt die Ballade und

1727 Vgl. zur Kanonisierung der *Bürgschaft* Mirjam Springer: „Kein Auge thränenleer“. Schillers *Bürgschaft* und der Kanon. In: Text + Kritik (2002), Sonderband: Literarische Kanonbildung, S. 118–128.

1728 Moritz: Deutsche Balladen, S. 90.

1729 Matthias Luserke-Jaqui: *Die Bürgschaft*. Ballade (1799). In: Ders. unter Mitarb. v. Grit Domes (Hrsg.): Schiller-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung. Sonderausgabe. Stuttgart u. Weimar: Metzler 2011, S. 283–285, hier S. 284.

1730 Luserke-Jaqui: *Die Bürgschaft*, S. 284. Jambus und Anapäst wechseln, siehe auch bereits Christian Gottfried Körners Beurteilung der Ballade, vgl. Georg Kurscheidt u. Norbert Oellers: *Die Bürgschaft*. In: Friedrich Schiller: Schillers Werke. Nationalausgabe. Begr. v. Julius Petersen, fortges. v. Lieselotte Blumenthal u. Benno von Wiese. Hrsg. im Auftr. d. Nationalen Forschungs- und Gedenkstätten der klassischen deutschen Literatur in Weimar (Goethe- und Schiller-Archiv) u. d. Schiller-Nationalmuseums in Marbach v. Norbert Oellers u. Siegfried Seidel. Bd. 2. Teil II A. Gedichte (Anmerkungen zu Bd. 1). Hrsg. v. Georg Kurscheidt u. Norbert Oellers. Weimar: Hermann Böhlau Nachfolger 1991, S. 649–651, hier S. 650. Zum formalen Aufbau vgl. Moritz: Deutsche Balladen, S. 88 f.

1731 Luserke-Jaqui: Friedrich Schiller, S. 211.

1732 Vgl. zum Namenswechsel in der *Ausgabe letzter Hand* Luserke-Jaqui: *Die Bürgschaft*, S. 284.

1733 Vgl. Georg Kurscheidt u. Norbert Oellers: *Damon und Pythias*. In: Friedrich Schiller: Schillers Werke. Nationalausgabe. Begr. v. Julius Petersen, fortges. v. Lieselotte Blumenthal u. Benno von Wiese. Hrsg. im Auftr. d. Nationalen Forschungs- und Gedenkstätten der klassischen deutschen Literatur in Weimar (Goethe- und Schiller-Archiv) u. d. Schiller-Nationalmuseums in Marbach v. Norbert Oellers u. Siegfried Seidel. Bd. 2. Teil II B. Gedichte (Anmerkungen zu Bd. 2 I). Hrsg. v. Georg Kurscheidt u. Norbert Oellers. Weimar: Hermann Böhlau Nachfolger 1993, S. 175 f., hier S. 175 f.

1734 Jürgen Stenzel: Über die ästhetische Erziehung eines Tyrannen. Zu Schillers Ballade *Die Bürgschaft*. In: Wulf Segebrecht (Hrsg.): Gedichte und Interpretationen. Bd. 3. Klassik und Romantik. Stuttgart: Reclam 1991 (= RUB 7892[5]), S. 169–180, hier S. 177.

1735 Während Wieland im *Agathon* Dionysius I. und dessen Ableben zwar thematisiert, den Fokus jedoch auf den Sohn Dionysius II. legt, der auch in Gellerts *Damokles* figuriert wird, greift Schiller in seiner Ballade auf ‚den Älteren‘ Dionysios zurück, der sich auch

sein Agieren wirft, wie zu zeigen ist, weitergehende Fragen auf, die durch den vom Tyrannen gewünschten Dreierbund am Ende der Ballade nicht harmonisiert werden können. Stofflich angeregt wurde Schiller durch das „Handbuch der Mythologie (*Fabulae*) des römischen Polyhistor und Philologen C. Iulius Hyginus (64 v. Chr.–17 n. Chr.).“¹⁷³⁶ Die Spannung der Ballade erzeugt Schiller aus der sich steigernden Zeitnot des Helden und den Unwägbarkeiten der Heimreise zur nur aufgeschobenen eigenen Hinrichtung, die ansonsten dem bürgernden Freund droht. Von Interesse sind besonders Anfang und Ende des Gedichts, die die Tyrannentopik aufrufen und variieren.

Das mit dem Widerstandsrecht im Zusammenhang stehende Motiv für den Tyrannenmord(-anschlag), sowie die semantische Verknüpfung des deutschen „Wütherich“ mit dem Lehnwort ‚Tirann‘/‚Tyrann‘¹⁷³⁷ findet sich gleich in konzentrierter Weise in der ersten Strophe der Ballade: „Zu Dionys dem Tyrannen schlich / Möros, den Dolch im Gewande, / Ihn schlugen die Häscher in Bande. / Was wolltets du mit dem Dolche, sprich! / Entgegnet ihm finster der Wütherich. / ‚Die Stadt vom Tyrannen befreien!‘ / Das sollst du am Kreutze bereuen.“¹⁷³⁸ Um die Handlung der Ideenballade im Hinblick auf die Freundestreue in Gang zu setzten, zeigt sich Möros, psychologisch unglaublich, sogleich mit dem Richtspruch des Tyrannen einverstanden und ist „zu sterben bereit“. Die Gründe für den Tyrannenmord, die in der offensichtlich grausamen Herrschaft von Dionys liegen, von dem Möros vor Kurzem noch die Stadt „befreien“ wollte, treten vollkommen in den Hintergrund. Möros „bitte[t] nicht um“ sein „Leben“, jedoch, und dies ist trotz der kulturellen Macht von

im *Inferno* Dantes findet. Zum literarisch verarbeiteten Tyrannen und der Nachvollziehbarkeit seines durch Bräuche beeinflussten Verhaltens in Schillers Ballade erläutert Moritz: „Dionys der Ältere [...], von dessen grausamer Herrschaft die Quelle berichtet, kam als syrakusischer Kriegshauptmann im Kampfe gegen die Karthager empor, wurde 405 Gewaltherrscher von Syrakus und später von ganz Sizilien. Auch als Tyrann kann er es sich nicht leisten, geheiligte Bräuche zu mißachten. Zu ihnen gehörte die alte Sitte, daß der älteste Sohn nach dem Tode des Vaters die Trauung seiner jüngeren Geschwister vollzog. Alter Brauch war es auch, einen Menschen als Bürgen oder Geisel anzunehmen.“ Moritz: Deutsche Balladen, S. 86.

1736 Luserke-Jaqui: *Die Bürgschaft*, S. 283. Hervorhebung im Original. Vgl. zu der Vorlage, die Schiller zentrale Thematiken und Motive lieferte, Stenzel: Über die ästhetische Erziehung eines Tyrannen, S. 175. Zur Entstehungsgeschichte, der zentralen Quelle und Goethes und Körners Reaktionen auf die Ballade vgl. Luserke-Jaqui: Friedrich Schiller, S. 208–211, hier S. 208 f.

1737 Vgl. zur Semantik und Wortgeschichte Kapitel I.1.1.

1738 Friedrich Schiller: *Die Bürgschaft* [1799]. In: Ders.: Schillers Werke. Nationalausgabe. Im Auftr. d. Goethe- und Schiller-Archivs, d. Schiller-Nationalmuseums u. d. Deutschen Akademie hrsg. v. Julius Petersen u. Gerhard Fricke. Bd. 1. Gedichte in der Reihenfolge ihres Erscheinens. Weimar: Hermann Böhlaus Nachfolger 1943, S. 421–425, hier S. 421.

Bräuchen im Hinblick auf den grausamen Tyrannen gewagt, um „Gnade“ für persönliche Belange, die nun wichtiger erscheinen, als das zuvor im Fokus stehende Gemeinwohl: „Ich flehe dich um drey Tage Zeit, / Bis ich die Schwester dem Gatten gefreit, / Ich lasse den Freund dir als Bürgen, / Ihn magst du, ent-rinn ich, erwürgen.“¹⁷³⁹ Die titelgebende „Bürgschaft“ heißt freundschaftliche Treue, Verlässlichkeit, meint also Werte tugendhaften Verhaltens, die zeitlos sind.¹⁷⁴⁰ Bemerkenswert ist, dass die Frist von „drey Tage[n]“ von Möros selbst gewählt wurde und der für die dramatische Spannung der Ballade zentrale Zeitdruck somit hausgemacht erscheint. Ob der Tyrann beispielsweise in die Zeitspanne von einer Woche ebenfalls eingewilligt hätte, bleibt offen, jedenfalls findet keinerlei Aushandlungsprozess über den Zeitraum statt, sondern Dionys stimmt den drei Tagen zu: „Da lächelt der König mit arger List, / Und spricht nach kurzem Bedenken: / Drey Tage will ich dir schenken. / Doch wisse! Wenn sie verstrichen die Frist, / Eh du zurück mir gegeben bist, / So muß er statt deiner erblassen, / Doch dir ist die Strafe erlassen.“¹⁷⁴¹ Die List des „heimtückischen Tyrannen“¹⁷⁴² zielt darauf, dass die Freundestreue im Angesicht der drohenden Hinrichtung nicht halten und Möros seinen Freund unter der Pein der eigenen Todesfurcht verraten wird. Für Dionys würde dies einen persönlichen Mehrwert darstellen, denn „Grausamkeit an dem Betrogenen auszuüben, bedeutet für den Tyrannen einen noch höheren Genuß im Bösen als die Bestrafung des Täters selbst.“¹⁷⁴³ Politisch bedeutender ist jedoch, dass Dionys mit dem Gelingen seiner List den freundschaftlichen Tugendkanon als ideologische Schönwetterhülse entlarvt und sich in seiner Form der grausamen Gewaltherrschaft bestätigt gesehen sowie für so machen Untertanen ein machtpolitisches *exemplum* statuiert hätte. Diese „Spannung zwischen der Arglist des Tyrannen und der sittlichen Haltung der Freunde“¹⁷⁴⁴ begleitet auch die weitere Balladenhandlung. Seinem Freund, dessen Einverständnis er voraussetzt, vermittelt Möros knapp die Situation: „Und er kommt zum Freunde: ‚der König gebeut, / Daß ich am Kreutz mit dem Leben / Bezahle das frevelnde Streben, / Doch will er mir gönnen drey Tage Zeit, / Bis ich die Schwester dem Gatten gefreit, / So bleib du dem König zum Pfande, / Bis ich komme, zu lösen die Bande.“¹⁷⁴⁵ Von der Option des zu Beginn unter Einsatz des eigenen Lebens forcierten Tyrannenmordes ist zwischen den Freunden

¹⁷³⁹ Schiller: Die Bürgschaft, S. 421.

¹⁷⁴⁰ Luserke-Jaqui: Friedrich Schiller, S. 210.

¹⁷⁴¹ Schiller: Die Bürgschaft, S. 421.

¹⁷⁴² Moritz: Deutsche Balladen, S. 86.

¹⁷⁴³ Wiese: Friedrich Schiller, S. 617.

¹⁷⁴⁴ Moritz: Deutsche Balladen, S. 86.

¹⁷⁴⁵ Schiller: Die Bürgschaft, S. 421.

keine Rede mehr. Möros bezeichnet seinen Anschlagversuch nun sogar als „frevelnd[]“ und stellt mit dieser Inkonsequenz gewissermaßen den eigenen Wertekompass zur Disposition. Doch anstelle einer Diskussion zwischen den Freunden bestimmt nur die sich wortlos verstehende freundestreue Bürgerschaft für die aufgeschobene Hinrichtung ihr Verhältnis: „Und schweigend umarmt ihn der treue Freund, / Und liefert sich aus dem Tyrannen, / Der andere ziehet von dannen.“ Über das vor dem Hintergrund der anstehenden eigenen Hinrichtung und der lebensgefährlichen Situation des Freundes wohl kaum übermäßig fröhliche Hochzeitsfest verliert die Ballade nur wenige Wörter: „Und ehe das dritte Morgenroth scheint, / Hat er schnell mit dem Gatten die Schwester vereint, / Eilt heim mit sorgender Seele, / Damit er die Frist nicht verfehle.“¹⁷⁴⁶ Die Ballade mit ihrer „narrative[n] Dramatik“¹⁷⁴⁷ entfaltet nun eine Reihe von Unwägbarkeiten, die den Rückweg von Möros erschweren und somit seine Zeitnot steigern, woraus sich die Spannung, ob er denn noch rechtzeitig seinen Freund retten kann, ergibt. Ein „unendlicher Regen“ bricht herein und für Möros, der ans „Ufer“ eines Flusses gelangt ist, verschließt sich der Ausweg, denn plötzlich „reisset die Brücke der Strudel hinab“. Dem Freund „entrinnet“ parallel zu „des Stromes Wuth“ die Zeit.¹⁷⁴⁸ Todesmutig wirft er sich in seiner verzweiferten Lage in den Fluß und durchschwimmt schließlich „die brausende Flut“. Doch bald darauf stellt sich der Heldenfigur „die raubende Rotte“ mit „geschwungener Keule“ und böser Absicht in den Weg, woraufhin Möros bekundet: „Ich habe nichts als mein Leben, / Das muß ich dem Könige geben!“ Eine schier übermenschliche Gewalteruption, für die er die Kraft aus dem Versprechen gegenüber dem treuen Freund zu ziehen scheint, wird für Möros zum einzig probaten Mittel der Konfliktlösung: „Und drey, mit gewaltigem Streichen, / Erlegt er, die andern entweichen.“¹⁷⁴⁹ Nach Naturgewalt und roher Räuberbande ist es schließlich als drittes Hemmnis der von Goethe als wenig wahrscheinlich bemängelte Durst,¹⁷⁵⁰ aufgrund dessen Möros nun „verschmachtend“ zu „verderben“ droht. Die Natur zeigt sich jedoch bald wieder ermutigender als zuvor und „ein lebendiger Quell“ entspringt, den Möros dankbar aufnimmt: „Und freudig bückt er sich nieder, / Und erfrischt die brennenden Glieder.“¹⁷⁵¹ Nach dem dreimaligen Zeitverzug auf der Heldenreise zur eigenen Hinrichtung treten nun warnende Vorboten auf, die Möros

¹⁷⁴⁶ Schiller: Die Bürgschaft, S. 422.

¹⁷⁴⁷ Luserke-Jaqui: Friedrich Schiller, S. 211.

¹⁷⁴⁸ Schiller: Die Bürgschaft, S. 422.

¹⁷⁴⁹ Schiller: Die Bürgschaft, S. 423.

¹⁷⁵⁰ Vgl. Kurscheidt u. Oellers: *Die Bürgschaft*, S. 650.

¹⁷⁵¹ Schiller: Die Bürgschaft, S. 423.

fürchten lassen, zu spät zu kommen: „[Z]wey Wanderer [...] / [...] hört er die Worte sagen: / Jetzt wird er ans Kreutz geschlagen.“ Als „in Abendroths Strahlen“ bereits „die Zinnen von Syrakus“ sichtbar werden, trifft Möros auf „Philostratus, / Des Hauses redliche[n] Hüter“, der ebenfalls die unabdingbare Freundestreue von Möros für die Leser*innen einem Test unterzieht: „Zurück! Du rettetest den Freund nicht mehr, / So rette das eigene Leben! / Den Tod erleidet er eben.“ Der Bote weiß zu berichten, dass der Freund voller Zuversicht und ohne Zweifel treu ausharrte: „Von Stunde zu Stunde gewartet‘ er / Mit hoffender Seele der Wiederkehr, / Ihm konnte den muthigen Glauben / Der Hohn des Tyrannen nicht rauben.“ Möros lässt keinen Zweifel daran, dass er seinen Bürgen um jeden Preis auszulösen gedenkt und ihm, sollte es schon zu spät sein, freiwillig nachsterben will, um den freundschaftlichen Treuebund vor dem Tyrannen und aller (Nach-)Welt unter Beweis zu stellen: „Deß rühme der blutge Tyrann sich nicht, / Daß der Freund dem Freunde gebrochen die Pflicht, / Er schlachte der Opfer zweye, / Und glaube an Liebe und Treue.“¹⁷⁵² In letzter Minute, bei Sonnenuntergang¹⁷⁵³ gelangt Möros schließlich ans „Thor“, „sieht das Kreutz schon erhöhet“ und „[a]n dem Seile schon zieht man den Freund empor“. Vor der der anstehenden Hinrichtung beiwohnenden „Menge“, welche die Leser*innen der Ballade textintern doppelt, kann Schiller nun seinen höchst wirksamen ebenso dramatischen wie emotionalen Effekt der Rührung setzten: „Mich Henker! ruft er, erwürget, / Da bin ich, für den er gebürget!“¹⁷⁵⁴ Die allgemeine Rührung über die Freundestreue springt von der Bevölkerung auch auf den Tyrannen über, der semantisch interessanterweise nun als ‚König‘ betitelt wird:¹⁷⁵⁵ „Und Erstaunen ergreift das Volk umher, / In den Armen liegen sich beide, / Und weinen für Schmerzen und Freude. / Da sieht man kein Auge thränenleer, / Und zum Könige bringt man die Wundermähr, / Der fühlt ein menschliches Rühren, / Läßt schnell vor den Thron sie führen.“ Der semantisch zum König transformierte Tyrann wird an dieser Stelle aus, erzähltheoretisch gewendet, nullfokalisierter Perspektivierung als tatsächlich menschlich emotional bewegt und gerührt geschildert. Die Ballade schließt mit der Kapitulation des grausamen Tyrannen vor der tugendhaften Freundestreue und seiner zum geflügelten Wort gewordenen Bitte um die Aufnahme in den Freundschaftsbund. Dionys „blicket sie lange verwundert an, / Drauf spricht er: Es ist euch gelungen, / Ihr habt das Herz mir bezwungen, / Und die Treue, sie ist doch kein leerer Wahn, / So nehmet auch

¹⁷⁵² Schiller: Die Bürgschaft, S. 424.

¹⁷⁵³ Vgl. Schiller: Die Bürgschaft, S. 424.

¹⁷⁵⁴ Schiller: Die Bürgschaft, S. 424.

¹⁷⁵⁵ Diese semantische Verschiebung findet sich auch bereits in den Versen 15, 22, 27 und 73.

mich zum Genossen an, / Ich sey, gewährt mir die Bitte, / In eurem Bunde der dritte.“¹⁷⁵⁶

Damit sind der „Vorhang zu und alle Fragen offen.“¹⁷⁵⁷ Wohlweislich lässt Schiller seine Ballade auf diesem emotionalen Höhepunkt mit dem Sieg der Freundschaftstugend abbrechen und die Leser*innen gerührt zurück. Die ideologisch motivierte Vereinigung der Untertanen – aus deren Reihen noch vor wenigen Tagen der Tyrannenmordversuch entsprang – mit dem Herrscher scheint durch das Freundschaftskonzept der Ballade möglich und kommt gesellschaftlichen Konzepten im 18. Jahrhundert entgegen: „Die freundschaftliche Verbindung von Herrscher und Untertan, emotionell verinnerlichter Ausdruck der Verflechtung feudalaristokratischer und großbürgerlicher Interessen am Ende des 18. Jahrhunderts, ist der Zielpunkt der balladischen Entwicklung.“¹⁷⁵⁸ In seiner lyrischen Analyse der *Bürgschaft* mag Bertolt Brecht mit seinen Erfahrungen des 20. Jahrhunderts dem rühmig-glücklichen Abschluss jedoch nicht so recht Glauben schenken und bemerkt ironisch-kritisch: „Am End war der Tyrann gar kein Tyrann!“¹⁷⁵⁹

Fein heraus ist man, wenn das Gedicht als reine Ideenballade gedeutet wird. Dann lässt sich der Tyrann „zu dieser eindrücklichen Freundschaftsphilosophie bekehren“¹⁷⁶⁰ und Schillers Ballade vermittelt unter Einsatz emotionaler Affektion lehrreich die Kraft der freundschaftlichen Tugend. So unterstreicht Moritz: „Schiller ging es hier nicht um eine psychologische

1756 Schiller: Die Bürgschaft, S. 425.

1757 Bertolt Brecht: Der gute Mensch von Sezuan [1943]. In: Ders.: Werke. Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe. Hrsg. v. Werner Hecht u. a. Bd. 6. Stücke 6. Bearb. v. Klaus-Detlef Müller. Berlin u. Weimar: Aufbau, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1989, S. 175–279, hier S. 278.

1758 Winfried Freund: Die Deutsche Ballade. Theorien, Analysen, Didaktik. Paderborn: Schöningh 1978, S. 49.

1759 Bertolt Brecht: Über Schillers Gedicht „Die Bürgschaft“ [1938]. In: Ders.: Werke. Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe. Hrsg. v. Werner Hecht u. a. Bd. 11. Gedichte I. Sammlungen 1918–1938. Bearb. v. Jan Knopf u. Gabriele Knopf. Berlin u. Weimar: Aufbau, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1988, S. 271 f., hier S. 272. Zu Bertolt Brechts *Über Schillers Gedicht 'Die Bürgschaft'* (1938) vgl. Karl Mickel: Gelehrtenrepublik. Aufsätze und Studien. Leipzig: Reclam 1990 (= Reclam-Bibliothek 1363), S. 46–49; Luserke-Jaqui: *Die Bürgschaft*, S. 285 u. Stenzel: Über die ästhetische Erziehung eines Tyrannen, S. 173–180. In Bezug auf Brechts politische und ganz lebensweltliche Erfahrungen heißt es bei Jürgen Stenzel auf S. 174: „Ein Hitler und seine Mittyrranen waren nicht zur Menschlichkeit zu verändern, allenfalls die Gesellschaftsordnung, die sie hervorgebracht hatte. Sein ehrfürchtiger Spott gilt den optimistischen Annahmen, die der Ballade das glückliche Ende sichern.“ Vgl. zur Auseinandersetzung Brechts mit der *Bürgschaft* auch Springer: „Kein Auge thränenleer“, S. 120 f.

1760 Luserke-Jaqui: *Die Bürgschaft*, S. 284.

Motivierung, sondern um die Herausstellung des parabolischen Sinns, der versittlichenden Kraft der Freundschaft.¹⁷⁶¹ Der zu Beginn der Ballade von Möros anvisierte Tyrannenmord hat sich im Anschluss an diese Lesart indirekt verwirklicht: Der ‚Tyrann‘ in Dionys ist bezwungen, dem ‚Tyrannenmord‘ durch Tugend und Freundschaft anheim gefallen. Dionys hat eine Transformation vom Tyrannen zum Menschen vollzogen, politisch ist der grausame Tyrann in den gerechten König verwandelt, der Freundschaft an die Stelle der Hinrichtung setzt.¹⁷⁶²

Wenn man die Ballade jedoch nicht nur als Vermittlung dieser Idee liest, sondern Figuren, Handlung und den Wertekanon in ihrer Vielschichtigkeit analysiert, kann das Ende wohl nur auf Gewalt hinauslaufen. Das Gedicht nicht auf die transportierte Idee des Sieges der Freundschaftstugend zu beschränken ist legitim, da nicht vorauszusetzen ist, dass sich die Rezipient*innen, gerade auch in schulisch-didaktischen Kontexten, aus der Schiller'schen Gedankenwelt des 18. Jahrhunderts heraus der Ballade nähern.¹⁷⁶³ Durch Schillers nullfokalisierte Setzung außerhalb der Figurenrede, dass der Tyrann am Ende *tatsächlich* „ein menschliches Rühren“ verspürt hat, nimmt der Autor die Möglichkeit aus dem Spiel, dass die Bitte um die Aufnahme in den Freundschaftsbund durch Dionys lediglich eine listenreiche Finte des Tyrannen darstellt. Dieser müsste nämlich eigentlich zu dem Schluss gelangen, dass die beiden Freunde seine Bitte unmöglich annehmen können, ohne ihre vorherigen Ideale zu verraten, für die beide bereit waren, mit ihrem Leben einzutreten. Würden die Freunde die Bitte des Tyrannen – die auch ein ‚großmütiges‘ Angebot des Herrschers darstellt – ablehnen, so würde ihm diese Beleidigung einen Grund liefert, sie beide zu töten, da die Ausschlagung der königlichen Bitte Gesichts- und Autoritätsverlust sowie Verrat für den Tyrannen bedeuten würde und nur durch den Tod der

¹⁷⁶¹ Moritz: Deutsche Balladen, S. 87.

¹⁷⁶² Stenzel erläutert im Hinblick auf die staatstheoretischen Implikationen unter Einbezug der Ideale der Französischen Revolution: „Und wo schließlich der Alleinherrscher als Zentralinstanz der Gesellschaft und des Staates zum Menschen verwandelt ist, da ist auch der Staat menschlich geworden. Was Gewalt zu erreichen nicht vermocht hat: Freiheit, Gleichheit und Brüderlichkeit, das bewirkt ein individuelles, ja privates Handeln, das unbedingt der Idee verpflichtet ist. Die Vorstellung einer Revolution von oben mag beiher spielen; im Zentrum steht die Überzeugung, daß Menschen zu Menschen werden, wo die Idee der Menschheit sich der Erfahrung offenbart. Das allerdings ist selbst in der antiken Vorbildswelt ein Wunder.“ Stenzel: Über die ästhetische Erziehung eines Tyrannen, S. 180.

¹⁷⁶³ Bzw. in ihr, so Springer, direkt die „Illustration der nachrevolutionären Haltung der Weimarer Dioskuren als bürgerlich-intellektuelle Verfechter der Reformpolitik des aufgeklärten Absolutismus preußischer Provenienz“ zu erblicken vermögen. Springer: „Kein Auge thränenleer“, S. 125.

Freunde zu sühnen wäre. Die vorsätzliche List, die zu der Figur Dionys passen würde, negiert Schiller jedoch. Es ist also davon auszugehen, dass die Bitte von Schillers Dionys keine tyrannische Falle darstellt. Karl Mickel nähert sich dem Ende der Ballade von entgegengesetzter Seite, und sieht eine von den Freunden gestellte Falle, indem er meint: „[D]er Versöhnungsschluß der ‚Bürgschaft‘ ist ein Intrigenschluß. Der Tyrann ist manipuliert worden“. Sicher stehen die Freunde in einem „antityrannischen Kampf“, auch wenn die Leser*innen der Ballade dies konkret nur von Möros erfahren.¹⁷⁶⁴ Hieraus jedoch eine geplante Intrige inklusive fehlgeschlagenem Tyrannenmord, Bürgschaft und bis zur letzten Sekunde hinausgezögertem Freundschaftsbeweis mit dem Ziel, den Tyrannen emotional zu bezwingen und zu bekehren ableiten zu wollen, ist jedoch zu spekulativ. Auch ein Vorsatz der Freunde in letzter Sekunde, die Wirkung ihrer Freundschaft zur Bekehrung des Tyrannen zu instrumentalisieren, ist unschlüssig: Ihre Freundschaft wäre dann ein berechnendes Instrument politischer Taktik und damit als vorgelebte Tugendform entwertet. Auch sind die beiden Freunde so sehr im emotionalen Affekt begriffen, dass nichts auf diesen rationalen Manipulationsplan hindeutet. Es ist also davon auszugehen, dass, erstens, der Tyrann tatsächlich emotional bewegt um die Aufnahme in den Freundschaftsbund bittet und dass, zweitens, die Freunde sich gegenseitig ihre Tugend bewiesen haben und dabei keine Hintergedanken in Bezug auf die Manipulation von Dionys hatten. Doch was bedeutet dies außerhalb der ‚Idee‘ der Freundschaft? Es ergeben sich eine Reihe weiterer Fragen jenseits des „Glaube[ns] an die Moralisierbarkeit von Tyrannen“.¹⁷⁶⁵ Was ist mit dem gescheiterten Tyrannenmordanschlag von Möros? Wie kann dieser von Dionys einfach vergessen sein? Nur weil sein Attentäter sich absolut loyal gegenüber einem Freund und, so könnte der Tyrann denken, potenziellen Mitverschwörern verhält, ist mit dem Freundschaftsangebot diese reale Gefahr für Leben und Herrschaft des Tyrannen nicht ausgeräumt. Auch in Bezug auf Möros ergeben sich Probleme. Warum akzeptiert er das Urteil von Dionys ohne Umschweife und warum ist, jenseits der konstruierten Wirkungsabsicht der Ballade, die Vermählung der Schwester plötzlich dringlicher als der Tyrannenmord? Die Ungerechtigkeiten der Herrschaft des Dionys, die Möros zu seiner persönlich äußerst riskanten Tat bewegt haben werden, sind schließlich nicht verschwunden. Zu Beginn war sein dringlichstes Anliegen noch „Die Stadt vom Tyrannen [zu] befreien!“ Es stellt sich die Frage, wie die Freunde jemals jemanden in ihren Freundschaftsbund aufnehmen können, der zuvor in keiner Weise ihre moralischen Standards geteilt hat. Der Freundschaftswunsch

¹⁷⁶⁴ Mickel: Gelehrtenrepublik, S. 46.

¹⁷⁶⁵ Springer: „Kein Auge thränenleer“, S. 122.

von Dionys wird so, ohne dass er dies vorsätzlich intendiert, zum tyrannischen Akt, er kommt nicht aus seiner Tyrannenrolle heraus. Wenn die Freunde in seine Bitte einwilligen würden, müssten sie ihre Ideale verraten, für die sie bereit waren, zu sterben. Nur weil Dionys sich unter dem emotionalen Eindruck am Ende tugendaffin gibt, sind seine bisherigen Taten damit jedoch keineswegs ungeschehen. Darüber hinaus – man denke an Wielands Dionysius-Figur – ist vollkommen unklar, ob der neue Freund sich denn auch in Zukunft als tugendhafter Gefährte erweisen wird und wie es die Freunde rechtfertigen wollen, wenn das neue Mitglied ihres Bundes denn plötzlich wieder einen gewissen Blutdurst an den Tag legt. Wenn die Freunde also in das Angebot einwilligen, legitimieren sie die vorherige Schreckensherrschaft des Tyrannen und machen sich auch für die Zukunft mit ihm gemein. Und wenn die Freunde das Angebot ablehnen? Der Tyrann dürfte in diesem Falle doch recht schnell wieder umschwenken und im Angesicht dieser Beleidigung zur Gewalt greifen. Wie man es dreht und wendet: Jenseits der Vermittlung der Idee überlegener Freundschaftstugend tun sich in der *Bürgerschaft* Abgründe auf, denen die Ballade nicht nachspürt, die die Rezipient*innen jedoch – mindestens unterschwellig – irritieren.

Politische Imaginationen des (Anti-)Tyrannischen: Bettina von Arnims *Dies Buch gehört dem König* (1843) und *Gespräche mit Dämonen* (1852)

16.1 Eine Tyrannenmörderin im Besitz der ‚Wahrheit‘

In einem Brief vom 4. März 1841 an Jacob Grimm teilt Karl Hartwig Meusebach mit, Bettina von Arnim schreibe ein Buch, „in dessen Widmung an den König sie ihm die Wahrheit sagen will“.¹⁷⁶⁶ Der als *Königsbuch* bekannt gewordene Text *Dies Buch gehört dem König*, 1843 in der Zeit des Vormärz erschienen, wendet sich an den Preußischen König Friedrich Wilhelm IV. und will, so Konstanze Bäumer und Hartwig Schulz, nicht nur ihm „die Wahrheit sagen“, sondern im Zuge dessen „diese Wahrheit auch einer breiten Öffentlichkeit übermitteln.“¹⁷⁶⁷ Der zentrale Gedanke des *Königsbuchs* ist Bettina von Arnims „Vorstellung von einem charismatischen Volkskönig“,¹⁷⁶⁸ also, so Barbara Becker-Cantarino und Ursula Liebertz-Grün, eine „romantisch-politische Idee“,¹⁷⁶⁹ und ihr Bestreben,

¹⁷⁶⁶ Camillus Wendeler (Hrsg.): Briefwechsel des Freiherrn Karl Hartwig Gregor von Meusebach mit Jacob und Wilhelm Grimm. Heilbronn: Henninger 1880, S. 240. Zit. nach Konstanze Bäumer u. Hartwig Schulz: Bettina von Arnim. Stuttgart u. Weimar: Metzler 1995 (= Sammlung Metzler 255), S. 94.

¹⁷⁶⁷ Bäumer u. Schulz: Bettina von Arnim, S. 99.

¹⁷⁶⁸ Bäumer u. Schulz: Bettina von Arnim, S. 96. Der Begriff des ‚Volkskönigs‘ verdichtet Bettina von Arnims politische Herrschaftskonzeption, die allerdings von ihr nicht klar definiert, sondern vielmehr poetisch umkreist wird. Ursula Püschel erläutert zu den politischen und transzendentalen Anteilen dieser Vorstellung: „Definitorische Eindeutigkeit ist hier nicht zu erzielen, ohne transzendente Komponente ist der Begriff ‚Volkskönig‘ nicht zu verstehen – und als Ausdruck der besonderen Variante einer royalistischen Attitüde wäre er mißverstanden.“ Ursula Püschel: Bettina von Arnim – politisch. Erkundungen, Entdeckungen, Erkenntnisse. Bielefeld: Aisthesis 2005, S. 259. Vgl. vertiefend zum Begriff des Volkskönigs: Barbara Becker-Cantarino: Die Idee vom Volkskönig. Zu Bettina von Arnims Transformation romantischer Konzepte in *Dies Buch gehört dem König*. In: Bernd Auerochs u. Dirk von Petersdorff (Hrsg.): Einheit der Romantik? Zur Transformation frühromantischer Konzepte im 19. Jahrhundert. Paderborn u. a.: Schöningh 2009, S. 67–80.

¹⁷⁶⁹ Barbara Becker-Cantarino mit Ursula Liebertz-Grün: 1.3.a *Dies Buch gehört dem König* (1843). In: Barbara Becker-Cantarino (Hrsg.): Bettina von Arnim Handbuch. Berlin u. Boston: De Gruyter 2019, S. 396–411, hier S. 396.

Friedrich Wilhelm IV. eben diese „Rolle eines Volkskönigs poetisch-politisch nahezubringen.“¹⁷⁷⁰

In dem mit ‚Il principe‘ überschriebenen Abschnitt schreibt Adolf Stahr, ein Zeitgenosse und Freund Bettina von Arnims, in seiner positiven Besprechung: „Bettina's Buch ist ‚dem König‘ gewidmet. Es könnte auch den Titel von Macchiavelli's berühmten Werke führen, denn es ist ein Antimacchiavell des neunzehnten Jahrhunderts.“¹⁷⁷¹ Stahr rekurriert nicht nur auf Machiavellis berühmten Fürstenspiegel, sondern auch dezidiert auf die antike Tyrannentopik, wenn er gleich zu Beginn seiner Schrift Bettina von Arnims *Königsbuch* in direkte Verbindung zu den bekannten Tyrannenmördern Harmodios und Aristogeiton setzt:

‚Unter Myrthenzweigen / Will das Schwert ich tragen!‘ heißt's in dem Freiheitsliede, das die Hellenen sangen zum Andenken an Harmodios und Aristogiton [sic], die der Tyrannei das Schwert in's Herz stießen. Ein solches Schwert, in Myrthengezweig gefüllt, ist das Buch Bettinen's, und die Lüge der Zeit ist der Tyrann, in dessen Busen sie es umwendet.¹⁷⁷²

Bettina von Arnim erscheint in dieser lobenden Besprechung als Tyrannenmörderin, während ihr *Königsbuch* zur Freiheitsikone stilisiert wird.

Den Begriff des Tyrannischen verwendet Bettina von Arnim im *Königsbuch* und auch in dessen nach der (gescheiterten) Revolution von 1848 erschienenen zweiten Band *Gespräche mit Dämonen* (1852) als antipodischen Begriff zum Volkskönigtum, ohne die beiden Begriffe präzise zu bestimmen. Der Tyrann tritt bei Bettina von Arnim, so die These, weniger als konkrete Gegenfigur zum gerechten Volkskönig in Erscheinung, sondern geht – häufig in Form von attributiven Bestimmungen und Nominalkomposita – in eine über weite Strecken unbestimmte und metaphorische Redeweise ein, die beschreibt bzw. kreisend umschreibt, was der Realisierung des Volkskönigs im Wege steht. Dabei wird die Möglichkeit, dass sich der Volkskönig als Tyrann entpuppen könnte, von Bettina von Arnim in ihrer politischen Volkskönigspoetik grundsätzlich nicht gedacht. Volkskönig und Tyrann besetzen auf ihrer politischen Skala entgegengesetzte Pole, ihr Ineinanderfallen ist für Bettina von Arnim – trotz der Erfahrung der Herrschaft Napoleons – unvorstellbar. Als vom Tyrannischen gereinigtes politisches Konzept bleibt der ‚wahre‘ Volkskönig in seiner

¹⁷⁷⁰ Becker-Cantarino mit Liebertz-Grün: 1.3.a *Dies Buch gehört dem König* (1843), S. 398. Hervorhebung im Original.

¹⁷⁷¹ Adolf Stahr: Bettina und ihr *Königsbuch*. Hamburg: Verlags-Comptoir 1844. Vgl. auch Becker-Cantarino mit Liebertz-Grün: 1.3.a *Dies Buch gehört dem König* (1843), S. 409.

¹⁷⁷² Stahr: Bettina und ihr *Königsbuch*, S. 3.

organischen Naturverbundenheit mit dem Volksgeist unfehlbar. Bettina von Arnims Texte zeigen, wie wirkungsmächtig Mitte des 19. Jahrhunderts die Konzepte von Väterlichkeit, Herrschaft und Königtum unter dem anhaltenden Einfluss der Romantik miteinander amalgamiert sind. Im Erprobungsraum des politischen Imaginären ereignet sich in den beiden Bänden des *Königsbuchs* nicht nur eine moralisch-sittliche Reinigung der Herrscherfigur durch eine imaginierte Tyrannenaustreibung, sondern es werden auch bestimmte gesellschaftspolitische Themenfelder bearbeitet und teilweise konkrete gesellschaftspolitische Forderungen gestellt. Frau Rat im ersten Band und der (gute) Dämon im zweiten Band sind als Lehrerinnen- bzw. Lehrerfiguren bestrebt, dem Herrscher das Tyrannische auszutreiben, damit dieser als gerechter Volkskönig in Erscheinung treten kann. Sowohl Frau Rat als auch der Dämon fungieren als anti-tyrannische Instanzen.

Die „Szenerie“ des ersten Bandes ist „in die Romantik um 1807 zurückverlegt.“¹⁷⁷³ In den fiktiven Gesprächen zwischen Goethes Mutter Catharina Elisabeth Goethe, die unter dem Namen Frau Rat als Gewährsfrau für den ‚gesunden Menschenverstand‘ auftritt, und Königin Luise, der Mutter von Friedrich Wilhelm IV.,¹⁷⁷⁴ sowie bestimmten typisierten Figuren werden „vor allem sozialpolitische und gesellschaftsreformerische Ideen für Preußen“¹⁷⁷⁵ behandelt, wobei gleichzeitig „jeder Hinweis auf und jede Reverenz vor Preußen [fehlt]“. ¹⁷⁷⁶ Die Gespräche haben jedoch „mit der Situation um 1807 nichts zu tun“, sondern sie diskutieren aktuelle Probleme der „preußischen Verhältnisse in den 30er und 40er Jahren, wobei Zensur, Gefängniswesen und Fragen der Religion Hauptthemen sind und die (bereits 1808 gestorbene) Frau Rath Bettinas Positionen vertritt.“¹⁷⁷⁷ Besonders eindrücklich wird das gesellschaftspolitische Engagement des *Königsbuchs* darüber hinaus durch die angehängte „Sozialreportage“ *Erfahrungen eines jungen Schweizers im Vogtlande*, die Bettina von Arnim von „dem Schweizer Lehrer und Schriftsteller Heinrich Grunholzer (1819–1873) übernommen“ hatte, sichtbar. In den brutal-sachlichen Schilderungen Grunholzers wird die „Armenpolitik der Regierung, die den wachsenden Pauperismus in Preußen ignorierte“, scharf kritisiert.¹⁷⁷⁸

1773 Becker-Cantarino mit Liebertz-Grün: 1.3.a *Dies Buch gehört dem König* (1843), S. 396.

1774 Vgl. auch Becker-Cantarino: Die Idee vom Volkskönig, S. 74.

1775 Becker-Cantarino mit Liebertz-Grün: 1.3.a *Dies Buch gehört dem König* (1843), S. 396. Hervorhebung im Original.

1776 Becker-Cantarino mit Liebertz-Grün: 1.3.a *Dies Buch gehört dem König* (1843), S. 407.

1777 Bäume u. Schulz: Bettina von Arnim, S. 98.

1778 Becker-Cantarino mit Liebertz-Grün: 1.3.a *Dies Buch gehört dem König* (1843), S. 400. Becker-Cantarino und Liebertz-Grün erläutern ausführlicher hierzu: „Ein brisanter Anhang, *Erfahrungen eines jungen Schweizers im Vogtlande* überschrieben, liefert zugleich

Die Tyrannenthematik stellt das *Königsbuch* mittels textinterner weiblicher Autorschaft und Figurengestaltung zur Diskussion. Im Rahmen der Authentizitätsstrategie des Textes gibt die Autorinnenfigur ‚Bettina von Arnim‘ auf der Textebene vor, „DER ERINNERUNG ABGELAUSCHTE GESPRÄCHE UND ERZÄHLUNGEN VON 1807“¹⁷⁷⁹ wahrheitsgetreu wiederzugeben. Diese homodiegetische Erzählinstanz besitzt bei ihren Schilderungen eine Nullfokalisierung, wenn sie die fiktiven Gespräche zwischen Goethes Mutter und anderen Figuren aus dem Jahr 1807 in Form von Rollenprosa nur scheinbar unbeteiligt darstellt. Vielmehr wird Frau Rat mit der impliziten Autoinnenfigur ‚Bettina von Arnim‘ und in einem weiteren Schritt mit der Autorinneninstanz und gar der empirischen Autorin überblendet, wenn sie den männlichen Funktionsfiguren des Pfarrers sowie des Bürgermeisters – und damit ‚durch die Blume‘ dem König – die ‚Wahrheit‘ verkündet. Frau Rat – ihr sprechender Name empfiehlt sie bereits als Ratgeberin des Königs¹⁷⁸⁰ – bestimmt hierbei die Gesprächssituationen derart, dass die typisierten Figuren Pfarrer und Bürgermeister zu zweckdienlichen Impulsgebern für die Entfaltung ihrer Gedanken reduziert sind. Bettina von Arnims appellativer Sprachgestus¹⁷⁸¹ überträgt sich dabei mühelos auf Frau Rat, die in ihrer Rolle der „Muse oder der Sibylle“¹⁷⁸²

einen dokumentarischen Bericht zum Armenproblem in einem Handwerkerquartier am nördlichen Stadtrand von Berlin, der damals im Volksmund ‚Vogtland‘ genannten Rosenthaler Vorstadt, mit dem Bettina, den König über die zum Teil katastrophalen sozialen Zustände in Preußen zu informieren gedachte – auch in der Hoffnung, ein volksnahes Handeln seiner Regierung bewirken zu können“. Becker-Cantarino mit Liebertz-Grün: 1.3.a *Dies Buch gehört dem König* (1843), S. 396. Hervorhebung im Original. Pia Schmid führt darüber hinaus aus: „Die Verarmung immer größerer Bevölkerungsteile, in zeitgenössischer Diktion: der Pauperismus, stellte in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts die soziale Frage bzw. das gravierendste ordnungspolitische Problem dar.“ Pia Schmid: 1.3.b *Erfahrungen eines jungen Schweizers im Vogtlande* (1843) In: Barbara Becker-Cantarino (Hrsg.): Bettina von Arnim Handbuch. Berlin u. Boston: De Gruyter 2019, S. 411–416, hier S. 412. Hervorhebung im Original. Mittels der beigelegten Sozialstudie „ließe sich“ dabei, so Schmid, „in heutigen Termini [...] auch von Anfängen qualitativer empirischer Sozialforschung sprechen.“ Schmid: 1.3.b *Erfahrungen eines jungen Schweizers im Vogtlande* (1843), S. 413.

1779 Bettine von Arnim: *Dies Buch gehört dem König*. In: Dies.: Werke und Briefe in vier Bdn. Hrsg. v. Walter Schmitz u. Sibylle von Steinsdorff. Bd. 3. Politische Schriften. Hrsg. v. Wolfgang Bunzel u. a. Frankfurt a. M.: DKV 1995, S. 9–368, hier S. 15.

1780 Historisch leitet sich der Name von der Stellung ihres Gatten Johann Caspar Goethe ab, der Kaiserlicher Rat in Frankfurt war. Vgl. Stellenkommentar. In: Bettine von Arnim: Werke und Briefe in vier Bdn. Hrsg. v. Walter Schmitz u. Sibylle von Steinsdorff. Bd. 3. Politische Schriften. Hrsg. v. Wolfgang Bunzel u. a. Frankfurt a. M.: DKV 1995, S. 911–1046, hier S. 914.

1781 Vgl. Becker-Cantarino mit Liebertz-Grün: 1.3.a *Dies Buch gehört dem König* (1843), S. 404.

1782 Becker-Cantarino mit Liebertz-Grün: 1.3.a *Dies Buch gehört dem König* (1843), S. 409.

mit der Autorität der „Mutterschaft“ durchaus eine gesellschaftspolitische „Erziehungsfunktion“¹⁷⁸³ für die männlichen Figuren beansprucht. Frau Rats Dominanz ist im Text unbestritten. Sie zeigt sich auch in ihrem gegenüber den anderen ‚Hilfsfiguren‘ deutlich höheren Redeanteil. Dabei erhält Frau Rat sogar selbst tyrannische Züge, auch wenn die Äußerung des Pfarrers: „Die Frau Rat scheinen ziemlich despotisch zu Werke gehen zu wollen!“,¹⁷⁸⁴ eher selbstreflexiv-scherzhaft eingestreut wird.

Die „mündliche Gesprächssituation des Salons“¹⁷⁸⁵ begünstigt im Text eine „Digressionsmethode oder Abschweifungstechnik“.¹⁷⁸⁶ Themenkomplexe werden unsystematisch umkreist und erscheinen uneinholbar, während Frau Rat dabei stets das letzte Wort und die ‚Erklärungsdominanz‘ behält. Um politische heikle Gedanken vor dem Zugriff der Zensur zu schützen, gibt die Autorin ihrer Figur Frau Rat dabei „notfalls den Anschein, durch Weingenuss nicht zurechnungsfähig zu sein“.¹⁷⁸⁷ Bemerkenswert ist der romantische Formenreichtum des Textes. Bettina von Arnims poetisch-politische Schrift stellt in ihrer Vielgestaltigkeit eine Erweiterung des männlich dominierten staats-theoretischen Traktats (vgl. Aristoteles, Hobbes, Machiavelli) dar. Frau Rat

belehrt durch Anekdoten und Gleichnisse, Allegorien, durch Märchen-erzählungen, die sie mit Märchenauslegungen vermischt. Ihre Sprache zeichnet sich aus durch ihren Reichtum an Vergleichen und Metaphern. Sie zitiert den überlieferten Bilderschatz in unkonventioneller Weise und reichert ihn an durch bislang ungewohnte, oft skurrile Bilder und Bildmotive.¹⁷⁸⁸

Pate gestanden als „literarische[s] Modell für das *Königsbuch*“¹⁷⁸⁹ hat Platons *Politeia* (um 375 v. Chr.), auch wenn Bettina von Arnims Text nur eher scheinbare Ähnlichkeit mit den platonischen Gesprächen aufweist.¹⁷⁹⁰ Auch Verbindungen zu Wielands *Geschichte des Agathon* im Hinblick auf die Fürstenerziehung können gezogen werden. Die Konstruktion des *Königsbuchs*

1783 Becker-Cantarino mit Liebertz-Grün: 1.3.a *Dies Buch gehört dem König* (1843), S. 399.

1784 Arnim: *Dies Buch gehört dem König*, S. 224.

1785 Bäumer u. Schulz: Bettina von Arnim, S. 98.

1786 Becker-Cantarino mit Liebertz-Grün: 1.3.a *Dies Buch gehört dem König* (1843), S. 401.

1787 Becker-Cantarino mit Liebertz-Grün: 1.3.a *Dies Buch gehört dem König* (1843), S. 401.

1788 Becker-Cantarino mit Liebertz-Grün: 1.3.a *Dies Buch gehört dem König* (1843), S. 401.

1789 Becker-Cantarino mit Liebertz-Grün: 1.3.a *Dies Buch gehört dem König* (1843), S. 400. Hervorhebung im Original.

1790 Vgl. Bäumer u. Schulz: Bettina von Arnim, S. 98. Becker-Cantarino und Liebertz-Grün erläutern zur Struktur des Textes: „Die 77-jährige mythische Frau Rat Goethe [...] tritt als Inkarnation der allegorischen Frau Rat in der Rolle des Sokrates auf. Das Mädchen, die mythische Bettina, nimmt die Rolle des Platon ein.“ Becker-Cantarino mit Liebertz-Grün: 1.3.a *Dies Buch gehört dem König* (1843), S. 400.

greift die Tradition von antikem Dialog, staatstheoretischer Erörterung und Fürstenspiegel auf,¹⁷⁹¹ entwickelt dabei jedoch formal und inhaltlich eine eigene Auseinandersetzung mit dem Tyrannischen.

16.2 Mit dem ‚freien Geist‘ gegen das Tyrannische

Dem Tyrannischen wird im *Königsbuch* der transzendental-naturalisierte ‚freie Geist‘ entgegengesetzt, ohne dass Bettina von Arnim durch die Figur der Frau Rat den Begriff eindeutig und abschließend bestimmen lässt. Vielmehr wird der freie Geist umkreist und antipodisch zum Tyrannischen eingebracht. Im Abschnitt „Die Frau Rat erzählt“¹⁷⁹² heißt es im Kontext einer herbeigesehnten Zukunft, in der ein idealer Fürst als „glänzender Stern“¹⁷⁹³ auf den Plan tritt, dass da, „wo der Geist freies Spiel hat [...] da muß dann auch die Lieb offenbar sein zwischen Fürst und Volk“. Dieser Zustand ist, so Frau Rat, „der erste Schritt [...] zur Sündenlosigkeit; daß eine ganze Nation nicht mehr zu heuchlen“ braucht, „daß ein so edler Fürst die Zeiten regiert, der nicht wie der bewußte Nebucadnezar ein grasfressendes Tier wär, sondern er hätt nur aus reinem Pläsier an den Naturwissenschaften die schöne Wiesenkräutercher [sic] beliebt zu speisen.“¹⁷⁹⁴ Der Verweis auf den babylonischen König Nebukadnezar II.¹⁷⁹⁵ als ‚grasfressendes‘ Gegenmodell zum Fürst in der Zeit des freien Geistes wird alsbald in Form einer Abschweifung mit dem Tyrannischen verbunden, wenn es heißt:

Ja, was kann das uns batten, aus was vor einem Grund so ein Fürst Liebhaberei hat am Grasfressen, obs ein tierischer Trieb wär oder sonst ein Grund, immer ist es tyrannisch, Menschen, die keine Schafe sind und keine Ochsen, so zu dene Heubündel und zu solcherlei Kräuter einzuladen, die kein Sallat [sic] sind oder Christkohl oder Spinat und gelbe Rüben, sondern Futterkräuter.¹⁷⁹⁶

In dem mit dem Bild des aufgezwungenen Grasfressens verbundenen Wiederkäuens einer widerwillig vorgesetzten und heuchlerischen Ansicht wird das

¹⁷⁹¹ Vgl. hierzu Becker-Cantarino und Liebertz-Grün: „Die Autorin hat die mittelalterliche und frühneuzeitliche Tradition des *Fürstenspiegels* erneuert, Platons Gespräche als Muster benutzt und seine Staatsutopie für ihre Zeit neu geschrieben“. Becker-Cantarino mit Liebertz-Grün: 1.3.a *Dies Buch gehört dem König* (1843), S. 400. Hervorhebung im Original.

¹⁷⁹² Arnim: *Dies Buch gehört dem König*, S. 17.

¹⁷⁹³ Arnim: *Dies Buch gehört dem König*, S. 69.

¹⁷⁹⁴ Arnim: *Dies Buch gehört dem König*, S. 69 f.

¹⁷⁹⁵ Vgl. Stellenkommentar. In: Arnim: *Dies Buch gehört dem König*, S. 936.

¹⁷⁹⁶ Arnim: *Dies Buch gehört dem König*, S. 70.

Einschränkende gesehen, das dem freien Geist entgegen steht und das „am End in der Kehl stecken bleiben“ muss. Weder der ideale Fürst noch die Zeit des freien Geistes sind jedoch bisher trotz dieser Einsicht verwirklicht, und so muss nach Frau Rat „die Langmut das einzige Rettungsmittel sein mit der man abwartet bis eine höhere Zeit kommt wo der Geist sich aufschwingt und der Tyrannengeißel vergißt“. ¹⁷⁹⁷

Im „Zweite[n] Gespräch“ ¹⁷⁹⁸ greift Frau Rat gegenüber dem Pfarrer die Thematik des freien Geistes erneut auf. Da, so Frau Rat, „jedem Einzelnen die Wahrheit anders sich spiegeln muß in seiner Eigenheitlichkeit [...], so muß jedes Übertragen auf mich, jedes Beweisführen eine Bürde sein dem freien Geist.“ Diese radikale Positionierung gegen jede Doktrin im Denken und auch gegen das, was heute unter dem Begriff ‚Mansplaining‘ firmiert, schließt aber auch die Überzeugung durch Argumente und damit gesellschaftlichen und politischen Konsens potenziell aus, wenn es weiter heißt: „Ich mein auch daß jedes Beweisführen ein egoistisches Rechthaben ist, tyrannisches Eingreifen in die Magie der Wahrheit und das ist eine Lüge, eine grausame Lüge“. ¹⁷⁹⁹

In der „Socratie der Frau Rat“ ¹⁸⁰⁰ wird die scharfe Kritik an doktrinärem Denken mit einer grundsätzlichen Staatskritik verbunden, für die Bettina von Arnims Volkskonzept sowie das von ihr angenommene Verhältnis zwischen Volk und Staat die Grundlage bildet:

Bettinas Vorstellung vom Volk ist amorph und von romantischen Sympathien für Ursprünglichkeit, Intuitives, Unverdorbenes bestimmt, die letztlich ebenso auf Rousseaus Ideen von der Gleichheit der Menschen zurückgehen wie auf die politischen Forderungen der Französischen Revolution und dabei mit ethischen Postulaten und einer religiösen Aura verknüpft werden. ¹⁸⁰¹

Der Staat wird durch Frau Rat mit drastischen Worten pauschal als Geißel des Volkes dargestellt: „Was ist der Staat dem Volke? Ein herrischer Sklavenhändler der Tauschhandel mit ihm treibt, und darum den Knechtsinn ihm einquält; der Machtsprüche verhängt über es und [...] mit dem Halsband eines Hundes

¹⁷⁹⁷ Arnim: *Dies Buch gehört dem König*, S. 70.

¹⁷⁹⁸ Arnim: *Dies Buch gehört dem König*, S. 130. Hervorhebung des Originals getilgt.

¹⁷⁹⁹ Arnim: *Dies Buch gehört dem König*, S. 142.

¹⁸⁰⁰ Arnim: *Dies Buch gehört dem König*, S. 195.

¹⁸⁰¹ Becker-Cantarino mit Liebertz-Grün: 1.3.a *Dies Buch gehört dem König* (1843), S. 407. Becker-Cantarino und Liebertz-Grün resümieren zur begrenzten Wirkung von Bettina von Arnims Vorstellungen: „Bettinas romantische Idee vom Volk [blieb] in der angespannten Lage vor und während der Revolution von 1848 *politisch* wirkungslos.“ Becker-Cantarino mit Liebertz-Grün: 1.3.a *Dies Buch gehört dem König* (1843), S. 409. Hervorhebung im Original.

die Kehle ihm zuschnürt.¹⁸⁰² Staat und Denksysteme werden gleichermaßen angegriffen, der Text schreibt „gegen die Systemphilosophen, gegen Rousseau“¹⁸⁰³ an und Frau Rat verwehrt sich gegen jegliche Form von geistigem und politischen System: „Ein System? – Ist das nicht Geistesdespotie! – Das schrecklichste was ein Geist denken kann, das Einstimmen in ein System!“¹⁸⁰⁴ Der freie Geist wird hingegen mit dem Göttlichen verbunden und dem Staat, der als Tyrann und Sklave gleichermaßen dargestellt wird, entgegengesetzt: „Der freie Geist verläßt mutig um der Zukunft willen frühere Satzungen. Drum ist dem Geist Gesetz und Religion die Freiheit. Das ist göttlich das andre ist sklavisch. Wäre der Staat nicht Sklave so wäre er nicht Tyrann, der niedrigste Sklave.“¹⁸⁰⁵ Ohne dass genau definiert wird, was den freien Geist ausmacht, denn dies wäre auch wieder eine systematische und damit tyrannische Einschränkung, wird dieser als transzendental-naturalisiertes Gewissen im Menschen gedacht: „Der Mensch ist das Gewissen-entsprungene Geschöpf der Natur, er lebt durch ihre Bewußtheit. Der Geist entspringt aus dem Gewissen des Schöpfergeistes.“¹⁸⁰⁶ Auch wenn sich der freie Geist einer genauen Definition entzieht, so kann er doch *ex negativo* bestimmt werden: Der freie Geist ist bei Bettina von Arnim das antityrannische Prinzip.

16.3 Kirchen- und Religionskritik

Den freien Geist sieht Frau Rat insbesondere aufgrund der „Zwangsherrschaft der Religion“¹⁸⁰⁷ bzw. durch die Auslegung der christlichen Religion durch kirchliche Institutionen, Strukturen und ihre (männlichen) Vertreter eingeschränkt. Gegen diesen ‚Aberglauben‘ wettert Frau Rat insbesondere gegenüber der kleinlauten kirchlich-institutionellen Stellvertreterfigur des typisierten evangelischen Frankfurter Pfarrers. Bevor die Kritik direkt an den Pfarrer adressiert wird, legt Frau Rat zunächst in ihrer Erzählung allgemein dar, dass, wenn „[v]om Heil der Welt [...] die Red“ ist, damit der „allelebendige[] Geist“ gemeint ist, der „nicht unterdrückt werden [soll] in welcher Gestalt er auch erscheine“. Diesen „allelebendigen Geist“ sieht Frau Rat vom Aberglauben

¹⁸⁰² Arnim: *Dies Buch gehört dem König*, S. 200.

¹⁸⁰³ Becker-Cantarino mit Liebertz-Grün: 1.3.a *Dies Buch gehört dem König* (1843), S. 403.

¹⁸⁰⁴ Arnim: *Dies Buch gehört dem König*, S. 215.

¹⁸⁰⁵ Arnim: *Dies Buch gehört dem König*, S. 236.

¹⁸⁰⁶ Arnim: *Dies Buch gehört dem König*, S. 267.

¹⁸⁰⁷ Becker-Cantarino mit Liebertz-Grün: 1.3.a *Dies Buch gehört dem König* (1843), S. 403.

bedroht, und zwar dergestalt, dass der Aberglaube selbst zum Tyrannen personifiziert wird: „Der Aberglaube [...], der diesen Geist verfolgt und ihn zwingen will in seinen heiligen Umwandlungen still zu stehen [...], der ist der boshafte Tyrann welcher aus der Wahrheit eine Lüge macht.“¹⁸⁰⁸ Dem Aberglauben, der die Position des Tyrannen einnimmt, ist der freie Geist entgegengesetzt, der von Frau Rat als göttlich-naturhafte Wahrheit verstanden wird, die wiederum im Umkehrschluss alleinig das ‚göttliche Gehör‘ findet. Frau Rat ist überzeugt, dass „die Natur in fortwährendem Geistanklingen ist mit Gott“ und „aller Geist aus der Natur entspringt, und [...] daß der Geist unbehindert hervor soll treten aus der Menschennatur, weil es die alleinige Kraft der Berührung ist mit Gott, und weil unmöglich das göttliche Gehör was anders vernimmt als den freien Geist.“¹⁸⁰⁹

Als in „Ein vertraut Gespräch. 1807“¹⁸¹⁰ der Pfarrer meint, dass „gewiß noch tausend Jahre dazu gehören ehe unser Geist in jenes Paradies eingeht des freien Geistes“, ¹⁸¹¹ wirft Frau Rat ihm vor, er hänge einem „falschen Nimbus“, einem „Strahlenkranz eines geistigen Pietismus“ an. Dieser „falsche[] Glanz blendet, macht vergessen und verleugnen die eigne Natur, sie [sic] macht tyrannisch und bewegt zu dem was man mit klarem Bewußtsein sich nie verzeihen würde.“ Hiermit verbunden sind, so Frau Rat, „Grausamkeiten [...] die jenen der Inquisition von Goa nichts nachgeben.“¹⁸¹² Denn es ist, so Frau Rat weiter, „grausam, dem Begriff, diesem wahren geistigen Leben, sein Gut vorzuenthalten, und ihn in den dumpfen Bleikammern despotischer und unfruchtbarer Argumente festhalten zu wollen.“¹⁸¹³ Die konservative und progressionsfeindliche Einstellung des Pfarrers, der an den bestehenden Verhältnissen nicht rütteln will und den „Menschengeist“¹⁸¹⁴ noch „tausend Jahre“¹⁸¹⁵ von seiner umfassenden Befreiung „zurück[ge]halten“¹⁸¹⁶ sieht, wird von Frau Rat als tyrannische Haltung gebrandmarkt, indem die „Zwangsherrschaft der Religion“ und die „Grausamkeit der Inquisition“ aufgerufen werden:

1808 Arnim: *Dies Buch gehört dem König*, S. 71.

1809 Arnim: *Dies Buch gehört dem König*, S. 73.

1810 Arnim: *Dies Buch gehört dem König*, S. 97. Hervorhebung des Originals getilgt.

1811 Arnim: *Dies Buch gehört dem König*, S. 113.

1812 Arnim: *Dies Buch gehört dem König*, S. 114.

1813 Arnim: *Dies Buch gehört dem König*, S. 114 f.

1814 Arnim: *Dies Buch gehört dem König*, S. 115.

1815 Arnim: *Dies Buch gehört dem König*, S. 113.

1816 Arnim: *Dies Buch gehört dem König*, S. 115.

Das ist Unglaube an die Wahrheit, gibts ein ärgerer Frevel als dieser geistige Selbstmord? – Haben wir ihn nicht tausendmal begangen in dieser Zwangsherrschaft der Religion, und wars nicht immer eine falsche Politik, eine Nebenhauptabsicht die dazu bewog? – Wie können und wollen Sie die Grausamkeit der Inquisition rechtfertigen. Jedes Antasten der Geistesfreiheit ist Inquisition, Ersticken des freien Bewußtseins aus einem verborgnen falschen Grund [...].¹⁸¹⁷

Resolut widerspricht Frau Rat jedem Bremsversuch einer progressiven Entwicklung zur umfassenden Befreiung des Geistes. Stattdessen fordert sie eine universelle Offenheit: *„Frei und ganz offen!“* dies ist die bezauberte Waffe die unverletzbar macht und nie ihren Gegner fehlt.¹⁸¹⁸

Aus den von Frau Rat attestierten Einschränkungen des freien Geistes durch die Religionsvertreter leitet sie eine umfassende Institutionenkritik ab, sie äußert gegenüber dem Pfarrer: „[A]uch Ihnen sind die Leut schon längst aus der Kirch gelaufen [...]. Was wollen Sie Herr Prediger? – Wo nichts ist, hat der Kaiser sein Recht verloren.“¹⁸¹⁹ Den Grund für den Bedeutungsverlust der Kirche in Zeiten, in denen „das Menschenherz“ Frau Rat zufolge „bedürftiger wie je“ ist, liege darin, dass die Institution den Bedürfnissen der Menschen „nicht Genüge leistet“. Argumentiert wird von ihr also nicht, dass der Gottesglauben an sich durch Säkularisierungsprozesse unter Druck geraten ist, sondern dass die Kirche durch ihre gewalttätige Verengung und die Abweisung des freien Geistes sich selbst und das Volk in eine „Sackgasse“ geführt hat: „Seht ihrs, daß die Bahn Euch nicht weiter geholfen hat auf die ihr mit samt dem Volk mit dem Vorurteil tyrannischer Selbstüberzeugung Euch habt mit Gewalt festgerennt. Ihr auch seid in einer Sackgasse, Ihr habt keine Aussicht was da werden soll, Euch geht der Verstand aus.“ Dieser tyrannische Egozentrismus hält, so Frau Rat, als „große[r] Welteigensinn“ die Institution Kirche und „alle Menschen gefangen die sich nicht frei zu denken erlauben.“¹⁸²⁰ Die Aburteilung der Institution Kirche in Person des Pfarrers durch Frau Rat scheut selbst vor der Einbeziehung des Teufels nicht zurück, der im Zusammenhang mit Lüge und Aberglaube untrennbar mit dem Tyrannischen verflochten wird:

Ihr selbst seid ja übersättigt von dem ganzen Kirchenprozeß, stünd der Teufel als Vater der Lüge und Illusionen Euch nicht bei, den Aberglauben die Launen und Verkehrtheiten, ja die Grille der Weltereignisse mit in den tyrannischen Zopf zu

¹⁸¹⁷ Arnim: Dies Buch gehört dem König, S. 115.

¹⁸¹⁸ Arnim: Dies Buch gehört dem König, S. 115.

¹⁸¹⁹ Arnim: Dies Buch gehört dem König, S. 125.

¹⁸²⁰ Arnim: Dies Buch gehört dem König, S. 126.

flechten den ihr der Christenheit andreht. Wo nähmt Ihr Euer Latein her? – Ihr wärt am End mit dem, Ihr Herren Kirchenlichter.¹⁸²¹

Die durch Frau Rat geäußerte Kirchen- und Religionskritik wird im ‚Zweiten Gespräch‘ gegenüber dem Pfarrer erneut aufgegriffen und weiter radikalisiert. Frau Rat unterstreicht zunächst ihre ‚wahrhafte‘ Religiosität durch das Bekenntnis, sie habe „aus tiefem erschüttertem Herzen“ zum „allmächtigen Schöpfer“ gebetet, „er solle nicht nachlassen, in seiner Schöpfungsgewalt den Geist zu erlösen von der Sklavenfessel der Willkür, um in ihm dann seine Schöpfungswunder ohne End zu entwickeln“. Gegenüber dem Pfarrer wettet sie: „Sie wissen besser wie ich, daß das wenige was ich vorbringen konnte, nur eine geringe Mahnung aller der Gräuel sind die sich hinter den Deckmantel der Religion versteckten. Kein wildes Tier hatte je so viel Wut, als die durch die Unfehlbarkeit der Kirche aufgeschwungne Tyrannei!“¹⁸²² Appelliert wird dabei mit drastischer Rhetorik an das Glaubens- und Religionsgewissen des Pfarrers, indem Christus den tyrannischen Religionsvertretern der Gegenwart, die sich ihrer Vergehen Frau Rat zufolge voll bewusst sind, antagonistisch gegenübergestellt wird:

Herr Pfarrer! – wenn nun heut der Christus vor jenen christlichen Tyrannen stände und spräche: O was habt ihr auf meinen reinen Namen für Schmach gebracht, Ihr die unter dem Vorwand meines Gottheitruhmes so viele Frevel begangen habt? – Glauben Sie daß einer unwissend sein würde seiner Vergehen? – Nein! sie würden vor der Gottheit sich verkriechen, sie sind sich ihres scheußlichen Werkes der Dunkelheit wohl bewußt; und doch, und doch leeren sie immer aufs Neu die Becher des Frevels, der Heuchelei!¹⁸²³

Anstatt also dem ‚wahren‘ göttlich-naturhaften freien Geist sich zu öffnen, befeuern die „christlichen Tyrannen“ laut Frau Rat vorsätzlich das die Menschheit bedrohende „eingebildete[] feuerschnaubende[] Ungeheuer des Aberglaubens“. Dem Pfarrer, der nur kurz mit seiner bekannten Beschwichtigungstaktik zu Wort kommt („So arg ist es doch jetzt nicht [...].“) erklärt Frau Rat in Form ihres ‚Womansplainings‘ die göttliche Intention in der Schöpfung: „Was wir heut dem Tyrannenfrevel abgewonnen haben, das ist durch den ursprünglichen Schöpfungsgeist der nicht am siebenten Tag ruhte und fortwährend ohne Unterlaß im freien Geist wirkt gewonnen.“¹⁸²⁴ Aus ihrer religiösen Interpretation leitet Frau Rat eine antityrannische,

¹⁸²¹ Arnim: *Dies Buch gehört dem König*, S. 126.

¹⁸²² Arnim: *Dies Buch gehört dem König*, S. 162.

¹⁸²³ Arnim: *Dies Buch gehört dem König*, S. 163 f.

¹⁸²⁴ Arnim: *Dies Buch gehört dem König*, S. 164.

natürlich-zwangsläufig-progressive Geistes- und Menschheitsentwicklung ab, in der dem Pfarrer nur die unheilvolle Rolle eines Bremsers des göttlichen Willens zufällt:

Die Dummheit, die Bosheit können den Gottesgeist nicht ins Bockshorn jagen, also der muß siegen! – Also immer mit stärkerem Selbstbewußtsein tritt er auf in den Generationen, so wie eine die andre verdrängt zerstört sie einen Teil des Aberglaubens, der Bosheit, der Alleinherrschaft, der Sklaverei wut! [...] Dies Bewußtsein ist das feurige Schwert, vor dem jener heuchlerische Wahnwitz duckt.¹⁸²⁵

Die von Frau Rat unterstellte „fortschreitende Schöpfungskraft im Menschengeist“ muss nach ihrer Überzeugung in einer umfassenden Freiheit münden, also in der Durchsetzung des freien Geistes, der jegliche Eingrenzung sprengt: „Keine Grenzen! Nein keine!“¹⁸²⁶

In der „Socratie der Frau Rat“¹⁸²⁷ kommt es schließlich zu einem weiteren Gespräch mit dem Pfarrer, in dem Frau Rat beklagt: „Ach, den besten Seelenkräften stellt der Teufel ein Bein und stiebt alle moralischen Vorsätze auseinander.“¹⁸²⁸ Anstatt zu resignieren, beschwört sie jedoch emphatisch eine „Naturstimme“ und einen „Religionsgeist“. Beide stellen wesentliche Konstanten für die von Frau Rat als antityrannischen Idealzustand imaginierte Gesellschaftsutopie dar:

Wolltet ihr aber die Naturstimme Steuermann sein lassen, Ihr würdet nicht Schiffbruch leiden! sie bleibt auf keiner Sandbank sitzen der Gesetzes-Despotie der Rechtsform, des Aberglaubens am alten System; sie steuert sorglos zwischen den Zorneswogen der Hoffart, des Neides, der Herrschaft und des beleidigten Ehrgeizes heimlicher Rachsucht, des tyrannischen Selbstdünkels. Sie entfaltet für Freiheit den nötigen Sinn, die Geistesschönheit, das Allumfassende der Menschenliebe. Reiner unbefangener Religionsgeist! – Heilige Kunst, vollendete Menschennatur, in der Volk Kinder und Götter in mannigfaltigen Gruppen ihr nachschwimmen, bilden die stolze Flotte die ihrem Kompaß und Steuer vertrauend auf dem Lebensmeer gefahrlos dahin rauscht.¹⁸²⁹

Würde dieser göttlichen „Naturstimme“ allumfassend gefolgt, könnte die antityrannische Gesellschaftsutopie erreicht werden. Kirche und die ‚falsche‘ Auslegung der Religion stehen jedoch, so Frau Rats Argumentation, als

¹⁸²⁵ Arnim: Dies Buch gehört dem König, S. 164.

¹⁸²⁶ Arnim: Dies Buch gehört dem König, S. 164.

¹⁸²⁷ Arnim: Dies Buch gehört dem König, S. 195. Hervorhebung des Originals getilgt.

¹⁸²⁸ Arnim: Dies Buch gehört dem König, S. 229.

¹⁸²⁹ Arnim: Dies Buch gehört dem König, S. 229 f.

Hemmschuhe dieser göttlich gewollten Entwicklungsrichtung bedauerlicher-weise entgegen.

16.4 Politische Pathologisierungen und Heilung des Verbrechers

Gegenüber dem Bürgermeister und dem Pfarrer entfaltet Frau Rat einen gesellschaftspolitischen Diskurs über den männlichen Verbrecher, der – gewissermaßen Foucaults Analysen¹⁸³⁰ vorwegnehmend – als gesellschaftlich produzierter Kranker betrachtet wird. Die politische Pathologisierung von Menschen zu Verbrechern ist nach Frau Rat ein tyrannischer Akt des Staates, dessen gesellschaftsutopische Aufgabe hingegen ist die Heilung des Verbrechers, die folglich das Verschwinden zukünftiger Verbrechen nach sich ziehen muss.

Die Verhängung von Strafen und deren Vollzug stellt, wie Frau Rat dem Bürgermeister vorhält, selbst ein Verbrechen dar:

Strafen welche die Reinheit der Phantasie besudlen dessen der sie verhängt, und das Herz mit Bosheit füllen dessen der sie vollzieht, sind Vergehen die Euch dem größten Verbrecher gleichstellen. – Ist der nicht wahnsinnig der sich dazu hergibt diese Strafe zu vollziehen? Oder wie kann er ruhig schlafen bei der Grausamkeit seiner Pflichten? – er müßte denn selber einen Genuß an dieser Tyrannei haben!¹⁸³¹

¹⁸³⁰ Vgl. Foucaults Untersuchungen zur Produktion des ‚Wahnsinns‘, zur Geschichte und Macht der Psychiatrie und des Gefängnisses: Michel Foucault: *Wahnsinn und Gesellschaft. Eine Geschichte des Wahns im Zeitalter der Vernunft* [Folie et déraison. Histoire de la folie à l'âge classique, 1961]. Aus d. Französischen v. Ulrich Köppen. 25. Aufl. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2022 (= Suhrkamp-Taschenbuch Wissenschaft 39); Michel Foucault: *Die Macht der Psychiatrie. Vorlesung am Collège de France 1973–1974* [Le Pouvoir psychiatrique, 1973–1974]. Hrsg. v. Jacques Lagrange. Übers. v. Claudia Brede-Konersmann u. Jürgen Schröder. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2005; Michel Foucault: *Überwachen und Strafen. Die Geburt des Gefängnisses* [Surveiller et punir, 1975]. Übers. v. Walter Seitter. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1976.

¹⁸³¹ Arnim: *Dies Buch gehört dem König*, S. 222. Wie konsequent sich Bettina von Arnim gegen die Strafpraxis ausspricht, unterstreicht auch ihr einige Jahre später verfasster Brief vom 29.7.1849 an Friedrich Wilhelm IV., in dem sie mit der moralischen Gewissensreinheit des Königs argumentiert: „Kein Menschenblut soll mehr der rächenden Strafe geopfert werden! auf wen fällt denn das unseelige dieser schrecklichen Überwältigung moralischer Anforderungen? – Wenn ich Euer Majestät recht verstehe so fällt sie schwer auf das Herz des Königs – in die Wagschaale [sic] seines Gewissens!“ Bettina von Arnim: [Bettina von Arnim an Friedrich Wilhelm IV., 29.7.1849, Brief 51]. In: „Die Welt umwälzen, denn darauf läuft hinaus“. Der Briefwechsel zwischen Bettina von Arnim und Friedrich

Die Verhängung und der Vollzug von Strafen werden als Tyrannei bezeichnet, mit der Figur des Teufels enggeführt und mit einer Kritik an der Grausamkeit des Strafvollzugssystems bzw. an den politischen Entscheidungsträgern verbunden: „Während Ihr Göttern gleich im Rate sitzt hat der Teufel den Samen der Bosheit Euch ins Herz gesäet, hat es vergiftet mit wollüstigem Genuß an der Grausamkeit. – Was meint ihr, der Verbrecher solle zur Besinnung kommen in dem Isolierkäfig!“¹⁸³² Entgegengesetzt wird dieser von Frau Rat angeprangerten Strafpraxis die „reinste[] Aufopferung“, der es ihr zufolge insbesondere im Hinblick auf den Verbrecher bedarf, denn „[z]um Werk der Liebe gehört der ganze Mensch.“¹⁸³³ Frau Rat postuliert eine radikale Staatsutopie: „Der ganze Staat muß und hat nichts anders zu tun als den Verbrecher zu retten und seine Heilung zu bewirken, das ist meine neue Moral.“¹⁸³⁴ Die Verantwortung für Verbrechen wird von der individuellen Ebene auf den Staat übertragen, der Verbrecher erscheint in seiner gesellschaftlich-politischen Figuration: „Himmliche Weisheit brauchts nicht erst zu entdecken daß die Verbrechen nur krankhafte Erscheinungen des Staates sind.“¹⁸³⁵ Daher sind „[e]ure Zucht-, Schweig- und Isolierhäuser“ Frau Rat zufolge „[u]nnütz“ und „keine Heilanstalten sondern Marterkammern der geistigen und sittlichen Natur.“¹⁸³⁶ Sie attestiert dem Bürgermeister und Pfarrer gegenüber eine Diskrepanz zwischen der Pflege des körperlich Kranken und der staatlichen „Bosheit“ gegenüber dem „moralisch Kranken“, der „vom Schicksal zerschmettert[]“ von der „Kehrseite des irdischen Glückes herkommt“ und „nicht krank sondern Verbrecher“ genannt wird, „weil er in seiner unberatnen Leidenschaftlichkeit unsern Egoismus verletzt“. Ungerechterweise „empfängt ihn“ in „jenen bitteren Heilanstalten der Moral [...] die Verzweiflung statt der Krankenpflege. Wir malen sein Inneres ihm so schwarz, daß er nie hoffen kann das Schlechte zu überwinden.“¹⁸³⁷ Das ‚Böse‘ wird also Frau Rat zufolge gesellschaftlich-politisch erzeugt und in Form eines als tyrannisch bezeichneten Vorgangs in die Menschen eingebracht, die dann als Verbrecher bezeichnet und im Gegensatz zu den körperlich Kranken nicht geheilt werden:

Und wenn wir den Lebensreiz in ihm ermartet haben daß er erschlaft und nachgibt er sei derselbe Bösewicht den wir so bitter tyrannisch ihm einätzen, dann

Wilhelm IV. Hrsg. u. komment. v. Ursula Püschel. Mitarb. Leonore Krenzlin. Bd. 1. Bielefeld: Aisthesis 2001, S. 240–246, hier S. 242.

1832 Arnim: Dies Buch gehört dem König, S. 222.

1833 Arnim: Dies Buch gehört dem König, S. 222.

1834 Arnim: Dies Buch gehört dem König, S. 238.

1835 Arnim: Dies Buch gehört dem König, S. 282.

1836 Arnim: Dies Buch gehört dem König, S. 283.

1837 Arnim: Dies Buch gehört dem König, S. 284.

schlagen wir ihm den Kopf ab oder hängen ihn oder machen ihn blödsinnig in Schweig- und Isolierhäusern. Muß dies unerhörte Verfahren der Narrheit nicht die gesunden Sinne empören? Warum pflegt ihr nicht den Verbrechenskranken, wie es die Natur Euch ins Herz schrieb bei dem Naturkranken?¹⁸³⁸

Diese „Inquisition“ mit ihrem „Menschenhaß“ ist nach Frau Rat selbst vom Egoismus getriebene Krankheit und Verbrechen: „Sind Eure abnorme Ansichten nicht auch Krankheits Symptome, die ihren Sitz haben im Egoismus wie das Verbrechen auch. – Und so ist die Behandlung des Verbrechers mit derselben Krankheit behaftet, die das Verbrechen erzeugte.“¹⁸³⁹

Implizit ist in Frau Rats nur sehr allgemein umrissenem Gesellschaftskonzept die Heilung selbst des Tyrannen angelegt und durchaus möglich. Die Voraussetzung hierfür wäre, als Gesellschaft auf die tyrannische Brandmarkung und Bestrafung von Menschen zu verzichten, also keine Verbrecher, die sich selbst zu Tyrannen entwickeln könnten, zu ‚produzieren‘ bzw. den Verbrecher stets und fortwährend zu heilen. Frau Rats Forderungen, mit denen die radikale Liquidierung des Strafvollzugssystems verbunden ist, haben den Vorteil, dass sie als poetisch-theoretische Imaginationen ihre gesellschaftliche Praxistauglichkeit nicht nachzuweisen brauchen.

16.5 Das Konstrukt des antityrannischen ‚Volkskönigs‘ und die Projektionsfigur des ‚neuen Napoleons‘

Mittels der Figur der Frau Rat entwirft, so Becker-Cantarino und Liebertz-Grün, Bettina von Arnim ihr „Idealbild eines monarchischen Staates, das zwar [...] das allgemeine Wohlergehen und die Freiheiten für die Bürger mit einschließt“, bei dem es sich jedoch nicht um einen demokratischen „Rechtsstaat“

¹⁸³⁸ Arnim: *Dies Buch gehört dem König*, S. 284.

¹⁸³⁹ Arnim: *Dies Buch gehört dem König*, S. 284. An einer späteren Stelle verteidigt sich der Pfarrer gegen Frau Rats Vorwurf, er habe aufgrund von „Spießen und Hängen und Sen-gen und Brennen der wehrlosen Menschheit [...] den Christussinn nicht verstanden“, mit einer Zurückweisung der Inquisition und beansprucht für sich eine eigenständige und abwägende Haltung, die jedoch tatsächlich eine Fortsetzung der Kirchengeschichte, also eine Systemstabilisierung und keineswegs die von Frau Rat geforderte Gesellschafts-utopie im Sinn hat: „Schreiben Sie mir den Unsinn der Kirchenväter nicht zu, Sie irren! Ich bin ihr nicht untertan! Meine Pflichten als Pfarrer haben mich als mit der Menschen-liebe übereinstimmend bisher geleitet, und ich werde nicht nach veralteten Satzungen, die immer anmaßende Tyrannei waren und keinen philosophischen Grund hatten, mich je richten. Glauben Sie ja nicht Frau Rat daß ich so arbiträr, so einseitig und unbillig sei und sinnlos für universelle Humanität oder nicht Mut haben sollte dem, was dieser uni-versellen Humanität widerspricht auch zu widersprechen! –“ Arnim: *Dies Buch gehört dem König*, S. 290 f.

im heutigen Sinne handelt. Vielmehr propagiert sie ihr „Konzept des Volkskönigs“. Die Idee von einem Volkskönig ist „aus den Gedanken der ‚politischen Romantik‘ erwachsen, den Vorstellungen von Königtum und Volk bei Novalis, Achim von Arnim und auch Savigny verwandt und eine eigenwillige (und unsystematische) Fortschreibung des Ideals vom organischen politischen Körper.“¹⁸⁴⁰ Ausgelagert aus eben jenem ‚Körper‘ ist das Tyrannische als zersetzendes Element und Gegenbild zu dieser ‚idealen‘ Herrschaft. Der (deziert männliche) Volkskönig avanciert zur antityrannischen Instanz, er ist der Garant für Freiheit und den Schutz vor Tyrannei. Bettina von Arnim hat dabei in ihrem ‚Antimacchiavell‘ die „gemeinsame Erziehung von Fürst und Volk“ vor Augen. Die „Bindung des Monarchen an das Volk“, sein „besseres Verständnis für das Volk“ sowie seine „Achtung des Volkes“ gehen hierbei Hand in Hand, „beide, Fürst und Volk, hat sie in ihrem pädagogischen Diskurs idealisiert.“ Bettina von Arnims „Pläne für ein ‚Volkskönigtum‘“ verbinden sich mit ihren „Bemühungen um eine ‚Fürstenerziehung‘“ im außerfiktionalen politischen Wirkungsraum, in dem sie neben der Korrespondenz mit Friedrich Wilhelm IV. „in den 1840er Jahren Briefwechsel mit Ludwig I. von Bayern, dem Kronprinzen Karl von Württemberg und dem Erbgroßherzog Carl Alexander von Sachsen-Weimar-Eisenach führte.“¹⁸⁴¹

Verbunden wird der Volkskönig untrennbar mit einem Konzept von Väterlichkeit, er erscheint „als Vater seines Volkes“.¹⁸⁴² Damit steht bei Bettina von Arnim nicht wie später bei Freud der Gründungsmythos des tyrannischen ‚Urvaters‘ am Beginn einer Kulturentwicklung, sondern der allumsorgende königliche Vater wird zur Projektionsfigur mit gesellschaftspolitischer Erlösungsfunktion stilisiert: „Die große Verehrung, ja Fetischisierung einer Vaterfigur“ ist dabei „im *Königsbuch* [...] in Imagination und verehrendem Verhalten bis zum Übervater gesteigert“.¹⁸⁴³ Der „Landesvater“¹⁸⁴⁴ selbst wird als ‚reine‘ und mit dem Volk ‚ursprünglich-naturhaft‘ verbundene, göttlich legitimierte Instanz imaginiert und in Schutz genommen. Nicht er ist es in dieser Vorstellung, der tyrannisch durch Vorschriften und bürokratische Strukturen unterdrückt, sondern lediglich seine Unwissenheit über die staatlich-tyrannischen Einschränkungen der Geistesfreiheit stehen dem Glück des

1840 Becker-Cantarino mit Liebertz-Grün: 1.3.a *Dies Buch gehört dem König* (1843), S. 408.

1841 Becker-Cantarino mit Liebertz-Grün: 1.3.a *Dies Buch gehört dem König* (1843), S. 409.

1842 Becker-Cantarino mit Liebertz-Grün: 1.3.a *Dies Buch gehört dem König* (1843), S. 407. Diese Vorstellung korrespondiert mit der von Wieland im *Agathon* gestalteten Archytas-Figur, vgl. Kapitel III.13.3.

1843 Becker-Cantarino mit Liebertz-Grün: 1.3.a *Dies Buch gehört dem König* (1843), S. 409.

1844 Arnim: *Dies Buch gehört dem König*, S. 170.

Volkes im Wege. Und eben dieser Unwissenheit kann und muss, so Frau Rat, durch eine umfassende Aufklärung des Monarchen begegnet werden:

*Nein, die Schmach der Geistessklaverei geht nicht von Ihm [dem Landesvater, T. N.] aus; Er weiß vom Druck nichts und nichts vom Unrecht was über uns gebracht ist. – Und ja das Volk wird wütend nur, wenn ihm die Sehnen zerrissen werden die es zu einem kräftigen Vaterlandsstamm bilden wenn ihm das reine Blut verfälscht wird der Treue zu seinem Fürsten; und das ist ja die notwendige Folge wenn die Tyrannei der Geistesgebundenheit sich geltend macht und aus dem lebendigen Volksgeist eine Maschine machen will, und jeden der sich nicht will zurecht-hobeln lassen, wie einen schlechten Prügel übers Knie bricht.*¹⁸⁴⁵

Dem Idealkonstrukt des Volkskönigs wird eine Unfehlbarkeit zugesprochen, die es nur (erzieherisch) offenzulegen gilt. Der Gedanke, dass sich der Volkskönig selbst vorsätzlich oder von außen wahrgenommen in seiner Wirkung als Tyrann entpuppen könnte, ist in dieser Idealkonstruktion ausgeblendet. Mit der historischen Erfahrung der politischen Katastrophen, die untrennbar mit dem Konzept des charismatischen ‚Führers‘ einer ‚Volksgemeinschaft‘ im 20. Jahrhundert verbunden sind, erscheint in der Rückschau Bettina von Arnims Konstrukt des Volkskönigs kontaminiert und diskreditiert. In ihren Texten verbindet sie hingegen Mitte des 19. Jahrhunderts aufrichtige politische Erlösungsphantasien mit diesem Konzept. Das *Königsbuch* drängt dabei zu einer religiös-romantisch gefärbten Staatsutopie, die ebenso unbestimmt wie unrealistisch bleibt.

Besonders deutlich lässt sich das unbeirrte Festhalten an einer quasi-religiösen Erlöserfigur vor dem Hintergrund gegenteiliger politisch-historischer Erfahrungen an der im *Königsbuch* entworfenen Projektionsfigur des ‚neuen Napoleons‘ zeigen. „In der Nachfolge von Kant und Hegel“, so Becker-Cantarino und Liebertz-Grün, „interpretiert Frau Rat die Französische Revolution

¹⁸⁴⁵ Arnim: Dies Buch gehört dem König, S. 170. Hervorhebung im Original. Bedroht sieht Frau Rat die gerechte Entscheidungsfähigkeit des Königs durch eine fortwährende ‚Larifari-verschwörung‘ im Staatsapparat, die die ansonsten gerechte Herrschaft des Monarchen untergräbt. Nicht der König ist damit Schuld an Fehlentwicklungen, sondern die Figuration der ihn umgebenen intriganten Entourage trennt ihn vom Volk: „*Larifariverschwörung* nenne ich die von jenen Thronstufenbeleckern kurzgefaßte Resolution die ihnen so gemeinsam ist daß ohne sich beredet zu haben, sie alle in einem Komplott sich vereinen.“ Arnim: Dies Buch gehört dem König, S. 170. Hervorhebung im Original. „*Larifari!* das heißt ins Deutsche übersetzt: Nein lieber Landesvater, du irrst wenn du meinst wir wollten deinen Willen achten, wir wollten in die Fußtapfen treten, deiner Allgüte, deiner Gerechtigkeit, wir wollten dein Regiment dem Volk lassen angedeihen, oder dir mitteilen unsere Absichten? Nein das wär mir ein schön Regiment [...]“ Arnim: Dies Buch gehört dem König, S. 174. Hervorhebung im Original.

und das Auftreten Napoleons als Anzeichen dafür, dass die Utopie der Herrschaftsfreiheit keine bloße Schimäre sei.“ Zwar ist die Französische Revolution „gescheitert und Napoleon habe seine Aufgabe durch Herrschsucht verfehlt. Die Ereignisse hätten aber eine kollektive Bewusstseinserschütterung bewirkt, deren Folgen sich nicht mehr gänzlich rückgängig machen ließen.“ Wenn also, so die Schlussfolgerung, „das Volk unnachgiebig Freiheit fordere, werde sich auch der geeignete Regent finden.“¹⁸⁴⁶ Im *Königsbuch* versinnbildlicht das „schillernde Beispiel Napoleons [...] die Bedeutung der Königsfigur, aber auch die Gefahr des Umschlags in Despotie und Krieg.“¹⁸⁴⁷ Frau Rat geht es dabei weniger um den historischen Napoleon, sondern sein Name wird ihr vielmehr zur Chiffre für die Möglichkeit der idealisierten Herrscherfigur des ‚neuen Napoleons‘. Ein konkretes sozialreformerisches Programm dieses ‚neuen Napoleons‘ wird im *Königsbuch* nicht entworfen, sondern vielmehr dessen umfassend gerechte Herrschaft als göttlich-organisch und naturwüchsig imaginiert. Der 1821 in seiner Verbannung auf St. Helena gestorbene reale Herrscher – Bettina von Arnim schreibt 1843 aus einer bereits historischen Perspektive – ist zum Zeitpunkt der *histoire* 1807 auf dem Höhepunkt seiner Macht und herrscht über weite Teile Kontinentaleuropas.¹⁸⁴⁸ Napoleon ist, nach der Ansicht Frau Rats von ‚1807‘, bereits durch seine „Herrschsucht“ kompromittiert und hat seine Bestimmung daher verfehlt:

[D]er Geist der Freiheit wollte sich durch ihn wiedergebären, aber sein Geist war gebunden durch die Herrschsucht und auch er bildet sich eine falsche Unsterblichkeit, sie wird in seinem Namen geschrieben stehen eine Weile, aber die gerettete frei gewordene Menschheit wird sie nicht zum Himmel tragen das ist ein großer Jammer!¹⁸⁴⁹

Die durch Napoleon verkörperte Möglichkeit, dass ein ‚weltenumwälzender‘ Herrscher erscheinen kann, bestärkt in Frau Rat die Bereitschaft und den Wunsch, sich einer herbeigesehnten politischen Erlösergestalt zu unterwerfen. Auf der *histoire*-Ebene hofft sie noch, dass Napoleon ‚zur Besinnung kommen‘ und seine umfassende ‚Freiheitsmission‘ erfüllen wird: „O Napoleon verlaß Dich nicht. Komme wieder zu Dir selbst, mach die Geheimnisse wahr, die Dir

1846 Becker-Cantarino mit Liebertz-Grün: 1.3.a *Dies Buch gehört dem König* (1843), S. 405.

1847 Becker-Cantarino mit Liebertz-Grün: 1.3.a *Dies Buch gehört dem König* (1843), S. 407.

1848 Der Russlandfeldzug findet erst 1812 statt, die Völkerschlacht bei Leipzig 1813 und die Herrschaft der hundert Tage endete 1815 mit Napoleons endgültiger Niederlage in der Schlacht bei Waterloo, um nur einige wichtige Eckdaten zu nennen. Vgl. u. a. Johannes Willms: Napoleon. Eine Biographie. München: Beck 2005; Volker Hunecke: Napoleon. Das Scheitern eines guten Diktators. Paderborn u. a.: Schöningh 2011.

1849 Arnim: *Dies Buch gehört dem König*, S. 165.

an der Stirn geschrieben stehn, und Du wirst unser Aller Erlöser.“ Die von Frau Rat weintrunken-frenetisch vorgetragene Verquickung der politischen und der religiösen Sphäre wird allerdings vom Pfarrer, der das durch ihn vertretene religiöses Alleinstellungsmerkmal im Blick hat, durchaus argwöhnisch betrachtet, wenn er fragt: „Ihren Worten nach sollte man wännen Sie erwarten noch einen Propheten, einen Messias der alles ins Geleis bringen werde?“ Frau Rat gibt sich daraufhin selbst prophetisch, wenn sie ihrer Überzeugung Ausdruck verleiht, dass „noch heiße Tage“ des Sieges kommen werden, „und aller Kampf als Triumph des Geistes auferstehen und nicht mehr durch falsches Strafen und falsches Lohnen auf die Bildung der Welt wird falsch gewirkt werden.“ Dabei muss „Gerechtigkeit [...] die Urkraft wieder herstellen die verschüttet worden war.“¹⁸⁵⁰ Napoleon ist nach Frau Rats Ansicht hierfür kein Gegenbeweis, sondern seine historische Erscheinung mit ihrer Wirkungsmacht zeige vielmehr, dass die politisch-messianische Erlöserfigur kommen könne und kommen müsse. Nur durch persönliche Verfehlung, weil nämlich die Zwecke Napoleons unrein gewesen seien, hat er sich diesen Gedanken nach als Erlöserfigur selbst diskreditiert und ist gescheitert. Die Gefahren, die in der absoluten persönlichen Ballung der Macht liegen, werden trotz der napoleonischen Erfahrung dabei bewusst ausgeblendet:

Der Napoleon hat ein großes Beispiel gegeben der Festigkeit, ja auch der Selbstverleugnung, er hat alles seinen Zwecken geopfert, wären die rein gewesen, so wär das göttliche Symbol der Unsterblichkeit in ihm Mensch geworden; und die Erlösung hätten wir auch ihm zu danken gehabt aus dem Gewaltszustand [sic] der Geistestyranei. – Ja, das ist mein Glaube! – Im Geist kann der Gott Mensch werden, und die Menschheit abermals erlösen, und sie immer wieder für den Schöpfungsgeist reinigen und erhöhen. Das ist mein Glaube an die Ewigkeit und anders keiner.¹⁸⁵¹

Im Geist des herbeigesehnten Herrschers wirkt in dieser Konzeption mittelbar das unfehlbar Göttliche. Dieser erlösende „Heros des Geistes“ steht dabei im Bund mit dem „Wahrheitsgeist“ und kann „den alten Aberglauben“ bannen, „die herrschsüchtige[n] Leidenschaften“ zurückweisen, „die Vorurteile zum Schweigen“ bringen, „die Furcht als das unedelste was den Menschensinn betört“ überwältigen und somit zeigen, „daß eben die Denkfreiheit unvertilgbar ist, daß sie Gottes Werkstätte ist in der er nie aufhört zu arbeiten, mag auch noch so erschütternd Grausames von der tyrannischen Dummheit über

¹⁸⁵⁰ Arnim: *Dies Buch gehört dem König*, S. 165.

¹⁸⁵¹ Arnim: *Dies Buch gehört dem König*, S. 165 f.

ihn verhängt sein.“¹⁸⁵² In der Französischen Revolution, auf die sich Frau Rat positiv bezieht, ist ihrer Ansicht nach dieser freie Geist der Wahrheit wirksam gewesen. Die Revolution steht damit auch mit ihrem Blutvergießen für die Vorbereitung des neuen Herrschers, in dem der Revolutionsgeist, einer Naturgewalt gleich, zwangsläufig die Freiheit bringen wird:

Nein! Kein Blutstropfen der Revolution ist umsonst geflossen, alles ist zu Geist geworden, er blüht jetzt wieder in der Menschheit, laß uns hoffen auf den Helden, der den freien Weg auch zur irdischen Freitätigkeit bahnt, und wir werden endlich fühlen wie sanft wie allgemein, wie ohne Falsch dieser Geist der Revolution sich verbreiten wird über Staat und Religion über Fürst und Volk, aber er wird beiden keine Strafe, keine Gottesgeißel sein! – Nein! gleich den Jahreszeiten wird er mit überirdischen Gewalten eingreifen mit Keimen, Blühen, Reifen und Genießen.¹⁸⁵³

Im ‚Zweiten Gespräch‘ erläutert Frau Rat gegenüber der jungen Bettina die Bedeutung des gesellschaftlichen Umfeldes für die glückliche Bildung des herbeigesehnten Herrschers. Letztere hatte sich nach einem auf der *histoire*-Ebene in Frankfurt ereigneten Blickwechsel mit Napoleon dem Gedanken hingegeben, aus ihm, wie es Frau Rat ausdrückt „einen großen Mann machen“¹⁸⁵⁴ zu wollen. Frau Rat ist der Ansicht, dass sich zunächst „Selbstgefühl und liberale Gesinnung [...] begegnen“ müssen, denn, so fragt sie rhetorisch, „[w]o kannst du einer Sklavenseele die Freiheit in ihr beweisen? [...] Wo kann die Menschheit die Achtung in dir so steigern, daß du gar nie wagen kannst wollen sie zu übermannen mit deinem Ehrgeiz deiner Eitelkeit und Tyrannei?“¹⁸⁵⁵ Neben dem Wirken des göttlichen Geistes im Herrscher muss dieser Frau Rat zufolge gesellschaftlich-moralisch durch die Menschen ermöglicht werden: „Nein der Napoleon könnte nicht nach dem Schlechten greifen, wenn das Große mächtig im Lebensspiegel sich ihm zeigte. –“ Beide Komponenten, göttlicher Geist und menschlich-moralischer „allgemeine[r] Adel“¹⁸⁵⁶ wirken in dieser Vorstellung als Eindämmung des Tyrannischen und bringen den Herrscher hervor, der sich in Übereinstimmung mit dem freien Geist befindet.

In Frankreich erkennt Frau Rat zu ihrem Bedauern jedoch das Wirken einer geistig-moralischen Krankheit, in der sie aber gleichzeitig „die Möglichkeit die Kraft einer vollkommnen moralischen Gesundheit [...] verbürgt“ sieht, „die das Genie des Heldentums der Wahrheit der Güte und Schönheit Schritt

1852 Arnim: Dies Buch gehört dem König, S. 180.

1853 Arnim: Dies Buch gehört dem König, S. 180 f.

1854 Arnim: Dies Buch gehört dem König, S. 186.

1855 Arnim: Dies Buch gehört dem König, S. 188.

1856 Arnim: Dies Buch gehört dem König, S. 188.

vor Schritt aus dieser Nation entwickeln wird.“¹⁸⁵⁷ Doch auch die Deutschen sind, so Frau Rat, von jenem „Krankheitsstoff“¹⁸⁵⁸ befallen.¹⁸⁵⁹ Frau Rat, die hinzukommend ihrer „Betrübnis über die lieblose Krankheit der übermütigen deutschen Nation“¹⁸⁶⁰ gegenüber Frankreich Ausdruck verliehen hat, kommt daher unter Verwendung der „Idee des Naturgenies“¹⁸⁶¹ zu ihrer personalisierten, religiös-politischen Erlösungserwartung zurück, die sie im Hinblick auf die deutsche Nation und darüber hinaus propagiert:

Ich muß denken auch sie [die ‚deutsche Nation‘, T. N.] wird so lang sich in ihren Geschicken erproben bis auch in ihr die Gewalt der Tyrannei gebrochen ist und ein höher Bewußtsein ihre Kräfte sammelt. – Die Erhebung der Menschheit zum Genius das ist das einzige Mittel um rasch uns aller unwürdigen Kollisionen zu entledigen, Das wird und muß in den Nationen wahr werden, wie in ihren Helden! – Er wird noch wiederkommen, der Napoleon – er wird kommen, und sich als Meister fertig bilden dann wird er die Schlacken abwerfen, und an der Menschheit seine große Aufgabe ausführen, und da wird die Begeisterungsflamme von heut in der Zukunft ihren Grund hell aufleuchten sehen. –¹⁸⁶²

Bei der Projektionsfigur des ‚neuen Napoleons‘ handelt es sich um eine gedanklich bereinigte und idealisierte Version der historischen Erfahrung der Europa (als hervorgebrachte Figuration) umwälzenden realen Erscheinung. Die historische Figur, die sich Frau Rat zufolge letztlich „wenig raffiniert“ der „Eigenliebe“ und des „Ehrgeizes“¹⁸⁶³ ergeben hat, ist als Verkörperung der von Frau Rat umschriebenen gesellschaftlich-politischen Utopie diskreditiert. Diese vertane Chance wird einerseits betrauert, andererseits dient sie Frau Rat auch

¹⁸⁵⁷ Arnim: Dies Buch gehört dem König, S. 190. In Bezug auf das Frankreich unter Napoleon heißt es: „Usurpation der fürstlichen Gewalt entwickelt ihre Krankheitssymptome im ganzen Reich, religiöse und politische Gaukelei, Menschenverachtung, Haß, Verfolgung des Geistes, Betrug der Sinne, Mord des Verstandes, Wahn bis zur Tollheit kommen hier zum Vorschein. Ja, was ist es? – Der Stoff dazu lag in der Krankheitsnatur, es sind die Phänomene eines erhöhten Gefühlsreizes, der in höhere Kräfte übergehen will. – Und deswegen ist die Nation nicht verachtungswürdig weil diese Unratsbeulen der Krankheit sich erzeugen!“ Arnim: Dies Buch gehört dem König, S. 189 f.

¹⁸⁵⁸ Arnim: Dies Buch gehört dem König, S. 190.

¹⁸⁵⁹ Den Deutschen attestiert Frau Rat: „Denn so wie wir sind, sind wir miserabel! – Und wenn weiter nichts wird, als daß wir bleiben was wir sind so ist der große Name deutsche Nation eine Mönchskutte der Heuchelei unter der wir die niederträchtigste Schwäche und Liederlichkeit aller bösen Neigungen verbergen.“ Arnim: Dies Buch gehört dem König, S. 190.

¹⁸⁶⁰ Arnim: Dies Buch gehört dem König, S. 191.

¹⁸⁶¹ Becker-Cantarino mit Liebertz-Grün: 1.3.a *Dies Buch gehört dem König* (1843), S. 403.

¹⁸⁶² Arnim: Dies Buch gehört dem König, S. 191.

¹⁸⁶³ Arnim: Dies Buch gehört dem König, S. 194.

als argumentativer Ansporn für die aus ihrer Sicht zwangsläufige Erscheinung des ‚neuen Napoleons‘. Von Napoleon, der sich 1804 selbst zum Kaiser der Franzosen gekrönt hat, ist die erlösende Wirkung allerdings nicht mehr zu erwarten:

Wie fruchtbar hätte er durch strenge republikanische Tugend ganz Europa werden können, wie stark würde er in wahrer Geistesgröße dastehn, und welche wunderbare reiche Ernte hätten wir mit Beschämung in dem Nachbarvolk reifen sehen, dem wir alle Laster zutrauen [...]! – Aber er hat uns diese ernste niederschlagende Größe nicht geboten, er hat die heilige Moral in sich zerschmettert, aller schönen wunderbaren gewaltigen Opfern der Revolution – und dafür den zerschlagenen Königsthron wieder zusammengeleimt mit Blut. – Er hat sich selbst zum Götzen gemacht der Franzosen, und betet samt ihnen sich selbst an! –¹⁸⁶⁴

Der historische Napoleon erscheint in dieser Beschreibung als Tyrann, auch wenn Frau Rat dies nicht offen ausspricht, zu groß ist die Gefahr, dass ihr Konzept des ‚neuen Napoleons‘ dadurch kontaminiert wird.

Worüber Frau Rat sich jedoch sicher ist, ist die Beständigkeit des Wandels, denn „der Tag geht herum, die Nacht kommt, wogegen aller Tyrannen Gewalt nichts vermag.“¹⁸⁶⁵ Dieses Naturbild wird politisch gewendet, indem Frau Rat den heidnischen Sturm- und Fruchtbarkeitsgott Baal dem teuflischen Belial, der ebenfalls als böser Dämon bezeichnet wird, entgegensetzt:¹⁸⁶⁶ „Der Tag des Belial geht herum so gut wie der Tag des Gott Baal. Baal war ein außerordentlicher Regent, berichtet der diesjährige hinkende Bote. Er hat durch seine große Geistesgaben das Reich Babilon aus seiner Geisteslethargie geweckt, und ihm einen hohen Schwung gegeben.“¹⁸⁶⁷ Napoleon hat sich, so Frau Rat, letztlich als Belial und somit als Teufel entpuppt und ist dementsprechend beim Volk,

¹⁸⁶⁴ Arnim: Dies Buch gehört dem König, S. 194. In der ‚Socratie der Frau Rat‘ wird die Revolutionsthematik aufgegriffen und mit dem Pfarrer diskutiert. Frau Rat äußert gegenüber dem Pfarrer, der die „Beweggründe“ der „allgemeine[n] Weltgeschichte“ als „oft teuflisch“ gebrandmarkt hatte: Die „Revolutionen treten einander auf die Ferse, das beweist die Geschichte unserer Tage.“ Der Pfarrer pflichtet dem bei, verbindet die Französische Revolution dabei jedoch mit dem Tyrannischen: „Ja, in der einen pflanzt man den Freiheitsbaum auf, aber ohne Wurzel und Schattenruhe, mit einer Mütze gekrönt der Raserei, und mit einem Schild gedeckt der Tyrannei!“ Frau Rat spielt daraufhin mit dem „Verhüllte[n]“ auf Napoleon an, der die Französische Revolution mit einer neuen Revolution verdrängt habe: „Und in der folgenden wird dieser eingerammte wurzellose Baum gekappt von Einem der sich selbst darauf stellt als ein Verhüllter.“ Arnim: Dies Buch gehört dem König, S. 255. Vgl. auch der Stellenkommentar ebd., S. 1006.

¹⁸⁶⁵ Arnim: Dies Buch gehört dem König, S. 298.

¹⁸⁶⁶ Vgl. der Kommentar zu Arnim: Dies Buch gehört dem König, S. 1030.

¹⁸⁶⁷ Arnim: Dies Buch gehört dem König, S. 298 f.

so antizipiert es Frau Rat mit dem impliziten Wissen Bettina von Arnims aus der Perspektive von 1843, in Ungnade gefallen. Baal hingegen verkörpert für sie einen Herrscher im Dienste des Gemeinwohls, dem durchaus bereitwillig Opfer zu bringen sind:

Ja wohl, die göttliche Natur ist auch in *ihm* Mensch geworden. In der Bibel steht zwar er habe Menschenopfer gefordert. Opfer ihrer Geisteskräfte, Opfer ihrer Besitztümer, aller Zwecke die nicht das Gemeinwohl betrafen, – diese Opfer fordere auch ich und Gott mit mir von denen, die das Herz haben, Fürsten zu sein ihrem Volk. – Eben von jenem Weltumwölzer dem Napoleon hätt ichs erwartet. Ja wohl, statt Gott Baal zu sein ist der Belial in ihm erwacht. Das Urteil ist die höchste Macht und wird in der Erkenntnis des Volkes vollzogen. – Das Volk hat schon den Napoleon gerichtet, obschon seiner Regierung glühend heißer Nachmittag noch ist, es sieht schon im Voraus ihn in den Orcus hinabstürzen!¹⁸⁶⁸

Im Weingenuss steigert sich schließlich Frau Rats fester Glaube an die Richtigkeit ihrer Anschauungen in dem von Bürgermeister und Pfarrer nicht ernst genommenen Appell: „Nun Herr Bürgermeister, man rufe mich einst zum Kaiser aus!“ Mit dem Gedanken, dass dies ihrer „Seel auch einstens bei einer Wiederkehrung geschehen kann, denn es ist nicht gesagt daß sie dann gerade wieder in einem Weiberrock stecken wird“, ¹⁸⁶⁹ überwindet die Figur der Frau Rat das zeitbezogene ‚Herrschafts-Gender-Gap‘. Zugleich eröffnet sie als mystisch-geschichtsphilosophisches Gedankenspiel die theoretische Möglichkeit, sie selbst könne als der ‚neue Napoleon‘ den freien Geist in den Weltgeschicken umfassend durchsetzen.

Im „Gespräch der Frau Rat mit einer französischen Atzel“¹⁸⁷⁰ – die Atzel ist eine Elster, die für die Französische Revolution steht¹⁸⁷¹ – imaginieren Frau Rat und die Atzel in einer sich gegenseitig bestärkenden Wechselrede die Kraft der Freiheit und ihr beharrliches Zusteuern über das metaphorisch bemühte ‚brausende Meer der Weltgeschichte‘ auf die „großen Helden der Zukunft“, ¹⁸⁷² während die Atzel die restaurativen Elemente am Ufer als tyrannisch bezeichnet: „Die am Ufer, die alles mit heuchlerischer Tyrannei in Ordnung zu halten meinen, Hurra schrein, – und sehr ärgerlich sind daß wir auf freiem Meer uns den Gewittern preis geben, die werden [...] glauben jetzt hätten wir die gerechte Straf der Vernichtung erlitten für unsern Frevel!“ Doch nicht die Vernichtung erfolgt, sondern die Freiheit wird obsiegen, hiervon ist die Atzel überzeugt:

¹⁸⁶⁸ Arnim: *Dies Buch gehört dem König*, S. 299. Hervorhebung im Original.

¹⁸⁶⁹ Arnim: *Dies Buch gehört dem König*, S. 301.

¹⁸⁷⁰ Vgl. Arnim: *Dies Buch gehört dem König*, S. 305. Hervorhebung des Originals getilgt.

¹⁸⁷¹ Vgl. Becker-Cantarino mit Liebertz-Grün: 1.3.a *Dies Buch gehört dem König* (1843), S. 399 f.

¹⁸⁷² Arnim: *Dies Buch gehört dem König*, S. 326.

„Unser Signum ist die Fahne der Freiheit, die verbreitet hellen Glanz mitten in den Zeiten der Nacht, ihr Glanz blendet und wird denen am Ufer ein wahrer Schrecken sein, während wir jauchzen und fröhlich sind!“¹⁸⁷³ Freiheit und Überwindung jeder Einschränkung des freien Geistes sind die Konzepte, die Frau Rat mit der Französischen Revolution verbindet und in die Zukunftsgestalt des ‚neue Napoleons‘ projiziert, nachdem sich der historische Napoleon durch seine tyrannischen Züge selbst verhindert hat. Dass sich der ‚neue Napoleon‘ als noch umfassenderer Tyrann entpuppen könnte, ist in diesem nicht realpolitisch gedachten Gedankenmodell ausgeblendet.

16.6 Der Tyrannenaustreibung zweiter Band: *Gespräche mit Dämonen*

Nach den Erfahrungen der gescheiterten Revolution von 1848 erscheint 1852 *Gespräche mit Dämonen. Des Königsbuches zweiter Band*. Durch die „48er Revolution wurde die politische Landschaft grundlegend verändert, und Bettina von Arnim fand Auffassungen und Forderungen ihres Königsbuchs vielfach bestätigt. Die Dimensionen, die die Fortsetzung schließlich erhielt, haben ihre Ursache in den nachrevolutionären Erfahrungen.“¹⁸⁷⁴ Die politischen Erschütterungen haben dabei auch Auswirkungen auf die Kommunikationsstruktur der Fortsetzung. Eine

durch Goethes Mutter repräsentierte Öffentlichkeitsinstanz mit ihrer gut gelaunten Überlegenheit verfiel durch die verlorene Revolution. Jenseits von 1848 waren für den Dialog über die öffentlichen Dinge Stellvertreter nicht mehr aufzubringen – wie Bürgermeister/Pfarrer für die Obrigkeit gegenüber einer Autorität wie Goethes Mutter als Vertreterin des gesunden Menschenverstands. Die Replikanten – Bettina von Arnim und Friedrich Wilhelm IV. – mußten selber in Erscheinung treten. Ihre Erscheinungsformen: Dämon und Schlafender König.¹⁸⁷⁵

1873 Arnim: Dies Buch gehört dem König, S. 327.

1874 Püschel: Bettina von Arnim – politisch, S. 251. Konstanze Bäumer und Hartwig Schulz erläutern im Hinblick auf die zeitgeschichtliche Verortung von *Gespräche mit Dämonen*: „Der Dialog reflektiert die politische Situation in Preußen nach der 1848er Revolution, die trotz aller (z. T. erfolgreichen) Bemühungen, parlamentarische Instanzen einzuführen, von restaurativen und reaktionären Tendenzen geprägt ist.“ Bäumer u. Schulz: Bettina von Arnim, S. 132. Friedrich Wilhelm IV. ist gegenüber sozialreformerischen Ideen nach der Revolutionserfahrung von 1848 noch weniger offen, als zuvor.

1875 Püschel: Bettina von Arnim – politisch, S. 250.

Bettina von Arnims zweiter Band des *Königsbuchs* wählt eine unmittelbarere Wendung an die Königsfigur selbst, die sich allerdings im Schlafzustand befindet – metaphorisch wird also sein politisches ‚Erwachen‘ angestrebt. In dieser dennoch direkteren Kommunikationssituation werden die Gedanken durch ‚Einflüsterungen‘ des Dämons vermittelt und dann im Traumgespräch diskutiert. Während die Distanzierung vom historischen Napoleon bereits im ersten Band erfolgt ist, stellt der zweite Band den Versuch dar, den ‚neuen Napoleon‘ bzw. konkret den preußischen König Friedrich Wilhelms IV. in Gestalt des schlafenden Königs unmittelbar zu formen. Ihm soll erzieherisch der Weg zum gerechten Volkskönig bereitet werden.

Bettina von Arnims *Gespräche mit Dämonen* schien allerdings vollends aus der Zeit zu fallen, denn „[s]o groß der Erfolg des *Königsbuchs* nämlich war, so groß war der Misserfolg des postrevolutionären Nachfolgeprojekts“. ¹⁸⁷⁶ Die Erfahrungen der 1848er Revolution führen nicht dazu, dass Bettina von Arnim sich demokratischen Staatsmodellen öffnet, vielmehr hält sie weiterhin am Konstrukt des ‚gerechten Volkskönigs‘ als Garant gegen die monarchische aber auch außer-monarchische Tyrannei fest: „Nicht an die Abschaffung des Monarchismus denkt sie, sondern an das alte Modell eines Königs, der sich weder auf papierne Konstitutionen noch auf sein Gottesgnadentum stützt, sondern eine emotionale Einheit mit seinem Volk bildet.“ ¹⁸⁷⁷ Der zweite Band des *Königsbuchs* unternimmt somit „die Beschwörung eines neuen Idealstaates und soziopolitischen Gefüges, mit einer neu legitimierten Monarchie und einem ‚Volkskönig‘ als (trans-)nationaler Integrationsfigur“. ¹⁸⁷⁸ Herbeigesehnt wird eine „geradezu mystische Einheit von Volk und Herrscher, dessen Gefahrenmomente“ Bettina von Arnim wie auch bereits im ersten Band „nicht reflektiert“ ¹⁸⁷⁹ bzw. konsequent ausblendet. ¹⁸⁸⁰

1876 Gudrun Loster-Schneider: 1.7. *Gespräche mit Dämonen* (1852) In: Barbara Becker-Cantarino (Hrsg.): Bettina von Arnim Handbuch. Berlin u. Boston: De Gruyter 2019, S. 451–463, hier S. 453. Hervorhebung im Original.

1877 Bäumer u. Schulz: Bettina von Arnim, S. 132.

1878 Loster-Schneider: 1.7. *Gespräche mit Dämonen* (1852), S. 459.

1879 Bäumer u. Schulz: Bettina von Arnim, S. 133.

1880 Bäumer und Schulz verweisen auf die grundlegenden Gefahren von Bettina von Arnims antidemokratischem Konzept: „Indem sie die emotionale Einheit von Volk und Herrscher (auch im europäischen Rahmen) verklärt, entwickelt sie ein Programm, das einem rational fundierten Parlamentarismus entgegengerichtet ist. Diktaturen wissen sich diesen Effekt einer Identifikation von Volk und Herrscher bis heute zunutze zu machen. Als Grundlage eines realen Staates sind die Visionen Bettinas deshalb nicht ungefährlich und widersprechen der Gesellschafts- und Sozialkritik, die sie in den vierziger Jahren formuliert hatte.“ Bäumer u. Schulz: Bettina von Arnim, S. 135.

„Eingeflüstert“ werden der schlafenden Königsfigur die Herrschaftsvorstellungen durch den antityrannischen ‚Dämon‘, der als „Volksgeist“¹⁸⁸¹ erscheint und die Positionen Bettina von Arnims vertritt: „In ihm bündeln sich kollektivsymbolisch diverse Bedeutungen und Diskurse und machen ihn zur autor- wie textindividuellen Chiffre ‚bettinischer‘ Schreibweise.“¹⁸⁸² Der Dämon treibt das Tyrannische aus dem Volkskönig aus und vermittelt ihm die ‚wahren Bedürfnisse‘ des Volkes. Im „Sinne der antiken Mythologie“ ist der Dämon im zweiten Band des *Königsbuchs* ein „hilfreicher Halbgott, nicht der böartige Geist, der umgangssprachlich heute als ‚Dämon‘ bezeichnet wird. Bettina vertritt als Dämon die gute Stimme, das politische Gewissen des Königs und versucht, ihn zur Wahrheit zu führen.“¹⁸⁸³

Dabei ist der Text durchaus im Duktus eines „elitären Sendungsbewusstsein[s]“¹⁸⁸⁴ verfasst und weist mit seiner „universalpoetischen Ästhetik“ eine romantische „Gattungshybridität“¹⁸⁸⁵ auf,¹⁸⁸⁶ die sich inhaltlich jedoch nicht in einer Demokratisierung spiegelt, sondern auf das Konzept des Volkskönigs zuläuft; die poetologische Vielfalt mündet in einer politischen Einheit. Gleichzeitig läuft die „romantische Subjektivität“ des Textes „vielfach Gefahr zu verallgemeinern, also etwa das Subjektive Friedrich Wilhelms IV. in das Allgemeine des Herrschers aufzuheben.“¹⁸⁸⁷ Analysiert man *Gespräche mit Dämonen* als direkten Kommunikationsversuch mit Friedrich Wilhelms IV., so flankiert, wie Püschel betont, der Briefwechsel Bettina von Arnims mit Friedrich Wilhelm IV. den zweiten Band des *Königsbuchs* in zentraler Weise.¹⁸⁸⁸ Die

1881 Püschel: Bettina von Arnim – politisch, S. 259.

1882 Loster-Schneider: 1.7. *Gespräche mit Dämonen* (1852), S. 459.

1883 Bäumer u. Schulz: Bettina von Arnim, S. 131.

1884 Loster-Schneider: 1.7. *Gespräche mit Dämonen* (1852), S. 451.

1885 Loster-Schneider: 1.7. *Gespräche mit Dämonen* (1852), S. 455.

1886 Püschel listet die vielfältigen von Bettina von Arnim verarbeiteten Gattungen auf: „Zumindest ‚angespielt‘ sind einerseits platonischer Dialog, Fürstenspiegel, Staatsutopie, Geschichtserzählung, Prophezeiung – andererseits Bildungsroman, (Brief-)Autobiographie oder das von Christoph Martin Wieland über Friedrich Schlegel und Goethe bis zu Karoline von Günderode literarisch gepflegte Traumgespräch, um nur die makrostrukturell wichtigsten Genres zu nennen. Hinzu kommen viele inkorporierte Kleinformen, darunter Märchen, Anekdote, Hymne, Gleichnis, Gebet.“ Püschel: Bettina von Arnim – politisch, S. 268.

1887 Püschel: Bettina von Arnim – politisch, S. 268.

1888 Vgl. Püschel: Bettina von Arnim – politisch, S. 247. Püschel unterstreicht diesbezüglich: „Die zwei Komplexe aus dem Briefwechsel zwischen Bettine und dem König, die Polen und Mierosławski 1847 und Kinkel 1849 betreffen, sind absolut unentbehrliche Materialien für die Arbeit an der Interpretation des Dämonen-Buchs. In beiden geht es um Rache oder Gnade, Barmherzigkeit – um das Bild eines Menschen, der als König das Ebenbild Gottes ist und solche Qualifikation in Großmut und Selbstverleugnung zu bewähren hat.“

beiden Bände des *Königsbuchs* und der Briefwechsel mit dem König können als kommunikative Doppelstrategie aufgefasst werden, mit der Bettina von Arnim versucht, ihre Vorstellungen des Volkskönigs in Friedrich Wilhelm IV. ‚einzuschreiben‘. In Bettina von Arnims Brief vom 10.9.1848 an Friedrich Wilhelm IV. heißt es: „Ein absoluter König kann nur sein als reines Willensorgan des Volkes, das in ihm seine Kraft sein Gut seine Größe und moralische Würde geborgen findet.“¹⁸⁸⁹

Bettina von Arnims an Friedrich Wilhelm IV. gerichtetes Bekenntnis – „es sei mein Beruf Gedanken auszutauschen mit dem König!“¹⁸⁹⁰ – ist programmatisch ernst zu nehmen. Dass es ihr dabei um weit mehr als eine ‚seichte Plauderei‘ geht, unterstreichen ihre beharrlichen Einwirkungsversuche auf den König. Mit ihrer Vorstellung vom Volkskönig wähnt sich Bettina von Arnim in ihren Briefen und fiktionalen Texten im Besitz der universellen politischen Wahrheit, die in dem selbstbewussten „Anspruch, selber Regierende zu sein“ gipfelt, der wiederum „die Vorstellung von einem Herrscher für das Volk und aus dem Volk mitgeformt“¹⁸⁹¹ hat.

Gewidmet ist *Gespräche mit Dämonen* „DEM GEIST DES ISLAM vertreten durch den großmütigen ABDUL-MEDSCHIED-KHAN Kaiser der Osmanen“.¹⁸⁹² Mit diese paratextuellen Widmung an den türkischen Sultan, den als ‚aufgeklärt‘ geltenden Kaiser Abdülmecid I.,¹⁸⁹³ ist der Bezug zum preußischen König Friedrich Wilhelm IV. verbunden,¹⁸⁹⁴ er möge sich doch als ebenso ‚aufgeklärt‘ erweisen. Zu dem schlafenden König spricht nun, neben verschiedenen Volksfiguren, nicht ein böser Belial, sondern „sein guter Dämon“. Die Kommunikationssituation ist allerdings so gestaltet, dass wiederum eine Autorinnenfigur ‚Bettina von Arnim‘ als Rahmenerzählerin vorhanden ist, die diese Berichte des guten Dämons wiederzugeben vorgibt: „Nun vernahm ich sein Gespräch mit jenem König – das mußte ich nach seinem Willen [dem

Püschel: Bettina von Arnim – politisch, S. 275. Vgl. zum Fall Kinkel: Arnim: [Bettina von Arnim an Friedrich Wilhelm IV., 29.7.1849, Brief 51]. In: „Die Welt umwälzen, denn darauf läuft hinaus“, S. 240–246.

1889 Bettina von Arnim: [Bettina von Arnim an Friedrich Wilhelm IV., 10.9.1848, Brief 40]. In: „Die Welt umwälzen, denn darauf läuft hinaus“. Der Briefwechsel zwischen Bettina von Arnim und Friedrich Wilhelm IV. Hrsg. u. komment. v. Ursula Püschel. Mitarb. Leonore Krenzlin. Bd. 1. Bielefeld: Aisthesis 2001, S. 213–217, hier S. 215.

1890 Arnim: [Bettina von Arnim an Friedrich Wilhelm IV., 29.7.1849, Brief 51], S. 245.

1891 Püschel: Bettina von Arnim – politisch, S. 257.

1892 Bettina von Arnim: *Gespräche mit Dämonen*. Des *Königsbuchs* zweiter Band. In: *Dies.: Werke und Briefe*. Dritter Band. Hrsg. v. Gustav Konrad. Frechen u. Köln: Bartmann 1963, S. 255–407, hier S. 257. Hervorhebung im Original.

1893 Vgl. Loster-Schneider: 1.7. *Gespräche mit Dämonen* (1852), S. 458.

1894 Vgl. Bäumer u. Schulz: Bettina von Arnim, S. 126.

des Dämons, T. N.] hier aufzeichnen.“¹⁸⁹⁵ Die durch ihre Autorinnenfigur postulierte Intention Bettina von Arnims, „*Beschützer der Unterdrückten*“¹⁸⁹⁶ sein zu wollen, durchzieht programmatisch den Text. Großen Raum nimmt die Juden- und Antisemitismusthematik sowie ihr Kampf für Minderheitenrechte ein: „Der Unterdrückte als ein Kleinod in des Helden Krone – die Juden sind Bettinas erste Wahrnehmung. – Ihr letztes Buch umfaßt den ganzen Radius unterdrückter Menschheit, der sich im Lauf ihres Lebens vergrößert hat, eingeschlossen die unterdrückten Völker“,¹⁸⁹⁷ wobei das „Verwerfen der christlichen Kirche“, die für einen großen Teil insbesondere der Unterdrückung des Judentums verantwortlich gemacht wird, durch Bettina von Arnim „beispiellos“¹⁸⁹⁸ ist.¹⁸⁹⁹

Im Gespräch der Autorinnenfigur Bettina von Arnim mit dem Primas wird allerdings deutlich, dass dieser grundsätzlich mit der Idee des Volkskönigs übereinstimmt, indem er betont, „daß die Würde des Menschen in dem Fürsten unantastbar sei“. Aus seiner theologischen Sicht unterzeichnet „der Himmel [...] kein Urteil für sklavische Unterwerfung unter geistliche und politische Tyrannei“ und er wüscht: „Hätten wir Erleuchtung [...] und philosophischen – nicht theologischen – Sinn für die Weltereignisse! Dann würden auch die Machthaber keiner Staatskrücken mehr bedürfen.“¹⁹⁰⁰ Die Autoinnenfigur Bettina von Arnim verschmilzt nun, durch den Primas eingeführt, mit dem guten Dämon, der im Folgenden seine Gedanken mit dem Schlafenden König austauscht. Der Primas fordert: „Nun rede weiter, Dämon“.¹⁹⁰¹ Die bereits vom Primas verwendete Tyrannensemantik findet sich in der Argumentation des Dämons gegenüber dem Schlafenden König in Form von Nominalkomposita

1895 Armin: Gespräche mit Dämonen, S. 259.

1896 Armin: Gespräche mit Dämonen, S. 266. Hervorhebung im Original.

1897 Püschel: Bettina von Arnim – politisch, S. 253.

1898 Püschel: Bettina von Arnim – politisch, S. 254.

1899 Der Eintritt für das unterdrückte Judentum im Kontext des Antisemitismus in der Mitte des 19. Jahrhunderts (Bettina von Arnim hat dabei insbesondere die Verhältnisse in der ‚Frankfurter Judengasse‘ im Blick) richtet sich im Dialog mit dem Primas (ein kirchlicher Ehrentitel) gegen die Kirche: „Dieser Hohn gegen den ältesten Menschenstamm, der ist der Aussatz der Christen. [...] Alle Heiligung der Kirche ist Lüge, solange sie Verfolgung übt; Deckmantel des christlichen Aussatzes, den der Jude flieht! [...]“ Armin: Gespräche mit Dämonen, S. 274. Vgl. auch Bäumer u. Schulz: Bettina von Arnim, S. 128.

1900 Armin: Gespräche mit Dämonen, S. 285. „Fürstenkrücken“ sind dabei, so der Primas in Übereinstimmung mit der Autorinnenfigur Bettina von Arnim bzw. dem Dämon „die ganze ihn [den König, T. N.] umgebende Gesellschaft, sie kommen von selbst, ihm unter die Arme zu greifen, und lehnen sich auf ihn, noch ehe der erste Schritt getan ist!“ Armin: Gespräche mit Dämonen, S. 286.

1901 Armin: Gespräche mit Dämonen, S. 289.

und attributiven Kombinationen wieder, wobei die Tyrannei stets als negatives Gegenmodell zum vom Dämon modellierten und als ideal angesehenen Herrschaftskonzept des Volkskönigs dient, das der Dämon dem Schlafenden König argumentativ ‚einflüstern‘ möchte. Der Dämon fordert den Schlafenden König auf: „Gegen Tyrannenehrgeiz, der [...] an zerrißner Nationen Leichnam wie Hyänen sich mästet, erhebe den hochberufenen Fürstengeist, willst du ihn unbefleckt dem Volk erhalten.“ Neben dem kompromittierenden Ehrgeiz versucht der Dämon, den Schlafenden König vor religiösem Dogmatismus zu warnen, wobei die bereits im ersten Band des *Königsbuchs* formulierte Religionskritik fortgeschrieben wird: „Der Gott im Menschen enthebe deine Seele verdumpfter Frommheitstyannei; die mit Wolfsgruben Nationen einfängt und Fuchsfallen legt den Schutzfliehenden“.¹⁹⁰²

Der Schlafende König wird vom Dämon nicht nur belehrt, sondern beide treten auch in eine sich gegenseitig bestärkende Wechselrede ein. Nachdem der Schlafende König bekundet hat, dass „verruchte Geister des Vaterlandverrats“ unter dem „Fittich“ der Gorgone „vor gottentstammten Heldenfürsten“ unabdingbar „fliehen müssen“, lenkt der Dämon den Blick auf „das ganze Menschengeschlecht“, das „Gelübde ineinanderströmend“ mit den „Opfertoten“ ablegt, die eine andere, untyrannische Zukunft fordern: „Nur wenn ihr Blut vergeblich floß und ihre Hinrichtung nicht gebrochen hat den Wahnsinn der Tyrannei, dann schreit es um Rache“. Der Schlafende König bekennt nun gegenüber seinem guten Dämon, dass dieser ihn „so weit gebracht“ hat, dass er sein „Inneres möcht erforschen“ und bereit ist, „Opfer zu bringen der ganzen Menschheit, nicht allein dem Vaterland.“¹⁹⁰³ Die enge Verbindung zwischen Dämon und Schlafendem König zeigt sich wenig später darin, dass der König selbst das vom Dämon angestrebte Ideal des Volkskönigs formuliert: „So wäre meine Krone der Volkskraft Allumfassung und Einheit beider, des Volks und des Königs!“¹⁹⁰⁴

In Form der Antikerezeption bezieht sich der Schlafende König im Folgenden auf den ebenfalls von Wieland in der *Geschichte des Agathon* thematisierten Dionysios II., um die Schwierigkeiten auf dem Weg zum idealen Herrscher anhand der Weisheit zu beleuchten: „Platon schrieb dem Tyrannen von Syrakus: Weisheit und oberste Gewalt sind für einander geschaffen und haben immerdar einander gesucht.“ Dem Dämon kommt die Rolle zu, hierfür die Replik zu sprechen und dem König zuzugeben: „Aber nie haben sie einander

1902 Armin: Gespräche mit Dämonen, S. 298.

1903 Armin: Gespräche mit Dämonen, S. 300.

1904 Armin: Gespräche mit Dämonen, S. 304.

gefunden, weder in der Weltweisheit, noch im Pferch der Religion, die ihrer Herden Eingeweide dem göttlichen Aug zur Prüfung darlegt.“¹⁹⁰⁵

Gegenüber der Umsetzung eines gerechten Volkskönigtums, das mit der Volksweisheit, verkörpert in dem König, verbunden sein soll, ist der Schlafende König skeptisch. Insbesondere befürchtet er eine „geistlose[] Volksdespotie“,¹⁹⁰⁶ wohingegen der Dämon warnt: „Volksverachtung – die zermalmt den Herrscher.“¹⁹⁰⁷ Der Dämon vertritt den Standpunkt, dass wenn „mitten im Vaterland eine Nation nicht gedeiht, [...] ihr Gift zugeleitet“ ist, denn die „Natur kann aus einem Samenkorn ein ganz Geschlecht erziehen, aber Nationen vertilgen kann nur der Feind des Vaterlandes“. Hieraus kann nicht nur das Widerstandsrecht einer Nation gegen Tyrannen gerechtfertigt werden, sondern der Nation sind in dieser Vorstellung auch ‚naturwüchsig‘ die „geistigen Anlagen [...] eingeboren, sich zu erheben über sich selbst“. ¹⁹⁰⁸ Der Nation darf sich dabei

der Beherrscher nur mit Ehrfurcht nahen, der freien Kraft freie Entwicklung sichernd. – Oder er muß an die Brust sich schlagen und bekennen: ‚Ich habe gesündigt wider den heiligen Geist der Nationen und war mit Leib und Seele des Teufels, denn ich habe Tyrannen die Hand geboten, auf überraschen Wegen der Bosheit beizukommen ihrem mächtigen Wachstum. Abergläubisch hab ich ihr angedichtete Laster verfolgt und ihrer großen Männer sie beraubt, die Schutz waren ihrer Verwaisung.‘¹⁹⁰⁹

Auch wenn der Schlafende König eine solche Haltung des Herrschers als „dämonische Greuel“¹⁹¹⁰ brandmarkt und in „Eintracht“ mit seinem Volk „gedachte [...] den Grund zu legen seiner freieren Behandlung“, distanziert er sich jedoch gleichzeitig von der Demokratie. Aus einer an Hobbes angelehnten Argumentation mit der Perspektive, nämlich dass die Demokratie „nur *sich* für die einzig vernünftige Regierungsweise hält und jede Herrschaft des einzelnen als Tyrannei verurteilt,“ leitet der Schlafende König antidemokratisch ab, er gedenke der Demokratie „entgegenzutreten als ein Fürst, der in der Heimat die Freiheit zwar pflegt, nach außen aber, unter monarchischer Herrschaft den Kriegsstaat im Friedensstaat wiederholend, auf demselben Grund mit

¹⁹⁰⁵ Armin: Gespräche mit Dämonen, S. 312. Hervorhebung im Original.

¹⁹⁰⁶ Armin: Gespräche mit Dämonen, S. 312.

¹⁹⁰⁷ Armin: Gespräche mit Dämonen, S. 320.

¹⁹⁰⁸ Armin: Gespräche mit Dämonen, S. 324.

¹⁹⁰⁹ Armin: Gespräche mit Dämonen, S. 324.

¹⁹¹⁰ Armin: Gespräche mit Dämonen, S. 324.

ihr ruht.“¹⁹¹¹ Demokratische Freiheit im Sinne einer parlamentarischen Herrschaft wird also weder vom Dämon noch vom Schlafenden König angestrebt, vielmehr soll im Herrscher der göttliche Geist mit dem Volksgeist vereint wirksam werden und die Freiheit bringen. Recht pathetisch umschwärmt der Dämon denn auch den Schlafenden König und bestärkt ihn in der Vorstellung des programmatisch bzw. ‚realpolitisch‘ letztlich unkonkret bleibenden Konzeptes des Volkskönigs: „O lenke dein Volk und dich – denn beiden gebietest du ja – zu einem lichtreichen Tag. Fruchtbar zu machen die Welt, ergieße deinen Willen wie Himmelstau, der sie reinigt von Tyrannei und allem Greuel, der in ihr seinen Ursprung nimmt.“¹⁹¹²

Der legitime Herrschaftsbereich des Volkskönigs ist in der Vorstellung des *Dämonenbuchs* nicht klar begrenzt, besitzt aber im Nachgang der Erfahrung napoleonischer Herrschaft durchaus eine nach ‚außen‘ gerichtete Perspektive. Der Dämon spricht von den „Heldenführern vaterlandverbannter Völker, die schutz- und wehrlos umherschwärmen“¹⁹¹³ und fragt den Schlafenden König:

ob du die heimatlosen fluchbeladnen Völker dir mögest gewinnen, daß sie dir trauen und ihre Helden dich umstehen, wenn fremde Tyrannen deinen Willen in die Ordnung der Dinge eingeklemmt halten und dem Teufel dich überantworten, der diese Ordnung der Dinge erfand, und Hand legen an Deutschlands Völker und an dich selber, der dasteht wie ein Götze, dem ihr Opferrauch das Antlitz schwärzt.¹⁹¹⁴

Die Tyrannen werden in einem nicht klar definierten ‚außen‘ verortet und mit dem Teuflischen verbunden, Aufgabe des Volkskönigs sei es, sich selbst von ihrem Einfluss loszumachen und „verjagte Völker zu schützen“,¹⁹¹⁵ eine allgemein ‚patriotische‘ Forderung, in der Dämon und Schlafender König übereinstimmen.

Im zweiten Band des *Königsbuchs* wird zwischen Dämon und Schlafendem König die Napoleonthematik wieder aufgegriffen und weiter diskutiert. Nach einer Hinführung, in der der Dämon den „Weltgeist“,¹⁹¹⁶ ein von Hegel bereits

¹⁹¹¹ Armin: Gespräche mit Dämonen, S. 326. Hervorhebung im Original.

¹⁹¹² Armin: Gespräche mit Dämonen, S. 338.

¹⁹¹³ Armin: Gespräche mit Dämonen, S. 340.

¹⁹¹⁴ Armin: Gespräche mit Dämonen, S. 340.

¹⁹¹⁵ Armin: Gespräche mit Dämonen, S. 340.

¹⁹¹⁶ Armin: Gespräche mit Dämonen, S. 347.

auf Napoleon bezogenes Konzept,¹⁹¹⁷ als „absolute[s] Ideal“¹⁹¹⁸ bezeichnet hat, fragt der Schlafende König nach den Beziehungen zwischen dem Weltgeist und dem Tyrannen: „Der Tyrann, der die Welt als seinen Stoff in der Gewalt hätte und ihn mit kaltem Blut mißbrauchte, wäre nach deinem Sinn der sich reinigende Weltgeist, der eine ganze Generation als Schlacke von sich abwirft?“¹⁹¹⁹ In seiner Replik, die Nietzsches Genievorstellung antizipiert, in der er ‚große Männer‘ als „Explosiv-Stoffe“ bezeichnet,¹⁹²⁰ argumentiert der Dämon mit einer transzendental-naturalisierten Vorstellung personalisierter Herrschaft:

Große Charakterkräfte, an deren Entwicklung das Schicksal ganze Generationen draufgehen läßt, verwehen nicht wie Flugsand; immer schärfer in sich ausbildend, wozu sie berufen sind, werden sie der Schwerpunkt von Nationen, ein organischer Keim, der Begeisterungsflammen sprüht und sich verzweigt durch alle Völker. Sie selber aber sind Weltgeister, durch nichts zu erblicken und doch da, in allem geistig erstrebend, was das Ziel ihres Wirkens auf Erden war.¹⁹²¹

Der Schlafende König überträgt diese Argumentation auf die zurückliegende europäische Geschichte und meint, in kritischer Distanz zum Dämon, dass also dann „*Napoleon* die Weltschicksale nur als Schule durchlaufen“ hätte und letztlich „in seinem irdischen Übermut von den gotteingesetzten Weltmächten gebändigt ward“.¹⁹²² Der Dämon verteidigt Napoleon dem Schlafenden König gegenüber nicht als historische Figur, sondern trennt ihn von dem in ihm wirkenden Geist,¹⁹²³ den er bewahrt und in der untyrannischen neuen Herrscher-gestalt, also dem Volkskönig oder dem ‚neuen Napoleon‘, gereinigt wieder

1917 Vgl. Oliver W. Lembcke: Über das Ende der Geschichte und den Beginn moderner Politik. Zu Hegels Figur des Weltgeistes. In: Kristian Kühl u. Gerhard Seher (Hrsg.): Rom, Recht, Religion. Symposium für Udo Ebert zum siebzigsten Geburtstag. Tübingen: Mohr Siebeck (= Politika 5), S. 297–307, hier S. 297. Während, so erläutert Oliver W. Lembcke ebd. auf S. 300, bei Hegel der Volksgeist das „Prinzip des Besonderen in der Zeit, das ‚Wir‘ und damit ‚unsere‘ Aufgabe [verkörpert], in der Wirklichkeit zu bestehen“, ist der Weltgeist „das epochenübergreifende Prinzip des Allgemeinen [...]“. Der „Weltgeist[] erinnert daran, daß die Vernunft niemanden gehört; sie ist allgemein, eben deswegen kann jeder an ihr teilhaben, nämlich in der freien und gegenwärtigen Einsicht dessen, was ihre Inhalte sind“.

1918 Armin: Gespräche mit Dämonen, S. 347.

1919 Armin: Gespräche mit Dämonen, S. 348.

1920 Nietzsche: Götzen-Dämmerung, S. 145; s. Kapitel I.7.4.8.

1921 Armin: Gespräche mit Dämonen, S. 348.

1922 Armin: Gespräche mit Dämonen, S. 348. Hervorhebung im Original.

1923 Napoleon selbst wird in der Vorstellung des Dämons von dem in ihm wirkenden Weltgeist belehrt: „Der Geist, der ihn auf den Gipfel seiner Macht stellte und in den schauerlichen Katastrophen seiner Erschütterung untergegangen war, aber bald um so reiner auf dem einsamen Schicksalsfels wieder auftauchte, der belehrte ihn erst, daß er diesem erhabnen

hervortreten sehen möchte. Auf die Anwürfe des Schlafenden Königs, Napoleon habe „die Übel noch erschwert, die auf dem Erdball lasten“ und „jeglichen bessern Antrieb seinem Übermut geopfert“ kann der Dämon denn auch relativierend erwidern: „Ich will nicht sagen: er war ein großer Mensch!“,¹⁹²⁴ ohne das Konzept des Weltgeistes selbst beschädigt zu sehen. Die charakterlich-persönlichen Fehler Napoleons gilt es in dieser Sicht nicht zu wiederholen. Volksgeist und Volkskönig werden durch die geschichtliche Erfahrung Napoleons nicht als Konzepte widerlegt, ganz im Gegenteil. Der Dämon postuliert: „Was das Volk wollen muß, kann nur durch den Volksgeist sich aussprechen“ und „ein Volkskönig“ muss dem Volk „das Wesentliche [retten] und opfern das Unwesentliche, so geht die Revolution auf in ihm.“¹⁹²⁵ Entscheidende Wichtigkeit kommt dabei dem Herrscher selbst und seinem Inneren zu, der Dämon ist überzeugt:

[D]ies eine überwiegt alle Vorteile, daß in dir selbst keine Leidenschaften sich erheben und dich mit in die Sklaverei der Fürsten verwickeln. – Daß dein Inneres reine Güte ausdufte und dein Ruhm lichtglänze, damit die Verfolgten, in Trübsal Umherirrenden zu *dir* flüchten, statt ihren Tyrannen in die Messer zu stürzen.¹⁹²⁶

Dem Schlafenden König, der skeptisch bemerkt, dass „der *einzelne* nichts vermag unter so vielen“, und dass „ich mein Bewußtsein mir zwar kann retten, wenn ich Zuschauer bleibe, aber nicht, wenn ich mitten hinein gerissen werde“,¹⁹²⁷ stellt der Dämon unter Abwertung der ‚Vielen‘ sein idealisiertes Konzept des *einen* Herrschers entgegen, in dem ‚alles‘ aufgehen soll:

Trieb zuwider das Unvermeidliche selbst herbeigeführt hatte, und seine innere Stimme blieb ihm keine Antwort schuldig.“ Armin: Gespräche mit Dämonen, S. 348.

1924 Armin: Gespräche mit Dämonen, S. 349. Der Dämon verwirft Napoleon nicht vollständig, sondern ist der Ansicht: „[E]s war das Menschliche, was ihn durchdrang, mitten in dem Übermut, von dem du sagst: er habe ihn besessen.“ Armin: Gespräche mit Dämonen, S. 349. Die reformerischen Vorhaben Napoleons und seine europäische Perspektive werden vom Dämon an späterer Stelle ausdrücklich positiv hervorgehoben, auch ein ‚europäischer Volkskönig‘ würde nach den Vorstellungen des Dämons wohl in eine ähnliche Richtung wirken. Napoleon wollte, so der Dämon, „große umfassende Entwürfe, alle auf Ausbildung der Völker gerichtet, ein europäisch Gesetzbuch, ein europäisch Gericht, das alte Irrtümer wieder gutmacht, und die Revolution war in Einklang gebracht mit dem, was sie nicht zerstört hatte“. Armin: Gespräche mit Dämonen, S. 350.

1925 Armin: Gespräche mit Dämonen, S. 359.

1926 Armin: Gespräche mit Dämonen, S. 360. Hervorhebung im Original.

1927 Armin: Gespräche mit Dämonen, S. 360. Hervorhebung im Original.

Der *einzelne* gilt nur, wenn er dem Gewaltsamen, was an sich schon Unheil ist, entgegenwirkt. Viele sind nichts, wenige selbstvermögend; nur der *eine* ist der Große, der, dem Volk dienend, sein Heil in sich trägt. Du bist das Volk und daher alles und kein Widerspruch mehr in ihm, das in dir sein geläutertes Ideal wiederfindet.¹⁹²⁸

Das auf politische Erlösung zielende Konzept des untyrannischen aber durchaus wehrhaften Volkskönigs, der in Übereinstimmung mit dem freien Geist bzw. dem Volks- und Weltgeist die göttlich legitimierte Herrschaft in sich vereint und integrativ auf die Völker wirkt, die sich mit ihm verbinden, wird gegen Ende des *Dämonenbuchs* auch noch einmal von ‚den Völkern‘ selbst emphatisch-pathetisch herbeibeschworen. Die ‚Völker‘ wünschen:

Gott ist uns Zeuge, der Hochherzige wird die Erde neu machen im Glanz, und wer dem wehrt, dem werden wir Schrecken ins Herz jagen. Ihn betet der Völker Liebe an, der aus fernen Weltteilen uns wieder sammelte und den Armen zu sich rief, weil er des Schutzes bedarf; – der die Völker verbrüdert – die Räuber und Tyrannen demütigt. – Großer Gesetzgeber! – Großer Bildner der Völker – der klug zu geselliger Ordnung sie führt, und zum Streit führt er sie nur für die gerechte Sache.¹⁹²⁹

Bettina von Arnims poetisch entfaltetes Konzept des Volkskönigs bleibt am Ende des zweiten Bandes ihres *Königsbuchs* ähnlich unbestimmt, wie nach dem ersten Band, wirkt jedoch durch seine alternativlos erscheinende Präsentation durch Dämon und Volksfiguren noch radikaler. Keine Frau Rat mit ‚gesundem Menschenverstand‘ und emanzipatorischem Selbstbewusstsein streitet hier für das ‚Gute‘. Vielmehr wird ein politisches Erlösungskonzept der extrem personalisierten Herrschaft in vielfältigen argumentativen Variationen immer wieder in bildreicher Sprache postuliert, ohne seine Gefahren und negativen Facetten auszuleuchten. Dass der Volkskönig, gerade in der Überzeugung, mit ‚Volksgeist‘ und ‚Weltgeist‘ in Übereinstimmung zu handeln, leicht ins Tyrannische kippen kann, wird aus Bettina von Arnims transzendental abgesicherter Perspektive nicht gedacht. Die Schrecken des 20. Jahrhunderts zeigen nachdrücklich, wohin ein pervertiertes und instrumentalisiertes Konzept der Verschmelzung von ‚Volksgemeinschaft‘ und diktatorischer Herrschaft führt. Dies hatte Bettina von Arnim mit ihrer Vorstellung vom Volkskönig zwar keineswegs

1928 Armin: Gespräche mit Dämonen, S. 360. Hervorhebung im Original.

1929 Armin: Gespräche mit Dämonen, S. 393 f.

im Sinn. Die Gefahren ihres antidemokratischen Konzeptes hat sie allerdings auch nicht sehen wollen und so bleibt ihre verklärte politische Imagination eine ‚rückwärtsgewandte Utopie‘ im Nachgang der napoleonischen Zeit.¹⁹³⁰

¹⁹³⁰ Wie sehr im 21. Jahrhundert autokratische Herrscher wie Putin und Xi Jinping sich in Übereinstimmung mit einem historisch begründeten ‚Volksgeist‘ inszenieren und somit in gewisser Weise den Volkskönig als ‚Schreckgespenst‘ wiederauferstehen lassen, ist ein Gedanke, der an anderer Stelle vertieft werden könnte. Zu den Strategien autokratischer Herrscher und ihren Vernetzungen vgl. Anne Applebaum: Die Achse der Autokraten. Korruption, Kontrolle, Propaganda: Wie Diktatoren sich gegenseitig an der Macht halten [Autocracy, Inc. The Dictators Who Want to Run the World, 2024]. Aus d. Englischen v. Jürgen Neubauer. München: Siedler 2024.

Ästhetischer Tyrann – tyrannische Ästhetik: Stefan Georges *Algabal* (1892)

17.1 Zur Poetologie der ästheti(zisti)schen Tyrannis

Im Gedichtzyklus *Algabal* (1892), der als Teil der „drei Zyklen *Hymnen*, *Pilgerfahrten* und *Algabal*“¹⁹³¹ in einem „Gesamtszusammenhang“¹⁹³² steht, konstruiert Stefan George auf der stofflichen Grundlage des in der kurzen Zeit von 218 bis 222 n. Chr. herrschenden römischen Kaisers Elagabal (bzw. Heliogabalus)¹⁹³³ eine der eindrucklichsten Kunst- und Künstlerfiguren des Ästhetizismus. Nicht nur die in den Gedichtzyklus verwobenen dezidiert tyrannischen Handlungen des Priesterkaisers stechen unmittelbar ins Auge, sondern der Text figuriert sich durch seine Radikalität als ästhetisch-tyrannisches Artefakt. *Algabal*, als ästhetischer Tyrann, zeigt sich mit seiner eigenen Kunstwelt verschmolzen (vgl. IM UNTERREICH). Der ‚totale‘ Ästhetizismus lässt keine Gegenwelten mehr zu. Er ist radikal schöpferisch, erschöpft sich jedoch, an sein Ende gekommen, implodierend in sich selbst. Die Figur *Algabal* ist im Gedichtzyklus keinesfalls mit der historischen Figur Elagabal gleichzusetzen, sondern ist, so die These, mit dem lyrischen Text zu identifizieren, den sie verkörpert: *Algabal* ist der Text und der Text ist *Algabal*. Dabei vermitteln *Algabal/Algabal* als miteinander verschmolzene Erfahrung von Inhalt und Form eine Poetologie der ästheti(zisti)schen Tyrannis.

Für Paul Gerhard Klusmann ist *Algabal* ein Gedichtzyklus Georges, „in dem Herrenbewußtsein und Herrscherwille des Dichters ihren prächtigsten und unverhülltesten Ausdruck gefunden haben.“¹⁹³⁴ Gleichzeitig positioniert sich Klusmann gegen den Begriff des Tyrannischen:

1931 Joachim Jacob: *Hymnen Pilgerfahrten Algabal*. In: Achim Aurnhammer u. a. in Zusammenarbeit mit Kai Kauffmann (Hrsg.): *Stefan George und sein Kreis. Ein Handbuch*. Bd. 1. Redaktion Birgit Wägenbaur. Berlin u. Boston: De Gruyter 2012, S. 107–121, hier, S. 108.

1932 Jacob: *Hymnen Pilgerfahrten Algabal*, S. 108.

1933 Vgl. Martijn Icks: *Elagabal. Leben und Vermächtnis von Roms Priesterkaiser*. [The crimes of Elagabalus. The Life and Legacy of Rome's Decadent Boy Emperor, 2011]. Aus d. Englischen v. Erwin Fink. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 2014, S. 11 u. S. 7.

1934 Paul Gerhard Klusmann: *Stefan George. Zum Selbstverständnis der Kunst und des Dichters in der Moderne. Mit einer George-Bibliographie*. Bonn: Bouvier 1961 (= Bonner Arbeiten zur deutschen Literatur 1), S. 86 f.

Im ganzen *Algabal*-Zyklus zeigt sich dieser Haß des Künstlers gegen das bloß profane Leben, der sich in den Symbolen grausamen Mordens äußert. [...] [N]iemals geht es dabei um die Verherrlichung von tyrannischer Willkür und Mordlust, sondern alle diese Geschöpfe der Kunst sind gewachsen aus dem Willen, das unkünstlerische Profansein auszulöschen, um es durch die Gewalt der Form neuzuerschaffen und zu überhöhen.¹⁹³⁵

Tyrannis und Ästhetik sind in *Algabal* jedoch keine Antipoden, sondern sie bedingen sich gegenseitig, die Ästhetik geriert sich auf der Ebene des *discours* tyrannisch, sie herrscht absolut, wie der Kaiser auf der Ebene der *histoire* absolut ästhetisiert herrscht.¹⁹³⁶ Daher ist es gar nicht notwendig, wie Klussmann das Tyrannische aus dem *Algabal* herausnehmen zu wollen.¹⁹³⁷ Es stellt keinen Gegensatz zum Ästhetizismus dar, sondern ist sowohl als stoffliches Material der (inszenierten) historischen Quellen der Ausgangspunkt und die Grundlage als auch das Prinzip für die ästhetische Form des Zyklus. Die *Algabal*-Dichtung bildet ihr eigenes, willkürliches ästhetisches Gesetz als Kunstwerk aus. Die inhaltliche Thematik des Tyrannischen verbindet sich mit der Form und dem Dichteranspruch zu einer Einheit, zu einer spezifischen Ästhetik der Tyrannis.

Annette Rink spürt Georges antiken Quellen und ihrer Rezeption (insbesondere im Morwitz-Kommentar) für den „tyrannischen Sonnenkaiser[]“¹⁹³⁸ nach und steht mit der Zeichnung ihres George-Bildes – *Algabal* wird als

¹⁹³⁵ Klussmann: Stefan George, S. 89.

¹⁹³⁶ Die für die Erzähltextanalyse verwendeten Begriffe *histoire* und *discours* werden hier auch auf die Lyrik übertragen, da besonders der zweite Abschnitt der *Algabal*-Dichtung, TAGE, ein durchaus ausgeprägtes narratives Element aufweist.

¹⁹³⁷ Wenig konsistent erscheint es darüber hinaus, dass Klussmann an anderer Stelle jedoch sehr wohl wie selbstverständlich den Begriff des Tyrannischen in Bezug auf *Algabal*, dessen Isolation er herausstreicht, verwendet: „Ob er mit tyrannischer Willkür das ihm hörige Volk peinigt oder ob er ein andermal leidenschaftlich Gemeinschaft mit ihm sucht, immer bleibt er als Herrenmensch Nietzschescher Prägung der isolierte Einzelne.“ Klussmann: Stefan George, S. 91 f. Klussmann verwendet hier in Bezug auf Nietzsche den vom Nationalsozialismus kolportierten Begriff des ‚Herrenmenschen‘, während bei Nietzsche hingegen von der ‚Herren-Moral‘ und vom ‚Übermenschen‘ die Rede ist, vgl. Kapitel I.7.4.5 und I.7.4.9. Vgl. zu den hypothetisierten Nietzschebezügen M. Boulby: Nietzsche's Problem of the Artist and George's *Algabal*. In: *Modern Language Review* LII/1 (1957), S. 72–80. Zur spannungsreichen Auseinandersetzung von George und seinem Kreis mit Nietzsche vgl. Ulrich Raulff: Des Lesens Anfang ist das Ende der Legende. George und Nietzsche: Fragmente zu einem Doppelpor­trät. In: *Text + Kritik* (2005), H. 168: Stefan George, S. 76–85.

¹⁹³⁸ Annette Rink: *Algabal – Elagabal. Herrschertum beim frühen Stefan George*. In: *Weimarer Beiträge* 48/2002, S. 548–567, hier S. 549.

„staatstheoretische, politische Dichtung“¹⁹³⁹ bestimmt – in deutlichem Gegensatz zu Klusmann.¹⁹⁴⁰ Allerdings glaubt Rink bei der Prüfung der historischen Quellen, den „wirklichen Kaiser“¹⁹⁴¹ vor Augen zu haben und berücksichtigt kaum, dass auch die historischen Quellen in beachtlichem Maße bereits eine ästhetische Inszenierung und keine objektive Tatsachenbeschreibung darstellen. Während Klusmanns Argumentation aufgrund der relativen zeitlichen Nähe seiner Einordnungen und Analysen zur NS-Zeit bestrebt ist, die *Algabal*-Dichtung und den sich bekanntlich äußerst elitär inszenierenden Autor, der im nach ihm benannten Kreis seiner Jünger als charismatischer, geistig-ästhetischer Führer auftrat, vor nachwirkenden Vereinnahmungsversuchen und politischen Kontaminationen sowie der möglichen Gefahr einer Verbannung aus dem Literaturkanon der Nachkriegszeit zu bewahren, betont Rink mit deutlich größerem zeitlichen Abstand zum Zweiten Weltkrieg gerade die politische Seite des George-Kreises und der *Algabal*-Dichtung. Im Kreis Georges entstehen, so Rink, „Staatsphantasien“ mit einem „George als Dichter-Philosophen an der Spitze“¹⁹⁴² und einem Hierarchiegefüge mit dem Einverständnis der Jünger, „daß er eine tyrannische Herrschaft über seine Getreuen ausübte“. In ihrer sowohl ‚staatstheoretischen‘ als auch auf die Person des empirischen Autors bezogenen Lesart kann Rink den Begriff des Tyrannischen im Gegensatz zu Klusmann reaktivieren: „Wenn wir der Disposition ‚König‘ das Attribut ‚tyrannisch‘ hinzufügen, verstehen wir besser, welch magische Anziehungskraft der Elagabal-Stoff auf den jungen Dichter ausüben konnte.“ Für Rink avanciert *Algabal* zur „staatsphilosophische[n] Dichtung in nuce [...], wesentliche Gedanken sind bereits hier ausgesprochen und wurden in den späteren Gedichten nur erneut aufgenommen.“¹⁹⁴³ Das Grauenhafte in der Dichtung wird weniger als symbolischer Ausdruck des Absolutheitsanspruchs einer Ästhetik verstanden, sondern deutlich konkreter aufgefasst: „Die Gewalt bringt“ für George in seiner Dichtung nach Ansicht Rinks „das Gute, Tyrannei wird als Menschheitserlösung aufgewertet.“¹⁹⁴⁴

Im Kontext der Ästhetiken der Tyrannei ist hier eine entmystifizierende Lesart zu verfolgen, die den Text als solchen in den Mittelpunkt stellt und von biographiesierenden Rückschlüssen im Kontext des George-Kreises, trotz des

1939 Rink: *Algabal – Elagabal*, S. 549.

1940 Im Gegensatz zu Rink geht auch Mario Zanucchi von einer „grundsätzliche[n] Entpolitisierung“ des Zyklus aus. Mario Zanucchi: *Algabal*. In: Jürgen Egyptien (Hrsg.): *Stefan George – Werkkommentar*. Berlin u. Boston: De Gruyter 2017, S. 60–96, hier, S. 78.

1941 Rink: *Algabal – Elagabal*, S. 551.

1942 Rink: *Algabal – Elagabal*, S. 556.

1943 Rink: *Algabal – Elagabal*, S. 557.

1944 Rink: *Algabal – Elagabal*, S. 558.

diesbezüglich reichhaltig vorhandenen Quellenmaterials, argumentative Distanz hält.¹⁹⁴⁵ Gleichzeitig ist zu unterstreichen, dass – auch wenn Algal ganz sicher für die Ästhetik und die Verschmelzung von Kunst und Leben steht – die Betonung des Tyrannischen keine Veroberflächlichung und Verflachung des Zyklus darstellt, sondern, ganz im Gegenteil, die Radikalitäten des Textes ernstnimmt, die bisweilen in bestimmten Interpretationslinien symbolisch-ästhetisierend entschärft werden. Algal's/Algal's Ästhetik ist tyrannisch, die hermetische Abgeschirmtheit der verabsolutierten *l'art pour l'art* duldet nichts außerhalb ihrer eigenen Gesetzmäßigkeiten Stehendes mehr. Der Text ist ein radikaler Endpunkt und zeigt gleichzeitig das Scheitern dieser Radikalität. Nicht umsonst ist der Algal in TAGE nicht weit vom Suizid entfernt: Die tyrannische Ästhetik steht auf ihrem Höhepunkt vor ihrer Implosion.

17.2 Grundlagen und Kontexte der Algal-Dichtung

Algal „gilt gemeinhin als der künstlerische Höhepunkt des ästhetizistischen Frühwerks“¹⁹⁴⁶ von George, wurde vielschichtig interpretiert¹⁹⁴⁷ und im Hinblick auf das Zusammenspiel von Form und Inhalt analysiert.¹⁹⁴⁸ Während die Figur Algal „das perspektivische Zentrum der Gestaltung“¹⁹⁴⁹ darstellt, offenbart die Ästhetik der Dichtung „ein am französischen Symbolismus geschultes ästhetisches Formideal“.¹⁹⁵⁰ Der Zyklus führt eine „Einheit von Kunst und

1945 Literaturwissenschaftlich ist es zielführender, den Text in den Mittelpunkt der Analyse zu rücken. Inszenierungen und Mystifikationen des empirischen Autors sind unter der Kategorie Autorschaft zu analysieren, hier jedoch nur am Rande von Interesse. Auch wenn der George-Kreis eine interessante kulturell-performative Formation darstellt, deren Analyse vieles im Hinblick auf die gesellschaftlichen Entwicklungen und den Zeitgeist um 1900 und darüber hinaus beizutragen vermag, und für deren Betrachtung die Texte und besonders auch die Zeitschrift *Blätter für die Kunst* (1892–1919) eine wichtige Rolle spielen, müssen umgekehrt, bei der Analyse der literarischen Texte, die Autorschafts-inszenierungen nicht zentral mit einbezogen werden. Von Interesse ist die ästhetische Qualität der Texte jenseits des charismatischen (und durchaus weiten) Schattens ihres Autors.

1946 Kai Kauffmann: Stefan George. Eine Biographie. Göttingen: Wallstein 2014 (= *Castrum Peregrini* 8), S. 44.

1947 Zur Forschung und den verschiedenen Deutungsansätzen, die hier nicht im Einzelnen zu rekapitulieren sind, vgl. Jacob: *Hymnen Pilgerfahrten Algal*, S. 118–121.

1948 Zur formalen Gestaltung des Zyklus vgl. Zanucchi: *Algal*, S. 75–78.

1949 Manfred Durzak: *Der junge Stefan George. Kunsttheorie und Dichtung*. München: Fink 1968 (= *Zur Erkenntnis der Dichtung* 3), S. 195.

1950 Jacob: *Hymnen Pilgerfahrten Algal*, S. 108.

Leben“¹⁹⁵¹ insofern vor Augen, dass „[d]ieser römische Kaiser, in dem sich höchste Machtvollkommenheit und äußerste Grausamkeit mischen,“¹⁹⁵² das „Lebensgefühl“ sowie das „Spätzeitbewusstsein der Dekadenz“¹⁹⁵³ spiegelt.¹⁹⁵⁴ Elagabal ist im Ästhetizismus keineswegs unbekannt, sondern „Georges *Algabal* [knüpft] an eine im Fin de siècle bereits stark literarisierte Figur an“,¹⁹⁵⁵ welche auch „von Edgar Allan Poe, Charles Baudelaire, Théophile Gautier, Paul Verlaine und Oscar Wilde literarisch verarbeitet[]“¹⁹⁵⁶ wurde und zu der ebenfalls sowohl direkte als auch eher allgemeine Bezüge in Joris-Karl Huysmans *À rebours* (1884) ausgemacht werden können.¹⁹⁵⁷

Die Erfahrung des Nationalsozialismus hat auch Auswirkungen auf die Rezeptionsgeschichte des einem elitär-ästhetischen Führerkultes huldigenden George-Kreises sowie des *Algabal*-Zyklus. Rink betont die Anschlussfähigkeit der George-Dichtung an die Vereinnahmungsinstrumentarien der NS-Propaganda¹⁹⁵⁸ und stellt gleichzeitig heraus: „Ausgerechnet der grausame Algabal reüssierte, weil derart undeutsch, zur Widerstandlektüre.“¹⁹⁵⁹ Zum Zusammenhang aber auch zu den Differenzen zwischen fundamentalistischer Ästhetisierung, Charisma und Nationalsozialismus resümiert Stefan Breuer

1951 Jacob: *Hymnen Pilgerfahrten Algabal*, S. 115.

1952 Werner Kraft: Stefan George. München: edition text + kritik 1980, S. 227.

1953 Jacob: *Hymnen Pilgerfahrten Algabal*, S. 111.

1954 Bei Joachim Jacob heißt es: „Die Jugendlichkeit des Herrschers, seine isolierte Stellung, die Verbindung von Religion und Politik in seiner Person zu einem ‚Priesterkönigtum‘, wie schließlich auch der Eindruck, ebenfalls einer epochalen Spätzeit, einem frühen Fin de siècle, anzugehören, sind wesentliche Anknüpfungspunkte für die *Algabal*-Dichtung.“ Jacob: *Hymnen Pilgerfahrten Algabal*, S. 119.

1955 Zanucchi: *Algabal*, S. 78 f.

1956 Kauffmann: Stefan George, S. 44. Zu den Korrespondenzen von Charles Baudelaires *Les Fleurs du Mal* (1857 bis 1868), die George zum großen Teil übersetzte, und der *Algabal*-Dichtung vgl. Durzak: Der junge Stefan George, S. 202–207.

1957 Vgl. Zanucchi: *Algabal*, S. 79. Im Roman imaginiert Jean Floressas Des Esseintes einen „Heliogabal“, der „über Silberstaub und Goldsand schreitend, das Haupt mit einer Tiara gekrönt, die Kleider mit Edelsteinen übersät, inmitten seiner Eunuchen weibliche Arbeiten verrichtete, sich Kaiserin nennen ließ und Nacht für Nacht den Kaiser wechselte, den er vorzugsweise unter seinen Barbieren, Sudköchen und den Wagenlenkern des Zirkus auswählte.“ Joris-Karl Huysmans: Gegen den Strich [*À rebours*, 1884]. Übers. u. hrsg. v. Walter Münz u. Myriam Münz. Stuttgart: Reclam 2007 (= RUB 8754), S. 62.

1958 Vgl. Rink: *Algabal – Elagabal*, S. 562 f.

1959 Rink: *Algabal – Elagabal*, S. 563. Zu den Differenzen und Inkompatibilitäten von Georges ästhetischen Dichtungen und dem Nationalsozialismus vgl. Gert Mattenklott: Der ästhetische Mensch [1985]. In: Ders.: Bilderdienst. Ästhetische Opposition bei Beardsley und George. 2. u. erg. Aufl. Frankfurt a. M.: Syndikat 1985 (= Taschenbücher Syndikat 62), S. 319–346, bes. S. 342–346.

mit Bezug auf den aus dem George-Kreis hervorgegangenen späteren Hitler-Attentäter Claus Schenk Graf von Stauffenberg:

Der ästhetische Fundamentalismus kann für sich in Anspruch nehmen, eine derart mißglückte Kreuzung von Charisma und Bürokratie, wie sie das NS-Regime verkörperte, niemals gewollt zu haben; und es bleibt ihm die Ehre, in der Person Stauffenbergs dagegen aufgestanden zu sein, zu einem Zeitpunkt, als die meisten schon resigniert hatten. Gleichwohl muß er sich die Frage gefallen lassen: Wenn schon eine so dosierte und limitierte Revitalisierung des Charismas in der modernen Gesellschaft derart katastrophale Folgen zeitigt wie zwischen 1933 und 1945 – was ist dann erst von einer Totalisierung des Charismas zu erwarten?¹⁹⁶⁰

Die Figur Algalal und der gleichnamige Zyklus stehen für eine tyrannische Ästhetik, die die Kunst absolut setzt, jedoch neben der ästhetischen Herrschaft kaum politische Inhalte formuliert. Der durch Algalal verkörperte Sonnenkult wird von George als Stoffvorgabe in die Dichtung eingewoben, ästhetisiert und verbleibt selbst relativ inhaltsleer. Der Text überführt das Politische vielmehr ins Ästhetische, als dass er aus dem ästhetischen Kunstwerk konkret Politisches ableitet. Wenn die Rolle des George-Kreises in der Rezeption eher relativiert und das Augenmerk primär auf den Text gelegt wird, erscheint dieser weit weniger als staats-theoretischer Traktat, den Rink im fiktionalen Text (bzw. hinter diesem) zu entdecken glaubt – sondern als radikal verdichtetes Kunstwerk, das das Tyrannische in Inhalt und Form ästhetisch eingeführt.

Georges Algalal ist als „Titelfigur“ an den „spät-römischen Kaisers syrischer Herkunft Elagabalus“¹⁹⁶¹ angelehnt:

„Elagabal“ bildete den Beinamen des bereits in der Antike für seinen maßlosen und lasterhaften Lebensstil berüchtigten Kaisers. Ursprünglich hieß der Kaiser Varius Avitus und war Hauptpriester des syrischen Sonnengottes Elah-Gabal in Emesa. Nachdem er nach dem Sieg gegen Macrinus 218 Kaiser wurde, führte er den Kult seiner Gottheit, des Elah-Gabal, in Rom ein und trug den Namen seines Gottes als Beinamen.¹⁹⁶²

1960 Stefan Breuer: *Ästhetischer Fundamentalismus. Stefan George und der deutsche Antimodernismus*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1995, S. 240.

1961 Jacob: *Hymnen Pilgerfahrten Algalal*, S. 111.

1962 Zanicchi: *Algalal*, S. 61. Zum Aufstieg des historischen Priesterkaisers fasst Martijn Icks zusammen: „Der Kaiser, offiziell Marcus Aurelius Antoninus,“ gewann „[v]or seinem Aufstieg zur Macht“ zunächst „die Aufmerksamkeit von Soldaten einer römischen Legion, die bei Emesa stationiert war und ihn am 16. Mai 218 n. Chr. zum Kaiser ausrief – unter dem Vorwand, er sei der uneheliche Sohn des verstorbenen Kaisers Caracalla. Elagabal, damals gerade einmal 14 Jahre alt, ging siegreich aus dem folgenden Bürgerkrieg hervor und erreichte die Anerkennung als Kaiser durch den römischen Senat. Er reiste nach Rom

Aus verschiedenen historischen Quellen rezipiert George den bereits ästhetisch überformten Elagabal-Stoff und damit auch dessen grausame und tyrannische Elemente für seine Dichtung.¹⁹⁶³ Icks arbeitet heraus, wie im Geschichtswerk von Cassius Dio die historische Figur Elagabal negativ in Szene gesetzt wird: Der „Kaiser herrschte als Tyrann und ließ sogar die Illusion fallen, seine Macht mit irgendjemandem außer seinen Günstlingen zu teilen.“¹⁹⁶⁴ In der abwertenden Darstellung Herodians ist Elagabal vor allem ein „weibischer ‚Orientaler‘“ und „Kinderkaiser“¹⁹⁶⁵ und die *Vita Heliogabali* ergeht sich in der Beschreibung Elagabals als einem „böartigen Tyrannen“.¹⁹⁶⁶ Aufgrund der zahlreichen Anekdoten und Erzählungen, die sich um Elagabal spinnen,¹⁹⁶⁷ ist es nahezu unmöglich, die Grenze zwischen gesicherten

und brachte den Gott Elagabal sozusagen mit – in Form eines kegelförmigen schwarzen Steins.“ Icks: Elagabal, S. 7.

- 1963 Victor A. Oswald arbeitet die historischen Quellen und Grundlagen des Zyklus heraus, er nennt u. a. Aelius Lampridius, Julius Capitolinus, Dio Cassius, Xiphilin und Herodian, von denen er wiederum Lampridius, Dio und Herodian als mögliche Quellen für George besonders hervorhebt. Vgl. Victor A. Oswald, Jr.: The Historical Content of Stefan George's *Algabal*. In: The Germanic Review XXIII 10 (1984), H. 3, S. 193–205, hier S. 198. Auf S. 205 resümiert Oswald: „Algabal is not Heliogabalus, to be sure, but without the history of Heliogabalus, *Algabal* could not have been conceived.“ Zur Intertextualität und den antiken Quellenbezügen, vor allem zu Cassius Dio, Herodian und Aelius Lampridius vgl. auch Zanucchi: *Algabal*, S. 78–89 und Volker Riedel: Ein problematischer ‚Einstieg‘. Zum Umgang Stefan Georges mit der antiken Überlieferung im *Algabal*. In: GJb 7 (2008/2009), S. 20–48.
- 1964 Icks: Elagabal, S. 121. Zu der Darstellung Dios vgl. S. 117–128. Auf S. 127 f. heißt es: „Dio weigert sich, die Herrschaft Elagabals ernst zu nehmen, und stellt den Kaiser so negativ wie möglich dar. Der junge Priester aus Emesa wird als Verkörperung all dessen präsentiert, was Dio verachtet: Elagabal hatte kein Anrecht auf den Thron und kam nur aufgrund eines Militäraufstands an die Macht. Noch schlimmer, er war kein richtiger Römer, sondern ein Fremder; ein Eindringling, der römische Traditionen brach und keinen Respekt für den Senat hatte, Senatoren ohne Verfahren hinrichten ließ und unwürdigen Günstlingen Macht verlieh – kurzum, der als Tyrann herrschte.“
- 1965 Icks: Elagabal, S. 134. Zu Herodians vgl. S. 128–134.
- 1966 Icks: Elagabal, S. 134. Zur *Vita Heliogabali* vgl. S. 134–142. Icks betont die historiographisch-narrativen Korrespondenzen Elagabals zu anderen berüchtigten Kaisern, die sich zu einer römisch-antiken Tyrannentopik verbinden: „Wenngleich er heute nicht mehr so bekannt ist wie Caligula oder Nero, so ist Elagabals Ruf für Luxus, Zügellosigkeit und Wahnsinn genauso extrem, wenn nicht sogar extremer. Drei der bedeutendsten antiken Autoren, die seine Herrschaft beschrieben – Cassius Dio, Herodian und der unbekannte Autor der *Vita Heliogabali* –, stellen ihn als einen der berüchtigten ‚schlechten Kaiser‘ Roms dar. An ihren feindseligen Berichten orientierten sich die späteren Historiker.“ Icks: Elagabal, S. 8. Darüber hinaus zum antiken Quellenmaterial vgl. Icks: Elagabal, S. 14–16.
- 1967 Icks fasst diesbezüglich zusammen: „Dem Römischen Reich werden zahlreiche schillernde, exzentrische und regerecht wahnsinnige Kaiser zugeschrieben. Unter ihnen nimmt Elagabal (auch bekannt als Heliogabal) eine herausragende Stellung ein. Es wimmelt von

historischen Fakten und beginnender Fiktionalisierung zu ziehen. In der antiken Quellenlage ist damit bereits der Ansatz für weiterführende Literarisierungen der Figur gegeben.¹⁹⁶⁸ Elagabals Aufstieg zur Macht ist insofern

Anekdoten über diesen bemerkenswerten Herrscher – sie erzählen unter anderem davon, dass er einen exotischen Gott verehrte und ihm Menschenopfer darbrachte, aber auch von seinem unersättlichen sexuellen Appetit und wissen sogar so Bemerkenswertes zu berichten wie, dass er einen Frauensenat einrichtete und einen Selbstmordturm bauen ließ. Wenn auch nur ein Bruchteil dieser Geschichten wahr ist, muss Elagabal eine der interessantesten und ungewöhnlichsten Persönlichkeiten gewesen sein, die jemals auf dem römischen Kaiserthron saßen.“ Icks: Elagabal, S. 7.

- 1968 Und diese sind zahlreich. Nicht nur George und der Ästhetizismus nutzen die Elagabal-Figur als Projektionsfläche für ihre künstlerischen Programmatiken, sondern auch von der Renaissance bis in die Gegenwart finden sich künstlerische Adaptionen der historischen Figur, die sich auf jeweils spezifische Weise auch mit der Tyrannenthematik auseinandersetzen müssen, die durch den historischen Stoff mittransportiert wird. Diesen einzelnen Inszenierungen nachzuspüren, kann an dieser Stelle nicht geleistet werden, Icks gibt jedoch bereits einen wertvollen Überblick zum Korpus: „Bereits seit der Renaissance, besonders jedoch in den letzten 200 Jahren, haben sich viele Romanschriftsteller, Dramatiker und Maler von diesem Kaiser inspirieren lassen. Die Liste umfasst eher obskure Autoren wie den niederländischen Dramatiker Gysbert Tysens aus dem 18. Jahrhundert, aber auch berühmte Namen wie Francesco Cavalli, Lawrence Alma-Tadema, Stefan George und Antonin Artaud. In Romanen, Gedichten, Theaterstücken, Gemälden und in neuerer Zeit auch Filmen, Komikbüchern und Popsongs dieser Auroren und Künstler tritt Elagabal in vielerlei Gestalt in Erscheinung: ob böser Tyrann oder aufbegehrender Rebellen [sic], ob mystischer Zwitter oder schwuler Teenager, ob dekadenter Sensualist oder antiker Popstar.“ Icks: Elagabal, S. 8 f. Eine größere Anzahl von literarischen Texten und anderen Kunstwerken, in denen Elagabal inszeniert wird, listet Icks auf den Seiten 186–190 seiner Untersuchung auf. Mit hoher Wahrscheinlichkeit können eine Vielzahl dieser Kunstwerke im Hinblick auf die Ästhetiken der Tyrannis fruchtbar gemacht werden. Die Rezeption Elagabals in den Künsten sieht Icks in die Bereiche „Der böse Tyrann“, „Der dekadente Kaiser“ und „Der moderne Fürst“ einteilbar. Icks: Elagabal, S. 151. Zum Abschnitt „Der böse Tyrann“ vgl. S. 152–158; „Der dekadente Kaiser“ S. 158–170 und „Der moderne Fürst“, S. 170–181. In Bezug auf den Gedichtzyklus *Algalab*, den Icks, seiner Chronologie folgend, unter „Der dekadente Kaiser“ einordnet, meint er biographisierend: „Anstatt den moralischen Niedergang zu verkörpern, wie die meisten anderen Inkarnationen von Elagabal in der Dekadenperiode, symbolisiert Algalab die Art von Künstler, die George selbst sein wollte: eine mysteriöse, zurückgezogene Gestalt, die im autonomen Reich der Kunst und weit ab von der konventionellen Moral lebt.“ Icks: Elagabal, S. 163 f. Die Verbindung von *décadence* und dem Tyrannischen zieht Icks wenig später selbst, wenn er schreibt: „Viele Dekadenzschriftsteller glaubten, Elagabal habe auf dieses Streben nach dem Superlativ und nach dem Unmöglichen reagiert und die Realität zugunsten seiner Fantasien abgelehnt. Dies hielt sie jedoch nicht davon ab, ihn als grausamen, tyrannischen größtenwahnsinnigen darzustellen.“ Icks: Elagabal, S. 164 f. Interessant erscheint die Entwicklungstendenz, im Laufe der Zeit die Elagabal-Figur kulturell neu zu codieren und sie zu einer Identifikationsfigur werden zu lassen, wobei anzumerken ist, dass auch der tyrannische Algalab für George und seinen Kreis eine positive

illegitim und damit tyrannisch zu nennen, da er von seinem Umfeld strategisch als leiblicher Nachfahre Caracallas in Szene gesetzt wurde.¹⁹⁶⁹ Inwiefern die historische Figur in dem Geschehen um sich herum übrigens tatsächlich souverän war, darf doch in Zweifel gezogen werden: „Immerhin war der Kaiser erst 14 Jahre alt, als er den Thron bestieg, und besaß keinerlei politische Erfahrung. Es überrascht kaum, dass die Darstellungen seines Machtaufstiegs sehr stark darauf hindeuten, dass er hauptsächlich ein Werkzeug des Ehrgeizes anderer war.“¹⁹⁷⁰ Die ästhetisch-tyrannische Interpretation Georges, der seinen Algalal als „Sinnbild absoluter Souveränität“¹⁹⁷¹ mit unumschränkter Gewalt ausstattet, ist unter diesem Blickwinkel historiographisch anzweifelnbar und unterstreicht die „stilisierende, keineswegs historiographische Treue anstrebende Tendenz“¹⁹⁷² von Georges Dichtung. Algalal ist eine Kunstfigur Georges, die nicht mit dem historischen Kaiser gleichgesetzt werden kann:

Trotz der nachweisbaren Nähe Georges zu den historischen Quellen ist *Algalal* keine Dichtung aus dem Geist des Historismus. Vielmehr betrachtet George die historischen Zeugnisse lediglich als Materialien, um durch manche Modifikation und Überzeichnung aus dem römischen Kaiser eine poetologische Reflexionsfigur zu machen, welche die dekadente Antithese von Kunst und Leben in Szene setzt und zugleich problematisiert.¹⁹⁷³

Bezugsfigur darstellte. Dennoch bringt der wechselnde Zeitgeist auch stets Neuinterpretationen der Figur mit sich: „Am bemerkenswertesten [...] ist die Entwicklung von Elagalals Bild als verdorbenem Tyrannen in der antiken Historiographie zu einer positiven, manchmal vorbildhaften Figur in mehreren modernen künstlerischen Werken. Der kaiserliche Rebell, der dem Beobachter in den Theaterstücken und Romanen der letzten paar Jahrzehnte begegnet, der seine Homosexualität zelebriert und traditionelle Rollenmodelle durchbricht, hat nichts gemein mit dem Bild des sittlich verdorbenen Sklaven seiner eigenen Lüste, das in der *Vita Heliogabali* gezeichnet wird.“ Icks: Elagalal, S. 185.

1969 Vgl. Icks: Elagalal, S. 7.

1970 Icks: Elagalal, S. 28. Zur politisch-personellen Gemengelage im figurativen Machtfeld Elagalals heißt es bei Icks auf S. 31: „Letztlich lässt es sich unmöglich mit Sicherheit sagen, welche Personen oder Personengruppen während der Herrschaft Elagalals am meisten Macht ausübten. Die Mitglieder der emesenischen Familie waren gewiss nicht die Einzigen, die von der Wiedereinsetzung der Severerdynastie profitierten. Es könnte im Interesse vieler politischer Protagonisten gewesen sein, einen ‚Erben Caracallas‘ auf dem römischen Thron zu halten. Dazu zählen womöglich Senatoren, die eng mit der Severerfamilie verbunden waren, Ritter, die bedeutende Positionen unter Caracalla gehabt hatten, sowie Juristen, die im persönlichen Kronrat des Kaisers Einfluss hatten.“

1971 Jacob: *Hymnen Pilgerfahrten Algalal*, S. 118.

1972 Jacob: *Hymnen Pilgerfahrten Algalal*, S. 119.

1973 Zanucchi: *Algalal*, S. 61.

Auch wenn ein abschließendes historisches Urteil über den persönlichen Einfluss Elagabals nicht gegeben werden kann, so liegt es doch nahe, dass der empirische Elagabal womöglich vielmehr ein Spielball und gewissermaßen auch Opfer der Machtbestrebungen seines Umfeldes geworden ist, worauf auch der rasche Machtverlust und das gewaltsame Ende des jungen Kaisers hindeuten.¹⁹⁷⁴ Nichtsdestotrotz sind es gerade die historiographischen Leerstellen und antiken Inszenierungen, die die Elagabal-Figur für spätere Ausdeutungen öffnen und sie zur Projektionsfigur werden lassen. Es ist Antonin Artaud, der in seinem *Heliogabal oder Der Anarchist auf dem Thron* (1934) in der Figur schließlich das Tyrannische mit dem Anarchistischen engführt:

Der Anarchist sagt: / Weder Gott noch Herr, ich ganz allein. / Sowie Heliogabal den Thron innehat, lehnt er jedes Gesetz ab: er ist der Herr. Sein eigenes, persönliches Gesetz soll also Gesetz für alle sein. Seine Tyrannei ist maßgeblich. Jeder Tyrann ist im Grunde genommen ein Anarchist, der nach der Krone gegriffen hat und die Welt nach seiner Elle mißt.¹⁹⁷⁵

17.3 Algabal: Der universale Künstler

Im *Algabal*-Zyklus findet sich eine dezidierte Inszenierung von ästhetisierten Räumen (besonders im UNTERREICH-Abschnitt) und Mordschauspielen (vor allem im Abschnitt TAGE). An dieser Stelle sind jedoch zunächst die Charakteristika der tyrannischen Künstlerfigur herauszuarbeiten. Während Fiesko von der ästhetischen Allmacht träumt und diese zu verwirklichen versucht, beherrscht Algabal bei George seine Kunstwelt von Beginn an absolut, „[d]abei werden dem Herrscher die Züge eines Künstlers verliehen, dem es in all seinem Tun allein auf die Schaffung von Augenblicken der Schönheit anzukommen scheint.“¹⁹⁷⁶ Diese Schönheit erwächst in Georges Gedicht-

1974 Elagabal hat in seinem engsten Umfeld kaum verlässliche Strukturen für seine Herrschaftssicherung etablieren können: „Im März 222 n. Chr., nicht einmal vier Jahre nach seiner Thronbesteigung, wurde der Kaiser von aufständischen Prätorianern, Soldaten und der kaiserlichen Wache, getötet. Sein Leichnam wurde durch die Straßen geschleift und in den Tiber geworfen, sein Andenken vom Senat verflucht und der schwarze Stein zurück in seinen Tempel in Emesa überführt. Damit endete die Herrschaft des Priesterkaisers ebenso abrupt und gewaltsam wie sie begonnen hatte.“ Icks: Elagabal, S. 8.

1975 Antonin Artaud: *Heliogabal oder Der Anarchist auf dem Thron* [*Héliogabale ou l'anarchiste couronné*, 1934]. Aus d. Französischen v. Brigitte Weidmann. Nachw. Frieda Grafe. 3. Aufl. München: Rogner u. Bernhard 1980, S. 132. Artaud schrieb den Text, während er sich mit seinem Konzept des ‚Theaters der Grausamkeit‘ auseinandersetzte. Vgl. Icks: Elagabal, S. 171 f.; vgl. zu Artaud auch Kraft: Stefan George, S. 232.

1976 Kauffmann: Stefan George, S. 44.

zyklus jedoch sehr häufig aus der Grausamkeit und immer aus der Herrschaft. In *Algabal* verbindet sich der Ästhetizismus mit dem Bösen zu einer Ästhetik der Tyrannis. Gewidmet ist Georges Zyklus neben dem Dichterfreund Albert Saint-Paul¹⁹⁷⁷ einem weiteren Künstler-Herrscher, nämlich „DEM GEDÄCHT-NIS LUDWIGS DES ZWEITEN“, der zur verkannten Künstlerpersönlichkeit stilisiert und mit der Kunstfigur Algabal amalgamiert wird: „NUN RUFT EIN HEIL DIR ÜBERS GRAB HINAUS ALGABAL / DEIN JÜNGERER BRUDER O VERHÖHNTER DULDERKÖNIG“.¹⁹⁷⁸ Dieser Kontext erweitert sich jedoch noch, da die Widmungsverse die „komplexe Konstellation königlicher Geister beschwören, in der neben dem [...] exzentrischen Märchenkönig Ludwig II. und der historischen Figur des römischen Kaisers Elagabalus [...] noch auf Jesus Christus und vielleicht auch auf den Dichter selbst angespielt wird.“¹⁹⁷⁹ Bemerkenswert ist, „daß der Impuls für die Algabal-Dichtung von der Besichtigung der Schlösser Ludwigs II. ausging“,¹⁹⁸⁰ also eine ästhetische Raumerfahrung besonders für den ersten Abschnitt IM UNTERREICH zentral ist. Hinzu kommt, dass der ganz im Bann seiner Ästhetik stehende Ludwig II. von George auch als Gegeninszenierung zum unkünstlerisch-preußischen Wilhelm II. gesetzt wird.¹⁹⁸¹ Damit redet der Zyklus einer spezifischen (und anti-preußischen) Ästhetisierung der Politik auch außerhalb der Kunst das Wort.

In *Algabal* symbolisiert die Verschmelzung von Kunst, Leben und Politik das Elagabalum, in dem der Künstlerkaiser seiner durch sich selbst verkörperten Staatsreligion huldigt. *Gegen osten ragt der bau* zeigt die „Prozession zum Elagabalum, dem Tempel von Algabals androgynem Gott“,¹⁹⁸² auf dessen „asiatischen Ursprung“¹⁹⁸³ der Osten verweist: „Gegen osten ragt der bau / Wo dem grossen Zeus zu frönen“. Das religiöse Ritual der Prozession wird rauschhaft in Szene gesetzt: „Tänzer öffnet das geleit / in verführenden gewändern. / Knaben die ein opfer feit / In den sonnenschlaffen ländern“, während der Kaiser über „sand und silberstaub / Tote liljen und narzissen“ schreitet. Narzisstisch

1977 Vgl. Stefan George: *Algabal* [1892]. In: Ders.: *Sämtliche Werke in 18 Bdn.* Hrsg. v. der Stefan-George-Stiftung. Bd. 2. Hymnen. Pilgerfahrten. *Algabal*. Stuttgart: Klett-Cotta 1987, S. 55–85, hier S. 57.

1978 George: *Algabal*, S. 56.

1979 Jacob: *Hymnen Pilgerfahrten Algabal*, S. 109 f.

1980 Ute Oelmann: *Varianten und Erläuterungen: Algabal*. In: Stefan George: *Sämtliche Werke in 18 Bdn.* Hrsg. v. der Stefan-George-Stiftung. Bd. 2. Hymnen. Pilgerfahrten. *Algabal*. Stuttgart: Klett-Cotta 1987, S. 119–127, hier S. 119. Kursivierung des Originals getilgt.

1981 Vgl. Rink: *Algabal – Elagabal*, S. 561. Zu den engen Korrespondenzen zwischen Ludwig II. und der Rezeption der Elagabal-Figur in der *décadence* vgl. Zanucchi: *Algabal*, S. 62–63.

1982 Zanucchi: *Algabal*, S. 69.

1983 Durzak: *Der junge Stefan George*, S. 251.

ist das Spektakel auch insofern zu nennen, da sich das Innere des Heiligtums nur „dem einen gast“ öffnet, der als „des gottes zwiegestalt“ betend sich selbst anbetet.¹⁹⁸⁴ Algalab hat im Gewand seines importierten Sonnenkultes in Rom eine ästhetische Welt etabliert, dessen Ausgangspunkt und Zentrum sich performativ in ihm verkörpert. Unter dem Deckmantel des Religiösen wird die politische Sphäre Roms durch Algalab ästhetisch beherrscht, ohne dass er – jenseits seines mit der Einführung und Sicherung der Sonnenreligion identischen Machterhalts – ein politisches Programm verlautbaren ließe.

Ins Auge springt die Brutalität des jugendlich-androgynen Herrschers. In *So sprach ich nur in meinen schwersten tagen* formuliert Algalab seinen Gewaltwunsch gegen die eigene Bevölkerung: „Ich will dass man im volke stirbt und stöhnt / Und jeder lacher sei ans kreuz geschlagen. / Es ist ein groll der für mich selber dröhnt.“ Er selbst sieht sich als Verkörperung der Bevölkerung, die sein Leiden spiegeln soll: „ICH bin als einer so wie SIE als viele · / Ich tue was das leben mit mir tut“. Inkognito mischt sich der tyrannische Herrscher unter die Bevölkerung, um sich unerkannt mit ihr auseinanderzusetzen: „Wenn ich in ihrer tracht und mich vergessend / Geheim in ihren leeren lärm gepasst / – Ich fürchte – hab ich nie sie tief gehasst · Der eignen artung härte recht ermessend.“ Die unerkannte Begegnung Algalabs mit den Menschen scheint auf ihn mildernd zu wirken und seine eruptive Gewalt abzukühlen, im Nachgang der Vermischung formuliert der jedoch stets einsam bleibende Kaiser: „Dann schloss ich hinter aller schar die riegel · / Ich ruhte ohne wunsch und mild und licht / Und beinah einer schwester angesicht / Erwiderte dem schauenden ein spiegel.“¹⁹⁸⁵ Auf der *discours*-Ebene spiegelt die Gestaltung der Sprecherrolle den tyrannischen Egozentrismus Algalabs. In den vier Strophen, die sich jeweils aus vier Versen zusammensetzen, kommt das Wort ‚ich‘ insgesamt zehnmal vor und durch die Selbstbespiegelung in den letzten zwei Versen erfährt der Kaiser auf der Ebene der *histoire* hinzukommend eine Verdoppelung. Im Angesicht der Menschen hat Algalab unerkannt seine androgyne Zwiegestalt wieder restituiert und sieht sich mit seiner Kunstwelt verschmolzen, die er nun auch auf andere Weise wie bei der offiziellen Prozession zum Elagabalum außerhalb seines menschenleeren ‚Unterreichs‘ ausgedehnt hat. Dabei ist anschließend das „einzige gegenüber, das für den die Masse verachtenden Kaiser in Frage kommt, [...] das eigene Spiegelbild als Kreation einer fiktiven weiblichen Identität, die ihn vollkommen autark machen und der Doppelgeschlechtlichkeit seines Gottes annähern würde.“¹⁹⁸⁶

1984 George: Algalab, S. 67.

1985 George: Algalab, S. 71. Hervorhebung im Original.

1986 Vgl. Zanucchi: *Algalab*, S. 71.

Die „Verdoppelung seines Ich zu bisexueller Vollkommenheit ergibt sich konsequent aus dem Versagen der Liebe für Algalab und stellt unter diesem Aspekt eine Steigerung seines Narzißmus dar.“¹⁹⁸⁷ Der Kaiser sieht in sich ein gottgleiches, weltenschöpfendes Wesen, das sich genderfluid von den Menschen außerhalb seiner ästhetischen Sphäre grundlegend unterscheidet.

Agathon knieend vor meinem pfühle zeigt nicht nur „ein Gespräch des Kaisers mit seinem Favoriten, das über die unabwendbare Vergänglichkeit des Schönen reflektiert und somit an der einzigen Grundlage von Algalabs Existenz rüttelt“,¹⁹⁸⁸ sondern auch den Versuch des Kaisers, sich in einer anderen Person außer sich selbst zu spiegeln und die eigene Rolle zu reflektieren. Auch wenn der Günstling Agathon stumm bleibt und reine Projektionsfigur für die Gedanken des Kaisers ist, fragt ihn der Kaiser und damit sich selbst: „Was soll ich o mein bruder mein genoss?“ Die Schönheit Agathons dient dem Kaiser als alternative Reflexionsfläche zum Spiegel, ruft jedoch durch das Fehlen des Dialogs nur Bestätigung in der Selbstbespiegelung hervor. Algalab offenbart seinem Günstling vertraulich seine Todesnähe („Nimm als lohn dass vor dir nur kranken / Die stolzen glieder zur urne gar .“) und erzieht sich anschließend im Angesicht Agathons monologisch zur Härte, mit der er erneut den grundlegenden Unterschied zwischen seiner herrschaftlichen Göttlichkeit und den Menschen untermauert: „Es ziemt nicht in irdischer klage zu wanken / Uns die das los für den purpur gebar.“¹⁹⁸⁹

Das Tyrannenmordmotiv klingt im Gedicht *Lärm hör ich im schläfrigen frieden* an, in dem „die schlangen“ dem Kaiser in seiner Abgeschiedenheit „das schlimme sternwort der Iden“ verkünden, das von der „Horde die zu gehorchen vergisst“,¹⁹⁹⁰ ins Unterreich dringt: „Das Gedicht spielt auf die prätorianische Revolte an, die Elagalab stürzen wird“.¹⁹⁹¹ Doch anders als in der historischen Überlieferung, in der Elagalab ein ebenso gewaltvolles wie schmachliches Ende gefunden hat, reagiert Algalab, dessen Suizidgedanken in Georges Zyklus zwar ausgiebig verhandelt werden, dessen Tod sich jedoch im Text nicht ereignet, in gelangweilter Überdrüssigkeit auf die ihm allzu vertraute Tyrannenmordtopik: „Euer gebieter ist von euch geschieden / Ehe die stadt sich zu murren vermisst.“¹⁹⁹² Algalab, der beständig unter dem „Damoklesschwert“¹⁹⁹³ der Herrschaft zu stehen glaubt, reagiert auf den sich andeutenden Tyrannenmord

1987 Durzak: Der junge Stefan George, S. 250.

1988 Vgl. Zanucchi: *Algalab*, S. 71.

1989 George: *Algalab*, S. 73.

1990 George: *Algalab*, S. 74.

1991 Vgl. Zanucchi: *Algalab*, S. 72.

1992 George: *Algalab*, S. 74.

1993 Rink: *Algalab – Elagalab*, S. 550.

mit einer Suizidphantasie, die das Aufbegehren der Bevölkerung als ordinäre Störung seiner ästhetischen Versenkung verunglimpft.

Anstelle der prätorianischen Revolte schließt der Abschnitt TAGE mit einer von Algabal akzeptierten ästhetischen ‚Verführung‘ zum Weiterleben durch „Klänge und Gesänge der syrischen Priester“.¹⁹⁹⁴ In *Schall von oben!* Fragt Algabal: „Sind es hörner · sind es harfen / Die mich hoben / Und in grüfte niederwarfen?“ Er sieht sich durch die Musik „verjüngen gesunden“ und vorm Suizid bewahrt: „Weise Syrer / Werd ich dankend euch vertreiben? / Ihr verführer / Noch im leben zu verbleiben!“¹⁹⁹⁵ Hierdurch wird die Überleitung zum letzten Abschnitt des *Algabal*-Zyklus, DIE ANDENKEN, möglich, der „Erinnerungen und Reflexionen des Kaisers aus der Retrospektive“¹⁹⁹⁶ formuliert. Der „anamnetische[] Charakter“ dieses finalen Abschnitts zeigt Algabal in der „Haltung eines Reflektierenden“. Hierin kann die poetologische Selbstreflexion des ästhetizistischen Programms durch George gesehen werden: „Die reflexive Distanzierung, die es dem Kaiser ermöglicht, sein eigenes Leben zu überschauen und ein Bewusstsein über sich selbst zu gewinnen, chiffriert Georges wachsende Distanz zu seiner eigenen ästhetizistischen Poetik.“¹⁹⁹⁷ In *Algabal* deutet sich somit ein ‚Überwindungsversuch‘ einer Ästhetik der Tyrannei durch die zentrale Tyrannenfigur selbst an, die sich und die eigene ästhetische Sphäre in Frage stellt.

Im Gedicht *Grosse tage wo im geist ich nur der herr der welten hiess* richtet sich Algabal an „sein eigenes früheres Ich, das in seiner Unschuld als Korrektiv der jetzigen Verdorbenheit herbeigewünscht wird“,¹⁹⁹⁸ worin eine „Umkehrung des früheren Spiegelgedichts“¹⁹⁹⁹ *So sprach ich nur in meinen schwersten tagen* gesehen werden kann. Ebenfalls stellen sich Verbindungen her zur „kugel [...] von murra-stein“, mit der der Kaiser „in früher jugend [...] gespielt“ hat, wie im „raum der blassen helle“²⁰⁰⁰ durchaus wehmütig erinnert wird.²⁰⁰¹ Algabal reflektiert den persönlichen Preis, den die Herrschaft ihm abverlangt hat, und wünscht sich in eine unbeschwerte Zeit, jenseits der Tyrannei, zurück: „Arger tag wo in der heimat meine tempel ich verliess!“ Der Entwicklungswunsch vereint zwei Perspektiven und ist sowohl rückwärtsgewandt als auch gegenwartsbewusst. Zum einen wird die vermeintlich unbeschwerte

1994 Vgl. Zanucchi: *Algabal*, S. 72.

1995 George: *Algabal*, S. 75.

1996 Zanucchi: *Algabal*, S. 61.

1997 Zanucchi: *Algabal*, S. 72.

1998 Zanucchi: *Algabal*, S. 72.

1999 Zanucchi: *Algabal*, S. 72 f.

2000 George: *Algabal*, S. 62.

2001 Vgl. Zanucchi: *Algabal*, S. 62.

Vergangenheit zurückgesehnt: „O so werde wieder knabe der im haine ruhe sucht“. Zum anderen soll der eigene Erfahrungshorizont der Herrschaft nicht ausgelöscht werden, sondern die beiden Perspektiven treten in der Imagination nebeneinander und ergänzen sich, um für eine Zukunft besser gewappnet zu sein: „Trätest du an meine seite mit mir und kein schatten nur!“²⁰⁰² Wie die einsame Stellung gegen die feindliche (weil unästhetische) Außenwelt in der Episode vor dem Spiegel durch genderfluide Zweigeschlechtlichkeit („schwester“²⁰⁰³) verbessert werden soll, tritt hier in der Imagination als Verbündeter das knabenhafte frühere Ich an die Seite Algabals. Fraglich ist jedoch, ob der junge Algabal sich nicht voller Furcht und Schrecken (und auch Ekel?) von seinem späteren Ich abwenden würde.

So „[b]eklagt“ Algabal in *Fern ist mir das blumenalter* denn auch den „Verlust der Kindheit als Zeitalter unverdorbener Natürlichkeit“²⁰⁰⁴ und politischer Unschuld: „Fern ist mir das blumenalter / Wo die zähre noch genuss. / Starb im reif der sommerfalter / Dem ein atem schon ein kuss?“ Das Gedicht ist von Fragen nach dem für die leichte Unbeschwertheit der Kindheit stehenden „sommerfalter“ durchzogen, der spielerisch „duft und farbe“ in ästhetischer Neugier „aus allen blüten sog“. Deutlich wird zunehmend, dass diese Fragen rhetorisch sind. Die Zeit der Kindheit bleibt dem tyrannischen Algabal auf ewig verschlossen, für ihn gibt es kein Zurück mehr zu einem Zustand der politisch-ästhetischen Unschuld: „Kommt er wieder mit der meisen / Mit der lerchen erstem ton? / Wird er neu den juni preisen / Schläft er oder starb er schon?“²⁰⁰⁵

Die Versuche, sich aus der todesnah-selbstbespiegelnden Gefangenheit in der eigenen Rolle zu befreien, werden in *Am marke sah ich erst die würdevolle* mit einem Willkürakt fortgesetzt, der schließlich in der „Verstoßung der Vestalin“²⁰⁰⁶ endet. Die jungfräuliche vestalische Priesterin ist für Algabal „[d]ie schönste aus der weissen schwestern zug“, die er während der blutigen Spiele weiter ins Auge fasst: „Im schauspiel dann als sich die opfer mehrten / Und zügellos die menge beifall rief. / Die todberufenen den cäsar ehrten: / IHR auge blieb gelassen streng und tief.“ Algabal reizt die sakrale Rolle der Vestalin ebenso wie ihre souveräne Schönheit. Ohne, dass im Gedicht auch nur der geringste Hinweis auf ein gegenseitiges Einverständnis für die Verbindung zu finden ist, setzt Algabal gegen den Willen der jungen Frau und die religiösen Konventionen

²⁰⁰² George: *Algabal*, S. 78.

²⁰⁰³ George: *Algabal*, S. 71.

²⁰⁰⁴ Vgl. Zanucchi: *Algabal*, S. 73.

²⁰⁰⁵ George: *Algabal*, S. 79.

²⁰⁰⁶ Vgl. Zanucchi: *Algabal*, S. 73.

seine Macht durch und lässt sich von der Welt für seine ‚Eroberung‘ huldigen: „Wenn ich der kurzen werbung rausch bedenke! / Ich riss die priesterin von dem altar · / Und alle länder brachten brautgeschenke · / Ich bot in bächen gold und balsam dar ..“. Nach Algabals kurzem ästhetischem Kitzel, sexuelle Gewalt mit der Demütigung der römischen Religion zu einer politischen Provokation verbunden zu haben, wird er der Vestalin rasch überdrüssig: „zweifelnd ob das neue glück“ ihm „werde / Erfand“ er „nur den quell der neuen qual ..“. Algalbal „sandte sie zurück zu ihrem herde ·“, denn „Sie hatte wie die anderen ein mal.“²⁰⁰⁷ Das weitere persönliche Schicksal der Vestalin, die, nachdem sie der sexuellen Willkür des Kaisers ausgeliefert gewesen ist, wohl kaum mehr in ihre Rolle als keusche Priesterin der Vesta zurückkehren kann und vermutlich ein tragisches Ende nimmt, ist dem tyrannischen Herrscher kein weiteres Wort mehr wert. Wie in *So sprach ich nur in meinen schwersten tagen* doppelt sich auch in diesem Gedicht durch die formale Gestaltung der Sprecherrolle die tyrannische Haltung Algabals auf der Ebene des *discours*. Die Willkürakte, die Vestalin vom „altar“ zu „reißen“ und „zu ihrem herde“ ‚zurückzusenden‘ werden davon begleitet, dass der Priesterin selbst kein Redeanteil zufällt, ihre Perspektive vorsätzlich vollständig ausgeblendet und somit ihr Objektstatus für Algalbal und das Gedicht gleichermaßen unterstrichen wird.

Im Gegensatz zum Abschnitt IM UNTERREICH führt TAGE immer deutlicher das Scheitern in der rein ästhetischen Existenz vor Augen, das sich in DIE ANDENKEN weiter verstärkt. Die ästhetischen Momente, die Algalbal aus seinem existenziellen Hadern mit sich selbst erlösen und ihn scheinbar mit seinen Bildern von sich selbst und seiner ästhetischen Welt identisch werden lassen, sind rarer gesät, bedürfen immer stärkerer Reize und sind, wie die grausame Episode um die Vestalin zeigt, nur von kurzer Dauer: „Die Entwertung der Schönheit führt – wie bereits in dem Binnenzyklus *Tage* – zu einer Aufwertung des Todes als dem einzigen Ausweg.“²⁰⁰⁸ Am Ende sieht sich die tyrannische Figur ebenso wie der mit ihr in Übereinstimmung stehende lyrische Text einer „existenzielle[n] und poetische[n] Ausweglosigkeit“²⁰⁰⁹ gegenüber, die bei George sehr wohl zur Reflexion kommt, der in einem Brief an Hugo von Hofmannsthal formuliert: „denn was ich nach Halgalbal noch schreiben soll ist mir unfasslich“.²⁰¹⁰ *Algalbal* markiert damit auch einen Endpunkt

2007 George: Algalbal, S. 81. Hervorhebung im Original.

2008 Vgl. Zanucchi: *Algalbal*, S. 73.

2009 Zanucchi: *Algalbal*, S. 74.

2010 Stefan George u. Hugo von Hofmannsthal: Briefwechsel zwischen George und Hofmannsthal. 2., erg. Aufl. München u. Düsseldorf: Küpper 1953, S. 12. Vgl. auch Zanucchi: *Algalbal*, S. 74.

der ästhetisierten Tyrannis, die in dieser Form nicht mehr steigerungsfähig oder fortsetzbar erscheint.

Abgeschlossen wird der Zyklus durch das mit einem herausgestellten Titel versehene Gesicht „VOGELSCHAU“,²⁰¹¹ das als „Epiloggedicht [...] den Charakter einer existenziellen und poetologischen Bilanz in der Art einer Überschau über den Lebenswandel des Kaisers und die Poetik des Gesamtzyklus selbst [besitzt].“²⁰¹² Während in „der Antike [...] die Vogelschau eine wichtige Technik der Zukunftsdeutung“ darstellt, erhält sie in Georges Gedicht-Zyklus „hingegen den Charakter eines Rückblicks auf Algabals Leben.“²⁰¹³ Das Gedicht beginnt mit hellen Sinneseindrücken, die wie im „raum der blassen helle“ mit der unschuldig-unbeschwerten Kindheit assoziiert werden: „Weisse schwalben sah ich fliegen · /Schwalben schnee- und silberweiss ·“. Diese „wiegen“ sich in der Kindheit in Emesa im „winde hell und heiss“, besitzen also zukunfts-gewandtes ‚jugendliches Feuer‘, Leidenschaft, Lebensmut und durchaus auch Frohsinn. Nach einer Phase vielfarbiger ästhetischer Reizgenüsse, die durch „[H]äher“, „Papagei“ und „[K]olibri“ metaphorisiert werden, folgen Todes- und Gewalterfahrungen, versinnbildlicht durch „schwarz[e] und dunkelgrau[e]“ „[R]aben“ und „Dohlen“. In der vierten Strophe wird der Schwalbenflug mit der Erfahrung der Herrschaft in Rom als Metapher für das Leben wieder aufgegriffen: „Schwalben seh ich wieder fliegen · / Schnee- und silberweisse schar · / Wie sie sich im winde wiegen / In dem winde kalt und klar!“²⁰¹⁴ Der einst „hell[e] und heiss[e]“ Wind hat sich im Laufe des Lebens abgekühlt, er ist nun „kalt und klar“ geworden. In der „totale[n] Übersicht“²⁰¹⁵ über seine Existenz und „seiner souveränen Reflexivität vermag Algabal nicht, einen Ausweg aus der ästhetizistischen Aporie zu finden.“²⁰¹⁶ Der Künstlerkaiser hat sein Lebensexperiment, dass nur „als ein aesthetisches Phänomen das Dasein und die Welt gerechtfertigt erscheint“, ²⁰¹⁷ in tyrannischer Willkür bis zum Ende durchexerziert und ist dabei zu einem hohen Grad der Selbstreflexion, aber nicht der Selbstüberwindung gelangt, im Gegensatz zu Nietzsche steht sein Dasein nicht im Dienste des aufsteigenden Lebens. Algabal kann seine Existenz mit keinem Sinn mehr füllen, nachdem alle ästhetischen Reize verbraucht und die Verbindung zu Menschen unmöglich geworden scheint. In Differenz zum raschen gewaltsamen Ende des historischen Elagabal stirbt Algabal bei George nicht. Der Tyrann bleibt jedoch, obwohl er „kalt und klar“ seine Welt

²⁰¹¹ George: *Algabal*, S. 85.

²⁰¹² Zanucchi: *Algabal*, S. 61 f.

²⁰¹³ Zanucchi: *Algabal*, S. 74. Vgl. auch Durzak: *Der junge Stefan George*, S. 272.

²⁰¹⁴ George: *Algabal*, S. 85.

²⁰¹⁵ Durzak: *Der junge Stefan George*, S. 272.

²⁰¹⁶ Zanucchi: *Algabal*, S. 74.

²⁰¹⁷ Nietzsche: *Die Geburt der Tragödie*, S. 152.

ins Auge fasst, unglücklich und ausweglos gefangen in den eigenen, auch für ihn tyrannisch gewordenen Verstrickungen seiner ästhetischen Existenz.

17.4 Artificielle Herrschaftswelten

Im Eröffnungsabschnitt der *Alagabl*-Dichtung bewegt sich der den Sonnenkult verkörpernde Kaiser fernab des Tageslichts „IM UNTERREICH“.²⁰¹⁸ Inspiriert sind die ästhetizistischen Kunstwelten Algabals von Ludwig II.: Die „Architektur der Unterreich-Säle profitiert entscheidend von Georges Besuch von Schloss Linderhof im Juli 1891“²⁰¹⁹ und vom Eindruck der sich auf dem Schlossgelände befindlichen Venus-Grotte.²⁰²⁰ Der Abschnitt „stellt eine Welt vollendeter Künstlichkeit dar, die der Herrscher sich erschaffen hat“,²⁰²¹ sie „erscheint als eine ästhetische Gegen-Welt, die durch ihre Kostbarkeit die natürliche Schöpfung übertreffen soll.“²⁰²² Algalbal herrscht in diesen Räumen absolut, jedes Detail der Gestaltung folgt seiner ästhetischen Autonomie, es entsteht eine unterirdische monströse Heterotopie. Über die Schwierigkeiten der Planung, des Baus und eventueller Fehlschläge verraten die Gedichte freilich nichts. Dass die Erschaffung dieser äußerst aufwendigen Kunstwelten erhebliche Unwägbarkeiten mit sich gebracht haben dürfte, wird in den Gedichten nicht thematisiert. Es ist jedoch davon auszugehen, dass der „[M]eister“²⁰²³ wohl kaum selbst Hand angelegt hat,²⁰²⁴ sondern dass zahlreiche Sklaven und eine ganze Armada von Kunsthandwerkern und Juwelieren das Großprojekt

²⁰¹⁸ George: *Algalbal*, S. 59.

²⁰¹⁹ Zanucchi: *Algalbal*, S. 64.

²⁰²⁰ Vgl. Zanucchi: *Algalbal*, S. 93. Weiter heißt es ebd. bei Zanucchi: „Die Venus-Grotte wurde 1876/77 als künstliche Tropfsteinhöhle mit Wasserfall und See unter der Leitung des Bühnenbildners August Dirigl am Abhang des Hennenbergs im Park von Schloss Linderhof errichtet. Sie war Teil der Märchenwelt Ludwigs II. und zugleich ein Wunderwerk avanciertester Technik, an dem auch Werner von Siemens mitarbeitete.“ Besonders zwei Verse im Eröffnungsgedicht *Ihr hallen prahlend in reichem gewande* zitieren unmittelbar die Optik der Venus-Grotte: „Auf Seen tiefgrün in Häfen verloren / Schaukeln die ruderentbehrenden nach.“ George: *Algalbal*, S. 60.

²⁰²¹ Jacob: *Hymnen Pilgerfahrten Algalbal*, S. 111.

²⁰²² Zanucchi: *Algalbal*, S. 64. Mit anderem Hintergrund findet sich ein ‚Unterreich‘ auch bereits im 5. Kapitel des von George rezipierten *Heinrich von Ofterdingen* (1800/1802) von Novalis präfiguriert. Vgl. Durzak: Der junge Stefan George, S. 207. Zur Raumsymbolik in *Algalbal* vgl. auch Durzak: Der junge Stefan George, S. 215–222.

²⁰²³ George: *Algalbal*, S. 60.

²⁰²⁴ Hierzu die Verse im Eröffnungsgedicht *Ihr hallen prahlend in reichem gewande*: „Die Häuser und Höfe wie er sie ersonnen / Und unter den Tritten der Wesen beschworen“. George: *Algalbal*, S. 60.

gestaltet haben. Den Leser*innen präsentiert sich direkt das ästhetische Ergebnis in seiner Vollendung. Algabal steht seine „artifizielle Parallelwelt“ bereits zur Verfügung, „aus der die Natur verbannt ist“; der Abschnitt präsentiert den Herrscher „als Ästheten, der die Wirklichkeit verwirft und an ihre Stelle eine künstliche Gegenwelt“²⁰²⁵ setzen lässt, die seinem Narzissmus²⁰²⁶ schmeichelt. Entscheidend ist die Isolation, in der sich Algabal in seinen artifiziellen Welten bewegt. Er selbst hat damit den Zustand absoluter ästhetischer Herrschaft erreicht. Die Welt ‚oben‘, die letztlich immer nur partiell beherrscht und kontrolliert werden kann, ist im Unterreich durch eine ästhetische Tyranis ersetzt und Algabals Herrschaft wird durch keinen anderen Menschen mehr irritiert: Tyrann und Ästhetik sind in ‚vollendeter Weise‘ zur Übereinstimmung und Deckung gelangt, sie sind miteinander identisch geworden. Die Räume des Unterreichs stehen insgesamt in ihrem Zusammenwirken allegorisch, also im Sinne einer sich fortsetzenden Metapher, für Algabal.

Ihr hallen prahlend in reichem gewande führt die Rezipient*innen in unter-schwelliger Komplizenschaft mit dem Kaiser vertraulich ins Unterreich ein, denn selbst die reichgeschmückten Hallen in den Palästen an der Oberfläche wissen „nicht was unter dem fuss euch ruht –“.²⁰²⁷ Als Begründung für die Welt des Unterreichs erfolgt die Verwerfung der natürlichen Welt ‚oben‘, auch ihrer Schönheit, die den Künstlerkaiser ästhetisch nicht berührt: „Den meister lockt nicht die landschaft am strande / Wie jene blendend im schosse der flut“.²⁰²⁸ Es zeigt sich in der Verwerfung des Strandes²⁰²⁹ eine „Unterscheidung zwischen heiligen und profanen Räumen“.²⁰³⁰ Algabals „Ideal ästhetischer Autarkie“ verwirklicht er in seiner „artifizielle[n] Parallelwelt“ des Unterreichs,²⁰³¹ wobei die „Trennung außen/innen [...] eine offenkundig elitäre Ideologie [vermittelt]“.²⁰³² Entsprechend der Ornamentliebe des Ästhetizismus führt

²⁰²⁵ Zanucchi: *Algabal*, S. 61.

²⁰²⁶ Vgl. Durzak: Der junge Stefan George, S. 248–250.

²⁰²⁷ George: *Algabal*, S. 60. Eine ausführliche Interpretation des Eröffnungsgedichts findet sich bei Zanucchi: *Algabal*, S. 89–96.

²⁰²⁸ George: *Algabal*, S. 60.

²⁰²⁹ Zur bevölkerten Küstenlandschaft erläutert Margherita Versari: „Der Strand repräsentiert [...] die Welt der Alltäglichkeit und der Masse, der die Exklusivität von Algabals Existenz gegenübersteht, die in einem nicht minder exklusiven Ort raffinierter Ästhetik Schutz findet.“ Margherita Versari: *Figuren der Zeit in der Dichtung Stefan Georges* [Il tempo nella poesia di Stefan George. Percezione e figure, 2008]. Aus d. Italienischen übers. v. Stephan Oswald. Würzburg: Königshausen & Neumann 2013, S. 21.

²⁰³⁰ Versari: *Figuren der Zeit in der Dichtung Stefan Georges*, S. 20.

²⁰³¹ Zanucchi: *Algabal*, S. 90.

²⁰³² Versari: *Figuren der Zeit in der Dichtung Stefan Georges*, S. 21. Bereits im Eröffnungsgedicht wird deutlich, „dass nur das ‚Innen‘ – das Reich Algabals – die Szene beherrscht:

das Gedicht nun „grotten in strahlendem rausche geboren“ vor Augen: „Die einen blinken in ewigen wintern · / Jene von hundertfarbigen erzen / Aus denen juwelen als tropfen sintern / Und flimmern und glimmen vor wärenden kerzen.“ Algabal, der im Unterreich mit seiner Welt identisch geworden ist, hat das Vorhaben einer ästhetischen Tyrannis umgesetzt, doch diese markiert damit gleichzeitig die Gefahr eines Stillstands und Endpunkts. Bereits im Eröffnungsgedicht deutet sich an, dass Algabal mit der vollendeten Umsetzung seines ästhetischen Willens auch sein eigenes Mausoleum geschaffen hat: „Der Schöpfung wo er nur geweckt und verwaltet / Erhabene neuheit ihn manchmal erfreut · / Wo ausser dem seinen kein wille schaltet / Und wo er dem licht und dem wetter gebeut.“²⁰³³

Der zweite Raum, der in *Der saal des gelben gleisses und der sonne* betreten wird, rückt den Sonnenkult des Priesterkaisers und ihr zentrales Gestirn als Double Algabals ins Zentrum: „Sie herrscht auf flacher kuppel unter sternem“. Mit der Durchsetzung und ästhetischen Ausgestaltung der syrischen Sonnenreligion in Rom geht die politische Unterwerfung Andersdenkender Hand in Hand. In dem beschriebenen Raum verbinden sich damit wie selbstverständlich Herrschaft, Macht und Unterwerfung mit ästhetischer Vereindeutigung. Kunst und Tyrannis sind miteinander verschmolzen und bespiegeln sich gegenseitig: „An allen seiten aufgereiht als spiegel / – Gesamter städte ganzer staaten beute – / Die ungeschmückten platten goldnen ziegel / Und an der erde breiten löwenhäute.“ Auch dieser Raum wird nur von Algabal betreten und er ist auch der Einzige, welcher der ornamentalen Wucht, Helligkeit und Strahlkraft des mit hellen und gelblichen Sinnesreizen überfluteten Raumes standzuhalten vermag: „Nur nicht des Einen scharfen blick zu blenden / Vermag die stechend grelle weltenkrone / Und dreimal tausend schwere urnen spenden / Den geist von amber weihrauch und zitrone.“²⁰³⁴ Das „Sonnenbild[]“ zeigt sich als „ein Sinnbild der kosmischen Macht, die Algabal selbst göttlich macht.“²⁰³⁵ Dass der Raum Algabal auf der *discours*-Ebene verkörpert, kann im Detail exemplarisch zudem durch den Einsatz von hellen und dunklen Vokalen gezeigt werden. In *Der saal des gelben gleisses und der sonne* wird die Helligkeit der Sonne, eine Metapher für die alles unterwerfende Strahlkraft des Kaisers, der in Form der Antonomasie als der „Eine[]“ bezeichnet

hier tritt der Protagonist als Schöpfer von Artefakten in Konkurrenz mit der Natur“. Versari: Figuren der Zeit in der Dichtung Stefan Georges, S. 21.

2033 George: Algabal, S. 60.

2034 George: Algabal, S. 61.

2035 Vgl. Durzak: Der junge Stefan George, S. 218.

wird, durch die Häufung von hellen Vokalen, z. B. „gelben gleisses“, „blitzen schnellen“, „bernstein-kernen“, „löwenhäute“ und „stechend grelle“, klanglich hervorgehoben. Doch gleichzeitig zeigt sich die ästhetisch-sakrale Schwere des kaiserlichen Schicksals im tiefliegenden ‚Unterreich‘ durch dunkle Vokale, wie beispielsweise in „saal“, „Topase“, „staaten“, „urnen“ und wird dem Gesamtbild hinzugefügt. Am Ende des letzten Verses verbinden sich in „weihrauch und zitrone“ sowohl helle als auch dunkle Vokale, wodurch die Ambivalenz „des Einen“ unterstrichen wird. In dem Gedicht ist der Tyrann mit seiner selbstgeschaffenen Ästhetik identisch geworden, Kunst und vergöttlichtes Leben sind zur Deckung gelangt.

Im „[d]aneben“ liegenden „raum der blassen helle“ wird als Kontrast zur gegenwärtigen Einheit von Tyrannis und Ästhetik die für Algabal – trotz seiner jungen Jahre – tief in der Vergangenheit liegende Unbeschwertheit der Kindheit in hellen Tönen heraufbeschworen: Künstliche „dreissig pfaue[]“ mit „schwanenfedern“ gesellen sich zu „elfenbein“, „milchigen opalen“, „demant [...] alabaster und kristall“ sowie unzähligen „perlen!“²⁰³⁶ Der Raum wirkt jedoch, als sei er um ein Relikt aus Algabals Kindheit herum gebaut, das seine „latente Unschuldsehnsucht“²⁰³⁷ versinnbildlicht: „Da lag die kugel auch von murra-stein / Mit der in früher jugend er gespielt · / Des kaisers finger war am tage rein / Wo tränend er sie vor das auge hielt.“²⁰³⁸ Die narzisstisch erklärte Erinnerung Algabals äußert sich in Rührung über sich selbst und in „der Erinnerung, die die Kugel in ihm auslöst, wird diese Reinheit Algabal vorübergehend erneut zuteil“.²⁰³⁹ An diesem Tag bleibt „[d]es kaisers finger [...] rein“, er begeht in huldigender Erinnerung an sein früheres unschuldig Ich keine tyrannischen Taten.²⁰⁴⁰ Auch wenn Algabals durch die „kugel [...] von murra-stein“ symbolisierte Sehnsucht nach seiner gewaltfreien und damit auch unbeschwerten Kindheit groß ist, gibt es für ihn jedoch kein Zurück mehr. Ein Ablegen seiner Rolle ist dem Tyrannen unmöglich geworden, Algabal ist in ihr gefangen. So, wie letztlich der „saal des gelben gleisses und der sonne“ den „raum der blassen helle“ überstrahlt, so setzt sich, trotz Algabals rührig-rückwärtsgewandter Unschuldsehnsucht, die tyrannische Ästhetik

²⁰³⁶ George: *Algabal*, S. 62.

²⁰³⁷ Zanucchi: *Algabal*, S. 65.

²⁰³⁸ George: *Algabal*, S. 62.

²⁰³⁹ Vgl. Durzak: *Der junge Stefan George*, S. 222.

²⁰⁴⁰ Vgl. hierzu auch Zanucchi: *Algabal*, S. 65.

gegen eine von ‚Unschuld‘ erfüllte Kunst durch, ohne dass eine Synthese beider Bereiche²⁰⁴¹ realistisch erscheint.²⁰⁴²

Die narzisstische Rührseligkeit des tyrannischen Künstlerkaisers findet im sich anschließenden und den Unterreich-Abschnitt abschließenden Gedicht *Mein garten bedarf nicht luft und nicht wärme* ein rasches Ende. Algabal ergeht sich in seinem künstlichen Garten, der den Tageszeiten („Ein grauer schein aus verborgener höhle / Verrät nicht wann morgen wann abend naht“) ebenso wie den Jahreszeiten der ‚oberen‘ Welt trotz: „Mein garten bedarf nicht luft und nicht wärme · / Der garten den ich mir selbst erbaut / Und seiner vögel leblose schwärme / Haben noch nie einen frühling geschaut.“ Im Gegensatz zur „blassen helle“ des vorhergehenden Raumes dominiert nun die Dunkelheit: „Von kohle die stämme · von kohle die äste / Und düstere felder am düsteren rain “. Gezeugt werden soll vom Künstlerkaiser in dieser ästhetischen Sphäre nicht die blaue Blume der Romantik, sondern die schwarze Blume der *décadence*: „Wie zeug ich dich aber im heiligtume / – So fragt ich wenn ich es sinnend durchmass / In kühnen gespinnten der sorge vergass – / Dunkle grosse schwarze blume?“²⁰⁴³ Diese „Dunkle grosse schwarze blume“ kann „als mehrsinniges Echo frühromantischer Sehnsucht nach der ‚blauen Blume‘“²⁰⁴⁴ und

2041 Die Räume liegen ebenfalls getrennt nebeneinander und die Reihenfolge ihrer Beschreibung veranschaulicht ihre Hierarchie, wobei der schwarzen Blume am Ende erneut besonderes Gewicht zufällt.

2042 Zanucchi weist auf diese Spaltung Algabals hin: „Die Antithetik der beiden Säle chiffriert die Spaltung in Algabals Innerem sowie eine metapoetische Dichotomie zwischen der Unmenschlichkeit des Ästhetizismus und der Sehnsucht nach einer humaneren Kunstpraxis.“ Zanucchi: *Algabal*, S. 65 f. Dass Algabal und damit auf der poetologischen Ebene der Gedichtzyklus keine Synthese zwischen tyrannischer Ästhetik und gewaltfreier Kunst herstellen kann, markiert eine innere Zerrissenheit und einen unaufgelösten Antagonismus. Algabal mag das aus dieser Spannung resultierende Leiden nur ästhetisch zu mildern, ausgelöscht werden kann es nur durch seinen eigenen Tod, der im Zyklus immer wieder als Sehnsucht zur Ausmalung kommt, sich jedoch nicht ereignet. Algabal bleibt somit in seiner selbst geschaffenen Rolle, resp. Ästhetik gefangen.

2043 George: *Algabal*, S. 63.

2044 Jacob: *Hymnen Pilgerfahrten Algabal*, S. 111. Vgl. auch Durzak: Der junge Stefan George, S. 215. Zum Vergleich von ‚blauer‘ und ‚schwarzer‘ Blume vgl. Margherita Versari: „Blaue Blume“ – „Schwarze Blume“. Zwei poetische Symbole im Vergleich. In: Bettina Gruber u. Gerhard Plümpe (Hrsg.): *Romantik und Ästhetizismus. Festschrift für Paul Gerhard Klussmann*. Würzburg: Königshausen & Neumann 1999, S. 89–99. Die schwarze Blume verweist auch auf Algabals sich auflösende Gendergrenzen: „Die schwarze Blume [...] ist spätestens seit Lombard Symbol der androgynen Schönheit, die den Hohepriester des schwarzen Steins auszeichnet“. Wolf Wucherpennig: *Die Einsamkeit des Westens. Moderne, Dekadenz und Identität im Heliogabal-Stoff* (Lombard, Couperus, George). In: Eduard Beutner u. Ulrike Tanzer (Hrsg.): *Literatur als Geschichte des Ich*. Würzburg: Königshausen & Neumann 2000, S. 154–172, hier S. 164 f.

als „Kunstprodukt par excellence, in dem die Allmachtsphantasien des Kaisers gipfeln“,²⁰⁴⁵ gesehen werden. Indem darüber hinaus „die Blume als Erzeugnis des Künstlers vor allem ein Symbol der Poesie“²⁰⁴⁶ darstellt, wird der Text „als Programmgedicht des Ästhetizismus“²⁰⁴⁷ lesbar. Da Algabals Vorhaben, die schwarze Blume in seinem Unterreich selbst zu erzeugen bisher von ihm nicht realisiert werden konnte, erhärtet sich für ihn der Verdacht, dass „[k]ünstliche Zeugung seiner selbst [...] nicht möglich [ist]“. ²⁰⁴⁸ Zanucchi erläutert: „Die künstliche Schöpfung, die vorher als der Naturwelt überlegen erschien, entpuppt sich jetzt als leblos und insuffizient. Darin zeigt sich der dialektische Charakter von Georges Poetik, welche die Flucht ins Artifizielle propagiert und zugleich als poetisch unfruchtbar reflektiert.“²⁰⁴⁹ Dem ist in der Tendenz, aber nicht in Gänze zuzustimmen: Das Artifizielle ist zentrale Bestrebung des Unterreich-Abschnitts und damit sehr wohl poetisch fruchtbar, es gelangt nur an seine Grenze und verausgabt seine Schöpferkraft an der Hürde der symbolischen schwarzen Blume. Die Dichtung ist jedenfalls keinesfalls dialektisch auflösbar. Algabals Leiden entsteht gerade aus den unversöhnlichen Antithesen von ästhetischer Tyrannis und gewaltfrei-unbeschwertem, ‚natürlichen‘ Leben, die im Gedichtzyklus zu keiner Synthese gelangen können. Diese Spannung kann nur negativ im Suizid bzw. poetologisch gewendet im Schweigen beendet werden. Was in *Algabal* deutlich hervortritt, ist die finale Unproduktivität der vollendeten ästhetischen Tyrannis. Das Unterreich symbolisiert Algabals eigene ästhetische Gruft, in der auch die Kunst an ihr Ende gelangt ist und die von Algalbal erhoffte Erzeugung der schwarzen Blume sich nicht ereignen wird: Kunst kann ohne Leben keine neue Kunst hervorbringen.

17.5 Inszenierungen von Mord und Tod

Besonders im Abschnitt „TAGE“²⁰⁵⁰ veranschaulicht sich Algabals „ästhetische[r] Immoralismus“²⁰⁵¹ in Mordschauspielen und Todesinszenierungen, die in den Suizidwünschen des tyrannischen Kaisers ihren komplementären Widerhall finden: „Der Binnenzyklus *Tage* schildert Tage aus dem Leben des

²⁰⁴⁵ Versari: *Figuren der Zeit in der Dichtung Stefan Georges*, S. 37. Zu den Deutungsansätzen der ‚schwarzen Blume‘ vgl. ebd., S. 37–39.

²⁰⁴⁶ Versari: *Figuren der Zeit in der Dichtung Stefan Georges*, S. 39.

²⁰⁴⁷ Jacob: *Hymnen Pilgerfahrten Algabal*, S. 111.

²⁰⁴⁸ Wucherpfeffnig: *Die Einsamkeit des Westens*, S. 164 f.

²⁰⁴⁹ Zanucchi: *Algabal*, S. 68.

²⁰⁵⁰ George: *Algabal*, S. 65.

²⁰⁵¹ Durzak: *Der junge Stefan George*, S. 226.

Kaiser-Künstlers und betont vor allem dessen ästhetischen Amoralismus, der einerseits mit hyperbolischen Tönen in Szene gesetzt, andererseits aber bereits durch Selbstmordgedanken getrübt wird.²⁰⁵² In der Figur Algabals wird Nietzsches Vorstellung, dass das Leben nur als ästhetisches Phänomen gerechtfertigt sei,²⁰⁵³ ernstgenommen und bis zu einem Endpunkt durch-exerziert. Algabal ist der ‚vollkommene‘ Künstlertyrann, seine politische Herrschaftswelt ist in eine ästhetische Tyrannis transformiert, in der Mord und Tod gleichrangig neben ornamentaler Raffinesse stehen. Menschenleben sind dem Kaiser Material der Kunstproduktion, der Tod erzeugt einen theatralen Moment. Manfred Durzak weist auf das „Motiv des ästhetischen Todes [...] in der Literatur des Fin de siècle“ hin, das in Georges *Algabal* besonders in seiner gesteigerten Form als „ästhetisierte[r] Mord“ Einzug gefunden hat.²⁰⁵⁴ Poetologisch dient die Figur Algabal dazu, den Ästhetizismus zu einer verabsolutierten Form zu potenzieren, der Autonomiegedanke in der Kunst steigert sich ins Tyrannische: „Indem George Autonomie und Gewalt miteinander verbindet, radikalisiert er den Ästhetizismus zu einer brutalen Herrschaft über das Leben.“²⁰⁵⁵ Algabals „mensenverachtende Einstellung sowie die Ästhetisierung von Gewalt und Grausamkeit“²⁰⁵⁶ korrespondieren poetologisch mit der „Vergöttlichung des Dichters zur einzigen normgebenden Instanz“.²⁰⁵⁷ Die Ästhetik ist im Gedichtzyklus auf der Ebene der *histoire* und des *discours* sowie in der an sie anschließenden metapoetischen Autorschaftsinszenierung tyrannisch gestaltet.

Wenn um der zinnen kupferglühe hauben zitiert und variiert das Tyrannenmordmotiv, indem der vorausseilende Suizid des Lyders für Algabal zur ästhetisch-theatralen Erfahrung avanciert. Fernab seines ästhetisch vollendeten Unterreichs sucht der Sonnenkaiser ganz menschlich „kühlung [...] in höfen von basalt“ vor der starken „sonne“. Auf Algabal „warten“ dort „seine tauben“. Der Kaiser trägt ein „kleid aus blauer Serer-seide“, „[d]och an den armen hat er kein geschmeide.“ Die Handlung des Taubenfütterns ist privat, friedlich und fast ‚meditativ‘ konnotiert, auch wenn der Szene von Anfang an etwas unterschwellig Bedrohliches anhaftet. Das Bild des einsam und

²⁰⁵² Zanucchi: *Algabal*, S. 61. Bei Joachim Jacob heißt es: „Der zweite Teil ‚Tage‘ wirft in ostentativ a-moralischer Haltung Schlaglichter auf das todgeweihte, in Luxus und gottähnlicher Allmacht gleichwohl unbefriedigt bleibende Leben Algabals in seiner Welt“. Jacob: *Hymnen Pilgerfahrten Algabal*, S. 111.

²⁰⁵³ Vgl. auch Zanucchi: *Algabal*, S. 68.

²⁰⁵⁴ Durzak: Der junge Stefan George, S. 227.

²⁰⁵⁵ Zanucchi: *Algabal*, S. 65.

²⁰⁵⁶ Zanucchi: *Algabal*, S. 68.

²⁰⁵⁷ Zanucchi: *Algabal*, S. 69.

ungeschützt seine Tauben fütternden Kaisers ist für das Tyrannenmordmotiv geradezu prädestiniert. So wird die Ruhe des Kaisers auch je gestört, jedoch in Form einer überraschenden Wendung. Algabal „lächelte · sein weisser finger schenkte / Die hirsekörner aus dem goldenen trog · / Als leis ein Lyder aus den säulen bog / Und an des herren fuss die stirne senkte.“ Warum der Diener sich unbemerkt oder gar verborgen seinem Kaiser genähert hat, verrät das Gedicht nicht. Nicht auszuschließen ist, dass er dies tatsächlich zunächst in der Absicht tat, seinen tyrannischen Herrn zu ermorden, die Tat jedoch im Angesicht Algabals gegen sich selbst lenkte: „Die tauben flattern ängstig nach dem dache / ,Ich sterbe gern weil mein gebieter schrak‘ / Ein breiter dolch ihm schon im busen stak · / Mit grünem flure spielt die rote lache.“²⁰⁵⁸ Für die Interpretation des im Affekt in den Suizid umgelenkten Tyrannenmordes spricht, dass der Knecht sehr schnell seinen Dolch zur Hand hat bzw. sich überhaupt mit einem Dolch unbemerkt derart in die Nähe des Kaisers bewegen kann, ohne beispielsweise von Wachen kontrolliert zu werden. Hat er sich nicht doch heimlich, in Kenntnis des kaiserlichen Rituals des Taubenfütterns in den Hof geschlichen, und dort Algabal aufgelauret? Interessant ist Algabals Reaktion nach dem demütigen (und reuigen?) Suizid des Dieners: „Der kaiser wich mit höhrender gebärde .. / Worauf er doch am selben tag befahl / Dass in den abendlichen weinpokal / Des knechtes name eingegraben werde.“²⁰⁵⁹ Die zunächst verachtungsvolle Haltung Algabals gegenüber dem ihm dargebotenen Mordschauspiel transformiert sich nach einer Phase der Reflexion in eine affirmative Anerkennung: „Die tatsächliche Grausamkeit des Vorgangs wird ästhetisiert und als ästhetisiertes Bild von Algabal genossen“.²⁰⁶⁰ Durch die Namensgravur im „abendlichen weinpokal“ erlangt der Diener nach Durzak „selbst noch eine ästhetische Verewigung“.²⁰⁶¹ Dies ist jedoch fraglich, da der Weinpokal nur für den selbigen Abend bestimmt ist. Die Haltung des Lyders wird als Exempel im Festrausch sakralisiert, jedoch wohl rasch wieder durch neue ästhetische Kitzel abgelöst werden. Das Eingraben des Namens in den abendlichen Weinpokal sieht Klussmann nur auf der Oberfläche als „das grausige Spiel eines Tyrannen“. Algabal sei nicht „mit psychologischen Kategorien“ zu „verstehen“, sondern ästhetisch zu deuten: „Alle Züge Algabals haben symbolische Bedeutung und verweisen auf die besondere Daseinsform

2058 George: *Algabal*, S. 66. Durzak deutet das „Erschrecken“ Algabals als dessen „verletzbare Ichbezogenheit“. Durzak: *Der junge Stefan George*, S. 229.

2059 George: *Algabal*, S. 66.

2060 Durzak: *Der junge Stefan George*, S. 228.

2061 Durzak: *Der junge Stefan George*, S. 232.

des Dichters.²⁰⁶² Diese Interpretation ist in ihrer Tendenz keineswegs abwegig, legt die komplexe *Algabal*-Dichtung jedoch selbst wiederum zu einseitig und zu biographisierend aus. Das Tyrannische ereignet sich, angelehnt an die antiken Quellen, auf der Ebene der Handlung, es herrscht jedoch ebenso auf der poetologischen Ebene des Textes vor und kann gleichzeitig in übertragender Bedeutung auf die Position des Dichters bezogen werden. Durch den ‚voraus-eilenden‘ Suizid wird auch nicht, wie Klusmann meint, „die gestörte ästhetische Ordnung der Dinge wiederhergestellt“,²⁰⁶³ sondern das ästhetische Kunstwerk überhaupt erst vollendet. Eine Szenerie, in der der Kaiser in friedfertiger Weise lediglich seine Tauben füttern würde, wäre profan, als Bild unvollständig und würde wohl kaum den Anlass für ein Gedicht im *Algabal*-Zyklus darstellen können. Erst durch die theatral anmutende ‚Suizid-Performance‘, das rote Blut auf dem grünen Boden und die Geste des Kaisers, entsteht eine ästhetische Komposition. Der „Farbkontrast zwischen Rot und Grün“²⁰⁶⁴ zeigt das Zusammenwirken von Komplementärfarben. Die farbliche Gestaltung des Bildes benötigt das rote Blut zur Entfaltung ihrer spannungsreichen Vollständigkeit. Das Todesschauspiel des Lyders komplettiert erst die im Gedicht sorgsam entfaltete Farbpalette zu einem für den Kaiser ästhetisch stimmigen Gesamtbild. Auch wenn in der ersten Strophe „kupferglühe hauben“ und die „sonne“ sowie in der dritten Strophe der „goldne[] trog“ orange-gelbliche Töne in das Bild mischen, fehlen doch bis zum Blut des Knechtes dominante Rottöne. Vielmehr bestimmt die „blaue[] Serer-seide“ (mit den allerdings rötlichbraunen „sardern“ aber auch den blauen „saffiren“) sowie der „grüne[] flur[]“ die Farbstimmung. Erst die „rote Lache“ des Blutes „spielt“ mit dem grünen Boden.²⁰⁶⁵ Es entsteht ein Farbkontrast, der das Bild des Tages ästhetisch vervollständigt, das der Kaiser nun genießen kann. Das Blut des Lyders wird daher am Abend im roten Wein metaphorisch bewahrt und im Rausch die Farbwirkung des am Tage genossenen Todesschauspiels sakralisiert. Erst mit dem roten Blut vervollständigt sich der ästhetische Raum, diese Erkenntnis wird von Algabal im Nachhinein goutiert. Damit ist das tyrannisch-grausame Schauspiel von Algabal in seiner ästhetischen Qualität erstgenommen und geadelt. *Dies* veranschaulicht der Kaiser, wenn er den Namen des Lyders als Signatur des vollendeten Schauspiels des Tages in den abendlichen Weinpokal eingraben lässt. Der gewaltsame Tod und das rote Blut als Komplementär zum grünen Boden mit den friedliebenden Tauben gibt dem Tag erst seine ästhetische Würze, die

²⁰⁶² Klusmann: Stefan George, S. 88.

²⁰⁶³ Klusmann: Stefan George, S. 89.

²⁰⁶⁴ Durzak: Der junge Stefan George, S. 228.

²⁰⁶⁵ George: *Algabal*, S. 66.

Gewalt vervollständigt das Bild und ermöglicht überhaupt erst den Anlass für die Dichtung, für das Gedicht. Wie die Signatur auf einem Gemälde oder der Name im Abspann eines Films die genossene Kunst an eine Person bindet, so gesteht der abwartend-passive ‚Regisseur‘ Algabal mit dem Namen auf dem Weinpokal dem Lyder zu, das ästhetische Schauspiel des Tages durch dessen ‚ultimative Performance‘ ermöglicht zu haben. Das Verdienst des Dieners ist es aus Sicht Algabals, dass dieser ihm gegenüber die ‚angemessene‘ Haltung zum Tyrannenmord ausagiert und die profane Zeit somit in anerkennungs-würdige Kunst veredelt hat. Gleichzeitig ist das *statement* der Namensgravur eine politisch-ästhetische Warnung an den gesamten Hofstaat: Wer Algabal zu nahe tritt, der löst sich in Kunst auf; Tyrannenmörder enden als dekoratives Fußbodenornament.

In *O mutter meiner mutter und Erlauchte* ereignet sich ein weiterer ästhetisierter Tod. Algabals Großmutter, die „ehrgeizige[] Julia Maesa [...], die ihrem Enkel Algabal auf den Thron half“,²⁰⁶⁶ tadelt ihn „wegen seines Müßigganges“²⁰⁶⁷ und seiner ästhetischen Unabhängigkeit: „Dein tadel weil mein geist nicht dir gehört“. ²⁰⁶⁸ Entschieden verwehrt sich Algabal gegen die vorwurfsvolle Haltung seiner Großmutter, „indem er sie an die Schlacht bei Antiochia erinnert, die für ihn die Entscheidung brachte und ihm den Weg zum Thron ebnete“. ²⁰⁶⁹ Georges Algabal formuliert: „Gedenkt es dir wie viele speere piffen / Als ich im Osten um die krone rang“. Um ihren politischen Einfluss zu sichern, scheint Julia Maesa die Beseitigung des widerspenstigen Algabal zu planen, was dieser antizipiert: „Ich habe euren handels wahn erfasst · “. ²⁰⁷⁰ Neuer Thronanwärter soll der „bruder“ werden, gemeint ist wahrscheinlich Algabals Vetter Alexander, ²⁰⁷¹ den der Kaiser durch seine Großmutter sich ihm gegenüber „entfremden“ sieht: „Du fesselst eifrig ihn an blödes werk · / Dein zwang verkleidet ihn mit sklavenhemden.“ ²⁰⁷² Algabal postuliert seiner Großmutter gegenüber seine friedfertige Sanftheit, unter der jedoch bei einer drohenden Verletzung seiner ästhetischen Tyrannis jederzeit die eruptive Grausamkeit

²⁰⁶⁶ Durzak: Der junge Stefan George, S. 255.

²⁰⁶⁷ Zanucchi: *Algabal*, S. 70.

²⁰⁶⁸ George: *Algabal*, S. 68.

²⁰⁶⁹ Durzak: Der junge Stefan George, S. 255.

²⁰⁷⁰ George: *Algabal*, S. 68.

²⁰⁷¹ Vgl. Zanucchi: *Algabal*, S. 70. Ebenfalls denkbar wäre es, dass der von Algabal zum Favoriten begehrte Gannys gemeint ist. Vgl. Zanucchi: *Algabal*, S. 70.

²⁰⁷² George: *Algabal*, S. 68. Zanucchi arbeitet mit Referenz zu Lampridius heraus, dass die „sklavenhemden“ auf die Senatorentoga anspielen, Algabal also die durch Julia Maesa mitorchestrierte Senatsnähe Alexanders empört zurückweist. Vgl. Zanucchi: *Algabal*, S. 70.

hervorbrechen kann: „Sieh ich bin zart wie eine apfelblüte / Und friedenfroher denn ein neues lamm · / Doch liegen eisen stein und feuerschwamm / Gefährlich in erschüttertem gemüte“.²⁰⁷³ Die tyrannische Gewalt Algabals zeigt sich auf der *discours*-Ebene in der raffend wirkenden Aufzählung „eisen stein und feuerschwamm“ im dritten Vers der fünften Strophe. Während sich Algal in den zwei Versen zuvor in Form von Vergleichen als „zart wie eine apfelblüte“ und „friedenfroher denn ein neues lamm“ beschrieben hat, unterstreicht die plötzliche Aufzählung der harten Elemente Eisen und Stein sowie des Feuers, wobei mit dem „feuerschwamm“ auch der gleichnamige das befallene Holz zersetzende Pilz als Metapher für den sein Umfeld verderbenden Kaiser angespielt ist, die ständige Gewaltbereitschaft des Herrschers. Durch den Wechsel von den Vergleichen zur elliptischen Aufzählung tritt die Wirkung einer eruptiven Beschleunigung ein, die den plötzlichen Umschlag von Algabals „gemüte“ in Gewalt verdeutlicht, wobei das Metrum (fünfhebiger Jambus) und somit verbildlicht gesprochen der ‚fortlaufende Takt der Herrschaft‘ beibehalten wird. Mit dem nun folgenden Mord an seinem Vetter demonstriert der gottgleiche Kaiser seiner Großmutter (und der politischen Welt Roms) gegenüber, dass er zur Sicherung seiner ästhetischen Tyranis jederzeit über die notwendige mörderische und machtpolitische *agency* verfügt: „Als Julia Maesa seinen Vetter als Thronrivalen gegen ihn ausspielen will, wird er [...] zum Handeln gezwungen und läßt ihn enthaupten.“²⁰⁷⁴ Algal wäre jedoch nicht Algal, wenn dieser präventive politische Mord neben der profanen Funktion seiner Herrschaftssicherung nicht in erster Linie in einen persönlichen ästhetischen Genuss transformiert werden würde: „Hernieder steig ich eine marmortreppe · / Ein leichnam ohne haupt inmitten ruht · / Dort sickert meines teuren bruders blut · / Ich raffe leise nur die purpurschleppe.“²⁰⁷⁵ Der Künstlerkaiser steigt in der Szene von oben zum buchstäblich durch seinen politischen Ehrgeiz kopflos gewordenen Vetter hinab, dessen „Tod [...] ästhetisiert [wird].“ Der „ästhetische[] Selbstgenuß“ des Kaisers „wurzelt in Grausamkeit und Vernichtung“ und erzeugt ein theatrales Bild.²⁰⁷⁶ Während in *Wenn um der zinnen kupferglihe hauben* das rote Blut des Lyders noch komplementär

²⁰⁷³ George: Algal, S. 68. Werner Kraft sieht in dieser Strophe Verbindungen zum Tyrannischen im barocken Trauerspiel: „Das Gefährliche eines solchen Zustands, in dem Macht und Einsamkeit sich wechselweise steigern, wie die Schwermut des Tyrannen in den spanischen und deutschen Dramen des Barock es gebietet, wird hier bis in die letzte Konsequenz dargelegt.“ Kraft: Stefan George, S. 228. Zu Benjamin und den Tyrannen im barocken Trauerspiel vgl. Kapitel I.4.

²⁰⁷⁴ Durzak: Der junge Stefan George, S. 259.

²⁰⁷⁵ George: Algal, S. 68.

²⁰⁷⁶ Durzak: Der junge Stefan George, S. 232.

„[m]it grünem flure spielt“, gleitet die „purpurschleppe“ Algabals über das Blut Alexanders, das nach unten sickert und sich in den Rottönen des Unterreichs wiederfindet, wie sie in *Ihr hallen prahlend in reichem gewande* ausgemalt werden. Algalbal schreitet erhaben und unangetastet über den Umsturzversuch hinweg, sein Purpur bleibt vom Blut des „bruder[s]“ unbefleckt, er selbst tyrannisch integer.²⁰⁷⁷ Wie vom Lyder, so bleibt auch vom ‚Bruder‘ der ästhetische Sinnesreiz seines Blutes, das zu Füßen des Kaisers rinnt.

Der legendenhafte tyrannische Akt, die Gäste eines orgienhaften Gelages am Ende der dionysischen Ausschweifung unter einer Unmenge von Rosenblüten lebendig zu begraben, wird in *Becher am boden* aufgegriffen, in welchem „das Motiv des ästhetischen Todes“ im Zyklus durch den im Vorfeld geplanten Massenmord noch „gesteigert“ erscheint.²⁰⁷⁸ Die Gäste werden unfreiwillig zum Material einer Mordperformance des Kaisers, „[i]hr Tod vollzieht sich auf ästhetische Weise.“²⁰⁷⁹ Auch wenn es aus Algabals Sicht um die Konservierung des höchsten Augenblicks geht, ist nicht anzunehmen, dass die Gäste im Zustand stärkster Berauschtigkeit, im Gegensatz zum Lyder in *Wenn um der zinnen kupferglühe hauben*, mit ihrem Ableben einverstanden sind:

Becher am boden · / Lose geschmeide · / Frauen dirnen / Schlanke schenken /
Müde sich senken · / Ledig die lende / Busen und hüfte · / Um die stirnen / Der
kränze rest. // Schläfernder broden / Traufender düfte · / Weinkönig scheide! /
Aller ende / Ende das fest! // Rosen regnen · / Purpurne satte / Die liebkosen? /
Weisse matte / Euch zu laben? / Malvenrote · / Gelbe tote: / Manen-küsse / Euch
zu segnen. // Auf die schleusen! / Und aus reusen / Regnen rosen · / Güsse flüsse /
Die begraben.²⁰⁸⁰

Das Gedicht zeigt zunächst „das Fest auf seinem Höhepunkt, nämlich im Zustand der Auflösung“.²⁰⁸¹ Die vom Kaiser orchestrierten Exzesse scheinen nicht mehr steigerungsfähig. Bemerkenswert ist der vorhergehende Plan, der sich aus dem nun folgenden ästhetisierten Mord ableiten lässt: Wohl aus der Erfahrung früherer Gelage geboren, die sich nach ihrem Höhepunkt höchst unästhetisch auflösen, hat Algalbal dieses Mal Vorkehrungen treffen lassen: Die enorme Menge an Rosenblüten, die unter der Decke drapiert und durch einen Mechanismus freigesetzt werden, müssen bereits im Vorfeld des Festes

²⁰⁷⁷ Ganz im Gegensatz hierzu steht Fiesko, dessen Purpur ihm streitig gemacht wird und schließlich – jenseits aller ‚erhabenen Größe‘ – zu seinem jämmerlichen Ertrinken, seinem buchstäblichen Untergang, beiträgt, vgl. Kapitel III.14.3.

²⁰⁷⁸ Durzak: Der junge Stefan George, S. 232.

²⁰⁷⁹ Durzak: Der junge Stefan George, S. 233.

²⁰⁸⁰ George: Algalbal, S. 69.

²⁰⁸¹ Durzak: Der junge Stefan George, S. 233.

in Folge des Mordplans an ihrem Ort fixiert worden sein. Der Kaiser begeht das Fest also bereits mit dem Wissen des tödlich enthemmten Ausgangs, was dem Tyrannen einen ästhetischen Kitzel verleihen mag. Der „Rosentod bedeutet [...] eine letzte Steigerung des dionysischen Festtaumels“ und „das Fixieren der erreichten Höhe.“²⁰⁸² Das Gedicht, das aus vier Strophen besteht (wobei die Strophen eins und drei sich aus jeweils neun Versen und die Strophen zwei und vier sich aus jeweils fünf Versen zusammensetzen), ahmt auf der *discours*-Ebene durch die auffallend kurzen Verse, die aufgrund von Ellipsen nur aus ein bis maximal drei Wörtern bestehen, dabei optisch im Druckbild das von oben kommende Herabregnen der Rosenblüten und somit den ästhetisierten Mord an den Gästen nach; Form und Inhalt des Gedichts fließen ineinander. Bereits im Eröffnungsgedicht *Ihr hallen prahlend in reichem gewande* findet Algabals ästhetischer Genuss von Edelsteinen Erwähnung, die „wie rosenblüten“ hinab „fliessen“,²⁰⁸³ so, als würde sich der tödliche oberirdische Rosenregen in veredelsteinerter Form im Unterreich konservieren. Doch nicht nur die ästhetische Farbwirkung der Rosen ist im entstehenden Bild zu beachten,²⁰⁸⁴ sondern auch die überwältigende olfaktorische Wirkung des tödlichen Blütenrausches: Die Festgemeinschaft wird im Wohlgeruch erstickt.

Ikonographisch verarbeitet die Szene bereits Lawrence Alma-Tadema mit seinem Gemälde *Die Rosen des Heliogabalus* [The Roses of Heliogabalus, 1888]. Elagabal liegt in der oberen Bildmitte bekleidet mit goldenem Sonnengewand sowie flankiert von seinem *inner circle* und betrachtet die ästhetisierte Szenerie. Das große Tuch, welches die Rosenblüten unter der Decke gehalten hatte, ist, wie auch einige Blüten, noch nicht ganz herabgefallen, im linken oberen Bereich werden die Schlaufen sichtbar, mit denen es fixiert war. Auf Alma-Tademas Gemälde ist die Szene im Kontrast zu Georges Gedicht jedoch entschärft. Weder verraten die weichen und wenig expressiven antikisierten Idealgesichter der Gäste den Zustand äußerster Berauschtigkeit, noch von Todesfurcht oder gar Erstickungstod. Auch scheint die Menge der Rosenblüten in der Welt des Gemäldes, zumindest im dargestellten Teil, kaum ausreichend zu sein, um zu einer Gefahr für Leib und Leben der Gäste zu werden. Vielmehr veranschaulicht Alma-Tadema einen originellen ästhetischen Kniff des Kaisers, seine Gäste zum Abschluss des Festes zu überraschen, damit jedoch auch unversehrt zu entlassen.

²⁰⁸² Klusmann: Stefan George, S. 90.

²⁰⁸³ George: Algabal, S. 60.

²⁰⁸⁴ Vgl. Durzak: Der junge Stefan George, S. 234–236.



Abb. 2 Lawrence Alma-Tadema: *Die Rosen des Heliogabalus* [The Roses of Heliogabalus, 1888], Öl auf Leinwand, 132,7 × 214,4 cm, Colección Pérez Simón, Mexiko.²⁰⁸⁵

Dem Flötenspiel zur Unterhaltung des Kaisers, das sich auf Alma-Tademas Gemälde im Hintergrund findet, kommt in *Da auf dem seidenen lager* bei George eine Hauptrolle zu. „Da“ den Kaiser „auf dem seidenen lager / Neidisch der schlummer [...] mied“, wird zum ersehnten Einschlafen von diesem „kein lullendes lied / Der mädchen attischer lande / Was“ ihm „vor monden gefiel“ gewünscht, sondern die „Flötenspieler vom Nil“ sollen den Schlaf bringen, der mit einem temporär begrenzten Tod assoziiert wird: „Ihr sanget die flucht aus den welten / Ihr sanget vom glorreichen tod / Bevor die brennenden liden / Endlicher schlummer befiel. / Entrückt und tötet mich wieder / Flötenspieler vom Nil.“²⁰⁸⁶ Algabal sehnt sich einen ästhetischen Tod herbei, wie er ihn selbst in *Becher am boden* und dem hier anschließend besprochenen *Ich will mir jener stunden lauf erzählen* anderen bereitet, jedoch mit dem Unterschied, dass sein ästhetisches ‚Ableben‘ zeitlich in Form des Schlafes als Bruder des Todes

²⁰⁸⁵ Vgl. Ivo Blom: Das zweite Leben des Lawrence Alma-Tadema. Essay. In: Elizabeth Prettejon u. Peter Trippi für das Fries Museum (Hrsg.): Lawrence Alma-Tadema. Klassische Verführung. Einleitungen v. Elizabeth Prettejon. München, London u. New York: Prestel 2016, S. 186–199, hier 186. Ivo Blom geht auf S. 187 f. u. S. 193 darauf ein, dass im frühen Historienfilm *L'ORGIE ROMAINE* (1911) von Louis Feuillade das Gemälde, das die visuelle Vorlage bildete, filmisch in Szene gesetzt wird. Zum Film und dem Bezug zum Gemälde vgl. auch Icks: Elagabal, S. 158; vgl. zum Gemälde auch Zanucchi: *Algabal*, S. 71.

²⁰⁸⁶ George: *Algabal*, S. 70.

begrenzt ist und sich in der morgendlichen Wiedergeburt der mit ihm religiös verschmolzenen Sonne auflöst. Während für seine Opfer die ästhetischen Experimente des Kaisers tatsächlich den realen Tod bedeuten, ergeht sich der Priesterkaiser Algabal in Bezug auf sich selbst in einem ästhetischen Spiel mit Tod und Wiedergeburt.

In *Ich will mir jener stunden lauferzählen* aus dem Abschnitt DIE ANDENKEN erinnert der Kaiser einen weiteren ästhetisierten Mord. Zwei junge Geliebte sind „Nach unbedachtem seligem vermählen“ schließlich „unterm feigenbaum entschlafen“ und werden von Algabal betrachtet. Das Bild der selig schlafenden Liebenden inspiriert den Künstlerkaiser zu einem willkürlich-tyrannischen Mordkunstwerk. Da ihn „der kalten väter strafen“ für die körperliche Vereinigung des jungen Liebespaares „kümmerten“, begeht Algabal einen Giftmord: „Wol! da ich euch den starken tropfen gönnte / Aus meinem treuen ringe der mir diene“. Das Gift aus dem Ring, das der Kaiser wohl auch in *Lärm hör ich im schläfrigen frieden* gegen sich selbst angewendet haben würde, wenn in *Schall von oben!* nicht wieder die musikalisch-ästhetische Verführung zum Leben ihn davon abgebracht hätte, wird nun willkürlich gegen die schlafenden „kinder“ verwendet und vom Kaiser als gütig-erlösende Wohltat gedeutet. Im Angesicht des ermordeten Liebespaares interpretiert der Künstlertyrann sein Mordkunstwerk: „Begnadete! da ich euch gütig nahte / Und kein erwachen euch ein glück ermattet / Das nur der traum so herrlich euch gestattet / Als ich es jetzt aus euren zügen rate.“²⁰⁸⁷ Indem Algabal „den Schlaf des Paares in den Tod übergehen läßt, verabsolutiert er die Liebe und verschafft den beiden in seinen Augen eine vollkommene Erfüllung.“²⁰⁸⁸ Für den Kaiser „[bedeutet] [d]er gewaltsame Liebestod [...] nicht Auslöschung, sondern Gestaltwerdung im Bezirk der Kunst als der höchsten und alles umgreifenden Feier des Lebens.“²⁰⁸⁹ Nur geschieht dies, und hier liegt für das Paar der kleine ‚Schönheitsfehler‘, ausschließlich durch die Wahrnehmung des Kaisers. Algabal verschmilzt Tyrannis und Ästhetik zu einem für sich stimmigen und genussvollen Gesamtbild, das durch den Tod verkünstlichte junge Liebespaar dient ihm hierfür als Material: Es entsteht eine Mord-Skulptur. Algabal braucht andere Menschen als Material für seine Kunsttheorie der absoluten Verschmelzung von Ästhetik und Leben. Er kann den ästhetischen Mord nicht an sich selbst begehen, da er ihn dann nicht mehr künstlerisch wahrnehmen, reflektieren und bewerten kann. Damit fehlt Algabals das Leben in Kunst auflösenden Ästhetik der Tyrannis der entscheidende Schlussstein.

²⁰⁸⁷ George: Algabal, S. 82.

²⁰⁸⁸ Durzak: Der junge Stefan George, S. 238.

²⁰⁸⁹ Klusmann: Stefan George, S. 91.

Hannos ‚Überbürdung‘: Zum tyrannischen Schulkapitel in Thomas Manns *Buddenbrooks* (1901)

18.1 Literarische Lehrer- und Haustyrrannen

Ein starker Kontrast zu *Algabal* und den anderen Antikerezeptionen bei Dante,²⁰⁹⁰ Gellert und Wieland sowie zu Schillers Balladen, aber auch zum Künstlertyrannen Fiesco und zu Bettina von Arnims politischen Imaginationen tut sich innerhalb der Tyrannisthematik auf, wenn Lehrer- bzw. Schul- und Familien- resp. Haustyrrannen betrachtet werden, die nicht über Staatsgebiete und militärische Gewalt verfügen. Diese Öffnung des Tyranniskonzeptes wurde bereits in der Semantik (vgl. *DWb*) deutlich und sie zeigt sich in einer Vielzahl literarischer Texte insbesondere zu Beginn des 20. Jahrhunderts. In den patriarchal-autoritären Lehrer- und Haustyrrannen, wie sie auch in den Studien der Frankfurter Schule beschrieben werden, sedimentiert sich das aus der Antike tradierte Tyranniskonzept, wobei diese schulischen und väterlichen Tyrannenfiguren über ihre deutlich begrenzteren Einflussbereiche Schule, Klassenzimmer, Familie und Geschäft gewaltsam herrschen. Im Schulkapitel aus Thomas Manns *Buddenbrooks* sowie in den anschließend analysierten Texten von Ebner-Eschenbach, Heinrich Mann, Kafka und Bronnen zeigen sich in jeweils unterschiedlichen Ausprägungen diese bürgerlichen und proletarischen Tyrannisfigurationen.

18.2 Der schulische ‚Überbürdungsdiskurs‘ um 1900

Wie drängend sich die Problematik eines verkrusteten Schulsystems um 1900 darstellt, wird u. a. anhand der Kulturkritik deutlich, wie sie Ellen Key in *Das Jahrhundert des Kindes* (1900)²⁰⁹¹ vorträgt und mit ihren Forderungen

²⁰⁹⁰ Dante zeigt zudem u. a. auch bereits mittelalterliche Räuber und Mörder.

²⁰⁹¹ Vgl. Ellen Key: *Das Jahrhundert des Kindes*. Studien [Barnets århundrade, 1900]. Hrsg. mit einem Nachwort v. Ulrich Herrmann; autoris. Übers. v. Francis Marco. Berlin: Fischer 1902. ND Weinheim u. Basel: Beltz 1992 (= Pädagogische Bibliothek Beltz 7).

nach einer Reformpädagogik verbindet.²⁰⁹² Auf dem literarischen Feld ist es gleichzeitig auffällig, dass es „zwischen den Jahren 1880 und 1918“ zu einer „Häufung [...] literarischer Texte“ kommt, „welche die Institution Schule zum Gegenstand haben.“²⁰⁹³ Die Texte reflektieren strukturelle Problematiken der wilhelminischen Schulpolitik, die mit einem zeitgemäßen, naturwissenschaftlich und technisch „ergänzten Lehrplan einerseits und dem von Philologen und Politikern unterstützten Beharren auf Gegenständen der humanistischen Bildung andererseits“ zu einer „Überforderung der Schüler“ beitrug. Diese strukturelle und inhaltliche Überforderung ist „unter dem Schlagwort der ‚Überbürdung‘ in die Bildungsgeschichte eingegangen“, woran auch die „drei großen Schulkonferenzen der Jahre 1873, 1890 und 1900“²⁰⁹⁴ *de facto* wenig zu ändern vermochten.²⁰⁹⁵ Der strukturell bedingte „Überbürdungsdiskurs“²⁰⁹⁶ verbindet sich als Form der Gewalt in den Schultexten um 1900 mit einer Darstellung tyrannischer Lehrerfiguren, die in ihrer halböffentlichen Tyranie – dem Klassenzimmer – auf, aus heutiger Sicht, höchst unpädagogische und undidaktische Weise herrschen. Die Zeichnung dieser Schultyrannen ist häufig ‚furchtbar‘, dabei jedoch keineswegs frei von kulturkritisch motivierter Komik, auch wenn Gwendolyn Whittaker irritierenderweise die Komik im Genre der Schulliteratur nicht gegeben sieht.²⁰⁹⁷ Allein das satirische Beispiel *Professor Unrat* verdeutlicht, wie der Schultyrann als Karikatur mit der Komik im Zusammenhang steht und der Text gleichzeitig sehr wohl eine „problematisierende Haltung gegenüber der Institution, die mit zeitgenössischen [...] Diskursen im Austausch steht“,²⁰⁹⁸ einnimmt.

Die Strukturprobleme der Schule um 1900 sind zu einem erheblichen Teil historisch bedingt, denn „bis weit in das 19. Jahrhundert hinein entsprach die Vor- und Ausbildung des ‚niederen‘ Lehrpersonals im Volks- und Bürgerschulwesen dem kläglichen Zustand des Elementarschulwesens“.²⁰⁹⁹ Insgesamt wurden „schulpolitische[] Defizite des 19. Jahrhunderts [...] in

2092 Vgl. Gwendolyn Whittaker: *Überbürdung – Subversion – Ermächtigung. Die Schule und die literarische Moderne 1880–1918*. Göttingen: V&R unipress 2013 (= Literatur- und Mediengeschichte der Moderne 2), S. 13 f.

2093 Whittaker: *Überbürdung – Subversion – Ermächtigung*, S. 16.

2094 Whittaker: *Überbürdung – Subversion – Ermächtigung*, S. 25.

2095 Vgl. Whittaker: *Überbürdung – Subversion – Ermächtigung*, S. 24–30.

2096 Whittaker: *Überbürdung – Subversion – Ermächtigung*, S. 27.

2097 Vgl. Whittaker: *Überbürdung – Subversion – Ermächtigung*, S. 32.

2098 Whittaker: *Überbürdung – Subversion – Ermächtigung*, S. 33.

2099 Helga Neumann u. Manfred Neumann: *Vom Pauker zum Pädagogen. Ein literarischer Streifzug durch die Schule im „Jahrhundert des Kindes“*. Stuttgart: Kröner 2011 (= Kröners Taschenausgabe 408).

vollem Umfang in das 20. Jahrhundert übernommen und belasteten die Politik sowohl im Kaiserreich als auch in der Weimarer Republik“. ²¹⁰⁰ Hinzu kommt, dass die „Gesellschaft der Kaiserzeit [...] offensichtlich geprägt [war] von der Militarisierung des Deutschen Reichs und dem persönlichen Regiment des Kaisers“, ²¹⁰¹ wobei auch in der Weimarer Republik „die autoritäre Lehrerschaft der Kaiserzeit natürlich nicht plötzlich verschwunden“ ²¹⁰² war. Wenn Helga und Manfred Neumann die These aufstellen, dass die „Schulliteratur nahezu deckungsgleich die politischen Entwicklungen von der Kaiserzeit bis zur Gegenwart widerspiegelt“ und somit zum „Seismograph der gesellschaftlichen Entwicklung“ avanciert, ²¹⁰³ dann steht dies in einem engen Zusammenhang mit dem Tyrannisdiskurs, der sich mit den Schultyrannen, den tyrannischen Räumlichkeiten der Schule und dem tyrannischen ‚Überbürdungsdiskurs‘ amalgamiert und sich in Teilen bis heute im Schulsystem sedimentiert hat.

Für Matthias Luserke ist „die Geschichte der Schule [...] eine Geschichte der Disziplinierung von Kindern“, bei der als „Lernerfolg gilt, wenn es Schülern gelungen ist, die Disziplinierung aus eigenem Antrieb gegen sich selbst zu richten.“ ²¹⁰⁴ Die „Schultexte sind kleine Gesellschaftsanalysen“ ²¹⁰⁵ *in nuce*, sie veranschaulichen damit auch den Grad der Präsenz des Tyrannischen in einer Gesellschaft. Der von tyrannischer Disziplinarmacht erfüllte und in bestimmten Texten als monströse Heterotopie zu bezeichnende Raum des Klassenzimmers bzw. der „öffentlichen Schulen“ dient Luserke zufolge den Erwachsenen dazu, „sich vor der imaginären oder tatsächlichen Bedrohung durch die nachfolgende Generation zu schützen.“ Dies kann an das von Freud beschriebene Phantasma des ‚Urvater‘-Mordes rückgebunden werden, denn die „Angst vor dem – psychoanalytisch so genannten – Vatermord bestimmte etliche literarische Darstellungen“ ²¹⁰⁶ der Schule und der Lehrer. ²¹⁰⁷

²¹⁰⁰ Neumann u. Neumann: Vom Pauker zum Pädagogen, S. 8.

²¹⁰¹ Neumann u. Neumann: Vom Pauker zum Pädagogen, S. 445. Vgl. zur Politisierung des Schulwesens durch Wilhelm II. vgl. Whittaker: Überbürdung – Subversion – Ermächtigung, S. 25 f. und Matthias Luserke: Schule erzählt. Literarische Spiegelbilder im 19. und 20. Jahrhundert. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 1999, S. 20 f.

²¹⁰² Neumann u. Neumann: Vom Pauker zum Pädagogen, S. 445.

²¹⁰³ Neumann u. Neumann: Vom Pauker zum Pädagogen, S. 449.

²¹⁰⁴ Luserke: Schule erzählt, S. 11.

²¹⁰⁵ Luserke: Schule erzählt, S. 12.

²¹⁰⁶ Luserke: Schule erzählt, S. 13.

²¹⁰⁷ Vgl. zu Wilhelm Buschs Karikatur des ‚Lehrers Lämpel‘, der den Schuldiskurs um 1900 beispielhaft illustriert, auch Luserke: Schule erzählt, S. 4 u. 6 f.

18.3 Hannos tyrannischer Schul(all)tag

In den *Buddenbrooks* (1901) schildert Thomas Mann seinen Leser*innen einen tyrannischen „Tag aus dem Leben des kleinen Johann“²¹⁰⁸ in der Schule nach der Mitte der 1870er Jahre.²¹⁰⁹ Der schulische Druck wird dem musisch-sensiblen Hanno Buddenbrook zu einem (subjektiven), ‚Überbürdungsdiskurs‘, dem er nicht standzuhalten befähigt ist. Die Überbürdung Hannos verbindet sich direkt nach dem Schulkapitel mit dem tödlichen Typhus, der schließlich den letzten Spross der Kaufmannsfamilie dahinrafft: „Als ‚reinste‘ Dekadenz-Figur, in der sich auch die positiven Züge aus dem Selbstverständnis der europäischen *décadence* finden, bleibt Hanno, der letzte Buddenbrook.“²¹¹⁰ Im Roman, der – wie bereits der Untertitel verrät – den „Verfall einer Familie“²¹¹¹ schildert, werden unter den Transformationen und der Beschleunigung in der Moderne (im weiteren Sinne) „[v]on Generation zu Generation [...] die Familienmitglieder immer unfähiger, im inneren Einverständnis mit ihrem bürgerlichen Ethos zu leben.“²¹¹² Der sensible „Hanno taugt nicht mehr zum Leben, er ist kränklich, verträumt, einsam.“²¹¹³

2108 Thomas Mann: *Buddenbrooks*. Verfall einer Familie [1901]. In: Ders.: Große kommentierte Frankfurter Ausgabe. Werke – Briefe – Tagebücher. Hrsg. v. Heinrich Detering u. a. Bd. 1.1. *Buddenbrooks*. Hrsg. u. textkritisch durchges. v. Eckhard Heftrich unter Mitarb. v. Stephan Stachorski u. Herbert Lehernt. 2. Aufl. Frankfurt a. M.: Fischer 2002, S. 828.

2109 Vgl. zur Schule und den *Buddenbrooks* auch Bernd M. Kraske: Revolution und Schulalltag in Thomas Manns *Buddenbrooks*. Bad Schwartau: Lit. Trad. in der WFB-Verl.-Gruppe 2005.

2110 Jochen Vogt: Thomas Mann: *Buddenbrooks*. München: Fink 1983 (= UTB 1074), S. 100. Hierzu auch Michael Vogtmeier: „Als loyaler mehrfach Delegierter und Gebundener seiner Eltern sabotierte sich Hanno mehr oder weniger unbewußt selbst, indem er nicht nur in dem versagte, was andere von ihm erwarteten, [...] – daß er etwa in der Schule Erfolg hatte und die Firma übernahm –, sondern auch in dem, was er sich selbst wünschte: ein guter Pianist zu werden.“ Michael Vogtmeier: Die Familie Mann und Buddenbrook im Lichte der Mehrgenerationen-Familientherapie. Untersuchungen zu Thomas Manns *Buddenbrooks*. *Verfall einer Familie*. Frankfurt a. M. u. a.: Lang 1987 (= Deutsche Sprache und Literatur 996), S. 171.

2111 Mann: *Buddenbrooks*, S. 7.

2112 Andreas Blödorn: *Buddenbrooks* (1901). In: Ders. u. Friedhelm Marx (Hrsg.): Thomas Mann Handbuch. Leben – Werk – Wirkung. Stuttgart: Metzler 2015, S. 13–25, hier S. 22. Auch Vogtmeier unterstreicht Hannos familiäre ‚Disposition‘: „Hanno, der Endpunkt eines sich über vier Generationen erstreckenden Prozesses, hatte nicht mehr genügend Kraft, um sich von den familiären Ansprüchen zu befreien. Er ließ sie über sich ergehen, sie gingen durch ihn hindurch.“ Vogtmeier: Die Familie Mann und Buddenbrook im Lichte der Mehrgenerationen-Familientherapie, S. 172.

2113 Hans Wysling: *Buddenbrooks*. In: Helmut Koopmann (Hrsg.): Thomas-Mann-Handbuch. Ungekürzte Ausg. d. 3., aktualis. Aufl. Frankfurt a. M.: Fischer 2005, S. 361–396, hier S. 372.

Den exemplarisch gezeichneten Schultag läutet die erbarmungslose Disziplinarmacht ein, sie beendet mit dem Klang der mechanischen „Weckuhr“ Hannos friedlichen Schlaf und konfrontiert ihn mit den Sorgen in seiner „winterkalten Stube“.²¹¹⁴ Hanno hatte „zur Belohnung“ für seine fortgesetzte Pein beim Zahnarzt am Sonntagabend mit seiner Mutter den „Lohengrin“²¹¹⁵ hören dürfen,²¹¹⁶ denn Hannos „Sphäre ist die Musik. In ihr erlebt er sämtliche Verzückungen des Gefühls.“²¹¹⁷ Doch ist sein musikalisches Interesse besonders auf die Konsumtion der ‚verhängnisvollen‘ Wagner-Musik gerichtet – immer wenn bei Thomas Mann eine Figur sich Wagner ‚hingibt‘, steht sie mit der Sphäre des Todes in Verbindung. Hannos eigene musische Produktion erschöpft sich in kraftlosen „Phantasieen“,²¹¹⁸ die dilettantisch bleiben: „Er könnte ein Künstler werden, wenn er die Kraft zur Arbeit hätte. Aber er ist zu schwach, um Werke zu schaffen.“²¹¹⁹ In einer Mischung aus unbürgerlicher Arbeits- und ‚Plichtverdrängung‘ sowie naiver Prokrastination hatte Hanno kühnerweise seine „albernen“²¹²⁰ Schularbeiten auf den frühen Montagmorgen verlegt, um zu jener Stunde in Panik festzustellen: „[E]r hatte für keine Stunde gearbeitet!“²¹²¹ Doch Hanno bleibt auch nach seinem bösen Erwachen untätig, „voll von Erbitterung, Trauer und Anklage dieses brutalen Zwanges wegen, in frostigem Halbdunkel das warme Bett zu verlassen“.²¹²² Bereits auf dem Schulweg manifestieren sich in Hanno körperlich die tyrannischen Verbote der Schule, als „er sich in kalter Transpiration, in Schmerz, Übelkeit und Not durch die Straßen kämpfte“.²¹²³ Seinem ‚soliden‘ Freund und „Gegenbild“²¹²⁴

²¹¹⁴ Mann: *Buddenbrooks*, S. 772.

²¹¹⁵ Mann: *Buddenbrooks*, S. 773.

²¹¹⁶ Vgl. Mann: *Buddenbrooks*, S. 773.

²¹¹⁷ Wysling: *Buddenbrooks*, S. 372. Zu den Verbindungen von Schopenhauer, Nietzsche und Wagner mit der Figur Hanno ebd., S. 372 f.; zu Schopenhauer und den *Buddenbrooks* vgl. auch Vogt: Thomas Mann: *Buddenbrooks*, S. 113 f. sowie Wenchao Li: Das Motiv der Kindheit und die Gestalt des Kindes in der deutschen Literatur der Jahrhundertwende. Untersuchungen zu Thomas Manns *Buddenbrooks*, Friedrich Huchs *Mao* und Emil Strauß' *Freund Hein*. Inauguraldissertation FU Berlin 1989, S. 43–52 und Katrin Max: Niedergangsdagnostik. Zur Funktion von Krankheitsmotiven in *Buddenbrooks*. Frankfurt a. M.: Klostermann 2008 (= Thomas-Mann-Studien 40), S. 272–279, zu Nietzsche ebd., S. 270–272.

²¹¹⁸ Mann: *Buddenbrooks*, S. 824.

²¹¹⁹ Wysling: *Buddenbrooks*, S. 373.

²¹²⁰ Mann: *Buddenbrooks*, S. 773.

²¹²¹ Mann: *Buddenbrooks*, S. 774.

²¹²² Mann: *Buddenbrooks*, S. 776.

²¹²³ Mann: *Buddenbrooks*, S. 778.

²¹²⁴ Li: Das Motiv der Kindheit und die Gestalt des Kindes in der deutschen Literatur der Jahrhundertwende, S. 58.

Kai Graf Mölln gegenüber offenbart Hanno: „Wenn ich noch einen Tadel bekomme‘, [...] so bleibe ich sitzen“²¹²⁵ wobei Hanno insgeheim immer mehr „merkt, daß ihm zum Überleben genau das fehlt, was Kai besitzt: Unverwundlichkeit, kritische Distanz und Energie.“²¹²⁶ Auf dieser Folie wird die Institution Schule „nicht objektiv, sondern aus der Perspektive Hannos“²¹²⁷ jedoch erzähltechnisch wiederum nicht durch Hanno perspektiviert (sondern wie bei Thomas Mann meist heterodiegetisch und nullfokalisiert sowie mit Ironie distanziert) und damit sehr wohl auch an den allgemeineren ‚Überbürdungsdiskurs‘ anschließend, als tyrannische Gewaltstruktur entfaltet. Die von Hanno erlittene „Schule ist vor allem eine Institution des Zwangs“. In ihren Gewaltstrukturen und Lehrerfiguren zeigt sich „[n]irgendwo [...] ein pädagogisches Ethos“.²¹²⁸ Jochen Vogt bemerkt außerdem: Die „sechs Schulstunden haben Modellcharakter – zunächst für seine Schülerexistenz insgesamt; darüber hinaus jedoch ist die Institution Schule mit ihren Repräsentanten und Gesetzmäßigkeiten ihrerseits *Modell der feindlichen Außenwelt*, der Gesellschaft.“²¹²⁹ Die abgeschottete Tyrannis der Schule weist in den *Buddenbrooks* über sich selbst hinaus und legt kulturkritisch die immer brutaler werdenden ökonomischen, militaristischen und disziplinarischen Mechanismen einer preußisch eingefärbten Moderne offen, an dessen Zeitgeist sich die ‚alte‘ Kaufmannsfamilie der Buddenbrooks nicht mehr genügend anpassungsfähig zeigt. Anhand der Schule offenbart sich, dass die Buddenbrooks in der vierten Generation zu Modernisierungsverlierern herabgestiegen sind, über die die gesellschaftliche Entwicklung hinweg geht. Das im Roman durchaus mit einer ironisch-distanzierten Note gezeichnete deformierende Schulsystem hat selbst wiederum seine mehr oder weniger großen Tyrannen geformt: „Die Funktion der Lehrer [...] ist reduziert auf Überwachen und Strafen, und ihr durchweg komisches, ja lächerliches Erscheinungsbild macht sie kaum weniger bedrohlich.“²¹³⁰ Unter Einbezug von Rosenkranz erscheinen die tyrannischen Lehrer als Karikaturen, die lächerlich, aber auch grausam wirken können.

Die Dramaturgie der Schulstunden beginnt trügerisch mit der seichten Religionsstunde²¹³¹ bei Oberlehrer Ballerstedt, einer „ziemlich harmlose[n]

²¹²⁵ Mann: *Buddenbrooks*, S. 783 f.

²¹²⁶ Wysling: *Buddenbrooks*, S. 373.

²¹²⁷ Volker Ladenthin: Bildung. In: Nicole Mattern u. Stefan Neuhaus (Hrsg.): *Buddenbrooks-Handbuch*. Stuttgart: Metzler 2018, S. 174–180, hier S. 176.

²¹²⁸ Vogt: Thomas Mann: *Buddenbrooks*, S. 104.

²¹²⁹ Vogt: Thomas Mann: *Buddenbrooks*, S. 103. Hervorhebung im Original. Zu Hanno und der Schule bes. S. 103–108.

²¹³⁰ Vogt: Thomas Mann: *Buddenbrooks*, S. 104.

²¹³¹ Vgl. Mann: *Buddenbrooks*, S. 781 f.

Natur“,²¹³² jedoch gewissermaßen zumindest teilweise gescheiterten Existenz, denn der von den Schülern „Kakadu“²¹³³ genannte Lehrer „hatte ehemals Prediger werden wollen“. Hier, an der Peripherie des Schultags, wirkt der Einfluss der Buddenbrook-Familie noch günstig für Hanno, denn der „Oberlehrer hatte sich mit seinem Onkel Christian allzu oft in allzu rein menschlicher Weise zusammengefunden, als daß es ihn hätte freuen können, mit dem Neffen in dienstliche Konflikte zu geraten ...“.²¹³⁴ Der tyrannische Klimax des Kapitels nimmt seine Genesis im Nullpunkt der Religionsstunde von Oberlehrer Ballerstedt: „Kein Mensch hörte ihm zu. Friede und Schläfrigkeit herrschten im Zimmer.“²¹³⁵ Der folgenden Lateinstunde bei Professor Hückopp²¹³⁶ geht Hanno hingegen mit „nervösem Gähnen“²¹³⁷ entgegen. Der von den Schülern „Die Spinne“ genannte Lehrer agiert nicht nur weitaus tyrannischer als der gutmütige Religionslehrer, er ist auch als „ein kleines, schwaches und ausgemergeltes Männchen mit dünnem weißen Bart, dessen rotes Hälschen aus einem engen Klappkragen hervorragte“²¹³⁸ gezeichnet, und wirkt somit bereits deutlich deformierter. Die folgende Pause unter Aufsicht von Oberlehrer Doktor Goldener,²¹³⁹ der „zu vornehm“ ist, „um nicht alle kleinen Unerlaubtheiten auf distinguirte Art zu übersehen, die sich etwa auf dem Hofe ereigneten“,²¹⁴⁰ bietet zwar einerseits einen zeitlich begrenzten Flucht- und Verschnaufraum für den ‚musisch-nervösen‘ Hanno, andererseits wird sie jedoch auch von der heterodiegetischen Erzählinstanz zur Schilderung der Schüler und ihrer Männlichkeitsperformanz genutzt, wobei die Differenz der künftigen Kauf- und Lebemänner zu Hanno hervortritt:

Es war ein wackeres und ein bißchen ungehobeltes Geschlecht [...]. Heran- gewachsen in der Luft eines kriegerisch siegreichen und verjüngten Vater- landes, huldigte man Sitten von rauher Männlichkeit. Man redete in einem Jargon, der zugleich salopp und schneidig war und von technischen Ausdrücken wimmelte.²¹⁴¹

²¹³² Mann: Buddenbrooks, S. 781.

²¹³³ Mann: Buddenbrooks, S. 797.

²¹³⁴ Mann: Buddenbrooks, S. 786.

²¹³⁵ Mann: Buddenbrooks, S. 789.

²¹³⁶ Vgl. Mann: Buddenbrooks, S. 791.

²¹³⁷ Mann: Buddenbrooks, S. 790.

²¹³⁸ Mann: Buddenbrooks, S. 791.

²¹³⁹ Vgl. Mann: Buddenbrooks, S. 792.

²¹⁴⁰ Mann: Buddenbrooks, S. 792.

²¹⁴¹ Mann: Buddenbrooks, S. 793.

Die hier in den *Buddenbrooks* geschilderte Schule ist ein Ort der Produktion hegemonialer Männlichkeit.²¹⁴² Von der preußisch grundierten Struktur wird die Produktion ‚robuster‘ Untertanen gewünscht und befördert, die sich sowohl soldatisch als auch ökonomisch in den Stehschritt der fortschreitenden Moderne einzugliedern vermögen. Hanno und Kai gelten auf diesem Schulhof als „outlaws und fremdartige Sonderlinge“,²¹⁴³ wobei Kai durch seine mutig-rebellische Energie die Überlebensfähigkeit des selbstbewussten gesellschaftlichen Außenseiters und Künstlers an den Tag legt, die Hanno fehlt: „Ich habe eine unsinnige Angst, Kai, sie thut mir überall weh im Körper.“²¹⁴⁴ Hanno besitzt nicht die Eigenschaften, die erforderlich sind, um in der Gesellschaft in und nach der Schule zu bestehen und ein erfolgreicher Kaufmann mit den dafür nötigen ‚Ellenbogen‘ zu werden. Die spätere ökonomische Konkurrenz, der Hanno als Kaufmann ausgesetzt wäre, wird *in nuce* schon in der Schule geprobt: „Das Schulkapitel [...] zeigt ihn als wehrloses Opfer des Konkurrenzkampfes unter den Schülern“.²¹⁴⁵ Kai ist im Gegensatz zu Hanno in der Lage, sich durch ironische Distanzierung vom tyrannischen Schulsystem gegenüber diesem zumindest innerlich und sprachlich zu behaupten. So hat er „[f]ür seine und Hannos Person [...] den Brauch eingeführt, von den Lehrern nur vermittelt ihres richtigen bürgerlichen Namens unter Hinzufügung des Wortes ‚Herr‘ zu sprechen“, diese emanzipatorische Ver-‚Herr‘-lichung „ergab gleichsam eine ablehnende und ironische Kälte, eine spöttische Distanz und Fremdheit“. Kai und in seinem Fahrwasser auch Hanno verkörperlichen die Lehrer zudem humoristisch in einer Karikatur des Hobbes’schen Leviathan: „Sie sprachen von dem ‚Lehrkörper‘ und amüsierten sich während ganzer Pausen damit, sich ein wirklich vorhandenes Geschöpf, eine Art Ungeheuer von widerlicher und phantastischer Gestaltung darunter vorzustellen.“²¹⁴⁶ Diese rebellische Entlastungsphantasie und Probe der eigenen Souveränität tröstet jedoch nur scheinbar über die Härten der Lateinstunde bei dem Klassenlehrer²¹⁴⁷ Ordinarius Oberlehrer Doktor Mantelsack²¹⁴⁸ hinweg, die in Hanno Furcht erregt: „Wenn diese widerliche Ovidstunde erst vorüber wäre! Wenn

2142 Vgl. Nicole Mattern: Raum. In: Dies. u. Stefan Neuhaus (Hrsg.): *Buddenbrooks-Handbuch*. Stuttgart: Metzler 2018, S. 154–163, hier S. 155; vgl. zu Connell Kapitel I.3.1 der vorliegenden Studie.

2143 Mann: *Buddenbrooks*, S. 793.

2144 Mann: *Buddenbrooks*, S. 794.

2145 Michael Braun: Figuren. In: Nicole Mattern u. Stefan Neuhaus (Hrsg.): *Buddenbrooks-Handbuch*. Stuttgart: Metzler 2018, S. 89–102, hier S. 94.

2146 Mann: *Buddenbrooks*, S. 797.

2147 Vgl. Vogt: Thomas Mann: *Buddenbrooks*, S. 105.

2148 Vgl. Mann: *Buddenbrooks*, S. 798.

ich meinen Tadel im Klassenbuch hätte und sitzen bliebe und Alles in der Ordnung wäre! Ich fürchte mich nicht *davor*, ich fürchte mich vor dem *éclat*, der damit verbunden ist ...“.²¹⁴⁹ Die hervorstechendste Eigenschaft des Schultyrannen Doktor Mantelsack ist seine Willkür,

denn man wußte, daß er sich seinen Stimmungen unbewußt und ohne die geringste Selbstkritik überließ. Er war von einer ganz ausnehmenden, grenzenlos naiven Ungerechtigkeit, und seine Gunst war hold und flatterhaft wie das Glück. Stets hatte er ein paar Lieblinge, zwei oder drei, die er ‚Du‘ und mit Vornamen nannte, und die es gut hatten wie im Paradiese. Sie konnten beinahe sagen, was sie wollten, und es war dennoch richtig; und nach der Stunde plauderte Doktor Mantelsack aufs menschlichste mit ihnen. Eines Tages jedoch, vielleicht nach den Ferien, Gott allein wußte, warum, war man gestürzt, vernichtet, abgeschafft, verworfen, und ein Anderer wurde mit Vornamen genannt ...²¹⁵⁰

Seine tyrannische Willkür wird dadurch unterstrichen, dass Doktor Mantelsack mit sinkender Laune²¹⁵¹ „heute außerhalb jeder Ordnung fragte und sich gar nicht darum kümmerte, wer am längsten nicht examiniert worden war.“²¹⁵² Als der Ordinarius aus „Zorn“ schließlich doch zur „Tagesordnung“ übergeht und folglich Hanno an die Reihe kommt, kann dieser sich nur durch das offen von seinem „Vordermann“²¹⁵³ Hans Hermann Kilian hingehaltene Buch durch die mit der Atmosphäre einer Hinrichtungsszene verdunkelte Lateinstunde retten.²¹⁵⁴ Die Gruppendynamik in der Klasse erkennt Leistungen, auch wenn sie durch Betrug zustande kommen, an, während die Schüler, deren Schummeln aufgedeckt wird und die vom Lehrer bestraft werden, auch die Gunst der Mitschüler verlieren.²¹⁵⁵ Das Willkür- und Gewaltsystem der Klasse steht unmittelbar als Mikrokosmos in einem Zusammenhang mit der Gesellschaft: „Die Schule vertritt hier etwas Fundamentales, Allgemeines und stellt einen Ausschnitt des Lebenszwangs dar“,²¹⁵⁶ denn wer „von rechtschaffender Konstitution, stark und tüchtig für das Leben war, wie es ist, der nahm [...] die Dinge völlig wie sie lagen, fühlte sich nicht durch sie beleidigt und fand, daß Alles selbstverständlich in der Ordnung sei.“²¹⁵⁷ Nach der Chemiestunde bei dem

2149 Mann: *Buddenbrooks*, S. 794. Hervorhebung im Original.

2150 Mann: *Buddenbrooks*, S. 799.

2151 Vgl. Mann: *Buddenbrooks*, S. 801.

2152 Mann: *Buddenbrooks*, S. 801.

2153 Mann: *Buddenbrooks*, S. 804.

2154 Vgl. Mann: *Buddenbrooks*, S. 804.

2155 Vgl. Mann: *Buddenbrooks*, S. 808.

2156 Li: *Das Motiv der Kindheit und die Gestalt des Kindes in der deutschen Literatur der Jahrhundertwende*, S. 40.

2157 Mann: *Buddenbrooks*, S. 808.

„tiefe[n] Oberlehrer“ Doktor Marotzke, der mit einer „Mischung von Mysticismus und Schneidigkeit“²¹⁵⁸ in seinem ‚höllisch‘ anmutenden Chemiezimmer das Tyrannische in Verbindung mit dem Satanischen anklingen lässt,²¹⁵⁹ folgt Englisch bei dem „jungen Philologen“, Kandidat Modersohn, der an der Schule „ein Gastspiel auf Engagement absolvierte“.²¹⁶⁰ Modersohn ist bereits selbst durch die Gewaltstruktur „der Schule als preußischem Miniaturstaat“²¹⁶¹ deformiert, was bei Thomas Mann auch hier anhand der Körperlichkeit der Figur metaphorisch hervorgekehrt wird: „Der Kandidat Modersohn war ein kleiner, unansehnlicher Mann, der beim Gehen eine Schulter schräg voranschob, mit einem säuerlich verzogenen Gesicht und sehr dünnem, schwarzem Bart. Er war in furchtbarer Verlegenheit.“²¹⁶² Modersohn, als ‚schwächstes Glied‘ des Systems Schule nimmt für die Struktur und die Schüler eine Kanalisationsfunktion für die Gewalt ein, indem er den Streichen der Schüler ausgesetzt ist²¹⁶³ und in der Rangordnung der Lehrer ganz unten die berufliche ‚Vernichtung‘ zu fürchten hat. Der systemischen Gewaltstruktur folgend, sucht der ‚schwache‘ und ‚feige‘ Lehrer den ‚schwächsten‘ Schüler, um an ihm Versuche zu starten, seine Herrschaft über die Klasse aufzubauen, wobei nicht ‚tatsächliche Verfehlungen‘, sondern allein das Ringen um vermeintliche Autorität das Motiv des verhinderten Tyrannen bilden:

Hanno Buddenbrook war beinahe der Einzige, den Herr Modersohn schon mit Namen kannte, und das benutzte er dazu, ihn beständig zur Ordnung zu rufen, ihm Strafarbeiten zu diktieren und ihn zu tyrannisieren. Er kannte den Schüler Buddenbrook nur deshalb, weil er sich durch stilles Verhalten von den Anderen unterschieden hatte, und diese Sanftmut nützte er dazu aus, ihn unaufhörlich die Autorität fühlen zu lassen, die er den Lauten und Frechen gegenüber nicht geltend zu machen wagte.²¹⁶⁴

Die Schüler bekümmern sich ebenso wenig um den hilflosen Kandidaten Modersohn wie um den Unterrichtsstoff – das banale Gedicht mit dem auf der Rezeptionsebene des Romans ironisch den stupiden Schultag parodierenden Titel „The Monkey“²¹⁶⁵ –, sondern reichen „Blätter mit den obscöbsten

²¹⁵⁸ Mann: Buddenbrooks, S. 810.

²¹⁵⁹ Vgl. Mann: Buddenbrooks, S. 809 f.

²¹⁶⁰ Mann: Buddenbrooks, S. 811.

²¹⁶¹ Mattern: Raum, S. 155.

²¹⁶² Mann: Buddenbrooks, S. 812.

²¹⁶³ Vgl. Mann: Buddenbrooks, S. 812 f.

²¹⁶⁴ Mann: Buddenbrooks, S. 814.

²¹⁶⁵ Mann: Buddenbrooks, S. 814.

Bleistiftzeichnungen“ umher und lauschen einer „Spieluhr“,²¹⁶⁶ bis jedoch plötzlich, unvorhersehbar und willkürlich das tyrannische Element die Szene sprengt:

[I]n dem Augenblick, da die zierliche Melodie verklang, vollzog sich etwas Fürchterliches ... es brach über alle Anwesenden herein, grausam, unerwartet, übergewaltig und lähmend. Ohne daß nämlich geklopft worden wäre, öffnete sich mit einem Ruck die Thür sperrangelweit, etwas Langes und Ungeheures kam herein, stieß einen brummenden Lippenlaut aus und stand mit einem einzigen Seitenschritt mitten vor den Bänken ... Es war der liebe Gott.²¹⁶⁷

Gemeint ist der bereits zuvor eingeführte Schulleiter Direktor Doktor Wulicke,²¹⁶⁸ in dem sich die Schultyrannis als Abbild einer hierarchisch organisierten Gesellschaft verkörpert und der durch den ‚Tyranismemechanismus‘ in der Figuration der Schule die Zentralposition einnimmt. Direktor Wulicke, „ein außerordentlich langer Mann mit schwarzem Schlapphut, kurzem Vollbart, einem spitzen Bauche, viel zu kurzen Beinkleidern und trichterförmigen Manschetten, die stets sehr unsauber waren“, und den zuvor der ironisch-spöttelnde „Kai als den ‚lieben Gott‘ bezeichnet hatte“,²¹⁶⁹ wird mit „einem Gesicht, das vor Zorn beinahe leidend aussah“,²¹⁷⁰ gezeichnet. Die Schilderung lässt keinen Zweifel daran, dass er, als ‚Gott der Anstalt‘, als HERR, der oberste Tyrann ist, dem die anderen Schultyrannen untergeordnet sind, und der in seinem Zorn und seiner Willkür die patriarchal-autoritäre Gewaltstruktur der Schule verkörpert. Die Schule ist ihm zu seinem ‚Staat‘, zu seiner Tyrannis geworden:

Dieser Direktor Wulicke war ein furchtbarer Mann. Er war der Nachfolger des jovialen und menschenfreundlichen alten Herrn, unter dessen Regierung Hannos Vater und Onkel studiert hatten, und der bald nach dem Jahre einundsiebzig gestorben war. Damals war Doktor Wulicke, bislang Professor an einem preußischen Gymnasium, berufen worden, und mit ihm war ein anderer, ein neuer Geist in die alte Schule eingezogen. Wo ehemals die klassische Bildung als ein heiterer Selbstzweck gegolten hatte, den man mit Ruhe, Muße und fröhlichem Idealismus verfolgte, da waren nun die Begriffe Autorität, Pflicht, Macht, Dienst, Carrière zu höchster Würde gelangt, und der ‚kategorische Imperativ unseres Philosophen Kant‘ war das Banner, das Direktor Wulicke in jeder Festrede bedrohlich entfaltete. Die Schule war ein Staat im Staate geworden, in dem preußische Dienststrammheit so gewaltig herrschte, daß nicht allein die Lehrer, sondern auch die Schüler sich als Beamte empfanden, die um nichts als ihr

²¹⁶⁶ Mann: *Buddenbrooks*, S. 815.

²¹⁶⁷ Mann: *Buddenbrooks*, S. 815.

²¹⁶⁸ Vgl. Mann: *Buddenbrooks*, S. 795.

²¹⁶⁹ Mann: *Buddenbrooks*, S. 795.

²¹⁷⁰ Mann: *Buddenbrooks*, S. 794.

Avancement und darum besorgt waren, bei den Machthabern gut angeschrieben zu stehen ...²¹⁷¹

Der „neue Geist“, den Direktor Wulicke verkörpert, entspringt der preußischen Disziplinierung sowie dem mit ihr verbundenen ‚Überbürdungsdiskurs‘ und dient der Produktion von Untertanen. Die Schilderung Wulickes transportiert Ironie, allerdings nur für die nicht ‚konkret‘ von der Situation selbst betroffenen Leser*innen. Erneut zeigt sich, wie eng der Tyrann mit der Karikatur verbunden ist und wie nah tyrannische Erscheinungen sich an der Lächerlichkeit bewegen. Für die sich vor der literarischen Figur des tyrannischen Direktors in Sicherheit wiegenden Leser*innen wird vom Autor ein Lese-genuss gerade durch die ironisch gefärbte und souverän reflektierte Schilderung dieses personifizierten Übels generiert, das ihnen nichts anhaben kann. Für die Figuren der textinternen Diegese, Lehrer und Schüler gleichermaßen, stellt sich die Situation jedoch anders dar. Denn die tyrannische Karikatur des Direktors kann aufgrund ihrer willkürlichen Gewalt nicht mittels Komik reflektiert und entthront werden, Wulicke erscheint ihnen als unantastbarer ‚Gott‘. In diesem Zusammenhang „ist nicht zu übersehen, daß der ‚Lehrkörper‘ seinerseits eine streng abgestufte, durch Furcht und Strafe reglementierte Hierarchie bildet. Wer darin versagt, weil er seine Autorität nicht furchtgebietend genug zur Geltung bringen kann, geht der Aussicht auf weitere Karriere verlustig“.²¹⁷² Das System befördert einen tyrannischen Überbietungswettbewerb der (mehr oder weniger) kleinen Schultyrannen, die Wulickes Position erst ermöglichen und sich der Herrschaft des ‚lieben Gottes‘ als oberstem Tyrannen unterwerfen:

Was Direktor Wulicke persönlich betraf, so war er von der rätselhaften, zweideutigen, eigensinnigen und eifersüchtigen Schrecklichkeit des alt-testamentarischen Gottes. Er war entsetzlich im Lächeln wie im Zorne. Die ungeheure Autorität, die in seinen Händen lag, machte ihn schauerlich launenhaft und unberechenbar. Er war imstande, etwas Scherzhaftes zu sagen und fürchterlich zu werden, wenn man lachte. Keiner seiner zitternden Kreaturen wußte Rat, wie man sich ihm gegenüber zu benehmen habe. Es blieb nichts übrig, als ihn im Staub zu verehren und durch eine wahnsinnige Demut vielleicht zu verhüten, daß er einen nicht dahinraffte in seinem Grimm und nicht zermalme in seiner großen Gerechtigkeit ...²¹⁷³

²¹⁷¹ Mann: Buddenbrooks, S. 796.

²¹⁷² Vogt: Thomas Mann: *Buddenbrooks*, S. 105.

²¹⁷³ Mann: Buddenbrooks, S. 797.

Während Kandidat Modersohn nach dem Eintreten des obersten Schultyrannen und der Verkörperung des leviathanistischen ‚Lehrkörpers‘ Direktor Wulicke „aschfahl“ geworden ist, sind in die Schüler „emporgeschnellt wie Ein Mann“ und bekunden „rasende[] Devotion“.²¹⁷⁴ Zur Disposition stand „Herrn Modersohns Existenz und Zukunft“. Der Kandidat soll im Angesicht des Tyrannen „eine Probe seiner Unterrichtskunst ablegen, sollte zeigen, was die Real-Untersekunda in sechs oder sieben Stunden bei ihm gelernt hatte“. Verhängnisvollerweise kann jedoch „in Gegenwart des Direktors nicht mehr abgelesen werden“, und „so ging“ die Tortur von Lehrer und Schülern „jammervoll“ vonstatten. Hanno kommt ebenfalls an die Reihe und „nicht über eine Zeile hinweg“.²¹⁷⁵ Auch die verzweifelten Bekundungen des Kandidaten Modersohn – „Und sonst ging es immer so gut! Und sonst ging es immer so gut!“²¹⁷⁶ – können die tyrannisch formierte ‚Schicksalsgemeinschaft‘ nicht mehr vor dem kalten Zorn des Schulgottes bewahren:

Aber der liebe Gott stand fürchterlich aufgerichtet, mit verschränkten Armen vor seinem Stuhle und blickte mit abweisendem Kopfnicken starr über die Klasse hinweg ... Und dann befahl er das Klassenbuch und schrieb langsam allen Denjenigen, deren Leistungen soeben mangelhaft oder gleich Null gewesen waren, einen Tadel wegen Trägheit hinein, sechs oder sieben Schülern auf einmal. Herr Modersohn konnte nicht eingeschrieben werden, aber er war schlimmer daran, als Alle; er stand da, fahl, gebrochen und abgethan. Hanno Buddenbrook aber war ebenfalls unter den Getadelten. – ‚Ich will euch eure Carrière schon verderben‘, sagte Direktor Wulicke noch. Und dann verschwand er.²¹⁷⁷

Mit diesem Urteilsspruch ist nicht nur Kandidat Modersohns berufliches Fortkommen in dem System Schule beendet, auch „Hannos Avancement zu Ostern war nun endgültig unmöglich“, die beiden ‚schwächsten Glieder‘ der Schulfiguration wurden zielsicher gemeinsam getroffen. Der gewaltvolle schulische Raum kennzeichnet sich dabei jedoch gleichzeitig durch Willkür und Unberechenbarkeit, denn „[w]enn man sich am meisten ängstigte, so ging es einem, wie aus Hohn, beinahe gut; aber wenn man nichts Übles gewärtigte, so kam das Unglück.“ Im Schulkapitel der *Buddenbrooks* wird die Schule als Tyrannis dargestellt, die ihre Zöglinge auf ihrem Entwicklungsweg in die bürgerliche Berufswelt diszipliniert, deformiert und selektiert. Nicht die pädagogisch-didaktische Forderung und Förderung des Individuums steht im Zentrum, sondern die Reproduktion einer harten bürgerlich-preußischen Ordnung auch

²¹⁷⁴ Mann: *Buddenbrooks*, S. 815.

²¹⁷⁵ Mann: *Buddenbrooks*, S. 816.

²¹⁷⁶ Mann: *Buddenbrooks*, S. 817.

²¹⁷⁷ Mann: *Buddenbrooks*, S. 817.

außerhalb der Schule, die bei den Schülern Furcht hervorruft: „[I]st dies ein Leben? Alles ist verzerrt ... Ach Gott, wollte die Anstalt uns erst aus ihrer liebenden Umarmung entlassen!“²¹⁷⁸ Besonders der musisch veranlagte Hanno, den die Schulstruktur nicht zur nötigen Härte zu deformieren vermag, die für sein Fortkommen in der rauen Bürgerwelt die Grundvoraussetzung ist, wird von Zukunftsängsten geplagt: „Ich kann nichts werden. Ich fürchte mich vor dem Ganzen ...“. Seinem Freund gegenüber offenbart Hanno schließlich: „Ich möchte sterben, Kai!“²¹⁷⁹

Hannos Liebe zur Musik und seine Hingabe für eigene Phantasiestücke können ihn nicht als Ausflucht und Gegenwelt resilient gegenüber der tyrannischen Schulstruktur und Bürgerwelt machen, im Gegenteil, sie führen ihn weiter in die *décadence* der „verrotteten Familie“²¹⁸⁰ und werden im Roman mit der Krankheit Typhus verbunden, an welcher Hanno schließlich zugrunde geht.²¹⁸¹

Es ist zwar zutreffend, dass „Hanno keinesfalls nur ein Opfer der Bildungsmisere“ ist, doch Wenchao Lis Schlussfolgerung, dass „die Schulkritik bei Thomas Mann nur etwas Akzidentielles darstellt“, ist unzutreffend. Die Schule in den *Buddenbrooks* ist ein „Abbild [...] des Lebens“²¹⁸² und wird gleichzeitig in ihrer „historische[n] Entwicklung reflektiert“.²¹⁸³ In Form der Kritik am preußischen Schulwesen wird die bürgerliche Lebenswelt exemplarisch demaskiert und in ihrer Härte und auch Verlogenheit gezeigt. Die Darstellung der Schule wird jedoch nicht nur durch Hanno gespiegelt, sondern die Kritik ist allgemein zu verstehen. Nicht umsonst schildert der mit feinem ironischen Humor distanzierende heterodiegetische Erzähler mit Nullfokalisierung das Geschehen, welches gerade nicht durch die Figur Hanno intern fokalisiert wird. Durch die Erzählperspektive erhält die Schilderung des tyrannischen Schulwesens einen Charakter, der über die Figur Hanno hinausweist.

²¹⁷⁸ Mann: *Buddenbrooks*, S. 817.

²¹⁷⁹ Mann: *Buddenbrooks*, S. 819. Als eine Art ‚Epilog‘ werden von diesem Schultag noch die Geographiestunde bei Herrn Doktor Mühsam und die Zeichenstunde bei Herrn Drägemüller geschildert. Vgl. Mann: *Buddenbrooks*, S. 821 f.

²¹⁸⁰ Mann: *Buddenbrooks*, S. 820.

²¹⁸¹ Vgl. Mann: *Buddenbrooks*, S. 835 f.

²¹⁸² Li: Das Motiv der Kindheit und die Gestalt des Kindes in der deutschen Literatur der Jahrhundertwende, S. 60.

²¹⁸³ Ladenthin: *Bildung*, S. 176. So heißt es auch bereits bei Jochen Vogt: „Kein Zweifel, daß hier im Brennspeigel der satirischen Seh- und Erzählweise [...] historisch-strukturelle Kennzeichen des preußisch geprägten Gymnasiums im Kaiserreich treffend eingefangen sind.“ Vogt: Thomas Mann: *Buddenbrooks*, S. 105.

18.4 Hygiene und Disziplin: Der tyrannische Schulraum

Der preußische Disziplinargeist, in dessen Umfeld die tyrannischen Lehrerfiguren agieren, verräumlicht sich in Thomas Manns *Buddenbrooks* im Schulgebäude: „Es war Alles neu, reinlich und schön hier in der Anstalt.“ Entscheidend ist die Neugestaltung der Räumlichkeiten, welche zu Hygiene- und Disziplinärzwecken den einst wohlwollend-gutmütigen humanistischen Anstrich des Gymnasiums verdrängen und einen tyrannischen Raum in Übereinstimmung mit dem preußischen Zeitgeist schaffen: „[D]ie grauen und altmodischen Teile der ehemaligen Klosterschule, in denen noch die Väter der jetzigen Generation der Wissenschaft gepflogen hatten, waren der Erde gleich gemacht, um neue, luftige, prächtige Baulichkeiten an ihrer Stelle erstehen zu lassen.“²¹⁸⁴ Zwar war der „Stil des Ganzen“²¹⁸⁵ in Form der „gotischen Gewölbe“²¹⁸⁶ bewusst „gewahrt worden“,²¹⁸⁷ doch was „die Beleuchtung und Heizung, was die Geräumigkeit und Helligkeit der Klassen, die Behaglichkeit der Lehrerzimmer, die praktische Einrichtung der Säle für Chemie-, Physik- und Zeichenunterricht betraf, so herrschte der vollste Komfort der Neuzeit ...“.²¹⁸⁸ Allerdings entpuppt sich die architektonische ‚Herrschaft‘ als zur Struktur geronnene Tyrannei. Denn der Neubau wird mit dem tyrannischen Direktor Doktor Wulicke verschmolzen, der als fürchterlicher ‚lieber Gott‘ mit der „Anstalt“ eine Einheit bildet, wie der Erzähler in ironischem Ton anklingen lässt: „Bald nach dem Einzug des neuen Direktors war auch unter den vortrefflichsten hygienischen und ästhetischen Gesichtspunkten mit dem Umbau und der Neueinrichtung der Anstalt begonnen und Alles aufs Glückichste fertig gestellt worden.“ Wulickes Tyrannei geht mit den ‚neuzeitlichen‘ Räumen seiner Tyranis Hand in Hand, die Schule bleibt als Mikrokosmos jedoch nur ein exemplarischer Repräsentant des neuen preußischen Zeitgeistes und „es blieb die Frage, ob nicht früher, als weniger Komfort der Neuzeit und ein bißchen mehr Gutmütigkeit, Gemüt, Heiterkeit, Wohlwollen und Behagen in diesen Räumen geherrscht hatte, die Schule ein sympathischeres und segenvolleres Institut gewesen war ...“.²¹⁸⁹ Die neue monströse Heterotopie zeigt Anklänge an den Psychatriediskurs, denn „sie [Kai und Hanno, T. N.] sprachen im Allgemeinen von der ‚Anstalt‘ mit einer Betonung, als handele es sich um eine solche, wie die, in der Hannos Onkel

²¹⁸⁴ Mann: *Buddenbrooks*, S. 779.

²¹⁸⁵ Mann: *Buddenbrooks*, S. 779 f.

²¹⁸⁶ Mann: *Buddenbrooks*, S. 780.

²¹⁸⁷ Mann: *Buddenbrooks*, S. 779 f.

²¹⁸⁸ Mann: *Buddenbrooks*, S. 780.

²¹⁸⁹ Mann: *Buddenbrooks*, S. 796.

Christian sich aufhielt ...“.²¹⁹⁰ Die Disziplinaranstalt Schule wird von den Schülern mit einer psychiatrischen Anstalt verglichen, die einen abgeschlossenen Herrschaftsraum darstellt, welcher jedoch gleichzeitig die Gesellschaft reflektiert. Teuflich aufgeladen ist die „Anstalt“ zudem durch die ‚vergiftete‘ Atmosphäre im Chemiezimmer, das mit seinem Gestank und seiner höhlen- und trichterartigen Architektur im ironischen Anklang an Dante die (Schul-)Hölle versinnbildlicht:

Das Chemiezimmer war ein Gewölbe mit amphitheatralisch aufsteigenden Bänken, einem langen Experimentiertisch und zwei Glasschränken voller Phiolen. Die Luft war in der Klasse zuletzt wieder sehr heiß und schlecht gewesen, aber hier war sie gesättigt mit Schwefel-Wasserstoff, mit dem soeben experimentiert worden war, und stank über alle Maßen.²¹⁹¹

Damit öffnet sich aus literarisch-räumlicher Perspektive im Schulkapitel der *Buddenbrooks* unter der Oberfläche der hygienisch organisierten „Anstalt“ der Abgrund einer tyrannischen Disziplinarhölle.

²¹⁹⁰ Mann: *Buddenbrooks*, S. 797 f.

²¹⁹¹ Mann: *Buddenbrooks*, S. 809.

Schulischer Druck und väterlicher Haustyrann: Marie von Ebner-Eschenbachs *Der Vorzugsschüler* (1901)

19.1 Einführendes

In Marie von Ebner-Eschenbachs *Der Vorzugsschüler*, einer kurzen Erzählung von 1901, welche 1898 entstanden ist,²¹⁹² und die sich auch in der von Thomas Kastura herausgegebenen Anthologie von Schultexten um 1900 mit dem Titel *Unter dem Rohrstock* findet,²¹⁹³ sieht sich, wie in den *Buddenbrooks*, ein junger Schüler dem ‚Überbürdungsdiskurs‘ ausgesetzt, der seiner Liebe zur Musik im Wege steht. Jedoch wird Georg im Gegensatz zu Hanno vor allem durch seinen Vater, dem „ungemein dürr[en]“ „Offizial Pfanner, einem kleinen „Beamten der k. u. k. österreichischen Staatsbahn“,²¹⁹⁴ unter Druck gesetzt. Die Erzählung schildert das „Schicksal eines Kindes, das an dieser Einstellung seines Vaters zugrunde geht“. ²¹⁹⁵ Dabei ist der „soziale Zug [...] sehr stark, die an Kaste erinnernde Standesbegrenzung so scharf, daß diese Grenze auch unter schweren Opfern nur um wenig hinausgerückt werden kann.“²¹⁹⁶ In *Der Vorzugsschüler* verbindet sich der schulische Druck mit den Erwartungen eines tyrannischen Vaters. Unter den sich gegenseitig stützenden Forderungen von schulischer und väterlicher Autorität wird Georg zerrieben, der schließlich seinen einzigen Ausweg im Schülersuizid – einem gängigen Topos in

2192 Vgl. Daniela Strigl: Berühmt sein ist nichts. Marie von Ebner-Eschenbach. Eine Biographie. Salzburg u. Wien: Residenz 2016, S. 323.

2193 Vgl. Thomas Kastura (Hrsg.): Unter dem Rohrstock: Schülerleben um 1900. Eine Anthologie. München: Goldmann 2000 (= Goldmann-Taschenbuch 7695).

2194 Marie von Ebner-Eschenbach: Der Vorzugsschüler [1901]. In: Thomas Kastura (Hrsg.): Unter dem Rohrstock: Schülerleben um 1900. Eine Anthologie. München: Goldmann 2000 (= Goldmann-Taschenbuch 7695), S. 152–195, hier, S. 154.

2195 Alice Sperber: *Der Vorzugsschüler*. Marie von Ebner-Eschenbachs Novelle. (Über einen bestimmten Typus der Einstellung zum Kinde). In: Zeitschrift für psychoanalytische Pädagogik 5 (1931), H. 1. Neudruck. Würzburg: Journalfranz 1970, S. 259–263, hier, S. 260.

2196 Johannes Klein: Nachwort. In: Marie von Ebner-Eschenbach: Das Gemeindegeld. Novellen. Aphorismen. Nach dem Text der ersten Gesamtausg., Berlin 1893, hrsg. u. mit einem Nachwort versehen v. Johannes Klein. München: Winkler 1983, S. 955–991, hier S. 985.

der Schulliteratur um 1900²¹⁹⁷ – sieht. Die gewaltvolle Leistungsstruktur der Schule, die sich in den *Buddenbrooks* in den Lehrerfiguren verdichtet, ist, so die These, in Ebner-Eschenbachs Erzählung im lebensgeschichtlich und strukturell gedemütigten Vater internalisiert und wirkt durch diesen haustyrannisch auf den Sohn, ohne dass Lehrerfiguren noch besonders nachdrücklich in Erscheinung treten müssen.

19.2 Deprivation und internalisierte Gewalt in der Vater-Sohn-Figuration

Nahziel der väterlichen Erziehung ist es, dass Georg erneut im Gymnasium die Position des „Vorzugsschüler[s]“ einnimmt: „Wohl und Weh des Hauses hing davon ab“.²¹⁹⁸ Dabei wird der „Wunsch, daß Georg Vorzugsschüler sei, [...] bei seinem Vater zur Manie“.²¹⁹⁹ Die Strenge ist also maßgeblich vom Vater aus motiviert. Für seine hingegen deutlich weniger leistungsorientierte Mutter Agnes empfindet Georg eine „anbetende Liebe“, die auch von der Mutter erwidert wird, während Agnes’ „Empfindung für ihren Mann längst nichts mehr war als eine Mischung von Furcht und von Mitleid.“²²⁰⁰ Damit ist von Ebner-Eschenbach gleich auf der ersten Seite ihrer Erzählung das haustyrannische Setting eines patriarchal-autoritären Vaters gesetzt, das sich mit dem schulischen ‚Überbürdungsdiskurs‘ verbindet und in Georgs Untergang gipfelt. Die Gegenwart des Vaters „bedrückte, löschte jede heitere Regung im ersten Aufflackern aus“, obwohl „der einzige Lebenszweck dieses Mannes die Sorge um das Wohl seines Kindes in Gegenwart und Zukunft“ war. Offiziell Pfanner ist ein seinen Vorgesetzten ergebener Leistungsethiker. Im Büro „lasteten [sie ihm] so unbarmherzig viel Arbeit auf, und er besorgte sie widerspruchslos und nahm noch Arbeit mit nach Hause, um die Vorgesetzten nur gewiß zufriedenzustellen und beim nächsten Avancement berücksichtigt zu werden.“²²⁰¹ Die Disziplinarmacht hat der lebensgeschichtlich unter seiner fortgesetzten Deprivation leidende Pfanner internalisiert; er wendet mit Untertanenmentalität in vorausschauendem Gehorsam die Arbeitsgewalt gegen sich selbst ebenso an, wie er sie auf seinen Sohn als Verlängerung seiner

²¹⁹⁷ Vgl. Joachim Noob: Der Schülerselbstmord in der deutschen Literatur um die Jahrhundertwende. Heidelberg: Winter 1998. (= Beiträge zur neueren Literaturgeschichte 158).

²¹⁹⁸ Ebner-Eschenbach: Der Vorzugsschüler, S. 152.

²¹⁹⁹ Sperber: *Der Vorzugsschüler*, S. 261.

²²⁰⁰ Ebner-Eschenbach: Der Vorzugsschüler, S. 152.

²²⁰¹ Ebner-Eschenbach: Der Vorzugsschüler, S. 153.

Existenz in der Vater-Sohn-Figuration projiziert, wobei er nicht in der Lage ist, diese Struktur zu reflektieren.

Mit dem abendlich heimkehrenden Vater wird Georg einer Atmosphäre von Arbeitsdruck, Furcht und Gewalt ausgesetzt, „die beständige Überbewertung von Fleiß und Ausdauer machen“ den Vater dabei „blind dagegen, daß Georg nur mittelmäßig begabt ist.“²²⁰² Als der Sohn am ersten geschilderten Abend mit einer Rechenaufgabe nicht fertig wird, wünscht er sich geradezu die übliche körperliche Gewalt des Vaters herbei: „Jetzt reißt dem Vater die Geduld, jetzt kommt der Schlag. Zuletzt dachte er nur noch an den und wünschte, die Züchtigung wäre vollzogen, damit er sich nicht mehr vor ihr ängstigen brauche.“²²⁰³ Selbst nach dem Abendessen sind Vater und Sohn ihrer, zumindest für den jungen Georg, völlig unproduktiven Arbeit ergeben: „Pfanner befaßte sich mit dem Aufstellen einer statistischen Tabelle, Georg kam mit seiner Rechnung nicht zu Ende.“²²⁰⁴ Wie zäh und mühsam sich der vom Vater imaginierte und in seinen Sohn projizierte Aufstieg der Familie darstellt, zeigt auch „Georgs Sparkassenbuch“. Dieses nimmt Official Pfanner „[a]n jedem letzten Tag des Monats [...] aus der Lade“ und lässt „die wenigen, mühsam vom Gehalt ersparten Gulden eintragen, um nur ja nicht unnötigerweise einen heller Zinsen einzubüßen.“ Motiviert wird dieses Ritual von Pfanners Erbauungsphantasie: „Sein Georg an der Spitze eines, wenn auch kleinen Vermögens – er liebe ihn mehr, wenn er daran dachte.“²²⁰⁵ Doch darf dieser Aufstiegswunsch nicht gefährdet werden, „seinem Georg“ gegenüber macht der Vater seine Vorstellung von Kindheit deutlich: „Kinder sind da, um zu lernen“.²²⁰⁶ Georgs eigene Bedürfnisse und begrenzten Kapazitäten werden vom Vater nicht (an-)erkannt, hingegen soll der „Sohn, der widerwillig das Gymnasium besucht, [...] sich dort glücklich fühlen, weil der Vater sich vergebens nach Mittelschulbildung gesehnt hat.“²²⁰⁷ Während die anderen Kinder ihre wohlverdienten Ferien genießen, muss Georg lernen,²²⁰⁸ auch hier drückt der Vater ihm sein Vorbild auf, denn „[e]s war der Stolz Pfanners, daß er noch nie Urlaub genommen.“²²⁰⁹ Wie schon in den *Buddenbrooks* avanciert auch in *Der Vorzugsschüler*, freilich unter anderen Vorzeichen, das Musische zur Gegenwelt der drückenden Leistungsideologie. Während in Thomas Manns Roman Hannos Wagneraffinität diametral

²²⁰² Sperber: *Der Vorzugsschüler*, S. 261.

²²⁰³ Ebner-Eschenbach: *Der Vorzugsschüler*, S. 155.

²²⁰⁴ Ebner-Eschenbach: *Der Vorzugsschüler*, S. 155.

²²⁰⁵ Ebner-Eschenbach: *Der Vorzugsschüler*, S. 156.

²²⁰⁶ Ebner-Eschenbach: *Der Vorzugsschüler*, S. 157.

²²⁰⁷ Sperber: *Der Vorzugsschüler*, S. 262.

²²⁰⁸ Vgl. Ebner-Eschenbach: *Der Vorzugsschüler*, S. 157.

²²⁰⁹ Ebner-Eschenbach: *Der Vorzugsschüler*, S. 157.

zu den Anforderungen der bürgerlichen Kaufmannsethik und des tyrannischen Schulalltags steht, ist Georgs Liebe zur Musik der Wunsch, die eigenen Emotionen gegenüber der starren und ausschließlich leistungsbezogenen Welt des Vaters zu behaupten. Georg weiß, dass ganz in der Nachbarschaft ein Schuster wohnt, „der eine Nachtigall besaß“, denn der Vogel „sang wunderbar“ in seiner „traurigen Gefangenschaft.“²²¹⁰ Seit der Antike ist die Nachtigall ein literarisches „Symbol der Klage und des Todes, der Liebe, Sehnsucht und Melancholie sowie der Dichtkunst.“²²¹¹ Albert R. Chandler konstatiert: „The nightingale plays a more important rôle in European literature than any other bird.“ Bereits in der griechischen und römischen Antike steht der Vogel u. a. für „a poet or his poems“ und ist ebenso „a happy singer of springtime and love.“²²¹² Die Nachtigall ist Georgs „Glück, seine Wohltäterin, sie zauberte ihm den Frühling in die traurige Stube und Schönheit und Poesie in sein ödes Leben.“ Doch Georgs akustische Quelle des Genusses versiegt eines Tages, und er weiß nicht, ob die Nachtigall „verschenkt“ wurde oder „gestorben“ ist.²²¹³ Ersetzt werden die „schmerzlich vermißten Nachtigallklänge“²²¹⁴ durch ein Musikinstrument, das der junge jüdische Hausierer Salomon Levi in seinem Repertoire hat,²²¹⁵ den Georg mit den Wohlklängen assoziiert: „[...] Biste eine Nachtigall worden?“²²¹⁶ Dass Ebner-Eschenbach Georg mit Salomon einen „rundum positiv gezeichneten jüdischen Hausiererburschen als Freund“²²¹⁷ an die Seite stellt, kann als eine Reaktion auf den zunehmenden Antisemitismus in Wien um die Jahrhundertwende gesehen werden, dem Ebner-Eschenbach mit scharfer Ablehnung gegenübersteht.²²¹⁸ Die Freundschaft von Georg und Salomon zeichnet sich dadurch aus, dass sich die Figuren nach den Lebensumständen des jeweils anderen sehnen und diese beim Gegenüber idealisieren. Während Georg findet: „wie glücklich bist du!“ Kannst immer auf und ab

²²¹⁰ Ebner-Eschenbach: *Der Vorzugsschüler*, S. 157.

²²¹¹ Adam Lengiewicz: Nachtigall. In: Günter Butzer u. Joachim Jacob (Hrsg.): *Metzler Lexikon literarische Symbole*. Stuttgart u. Weimar: Metzler 2008, S. 246–247, hier S. 246.

²²¹² Albert R. Chandler: The nightingale in Greek and Latin poetry. In: *The Classical Journal* 30 (1934), H. 2, S. 78–84, hier S. 78.

²²¹³ Ebner-Eschenbach: *Der Vorzugsschüler*, S. 158.

²²¹⁴ Ebner-Eschenbach: *Der Vorzugsschüler*, S. 158.

²²¹⁵ Vgl. Ebner-Eschenbach: *Der Vorzugsschüler*, S. 158 f.

²²¹⁶ Ebner-Eschenbach: *Der Vorzugsschüler*, S. 159.

²²¹⁷ Strigl: *Berühmt sein ist nichts*, S. 323.

²²¹⁸ Vgl. Strigl: *Berühmt sein ist nichts*, S. 322 f. Neben der zunehmenden Entfremdung von der Großstadt Wien sind es auch persönliche Schicksalsschläge, die Ebner-Eschenbach besonders nach St. Gilgen treiben, wo sie u. a. *Der Vorzugsschüler* beginnt. Vgl. Edith Toegel: Marie von Ebner-Eschenbach. *Leben und Werk*. New York: Lang 1997 (= *Austrian Culture* 25), S. 91.

gehen und mußt nicht mehr in die Schule, hast so viele schöne Sachen und kannst sie den ganzen Tag ansehen“,²²¹⁹ wäre Salomon froh, wenn er das leidige Verkaufen aufgeben und endlich „studieren könnte“. ²²²⁰ Schließlich zeigt Solomon Georg das „Instrumentchen [...], nicht größer wie eine Nuß, in dem alle Flötentöne der Nachtigall schliefen“, und das für „zwanzig Heller“ zu erwerben ist.²²²¹ Salomon verkauft Georg, der sich das Geld mühsam von dem ihm von seinen Eltern zugestandenem Verpflegungsgeld abgespart hat,²²²² „die beste“ Nachtigall und letzterer zeigt auch schlagartig sein „Talent“, indem er das Instrument „gleich spielen“ kann.²²²³ Fortan bleibt die Nachtigall Georgs Geheimnis. Aus Angst, der Vater würde sie ebenso verbannen, wie einst die von einem Nachbarsjungen geliehene Flöte,²²²⁴ „mußte sie vor ihm verborgen bleiben, die liebe herrliche.“²²²⁵

Vor dem tyrannischen Vater hat ebenfalls die Mutter Agnes „ihr Geheimnis“. ²²²⁶ Da der geplagte Georg „um jeden Preis besser genährt werden“ muss, gibt sie hinter dem Rücken ihres Mannes hin und wieder „ein eben entbehrliches Kleidungsstück oder Hausgerät ins Versatzamt“ oder verkauft „einen noch aus dem väterlichen Hause mitgebrachten Schmuckgegenstand“. ²²²⁷ Für Offizial Pfanner und seinen selbstbezüglichen Aufsteigerhabitus wären diese Veräußerungen des eigenen, sehr bescheidenen Wohlstandes eine ungeheure Demütigung, doch eine Aussprache über die tatsächlichen finanziellen Verhältnisse und die Preise für unentbehrliche Lebensmittel findet nicht statt: „Vom Anfang ihrer Ehe an hatte sein herrisches und ablehnendes Wesen jede Möglichkeit, ihm vertrauensvoll zu nahen, ausgeschlossen.“ Die statische Figur des Vaters ist unfähig, seine eigenen psychischen Strukturen zu reflektieren und die Bedürfnisse seiner Frau und seines Sohnes zu verstehen: „Er war er, und außer ihm war die Pflicht, und diesen beiden höchsten Mächten unterstand die Welt, die er begriff.“²²²⁸ Die tyrannische Gewaltstruktur, die sich untrennbar mit dem Vater und dessen Biographie amalgamiert hat, wirkt nun weiter auf den Sohn. Paradoxerweise besteht sie nun jedoch gerade darin, dass sich Pfanner – wie auch Ignaz Fessel in Bronnens *Vatermord* – mittels seines

2219 Ebner-Eschenbach: Der Vorzugsschüler, S. 159.

2220 Ebner-Eschenbach: Der Vorzugsschüler, S. 160.

2221 Ebner-Eschenbach: Der Vorzugsschüler, S. 160.

2222 Vgl. Ebner-Eschenbach: Der Vorzugsschüler, S. 160.

2223 Ebner-Eschenbach: Der Vorzugsschüler, S. 161.

2224 Vgl. Ebner-Eschenbach: Der Vorzugsschüler, S. 162.

2225 Ebner-Eschenbach: Der Vorzugsschüler, S. 163.

2226 Ebner-Eschenbach: Der Vorzugsschüler, S. 163.

2227 Ebner-Eschenbach: Der Vorzugsschüler, S. 164.

2228 Ebner-Eschenbach: Der Vorzugsschüler, S. 165.

Sohnes gewissermaßen an eben dieser Gesellschaftsstruktur ‚rächen‘ will, die seine eigene Existenz zu einer fortgesetzten Kette von Demütigungen gemacht hat. Doch das Gegenteil wird in der Erzählung schließlich von dem tyrannischen Vater erreicht, denn die „uralte Verwechslung, die Eltern begehen, wenn sie glauben, sich in ihren Kindern fortzusetzen, wird hier bis zum ungewollten Seelenmord vorgetrieben.“²²²⁹ In der Zielvorstellung von einem ‚Sieg‘ seines Sohnes, soll auch Pfanners ‚verpfushtes‘ Leben nachträglich als sinnvoll legitimiert werden. Dass er mit dieser unrealistischen Vorstellung jedoch tragischerweise die Leistungs- und Gewaltstruktur im variierten Gewand reproduziert, kann der Vater nicht reflektieren:

Er war aus Armut und Niedrigkeit hervorgegangen, hatte einen nur mangelhaften Schulunterricht genossen und niemals die Aussicht gehabt, es zu einer höheren Stellung zu bringen. Als kleiner Beamter lebte er und würde er sterben. Aber der Sohn: das Gymnasium als Primus absolvieren, den Doktor *summa cum laude* erwerben, schon in den ersten Anfängen der Laufbahn von Glorie reichster Verheißung umstrahlt, steigen von Erfolg zu Erfolg, von Ehren zu Ehren – das sollte der Sohn.²²³⁰

Bereits für Alice Sperber ist Official Pfanner ein „Tagträumer“,²²³¹ dessen „Verhalten“ psychoanalytisch betrachtet „nicht von dem Interesse des Kindes bestimmt [wird], sondern von seiner Treue gegen die Sohnes-Imago.“²²³² Dabei „scheut“ der Vater „vor keiner Brutalität zurück, um aus seinem Sohn, den er schließlich in den Selbstmord treibt, ein Wesen zu machen, das ihn nicht beständig daran erinnert, daß seine Träume niemals Wirklichkeit werden können.“²²³³ Pfanner ist wegen seiner eigenen Begrenztheit aber vor allem auch durch seine Lebensumstände „gezwungen, für seine Person zu verzichten“. Doch in seiner „naive[n] Elternliebe“ bildet sein Sohn den „Mittelpunkt seiner Träumereien“²²³⁴ vom Aufstieg und der damit zusammenhängenden rächenden Wiedergutmachung der lebenslang empfundenen Demütigung seines eigenen Narzissmus. Pfanner wird ganz von dieser Phantasie bestimmt, „immer in der Zukunft lebend, die Gegenwart, und was sie darbot, geringschätzend,

2229 Klein: Nachwort, S. 984 f.

2230 Ebner-Eschenbach: Der Vorzugsschüler, S. 165. Hervorhebung im Original.

2231 Sperber: *Der Vorzugsschüler*, S. 259.

2232 Sperber: *Der Vorzugsschüler*, S. 261.

2233 Sperber: *Der Vorzugsschüler*, S. 262.

2234 Sperber: *Der Vorzugsschüler*, S. 260. Sperber sieht hierbei Bezüge zur von Freud beschriebenen „narzißtisch gefärbte[n] Elternliebe [...], durch die sich der Träumer für eigene Enttäuschungen entschädigen will, indem er die Bürde seiner Wünsche und Erwartungen auf ein anderes Wesen abwälzt“. Sperber: *Der Vorzugsschüler*, S. 260.

entfremdete [er] sich mehr und mehr seinen Standesgenossen.“²²³⁵ In seiner Umgebung ist ihm dabei besonders der als Konkurrent wahrgenommene²²³⁶ Kunstschlosser Obernberger verhasst,²²³⁷ denn „dieser Schlosser hatte einen Sohn, und dieser Sohn trat seinem Georg im Gymnasium auf die Fersen, konnte ihn einholen, konnte ihn überflügeln“, da er sein „Talent um eine Million“ [...] „aber nicht um einen Heller Fleiß“ Georg voraus hat.²²³⁸

Pepi Obernberger, dessen sprechender Name verrät, dass er sich, wie sein gesellschaftlich durchaus aufgestiegener Vater, „oben auf dem Berg“, in prestigeträchtiger Höhe befindet, prahlt denn auch gegenüber Georg Pfanner, der in der Erzählung ‚in die Pfanne gehauen‘ wird, dass er sich „lieber erschieß[en]“ würde, als Professor zu werden „und auf alles zu verzichten, was schön ist“.²²³⁹ Hierin zeigt sich nicht nur eine arrogante Demütigung Georgs durch den jungen Obernberger, „der in diesem Jahr Primus werden würde“, sondern der Sohn Pfanners, der es aller Voraussicht nach gegenwärtig nur noch zum „vierten, dem letzten Vorzugsschüler bringen [konnte]“,²²⁴⁰ wird auch mit dem Gedanken an den Suizid konfrontiert, den Freitod hält er jedoch noch für „Todsünde und eine Feigheit“.²²⁴¹ Die Nachtigall und sein „Talent“,²²⁴² diese zu spielen, bietet Georg in seiner schwierigen Situation die einzige Freude: „Sie ließ ihn einen Übergang finden aus tiefer Niedergeschlagenheit zu lauterem Frohmut.“²²⁴³ Als der tyrannische Vater nach einer für ihn ungünstig gelaufenen „Versammlung“ schließlich mit „schlechter Laune“²²⁴⁴ nach Hause kommt und „seine Frau müßig im Zimmer sitzend und dem Vogelsang“ von Georgs Nachtigall lauschend vorfindet, entreißt er dem „ungeratene[n] Sohn“ die „Lockpfeife“²²⁴⁵ und lässt die Nachtigall aus dem offenen Fenster fliegen,²²⁴⁶ woraufhin Georg „mit weit aufgerissenen Augen“, die unterstreichen, dass er durch diese grausame Willkürhandlung des Vaters tief getroffen wird, ausruft: „Vater, meine einzige Freud!“²²⁴⁷ Haustyrann Pfanner „schrie und tobte“, sein Zorn richtet sich nicht nur gegen den „frevelhaften Leichtsinn des

2235 Ebner-Eschenbach: *Der Vorzugsschüler*, S. 165.

2236 Vgl. auch Sperber: *Der Vorzugsschüler*, S. 262.

2237 Vgl. Ebner-Eschenbach: *Der Vorzugsschüler*, S. 166.

2238 Ebner-Eschenbach: *Der Vorzugsschüler*, S. 166.

2239 Ebner-Eschenbach: *Der Vorzugsschüler*, S. 167.

2240 Ebner-Eschenbach: *Der Vorzugsschüler*, S. 171.

2241 Ebner-Eschenbach: *Der Vorzugsschüler*, S. 167.

2242 Ebner-Eschenbach: *Der Vorzugsschüler*, S. 170.

2243 Ebner-Eschenbach: *Der Vorzugsschüler*, S. 168.

2244 Ebner-Eschenbach: *Der Vorzugsschüler*, S. 171.

2245 Ebner-Eschenbach: *Der Vorzugsschüler*, S. 172.

2246 Vgl. Ebner-Eschenbach: *Der Vorzugsschüler*, S. 172.

2247 Ebner-Eschenbach: *Der Vorzugsschüler*, S. 172.

Buben“, sondern auch gegen „die verbrecherisch schwache, törichte Mutter“. Agnes hingegen nimmt die Vorwürfe ihres Mannes auf sich, um „ihrem Jungen eine Zeitlang wenigstens als Schild“ zu dienen.²²⁴⁸ Nachdem die Tyrannenwut sich vorläufig entladen hat, fordert der Vater Georg auf, die nicht erledigten Schularbeiten noch an diesem Abend zu beginnen,²²⁴⁹ woraufhin in erlebter Rede zum ersten Mal explizit Georgs Suizidgedanken artikuliert werden und damit auf das Ende der Erzählung verwiesen wird: „Wenn er sich nur zu Tod lernen könnte, das wäre ihm das allerliebste. Wenn er tot wäre, hätte er Ruhe, und seine Mutter hätte Ruhe, brauchte sich seinetwegen nicht beschimpfen lassen.“²²⁵⁰

19.3 Der Weg zum Schülersuizid

Im Verlauf der Erzählung bekommt Pfanner, als er sich nach den „Lebensmittelpreise[n] erkundigt“ hatte, heraus, dass Agnes das Essen „unmöglich mit dem ihr zur Verfügung gestellten Küchengelde bestritten“ haben konnte. Gegenüber Agnes, die „ihr Letztes“ hergab, „damit das Kind, das in fortwährender geistiger Anspannung lebte, ordentlich ernährt werde in den Jahren der Entwicklung“,²²⁵¹ spottet Pfanner, dass Georg „wie ein Hofratssohn im Vergleich zu ihm“ aufwachse, woraufhin Agnes „zum ersten Male während ihrer langen Ehe im Widerstand gegen den Mann [beharrte]“. ²²⁵²

Retardiert wird der sich anbahnende Suizid von Georg durch die Geschehnisse rund um seinen vierzehnten Geburtstag, zu dem er „zwei Vorzugsnoten aus der Schule mitgebracht“ hatte und mit „feierlichem Ernst“ vom Vater neue Kleidung, u. a. ein „Paar solide Halbschuhe“, geschenkt bekommt. Offiziell Pfanner, der für das Fortschreiten seines Sohnes (bzw. für seine damit verbundene eigene Aufstiegs- und Rachephantasie) neue Hoffnung gewonnen zu haben scheint, und für den bekanntermaßen „die Zukunft [...] die Hauptsache“ ist,²²⁵³ definiert in einem vertraulichen Gespräch mit seinem Sohn dessen Lebensziel, nämlich kein kleiner Eisenbahnbeamter, sondern „ein Staatsmann zu werden“ und zwar „der Retter, der Erlöser, der Abgott seines Volkes“. ²²⁵⁴ An dieser Stelle demaskiert sich der Haustyran selbst, indem er in Form einer rächenden

²²⁴⁸ Ebner-Eschenbach: Der Vorzugsschüler, S. 173.

²²⁴⁹ Ebner-Eschenbach: Der Vorzugsschüler, S. 173 f.

²²⁵⁰ Ebner-Eschenbach: Der Vorzugsschüler, S. 174.

²²⁵¹ Ebner-Eschenbach: Der Vorzugsschüler, S. 175.

²²⁵² Ebner-Eschenbach: Der Vorzugsschüler, S. 176.

²²⁵³ Ebner-Eschenbach: Der Vorzugsschüler, S. 176.

²²⁵⁴ Ebner-Eschenbach: Der Vorzugsschüler, S. 177.

Allmachtsphantasie seinen Sohn ganz in Übereinstimmung mit dem Selbstverständnis moderner Diktatoren zum Tyrannen erhoben sehen möchte, der seine eigene Lebensdemütigung gigantomanisch wieder wett machen soll. Die Erzählung antizipiert damit bereits zentrale sozialpsychologische Strukturen des nationalsozialistischen Führerkultes: In der NS-Ideologie soll der ‚Führer‘ als omnipotenter ‚Übermann‘, wie ihn Theweleit analysiert, und ‚Erlöser‘ erlittene Demütigungen vor allem des ‚kleinen Mannes‘ in maßlos übersteigerter Form stellvertretend ‚wieder gut‘ machen. Der kleine Haustyrann Pfanner träumt vom ‚großen‘ politischen Tyrannen, einem nicht nur vereinzelt auftretenden sozialpsychologischen Phantasma um 1900, das im Verlauf des Jahrhunderts zur grausamen politischen Realität wird.²²⁵⁵

Georg zeigt sich den Phantasien seines Vaters gegenüber durchaus empfänglich, es macht ihn nicht nur „unendlich stolz“, dass sein Vater während dieser Offenbarung „mit ihm redete wie mit einem Ebenbürtigen“, sondern auch „[d]er Glaube an sich selbst, der ins Schwanken gekommen war, erwachte wieder“. Dabei macht Georg sich „[v]on der Tätigkeit eines Staatsmannes [...] keinen rechten Begriff“ und vom Vater vernimmt er nur, ganz ähnlich wie in der späteren Rhetorik der NS-Diktatur, dass es für den Staatsmann „nur auf den Willen“ und den „unerschütterlichen Entschluß“ ankomme.²²⁵⁶ In seinen vom Vater stimulierten Phantasien hat Georg als Redner denn auch „seine Zuhörer hingerissen durch die Gewalt seines Wortes. Und alle [...] sahen den Führer in ihm und folgten ihm willig und entzückt“. Mit seinen neuen hitzigen Phantasien im Kopf kühlt sich Georgs Beziehung zu Salomon schlagartig ab. „Auf seinen nächsten Gängen zur Schule blieb er nicht mehr bei Salomon stehen“, und die „Versuchung“, eine neue Nachtigall „um den halben Preis“ zu erwerben, schlägt Georg schließlich zugunsten der „Tage, an denen sein Fleiß an Raserei grenzte“ und die eine „schauderhafte Erschöpfung“ bei ihm hervorrufen, aus. Georg hat an diesem Punkt der Erzählung wie sein Vater die Ideologie der ‚Überbürdung‘ internalisiert und gegen sich selbst gewendet, mit dem Ergebnis, dass „[d]as Lernen [...] alles aufgefressen [hatte]“.²²⁵⁷ Die gesellschaftliche Gewaltstruktur, die bereits das Leben des Vaters dominiert, hat sich von diesem ausgehend in der Vater-Sohn-Figuration erfolgreich in seinen Sohn eingeschrieben, der sich, zumindest in dieser Episode der Erzählung, mit ihr identifiziert und zur Deckung bringt. Doch ausgerechnet „in dieser Zeit ließ Pepi sich herab, einer Anwandlung des Fleißes nachzugeben“.²²⁵⁸ Pepi

2255 Vgl. hierzu auch Freuds Schrift *Massenpsychologie und Ich-Analyse* von 1921, s. Kapitel I.2.

2256 Ebner-Eschenbach: *Der Vorzugsschüler*, S. 177.

2257 Ebner-Eschenbach: *Der Vorzugsschüler*, S. 178.

2258 Ebner-Eschenbach: *Der Vorzugsschüler*, S. 179.

verkündet, dass er Primus werden wolle²²⁵⁹ und demütigt Georg: „[...] Weil du nur ein Büffler bist, kannst du's nicht begreifen. Du möchtest nur, ich kann, was ich mag.“ [...] „Büffeln kommt von Büffel, und Büffel gehören zu der Gruppe der Rinder.“²²⁶⁰ Diese Beleidigung führt im zuvor „sanftmütigen“ Georg zu „wilde[m] Zorn“, er geht Pepi „an die Gurgel“, und es kommt – quasi stellvertretend für die konkurrierenden Väter – unter Salomons „gespannter Teilnahme“ zum „Zweikampf“ der beiden Schüler.²²⁶¹ Der Aufstiegswunsch von Georgs Vater materialisiert sich in einem ‚Zerfleischungskampf‘ des Sohnes.

Die Gewalt des Vaters hat sich in diesem Stadium der Erzählung, nachdem er sich in einer Form von Männlichkeitsritual durch die Phantasie vom Staatsmann aus seiner Sicht wieder mit dem Sohn in Spekulation auf die ‚patriarchale Dividende‘ ‚verbündet‘ hat, vornehmlich auf die Mutter konzentriert, der er es nicht verzeihen kann, dass sie Gegenstände des Haushaltes ins ‚Versatzamt‘²²⁶² getragen hatte, die Pfanner nun schrittweise zurückkauft.²²⁶³ Für ihn war die Handlung seiner Frau „Raub am Sparkassenbuch seines Sohnes“. Offiziell Pfanner ist nachtragend, „[m]it raffinierter Kunst erniedrigt er die Mutter in Gegenwart des Kindes durch sein zur Schau getragenes Mißtrauen.“ Dieses Verhalten des Vaters trifft jedoch auch Georg, er sieht zu seiner Mutter „hinüber und warf ihr hinter dem Rücken des Vaters Küsse zu. Um seinetwillen wurde sie beschämt, er war der unschuldige Urheber ihrer Qual.“²²⁶⁴ In die gedrückte Atmosphäre platzt nun Herr Obernberger herein, um sich über Georg wegen der Rauferei mit seinem Pepi „zu beklagen“.²²⁶⁵ Doch „[j]e länger Obernberger seine Augen auf Georg ruhen ließ, je milder wurde ihr Ausdruck“.²²⁶⁶ Schließlich erwägt er nicht mehr, zum Direktor zu gehen,²²⁶⁷ sondern fordert ‚nur noch‘ die ‚häusliche Züchtigung‘²²⁶⁸ durch den Vater. Als jedoch Georg die für ihn stigmatisierende Beleidigung²²⁶⁹ des ‚Büfflers‘ als Grund für die Auseinandersetzung angibt, ist Obernberger „betroffen“²²⁷⁰ und Pfanner wirft

2259 Vgl. Ebner-Eschenbach: Der Vorzugsschüler, S. 179.

2260 Ebner-Eschenbach: Der Vorzugsschüler, S. 179 f.

2261 Ebner-Eschenbach: Der Vorzugsschüler, S. 180.

2262 Ebner-Eschenbach: Der Vorzugsschüler, S. 181.

2263 Vgl. Ebner-Eschenbach: Der Vorzugsschüler, S. 181.

2264 Ebner-Eschenbach: Der Vorzugsschüler, S. 181.

2265 Ebner-Eschenbach: Der Vorzugsschüler, S. 182.

2266 Ebner-Eschenbach: Der Vorzugsschüler, S. 183.

2267 Vgl. Ebner-Eschenbach: Der Vorzugsschüler, S. 183.

2268 Ebner-Eschenbach: Der Vorzugsschüler, S. 183.

2269 Vgl. zum Stigma Erving Goffman: Stigma. Über Techniken der Bewältigung beschädigter Identität [Stigma. Notes on the management of spoiled identity, 1963]. Aus d. Amerikanischen v. Frigga Haug. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1975.

2270 Ebner-Eschenbach: Der Vorzugsschüler, S. 183.

seinen Sohn barsch aus dem Zimmer, um mit Obernberger unter vier Augen zu sprechen und seinen Sohn tatsächlich zu entschuldigen, sofern denn die besagte Provokation vorgelegen habe.²²⁷¹ Die Prügelei und auch den Widerspruch Georgs, dass er nicht faul sei, nimmt Pfanner wohlwollend auf²²⁷² und macht sich Hoffnungen, dass in seinem Sohn nun doch „der Mann erwacht“ sei und Georg „schneidig“ werde.²²⁷³ Doch durch einen sich anschließenden emotionalen Ausbruch von Georg, der seine „Stirn auf den Tisch“²²⁷⁴ schlägt, nachdem er beteuert hat: „Ich kann nicht mehr lernen, als ich lern, ich weiß nicht, was ich anfangen soll, damit du zufrieden bist“, ²²⁷⁵ und der Prognose, dass er es wohl nicht mehr schaffen kann, weiter Vorzugsschüler zu bleiben,²²⁷⁶ wird der „Langmut Pfanners“ schlagartig beendet: „Du bleibst Vorzugsschüler, oder ich geb dich zu einem Schuster in die Lehr.“²²⁷⁷ Als Georg mit dem Mut der Verzweiflung den Vater schließlich provoziert, dass er ja auch zu Herrn Obernberger in die Kunstschlosserlehre gehen oder Musiker werden könne,²²⁷⁸ bricht sich die väterliche Tyrannenwut zunächst verbal und dann physisch Bahn. Nachdem Pfanner voller Verachtung geäußert hat: „Ich kauf dir einen Leierkasten, kannst in den Häusern orgeln und auf die Kreuzer warten, die sie dir aus den Fenstern werfen“, schnellt er empor „und führte einen schweren Schlag auf den Nacken des Kindes“.²²⁷⁹ Diese Stelle markiert nicht nur den endgültigen Bruch zwischen Vater und Sohn, sondern stellt auch eine Art Hinrichtung Georgs dar, der durch den Schlag auf den Nacken von der väterlichen Gewalt, die sich als häusliche Staatsmacht bedroht fühlt, nahezu guillotiniert wird. Mit Arendt gesprochen zeigt sich Pfanners vollkommene Ohnmacht in der Gewalthandlung. Nach diesem *point of no return* hat Georg denn auch „ganz furchtlos“ mit seinem Leben abgeschlossen: „Wäre er doch nicht auf die Welt gekommen ... oder wäre er schon draußen – wäre er tot!“²²⁸⁰

Nachdem Georg sich an seinem letzten Schultag ödipal konnotiert mit „stürmischer Zärtlichkeit“²²⁸¹ von seiner Mutter verabschiedet hat, mit der

²²⁷¹ Vgl. Ebner-Eschenbach: Der Vorzugsschüler, S. 183 f.

²²⁷² Vgl. Ebner-Eschenbach: Der Vorzugsschüler, S. 185.

²²⁷³ Ebner-Eschenbach: Der Vorzugsschüler, S. 185.

²²⁷⁴ Ebner-Eschenbach: Der Vorzugsschüler, S. 186.

²²⁷⁵ Ebner-Eschenbach: Der Vorzugsschüler, S. 185 f.

²²⁷⁶ Vgl. Ebner-Eschenbach: Der Vorzugsschüler, S. 186.

²²⁷⁷ Ebner-Eschenbach: Der Vorzugsschüler, S. 186.

²²⁷⁸ Vgl. Ebner-Eschenbach: Der Vorzugsschüler, S. 186.

²²⁷⁹ Ebner-Eschenbach: Der Vorzugsschüler, S. 186.

²²⁸⁰ Ebner-Eschenbach: Der Vorzugsschüler, S. 187.

²²⁸¹ Ebner-Eschenbach: Der Vorzugsschüler, S. 188.

er „glücklich“ sein könnte, „wenn der Ehrgeiz des Vaters nicht wäre“, ²²⁸² folgt unter dem „boshafte[n] Kichern“ ²²⁸³ Pepis eine unglückliche Examinierung Georgs. Gegenstand der Prüfung sind im Kontext der Tyrannenthematik von Ebner-Eschenbachs Erzählung hier nun bezeichnenderweise geschichtliche Herrschafts- und Dynastiefragen, wobei Georg im Professor nur „innige[s] Mitleid“ ²²⁸⁴ hervorruft und nach dieser Schmach bald die Schule für seinen letzten Gang verlässt: „Ich muß in die Donau, ich will aber auch, und gern. Wie gut ist es, tot zu sein, nicht mehr hören müssen: Lern!“ Die „Todsünde“ Suizid wird dabei von Georg zu einem „Opfertod“ für den „Frieden meiner Eltern“ umgedeutet. ²²⁸⁵ Auf seinem Weg begegnet Georg noch einmal Salomon, „dem es Seligkeit gewesen wäre, in der Schule zu sitzen, aus der Georg entflohen war“, ²²⁸⁶ und dem er als Abschied und Versöhnung gleichermaßen seine zum Geburtstag erhaltenen neuen Schuhe schenkt ²²⁸⁷ – wobei offen bleibt, ob Salomon damit buchstäblich in die Fußstapfen von Georg tritt und den einst ihm zugedachten Platz des Aufstiegs durch Bildung einnehmen kann. Bevor Salomon sich versieht, hat sich Georg bereits unrettbar in die Fluten der Donau gestürzt: „Eine Stromschnelle hatte den schwimmenden Körper erfaßt und häuptlings an einen Brückenpfeiler geschleudert“ ²²⁸⁸ – der Schlag des Vaters auf den Nacken seines Kindes ist hier in potenzierte Weise zitiert. Gleichzeitig hat Georg einen indirekten Tyrannenmord begangen, da er durch seinen Suizid die Vater-Sohn-Figuration zerstört hat und damit jede Aussicht auf einen zukünftigen Aufstieg des Vaters durch den Erfolg des Sohnes zunichte gemacht hat. Ein zusätzlicher tragischer Effekt wird am Ende der Erzählung noch dadurch erzeugt, dass Pfanner sich überwunden hatte, für Georg beim Direktor ein gutes Wort einzulegen, bevor ihn später im Büro die Nachricht vom Tod seines Sohnes ereilt. ²²⁸⁹

Die strukturellen Gründe für den Suizid Georgs, die im ‚Überbürdungsdiskurs‘ und der durch den Vater verkörperten autoritär-patriarchalen Leistungsordnung liegen, werden kollektiv von den (männlichen) Figuren ausgeblendet und dem zum „Liebling des Gymnasiums“ verklärten Opfer der

²²⁸² Ebner-Eschenbach: Der Vorzugsschüler, S. 187.

²²⁸³ Ebner-Eschenbach: Der Vorzugsschüler, S. 189.

²²⁸⁴ Ebner-Eschenbach: Der Vorzugsschüler, S. 189.

²²⁸⁵ Ebner-Eschenbach: Der Vorzugsschüler, S. 190.

²²⁸⁶ Ebner-Eschenbach: Der Vorzugsschüler, S. 191.

²²⁸⁷ Vgl. Ebner-Eschenbach: Der Vorzugsschüler, S. 192.

²²⁸⁸ Ebner-Eschenbach: Der Vorzugsschüler, S. 192. Auch in Kafkas *Das Urteil* (1913) stürzt sich der Sohn, der ebenfalls Georg heißt, nach dem Todesurteil des Vaters am Ende in den Fluss. Vgl. Kafka: *Das Urteil*, S. 60.

²²⁸⁹ Vgl. Ebner-Eschenbach: Der Vorzugsschüler, S. 193.

schulisch-väterlichen Gewaltstruktur wird ein „feierliches Leichenbegängnis bereitet.“ Offizial Pfanner erbaut sich an der Simulation gesellschaftlicher Anerkennung für seinen Sohn, er „schritt in guter Haltung hinter dem Sarge. Jedes Wort, das am Grabe zum Preise seines Sohnes gesprochen wurde, schien ihm wohlzutun, während die Mutter immer tiefer in sich zusammensank.“²²⁹⁰ Im ‚trauten Heim‘ kehrt sich jedoch das Verhältnis der Eltern um. Als Pfanner trostlos vor dem nun sinnlos gewordenen Sparkassenbüchlein seines Sohnes sitzt, nimmt Agnes eine souveräne Position ein:

Die Frau, die er zermalmt und zertreten und zu einer dienenden Maschine herabgewürdigt hatte, fühlte sich in diesem Augenblick als die Größere und Stärkere und, im Vergleich zu ihm – die Glücklichere. Sie durfte ihres Kindes ohne Selbstvorwurf gedenken, von ihr hatte es mit zärtlicher Liebe Abschied genommen.²²⁹¹

Mit „Entsetzen“ und in Angst, seine Frau könnte „Rechenschaft“ von ihm fordern, „starrte“ er sie mit „entstellten Zügen“ an, doch Agnes vergibt ihm mit Souveränität und Größe: „Du hast ja nur sein Bestes gewollt.“ Der gebrochene Haustyrann nimmt „in demütiger Dankbarkeit [...] ihre beiden Hände, legte sein Gesicht hinein und schluchzte.“²²⁹²

In *Der Vorzugsschüler* ist das zentrale Movens für das tyrannische Arbeitsethos, welches Pfanner von seinem Sohn verlang, das empfundene Defizit über sein verhindertes eigenes Fortkommen. Den Gedanken, dass die Gesellschaftsordnung ergebene Untertanen wie Pfanner braucht, um sich zu reproduzieren, und dass ein tatsächlicher Aufstieg nicht nur für ihn sondern wohl auch für seinen Sohn dabei nicht ‚vorgesehen‘ ist, kann Pfanner, der sich in dem Glauben an eine Aufstiegsideologie verrannt hat, nicht mehr zulassen – er würde seine ganze Existenz *ad absurdum* führen. Der patriarchal-autoritäre Haustyrann hat die Gewaltstruktur der Gesellschaftsordnung und der Schule internalisiert und reproduziert. Er ist dabei selbst ein Opfer einer tyrannischen Arbeits-, Leistungs- und Staatsstruktur, die sich auf Kosten von Lebenszeit und Leben ihrer Untertanen erhält.

²²⁹⁰ Ebner-Eschenbach: *Der Vorzugsschüler*, S. 194.

²²⁹¹ Ebner-Eschenbach: *Der Vorzugsschüler*, S. 194.

²²⁹² Ebner-Eschenbach: *Der Vorzugsschüler*, S. 195.

Satirische Karikatur eines Lehrertyrannen: Heinrich Manns *Professor Unrat oder Das Ende eines Tyrannen* (1905)

20.1 Einstieg

Heinrich Manns satirischer Roman²²⁹³ von 1905 um den Schultyrannen Professor Raat – genannt ‚Unrat‘²²⁹⁴ – trägt die semantische Markierung des Tyrannen bereits im Titel.²²⁹⁵ Anders als in Josef von Sternbergs Ufa-Verfilmung von 1930 mit Marlene Dietrich als Lola Lola und Emil Jannings als Professor Immanuel Rath in den Hauptrollen, die mit dem Titel *DER BLAUE ENGEL* eben diesen heterotopischen Gegenort zur Schule ins Zentrum rückt und die Romanhandlung popularisierend entschärft,²²⁹⁶ steht in Heinrich Manns

2293 Zum Begriff der Satire und Heinrich Mann heißt es bei Sven Haneuschek: „Die ‚Satire‘ stellt menschliche Laster und Torheiten aus oder übt Kritik an gesellschaftlichen und politischen Institutionen. [...] H. MANN wurde mit den wilhelminischen Satiren *Professor Unrat* (1905) und *Der Untertan* (1918) berühmt, in seiner literarischen wie politischen Publizistik ist satirisches Schreiben aber fast konstitutionell.“ Sven Haneuschek: Satire. In: Dieter Lamping in Zusammenarb. mit Sandra Poppe, Sascha Seiler u. Frank Zipfe (Hrsg.): Handbuch der literarischen Gattungen. Stuttgart: Alfred Kröner 2009, S. 652–661, hier S. 652 u. 659. Hervorhebung im Original.

2294 Vgl. Heinrich Mann: *Professor Unrat oder Das Ende eines Tyrannen* [1905]. In: Ders.: *Gesammelte Werke in Einzelbänden*. Hrsg. v. Peter-Paul Schneider. Frankfurt a.M.: Fischer 1994, S. 9.

2295 Ebenso ist dies bei Heinrich Manns Novelle *Der Tyrann* (1908) der Fall. Vgl. Heinrich Mann: *Der Tyrann* [1908]. In: Ders.: *Der Tyrann*. Stuttgart: Reclam 1981, S. 3–26.

2296 Zu den politischen Motivationen und Kontroversen um den Film und die Kritiken von Carl von Ossietzky, Theodor W. Adorno und Siegfried Kracauer vgl. Luise Dirscherl u. Gunther Nickel: „Loise flöhen meine Lieder ...“. Die Drehbuchentwürfe zum *BLAUEN ENGEL*. In: Dies. (Hrsg.): *DER BLAUE ENGEL*. Die Drehbuchentwürfe. Editiert, eingeleit. u. komm. v. Luise Dirscherl u. Gunther Nickel. Mit einer Chronik v. Werner Sudendorf. St. Ingbert: Röhrig Universitätsverlag 2000 (= Zuckmayer-Schriften 4), S. 7–50, hier S. 8–14. Vgl. zur Entstehungsgeschichte des Films von 1927 über seine Premiere 1930 bis zu seinem Verbot 1933 Werner Sudendorf: Chronik zur Entstehung des Films. In: Luise Dirscherl u. Gunther Nickel (Hrsg.): *DER BLAUE ENGEL*. Die Drehbuchentwürfe. Editiert, eingeleit. u. komm. v. Luise Dirscherl u. Gunther Nickel. Mit einer Chronik v. Werner Sudendorf. St. Ingbert: Röhrig Universitätsverlag 2000 (= Zuckmayer-Schriften 4), S. 51–69.

Professor Unrat oder Das Ende eines Tyrannen der mit satirischer Souveränität demaskierte Schultyrann im Fokus.²²⁹⁷ Nach Ralf Siebert

besteht im Roman *Professor Unrat* eine satireuntypische Affinität zwischen dem Satiriker und dem satirisch angegriffenen negativen Helden, dem neurotischen und emotional destabilisierten Gymnasialprofessor. Eine Besonderheit von Heinrich Manns [...] satirische[m] Roman besteht darin, dass der Autor nun versucht, den Leser zwar zu einer primär satirisch-spöttisch geprägten Werkkonstitution zu bewegen, hierüber hinaus aber auch zu einer identifikatorischen Rezeptionsweise, die die affektive Einbindung des Lesers und damit auch die satirische Kommunikation zwischen Leser und Autor intensiviert. Es fällt dabei auf, dass in *Professor Unrat* die selbstreflektorische Komponente, wie der Autor selbst konstatiert, erheblich stärker konturiert ist als in *Im Schlaraffenland* [...].²²⁹⁸

In Differenz zu anderen Schultexten um 1900, wie dem Schulkapitel aus Thomas Manns *Buddenbrooks*, Marie von Ebner-Eschenbachs *Der Vorzugsschüler* oder Hermann Hesses *Unterm Rad* (1906) rückt der „engagierte[] Zeitkritiker“²²⁹⁹ Heinrich Mann²³⁰⁰ nicht das Schicksal eines im Zusammenhang

²²⁹⁷ Durch die zeitliche Umdatierung der Filmhandlung entschärft sich deren zeitkritischer Impetus, wie Luise Dirscherl und Gunther Nickel unterstreichen: „Das Buch von Heinrich Mann spielt in der Zeit des Wilhelminismus, in den Drehbüchern wird sie in die Jahre 1925 bis 1929 verlegt. Das hatte zur Folge, daß die sozialkritische Dimension des Romans, die den Zeitbezug erfordert, zurückgenommen wurde. Die satirische Darstellung des Schulsystems im Kaiserreich durch Heinrich Mann findet in den Texten und im Film kein Pendant.“ Dirscherl u. Nickel: „Loise flöhen meine Lieder ...“, S. 28.

²²⁹⁸ Ralf Siebert: Heinrich Mann: *Im Schlaraffenland, Professor Unrat, Der Untertan*. Studien zur Theorie des Satirischen und zur satirischen Kommunikation im 20. Jahrhundert. Siegen: Bösch (= Kasseler Studien – Literatur, Kultur, Medien 3), S. 260. Hervorhebung im Original. Siebert erläutert weiter: „Den Leser nicht nur vom Objektbereich zu distanzieren oder gar zu brüskieren, sondern ihn gleichzeitig auch selbstreflektorisch in das Romangeschehen einzubinden, ist die paradoxe Aufgabe, die sich dem Satiriker Heinrich Mann bei der Niederschrift des Romans *Professor Unrat* stellt und damit seine satirische Kommunikationssituation charakterisiert.“ Siebert: Heinrich Mann, S. 260 f. Die nach Siebert hieraus für die Leser*innen z. T. möglich werdende „Identifikation mit der Zentralgestalt“ (Siebert: Heinrich Mann, S. 291.) ist jedoch letztlich als sehr begrenzt anzusehen, Unrat bleibt, gerade auch wegen seines Gewaltausbruchs gegen Rosa Fröhlich am Romanende, eine ‚abstoßende‘ Figur. Vgl. zum Satirischen in der Literatur auch: Klaus Aman u. Wolfgang Hackl (Hrsg.): *Satire – Ironie – Parodie. Aspekte des Komischen in der deutschen Sprache und Literatur*. Innsbruck: Innsbruck University Press 2016 (= Innsbrucker Beiträge zur Kulturwissenschaft. Germanistische Reihe 85).

²²⁹⁹ Rudolf Wolff: *Die Schule – so bitter wie Medizin. Zur Realismuskonzeption in Heinrich Manns Professor Unrat*. In: Ders. (Hrsg.): *Heinrich Mann. Werk und Wirkung*. Bonn: Bouvier 1984 (= Sammlung Profile 7), S. 8–23, hier S. 8.

²³⁰⁰ Problematisch ist in Heinrich Manns Texten der transportierte Antisemitismus, vgl. hierzu Roland Reichen: *Heinrich Manns Romane zwischen Anti- und Philosemitismus*. Berlin:

mit dem ‚Überbürdungsdiskurs‘ ‚unter die Räder kommenden‘ jungen Schülers in den Fokus. Vielmehr bildet der gegen die Schülerschaft antagonistisch auftretende Schultyrann den zentralen Gegenstand der „satirisch-kritische[n] Romanhandlung“. ²³⁰¹ Damit wird in *Professor Unrat* nicht vornehmlich „pubertär-jugendliches Leiden, sondern das Funktionieren der Gewalt über die stimmlosen Schüler dargestellt“, ²³⁰² wobei diese Gewalt auf der Ebene der *historie* in der Defensive ist – zwischen der Autorität des Schuldirektors Wulicke bei Thomas Mann und des Gymnasialprofessors Unrat liegen Welten – sowie auf der *discours*-Ebene satirisch unterlaufen wird.

20.2 Unrat: Der stigmatisierte Tyrann

Der Roman setzt mit dem satirisch zitierten Motiv des Tyrannenmordes ein. Wenn auf dem Schulhof als *running gag* unter den Schülern jemand wieder ‚Unrat‘ gewittert zu haben glaubt, ²³⁰³ „zuckte der Alte heftig mit der Schulter, immer mit der rechten, zu hohen“ und blickt „falsch“, „scheu und rachsüchtig“ nach den ‚Cesarenmördern‘: „der Blick eines Tyrannen mit schlechtem Gewissen, der in den Falten der Mäntel nach Dolchen späht.“ ²³⁰⁴ Unrat – wie er auch vom Erzähler in Komplizenschaft mit den Schülern und Leser*innen stigmatisierend ²³⁰⁵ genannt wird –, ist die deformierte Karikatur eines Gymnasialprofessors. Mit Rosenkranz ist der Tyrann als Karikatur hässlich und komisch zugleich und in Heinrich Manns literarischer Figur des Professors Unrat prototypisch getroffen. Der deformierte Körper ist mit dem diffamierenden Namen der Kunstfigur untrennbar amalgamiert. Durch die „höhnische[]

Metropol 2016 u. Rolf Thiede: Stereotypen vom Juden. Die frühen Schriften von Heinrich und Thomas Mann. Zum antisemitischen Diskurs der Moderne und dem Versuch seiner Überwindung. Berlin: Metropol 1998 (= Reihe Dokumente, Texte, Materialien 23).

²³⁰¹ Siebert: Heinrich Mann, S. 291.

²³⁰² Klaus Schröter: Heinrich Mann. In Selbstzeugnissen und Bilddokumenten. Dargestellt v. Klaus Schröter. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1974 (= Rowohlt's Monographien 125), S. 62.

²³⁰³ Vgl. Mann: Professor Unrat oder Das Ende eines Tyrannen, S. 9.

²³⁰⁴ Mann: Professor Unrat oder Das Ende eines Tyrannen, S. 9.

²³⁰⁵ Zum Stigmabegriff gilt auch hier mit Goffman: „Ein Individuum, das leicht in gewöhnlichen sozialen Verkehr hätte aufgenommen werden können, besitzt ein Merkmal, das sich der Aufmerksamkeit aufdrängt und bewirken kann, daß wir uns bei der Begegnung mit diesem Individuum von ihm abwenden, wodurch der Anspruch, den seine anderen Eigenschaften an uns stellen, gebrochen wird. Es hat ein Stigma, das heißt, es ist in unerwünschter Weise anders, als wir es antizipiert hatten. Uns und diejenigen, die von den jeweils in Frage stehenden Erwartungen nicht negativ abweichen, werde ich die *Normalen* nennen.“ Goffman: Stigma, S. 13. Hervorhebung im Original.

Verballhornung“²³⁰⁶ des Namens ‚Raate‘ zu ‚Unrat‘ sieht die Figur beständig ein verbales Damoklesschwert über sich schweben, das Unrat bei jeder Anrufung mit seinem „Spottnamen“²³⁰⁷ von Neuem körperlich wahrnehmbar trifft.²³⁰⁸ Besonders verletzend ist für Raat dabei, dass die Verwendung seines Spottnamens sich nicht nur auf die Schülerschaft beschränkt, denn „Unrats Verhältnis zu seinen Kollegen gestaltet sich ähnlich wie das zu seinen Schülern: Wie alle Bürger der Stadt verspotten sie ihn durch seinen unrühmlichen Namen“. ²³⁰⁹ Diese Opferanteile Unrats werden jedoch durch die satirische Zeichnung seines Tyrannentums im Roman meist überlagert: „Unrat, der sich von den Schülern hinterrücks angefeindet, betrogen und gehaßt wußte, behandelte sie seinerseits als Erbfeinde, von denen man nicht genug ‚hineinlegen‘ und vom ‚Ziel der Klasse‘ zurückhalten konnte.“ Daher ist für ihn „[e]in Jahr [...] gut oder schlecht, je nachdem Unrat einige ‚faßte‘ oder ihnen ‚nichts beweisen‘ konnte.“²³¹⁰ Der altphilologische Tyrann hat „sein Leben ganz in Schulen verbracht“²³¹¹ und ist daher mit der Institution und ihren Strukturen verschmolzen. Die Schule hält er, ganz ähnlich wie es in den *Buddenbrooks* heißt, für einen „Staat im Staate“, ²³¹² in dem jede Abweichung von der von ihm als göltig erscheinenden Norm zu bekämpfen sei: „Was in der Schule vorgeht, hatte für Unrat Ernst und Wirklichkeit des Lebens. Trägheit kam der

2306 Felicia Geuder-Hanslik: „Die Männer der Ordnung und des festen Befehls“. Die Figur des Lehrers in Heinrich Manns *Professor Unrat* und Jurek Beckers *Schlaflose Tage*. Bamberg: University of Bamberg Press 2015 (= Bamberger Studien zu Literatur, Kultur und Medien 15), S. 38.

2307 Geuder-Hanslik: „Die Männer der Ordnung und des festen Befehls“, S. 58.

2308 Zur sprachlich-performativen Macht des Namens heißt es bei Butler: „Körper werden nur zu einem Ganzen, das heißt zu Totalitäten, durch das idealisierende und totalisierende spekulative Bild, das von dem sexuell markierten Namen über die Zeit hinweg aufrechterhalten wird. [...] Was den ganzheitlichen Körper konstituiert, ist weder eine natürliche Grenze oder ein organisches Telos, sondern das Gesetz der Verwandtschaft, das durch den Namen wirkt. [...] [D]er Name, der soziales Geschlecht und Verwandtschaft fest schreibt, wirkt wie eine politisch besetzende performative Äußerung. Benannt zu werden bedeutet deshalb, jenes Gesetz eingeschärft zu bekommen und in Übereinstimmung mit diesem Gesetz körperlich formiert zu werden.“ Butler: *Körper von Gewicht*, S. 104. Durch seinen stigmatisierenden Spottnamen wird Raats Körperlichkeit, sein Intellekt und seine soziale Stellung entwürdigt und zu ‚Dreck‘ und ‚Müll‘ in der sozialen Komplizenschaft von Schülern, Lehrkollegen und Stadtgesellschaft herabgestuft. Durch die anwachsende Zahl der Schüler, die später ihren Platz unter den erwerbstätigen Bürger*innen einnehmen, hat Unrat selbst dazu beigetragen, die Anzahl seiner ‚Rufmörder*innen‘ beständig zu potenzieren.

2309 Geuder-Hanslik: „Die Männer der Ordnung und des festen Befehls“, S. 48.

2310 Mann: *Professor Unrat oder Das Ende eines Tyrannen*, S. 16.

2311 Mann: *Professor Unrat oder Das Ende eines Tyrannen*, S. 16.

2312 Mann: *Buddenbrooks*, S. 796.

Verderblichkeit eines unnützen Bürgers gleich, Unachtsamkeit und Lachen waren Widerstand gegen die Staatsgewalt“.²³¹³ Mit den satirisch-kritischen Mitteln seines Romans „folgte Heinrich Mann sehr wohl der Einsicht, daß vor allem in der Schule die Voraussetzungen geschaffen werden für den gehorsamen Untertanen, der schließlich ein nützliches Mitglied der kaiserlich-preußischen Gesellschaft werden sollte“.²³¹⁴ Auch wenn Rudolf Wolff konstatiert, dass Heinrich Mann „der Forderung nach dem Literaten als Geschichtsschreiber“ nachkomme, indem er „die Figur eines preußischen Schultyrannen zeichnet“, in der „durchaus der Repräsentant des herrschenden Lehrertypus‘ um die Jahrhundertwende“²³¹⁵ gesehen werden könne, ist eine verallgemeinernde Festlegung darauf, dass Unrat prototypisch das preußische Schulsystem oder gar den Lehrerstand der Jahrhundertwende ‚an sich‘ verkörpert und entlarvt, nur bedingt zielführend.²³¹⁶ Unrat bleibt eine satirische Kunstfigur, die skurrile Einzelercheinungen und allgemeinere Strukturen – deren Gewalttätigkeiten aus heutiger Sicht schrill genug erscheinen – zugespitzt verkörpert und sich damit an den schulischen ‚Überbürdungsdiskurs‘ um 1900 anschlussfähig zeigt.

²³¹³ Mann: *Professor Unrat oder Das Ende eines Tyrannen*, S. 16 f.

²³¹⁴ Wolff: *Die Schule – so bitter wie Medizin*, S. 17. Vgl. hierzu Heinrich Manns satirischer Roman *Der Untertan* von 1918. In *nuce* wird die Untertanenmentalität des negativen Helden Diederich Heßling in der Schulepisode des Romans deutlich, in der aus Anlass des Geburtstages des Ordinarius das Klassenzimmer geschmückt wird und es heißt: „Diederich umwand sogar den Rohrstock.“ Heinrich Mann: *Der Untertan* [1918]. In: Ders.: *Gesammelte Werke in Einzelbänden*. Hrsg. v. Peter-Paul Schneider. 5. Aufl. Frankfurt a. M.: Fischer 2012, S. 13. Auch wenn im *Untertan* der Rohrstock noch sehr prominent in Szene gesetzt wird, kann doch mit Luserke konstatiert werden: „Die Symbole der schulmeisterlichen Gewalt wie ‚Bakel‘ (Schulmeisterstock) und ‚Ruhte‘ weichen im Laufe der Kulturgeschichte der Schule den Techniken und Apparaturen struktureller Gewalt.“ Weniger offen aber keineswegs weniger tyrannisch „besteht“ die „List der Macht“ nun „darin, unsichtbar zu sein, sich in Systeme, Verhaltensweisen und Ordnungen zurückzuziehen.“ Luserke: *Schule erzählt*, S. 14. Diederich hingegen hat die Gewalt internalisiert, masochistisch lustvoll schmückt er das Gewaltmittel des Rohrstocks, beglückt, selbst seine gerechte Strafe zu empfangen und voller pflichterfüllter Inbrunst, die Gewalt im Bewusstsein ‚vollkommen gerechter Übereinstimmung mit der Macht‘ gegen ihm Subordinierte auszuüben.

²³¹⁵ Wolff: *Die Schule – so bitter wie Medizin*, S. 17.

²³¹⁶ Vgl. hierzu Klaus Westphalen: „Die Meisterschaft, mit der etwa Thomas Mann, Heinrich Mann und Alfred Andersch die Notsituation der Schüler und die Tyrannei des Philologen geschildert haben, ist dazu angetan, uns ein Zerrbild dieses Lehrertyps einzuohämmern, dem in der Wirklichkeit des Schulunterrichts zumal in unseren Tagen entgegengesteuert wird.“ Klaus Westphalen: *Der böse liebe Schatten. Über den Philologen als exemplarische Lehrerfigur*. Eingeleitet von Klaus Westphalen. In: Ders. (Hrsg.): *Professor Unrat und seine Kollegen. Literarische Portraits des Philologen*. Eingel. v. Klaus Westphalen. Bamberg: Buchner 1986, S. 6–25, hier S. 17.

Wie auch schon in den *Buddenbrooks* werden auch in *Professor Unrat* mehrere Lehrerfiguren geschildert, die jedoch in unterschiedlichem Grade zum Schultyrannen taugen und auch durchaus, zu denken ist an den unglücklichen Kandidaten Modersohn aus Thomas Manns Roman, selbst in der Disziplinaranstalt überbündet und zerstört werden können.

Da im Gegensatz zu zahlreichen anderen Schultexten um 1900 der Fokus in *Professor Unrat* nicht auf einem leidenden Schüler, sondern auf dem satirisch gezeichneten, leidenden Schultyrannen liegt, verkehrt sich zumindest partiell das Bild und dem Tyrannen werden deutlich souveräner erscheinende Schüler – hierbei ist besonders Lohmann herauszuheben – entgegengestellt. Lohmann „machte Heinesche Gedichte und liebte eine dreißigjährige Dame. [...] Was mußte nun einem Lohmann der hölzerne Hanswurst dort auf dem Katheder für einen Eindruck machen; dieser an einer fixen Idee leidende Tölpel.“²³¹⁷ Der persönliche Antagonismus zwischen Lehrer- und Schülerfigur spitzt sich im Roman zu, denn „Unrat haßte Lohmann beinahe mehr als die andern, wegen seiner unnahbaren Widersetzlichkeit“,²³¹⁸ was dem souverän erscheinenden Lohmann jedoch nur „matte[] Geringschätzung“ und „von Ekel beträufeltes Mitleid“ abzurufen vermag.²³¹⁹ Als Lohmann und Kieselack Professor Raat mit der wiederholten Rede vom störenden ‚Unratsgeruch‘ während des Unterrichts mobben, was zu einem „Kichern“²³²⁰ in der Klasse führt,²³²¹ folgt auf diesen Autoritäts- und Machtverlust²³²² die Überreaktion des bedrohten Tyrannen:

Da ward Unrat, der schon den Wind des Aufruhrs im Gesicht spürte, von Panik ergriffen. Er fuhr vom Stuhl auf, machte über das Pult hinweg eckige Stöße nach allen Seiten, wie gegen zahllose Anstürmende, und rief: ‚Ins Kabuff! Alle ins Kabuff!‘ Es wollte nicht ruhig werden; Unrat glaubte, sich nur noch durch einen Gewaltstreich retten zu können.²³²³

²³¹⁷ Mann: *Professor Unrat oder Das Ende eines Tyrannen*, S. 18.

²³¹⁸ Mann: *Professor Unrat oder Das Ende eines Tyrannen*, S. 18 f.

²³¹⁹ Mann: *Professor Unrat oder Das Ende eines Tyrannen*, S. 19.

²³²⁰ Mann: *Professor Unrat oder Das Ende eines Tyrannen*, S. 19.

²³²¹ Vgl. Mann: *Professor Unrat oder Das Ende eines Tyrannen*, S. 19.

²³²² Mit Arendt gesprochen versucht Unrat vergeblich, seine nicht anerkannte Macht durch Gewalt zu simulieren. Die Lehrerfigur erscheint jedoch vollkommen unsouverän und vermag auch durch ihre Gewalt keinen wirklichen Schrecken zu verbreiten; in der Rolle des Tyrannen scheitert Raat, der als Karikatur erscheint.

²³²³ Mann: *Professor Unrat oder Das Ende eines Tyrannen*, S. 19. Unrats Klassenzimmer mit dem ‚Kabuff‘ wird im anschließenden Unterkapitel näher beleuchtet.

Seine halb öffentliche und halb private Tyrannis zu konsolidieren, bleibt auch nach einem Vierteljahrhundert in der Schule und darüber hinaus Unrats dringendstes Anliegen, wobei er sich beständig von „Rebellen“ bedroht sieht: „In ihm war der Drang, jeden möglichen Widerstand zu brechen, alle bevorstehenden Attentate zu vereiteln, es ringsumher noch stummer zu machen, Kirchhofsruhe herzustellen.“²³²⁴ Affektiert durch einem Hinweis auf die „Künstlerin Rosa“, den er ausgerechnet in „Lohmanns Heft“²³²⁵ mit dem von Unrat gesetzten sinnlos-willkürlichen Aufsatzthema über Schillers *Die Jungfrau von Orleans* entdeckt hatte,²³²⁶ geht Unrat nach dem Unterricht durch die Stadt, die ihm mit der Schule zu seinem stets bedrohten Herrschaftsraum verschmolzen ist.²³²⁷ Der Witwer Unrat,²³²⁸ der seinen einzigen Sohn als ‚Taugenichts‘ ansieht und daher verstoßen hat,²³²⁹ „hatte keines der bürgerlichen Laster“²³³⁰ und integriert sich nicht in die üblichen Bierabende mit seinen Kollegen.²³³¹ Er sondert sich stattdessen ab, auch um Schule und Stadt als miteinander amalgamierte Tyrannis für sich zu reklamieren und ein elitäres Gefühl der Überlegenheit genießen zu können: Unrat „ging unansehnlich, sogar verlacht unter diesem Volk umher – aber er gehörte, seinem Bewußtsein nach, zu den Herrschenden. Kein Bankier und kein Monarch war an der Macht stärker beteiligt, an der Erhaltung des Bestehenden mehr interessiert als Unrat.“²³³² Der Lehrer sieht sich in direkter Übereinstimmung mit der Staatsmacht. Unrat ist in seiner pathologisch zu nennenden Selbstwahrnehmung quasi der Staat, die satirisch gestaltete Identifikation des Untertanen Diederich Heßling mit dem Kaiser in Heinrich Manns Roman von 1918 wird hier bereits vorweggenommen, denn „Unrat ist Tyrann, insofern er seiner psychischen Struktur nach Untertan ist.“²³³³ Keineswegs ist Unrat also ein verschrobener Geistesaristokrat, der sich außerhalb staatlicher Ordnung bewegt. Auch wenn er sich von seinen Lehrerkollegen absondert, sieht er sich in seinem Inneren

2324 Mann: Professor Unrat oder Das Ende eines Tyrannen, S. 20.

2325 Mann: Professor Unrat oder Das Ende eines Tyrannen, S. 22.

2326 Mann: Professor Unrat oder Das Ende eines Tyrannen, S. 21 f.

2327 Zu Unrats Wahrnehmung der Stadtlandschaft vgl. Kapitel III.20.3.

2328 Vgl. Mann: Professor Unrat oder Das Ende eines Tyrannen, S. 25 f. u. S. 34.

2329 Vgl. Mann: Professor Unrat oder Das Ende eines Tyrannen, S. 26. Besonders demütigend ist für Unrat, dass sein ‚missratener‘ Sohn „viermal durch das Examen gefallen“ ist. Mann: Professor Unrat oder Das Ende eines Tyrannen, S. 26.

2330 Mann: Professor Unrat oder Das Ende eines Tyrannen, S. 34.

2331 Vgl. Mann: Professor Unrat oder Das Ende eines Tyrannen, S. 47.

2332 Mann: Professor Unrat oder Das Ende eines Tyrannen, S. 44 f.

2333 Elke Emrich: Macht und Geist im Werk Heinrich Manns. Eine Überwindung Nietzsches aus dem Geist Voltaires. Berlin u. New York: De Gruyter 1981 (= Quellen und Forschungen zur Sprach- und Kulturgeschichte der germanischen Völker N. F. 77), S. 165.

doch als legitimer Repräsentant einer straffen staatlichen Ordnung. Unrat „wollte sie stark: eine einflußreiche Kirche, einen handfesten Säbel, strikten Gehorsam und starre Sitten“, damit er selbst die Vorstellung von Stärke auf sich projizieren kann. Dies gelingt auch teilweise, zumindest in seiner Imagination, denn „als Tyrann wußte er, wie man sich Sklaven erhält; wie der Pöbel, der Feind, die fünfzigtausend aufsässigen Schüler, die ihn bedrängten, zu bändigen waren.“²³³⁴

Doch der Genuss des Machtgefühls währt für Unrat nur kurz, zu sehr kreisen seine Gedanken um die „Barfuß tänzerin“²³³⁵ Rosa Fröhlich und „Lohmann schien in Beziehung zu stehn zur Künstlerin Fröhlich; Unrat errötete darüber, weil er nicht anders konnte.“²³³⁶ Die Tingeltangel-Sängerin „hatte ihn merkwürdig angeregt, aufgekratzt“ und nicht nur redensartlich, sondern tatsächlich „aus dem Häuschen gebracht.“²³³⁷

Es beginnt im heterotopischen Raum des Blauen Engels, der außerhalb von Unrats ‚Herrschaftsgebiet‘ liegt und daher für ihn sinnliches Neuland markiert, seine temporäre Dynamisierung und teilweise ‚Entwöhnung‘ von seiner tyrannischen Struktur, die ihn in der Schule und in der für ihn mit der Schule verbundenen Stadt fest im Griff hält. Im Rollentausch geht er im Verlauf des Romans bei der Lehrerin Rosa Fröhlich als „Schüler der Künstlerin“ in die erotische Lehre, indem er „den Garderoben- und Minnedienst von der Pieke auf erlernt.“²³³⁸ Seine Dynamisierung bleibt jedoch partiell und temporär, da auch die Künstlerin Fröhlich sein Haustyranntum letztlich nicht tilgen kann, wie das Romanende zeigt. Auffallend ist, wie Unrat Rosa Fröhlich mit sich verbindet und diese fälschlich als zentralen Teil seines Schutzraumes betrachtet. Als Unrat im Blauen Engel unter dem Eindruck der Künstlerin Fröhlich des Schülers Kieselack gewahr wird, der die Darbietung der ‚Barfuß tänzerin‘ verhöhnt, geht sein tyrannischer Impuls mit ihm durch und er versucht ebenso bezeichnend wie vergeblich, Schule und Unterhaltungslokal miteinander zu verschmelzen, indem er die Garderobe der Künstlerin Fröhlich zum Bestrafungsort, analog zum Kabuff in der Schule, umfunktionieren will:

In diesem Augenblick sah er Kieselack mit den Armen über dem hohen Kasten des Klaviers liegen, zuckend am ganzen Körper. Und jetzt *hörte* er ihn sogar lachen. Da ging Unrat unter in der schwindelnden Panik des Tyrannen, der den Pöbel im Palast und alles verloren sieht. In diesem Augenblick war ihm jede

²³³⁴ Mann: Professor Unrat oder Das Ende eines Tyrannen, S. 45.

²³³⁵ Mann: Professor Unrat oder Das Ende eines Tyrannen, S. 38.

²³³⁶ Mann: Professor Unrat oder Das Ende eines Tyrannen, S. 45.

²³³⁷ Mann: Professor Unrat oder Das Ende eines Tyrannen, S. 48.

²³³⁸ Wolff: Die Schule – so bitter wie Medizin, S. 20.

Gewalttat recht, er kannte kaum noch Grenzen. Er schrie, und seine Stimme schwoll an im Grabe: „Ins Kabuff! Ins Kabuff!“²³³⁹

Die sadistisch gefärbte Lust, aufmüpfige Schüler zu ‚fassen‘ und ins Kabuff zu sperren, findet ihr masochistisches Echo darin, der Künstlerin Fröhlich in ihrem Kabuff – in das es Unrat immer wieder zieht – zu Diensten zu sein. Unrat „konnte nicht zu Abend essen, so erregt war er, und verließ trotz dem Widerspruch seiner Wirtschafterin sogleich das Haus, um der erste zu sein im Kabuff – in der Garderobe der Künstlerin Fröhlich.“²³⁴⁰ Unrats komisch wirkender ‚Schutzinstinkt‘ gegenüber Rosa Fröhlich setzt sich in seiner Zeit im Blauen Engel weiter fort. Als ein Unrat bekannter „ehemalige[r] Sekundaner“ im Publikum, denn „[d]er Saal war durchspickt mit den Widerspenstigen aus alten Jahrgängen“, sich zu lautstark gegenüber der Künstlerin Fröhlich verhält, springt bei Unrat sein tyrannischer Besitzwillen an. Er betrachtet Rosa Fröhlich als seinen persönlichen Bereich, den es zu verteidigen gilt: „Und Unrat fühlte, wie ihm schwindelnd seine Wut zu Kopf schoß, seine von Angst durchjagte Tyrannenwut. Die Künstlerin Fröhlich war seine eigene Angelegenheit! [...] Man vergriff sich an ihm selbst, wenn man sich unterstand, sie nicht gelten zu lassen!“²³⁴¹ Unrat fühlt in solchen Momenten die äußerste Beschränktheit seiner Macht. Der Tyrann ist ganz im Bann seiner Ästhetik, die er durch die Künstlerin Fröhlich stellvertretend für ihn verkörpert sieht, er kann diese jedoch nicht als ‚Staatskunst‘ durchsetzen, sondern ist der „Ohnmacht“²³⁴² anheim gegeben. Wie „[s]eine Schultyrannis“, so sind auch seine hilflosen Aktionen im Publikum des Blauen Engels „Ausdruck einer psychischen Ohnmacht, die in Haß und Rachsucht umschlägt“.²³⁴³ Als er Rosa Fröhlich, obwohl sie die Verse des von Unrat verhassten Lohmann vorträgt, gegen das missmutige Publikum verteidigen will,²³⁴⁴ spürt er die Bedeutungslosigkeit seiner Perspektive für andere: „Aber er konnte sie nicht zwingen, schön zu finden, was nach seinem Ermessen und Gebot schön war. [...] Unrats despotischer Trieb stieß hier auf die äußerste Grenze menschlicher Beugungsfähigkeit ... Er ertrug es kaum.“²³⁴⁵ Aus der Ohnmachtserfahrung, dem Machtverlust, den Unrat individuell erleidet, folgt der Gewaltwunsch, um, mit Arendt gesprochen, die verloren geglaubte Macht wieder zu restituieren (wobei Unrats Macht nur in der

²³³⁹ Mann: *Professor Unrat oder Das Ende eines Tyrannen*, S. 57. Hervorhebung im Original.

²³⁴⁰ Mann: *Professor Unrat oder Das Ende eines Tyrannen*, S. 88.

²³⁴¹ Mann: *Professor Unrat oder Das Ende eines Tyrannen*, S. 100.

²³⁴² Mann: *Professor Unrat oder Das Ende eines Tyrannen*, S. 101.

²³⁴³ Emrich: *Macht und Geist im Werk Heinrich Manns*, S. 165.

²³⁴⁴ Vgl. Mann: *Professor Unrat oder Das Ende eines Tyrannen*, S. 100–103.

²³⁴⁵ Mann: *Professor Unrat oder Das Ende eines Tyrannen*, S. 101.

Schule, nicht jedoch im Blauen Engel eine begrenzte Größe darstellt). Seine Vorstellung von Ästhetik, die er *in persona* von der Künstlerin Fröhlich mit sich selbst untrennbar verschmolzen sieht, will der schulmeisterliche Pantoffeltyrann gewaltsam – wenn er denn könnte – als Norm für das Publikum durchsetzen. Unrat „wand sich unter der Begierde, so einen Schädel einmal aufzuschlagen und den Schönheitssinn darin mit krummen Fingern zurechtzurücken.“²³⁴⁶ Der Tyrann erleidet hier in der Figuration des Blauen Engels die Erfahrung der eigenen sozialen Impotenz gegenüber Rosa Fröhlich unter Zeugenschaft des Publikums. Wohltuend hingegen ist für Unrat der Rollentausch in Rosa Fröhlichs Kabuff, bei dem er sich im weiblichen Schutzraum in masochistischer Lust des Tyrannentums entledigen kann: „Unrat erfreute sich der Bedeutung, die er in der Garderobe erobert hatte. [...] Dabei bekam er ihre Launen zu spüren. Je nachdem sie ihn gnädig die Schultern hinhielt oder ihm den Puderquast gegen das Gesicht schlug [...]“.²³⁴⁷ Rosa Fröhlich gibt ihm sogar einen „Backenstreich“ und nennt ihn „bei seinem nichtswürdigen Namen“, was masochistisch in ihm ein „Lustgefühl“ erregt.²³⁴⁸

Unrat geht es in seiner verkrusteten tyrannischen Struktur darum, neue Herrschaftsräume zu erobern und zu halten, auch wenn er sich in seiner Zeit im Blauen Engel und auch später in der Villa Unrat²³⁴⁹ durchaus dynamisiert und weniger tyrannisch erscheint. Der Roman *Professor Unrat* und seine Titelfigur sind mit Nietzsche und u. a. mit dem Willen zur Macht in Verbindung gebracht worden.²³⁵⁰ Elke Emrich vertritt die Auffassung: „In Unrat wird der Typus eines vom Willen zur Macht beherrschten Menschen in letzte Konsequenzen geführt.“²³⁵¹ Dabei ist allerdings zu betonen, dass die Figur Unrat stets

2346 Mann: *Professor Unrat oder Das Ende eines Tyrannen*, S. 101.

2347 Mann: *Professor Unrat oder Das Ende eines Tyrannen*, S. 111.

2348 Mann: *Professor Unrat oder Das Ende eines Tyrannen*, S. 112.

2349 Vgl. Siebert: *Heinrich Mann*, S. 287.

2350 Vgl. Ariane Martin: *Erotische Politik. Heinrich Manns erzählerisches Frühwerk*. Würzburg: Königshausen & Neumann 1993 (= *Epistemata Literaturwissenschaft* 106), S. 66. Martin bezieht sich auf: J. E. Allison: *An analysis of the Nietzsches „Wille zur Macht“ as Portrayed in Heinrich Mann's Professor Unrat*. In: *New German Studies* 7 (1979), H. 3, S. 189–204 u. Emrich: *Macht und Geist im Werk Heinrich Manns*, bes. S. 163. Zu Nietzsche bei Emrich vgl. S. 163–201. Vgl. zur Auseinandersetzung mit Nietzsche und Heinrich Mann auch Rudolf Walter: *Friedrich Nietzsche – Jugendstil – Heinrich Mann. Zur geistigen Situation der Jahrhundertwende*. München: Fink 1976 (= *Münchener germanistische Beiträge* 17); Klaus Schröter: *Anfänge Heinrich Manns. Zu den Grundlagen seines Gesamtwerks*. Stuttgart: Metzler 1965 (= *Germanistische Abhandlungen* 10), S. 68–115 u. Ralf Schlichting: *Heinrich Mann und Friedrich Nietzsche, Studien zur Entwicklung der realistischen Kunstauffassung im Werk Heinrich Manns bis 1925*. Frankfurt a. M., Bern u. New York: Lang 1986.

2351 Emrich: *Macht und Geist im Werk Heinrich Manns*, S. 163.

satirisch gebrochen ist. In ihr werden nicht Nietzsches Theoreme veranschaulicht, sondern die Kunstfigur dient der kritischen Reflexion gesellschaftlicher Diskurse, in denen eben auch ein populäres Nietzschebild präsent ist, das jedoch nicht mit Nietzsches Texten verwechselt werden sollte. „Tyranne“ und „Anarchist“ erweisen sich“ in Heinrich Manns Roman, so Emrich, „als die zwei Seiten ein und derselben Persönlichkeitsstruktur, als die Ausdrucksformen eines vom Willen zur Macht getriebenen Untertanen, eines Zu-kurz-Gekommenen“.²³⁵² Bei Nietzsche gehen jedoch Untertanentum und Wille zur Macht keinesfalls Hand in Hand, sondern sie sind grundsätzlich antagonistisch.²³⁵³ Vielmehr ließe sich Unrat mit Schopenhauer als eine leidende, vom sinnlosen und blinden Willen getriebene Existenz – fernab von Genie und Kontemplation – verstehen. Den Roman also, wie Emrich, als „satirische Umsetzung von Nietzsches Kunst- und Lebensphilosophie“²³⁵⁴ zu lesen, kann nur dann partiell berechtigt sein, wenn der Fokus auf dem Satirischen liegt. Doch auch in diesem Fall nähert sich die Interpretation bald einem *dead end*: Zu schief und wackelig sind diese Nietzscheanalogien konstruiert, als dass sie wirklich substanziell tragen könnten. Zwischen einem Zarathustra und einem Professor Raat liegen (intellektuelle) Welten und geradezu gegensätzliche geistige (Spann-)Weiten. Während Zarathustra an den beschränkten Menschen leidet, leidet Unrat, ohne dies erkennen zu können, aufgrund seiner eigenen Beschränktheit. Wie Emrich in der Kunstfigur Unrat dann gar eine „verschlüsselte Nietzsche-Karikatur“²³⁵⁵ zu sehen, wirkt gewollt: viel zu groß ist die Differenz zwischen der Weite und Beweglichkeit der Gedankenwelt Nietzsches – der sich immer von den Menschen entfernen wollte – und der starr-schematischen Verstocktheit und Beschränktheit des von Heinrich Mann satirisch gezeichneten Altphilologen, – der seinen Schülern sogar abends noch nachstellt – die Karikatur ginge viel zu unscharf am ‚Typischen‘ vorbei und könnte weder Nietzsche, noch dessen semantische Verwendung des Tyrannenbegriffs ‚fassen‘.

Schlüssiger erscheint hingegen die Verbindung des Romans zum Apollinischen und Dionysischen.²³⁵⁶ Letzteres verräumlicht sich in der heterotopischen „Wirkungsstätte der Künstlerin Fröhlich“.²³⁵⁷ Im Anschluss hieran kann der zweite Titelteil des Romans, *oder Das Ende eines Tyrannen*, doppeldeutig

2352 Emrich: Macht und Geist im Werk Heinrich Manns, S. 170.

2353 Vgl. auch die Differenz zwischen ‚Herren-Moral‘ und ‚Sklassen-Moral‘, s. Kapitel I.7.4-5.

2354 Emrich: Macht und Geist im Werk Heinrich Manns, S. 187.

2355 Emrich: Macht und Geist im Werk Heinrich Manns, S. 193.

2356 Vgl. Martin: Erotische Politik, S. 73–77.

2357 Martin: Erotische Politik, S. 75.

gelesen werden: Im Sinne eines *Buddenbrook'schen* ‚Abwärts‘ geht die bürgerliche Existenz des Schultyrannen Raat einerseits zugrunde, andererseits, hierauf weist Ariane Martin hin, endet auch, zumindest partiell, das Tyrannische in der Figur Unrat durch seine Begegnung mit Rosa Fröhlich,²³⁵⁸ der „Repräsentantin des Dionysischen“.²³⁵⁹ Das Dionysische in der Villa Unrat, in der die Werte in Form eines ‚jenseits von Gut und Böse‘ umgewertet erscheinen,²³⁶⁰ ist der Fluchtpunkt für einen heterotopischen Gesellschaftsraum. Unrat erfüllt zusammen mit Rosa Fröhlich eine ‚hygienische‘ Funktion für die Triebstruktur des städtischen Bürgertums und ist damit deren unausgesprochen beauftragter Dienstleister des Lasters.

Nach der Episode in der „Villa“²³⁶¹ Unrats, bei der die abendlichen Treffen bald zu „Orgien“²³⁶² ausufern und es im Zuge der „Entsittlichung“²³⁶³ zu „einer fortschreitenden Entlarvung der Stadtgesellschaft“²³⁶⁴ und ihrer „heuchlerischen Kollektivmentalität“²³⁶⁵ kommt – was für Unrat seinen „Triumph“²³⁶⁶ markiert –, stürzt das dionysisch-heterotopische ‚Kartenhaus‘ rasch in sich zusammen. Unrats Ausfälle, die sich immer mehr steigern, bis „sie ihn nicht mehr haben wollen bei der Schule“,²³⁶⁷ gehen nun mit „Rachgier“ gegen Rosa Fröhlich einher, die aus Unrats Sicht „eine Masse Unfug getrieben“ hat, bis er sich schließlich wünscht, dass sie „in einem tiefen und finstern Kabuff ihr Leben enden möge.“²³⁶⁸ Aufgrund des „Vorfalls mit dem Hünengrab“²³⁶⁹ und der sich anschließenden Gerichtsverhandlung endet die schulische Laufbahn der ‚Rebellen‘ Lohmann, Kieselack und von Erztum am hiesigen Gymnasium.²³⁷⁰ Auch „Unrat ward entlassen“,²³⁷¹ wobei Lohmann durchaus „Mitleid“ mit dem „interessanten Anarchisten“ empfindet.²³⁷² Die „Charakterisierung des Altphilologen als Tyrann und Anarchist“²³⁷³ zeigt, wie die Begriffe in Heinrich

2358 Vgl. Martin: *Erotische Politik*, S. 77.

2359 Martin: *Erotische Politik*, S. 77.

2360 Vgl. Emrich: *Macht und Geist im Werk Heinrich Manns*, S. 186.

2361 Mann: *Professor Unrat oder Das Ende eines Tyrannen*, S. 188.

2362 Mann: *Professor Unrat oder Das Ende eines Tyrannen*, S. 194.

2363 Mann: *Professor Unrat oder Das Ende eines Tyrannen*, S. 213.

2364 Siebert: *Heinrich Mann*, S. 290.

2365 Siebert: *Heinrich Mann*, S. 291.

2366 Mann: *Professor Unrat oder Das Ende eines Tyrannen*, S. 213.

2367 Mann: *Professor Unrat oder Das Ende eines Tyrannen*, S. 168.

2368 Mann: *Professor Unrat oder Das Ende eines Tyrannen*, S. 169.

2369 Mann: *Professor Unrat oder Das Ende eines Tyrannen*, S. 171.

2370 Vgl. Mann: *Professor Unrat oder Das Ende eines Tyrannen*, S. 171.

2371 Mann: *Professor Unrat oder Das Ende eines Tyrannen*, S. 171.

2372 Mann: *Professor Unrat oder Das Ende eines Tyrannen*, S. 170.

2373 Martin: *Erotische Politik*, S. 72.

Manns Roman verwendet und ineinander überblendet werden. Die „politischen Begriffe des *Tyrannen* und der *Anarchie* dienen dem Autor vornehmlich als Metaphern der psychologischen Analyse gesteigerter leidenschaftlich-affektiver Verhaltensweisen“.²³⁷⁴ Gleichzeitig wird der anarchische Zug im Tyrannischen unterstrichen: Unrat, der erst die/seine Ordnung tyrannisch durchgesetzt sehen will, hat später anarchische Freude an der Zersetzung der Ordnungsstrukturen des Bürgertums, beide Strebungen dienen jedoch dem Genuss eines Gefühls von ungeteilter Macht.

Nach einem Besuch von Pastor Quittjens, der sich negativ im Hinblick auf Rosa Fröhlich einlässt, besinnt sich Unrat schließlich wieder auf sie, der er „erst vor kurzem sehr Übles gewünscht“ hatte, und fällt in seine eingeschliffene tyrannische Struktur zurück: „Man vergriff sich an ihm selbst, wenn man sich unterstand, sie nicht gelten zu lassen! Seine von Angst durchjagte Tyrannenwut packte ihn, und er mußte sich stützen: wie damals, als das Publikum des Blauen Engels sie ausgelacht hatte.“²³⁷⁵ Nachdem Unrat wieder bei Rosa Fröhlich „anklopfte“²³⁷⁶ erlebten sie „eine schöne Zeit. Sie gingen zusammen aus und vervollständigten Einrichtung und Ausstattung der Künstlerin Fröhlich“ im Bewusstsein der „neidisch-entrüsteten und übelwollend-begehrlichen Blicke“ der Stadtgesellschaft.²³⁷⁷ Das gemeinsame Glück, „die Parodie der Zärtlichkeit“,²³⁷⁸ wird komplettiert durch die Heiratsabsichten Unrats²³⁷⁹ und der etwas spröden Akzeptanz der Vaterrolle für das „klein[e] weißgekleidete[] Kind“²³⁸⁰ von Rosa Fröhlich.

Der finale Konflikt des Romans bahnt sich mit dem aus Brüssel und England zurückgekehrten Lohmann an,²³⁸¹ der gegenüber Rosa Fröhlich in Bezug auf Unrat ein Soziogramm des Schul- und Haustyrannen entfaltet, das als Karikatur der Gewaltherrschaft erscheint, auch wenn Lohmann dabei nicht wirklich glaubt, die „Geschichte des alten lächerlichen Unrat zu erzählen“.²³⁸² In Lohmanns ‚Charakterstudie‘ wird erneut – entsprechend der These des Romans – das Tyrannische mit dem Anarchischen enggeführt:

²³⁷⁴ Schröter: Heinrich Mann, S. 62. Hervorhebung im Original.

²³⁷⁵ Mann: *Professor Unrat oder Das Ende eines Tyrannen*, S. 174.

²³⁷⁶ Mann: *Professor Unrat oder Das Ende eines Tyrannen*, S. 175.

²³⁷⁷ Mann: *Professor Unrat oder Das Ende eines Tyrannen*, S. 179.

²³⁷⁸ Mann: *Professor Unrat oder Das Ende eines Tyrannen*, S. 180.

²³⁷⁹ Vgl. Mann: *Professor Unrat oder Das Ende eines Tyrannen*, S. 181.

²³⁸⁰ Mann: *Professor Unrat oder Das Ende eines Tyrannen*, S. 182.

²³⁸¹ Vgl. Mann: *Professor Unrat oder Das Ende eines Tyrannen*, S. 223.

²³⁸² Mann: *Professor Unrat oder Das Ende eines Tyrannen*, S. 229.

„Er ist der Tyrann, der lieber untergeht, als eine Beschränkung duldet. Ein Spotttruf – und der dringt noch nachts durch die Purpurvorhänge seines Bettes und in seinen Traum – verursacht ihm blaue Flecke auf der Haut, und er braucht, um sich davon zu heilen, ein Blutbad. Er ist der Erfinder der Majestätsbeleidigung: er würde sie erfinden, wenn es noch zu tun wäre. Es kann kein Mensch sich ihm mit so wahnsinniger Selbstentäußerung hinwerfen, daß er ihn nicht noch als Empörer haßte. Der Menschenhaß wird ihm zur zehrenden Qual. Daß die Lungen ringsumher einen Atem einziehen und ausstoßen, den nicht er selber regelt, durchgällt ihn mit Rachsucht, spannt seine Nerven bis zum Zerreißen. Es braucht nur noch einen Anstoß, eine zufällige Widersetzlichkeit von Umständen – ein beschädigtes Hünengrab und alles, was damit zusammenhängt; es braucht nur noch die Überreizung seiner Anlagen und Triebe, zum Beispiel durch eine Frau –, und der Tyrann, von Panik erfaßt, ruft den Pöbel in den Palast, führt ihn zum Mordbrennen an, verkündet die Anarchie!“²³⁸³

Als Unrat in das Gespräch zwischen Fröhlich und Lohmann platzt, nimmt die Katastrophe ihren Lauf. Während Rosa Fröhlich vor dem handgreiflich werdenden Unrat ins Nebenzimmer flüchten kann,²³⁸⁴ entreißt der „interessante Anarchist“ schließlich „Lohmann die Briefftasche und stürzte mir ihr hinaus.“²³⁸⁵ Nachdem sich die Polizei dieses Falles angenommen hat, ist die „Stadt [...] in Jubel, weil Unrats Verhaftung beschlossen war“, und der inzwischen als Bierkutscher sich verdingende ehemalige Schüler Kiesellack höhnt noch bei der Verhaftung von Professor Raat und Rosa Fröhlich, die in der bereitstehenden Polizeidroschke Platz nehmen müssen: „'ne Fuhre Unrat!“²³⁸⁶

Mit dem Gymnasialprofessor Unrat steht bei Heinrich Mann im Gegensatz zu den meisten anderen Schultexten um 1900 eine tyrannische Lehrerfigur im Fokus. Semantisch macht der Autor häufigen Gebrauch vom Wortfeld ‚Tyrann‘, wobei dieses interessanterweise mehr und mehr mit dem Anarchischen verschmolzen wird, wie dies auch später bei Artaud (s. Kapitel III.17.2) der Fall ist. Beide Begriffe richten sich gegen ein bürgerliches Gemeinwesen und bedeuten dessen Zersetzung. Für die Figur Unrat verbindet sich das Tyrannische und das Anarchische vor allem mit einem Gefühl individueller Macht, das er sich nicht zuletzt aufgrund seiner beständigen Ohnmachtserfahrungen herbeisehnt. Der Tyrannenbegriff dient Heinrich Mann zur Entfaltung einer satirischen Ästhetik; mit Rosenkranz ist Unrat allein schon durch seinen Namen und die mit diesem verbundene Körperlichkeit hässlich und zugleich komisch gezeichnet.

²³⁸³ Mann: Professor Unrat oder Das Ende eines Tyrannen, S. 228.

²³⁸⁴ Vgl. Mann: Professor Unrat oder Das Ende eines Tyrannen, S. 235–237.

²³⁸⁵ Mann: Professor Unrat oder Das Ende eines Tyrannen, S. 237.

²³⁸⁶ Mann: Professor Unrat oder Das Ende eines Tyrannen, S. 238.

20.3 Tyrannische Räume: Kabuff, Stadt und Wohnung

Neben dem dionysisch-heterotopischen Blauen Engel, der für Unrat zum Gegenraum des Tyrannischen wird, ist es vor allem das ‚Kabuff‘ in der Schule, das untrennbar mit der Figur und dem Roman im Gedächtnis bleibt. Unrat „nannte die Garderobe ‚Kabuff‘“²³⁸⁷ und fordert stets dann die Bestrafung rebellischer Schüler, wenn er den Machtverlust fürchtet: „Fort mit Ihnen ins Kabuff!“²³⁸⁸ In seinem „Lehnstuhl auf dem Katheder“²³⁸⁹ fühlt er sich, ähnlich wie die tyrannische Vaterfigur in Franz Kafkas *Brief an den Vater* (1919), über die es aus Perspektive des Sohnes heißt, „[i]n Deinem Lehnstuhl registertest Du die Welt“,²³⁹⁰ in einer machtvoll-souveränen Position: „Unrat auf seinem erhabenen Posten über all den Köpfen genoß seine vermeintliche Sicherheit“.²³⁹¹ Das Kabuff erfüllt für Unrat in der Figuration der mit ihm verbundenen Tyrannis die Funktion einer Strafkolonie bzw. eines Gefängnisses. Er ästhetisiert seinen Klassenraum, der für seine Schüler zur monströsen Heterotopie wird, ohne dies zu reflektieren, zu einem imaginären Staat, einer halb öffentlichen und halb privaten Tyrannis, die er aus seinem staatlich legitimierte Lehrerberuf für sich ableitet und die er – in seiner Phantasie – auf die ganze Stadt ausdehnt. Das Kabuff ist der Ort, in den die von ihm stigmatisierten Staatsfeinde ausgegliedert werden sollen: „Schickte er einen ins ‚Kabuff‘, war ihm dabei zumute wie dem Selbstherrscher, der wieder einmal einen Haufen Umstürzler in die Strafkolonie versenden und, mit Angst und Triumph, zugleich seine vollste Macht und ein unheimliches Wühlen an ihrer Wurzel fühlt.“²³⁹²

Für Unrat vergrößert sich die Bedrohung seines Herrschaftsanspruches mit der Zeit: „Da er seit einem Vierteljahrhundert an der Anstalt wirkte, waren Stadt und Umgebung voll von seinen ehemaligen Schülern“. Er trennt nicht zwischen Schule und übriger Stadt, was dazu führt, dass sich sein im Klassenzimmer und auf dem Schulhof täglich erlittenes Ohnmachtsgefühl nicht mit dem Verlassen des Schulgeländes erledigt. Vielmehr potenziert es sich in der Stadt: „Die Schule endete für ihn nicht mit der Hofmauer, sie erstreckte sich

²³⁸⁷ Mann: *Professor Unrat oder Das Ende eines Tyrannen*, S. 16.

²³⁸⁸ Mann: *Professor Unrat oder Das Ende eines Tyrannen*, S. 12.

²³⁸⁹ Mann: *Professor Unrat oder Das Ende eines Tyrannen*, S. 14.

²³⁹⁰ Franz Kafka: *Brief an den Vater* [1919]. In: Ders.: *Schriften, Tagebücher, Briefe*. Kritische Ausgabe. Nachgelassene Schriften und Fragmente II. Hrsg. v. Jürgen Born. Frankfurt a. M.: Fischer 1992, S. 143–217, hier S. 152.

²³⁹¹ Mann: *Professor Unrat oder Das Ende eines Tyrannen*, S. 17.

²³⁹² Mann: *Professor Unrat oder Das Ende eines Tyrannen*, S. 17.

über die Häuser ringsumher und auf alle Altersklassen der Einwohner.“²³⁹³ Daher fürchtet Unrat im Stadtraum insgesamt den Tyrannen-, Ruf'-Mord. Jede Anrufung mit seinem Spottnamen bedeutet für ihn, metaphorisch gesprochen, einen Dolch im Rücken: „Auf allen Seiten bedroht von Feinden, durchmaß Unrat die Straßen“, während „[e]ine empörte Klasse von fünfzigtausend Schülern [...] um Unrat her[tobte].“²³⁹⁴ Er selbst ist bei seinem abendlichen Gang durch die Stadt, die er als seine stets bedrohte Tyrannis wahrnimmt, wie bei der Suche nach der Künstlerin Fröhlich „in Jagdleidenschaft“²³⁹⁵ begriffen: „Wenn er wieder auf einem Türschild mit dem Namen eines Kollegen oder eines alten Schülers stieß, dachte er: ‚Sie faß ich auch noch mal‘, und rieb sich die Hände.“²³⁹⁶ Eine tragische *nuance* ergibt sich daraus, dass Professor Raat, im Gegensatz zu seiner verkrusteten Wahrnehmung, die ehemaligen Schüler durchaus nicht alle feindlich gesonnen sind. Der heterodiegetische und nullfokalisierte Erzähler lässt die Leser*innen daran teilhaben, „daß die Älteren in der Stadt seinen Namen [...] nicht aussprachen, um ihn zu verletzen, sondern der Jugenderinnerungen zuliebe, die ihnen mittlerweile harmlos heiter sahen; und daß er in der Stadt eine Figur war, die für jeden Komik umhertrug, aber für manchen eine zärtliche Komik.“²³⁹⁷

Obwohl der Gymnasialprofessor durch seine langjährige Tätigkeit im Schuldienst einiges Vermögen, genauer „dreißigtausend Mark Ersparnisse“,²³⁹⁸ angehäuft hat, das später in seiner Zeit mit der Künstlerin Fröhlich ‚leichtfertig verprasst‘ wird,²³⁹⁹ sieht es zu Beginn des Romans „bei Unrat zu Hause [...] eher dürrig aus“. ²⁴⁰⁰ In seiner Wohnung angelangt, legt der Pantoffeltyrann eine devote Haltung gegenüber seiner Wirtschafterin an den Tag, deren kaltes und zerkochtes Essen er kritiklos zu sich nimmt,²⁴⁰¹ denn, so seine Selbsterzählung, er „wollte sie davor bewahren, sich gegen ihren Herrn aufzulehnen.“²⁴⁰² Hier deutet sich bereits der Rollentausch Unrats gegenüber Frauen an. Dieser zeigt sich in der masochistischen Lust, die er später bei den durch die Künstlerin Fröhlich empfangenen Demütigungen empfindet. Unrat flüchtet nach dem

2393 Mann: Professor Unrat oder Das Ende eines Tyrannen, S. 17.

2394 Mann: Professor Unrat oder Das Ende eines Tyrannen, S. 35.

2395 Mann: Professor Unrat oder Das Ende eines Tyrannen, S. 39.

2396 Mann: Professor Unrat oder Das Ende eines Tyrannen, S. 48.

2397 Mann: Professor Unrat oder Das Ende eines Tyrannen, S. 36.

2398 Mann: Professor Unrat oder Das Ende eines Tyrannen, S. 189.

2399 Vgl. Mann: Professor Unrat oder Das Ende eines Tyrannen, S. 189.

2400 Mann: Professor Unrat oder Das Ende eines Tyrannen, S. 44.

2401 Vgl. Mann: Professor Unrat oder Das Ende eines Tyrannen, S. 45.

2402 Mann: Professor Unrat oder Das Ende eines Tyrannen, S. 45.

Essen an „sein Schreibpult“,²⁴⁰³ das Zentrum seiner intellektuellen Klausur. Seine regelrechte Verschmelzung mit dem Pult veranschaulicht die im Roman satirisch geschilderte Deformation des Intellektuellen: „[D]ie dreißigjährige Anstrengung, den rechten Arm daraufzulegen, hatte ihm die Schulter weit aus der graden Linie gehoben“. ²⁴⁰⁴ Trotz dieser ‚entstellenden‘ Tätigkeit bleibt das Pult im Rückzugsraum des Arbeitszimmers Unrats geistiges Refugium:

Aber die Literatur! Das war sein wichtiges Werk, wovon die Menschen nichts wußten, das hier in der Stille seit langer Zeit gedieh und das vielleicht einmal, Staunen erregend, aus Unrats Gruft hervorblühen sollte. Es handelte von den Partikeln bei Homer! ... Aber Lohmanns Aufsatzheft lag daneben und ließ ihn nicht in Stimmung kommen. Er mußte danach greifen und an die Künstlerin Fröhlich denken.²⁴⁰⁵

Das die klassische Philologie wohl kaum revolutionierende Werk über die „Partikeln bei Homer“ ist eine pedantisch-mechanische Fleißarbeit, sie weist Unrat als geistig und körperlich verknöcherte Karikatur des Philologen aus und reiht ihn damit in die literarische Tradition der Gelehrtensatire ein:²⁴⁰⁶ Nicht zufällig wird im selben Satz Unrats „wichtiges Werk“ und seine „Gruft“ miteinander in Beziehung gesetzt: Unrats Traktat ist nicht nur ‚tote‘ Wissenschaft, sondern auch todlangweilig.

²⁴⁰³ Mann: Professor Unrat oder Das Ende eines Tyrannen, S. 45.

²⁴⁰⁴ Mann: Professor Unrat oder Das Ende eines Tyrannen, S. 45 f.

²⁴⁰⁵ Mann: Professor Unrat oder Das Ende eines Tyrannen, S. 46.

²⁴⁰⁶ Vgl. hierzu auch bereits Sebastian Brants ironische Selbstbespiegelung in *Das Narrenschiff* (1494), in der es heißt: „Im Narrentanz voran ich gehe, / Da ich viel Bücher um mich sehe, / Die ich nicht lese und verstehe.“ Sebastian Brant: *Das Narrenschiff* [1494]. Übertrag. v. H. A. Junghans. Durchges. u. mit Anmerkungen sowie einem Nachwort neu hrsg. v. Hans-Joachim Mähl. Stuttgart: Reclam 2002 (= RUB 899), S. 12. Zu gelehrten Narrenfiguren vgl. Alexander Košenina: *Der gelehrte Narr. Gelehrtensatire seit der Aufklärung*. Göttingen: Wallstein 2003.

„In Deinem Lehnstuhl regierst Du die Welt“: Franz Kafkas *Brief an den Vater* (1919)

21.1 Kafka und das Tyrannische

In seinem ersten Brief an Felice Bauer vom 20.9.1912, in dem Franz Kafka an die Möglichkeit einer angedachten gemeinsamen „Palästina-reise“²⁴⁰⁷ anknüpft, bringt er in Bezug auf sich selbst das Tyrannische ins Spiel, welches sich in ihm während der Reise entwickeln könnte und plädiert vor diesem Hintergrund zunächst für die Aufnahme einer Korrespondenz:

[W]enn es auch dagegen Bedenken geben sollte, praktische Bedenken meine ich, mich auf eine Reise als Reisebegleiter, -führer, -Ballast, -Tyrann, und was sich noch aus mir entwickeln könnte, mitzunehmen, gegen mich als Korrespondenten – und darauf käme es ja vorläufig nur an – dürfte nichts Entscheidendes von vornherein einzuwenden sein und Sie können es wohl mit mir versuchen.²⁴⁰⁸

Der ‚Reisetyrann‘ erscheint hier als vorläufig letztes Nominalkompositum der von Kafka genannten Reihe und damit auch als deren Klimax. Erstaunlich mutet es zunächst an, dass Kafka dieses Rollenkonstrukt zumindest potenziell für sich in Anspruch nimmt. Doch mit dem Tyrannen bei Kafka ist keineswegs ein Randphänomen benannt. Das Tyrannische stellt einen zentralen Punkt seines Schreibens dar. Es steht in engster Verbindung mit den in den Texten vorherrschenden Machtstrukturen, amalgamiert sich mit bestimmten Figuren – vornehmlich dem Vater – und färbt letztlich auch auf die Autorschaftsinszenierung Kafkas selbst ab, die sich in Figuren auf der Ebene der *histoire* wie K. oder Franz einschreibt, und schließlich findet es sich auch in der postalischen Selbstdarstellung, wie im zitierten Brief an Felice Bauer. Wenn Vaterfiguren bei Kafka als Tyrannen erscheinen, begeben sich dann auch die Söhne als Teil der Vater-Sohn-Figuration in ihrem Überwindungsstreben der väterlichen Herrschaft auf den Weg zum Tyrannen?

²⁴⁰⁷ Franz Kafka: [1. Brief an Felice Bauer, 20. September 1912]. In: Ders.: Briefe an Felice Bauer und andere Korrespondenz aus der Verlobungszeit. Hrsg. v. Hans-Gerd Koch. Frankfurt a. M.: Fischer 2015, S. 7 f., hier S. 7.

²⁴⁰⁸ Kafka: [1. Brief an Felice Bauer, 20. September 1912], S. 8.

Während beispielsweise in den Romanfragmenten *Der Proceß* (1925) und *Das Schloß* (1925) besonders die Tyrannei der Bürokratie mit ihren undurchsichtigen Strukturen die Protagonisten peinigt, ist es immer wieder die Figur des Vaters, die – wie beispielsweise auch in *Das Urteil* (1913)²⁴⁰⁹ – als Tyrann erscheint: „Väter, die als Aggressoren auftreten, begegnen uns in vielen literarischen Texten Kafkas; sie kritisieren, beschimpfen und verurteilen ihre Söhne, jagen, verletzen und töten sie.“²⁴¹⁰ Kafkas Beschäftigung mit der tyrannischen Vaterfigur ist ein fortwährender zentraler Topos seines Arbeits- und Schreibprozesses. Er rezipierte „die antipatriarchale Literatur [...], die in den Jahren des Ersten Weltkriegs und bald darauf entstanden war: Walter Hasenclevers Drama *Der Sohn* [1914], Arnolt Bronnens *Vatermord* [1922], Franz Werfels Gedicht *Vater und Sohn* [1913] und der Roman *Nicht der Mörder, der Ermordete ist schuldig* [1920]“.²⁴¹¹ Die Auseinandersetzung mit autoritär-patriarchalen Strukturen, die sich im väterlichen Haustyrannen verdichten, wird von dem Autor, der vielfach in der „Rolle des ewigen Sohnes“²⁴¹² gesehen wird, mit am augenfälligsten in seinem Prosatext *Brief an den Vater* (verfasst 1919; posthum 1952 in der *Neuen Rundschau* veröffentlicht)²⁴¹³ durchexerziert. Dabei ist jedoch der Kurzschluss autobiographischer Vereindeutigungen zu vermeiden.²⁴¹⁴ Zwar existieren zahlreiche Überschneidungen zwischen der

2409 Vgl. zu der Erzählung Rainer J. Kaus: *Erzählte Psychoanalyse bei Franz Kafka. Eine Deutung von Kafkas Erzählung Das Urteil*. Heidelberg: Winter 1998 (= Beiträge zur neueren Literaturgeschichte 163).

2410 Michael Müller: *Kafka und sein Vater: Der Brief an den Vater*. In: Bettina von Jagow u. Oliver Jahraus (Hrsg.): *Kafka-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 2008, S. 37–44, hier, S. 39. Vgl. auch Josef Rattner: „Ich winselte einmal in der Nacht“: Kafka und das Vaterproblem. Krummwisch: Königsfurt 2000.

2411 Hans-Gerd Koch: Vorwort. In: Franz Kafka: *Brief an den Vater*. Mit einem unbekannten Bericht über Kafkas Vater als Lehrherr und anderen Materialien. Hrsg. v. Hans-Gerd Koch. Mit einem Nachwort v. Alena Wagnerová. Berlin: Wagenbach 2004, S. 7–10, hier S. 8. Zu den Konflikten zwischen Söhnen und Vätern in Kafkas Umfeld vgl. Arno A. Gassmann: *Lieber Vater, lieber Gott? Der Vater-Sohn-Konflikt bei den Autoren des engeren Prager Kreises* (Max Brod – Franz Kafka – Oskar Baum – Ludwig Winder). Oldenburg: Igel-Verl. Wissenschaft 2002 (= Literatur- und Medienwissenschaft 83).

2412 Peter-André Alt: *Franz Kafka. Der ewige Sohn. Eine Biographie*. München: Beck 2005, S. 563.

2413 Vgl. Daniel Weidner: <Brief an den Vater>. In: Manfred Engel u. Bernd Auerochs (Hrsg.): *Kafka-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*. Stuttgart u. Weimar: Metzler 2010, S. 293–301, hier S. 293.

2414 Etwas konsterniert bemerkt Michael Müller: „Überhaupt ist immer wieder die Frage gestellt worden, inwieweit der *Brief an den Vater* nicht auch literarisches Werk oder gar Fiktion [ist], sein dokumentarischer Wert also zweifelhaft sei“. Müller: *Kafka und sein Vater*, S. 43. Hartmut Binder stellt fest: „Es ist in der Forschung fast üblich geworden, die

Biographie des empirischen Autors und der *histoire* des literarischen Textes. Letzteren jedoch als autobiographisches Dokument der Lebensgeschichte Franz Kafkas lesen zu wollen, ignoriert die dezidierte „Literarität und Modernität“²⁴¹⁵ des Textes, der „noch mehr und anderes ist als nur Dokument, Quelle oder biographisches Material.“²⁴¹⁶ In *Brief an den Vater* zeigen sich „Züge zur Literarisierung [...], wohin man sieht; so vor allem zu zeigen an den kunstvollen Redeformen, die denjenigen in den Erzählungen entsprechen.“²⁴¹⁷ Diese „kasuistische Rhetorik und Dialektik des Textes“ widerspricht der Herangehensweise, so Peter-André Alt, „in ihm eine ungefilterte Quelle der biographischen Darstellung zu sehen.“²⁴¹⁸ In der folgenden Textanalyse steht nicht die empirische Person Hermann Kafka, sondern die literarische Ästhetisierung der tyrannischen Kunstfigur (so sehr sie auch biographisch grundiert ist) des fiktionalen autoritär-patriarchalen Vaters im Fokus, die über die konkrete Einzelercheinung prototypisch hinausweist: „Es ist der Versuch, die Figur des tyrannischen Vaters eines auslaufenden Zeitalters mit den Mitteln der Literatur zu bannen, und das könnte bedeuten, daß vieles, was wir in dem ‚Brief‘ über Hermann Kafka erfahren, unter dem Gesichtspunkt der Fiktion zu betrachten ist.“²⁴¹⁹ Gleiches gilt für den Sohn Franz, der ebenfalls als literarische Kunstfigur in den Fokus rückt. Vertreten wird die These, dass auf der Folie der Inszenierung des tyrannischen Vaters sich die Figur des schreibenden Sohnes selbst zum Tyrannen entwickelt. Dies geschieht, indem Franz in literarischer

Aussagen des Briefs mit dem Hinweis zu relativieren, Kafka selber habe nicht viel von dessen Wahrheitsgehalt gehalten.“ Hartmut Binder: Kafka-Kommentar zu den Romanen, Rezensionen, Aphorismen und zum *Brief an den Vater*. München: Winkler 1976, S. 426.

2415 Walter Müller-Seidel: Franz Kafkas *Brief an den Vater*. Ein literarischer Text der Moderne. In: *Orbis Litterarum* 42 (1987), S. 353–374, hier S. 353 f.

2416 Müller-Seidel: Franz Kafkas *Brief an den Vater*, S. 353 f. Zur Entstehung und Forschungsgeschichte sowie den nicht-fiktionalen und den fiktionalen Einordnungen von Kafkas *Brief an den Vater* vgl. Carlo Brune: „Ein enterbter Sohn“. Studie zu Franz Kafkas *Brief an den Vater*. Essen: Die Blaue Eule 2000 (= Literaturwissenschaft in der Blauen Eule 32), S. 71–94. Die gescheiterte Verbindung Franz Kafkas mit Julie Wohryzek als Schreibauslöser des literarischen Textes ist bekannt: „Der Widerstand seines Vaters gegen seine Verbindung mit Julie Wohryzek war wohl der Auslöser dafür, dass Kafka sich zwischen dem 10. und dem 13. November 1919 erneut in Schelesen aufhielt, mit der Niederschrift des ‚Vater-Briefs‘ begann“. Müller: Kafka und sein Vater, S. 42.

2417 Müller-Seidel: Franz Kafkas *Brief an den Vater*, S. 357.

2418 Alt: Franz Kafka, S. 563.

2419 Koch: Vorwort, S. 9. Nicht nur der Vater Hermann Kafka, sondern auch der Sohn wurde als Gegenstand der psychoanalytischen Untersuchung wiederum als Tyrann gekennzeichnet: Vgl. Dagmar Fischer: Franz Kafka – der tyrannische Sohn. Andro-Sphinx – Ödipus- und Kastrationskomplex. Schlüssel zum Verständnis seiner Prosa. Frankfurt a. M. u. a.: Lang 2010.

Komplizenschaft mit seinen Leser*innen (sozusagen den ‚Geschworenen‘ zu seinem ‚Fall‘ in einem ihm fernen Raum und einer fernen Zeit) einen Prozess aufgrund des Vorwurfs der Tyrannei gegen den Vater führt. Für Franz bekommt das Tyrannische ein janusköpfiges Antlitz, indem er ihm mit Abwehr und Affirmation zugleich begegnet, jedoch nicht entrinnen kann.

21.2 Der haustyrannische Vater

Die Figur des tyrannischen Vaters Hermann, in der sich bereits klanglich der ‚Herr‘ mit dem ‚Mann‘ zu einer dominanten Männlichkeitsperformanz verbindet, wird ausschließlich aus der Sicht der autodiegetisch intern-fokalisierten Sohnfigur Franz geschildert und stellt die Grundvoraussetzung und den Stoff für Kafkas Text *Brief an den Vater* dar. Auch wenn der Prosatext, „genuin literarisch, den Vater zum imaginären Ankläger auf[baut], der die Regeln des Kampfes festlegt und die Normverstöße des Sohnes ahndet“,²⁴²⁰ vermag es der advokatisch gewiefte Sohn im Verlauf des Textes, durch verschiedene Winkeltzüge den Vater, trotz dessen scheinbarer Übermacht, rhetorisch zu umkreisen und in die Zange zu nehmen. Der Erzähler zielt dabei auf eine überzeitlich-nachhaltige Komplizenschaft mit den Leser*innen gegenüber dem Vater ab, um dessen Tyrannei zu brechen, anstelle den Vater selbst rhetorisch in direkter Weise zu bezwingen. Die Bezeichnung ‚Tyran‘ delegitimiert dabei die väterliche Rollenidentität, indem die von außen kommenden Vatergesetze als willkürliche Setzungen entlarvt werden.²⁴²¹

Zunächst wird der Charakter des Vaters von Franz durchaus als untyrannisch beschrieben: „Nun bist Du ja im Grunde ein gütiger und weicher Mensch [...] [,] aber nicht jedes Kind hat die Ausdauer und Unerschrockenheit, solange zu suchen, bis es zu der Güte kommt.“²⁴²² Rasch entpuppt sich der Vater mit seiner „geistige[n] Oberherrschaft“²⁴²³ in der ästhetisierenden Inszenierung des Sohnes jedoch als uneingeschränkter Herrscher der paternalistischen Haustyrannis:

²⁴²⁰ Alt: Franz Kafka, S. 565.

²⁴²¹ Carlo Brune bemerkt, „daß der väterliche Tyrann nur als Vertreter des Gesetzes *erscheint*, und dieses nicht, wie beispielsweise sozialgeschichtlich argumentierende Analysen behaupten, *verkörpert*“. Brune: „Ein enterbter Sohn“, S. 112. Hervorhebung im Original.

²⁴²² Franz Kafka: Brief an den Vater [1919]. In: Ders.: Schriften, Tagebücher, Briefe. Kritische Ausgabe. Nachgelassene Schriften und Fragmente II. Hrsg. v. Jürgen Born. Frankfurt a. M.: Fischer 1992, S. 143–217, hier S. 148. (Vgl. zur verwendeten Ausgabe bereits Fußnote 2390).

²⁴²³ Kafka: Brief an den Vater, S. 151.

Du hattest Dich allein durch eigene Kraft so hoch hinaufgearbeitet, infolgedessen hattest Du unbeschränktes Vertrauen zu Deiner Meinung. Das war für mich als Kind nicht einmal so blendend wie später für den heranwachsenden jungen Menschen. In Deinem Lehnstuhl regierst Du die Welt. Deine Meinung war richtig, jede andere war verrückt, überspannt, meschugge, nicht normal.²⁴²⁴

Für den Sohn bekommt der Vater „das Rätselhafte, das alle Tyrannen haben, deren Recht auf ihrer Person, nicht auf dem Denken begründet ist. Wenigstens schien es [ihm] so.“²⁴²⁵ Wie auch bereits in *Das Urteil* ist dem Sohn die empathielose Macht der Vaterfigur allgegenwärtig: „Unverständlich war mir immer Deine vollständige Empfindungslosigkeit dafür, was für Leid und Schande Du mit Deinen Worten und Urteilen mir zufügen konntest, es war, als hättest Du keine Ahnung von Deiner Macht.“²⁴²⁶ Durch diese väterliche Macht erscheint dem Sohn „die Welt [...] in drei Teile geteilt“,²⁴²⁷ nämlich

in einen, wo ich, der Sklave lebte, unter Gesetzten, die nur für mich erfunden waren und denen ich überdies, ich wusste nicht warum, niemals völlig entsprechen konnte, dann in eine zweite Welt, die unendlich von meiner entfernt war, in der Du lebstest, beschäftigt mit der Regierung, mit dem Ausgeben der Befehle und mit dem Ärger wegen deren Nichtbefolgung, und schließlich in eine dritte Welt, wo die übrigen Leute glücklich und frei von Befehlen und Gehorchen lebten.²⁴²⁸

Im eng eingegrenzten Herrschaftsbereich der väterlichen Tyrannis ist der ‚versklavte‘ Sohn ganz dem „herrische[n] Temperament“²⁴²⁹ des Vaters ausgesetzt, der in einer Atmosphäre körperlicher Gewaltandrohung die psychische Gewalt der physischen Züchtigung vorzieht: „Es ist auch wahr, dass Du mich kaum einmal wirklich geschlagen hast. Aber das Schreien, das Rotwerden Deines Gesichts, das eilige Losmachen der Hosenträger, ihr Bereitliegen auf der Stuhllehne war für mich fast ärger. Es ist, wie wenn einer gehenkt werden soll.“²⁴³⁰ Wie auch in Bronnens *Vatermord* inszeniert sich der Vater, ganz im Gegensatz zur Wahrnehmung des Sohnes, als fürsorglicher Hausvorstand, der betont, dass der Sohn „dank“ der väterlichen „Arbeit ohne alle Entbehrungen in Ruhe, Wärme, Fülle lebte“,²⁴³¹ wohingegen er als Kind schon „glücklich“ gewesen

²⁴²⁴ Kafka: Brief an den Vater, S. 151 f.

²⁴²⁵ Kafka: Brief an den Vater, S. 152.

²⁴²⁶ Kafka: Brief an den Vater, S. 154.

²⁴²⁷ Kafka: Brief an den Vater, S. 156.

²⁴²⁸ Kafka: Brief an den Vater, S. 156.

²⁴²⁹ Kafka: Brief an den Vater, S. 158.

²⁴³⁰ Kafka: Brief an den Vater, S. 168.

²⁴³¹ Kafka: Brief an den Vater, S. 168 f.

sei, wenn die Familie „Erdäpfel“²⁴³² essen konnte. Bestehen bleibt die immerwährende „Furcht“²⁴³³ des Sohnes vor seinem Vater, die sich auch aufgrund der für den einzigen verbleibenden Sohn ungünstigen Familienkonstellation verstärkt: „Nur eben als Vater warst Du zu stark für mich, besonders da meine Brüder klein starben, die Schwestern erst lange nachher kamen, ich also den ersten Stoß ganz allein aushalten mußte, dazu war ich viel zu schwach.“²⁴³⁴ Das Themenfeld ‚Stärke und Schwäche‘ agiert der Text insbesondere anhand der Körperlichkeit weiter aus. Kafkas *Brief an den Vater* entfaltet eine ins Phantastische vergrößerte Körperlichkeit des Vaters, der in seinem ‚Lehnstuhl die Welt regiert‘, und somit der vom autodiegetischen Erzähler als Erlösung von der Tyrannei erhofften rettenden Hochzeit im Wege steht (oder besser gesagt sitzt bzw. liegt). Ein enormer Tyrannenkörper wird in Kafkas Text evoziert, der praktisch den gesamten Raum der fiktionalen Welt einzunehmen scheint, ein überlebensgroßer Hobbes’scher Leviathan, vor dessen Antlitz und Körper die zierliche Figur des Sohnes verzweigt:

So wie wir aber sind, ist mir das Heiraten dadurch verschlossen, daß es gerade Dein eigenstes Gebiet ist. Manchmal stelle ich mir die Erdkarte ausgespannt und Dich quer über sie hin ausgestreckt vor. Und es ist mir dann, als kämen für mein Leben nur die Gegenden in Betracht, die Du entweder nicht bedeckst oder die nicht in Deiner Reichweite liegen. Und das sind entsprechend der Vorstellung, die ich von Deiner Größe habe, nicht viele und nicht sehr trostreiche Gegenden und besonders die Ehe ist nicht darunter.²⁴³⁵

Der Sohn „war ja schon niedergedrückt durch“ die „bloße Körperlichkeit“²⁴³⁶ des Vaters. Die körperliche Präsenz, die der Text entfaltet, zeichnet das plastische Bild des Haustyrannen, der über seinen privaten und beruflichen Bereich herrscht. Auf der Folie seiner körperlichen Kapazitäten beschreibt der Sohn den Vater als körperlich-geistigen Antagonisten:

Du dagegen ein wirklicher Kafka an Stärke, Gesundheit, Appetit, Stimmkraft, Redebegabung, Selbstzufriedenheit, Weltüberlegenheit, Ausdauer, Geistesgegenwart, Menschenkenntnis, einer gewissen Großzügigkeit, natürlich auch mit allen zu diesen Vorzügen gehörigen Fehlern und Schwächen, in welche Dich Dein Temperament und manchmal Dein Jähzorn hineinhetzen.²⁴³⁷

²⁴³² Kafka: Brief an den Vater, S. 169.

²⁴³³ Kafka: Brief an den Vater, S. 143.

²⁴³⁴ Kafka: Brief an den Vater, S. 146.

²⁴³⁵ Kafka: Brief an den Vater, S. 210.

²⁴³⁶ Kafka: Brief an den Vater, S. 151.

²⁴³⁷ Kafka: Brief an den Vater, S. 146.

Die Robustheit und Stärke der Vaterfigur erscheint in der Darstellung des Sohnes auch nicht durch (keineswegs ungefährliche) Herzprobleme geschmälert, sondern diese werden wiederum als Herrschaftsmittel denunziert: „[H]öchstens ist Dir die Herznervosität ein Mittel zur strengeren Ausübung der Herrschaft, da der Gedanke daran die letzte Widerrede im anderen ersticken muß.“²⁴³⁸ In einer Kindheitsepisode, als sich Vater und Sohn in Vorbereitung des Schwimmens „in einer Kabine auszogen“, wird der körperliche Gegensatz von Schwäche (Sohn) und Stärke (Vater) plastisch veranschaulicht: „Ich mager, schwach, schmal, Du stark, groß, breit. Schon in der Kabine kam ich mir jämmerlich vor und zwar nicht nur vor Dir, sondern vor der ganzen Welt, denn Du warst für mich das Maß aller Dinge.“ Trotz der erfahrenen körperlichen Demütigung ist der Sohn jedoch „auch [...] stolz auf den Körper [seines] Vaters.“²⁴³⁹ Während der Sohn seinen Vater durchgehend, trotz dessen „Herznervosität“, als stark und robust zeichnet, bemerkt er, wie ihm „der eigene Körper unsicher“²⁴⁴⁰ erscheint und seine „Gesundheit“ unter einer „[n]icht eigentlich körperliche[n] Krankheit“²⁴⁴¹ zu leiden beginnt:

Ich wuchs lang in die Höhe, wußte damit aber nichts anzufangen, die Last war zu schwer, der Rücken wurde krumm; [...] ich blieb schwach, staunte alles, worüber ich noch verfügte als Wunder an, etwa meine gute Verdauung; das genügte um sie zu verlieren und damit war der Weg zu aller Hypochondrie frei, bis unter der übermenschlichen Anstrengung des Heiraten-Wollens [...] das Blut in die Lunge kam.²⁴⁴²

Nichtsdestotrotz vermag es der Sohn jedoch auch, aus der Inszenierung seiner allgemeinen Schwäche eine rebellische Spitze gegen das Aufstiegs- und Arbeitsethos des Vaters abzuleiten: „Es gab Jahre, in denen ich bei voller Gesundheit mehr Zeit auf dem Kanapee verfaulenz habe, als Du in Deinem ganzen Leben, alle Krankheiten eingerechnet.“²⁴⁴³

21.3 Bei Tisch und geschwisterliche Verschwörung

Das patriarchal kontrollierte Ritual, bei dem die Angst vor dem Tyrannen in besonderer Weise erfahren wird, ist das gemeinsame Essen: „Da ich als Kind

²⁴³⁸ Kafka: Brief an den Vater, S. 158.

²⁴³⁹ Kafka: Brief an den Vater, S. 151.

²⁴⁴⁰ Kafka: Brief an den Vater, S. 195.

²⁴⁴¹ Kafka: Brief an den Vater, S. 194.

²⁴⁴² Kafka: Brief an den Vater, S. 195.

²⁴⁴³ Kafka: Brief an den Vater, S. 195.

hauptsächlich beim Essen mit Dir beisammen war, war Dein Unterricht zum großen Teil Unterricht im richtigen Benehmen bei Tisch.“ Bei Tisch gilt der starke Esser als dominant und überlegen. Während der Vater die Mahlzeit, die stellvertretend für seinen Anteil an der Welt steht, verschlingt, kann der Sohn kaum mithalten: „Weil Du entsprechend Deinem kräftigen Hunger und Deiner besonderen Vorliebe alles schnell, heiß und in großen Bissen gegessen hast, mußte sich das Kind beeilen, düstere Stille war bei Tisch“. ²⁴⁴⁴ Der Vater als dominanter Esser stellt dabei willkürlich Regeln auf, die für ihn als Gesetzgeber jedoch nicht gelten. ²⁴⁴⁵ „Bei Tisch durfte man sich nur mit Essen beschäftigen, Du aber putzttest und schnittest Dir die Nägel, spitztest Bleistifte, reinigtest mit einem Zahnstocher die Ohren.“ ²⁴⁴⁶

Im tyrannischen „System“ ²⁴⁴⁷ des Vaters, der dem Sohn „so riesenhaft in jeder Hinsicht“ erscheint, dass ihm weder „an unserem Mitleid“ noch „an unserer Hilfe“ ²⁴⁴⁸ etwas liegen konnte, bilden die anderen Familienmitglieder bestimmte Verhaltensmuster heraus. Nach der Wahrnehmung des Sohnes hatte „[d]ie Mutter [...] unbewußt die Rolle eines Treibers in der Jagt“ ²⁴⁴⁹ in der durchaus ödipalen Familienkonstellation. ²⁴⁵⁰ Der Sohn lässt seine Nähe zur Mutter durchscheinen, wenn er schreibt: „Sie hat sich im Geschäft, im Haushalt geplagt, alle Krankheiten der Familie doppelt mitgelitten, aber die Krönung alles dessen war das, was sie in ihrer Zwischenstellung zwischen uns und Dir gelitten hat.“ ²⁴⁵¹ Auch das Verhältnis vom Vater zu Franz' jüngerer Schwester Ottla zeigt sich aus Sicht des Sohnes zerrüttet:

Ich weiß nicht, was Euch um das Glück der Eintracht zwischen Vater und Kind gebracht hat, es liegt mir nur nahe zu glauben, daß die Entwicklung ähnlich war, wie bei mir. Auf Deiner Seite die Tyrannei Deines Wesens, auf ihrer Seite Löwy'scher Trotz, Empfindlichkeit, Gerechtigkeitsgefühl, Unruhe und alles das gestützt durch das Bewußtsein Kafka'scher Kraft. ²⁴⁵²

²⁴⁴⁴ Kafka: Brief an den Vater, S. 155.

²⁴⁴⁵ Vgl. Kafka: Brief an den Vater, S. 156.

²⁴⁴⁶ Kafka: Brief an den Vater, S. 156.

²⁴⁴⁷ Kafka: Brief an den Vater, S. 177.

²⁴⁴⁸ Kafka: Brief an den Vater, S. 164.

²⁴⁴⁹ Kafka: Brief an den Vater, S. 167.

²⁴⁵⁰ In Bronnes *Vatermord*, hier im Anschluss diskutiert, steigert sich die ödipale Familiendynamik im Umfeld des Haustyrannen schließlich bis zum Inzest zwischen Sohn und Mutter.

²⁴⁵¹ Kafka: Brief an den Vater, S. 176.

²⁴⁵² Kafka: Brief an den Vater, S. 179.

Wenn die Kinder Ottla und Franz auch den Tyrannenmord nicht herbeiführen, so bleibt ihnen doch die Möglichkeit der Verschwörung, die einen gewissen Schutzbereich der Selbstbehauptung entstehen lässt. Mit dem Verschwörungsmotiv evoziert der Text eine politische Dimension im Umfeld von Tyrannei und Widerstandsrecht, die über die familiäre Situation hinausweist: „Die Übertragung der Begriffe vom vermeintlich ganz privaten Familienkreis auf die Ebene politischer Herrschaft ist abzulesen an einem Wortschatz, der beide Ebenen zusammenbringt.“²⁴⁵³ Vornehmlich Franz und seine Schwester „flüstern“ und „lachen“ und der Sohn lässt verlautbaren: „hie und da hörst Du Dich erwähnen. Du hast den Eindruck von frechen Verschwörern. Merkwürdige Verschwörer“.²⁴⁵⁴ Die Figur Franz bekennt weiter in Bezug auf den Vater: „Du bist allerdings ein Hauptthema unserer Gespräche, wie unseres Denkens seit jeher“. Obwohl sich der Sohn von der Familiendynamik, „diese[m] schrecklichen Proceß“, hochgradig betroffen zeigt, ist er in der Lage, diesen zu reflektieren. Das Verhältnis von Vater und Sohn im Text lässt sich als Vater-Sohn-Figuration im Sinne von Elias beschreiben. Franz sieht die Familienkonstellation – der juristische Terminus des Prozesses ist bei seiner Wortwahl ganz sicher kein Zufall – als „Proceß, in dem Du immerfort Richter zu sein behauptest, während Du, wenigstens zum größten Teil [...], ebenso schwache und verblendete Partei bist, wie wir.“²⁴⁵⁵ Der Familientyrann wird damit aus der privaten Sphäre in den öffentlichen Raum überführt. In Bezug auf Kafkas *Brief an den Vater* ist festzustellen, dass der autoritär-patriarchale Haustyrann ein Effekt gesellschaftlicher Strukturen ist, die über die individuelle Figur Hermann Kafkas hinausweisen, sich in ihr sedimentiert haben und dann individuell konnotiert durch die Vaterfigur über die Figur des Sohnes ihre schreckliche Herrschaft ausüben: „Der Vater fungiert so keineswegs als unabhängiger Tyrann, sondern vielmehr als eine Instanz, über die eine Ordnungsmaschinerie, die familiäre und gesellschaftliche Identität verzahnt und so in wechselseitige Beziehung rückt, Zugriff auf das Individuum erhält.“²⁴⁵⁶ Dieser „schreckliche[] Proceß“, der vom Sohn in *Brief an den Vater* beschrieben wird, rückt damit erstaunlich nahe an die anonymen Mächte, die Josef K. in Kafkas Romanfragment *Der Proceß* peinigen, wobei Franz es durch sein Schreiben vermag, den Prozess zunehmend gegen den Vater zu wenden.

²⁴⁵³ Müller-Seidel: Franz Kafkas *Brief an den Vater*, S. 363.

²⁴⁵⁴ Kafka: Brief an den Vater, S. 180 f.

²⁴⁵⁵ Kafka: Brief an den Vater, S. 181.

²⁴⁵⁶ Brune: „Ein enterbter Sohn“, S. 27 f.

21.4 Tyrannisches Reden *versus* widerständiges Schreiben

Als besonders demütigend empfindet der Sohn die ihm vom Vater auferlegte sprachliche Kastration: „Du hast mir aber schon früh das Wort verboten, Deine Drohung: ‚kein Wort der Widerrede!‘ und die dazu erhobene Hand begleiten mich schon seit jeher.“ Die Folge ist, dass der Sohn „das Reden“ im Angesicht des Vaters schließlich „verlernte“, wohingegen der Vater ausgiebig aus der Sprache und den rhetorischen Mitteln der Haustyrannie schöpft:²⁴⁵⁷ „Deine äußerst wirkungsvollen, wenigstens mir gegenüber niemals versagenden rednerischen Mittel bei der Erziehung waren: Schimpfen, Drohen, Ironie, böses Lachen und – merkwürdiger Weise – Selbstbeklagung.“²⁴⁵⁸ Auch der ausgiebige Gebrauch von Schimpfwörtern durch den Vater in seiner Rolle als Chef im Geschäft²⁴⁵⁹ verschreckt den Sohn,²⁴⁶⁰ der diese verbale Gewalt intensiv am eigenen Leib erfahren hat: „Das Schimpfen verstärkst Du mit Drohen und das galt nun auch schon mir. Schrecklich war mir z. B. dieses: ‚ich zerreiße Dich wie ein Fisch‘.“ Die Grenze zwischen physischer und psychischer Gewalt ist fließend, wie an einem tyrannischen Bestrafungsritual sichtbar wird: „Schrecklich war es auch, wenn Du schreiend um den Tisch herumlieftest, um einen zu fassen, offenbar gar nicht fassen wolltest, aber doch so tatest und die Mutter einen schließlich scheinbar rettete.“²⁴⁶¹ Auch das „besondere[] Vertrauen“ des Vaters zu seiner „Erziehung durch Ironie“ demütigt den Sohn. Franz bemerkt zur tyrannischen Ironie des Vaters: „[S]ie entsprach auch am besten Deiner Überlegenheit über mich.“²⁴⁶² Wenn der Vater „mit zusammengebissenen Zähnen und dem gurgelnden Lachen, welches dem Kind zum erstenmal höllische Vorstellungen vermittelt hatte“, ²⁴⁶³ in Erscheinung tritt, werden – wie auch in Bronnens *Vatermord* – Reminiszenzen an das Teuflische erkennbar und die Vaterfigur ins Satanische überbelendet.

Eine Strategie der Selbstermächtigung des Sohnes gegenüber dem Vater besteht darin, dass er das Gebaren des Haustyrannen zur Karikatur verdichtet. Die Übertreibung bestimmter Merkmale kann, wie mit Rosenkranz gezeigt wurde, den Tyrannen als Karikatur der Herrschaft entlarven: „Um mich Dir gegenüber nur ein wenig zu behaupten, zum Teil auch aus einer Art Rache fing ich bald an kleine Lächerlichkeiten, die ich an Dir bemerkte, zu beobachten, zu

²⁴⁵⁷ Kafka: Brief an den Vater, S. 159.

²⁴⁵⁸ Kafka: Brief an den Vater, S. 160.

²⁴⁵⁹ Vgl. Kafka: Brief an den Vater, S. 160.

²⁴⁶⁰ Vgl. zur Rolle des Vaters im Geschäft Abschnitt III.21.7.

²⁴⁶¹ Kafka: Brief an den Vater, S. 161.

²⁴⁶² Kafka: Brief an den Vater, S. 162.

²⁴⁶³ Kafka: Brief an den Vater, S. 164.

sammeln, zu übertreiben.“ Hierzu zählt für den Sohn die „Vorliebe“ des Vaters „für unanständige, möglichst laut herausgebrachte Redensarten“, womit sich ein Bewusstsein des Sohnes für seine Überlegenheit auf dem Gebiet der (verschriftlichen) Sprache verknüpft.²⁴⁶⁴ Der rhetorischen Struktur des Textes entsprechend wird dieser Anflug von Souveränität des Sohnes von diesem jedoch zügig relativiert: „[E]s war nichts anderes für mich, als ein übrigens untaugliches Mittel zur Selbsterhaltung, es waren Scherze, wie man sie über Götter und Könige verbreitet“.²⁴⁶⁵ Dennoch deutet die (partielle) Verwandlung des haustyrannischen Vaters in eine Karikatur auf eine entscheidende Souveränitätsstrategie des Briefes hin: Der Vater redet laut und schreit, der Sohn schweigt und *schreibt*. Vertagt wird das sprachliche Gefecht zwischen schreiendem Vater und schreibenden Sohn trotz der Passage am Ende, in welcher der schreibende Sohn mittels eines Rollenwechsels eine fingierte Verteidigungsantwort des Vaters einbringt, in eine unbestimmte Zukunft außerhalb der fiktionalen Zeit des Textes. Ob die Vaterfigur den Brief auch tatsächlich liest, ist aus dem Text selbst nicht ersichtlich.²⁴⁶⁶ Deutlich tritt hingegen die für den Sohn und die anderen Familienmitglieder „berühmt gewordene[] Begrüßung [seiner] Bücher“ hervor, die darauf schließen lässt, dass der Vater den Sohn eher nicht rezipiert: „Leg's auf den Nachttisch!“²⁴⁶⁷ Der Vater zeigt sich für den Sohn „als Antipol des eigenen Schreibens“.²⁴⁶⁸ Das Schreiben bekommt damit für den Sohn als (Überlebens-)Funktion seinen Inhalt und durch die Auswirkungen der tyrannischen Erfahrung seine ästhetisch gedrängte und gleichzeitig unsicher-schwankende Form: „Mein Schreiben handelte von Dir, ich klagte dort ja nur, was ich an Deiner Brust nicht klagen konnte.“²⁴⁶⁹ Das Sprachduell zwischen Vater und Sohn ereignet sich ungleichzeitig im Verlauf der Zeit und wird von Letzterem auf die Zukunft vertagt und dort entschieden: Erst die Komplizenschaft der lesenden Nachwelt mit dem Sohn erzeugt eine Übermacht gegen den einst schreienden Tyrannen, den der schreibende Franz

²⁴⁶⁴ Kafka: Brief an den Vater, S. 166.

²⁴⁶⁵ Kafka: Brief an den Vater, S. 166 f.

²⁴⁶⁶ Seinem empirischen Vater hat Kafka den Text *Brief an den Vater* nicht ausgehändigt. Vgl. Weidner: <Brief an den Vater>, S. 293. Hierzu auch Peter-André Alt: „Kafka mag schon während der Entstehungsphase geahnt haben, daß er das Manuskript niemals an den Adressaten schicken würde.“ Alt: Franz Kafka, S. 563. Dies verdeutlicht, dass Kafka nach dem lebensbezüglichen Schreibimpuls mit dem *Brief an den Vater* im Schreibprozess schließlich fiktionale Literatur verfasst hat, die den empirischen Adressaten nicht mehr benötigt und sich über diesen hinaus erweitert hat.

²⁴⁶⁷ Kafka: Brief an den Vater, S. 192.

²⁴⁶⁸ Brune: „Ein enterbter Sohn“, S. 68.

²⁴⁶⁹ Kafka: Brief an den Vater, S. 192.

mit seiner brutalen Offenheit somit nachträglich nicht nur bündigt, sondern selbst tyrannisch auf einen marginalisierten Platz verweist. Das Schreien des Vaters erstickt im Strudel des sich akkumulierenden vieltausendfachen Lesens des Textes. Nun ist es der sich durch seine mit ihm verbindenden Leser*innen zum Leviathan vergrößerte Franz, vor dem der Vater verzweifelt. Die Vaterfigur wird dabei letztlich zum ästhetischen Material für die Erprobung eines neuen Schreibens, der Kafka'schen Ästhetik der Tyrannis.

Der Sohn versucht sich zudem im Text durch ein neu erfahrenes Judentum vor dem Vater zu schützen, auch wenn er zunächst bekennt: „Ebenso wenig Rettung vor Dir fand ich im Judentum.“²⁴⁷⁰ Für Franz bedeutet es eine wichtige Selbststärkung, dass er sich „mit jüdischen Dingen mehr beschäftig[t]“.²⁴⁷¹ Sein neu erfahrenes Judentum richtet sich dabei auch gegen die verkrusteten Strukturen des Vaters und entlarvt diesen als substanzlosen Beanspruchter einer religiösen Identität: „Durch meine Vermittlung wurde Dir das Judentum abscheulich, jüdische Schriften unlesbar [...]. Das konnte bedeuten, daß Du darauf bestandest, nur gerade das Judentum wie Du es mir in meiner Kinderzeit gezeigt hattest, sei das einzig Richtige, darüber hinaus gebe es nichts.“²⁴⁷² Während die religiöse Welt des Vaters auf in der Kindheit internalisierten Strukturen basiert, setzt der intellektuelle Sohn dem eine inhaltliche Auseinandersetzung mit der Religion entgegen. Dies kann durchaus, wie das Schreiben, als ein (Teil-)Sieg gegenüber dem Vater und eine Neubestimmung und Aufwertung der eigenen Person gesehen werden: „Indem der Sohn die Leere des Judentums, des väterlichen und weltlich gewordenen, durchschaut, hält er nach einem neuen Halt, nach einem neuen Judentum Ausschau.“²⁴⁷³ Tief überschattet werden diese Versuche des Sohnes, das eigene Selbstbild und Selbstvertrauen aufzubauen, durch die Welt von Schule und Arbeit und besonders durch das väterlich besetzte Gebiet der Ehe.

21.5 Schule und Arbeitswelt

Dem Sohn, der nach „Gymnasium und [...] Jurastudium“ am „Beamtenschreib-tisch“²⁴⁷⁴ gelandet ist, hat der Vater bei der „Berufswahl“, so Franz, „völlige Freiheit“²⁴⁷⁵ eingeräumt. Wie in den besprochenen Schultexten (*Budden-*

²⁴⁷⁰ Kafka: Brief an den Vater, S. 185.

²⁴⁷¹ Kafka: Brief an den Vater, S. 190.

²⁴⁷² Kafka: Brief an den Vater, S. 191.

²⁴⁷³ Müller-Seidel: Franz Kafkas *Brief an den Vater*, S. 371.

²⁴⁷⁴ Kafka: Brief an den Vater, S. 175.

²⁴⁷⁵ Kafka: Brief an den Vater, S. 193.

brooks, *Der Vorzugsschüler, Professor Unrat oder Das Ende eines Tyrannen*) leidet auch der Sohn in *Brief an den Vater* bereits im „Gymnasium“²⁴⁷⁶ unter den gesellschaftlichen Gewaltstrukturen. Dies zeigt sich bei ihm besonders in seiner als ‚Hochstapler-Syndrom‘²⁴⁷⁷ beschreibbaren Selbstwahrnehmung. Franz ist davon überzeugt,

daß, je mehr mir gelingt, desto schlimmer es schließlich wird ausgehen müssen. Oft sah ich im Geist die schreckliche Versammlung der Professoren [...], wie sie [...] zusammenkommen würden, um diesen einzigartigen himmelschreienden Fall zu untersuchen, wie es mir, dem unfähigsten und jedenfalls Unwissendsten gelungen war, mich bis hinauf in diese Klasse zu schleichen, die mich [...] natürlich sofort ausspeien würde, zum Jubel aller von diesem Alldruck befreiten Gerechten.²⁴⁷⁸

Interessant ist, dass „Jus“, also die Auseinandersetzung mit Recht und Gesetz, für den Sohn „das Selbstverständliche“ war, unscheinbarer wirkt hingegen der sich anschließende „Beamtenberuf“,²⁴⁷⁹ der vor dem Vater eine gewisse Unangreifbarkeit bietet. Beides, juristische Ausbildung und Beamtenberuf dienen dem Sohn neben dem Lebensunterhalt gleichzeitig als Forschungsgebiete für die gesellschaftlichen Strukturen, die sich nicht zuletzt in seinem Vater sedimentiert haben und durch diesen auf den Sohn wirken. Auch stimuliert die juristische Beamtensprache das ästhetische Schreiben des Sohnes. Dieser bekommt rhetorisch-formale Mittel an die Hand, sich dem Vater durch geschickte Rhetorik zu erwehren, zu entziehen und schreibend zum Gegenangriff überzugehen.

21.6 Die Ehe als Reproduktion der tyrannischen Struktur und Bedrohung für das widerständige Schreiben

Die Ehe, der „bisher größte Schrecken [seines] Lebens“,²⁴⁸⁰ erscheint dem ‚ewigen Sohn‘ als das einzig probate Mittel, um die Tyrannis des Vaters verlassen zu können, jedoch nur, um durch eine mögliche Hochzeit, die in Kafkas Text für die Reproduktion der autoritär-patriarchalen Struktur steht,

²⁴⁷⁶ Kafka: Brief an den Vater, S. 196.

²⁴⁷⁷ Vgl. hierzu: Joe Langford u. Pauline R. Clance: The imposter phenomenon. Recent research findings regarding dynamics, personality and family patterns and their implications for treatment. In: Psychotherapy. Theory, Research, Practice, Training 30 (1993), H. 3, S. 495–501.

²⁴⁷⁸ Kafka: Brief an den Vater, S. 196 f.

²⁴⁷⁹ Kafka: Brief an den Vater, S. 198.

²⁴⁸⁰ Kafka: Brief an den Vater, S. 198.

wiederum eine Niederlage zu erfahren: Mit dem Eheleben scheint dem Sohn sein eigenständiges Leben auch wieder gefährdet, da die Ehe sich für ihn gegen sein Schreiben richtet. Durch die Ehe hätte Franz sich zwar vom Vater, jedoch nicht von der väterlichen Struktur befreit, die sowohl durch das voraussichtlich reproduzierte Haustyrannentum als auch durch die Institution der Ehe auf den Sohn wirken würde. Die Heiratshemmungen des Sohnes ringen mit seinem Heiratswunsch, wobei er sich nach der Wahl seiner Verlobten durch den Vater massiv herabgesetzt fühlt: „Tiefer gedemütigt hast du mich mit Worten wohl kaum und deutlicher mir Deine Verachtung nie gezeigt“, denn „[m]eine Entscheidung für ein Mädchen bedeutete Dir gar nichts.“²⁴⁸¹ Zu der Zeit, in der Franz noch an die Heirat glaubt, projiziert er alle seine Hoffnungen auf diese neue Bindung. Die Heirat soll gleichzeitig die Befreiung vom Vater ermöglichen und Franz aus seiner unglücklichen Rolle des Sohnes insofern zumindest teilweise befreien, als dass er sich mit seiner eigenen Familie auf Augenhöhe mit dem Vater imaginiert, also ein Gleichgewicht der Kräfte anstrebt: „Die Heirat ist gewiß die Bürgschaft für die schärfste Selbstbefreiung und Unabhängigkeit. Ich hätte eine Familie [...], ich wäre Dir ebenbürtig, alle alte und ewig neue Schande der Tyrannei wäre bloß noch Geschichte.“ Doch der Sohn erkennt, dass dieser Zustand „märchenhaft“ wäre und dass „darin [...] eben schon das Fragwürdige liegt.“²⁴⁸² Mit der Vorstellung von seiner Ehe geht für den Sohn die Utopie einer Enttyrannisierung des Vaters sowie einer Entlastung ihrer familiären Figuration einher: „Ich denke mir diese Ebenbürtigkeit, [...] die Du verstehen könntest wie keine andere, eben deshalb so schön, weil ich dann ein freier, dankbarer, schuldloser, aufrechter Sohn sein, Du ein unbedrückter, untyrannischer, mitfühlender, zufriedener Vater sein könntest.“²⁴⁸³ Doch der Sohn erkennt, dass ihm „das Heiraten dadurch verschlossen“ ist, weil es das „Gebiet“ des Vaters (des familiären Gebieters) bleibt, der in der erzählten Zeit des Textes die „Erdkarte“ mit seinem leviathanistischen Tyrannenkörper bedeckt hält und damit die Ehe für den Sohn unzugänglich macht, der nur die „nicht sehr trostreiche[n] Gegenden“ der Peripherie betreten kann.²⁴⁸⁴

Hinzu kommt, dass die Ehe „die Möglichkeit einer [...] Gefahr“²⁴⁸⁵ für das Schreiben des Sohnes darstellt, worin er „kleine Selbstständigkeitsversuche, Fluchtversuche“²⁴⁸⁶ gegenüber der väterlichen Sphäre errungen hat. Ohne den

²⁴⁸¹ Kafka: Brief an den Vater, S. 206.

²⁴⁸² Kafka: Brief an den Vater, S. 209.

²⁴⁸³ Kafka: Brief an den Vater, S. 209 f.

²⁴⁸⁴ Kafka: Brief an den Vater, S. 210.

²⁴⁸⁵ Kafka: Brief an den Vater, S. 211 f.

²⁴⁸⁶ Kafka: Brief an den Vater, S. 211.

Fluchtraum der ästhetisch-literarischen Produktion würde der Sohn direkt die Struktur reproduzieren, die durch seinen Vater auf ihn wirkt. Seine Widerständigkeit gegen das Lacan'sche ‚Gesetz des Vaters‘²⁴⁸⁷ hätte ein Familienoberhaupt Franz aufgegeben: „Die Ehe wäre die endgültige Festlegung auf die sozial-familären Normen, es wäre der letzte ‚Sieg‘ des Hausvaters über seinen Sohn“.²⁴⁸⁸ Doch der Sohn kann dem strafenden ‚Gesetz des Vaters‘ scheinbar nicht entkommen, im Rollenwechsel der imaginierten Antwortpassage des Vaters lässt der Erzähler die Vaterfigur auf die Vorwürfe des Sohnes in aller Härte antworten: „Lebensuntüchtig bist Du; um es Dir aber darin bequem, sorglos und ohne Selbstvorwürfe einrichten zu können, beweist Du, daß ich alle Deine Lebentüchtigkeit Dir genommen und in meine Taschen gesteckt habe.“²⁴⁸⁹ Franz bleibt gefangen in der tyrannischen Struktur, die durch den Vater auf ihn wirkt. Nur in der ästhetischen Bewegung des Schreibens kann die Figur durch Winkelzüge der Sprache, also seine radikale Offenheit, die ihm die Komplizenschaft der zukünftigen Leser*innen gegen den Vater einbringt, dem Tyrannischen des Vaters entgegentreten, wobei dieses der bestimmende Inhalt des Vaterbriefes bleibt. Kafka verwandelt dabei das Konzept des Tyrannen in Literatur und ästhetisiert damit eine politische Kategorie im Rahmen (s)einer fiktionalen Vaterfigur. Gleichzeitig wird die Figur des Sohnes durch ihr Schreiben in Komplizenschaft mit den zukünftigen Leser*innen selbst tyrannisch: Als literarische Figur erscheint Hermann in *Brief an den Vater* schließlich für alle Zeiten eingekerkert und sprachlich fixiert, wohingegen der Sohn den gewichtigsten Teil der lesenden ‚Jury‘ seines Vater-Sohn-Prozesses wohl stets aufs Neue auf seine Seite ziehen und zu einem ihm genehmen Urteil bewegen dürfte.

21.7 Tyrannische Räume: Lehnstuhl im Wohnzimmer, Pawlatsche und Geschäft

In Kafkas *Brief an den Vater* tritt an die Stelle des Throns in der Tyrannenburg des Wieland'schen Dionys und edelsteinbesetzter Hallen, wie sie in *Algabal*

²⁴⁸⁷ Vgl. Butler, die das ‚Gesetz des Vaters‘ von Jacques Lacan übernimmt: „Sexualität wird ebensosehr von der Phantasie motiviert, verbotene Objekte wiederzugewinnen, wie von dem Wunsch, von der Strafandrohung verschont zu bleiben, die eine solche Wiedergewinnung nach sich ziehen könnte. Im Werk Lacans wird diese Drohung im allgemeinen als Name des Vaters bezeichnet, das heißt als das Gesetz des Vaters“. Butler: Körper von Gewicht, S. 139.

²⁴⁸⁸ Brune: „Ein enterbter Sohn“, S. 132.

²⁴⁸⁹ Kafka: Brief an den Vater, S. 215.

geschildert werden, der Lehnstuhl des haustyrannischen Vaters im Wohnzimmer: „In Deinem Lehnstuhl regierst Du die Welt.“²⁴⁹⁰ Dem Lehnstuhl als Thron und Machtzentrum der Haustyrannis steht mit der peripheren Pawlatsche ein Ort der Strafe und Verbannung in der monströsen Heterotopie des väterlich regierten Wohnraumes gegenüber. Die Pawlatsche, „womit man in Böhmen einen langen an der Innenhofseite hinlaufenden Balkon bezeichnete“,²⁴⁹¹ fungiert in *Brief an den Vater* als Strafkolonie (vgl. auch Kafkas Text *In der Strafkolonie*, 1919), wie ein vom Sohn geschilderter „Vorfall aus den ersten Jahren“ veranschaulicht. Eines Nachts „winselte [Franz] um Wasser“, woraufhin es über den haustyrannischen Vater heißt: „Du [...] trugst mich auf die Pawlatsche und ließest mich dort allein vor der geschlossenen Tür ein Weilchen im Hemd stehn.“ Die nächtliche Verbannung des Kindes in die kalte Strafkolonie wirkt traumatisierend, Franz erkennt: „[I]ch hatte einen innern Schaden davon“ und fährt fort: „Noch nach Jahren litt ich unter der quälenden Vorstellung, daß ein riesiger Mann, mein Vater, die letzte Instanz fast ohne Grund kommen und mich in der Nacht aus dem Bett auf die Pawlatsche tragen konnte und daß ich also ein solches Nichts für ihn war.“²⁴⁹² Dieses Kindheits-erlebnis bestärkt das den Sohn „oft beherrschende Gefühl der Nichtigkeit“²⁴⁹³ und dieser bekennt wiederum in Bezug auf seinen Vater: „[E]s ist bezeichnend, dass Du selbst heute mich nur dann eigentlich in etwas aufmunterst, wenn Du selbst in Mitleidenschaft gezogen bist“.²⁴⁹⁴

Im Herrschaftsgebiet der väterlichen Haustyrannis ist das Zimmer von Franz als Fluchtraum des Schreibens sein positiv besetzter, heterotopischer Gegenort zur Pawlatsche: „So wie die Vaterfigur auf die Außenwelt verweist, steht das eigene Zimmer für die literarische Innenwelt.“²⁴⁹⁵ Sein Zimmer, in das sich Franz „zu Büchern, zu verrückten Freunden, zu überspannten Ideen“ vor dem Vater „verkrochen“²⁴⁹⁶ hat, wird ihm zum Ort der inneren Emigration in der väterlichen Haustyrannis und beherbergt den Keim des schreibenden Widerstands gegen die väterliche Vorherrschaft.

2490 Kafka: Brief an den Vater, S. 152.

2491 Müller-Seidel: Franz Kafkas *Brief an den Vater*, S. 363.

2492 Kafka: Brief an den Vater, S. 149. Dies erinnert an das Trauma Nathanaels aus E. T. A. Hoffmanns *Der Sandmann* (1816), das durch die nächtliche Gewalt vom ‚Sandmann‘ Coppelius ausgelöst wird, durch den Nathanael „gemäßhandelt worden“ war. E. T. A. Hoffmann: *Der Sandmann* [1816]. Hrsg. v. Rudolf Drux. Stuttgart 1995, S. 10.

2493 Kafka: Brief an den Vater, S. 149 f.

2494 Kafka: Brief an den Vater, S. 150.

2495 Brune: „Ein enterbter Sohn“, S. 52.

2496 Kafka: Brief an den Vater, S. 144.

Neben der privaten Haustyrannis herrscht der Vater über „das Geschäft“²⁴⁹⁷ für „Galanteriewaren“, also für historisch eher weiblich konnotierte „Modeartikel wie Fächer, Handschuhe, Schirme“.²⁴⁹⁸ Neben den privaten Räumen ist es das Geschäft als in die Öffentlichkeit wirkender und für sie zugänglicher, jedoch gleichzeitig in sich geschlossener zweiter Herrschaftsbereich, in dem sich die Tyrannei der Vaterfigur entfaltet. Der Vaters verschmilzt mit den Geschäftsräumen zu einer Einheit, wodurch dem Sohn das Geschäft verleidet wird, dem er zunächst aufgeschlossen gegenüberstand: „Aber da Du allmählich von allen Seiten mich erschrecktest und Geschäft und Du sich mir deckten, war mir auch das Geschäft nicht mehr behaglich.“ Die Bediensteten sind der launenhaften Willkür des tyrannischen Chefs ausgesetzt, während audienzarartig Kundschaft von außen den Raum temporär bespielt und wieder verlässt. Besonders diese willkürliche „Behandlung des Personals“ wirft der Sohn dem Vater in seinem Brief vor:²⁴⁹⁹

Dich aber hörte und sah ich im Geschäft schreien, schimpfen und wüten, wie es meiner damaligen Meinung nach in der ganzen Welt nicht wieder vorkam. Und nicht nur Schimpfen, auch sonstige Tyrannei. [...] Dort bekam ich auch die große Lehre, daß Du ungerecht sein konntest [...] dort waren [...] fremde Leute, die doch für uns arbeiteten und dafür in fortwährender Angst vor Dir leben mußten.²⁵⁰⁰

Im Geschäft lässt die Figur Hermann Kafka seiner „Herrschaft“ freien Lauf. Die Angestellten werden in die Rolle von Söldnern gedrängt, deren Bindung zum Tyrannen/Chef rein ökonomisch determiniert ist: „Du nanntest die Angestellten ‚bezahlte Feinde‘, das waren sie auch, aber noch ehe sie es geworden waren, schienst Du mir ihr ‚zahlender Feind‘ zu sein.“²⁵⁰¹ Die Figur des Sohnes solidarisiert sich innerlich mit den Angestellten und sieht sich „notwendig zur Partei des Personals“²⁵⁰² zugeordnet. Dies präfiguriert seine Komplizenschaft mit den Leser*innen des Briefes, durch welche die Anzahl der Feinde des Vaters noch um ein Vielfaches potenziert wird, womit sich die Machtverhältnisse in der Vater-Sohn-Figuration nachträglich auf der Rezeptionsebene des Textes grundlegend verschieben. Für Franz erscheint die Gewalt des Tyrannen auf der Ebene der *histoire* im Geschäft jedoch

²⁴⁹⁷ Kafka: Brief an den Vater, S. 171.

²⁴⁹⁸ Müller: Kafka und sein Vater, S. 38.

²⁴⁹⁹ Kafka: Brief an den Vater, S. 172.

²⁵⁰⁰ Kafka: Brief an den Vater, S. 172 f.

²⁵⁰¹ Kafka: Brief an den Vater, S. 173.

²⁵⁰² Kafka: Brief an den Vater, S. 174.

gleichzeitig auch besonders berücksichtigend, da sich die sozialen Rollen Hermanns hier zunächst gegenseitig stützen und verstärken: Unterlegt ist der willkürlich im Geschäft wütenden Chef für Franz mit dem strafenden Vater, was in der erzählten Zeit des Textes zu einer scheinbaren Unantastbarkeit der väterlichen Dominanz im Geschäft führt.²⁵⁰³

Während Franz sich in seinem Zimmer vor dem Vater zurückziehen kann, legt letzterer seine Tyrannei in „Franzensbad“ ab, wo er sich „wie ein König auf Reisen“ verhält.²⁵⁰⁴ Der Sohn stellt fest, dass der Vater, „je weiter“ er sich „von Geschäft und Familie“ entfernt, „desto freundlicher, nachgiebiger, höflicher, rücksichtsvoller, teilnehmender“ wurde, „wie ja z. B. auch ein Selbstherrscher, wenn er einmal außerhalb der Grenzen seines Landes ist, keinen Grund hat noch immer tyrannisch zu sein.“²⁵⁰⁵ Franzensbad ermöglicht es dem Vater und Chef, sich zumindest in seiner Außenwirkung temporär von der in ihm und durch ihn wirkenden tyrannischen Struktur zu distanzieren, jedoch ohne diese Erfahrung reflektieren oder das Tyrannische gar überwinden zu können. Vielmehr erscheint auch seine Freundlichkeit auf Reisen letztlich als eine Spielart der Tyrannei.

Der sich im Text als tyrannisch unterjocht darstellende Sohn hingegen gewinnt mit der Zeit und zunehmender Leser*innenschaft durch seine radikale Offenheit immer eindeutiger seinen ‚Tyranneiprozess‘ gegen den Vater und tritt dabei – bei jedem erneuten Lesen ein wenig mehr – durch seine immerwährend-beharrliche Anklage selbst als tyrannisierende Figur in Erscheinung.

2503 Der Vater als Chef im Geschäft wirkt im Text *Brief an den Vater* unantastbar. Doch aus der Komplizenschaft des Erzählers mit der lesenden Nachwelt ergibt sich (auch) für den nichtfiktionalen Raum die höchst unerwartete ironische Wendung eines späten Sieges des empirischen Autors: „[I]n dem langgestreckten Geschäftsraum am Prager Altstädter Ring, wo bis 1918 Hermann Kafkas Galanteriewarenladen untergebracht war, werden jetzt Kafkas Bücher in nahezu sämtlichen Weltsprachen verkauft (und größere Umsätze erzielt als je zuvor an diesem Ort). Der Sohn ist zwar gestorben, ohne Kinder zu zeugen, aber er hat sich selbst durch die Schrift verewigt und damit das väterliche Desinteresse an seiner Produktion in eine ironische Fußnote der eigenen Rezeptionsgeschichte verwandelt.“ Alt: Franz Kafka, S. 566.

2504 Kafka: *Brief an den Vater*, S. 183.

2505 Kafka: *Brief an den Vater*, S. 182 f.

Die Geburt eines neuen Tyrannen: Arnolt Bronnens *Vatermord* (1922)

22.1 Gewaltformen im Drama

In geradezu prototypischer Weise wird das psychoanalytisch konnotierte Vatermordmotiv in Arnolt Bronnens expressionistischer Proletariertagödie *Vatermord*, die 1922 in Frankfurt uraufgeführt wurde, aber bereits 1914 entstand,²⁵⁰⁶ verhandelt. Bronnen, „politisch von ganz links nach ganz rechts wandernd, um am Ende der NS-Herrschaft wieder am linken Pol zu landen“,²⁵⁰⁷ galt in den frühen zwanziger Jahren als einer der radikalsten und progressivsten Dramatiker in der Weimarer Republik; dies drückte sich u. a. in seiner damaligen intensiven Zusammenarbeit mit Bertolt Brecht aus.²⁵⁰⁸ Rückblickend ist das Drama *Vatermord* ein „bewußt gesetzter Schlußpunkt in der Reihe jener ‚bürgerlichen Trauerspiele‘ seit dem achtzehnten Jahrhundert, in deren kleinfamiliärer Sphäre das Bürgertum sein Selbstbewußtsein bildete und reflektierte.“²⁵⁰⁹

In seiner räumlichen Gestaltung zeigt das „Familiengefängnis“²⁵¹⁰ von *Vatermord* ein „dramaturgische[s] Konzept der Enge“²⁵¹¹ in der monströsen Heterotopie des Vaters. In der bedrückenden Atmosphäre der kleinen proletarischen

²⁵⁰⁶ Zur Entstehung des Dramas vgl. Arnolt Bronnen: Arnolt Bronnen gibt zu Protokoll. Beiträge zur Geschichte des modernen Schriftstellers. Nach d. Erstausg. v. 1954. Mit einem Nachwort v. Hans Mayer. Kronberg: Athenäum 1978, S. 28–32, bes. S. 28 f.; vgl. auch Marlen Mertens: Vatersuche und Vatermord. Der Vater-Sohn-Konflikt zu Beginn des 20. Jahrhunderts am Beispiel von Walter Hasenclevers *Der Sohn* und Arnolt Bronnens *Vatermord*. Diss. masch. Hannover 2014, S. 137.

²⁵⁰⁷ Hanisch: Männlichkeiten, S. 291 f.

²⁵⁰⁸ Hierzu Gerhart Scheit: „Diese Zusammenarbeit, die von einer intensiven Freundschaft eingeleitet und begleitet wurde, begann 1921 und dauerte ungefähr zwei Jahre. Sie fand direkten Ausdruck in der Berliner Inszenierung von Bronnens ‚Vatermord‘, bei der Brecht ursprünglich Regie führte – diese dann an Berthold Viertel abgab“. Gerhart Scheit: Am Beispiel von Brecht und Bronnen: Krise und Kritik des modernen Dramas. Wien, Köln u. Graz: Böhlau 1988, S. 125 f. Zu Brecht und Bronnen vgl. Frank D. Wagner: Mythos der Nation. Bronnen und Brecht. Würzburg: Königshausen & Neumann 2015 (= Der Neue Brecht 15), bes. S. 13–15.

²⁵⁰⁹ Scheit: Am Beispiel von Brecht und Bronnen, S. 142.

²⁵¹⁰ Scheit: Am Beispiel von Brecht und Bronnen, S. 140.

²⁵¹¹ Friedbert Aspetsberger: ‚arnolt bronnen‘. Biographie. Wien, Köln u. Weimar: Böhlau 1995 (= Literatur in der Geschichte. Geschichte in der Literatur 34), S. 203.

Wohnung ist für Bronnen „die Enge in den Zimmern der Familie Fessel [...] der eigentliche Motor der Dialoge zwischen seinen ‚Menschen‘.“²⁵¹² Ausgehend von dieser räumlichen Prädestination geht es für den sich vom Vater befreienden Sohn Walter im Verlauf des Stücks daher „immer um Überwindung der gewalttätig gefühlten und vom Vater gewaltsam durchgesetzten ausschließenden Enge“.²⁵¹³

Der Vater Ignaz Fessel, die ‚feurige‘ Fessel, ist, trotz seines niederen Amtschreiberberufes in der Verwaltung, soziologisch und ökonomisch als proletarischer Tyrann gezeichnet. Proletarische Lebenswelt und Tyrannei scheinen nur auf den ersten Blick paradox, da jedoch der Vater in seinem Bereich – der Wohnung – die Herrschaft ohne Widerspruch zuzulassen ganz für sich beansprucht, wirkt er in seiner abgeschotteten Privattyrannei ebenso ungerecht, willkürlich und grausam, wie andere Tyrannen; das Private erscheint gerade in diesem Drama politisch. Der Vater Fessel fesselt, wie sein sprechender Name nahelegt, die Familie und insbesondere den sensiblen Walter. In dem durch den Titel bereits zukunftsicher vorausgedeuteten Vaternord am Ende des Dramas sprengt der ‚expressionistische Sohn‘ Walter seine Fesseln gewaltsam und erscheint, so die These, in seinem egozentrischen Absolutheitsanspruch als neuer Tyrann, der die traumatisierende Gewalterfahrung der väterlichen Haustyrannis in variierte Weise reproduziert. Bronnens Drama zeigt damit die Geburt eines neuen Tyrannen aus dem Geist des Vaternordes. Die bei Kafka noch sprachlich-advokatisch erfolgende Beherrschung des Vaters bricht sich in Bronnens Drama wesentlich offener und verschärfter mittels verbaler und körperlicher Gewalt Bahn. Während Franz‘ bürgerliche Tyrannei sich erst über einen langen Zeitraum im Nachgang des Textes in Komplizenschaft mit den Leser*innen stabilisiert, hat sich der proletarische Walter mit seiner eruptiv-gewaltsamen Überwindung des Vaters – der ihn am Ende des Stücks in einem Kampf auf Leben und Tod umbringen will – selbst zum neuen Haustyrannen aufgeschwungen, auch wenn seine Herrschaft vermutlich nur von kurzer Dauer ist.

Das Schauspiel verarbeitet dabei das seit der Antike diskutierte Motiv des Tyrannenmordes im Zusammenhang mit dem Recht auf Widerstand.²⁵¹⁴ Auch Freuds Mythos vom Mord am tyrannischen ‚Urvater‘ zeigt sich an Bronnens Stück anschlussfähig. Walter befreit sich in einem Gewaltakt vom Vater, der nicht zuletzt den Zugang zum vom Sohn erotisch begehrten Mutter versperrt.

²⁵¹² Scheit: Am Beispiel von Brecht und Bronnen, S. 136.

²⁵¹³ Aspetsberger: ‚arnolt bronnen‘, S. 207.

²⁵¹⁴ Vgl. Mandt: Tyrannislehre und Widerstandsrecht.

Während in der Familienfiguration der ältere Bruder Karl „im Krieg“ ist und „die Russen alle zusammen [schießt]“, ²⁵¹⁵ also die Gewalt offen nach außen lenkt, findet zwischen dem jüngeren Bruder Rolf, der sich als „Künstler“ sieht und „General“ werden möchte, und Walter zu Beginn des Dramas ein sprachlicher Überbietungswettbewerb statt. In diesem lässt Walter schließlich durchscheinen, dass er sich für seine Zukunft auch etwas Außergewöhnliches vorstellt: „Das was nach den Dichtern kommt wenn die Dichter und Maler und Komponisten und Bildhauer zu Ende sind / Das werd ich“, doch Rolf spottet: „du kannst nur vom Vater Prügel kriegen“. ²⁵¹⁶ Der vorab entfaltete Konflikt mit dem Vater dreht sich um Walters Zukunft. Walter offenbart gegenüber Rolf, dass er „in die Schule / Aufs Land“ ²⁵¹⁷ möchte und hierzu die Unterschrift vom Vater benötigt, ²⁵¹⁸ was die Mutter für wenig realistisch hält: „Wegen deiner blöden Wünsche wird er von seinen Grundsätzen und seinem Willen abgehn / Er geht ja leider Gottes nie von seinem Willen ab“. ²⁵¹⁹ Damit ist der Grundkonflikt des Dramas gelegt und mit dem Besuch von Walters gut situiertem Freund Edmund, der mit Walter ins „Kaffeehaus“ ²⁵²⁰ gehen möchte, wird die sozial-ökonomische Situation der Familie Fessel weiter geschärft, wobei auch die einzige Schwester Olga in Walters Worten zur Sprache kommt: „Oft genug hungern wir / Die Mutter hat doch jetzt keine Stelle und er ißt so viel / Meine Stunde hab ich doch auch verloren / Die Schwester verdient nichts“. Edmund interessiert sich für die erotische und sexuelle Seite Walters. Ihm attestiert er „eine Riesenangst“ vor seinem „Alten“ sowie die ödipale Konstellation, dass Walter in seine „Mutter verliebt“ ist. ²⁵²¹ Während Edmund Walter als „Mädel“ sieht und ihn „verderben“ und „[s]chänden“ möchte, wehrt Walter die ihm sexuell übergriffig aufgezwungene Homoerotik ab: „[I]ch will nichts mehr von dir wissen“. Die sich steigierende Übergriffigkeit Edmunds, der in Bezug auf Walter äußert: „Heut wirst du auch sterben hier“ und beteuert: „Du du ich muß dich immer anfassen“, ²⁵²² wird schließlich von der Mutter beendet, die den Nebenbuhler Edmund nicht zuletzt im Namen der väterlichen Autorität aus dem Feld schlägt: „Was macht denn ihr

²⁵¹⁵ Arnolt Bronnen: *Vatermord*. Schauspiel [1922]. In: Ders.: *Stücke*. *Vatermord*. Die Exzesse. Ostpolzug. Gloriana. Die Kette Kolin. Nachwort v. Hans Mayer. Kronberg: Athenäum 1977, S. 1–53, hier S. 5.

²⁵¹⁶ Bronnen: *Vatermord*, S. 4.

²⁵¹⁷ Bronnen: *Vatermord*, S. 7.

²⁵¹⁸ Vgl. Bronnen: *Vatermord*, S. 6.

²⁵¹⁹ Bronnen: *Vatermord*, S. 7.

²⁵²⁰ Bronnen: *Vatermord*, S. 8.

²⁵²¹ Bronnen: *Vatermord*, S. 9.

²⁵²² Bronnen: *Vatermord*, S. 10.

[...] Wie das Bett aussieht / Schämt euch [...] Walter das werd ich dem Vater sagen“.²⁵²³ Nachdem die körperliche Annäherung Edmunds an Walter unterbunden worden ist, rückt Walters „lebensreformerische[r] Berufswunsch“²⁵²⁴ ins Zentrum. Er will der bedrückenden Enge der väterlichen Wohnung und Lebenswelt entfliehen: „[W]eil ich doch aufs Land will / In die Schule eine landwirtschaftliche da kann ich eine Freistelle kriegen / Nur vor übermorgen muß ich angemeldet sein / Das ist heut grad der letzte Tag / Er muß muß muß mirs unterschreiben“.²⁵²⁵ Walters Wunsch, mit der ‚Rückkehr zur Scholle‘ sich dem Bauernstand wieder anzunähern, läuft diametral der Projektion des Vaters entgegen, der sich gerade von der Bäuerlichkeit seiner Vorfahren mit dem kleinen Verwaltungsschreibtisch abgegrenzt hatte und im Sohn zwingend eine akademisch-juristische und möglicherweise politische Laufbahn verwirklicht sehen möchte. Durch diese gegensätzlichen Vorstellungen in Bezug auf Walters Lebensplanung können Sohn und Vater nicht zusammenkommen. Während Edmund im sensiblen Walter einen zukünftigen „Dichter“ erblickt, artikuliert dieser hingegen sein wesentlich ‚bodenständigeres‘ Selbstbild: „Aber Farmer werd ich Farmer oder Bauer auch“.²⁵²⁶ Die empfindsam-musische Seite Walters ist, wie bei Hanno Buddenbrook, vorhanden, aber zur künstlerischen Produktion zu schwach ausgeprägt. Nach Walters Betonung seiner musischen Ambitionen („ich hab komponiert hab ich / Aber ich habs verbrannt“²⁵²⁷) tritt sie thematisch im Verlauf des Dramas in den Hintergrund und fließt in die pathetisch-emotionale Figurenrede des vatermordenden Dilettanten Walter ein.

22.2 Der Haustyrrann Ignaz Fessel

Die tyrannische Dramaturgie von *Vatermord* ist von den willkürlichen Auf- und Abtritten des Vaters gekennzeichnet, der jederzeit Walter mit seiner verbalen und physischen Gewalt drangsalieren kann, um dann wiederum abrupt die Szene zu verlassen. Seinen ersten Auftritt leitet der Haustyrrann, man denke an den später erdichteten Zauberkönig aus Ödön von Horváths *Geschichten aus dem Wiener Wald* (1931) und seine Sockenhalter,²⁵²⁸ mit der Aufforderung

²⁵²³ Bronnen: *Vatermord*, S. 11.

²⁵²⁴ Aspetsberger: ‚armolt bronnen‘, S. 179.

²⁵²⁵ Bronnen: *Vatermord*, S. 11.

²⁵²⁶ Bronnen: *Vatermord*, S. 12.

²⁵²⁷ Bronnen: *Vatermord*, S. 13.

²⁵²⁸ In *Geschichten aus dem Wiener Wald* heißt es vom Zauberkönig, dem autoritär-patriarchalen Haustyrrannen und Vater Mariannes: „Habe die Ehre, Herr Rittmeister!

ein: „Meine Krawatte ist da gerissen diese Aufsteckvorrichtung da“ und fordert von seiner Frau, dass sie diese „[a]ber gleich“ nähen solle. Der Vater stellt sich seiner Familie gegenüber als Statthalter der gesellschaftlichen Ordnung dar: „Ihr seid ja jeder so daß jeder sich selbst vorgeht / Pflicht das kennt ihr ja nicht“ und markiert: „Ich bin der Herr im Haus / [...] Und jetzt lern ja seh wieder keine Bücher bei dir“.²⁵²⁹ Dass seine Söhne lernen und es zu etwas bringen, ist Herrn Fessel, wie auch dem Vater in Ebner-Eschenbachs *Der Vorzugsschüler*, äußerst wichtig, wobei Ignaz Fessel durchaus seine eigene Arbeit eben nicht leistungsbereit erledigt, sondern sie faul auf seinen Sohn abwälzt: „Walter du wirst mir da die Formulare ausfüllen nach dem Konzept verstanden“. Dabei rechtfertigt er sich fadenscheinig gegenüber seiner Frau: „Ich hab ihm nur was zu tun gegeben / Der Kerl hat ja ohnedies nichts zu tun der Faulenzer / Und ich kann einfach nicht arbeiten / Solche Kopfschmerzen hab ich ich bin wieder zerstoßen“.²⁵³⁰ Der Vater inszeniert sich als aufopferungsvolles Familienoberhaupt: „Da plagt man sich und rackert sich für solche Fresser und spart sichs Essen vom Maul“.²⁵³¹ Walters Bekenntnis seiner Lernschwierigkeiten²⁵³² verärgert den Vater Fessel, der als kleiner „Diurnist“²⁵³³ sein Dasein fristet, ganz besonders. Aus seiner eigenen Biographie und der seiner Vorfahren leitet der Vater den Anspruch ab, dass Walter, stellvertretend für die Familie und die gesellschaftliche Schicht, aus der sie entspringt, ihre transgenerational erlittenen Demütigungen wettzumachen habe, indem Walter, auch dieser Name ist sprechend, Anwalt werden soll:

Ich bin ein armer Hund gewesen / Und meine Kinder sind noch ärmere Hunde / [...] Da ist kein Platz für Fresser die faulenzten / [...] Was für Leute sind wir denn glaubst du ha / Bin auch im Gymnasium verkracht weils mit dem Geld nicht gegangen ist / Red auch wie die Herrn da oben / Aber unser Großvater den haben sie noch gepeitscht wenn der Himmel ihm sein Korn verhagelt hat / Und mein Vater ist Hungers gestorben wie ich hab aus der Schule heraus müssen / Das sind deine Ahnen das ist dein Blut / Und wenn du einen Funken in

Marianne. Zum letztenmal: wo stecken meine Sockenhalter?“ Ödön von Horváth: Geschichten aus dem Wiener Wald. Volksstück in drei Teilen [1931]. In: Ders.: Kommentierte Werkausgabe in Einzelbänden. Hrsg. v. Traugott Krischke unter Mitarb. v. Susanna Foral-Krischke. Bd. 4: Stücke. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1986, S. 101–207, hier S. 114.

²⁵²⁹ Bronnen: Vatermord, S. 5.

²⁵³⁰ Bronnen: Vatermord, S. 14.

²⁵³¹ Bronnen: Vatermord, S. 15.

²⁵³² Vgl. Bronnen: Vatermord, S. 15.

²⁵³³ Bronnen: Vatermord, S. 15. In Österreich waren Diurnisten auf Tagegeldbasis tätige Amtschreiber in der Verwaltung. Vgl. <https://de.wikipedia.org/wiki/Diurnist> (Zugriff zuletzt am 27.9.2021) u. <https://www.duden.de/rechtschreibung/Diurnum> (Zugriff zuletzt am 27.9.2021).

dir hättest so tätest du ganz anders lernen / Daß du Rechtsanwalt wirst / Und für die Arbeiter eintrittst / Und dein Blut rächst / Hab ich mich nicht getraut für den Gemeinderat zu kandidieren / [...] Ich hab halt kein Glück / Unsereins hat halt kein Glück / Aber durch dich werd ich s zwingen / Durch dich / Und du wirst da parieren so wahr ich da noch was zu sagen hab in meiner Familie / So wahr ich da der Herr im Haus bin.²⁵³⁴

Die Projektion der eigenen Vorstellungen auf den Sohn führt dazu, dass der Vater seinem Sohn keine eigenständige Entwicklung zugesteht: „Vater Fessel, in seinem Selbstverständnis Vertreter des Proletariats und Kriegsgegner, der seiner Klasse treu bleibt und ihr vergeblich auch in seinem Sohn treu bleiben will,²⁵³⁵ ist viel zu starr, dogmatisch und verbohrte, als dass er sich auch nur annähernd mit Walters Entwicklungswünschen auseinandersetzen würde. Das eigene Klassenbewusstsein spielt für ihn eine wichtige, aber nicht zwingend die zentrale Rolle. Entscheidend sind für Fessel die erlittenen (transgenerationalen) Demütigungen, für die er über seinen Sohn als Verlängerung seiner mehr oder weniger gescheiterten eigenen Existenz Rache fordert. Friedbert Aspetsberger sieht daher Fessel auch zu Recht in einer gewissen Übereinstimmung mit den eine Dekade später dominant werdenden Nationalsozialisten. Gewaltbereite autoritäre Schläger im Braunhemd, selbst frustriert und voller Demütigungserfahrungen, gingen nicht nur zu Beginn der NS-Bewegung mit ihrem proletarischen Hintergrund besonders in der SA auf:

Er [Ignaz Fessel] stellt aber als Ehemann und Vater, auch als scheiternder Politiker [...] in seinen [...] gegen Sohn und Frau gerichteten Machtphantasien jene Verschiebung des Bewußtseins aus der glattläufigen klassenspezifischen Ideologiesicherheit zum lamentierenden, der Gewalt verfügbar werdenden Machtmittläufer dar, wie sie zehn Jahre nach Erscheinen des Stücks der Etablierung der NS-Herrschaft gedient hat.²⁵³⁶

Der Haustyrann Fessel geht im Stück jedoch noch nicht in einer radikalen politischen Bewegung, wie sie Theweleit in seinen *Männerphantasien* analysiert, auf, die die aufgestaute Gewalt nach außen, gegen den politischen Gegner und Sündenböcke entläßt, sondern er lenkt seine Gewalt und sein Bedürfnis nach Herrschaft und Kontrolle noch nach innen, gegen die eigene Familie und

²⁵³⁴ Bronnen: Vatermord, S. 15. Die wirtschaftliche Situation der Familie Fessel ist prekär und kaum von Aussicht auf Besserung gekennzeichnet, wie Frau Fessel beklagt: „Wenn ich denke was wir heuer für Kohlen ausgegeben haben es ist gräßlich / Und wie oft muß man frieren ach diese schrecklichen Zeiten / Daß man so gar nichts hat.“ Bronnen: Vatermord, S. 6.

²⁵³⁵ Aspetsberger: ‚arnolt bronnen‘, S. 204 f.

²⁵³⁶ Aspetsberger: ‚arnolt bronnen‘, S. 205.

besonders gegen seinen Sohn Walter. „Wie Kafkas Vater streckt sich der alte Fessel über die Landkarte“²⁵³⁷ und verhindert, dass Walter als Bauer Neuland betreten und seinen eigenen Platz einnehmen kann, stattdessen soll sich der Sohn „auf das Lebens- und Kampfgebiet [...] beschränken, auf dem sich er selber versucht hat, aber nicht erfolgreich war.“²⁵³⁸

Die von Herrn Fessel erlittenen Demütigungserfahrungen werden nicht reflektiert und verarbeitet, sondern in grotesker Weise an den Sohn weitergegeben, der, wenn er eines Tages ebenso gedemütigt ist wie der Vater, dessen Gefühlswelt teilt, um auch ein Haustyrann zu werden. Der Vater zeichnet ein willkürlich-ungerechtes Zerrbild seines Sohnes: „Dabei lebt er wie ein nobler Herr wie ein Prinz in einer hungernden Familie / [...] Aber in Wirklichkeit ist er nichts als ein zurückgebliebener beschränkter Narr / Der niemand Freude macht nichts kann als faul und frech sein und fressen“. Walter hingegen verteidigt sich und analysiert nüchtern: „Ich bin nie frech und ich kann ja nichts dafür daß du / daß du Sonntags soviel trinkst daß du mich dann schlägst hw hw“. Walter, der „Landmann Bauer“ werden möchte und sich daher „einen Freiplatz an der landwirtschaftlichen Schule“ ersehnt, will „lieber [...] erschlagen sein und tot sein als Anwalt werden.“²⁵³⁹ Der Vater nimmt jedoch Walters Gesuch, „[z]erreißt den Bogen daß die Papierschnitzel auf Walter fallen“²⁵⁴⁰ und klagt wehleidig:

Ich ich habe mit meinem Leben vollständig abgeschlossen / Ich kenne nur noch Arbeit Pflicht Hunger / Aber ich will doch wenigstens Liebe und Verehrung von meinen Kindern ernten / Nicht Haß und Abstoßung / Dazu brauch ich keine Familie / Aber das will ich erzwingen daß meine Kinder meine Kinder sind / Daß sie mein sind.²⁵⁴¹

Der Tyrann hat Walter auf seine Rolle festgelegt, hierin kanalisiert sich sein gedemütigter Wille zur Macht: „Aber das sag ich dir und dazu bist du da und das ist wie dus zu wollen hast und das will ich / Daß du uns rächst / [...] und ich werd doch noch meinen Willen da durchsetzen können“.²⁵⁴² Der Vater „[s]treichelt ihn“ und versucht Walter durch die Inszenierung emotionaler Nähe zu kompromittieren: „Wenn du einmal brav bist so kann das ganz anders

²⁵³⁷ Aspetsberger: ‚arnolt bronnen‘, S. 217.

²⁵³⁸ Aspetsberger: ‚arnolt bronnen‘, S. 216. Zu den Korrespondenzen von *Vatermord* und Kafkas *Brief an den Vater* vgl. weiter Aspetsberger: ‚arnolt bronnen‘, S. 211–218.

²⁵³⁹ Bronnen: *Vatermord*, S. 16.

²⁵⁴⁰ Bronnen: *Vatermord*, S. 17. Hervorhebung im Original.

²⁵⁴¹ Bronnen: *Vatermord*, S. 17.

²⁵⁴² Bronnen: *Vatermord*, S. 17.

werden da / Gibt's keinen Ärger mehr und ich muß mich nicht immer mit der Mutter deinetwegen herumstreiten".²⁵⁴³ Doch da sich Walter für die gefühligen Gaukeleien seines Vaters nicht empfänglich zeigt, springt die scheinbare Annäherung schnell wieder in willkürliche Tyrannenwut um, der Vater wittert eine Verschwörung: „Du bist das natürlich dir wär das recht so ein Komplott gegen mich so ein Aufstand gegen mich“. Vater Fessel zeigt wieder sein tyrannisches Gesicht, indem er sein Rollenverständnis pointiert: „Der Knecht das bist du / Der Sohn das bist du“. ²⁵⁴⁴ Gegenüber seinem Sohn versteht sich der Vater als oberste und einzige Autorität: „Tu nur so als ob du grad in Gottes Hand stehst *Reißt ihn auf* In meiner Hand stehst“. ²⁵⁴⁵

Wie auch in Ebner-Eschenbachs *Der Vorzugsschüler* besteht eine Form der bestrafenden Malträtierung im erzwungenen Lernen. „Chemie“ und „Atomtheorie“ dienen dem Vater dabei zur Eintrichterung starrer Lehrformeln ohne inhaltliches Verständnis: „Regeln und Gesetze das muß man lernen / für den Sinn brauchst du nicht erst in die Schule zu gehen“. ²⁵⁴⁶ Der Vater quält Walter ausgiebig anhand des Lehrbuches, dessen Autorität er sich bedient, mit einer Examinierung der chemischen Gesetze, bis Walter schließlich ausruft: „Du bist ein Teufel“. ²⁵⁴⁷ Semantisch wählt Bronnen in der Figurenrede seines Dramas den Begriff des Teufels und tatsächlich nicht den des Tyrannen, um den Vater durch Walter zu charakterisieren. Aufschlussreich ist jedoch ein Blick in Bronnens *Protokoll* (1954), hier wird die Figur Ignaz Fessel dezidiert von Bronnen als „Haus-Tyrann[]“ ²⁵⁴⁸ charakterisiert. Nach Rosenkranz ist das Teuflische bzw. das Satanische eng mit dem Hässlichen verbunden. Tyrann und Teufel gehen semantisch ineinander über und stehen im Anschluss an die Ästhetiktheorie Rosenkranz'scher Provenienz miteinander in Korrespondenz. Vater Fessel wird im Verlauf des Dramas als tyrannischer Teufel in der Familienhöhle demaskiert, „[d]abei wachsen ihm“, in Walters Vorstellung, „Hörner und Krallen“, ²⁵⁴⁹ wie in der ikonographischen Darstellung des Tyrannen bzw. der schlechten Regierung auf Ambrogio Lorenzettis Freskenzyklus *Allegorie und Auswirkungen der Guten und der Schlechten Regierung* (1338/39). ²⁵⁵⁰ Vater und Teufel werden in

2543 Bronnen: Vaternord, S. 18. Hervorhebung im Original.

2544 Bronnen: Vaternord, S. 22.

2545 Bronnen: Vaternord, S. 22 f.

2546 Bronnen: Vaternord, S. 23.

2547 Bronnen: Vaternord, S. 24.

2548 Bronnen: Arnolt Bronnen gibt zu Protokoll, S. 30.

2549 Bronnen: Vaternord, S. 27.

2550 Vgl. Ambrogio Lorenzettis Freskenzyklus *Allegorie und Auswirkungen der Guten und der Schlechten Regierung* (*Allegoria del Buon Governo*), 1338/39, Sala della Pace, Palazzo Pubblico Siena, Rathaus Siena.

der Figur von Ignaz Fessel ineinander überblendet, wie Walter zum Ausdruck bringt: „In ihm waren zwei / [...] Der alte Teufel der mich morden will und mein Vater der mich knechten will“.²⁵⁵¹ Dabei zeigt sich der tyrannische Haus-teufel mit wechselnden Masken, „weinerlich“ klagt er:²⁵⁵²

Mich den Vater der für seine Kinder sich abgerackert hat Jahre um Jahre Tage und Nächte / Und rechtschaffen treu gehorsam hab ich meine Pflicht erfüllt überall trotz allem / Mich nennt der da das Bürscherl das zurückgebliebene / Der Schwachkopf da der da so einer /! Der nennt mich Teufel.²⁵⁵³

Willkür und Gewalt brechen sich jedoch schnell wieder Bahn, wenn der Vater bekundet: „[i]ch kann machen was ich will mit dir / Du bist mein Sohn“²⁵⁵⁴ und beginnt, Walter mit einem Staubwischer zu schlagen,²⁵⁵⁵ wobei er fordert: „Du wehr dich nicht / Wehr dich nicht wenn ich dich schlag“.²⁵⁵⁶ Herrschaftsanspruch, verbale und körperliche Gewalt des Vaters schaukeln sich dabei immer mehr hoch:

Ich bin der Herr im Haus / Ich hab das Recht auf dich / Ich werd dich lehren wer der Herr ist / [...] Du widerspenstiger Lackel du Aufrührer / Willst da aufkommen neben mir / Wein wein wirst weinen du / Schänden tu ich dich du du / So was will Mensch sein Kerl Kerl / Dich schon unterkriegen haa *Boxt ihn*.²⁵⁵⁷

Irritiert reagiert der Vater, als Walter ihm in seiner Qual schließlich eine Ohrfeige gibt:²⁵⁵⁸ „Der Sohn schlägt seinen Vater / Pfui über diesen Sohn / Luise komm her / Wir gehen in die Küche“.²⁵⁵⁹ Die in Gegengewalt des Sohnes umgeschlagene Gewalt des Vaters ist für Letzteren zunächst nicht einzuordnen. Für Walter markiert sie seinen Weg zur Selbstermächtigung, aber auch zur variierten Reproduktion des väterlichen Haustyranen.

Der Vater, der in seiner Selbstrechtfertigung und Inszenierung weder ein „xbeliebiger“ noch ein „Barbar“ zu sein glaubt, erkennt zunehmend die Bedrohung, die für ihn und seine Haustyranis vom Sohn ausgeht: „Aber

²⁵⁵¹ Bronnen: Vatermord, S. 35.

²⁵⁵² Bronnen: Vatermord, S. 25. Hervorhebung im Original. Auch Franz hatte in Kafkas *Brief an den Vater* die ‚Selbstbeklagung‘ als ein Herrschaftsmittel des Vaters ausgemacht, vgl. Kapitel III.21.4.

²⁵⁵³ Bronnen: Vatermord, S. 25.

²⁵⁵⁴ Bronnen: Vatermord, S. 25.

²⁵⁵⁵ Vgl. Bronnen: Vatermord, S. 25.

²⁵⁵⁶ Bronnen: Vatermord, S. 25.

²⁵⁵⁷ Bronnen: Vatermord, S. 25. Hervorhebung im Original.

²⁵⁵⁸ Vgl. Bronnen: Vatermord, S. 25.

²⁵⁵⁹ Bronnen: Vatermord, S. 25.

ich habe eine Schlange an meinem Busen gezüchtet / Aber ich werde dieser Schlange ihre Giftzähne ausbrechen“,²⁵⁶⁰ während Walter im Hinblick auf seinen Vater bekundet: „Er spricht und ich bin vergiftet“. ²⁵⁶¹ Herr Fessel ist entschlossen, seinen Sohn zu „brechen“²⁵⁶² und schließt ihn (man denke hier unter anderen Vorzeichen an Verrina und seine Tochter Bertha aus Schillers *Fiesko*) in die dunkle Kammer, quasi ins Verließ der Haustyrannis, ein,²⁵⁶³ wobei Walters Vaternordphantasien unversöhnlich hervortreten: „Nie läßt er mich heraus / Bis ich ihn erschlag“. ²⁵⁶⁴ Wieder versucht der Vater seinen Sohn, der sich nun auch räumlich in seiner Gewalt befindet, zu kompromittieren: „Der beste Vater will ich dir sein verstehst / Aber lieben sollst du mich Sohn / [...] Es muß Friede sein im Haus / Ich will von dir geliebt sein“. Der Vater identifiziert Walter gegen dessen Willen als Teil seines Selbst, in welchem er sich fortsetzen will: „Wir zwei sind eins / Du mußt mir helfen / Du mußt mich heben / Bist du nicht mein Werk bis zum letzten Gedanken“. ²⁵⁶⁵ Doch nach einer scharfen Gegenrede des gefangenen Sohnes bricht sich erneut die Gewalt des Vaters Bahn. Fessel packt einen Stuhl und schlägt mit diesem in der dunkeln Kammer, in die er unbemerkt vom Gang durch das Kammerfenster eingedrungen ist, nach seinem Sohn: ²⁵⁶⁶ „Frosch Kröte Giftvieh [...] Ich zerquetsch dich du Bankert du Kotfleck / [...] Feigling Krüppel / [...] Du bleibst da und bleibst und bleibst in meiner Hand“. ²⁵⁶⁷ In die derben Beschimpfungen und körperlichen Gewaltakte versucht die Mutter einzugreifen, sie führt den sozialen Druck ins Feld: „Die Leute horchen schon alle was los ist“²⁵⁶⁸ und fordert von ihrem Mann: „[G]ib mir den Schlüssel“ woraufhin dieser schimpft: „Misch dich hinein du Hexe du Hetzerin“. ²⁵⁶⁹ Schließlich bittet Walter seine Mutter: „Lauf weg mit mir“. ²⁵⁷⁰ Doch leitmotivisch ist es weiterhin das von Walter inzwischen neu geschriebene Gesuch, ²⁵⁷¹ für das er die Unterschrift des Vaters (dem Inhaber der gesetzgebenden Gewalt in der Tyrannis) braucht, das ihn an den Herrschaftsbereich des Haustyrannen fesselt. Walter hält, zumindest

²⁵⁶⁰ Bronnen: Vaternord, S. 26.

²⁵⁶¹ Bronnen: Vaternord, S. 27.

²⁵⁶² Bronnen: Vaternord, S. 26.

²⁵⁶³ Vgl. Bronnen: Vaternord, S. 26.

²⁵⁶⁴ Bronnen: Vaternord, S. 27.

²⁵⁶⁵ Bronnen: Vaternord, S. 31.

²⁵⁶⁶ Vgl. Bronnen: Vaternord, S. 29–31.

²⁵⁶⁷ Bronnen: Vaternord, S. 31 f.

²⁵⁶⁸ Bronnen: Vaternord, S. 32.

²⁵⁶⁹ Bronnen: Vaternord, S. 33.

²⁵⁷⁰ Bronnen: Vaternord, S. 34.

²⁵⁷¹ Vgl. Bronnen: Vaternord, S. 36.

scheinbar, die Hintertür zur Versöhnung mit seinem Vater offen: „Vater ich bitt dich unterschreib das [...] ein Strich nur es wird noch alles gut Vater“.²⁵⁷² Doch Vater Fessel äußert Walter gegenüber in Bezug auf das Gesuch: „Das hättest du doch schon verbrennen können“²⁵⁷³ und fährt fort: „Von einem Luder das man prügelt einem geschlagenen Hund einem Vieh einem wilden Tiger ist das geschrieben“. Schließlich endet auch diese Episode wieder in körperlicher Gewalt, der Vater „[h]aut einen Stuhl auf Walter noch einen noch einen wirft sich schließlich ganz auf ihn.“²⁵⁷⁴

Im Kontext von Haustyrannen werden in literarischen Texten häufig Essensszenen geschildert.²⁵⁷⁵ Auch in *Vatermord* befiehlt der Vater mit den Worten: „Tisch decken Hunger hab ich / Rolf Olga also schnell ja kommt“²⁵⁷⁶ seine Familie zum „Nachtmahl“.²⁵⁷⁷ Die Hoheit über das Essen ermöglicht dem Vater willkürlich-tyrannische Akte von dessen Verteilung und der damit verbundenen Bevorzugung und strafenden Benachteiligung. Während Rolf, „der Kleine“, als Günstling des väterlichen Tyrannen eine ungerechte Verzärtelung erfährt, ist für den Vater klar: „Der Walter muss auch hungern“.²⁵⁷⁸ Die „Erdäpfel“, die Walter zugesprochen wurden, werden unterdessen „kalt“, da er sich dem Essensritual verweigert; Rolf soll hingegen den allseits begehrten „Reiskoch“ bekommen.²⁵⁷⁹ Der Vater nutzt das gemeinsame Essen, um seine Tochter zu ermahnen, sich nicht mit Männern zu treffen und urteilt im selben Atemzug die Bildungsschicht ab („Solche Burschen tun ja nichts als nachsteigen / Diese Laffen diese Akademiker ha“²⁵⁸⁰), als schließlich zwischen Rolf und Olga ein Streit über die gerechte Aufteilung des Reiskochs entflammt.²⁵⁸¹

Unter der Zeugenschaft der zwei „Polnischen“,²⁵⁸² die als „Bettgeherinnen“²⁵⁸³ bei der Familie Fessel eintreffen und als „[K]riegsflüchtige[]“

2572 Bronnen: *Vatermord*, S. 37.

2573 Bronnen: *Vatermord*, S. 36.

2574 Bronnen: *Vatermord*, S. 37. Hervorhebung im Original.

2575 Dies wurde bereits in Kafkas *Brief an den Vater* sichtbar. Vgl. zu gewaltsamen familiären Essensszenen Anne-Rose Meyer: Von Hunger, Schmerz und Sprache: Familiäre Gewalt in Romanen Margret Atwoods, Gisela Elsners, Natascha Wodins, Aglaja Veteranyis. In: Mandy Dröschler-Teille u. Till Nitschmann (Hrsg.): *Gewaltformen/Gewalt formen. Literatur – Ästhetik – Kultur(kritik)*. Paderborn: Brill | Fink 2021, S. 89–116.

2576 Bronnen: *Vatermord*, S. 36.

2577 Bronnen: *Vatermord*, S. 37.

2578 Bronnen: *Vatermord*, S. 38.

2579 Bronnen: *Vatermord*, S. 39.

2580 Bronnen: *Vatermord*, S. 39.

2581 Vgl. Bronnen: *Vatermord*, S. 40.

2582 Bronnen: *Vatermord*, S. 42.

2583 Mertens: *Vatersuche und Vatermord*, S. 150.

neue „Lebensbereiche“²⁵⁸⁴ und einen Blick von außerhalb der Familie in die Szene einbringen, scheinen sich auch zunächst die Wogen im familiären Gewaltraum zu glätten. DIE ALTE beklagt das „Unglück“²⁵⁸⁵ des Krieges (Sohn „Karl ist ja auch jetzt im Feld“, wie Frau Fessel anmerkt²⁵⁸⁶), möchte „[n]icht stören“ und findet es zunächst bei der Familie Fessel sogar „[s]ehr gemütlich“.²⁵⁸⁷ Unter den Blicken der beiden Frauenfiguren hebt aber schon rasch der Disput zwischen Vater Fessel und Sohn Walter wieder an, wobei sie ausgerechnet über den Begriff des Vaterlandes und der mit ihm verbundenen Gewaltbefugnisse streiten:

WALTER: Vaterland ist das Land der Väter

FESSEL: Vaterland ist das Land wo die Väter fronen für ihre Söhne

[...]

WALTER: Und sie zertreten wenn sie können

FESSEL: Und sie zertreten wenn sie wollen.²⁵⁸⁸

Schnell ist die verbale Gewalt wieder auf bekannter Höhe und der Vater droht seinem Sohn: „[I]ch sag dir ich mach dich unschädlich“.²⁵⁸⁹ Doch im Angesicht der plötzlichen zahlenmäßigen Übermacht der Frauen im Raum lenkt sich die Gewalt des Vaters, der „keine Auflehnung keine Emanzipation nie und nimmer“ erträgt, sexuell konnotiert auch gegen seine Frau, die er „*gierig*“ ansieht: „Du überhaupt bist so eine romantische / Du solltest auch erst erzogen werden“. Dabei wird sein Besitzdenken, wie er es gegenüber Walter an den Tag legt, auch in Bezug auf Luise deutlich, die er ebenfalls an sich F/fessel(t): „Ich hab dich geliebt Weib / Und ich werde dich lieben / Aber mein mein verstehst du mein bist du“,²⁵⁹⁰

Mutter und Sohn erkennen nun in sich immer mehr aufbauenden Inzestwunsch die Möglichkeit, sich gegen den Vater zu verbünden, ihre Fesseln zu sprengen und die Position des alten Haustyrannen zu vernichten. Frau Fessel bekennt: „Man muß direkt [...] seine Brust aufreißen und Todsünden tun“ und Walter möchte, ihr beipflichtend, „[d]irekt frei werden und wenns Todsünden kostet“,²⁵⁹¹ was Ignaz Fessel, der um seine sexuelle Vorherrschaft ebenso wie um die Position des Vaters fürchtet, zu einem wüsten Zornesausbruch reizt:

²⁵⁸⁴ Aspetsberger: ‚arnolt bronnen‘, S. 205.

²⁵⁸⁵ Bronnen: Vaternord, S. 43.

²⁵⁸⁶ Bronnen: Vaternord, S. 44.

²⁵⁸⁷ Bronnen: Vaternord, S. 42.

²⁵⁸⁸ Bronnen: Vaternord, S. 43.

²⁵⁸⁹ Bronnen: Vaternord, S. 43.

²⁵⁹⁰ Bronnen: Vaternord, S. 44. Hervorhebung im Original.

²⁵⁹¹ Bronnen: Vaternord, S. 44.

Weib schweig vor deinen Kindern schweig / Hh ich seh die geile Brunst um deinen Mund / Hh ich riech die Unzucht deiner Hände / Deine mordbrennenden Schenkel schrein sündenwild / An wen denkst du hh // Deine heimlichen Gedanken reiß ich dir hinaus / Zertret euch zertret euch hh euch Gewürm Zu *Walter* Und wir reden noch / Wir reden noch / Zum letztenmal noch.²⁵⁹²

Im Angesicht der blanken Tyrannenwut bekennt DIE JUNGE zügig: „Wir werden gehn wir wollen nicht stören“,²⁵⁹³ und die beiden Polinnen verlassen zusammen mit Tochter Olga die Szene,²⁵⁹⁴ in der Luise nun bis zum Ende des Stücks wieder die einzige Frauenfigur ist. Mit dem nahenden Inzest hat sich auch Walter gewandelt, mit großem Selbstbewusstsein und ebenso großer Gewaltbereitschaft tritt er seinem Vater prometheushaft gegenüber: „Aufwachsen will ich vor dir wie dein Tod / Ich der Geschlagene Geprügelte Geschändete / Ich dein gedemütigter Sohn / Du geh mir nicht nach / Laß mich frei / Leben werden oben sein mein eigen sein / Auffliegen wie ich muß“. ²⁵⁹⁵ Ignaz Fessel erkennt nun in seinem Sohn nicht mehr den Erfüllungsgehilfen seiner Wünsche, sondern die ernstzunehmendste Bedrohung seiner Identität und des von ihm beanspruchten Besitzes: „Ich war der gutmütigste Mensch bis heute das sag ich das weiß ich / [...] Aber ich habe einen Sohn der mir alles rauben will / Liebe Vaterschaft Eigentum Familie Ruhe Ehre meine Früchte mein Leben mein Weib“. Mit dieser Konfrontation ist die Situation klar. Der Vater bekundet: „Ich laß mir nichts rauben / Nur tot laß ich meinen Sohn aus den Händen“ und gibt seinem Bedürfnis nach Gewalt gegenüber seinem Sohn angesichts des ihm durch den Inzest zwischen Mutter und Sohn drohenden Machtverlustes nach: „Schlag schlag dich prügel dich bis auf die Haut nackt peitsch dich Fußtritte / Sperr dich ein bis du verhungerst zerzwäng dich zerquetsch dich / Du Sklave du mein Diener mein Knecht“. ²⁵⁹⁶

22.3 Inzest und Tyrannengeburt: Luise Fessel und Walter

Der sich am Ende des Stücks ereignende Inzest wird sukzessive in *Vatermord* aufgebaut. Das Verhältnis von Mutter und Sohn ist jedoch zunächst davon geprägt, dass auch Frau Fessel wie ihr Mann Walter für „zurückgeblieben“

²⁵⁹² Bronnen: *Vatermord*, S. 45. Hervorhebung im Original.

²⁵⁹³ Bronnen: *Vatermord*, S. 45.

²⁵⁹⁴ Vgl. Bronnen: *Vatermord*, S. 45.

²⁵⁹⁵ Bronnen: *Vatermord*, S. 45.

²⁵⁹⁶ Bronnen: *Vatermord*, S. 46.

hält: „Hja wenn du nur gescheiter wärs wärs vielleicht gut“.²⁵⁹⁷ Nachdem der Vater im Anschluss an einen Gewaltausbruch die Szene verlassen hat, befindet sich Walter in desolatem Zustand und beteuert: „Ich bin verrückt“, woraufhin die Mutter beschwichtigt: „Walter du phantasiert hör jetzt auf“.²⁵⁹⁸ Das Begehren, das Walter auf seine Mutter lenkt, zeigt sich in einer ödipale Erup-tion, in welcher Walter, nachdem die übergriffige homoerotische Annäherung durch Edmund mit Hilfe der Mutter bereits abgewehrt wurde, seine Mutter „Geliebte“²⁵⁹⁹ nennt. Walter „[s]pringt zur Mutter umarmt küßt sie heftig“²⁶⁰⁰ woraufhin die Mutter fürchtet: „[M]ein Gott wenn das der Vater wüßte“²⁶⁰¹ und Walter äußert: „[I]ch will den Alten erschlagen deinetwillen“.²⁶⁰² Das Stück ist als „dramatische Gestaltung des Ödipuskomplexes“²⁶⁰³ charakterisiert worden.²⁶⁰⁴ Dass sich in der Familie Fessel ein Mord ereignen muss, scheint Mutter und Sohn klar, nicht weit nach der Hälfte des Stücks werden die beiden Mordoptionen bereits von Mutter und Sohn durchgespielt:

WALTER: Was wirst du tun wenn er mich mordet

FRAU FESSEL: Ihn hassen

WALTER: Und mord ich ihn

FRAU FESSEL: Dann würde mir grausen vor dir.²⁶⁰⁵

Walters Annäherungen an seine Mutter werden immer deutlicher und sie zeigen sich gleichzeitig mit dem im Raum stehenden Vater- resp. Tyrannenmord verbunden. Seinem inneren Mörder kann Walter nicht entkommen: „Mutter Mutter halt mich preß mich drück mich / [...] Mutter rett mich / Ein Mörder ist hier drin packt mich reißt mich zerreißt mich zerfleischt mich mordet mich“.²⁶⁰⁶ Inzest mit der Mutter und der Mord am ‚Urvater‘, der für sich

2597 Bronnen: Vatermord, S. 7.

2598 Bronnen: Vatermord, S. 19.

2599 Bronnen: Vatermord, S. 19.

2600 Bronnen: Vatermord, S. 18. Hervorhebung im Original.

2601 Bronnen: Vatermord, S. 19.

2602 Bronnen: Vatermord, S. 20.

2603 Aspetsberger: ‚arnolt bronnen‘, S. 203. Vgl. hierzu Scheit: Am Beispiel von Brecht und Bronnen, S. 132 u. 144.

2604 Aspetsberger spitzt diesbezüglich zu: „[A]lle nur jemals erwähnten Motive der Psychoanalyse, z. B. die Formen der Kastrationsängste vom bügeleischwingenden Vater zu seinem Messer und seinem Revolver, die Angst vor der Unersättlichkeit des Weibes usw., sind in einer solchen Dichte und Intensität gestaltet, daß man das Drama fast vollständig in psychoanalytische Belegstellen auflösen könnte.“ Aspetsberger: ‚arnolt bronnen‘, S. 210. Vgl. hierzu auch Scheit: Am Beispiel von Brecht und Bronnen, S. 144.

2605 Bronnen: Vatermord, S. 28.

2606 Bronnen: Vatermord, S. 29.

beansprucht, die Mutter zu besitzen, sind in der ödipalen Konstellation von *Vatermord* untrennbar miteinander verbunden:

WALTER: Ich wollt du schläfst bei mir

FRAU FESSEL: Ich auch

[...]

WALTER: Der wird inzwischen steif der Alte / Und wir quellen auf / Schwellen an / Blühen / Zerküssen und Haut an Haut Leib an Leib / Du dann hab ich ihn ermordet / Und bin frei /

FRAU FESSEL: Dann gib'ts aber auch keine Mutter mehr / Nur Sünden.²⁶⁰⁷

Die Konkurrenz zwischen Sohn und Vater wird im Stück immer weiter aufgebaut, wobei Walters Einstellung seiner Mutter gegenüber nicht nur von Begehren geprägt ist, sondern durchaus auch ambivalente und ablehnende Züge trägt. Als Frau Fessel ihren Mann sexuell ‚umgarnt‘,²⁶⁰⁸ zeichnet Walter dem Vater gegenüber ein abstoßendes Bild der Mutter und ihrer Abtreibungen: „Was willst du von der Kindsmörderin da die im Bett liegt und stöhnt weil sie auf dich wartet / Wie ein Tier ist sie schau / Und du zeugst Kinder und sie tötet sie wieder in sich / Sie kennt sich aus Vater / Sie ist falsch“.²⁶⁰⁹ Inwiefern sich aus dem Verhalten der Mutter in Bezug auf ihren Mann die juristische Kategorie der ‚Beihilfe zum Mord‘ ableiten lässt, soll hier nicht Gegenstand der Betrachtung sein, sehr wohl ist aber festzuhalten, dass Walters Tat am Ende des Stücks keine spontane Affekthandlung ist, sondern durch die Mutter im Zusammenspiel mit dem Versprechen, dass sie Walter von seiner quälenden ‚Sexualnot‘ befreit, stimuliert wird. Walter erkennt: „! Du willst ich soll ihn erschlagen“²⁶¹⁰ und Frau Fessel spricht denn auch aus: „Pick ihn auf“. Daraufhin²⁶¹¹ „packt“ Walter „ein Messer“²⁶¹² und der Vater erkennt: „Hw unter Mördern bin ich / Gib das weg gib gib das Messer weg“.²⁶¹³

In Bezug auf Walter wird immer deutlicher, dass er sich von *beiden* Elternteilen durch Inzest und Mord befreien und selbst ermächtigen möchte. Während er gegenüber dem Vater klarstellt: „Ich muß weg von dir / Alles muß mein sein erobern werd ich groß werden aufwachsen über alle“,²⁶¹⁴ äußert er gegenüber der Mutter: „Du entgehst mir auch nicht aber der der mich eingesperrt

²⁶⁰⁷ Bronnen: Vatermord, S. 35.

²⁶⁰⁸ Vgl. Bronnen: Vatermord, S. 46 f.

²⁶⁰⁹ Bronnen: Vatermord, S. 47.

²⁶¹⁰ Bronnen: Vatermord, S. 36.

²⁶¹¹ Bronnen: Vatermord, S. 48.

²⁶¹² Vgl. Bronnen: Vatermord, S. 48. Hervorhebung im Original.

²⁶¹³ Bronnen: Vatermord, S. 48.

²⁶¹⁴ Bronnen: Vatermord, S. 48.

er mein Herr der wird erstochen“.²⁶¹⁵ Das Drama zeigt neben dem Vatermord auch den symbolischen Mord an der Mutter durch den Inzest, und somit einen ‚Elternmord‘.

Gegen Ende des Stücks ist der Vater aus der Wohnung ausgesperrt, hat nach „Staubwischer“,²⁶¹⁶ „Stuhl“²⁶¹⁷ und „Bügeleisen“²⁶¹⁸ inzwischen zum „Revol- ver“²⁶¹⁹ gegriffen und schießt durch die verschlossene Tür auf Walter.²⁶²⁰ Die Querelen um die sexuell konnotierte Schlüsselhoheit über die Wohnung retardieren die anstehende Gewalteruption noch. Die Mutter spielt mit der Naturbeschreibung einer Frühlingsnacht – „Die jungen Bäume blühen im Mond / Und hängend schwellend in dem Duft“ – auf den nahenden Aufbruch Walters und den Inzest als Form seines ‚Frühlings Erwachens‘ an, während Bronnen seine Figur Walter, ähnlich wie Georg Büchner seinen Protagonisten in *Woyzeck* (1837/1913), den Mond mit der anstehenden Bluttat in Verbindung bringen lässt: „Auf Mond reimt sich Mord“.²⁶²¹ In der Situation, in der Mutter und Sohn „noch immer eingesperrt“ sind, „[b]is der Vater hereinkommt“, vollzieht sich im Ansturm des nahenden Tyrannen der Inzest, der den Vater entthronen soll. Mutter und Sohn „sind nun aufs äußerste erregt sie läßt das Hemd los sie hat er nur gehalten und steht nackt vor ihm [...] sie laufen ins Neben- zimmer wo sie sich umdreht Herrn Fessel hört man unterdes schnaufen draußen dann sprechen und Türen öffnen“.²⁶²² Damit hat Walter „die Vaterstelle durch den Inzest, den Erwerb des einzigen Besitzes des Vaters, schon usurpiert.“²⁶²³ Ignaz Fessel dringt schließlich in die Wohnung ein und „will alles zugleich tun erschlagen treten würgen schießt ohne zu treffen“. Walter wirft sich daraufhin „nackt unbewaffnet auf ihn“. Er „[b]rüllt auf sucht nach dem Messer packt es sticht wiederholt auf den Vater los der voll Wut und Haß aber ganz geschwächt sich erhoben hat und schießen will er stirbt ohne zum Atmen zu kommen Walter sinkt neben ihn“. Die verstörte Mutter ruft Walter zu: „Komm zu mir o o ohh

2615 Bronnen: Vatermord, S. 49.

2616 Vgl. Bronnen: Vatermord, S. 25. Hervorhebung im Original.

2617 Bronnen: Vatermord, S. 37. Hervorhebung im Original.

2618 Bronnen: Vatermord, S. 48. Hervorhebung im Original.

2619 Bronnen: Vatermord, S. 49.

2620 Vgl. Bronnen: Vatermord, S. 49.

2621 Bronnen: Vatermord, S. 51. In *Woyzeck* heißt es: „MARIE: Was der Mond rot auf geht. / WOYZECK: Wie ein blutig Eisen.“ Georg Büchner: *Woyzeck* [1837/1913]. Kombinierte Werkfassung. In: Ders.: *Sämtliche Werke, Briefe und Dokumente in zwei Bdn.* Hrsg. v. Henri Poschmann. Bd. 1. Dichtungen. Danton's Tod. Leonce und Lena. *Woyzeck*. Lenz. Übersetzungen. Hrsg. v. Henri Poschmann unter Mitarb. v. Rosemarie Poschmann. Frankfurt a. M.: DKV 1992, S. 145–173, hier S. 169.

2622 Bronnen: Vatermord, S. 52. Hervorhebung im Original.

2623 Aspetsberger: ‚arnolt bronnen‘, S. 180.

komm zu mir“,²⁶²⁴ doch Walter ist nach dem Tyrannen- und Vaternord nur ganz auf sich und seinen selbstermächtigenden ‚Aufstieg‘ versessen, den er ebenso frenetisch wie pathetisch verkündet:

Ich hab genug von dir / Ich hab genug von allem / Geh deinen Mann begraben
du bist alt / Ich bin jung aber / Ich kenn dich nicht / Ich bin frei / Niemand vor
mir niemand neben mir niemand über mir der Vater tot / Himmel ich spring dir
auf ich flieg / Es drängt zittert stöhnt klagt muß auf schwillt quillt sprengt fliegt
muß auf muß auf // Ich // Ich blühe.²⁶²⁵

Walter ist nach dem Tyrannenmord „nun frei von allem Väterlichen, damit auch von der Mutter“,²⁶²⁶ dabei ist „[d]ie Schlußfigur [...] phallisch erigiert, im Moment des Orgasmus bricht das Drama ab.“²⁶²⁷ Doch das Ende bedeutet, wenn das Symbolisch-Pathetische „eine Art Monumental-Orgasmus als Abschlußbild“²⁶²⁸ wieder nüchtern auf das Konkrete heruntergebrochen wird, höchstwahrscheinlich keine Befreiung für Walter, der nicht als Bauer, sondern verkrachte Existenz im Zuchthaus sein junges Erwachsenenleben verbringen wird. Walter bleibt gefesselt, die Enge der väterlichen Wohnung setzt sich vermutlich – außerhalb der Stückhandlung – in der Gefängniszelle von ‚Vater Staat‘ fort. Deswegen bildet auch nicht, wie von Marlen Mertens in ihrer stark biographisierenden Untersuchung angenommen, „das latente Motiv der Vatersuche das eigentliche Hauptmotiv“,²⁶²⁹ sondern es geht gerade um die Befreiung von jeglicher väterlichen (und mütterlichen) Instanz: Walter schwingt sich selbst als proletarischer Prometheus zum Alleinherrscher über seine Welt auf. Die Idee Mertens, dass Walter „[u]nbewusst [...] die Sehnsucht nach einer liebevollen und wohlwollenden Vatergesellschaft an[treibt]“,²⁶³⁰ erscheint als nachträgliche, normativ-harmonisierende Projektion auf den Text. Der Walter am Ende von *Vaternord* hat sich aller Autoritären entledigt, und in seinem vorherigen Wunsch nach einer bauerlichen Gesellschaft spiegeln sich vielmehr die Ideale der Französischen Revolution, der Freiheit, Gleichheit und vor allem der (durchaus auch homoerotisch konnotierten) Brüderlichkeit im Angesicht der Weite der Natur. Wenn Mertens in Bezug auf Walter die Ansicht vertritt: „[A]ls Tyrann wie sein Vater aufzutreten, liegt

²⁶²⁴ Bronnen: Vaternord, S. 53. Hervorhebung im Original.

²⁶²⁵ Bronnen: Vaternord, S. 53.

²⁶²⁶ Aspetsberger: ‚arnolt bronnen‘, S. 180.

²⁶²⁷ Aspetsberger: ‚arnolt bronnen‘, S. 181.

²⁶²⁸ Aspetsberger: ‚arnolt bronnen‘, S. 220.

²⁶²⁹ Mertens: Vatersuche und Vaternord, S. 138.

²⁶³⁰ Mertens: Vatersuche und Vaternord, S. 165.

seinem Charakter fern“,²⁶³¹ unterstreicht sie zu Recht den Aspekt des Tyrannischen in *Vatermord*, glättet aber zu sehr die ambivalente Figur Walter, die neben ihrer sensibel-empfindsamen Seite sehr wohl den Hang zur Gewalt und Tyrannei internalisiert hat und in variiertem Weise reproduziert: „Es kommt meine Zeit / Herr Herr ich muß ich muß ich muß / [...] Schieß schieß auf spring auf blöde Tür zerreiß Holz / Du Vater Teufel Henker Herr Erzeuger Hund du bist mein du fällst / Auf!“²⁶³² Das Drama zeigt in dem Walter des Schlussbildes eine Momentaufnahme des zukünftigen Tyrannen (man stelle sich vor, wie er sich gegenüber einem eigenen Sohn verhalten würde). Indem Mertens postuliert, Walters Tat sei „nicht als Mord, sondern als Totschlag im Affekt“²⁶³³ anzusehen, so ist dies mehr als eine juristische Spitzfindigkeit. Einerseits erscheint die Tat, die sich in einer akuten Bedrohungssituation hoch emotionalisiert wie eine Notwehr darstellt, durchaus als Totschlag, im Gegensatz zum heimtückisch von langer Hand geplanten Mord. Andererseits nennt Bronnen sein Drama explizit *Vatermord*. Nicht nur die These, wie Gerichte die Tat um 1920 beurteilen würden, schwingt in der Semantik des Titels mit, sondern der Titel legt den Text darauf fest, dass es hier um eine vollständige Auslöschung des Vaters geht. Diese muss in der Welt des Stücks aktiv und willentlich in einem Gewaltakt geschehen, und nicht zufällig im Affekt, um emanzipatorisch den eigenen Willen zur Macht an die Stelle des Vaters zu setzen. Den fesselnden ‚Urvater‘ und die strukturelle(n) Zwänge/Enge für die er steht, gilt es für das Drama daher umfassend physisch und symbolisch zu ermorden, dies zu relativieren, würde die Radikalität des Textes harmonisieren und Walter – dem aus dem Tyrannenmord neu geborenen Tyrannen – seine Ambivalenz nehmen.

22.4 Die tyrannische Enge der Proletarierwohnung

In *Vatermord* inszeniert Bronnen ein Drama der tyrannischen Enge. Die Geschlossenheit von Handlung, Ort und Zeit, letztere ist mit „[v]on ½ 6 bis nach der 9. Stunde abends Ende März“ angegeben, verdichtet sich in einer engen Proletarierwohnung, die für den autoritär-patriarchalischen Ignaz Fessel zum Schauplatz seiner Privattyrannei, seiner monströsen Heterotopie wird: „Zimmer der Familie Fessel dürrtige Einrichtung drei Betten drei Tische sechs Stühle / Die Wohnung enthält überdies ein zum Gang führendes Kämmerchen worin zwei Betten und Nähmaschine / Kleine dunkle Küche / Kleines Kabinett

²⁶³¹ Mertens: Vatersuche und Vatermord, S. 158.

²⁶³² Bronnen: Vatermord, S. 52.

²⁶³³ Mertens: Vatersuche und Vatermord, S. 170.

Rechts und links vom Darsteller“. ²⁶³⁴ Bei dieser präzisen Schilderung „muß Bronnen eine jener typischen Wiener Proletarierwohnungen vorgeschwebt sein, die man vom allgemeinen Hausgang über die Küche betritt“, wobei es ihm um „eine noch dichtere Vorstellung von Enge“ gegangen ist. ²⁶³⁵ Theatral erzeugt der im Drama geschilderte engste Raum wie ein Druckkessel eine zusätzlich aufgestaute Energie der Figuren, die durch Bronnen dramatisch zur Entladung in Inzest und Vatermord umgeleitet wird. ²⁶³⁶ Die Enge bewirkt, „daß im kompakten Raum der Proletarierwohnung die Körper sich heftig anziehen und hart aufeinanderstoßen, sowohl was Sohn und Mutter wie was Sohn und Vater betrifft.“ ²⁶³⁷ Die Ressourcen- und Chancenknappheit der Familie Fessel spiegelt sich in der viel zu kleinen Wohnung, gleichzeitig wird diese zum gut kontrollierbaren Herrschaftsraum von Herrn Fessels Privattyranis, da in den wenigen hellhörigen Zimmern die Familienmitglieder so gut wie keine Privatsphäre genießen können. Der Familientyrann dringt mehrfach im Drama in die Szene und verlässt diese wieder, was den Eindruck erweckt, dass er die wenigen Freiräume von Walter willkürlich penetrieren kann. ²⁶³⁸ Wie bereits in Kafkas *Brief an den Vater* stellt die Wohnung auch in *Vatermord* den unbeschränkten aber auch zunehmend umkämpften Herrschaftsbereich des Vaters dar. Nach dessen Tod fühlt Walter schließlich die väterliche Enge, die in der Wohnung symbolisiert wurde, überwunden: „Niemand vor mir niemand neben mir niemand über mir.“ ²⁶³⁹

²⁶³⁴ Bronnen: *Vatermord*, S. 2.

²⁶³⁵ Aspetsberger: ‚arnolt bronnen‘, S. 206.

²⁶³⁶ Interessant sind die räumlichen Korrespondenzen von *Vatermord* zu der bewusst gewählten Enge des Bühnenraumes im Zusammenhang mit der Schockästhetik des In-Yer-Face Theatre der 1990er Jahre. Vgl. Nitschmann: *Theater der Versehrten*, S. 402–452.

²⁶³⁷ Aspetsberger: ‚arnolt bronnen‘, S. 179.

²⁶³⁸ Vgl. zur Thematik der Penetration Benedikt Wolf: *Penetrierte Männlichkeit. Sexualität und Poetik in deutschsprachigen Erzähltexten der literarischen Moderne (1905–1969)*. Köln, Weimar u. Wien: Böhlau 2018 (= *Literatur – Kultur – Geschlecht. Studien zur Literatur- und Kulturgeschichte* 72).

²⁶³⁹ Bronnen: *Vatermord*, S. 53.

Cipolla als tyrannischer Publikumsverführer: Thomas Manns *Mario und der Zauberer* (1930)

23.1 Politische und ästhetische Facetten der Novelle

In Thomas Manns Novelle *Mario und der Zauberer* (1930) gestaltet der literarische ‚Zauberer‘ mit dem „Wanderzauberer“²⁶⁴⁰ Cavaliere Cipolla eine der eindrucklichsten tyrannischen Künstlerfiguren in der deutschsprachigen Literatur. Die Forschung liest die Novelle, zu Recht, vornehmlich „als konkrete Warnung vor“ der „Gefahr eines grenzübergreifenden Faschismus“.²⁶⁴¹ In Cipolla, wie Egon Schwarz, jedoch den „verkörperte[n] Faschismus“²⁶⁴² zu sehen, verengt die Figur unnötig auf die zweifelsohne klar markierte und in die Erzählung eingeschriebene historische Situation. In erster Linie ist der hypnotische Zauberer Cipolla ein tyrannischer Künstler, der sein Publikum über die Sinne, also *asthetisch*, in seinen Bann zieht. Die hiermit in Verbindung stehenden konkreten politischen Implikationen haben in Cipollas ästhetischer Tyranis durchaus einen nachgeordneten Stellenwert, auch wenn Koopmann bemerkt: Er „will herrschen, und mit ihm bekommt die Künstlergestalt ihre gefährliche politische Komponente, die Cipolla nicht nur zum Verführer, sondern zum Verbrecher werden läßt.“²⁶⁴³ Dem charismatischen Tyrannen Cipolla – bemerkenswerter Weise „fällt der Begriff Charisma bei Thomas Mann

2640 Hartmut Böhme: Thomas Mann: *Mario und der Zauberer*. Position des Erzählers und Psychologie der Herrschaft. In: *Orbis Litterarum* 30 (1975), S. 286–316, hier S. 305.

2641 Elisabeth Galvan: *Mario und der Zauberer* (1930). In: Andreas Blödorn u. Friedhelm Marx (Hrsg.): *Thomas Mann Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*. Stuttgart: Metzler 2015, S. 137–140, hier S. 138. Mit Helmut Koopmann kann ergänzend erläutert werden: „Wir haben es nicht nur mit einer frühen Darstellung faschistischer Tendenzen zu tun, sondern auch mit dem Versuch, die eigentümlichen Gründe und äußeren Bedingungen für das Zustandekommen des Faschismus dingfest zu machen.“ Helmut Koopmann: Führerwille und Massenstimmung: *Mario und der Zauberer*. In: Volkmar Hansen (Hrsg.): *Thomas Mann. Romane und Erzählungen*. Stuttgart: Reclam 1993, S. 151–185, hier S. 153 f.

2642 Egon Schwarz: *Faschismus und Gesellschaft. Bemerkungen zu Thomas Manns Novelle Mario und der Zauberer*. In: Ders.: *Dichtung, Kritik, Geschichte. Essays zur Literatur 1900–1930*. Mit einem Vorwort v. Helmut Kreuzer. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 1983, S. 212–230, hier S. 224.

2643 Helmut Koopmann: *Der Künstler als Scharlatan. Bruder Cipolla und seine Vorgänger*. In: Ders.: *Thomas Mann. Studien, statt einer Biographie*. Würzburg: Königshausen & Neumann 2016, S. 115–146, hier S. 121.

nicht“²⁶⁴⁴ – geht es in erster Linie um den Genuss seiner Macht als solcher. Er verfolgt als literarische Figur, und dies unterscheidet ihn vom Faschisten Mussolini und Nationalsozialisten Hitler, nicht eine bestimmte Weltanschauungs-ideologie und ein sich daraus ableitendes politisches Programm, sondern ästhetisierte und willkürlich ausgelebte Macht wird ihm zum Selbstzweck. Damit führt Thomas Mann mit der Figur, trotz der faschismustriefenden Atmosphäre in Torre di Venere und konkreten Textverweisen (wie beispielsweise auf den ‚Duce‘), gleichzeitig eine überzeitlichere, mit Nimbus (vgl. Gustave Le Bon) bzw. Charisma (vgl. Max Weber) in Verbindung stehende Darstellung tyrannischer Suggestionmacht über eine Gruppe von Menschen (in diesem Fall das Publikum) vor Augen. Das literarische Kunstwerk erzählt von den politisch, soziologisch und sozialpsychologisch letztlich schwer greifbar bleibenden Umständen, die den Faschismus mit ermöglichten, aber es öffnet seine Perspektive auch über die konkrete politische Situation um 1930 hinaus. Cipolla verkörpert einen Tyrannen, der sich mit ästhetisch-ästhetischen Mitteln in einer Figuration mit dem Publikum diesem gegen dessen Willen aufzwingt. Mit dieser Macht könnte er – es geschieht in der Erzählung nicht – freilich nun auch jedes politische Programm seinem (nahezu) willenlosen Publikum verkünden.

Im vorliegenden Kapitel zeigen sich die Schnittmengen zwischen dem Tyranniskonzept und der Le Bon'schen Massenverführergestalt. In Bezug auf *Mario und der Zauberer* verwendet die Forschung allerdings nur recht zaghaft den Begriff des Tyrannen, der in der Erzählung selbst nicht fällt, wehrt diesen ab oder nimmt ihn sogar bewusst ganz aus dem Spiel.²⁶⁴⁵ Thomas Mann mag den Begriff gemieden haben, da sein Bruder Heinrich ihn u. a. in *Professor Unrat oder Das Ende eines Tyrannen* recht häufig verwendet. Schwarz analysiert hingegen, trotz seiner Betonung des Faschismusbegriffs, dass Frau Angiolierie in der Erzählung „gar nicht besonnen“ ist und „der Verführung durch den Tyrannen mit erschreckender Widerstandslosigkeit [erliegt].“²⁶⁴⁶ Friederike Tebben verwendet mit Bezug auf Marios Tat, allerdings in Distanz markierenden

²⁶⁴⁴ Friederike Tebben: *Genie und Charisma. Herrschaftsformen und Führerfiguren im Werk Thomas Manns*. Tübingen: Narr Francke Attempto 2017, S. 158 f.

²⁶⁴⁵ Eine gewisse Deutungs Offenheit der Cipolla-Figur macht es möglich, den Zauberer verschiedenen Diskursen anzunähern. So deutet beispielsweise Martin Brucke den tyrannischen Hypnotiseur, wenn auch nur partiell überzeugend, als Magnetiseur. Vgl. Martin Brucke: *Magnetiseure. Die windige Karriere einer literarischen Figur*. Freiburg im Breisgau: Rombach 2002 (= Rombach Wissenschaften. Reihe Cultura 28), S. 147–175.

²⁶⁴⁶ Schwarz: *Faschismus und Gesellschaft*, S. 219.

Anführungszeichen, den Begriff „Tyrannenmord“.²⁶⁴⁷ Diesen bringt auch bereits Regine Zeller ins Spiel,²⁶⁴⁸ nimmt ihn dabei allerdings bewusst zurück:

Der Text stellt nicht genügend Hinweise darauf bereit, dass Mario primär durch seine Klassenzugehörigkeit zum Handeln veranlasst wird. Aus diesem Grund kann man auch nicht gut von einem ‚Tyrannenmord‘ sprechen [...]. Mario tötet Cipolla nicht, weil dieser eine Bedrohung für die Gesellschaft darstellt oder weil er einen Diktator stürzen möchte. Er handelt aus ganz privaten Motiven [...]. Er stellt Cipolla nichts entgegen außer die Liebe zu der jungen Frau. Diese Liebe ist, so legt die Novelle nahe, das einzige Mittel, mit dem man den Faschismus bekämpfen kann.²⁶⁴⁹

Zeller sieht in der Novelle „keinen Aufruf zum Tyrannenmord“ und legt für ihre Analyse fest: „Mario ist kein Tyrannenmörder [...]. Sein Verhalten ist nicht erklärbar, immer bleibt der Rest eines ‚aber warum?‘.“²⁶⁵⁰ Im Gegensatz hierzu wird in der vorliegenden Studie Marios Tat als Zitat des Tyrannenmordmotivs gedeutet. Für den Tyrannenmord muss nicht zwingend ein genau durchdachtes und langfristig geplantes politisches Motiv den Ausschlag geben, sondern, so die These, gerade weil Marios Tat weder vollständig motiviert scheint, noch psychoanalytisch abschließend ‚entschlüsselt‘ werden kann, bildet sich durch sie ein adäquates Gegengewicht zum ästhetischen Tyrannen Cipolla, der gerade diesen unerklärbaren und nicht kontrollierbaren ‚Rest‘ zu fürchten hat. Der Höhepunkt und das Ende der Erzählung nähert sich einem Gleichgewicht an: Der kaum politisch, sondern vornehmlich ästhetisch auftretende Künstlertyrann Cipolla scheitert an dem irrationalen ‚Rest‘ im keineswegs unscheinbaren Kellner Mario, welchen er nicht vollständig kontrollieren kann. Das, was Cipolla tötet, bleibt von ihm (und den Leser*innen) trotz aller fruchtbaren Teilerklärungen letztlich unverstanden. Mario bildet die Gegenthese zu Cipollas Anspruch, alles und jeden ästhetisch vollständig in seinen Bann ziehen und unterwerfen zu können. Die Erzählung spricht damit dem ‚allmächtig‘ wirkenden Zauberertyrannen seine Omnipotenz ab: Durch Marios Tyrannenmord werden Nimbus bzw. Charisma Cipollas gebrochen, er bleibt ein zwar äußerst fähiger tyrannischer Publikumsverführer, aber letztlich sind Cipollas Künste Zauberhandwerk, zu seiner Vergottung reichen sie nicht aus.

²⁶⁴⁷ Tebben: *Genie und Charisma*, S. 142.

²⁶⁴⁸ Vgl. Regine Zeller: *Cipolla und die Masse. Zu Thomas Manns Novelle Mario und der Zauberer*. St. Ingbert: Röhrig 2006 (= Mannheimer Studien zur Literatur- und Kulturwissenschaft 40), S. 85.

²⁶⁴⁹ Zeller: *Cipolla und die Masse*, S. 106.

²⁶⁵⁰ Zeller: *Cipolla und die Masse*, S. 112.

Vor dem Hintergrund der Ästhetiken der Tyrannis wird Cipolla als Künstler-tyrann gelesen, der dem Publikum in theatraler Manier seine willkürliche Macht aufzwingt. Der Begriff des Tyrannen bietet die Möglichkeit, den Blick auf Thomas Manns Novelle über die zweifelsfrei grundlegende Rahmung der zeitgebundenen Faschismuskritik und -analyse überzeitlicher sowohl bis in die Antike zu verlängern als auch in die Gegenwart und Zukunft zu weiten. Cipolla ist eine tyrannische Modellfigur, die in verschiedensten kulturellen Konstellationen mit entsprechenden Variationen theoretisch denkbar ist. Dies relativiert zwar gewissermaßen die Bedeutung der faschismusträchtigen Atmosphäre, auf deren präzise Entfaltung besonders im ersten Teil der Erzählung viel Wert gelegt wird, doch ist es durchaus möglich, sich eine Variation des Cipolla auch beispielsweise in einem demokratischen Umfeld vorzustellen.

23.2 Der Erzähler: Noch immer im Bann Cipollas

Im Gegensatz zu dem sich gewaltsam befreienden Tyrannenmörder Mario steht der Erzähler noch stark im Bann des Zauberers Cipolla. Für die Novelle bedarf es eines in die Diegese integrierten Erzählers, um Cipollas Übermacht, besonders auch über eben jenen Erzähler, anschaulich wirken zu lassen. Ein heterodiegetisch nullfokalisierter Erzähler, mit Thomas Mann'scher ironischer Distanz ausgestattet, wäre dem tyrannischen Zauberer gegenüber souverän und die suggestive Wirkung der Novelle würde nicht zur Entfaltung kommen.

Der namenlose, homodiegetische und intern-fokalisierte Erzähler mit seiner in der Novelle nicht zu Wort kommenden Gattin und den zwei kleinen Kindern „gehört sichtlich der gutsituierten, bildungsbürgerlichen Oberschicht an.“²⁶⁵¹ Der mit seiner Familie aus Deutschland zum Urlaub nach Italien gereiste Erzähler schaut mit einem politisch reflektierten Blick ‚von außen‘ auf das faschistische Land. Yahya Elsägher erläutert: „Italien, als erstes und damals noch einziges faschistisches Land, steht oder stand jedenfalls 1926 respective 1929 in doch wohl offensichtlichem Gegensatz zur nationalen Identität des Erzählers, da in dessen ‚Vater‘-land ja seinerzeit noch vergleichsweise sehr liberale Verhältnisse bestanden.“²⁶⁵²

Im Laufe des erzählten Abends wird in Bezug auf den Erzähler deutlich: „His identity has merged with that of the audience, and he acknowledges

²⁶⁵¹ Böhme: Thomas Mann: *Mario und der Zauberer*, S. 290.

²⁶⁵² Yahya Elsägher: Die „Principe[ssa] X.“ und „diese Frauen –!“: Zur Bachofen-Rezeption in *Mario und der Zauberer*. In: Thomas Mann Jahrbuch 22 (2009), S. 175–193, hier S. 178.

the tyranny of the whip“.²⁶⁵³ Doch nicht nur während der hypnotischen Vorstellung gerät der Erzähler schließlich ganz unter die tyrannische ‚Fuchtel‘ resp. Peitsche des hypnotischen Scharlatans,²⁶⁵⁴ sondern er kann sich, uneingestandener Weise, auch nach Cipollas Tod und zeitlich-räumlicher Distanz nicht von dessen psychischer Vorherrschaft lösen und transportiert diese inhaltlich und strukturell in seinen Erzählvorgang: „Freilich wie Cipolla das Publikum gleichschaltet, so versucht seinerseits der Erzähler den Leser unter Kontrolle zu bringen.“²⁶⁵⁵ Offensichtlich hat die Erzählerfigur, nach ihrer Rückkehr nach Deutschland, viel Arbeit und Zeit in die lange und komplexe Erzählung investiert. Dies lässt vermuten, dass ihre Gedanken, trotz der anzunehmenden Rückkehr in den Alltag und gewohnte Strukturen, weiterhin intensiv um den tyrannischen Zauberer kreisen, sodass die Annahme eines Traumas bzw. einer sich anschließenden Posttraumatischen Belastungsstörung (PTBS) der Erzählerfigur nicht ganz abwegig erscheinen mag.

Der Erzählanlass ist schließlich, dass der Erzähler auch nach Cipollas Tod in seinem charismatischen Bann steht und schreibend-reflektierend zu ergründen versucht, warum er sich nicht von dem tyrannischen Zauberer nach dessen Ableben befreien kann. Gegen den Willen des Erzählers setzt sich Cipolla in diesem fort und wirkt mit seiner hypnotischen Persönlichkeit durch die Erzählung über den geschilderten Abend hinaus auf das (Lese-)Publikum: „Der ‚theoretische‘ Sieg Cipollas liquidiert den Erzähler aber auch ästhetisch als strukturbildende Instanz. Gewissermaßen tritt Cipolla auch die Herrschaft über die Ästhetik der Novelle an.“²⁶⁵⁶ Der Erzähler avanciert somit unfreiwillig zumindest anteilig zum Advokat dieses Teufels, er ist nach wie vor von Cipolla ‚besessen‘. Daher nützt auch seine Beschwörung bzw. Überbetonung des Endes (im letzten Absatz fällt das Wort ‚Ende‘ fünf Mal)²⁶⁵⁷ nichts, denn die Leser*innen erfahren überhaupt nur von der tyrannischen Macht Cipollas,

2653 Ingrid Walsoe-Engels: Thomas Mann's Narrative Sorcery: The Structure of *Mario und der Zauberer*. In: *Colloquia Germanica* 22 (1989), H. 3/4, S. 244–259, hier S. 255.

2654 Friederike Eigler macht in Bezug auf den Zauberaabend auf den Zusammenhang von Cipollas Machttakkumulation und der schwindenden Souveränität des Erzählers aufmerksam: „Je größer der Einfluß Cipollas auf sein Publikum wird, desto seltener meldet sich der Erzähler mit reflektierenden oder kommentierenden Einschüben zu Wort.“ Friederike Eigler: Die ästhetische Inszenierung von Macht: Thomas Manns Novelle *Mario und der Zauberer*. In: *Heinrich-Mann-Jahrbuch* 2 (1984), S. 172–183, hier, S. 174.

2655 Böhme: Thomas Mann: *Mario und der Zauberer*, S. 303.

2656 Böhme: Thomas Mann: *Mario und der Zauberer*, S. 299.

2657 Vgl. Thomas Mann: *Mario und der Zauberer* [1930]. In: Ders.: Späte Erzählungen. In: *Gesammelte Werke in Einzelbänden*. Frankfurter Ausgabe. Hrsg. v. Peter de Mendelssohn. 3. Aufl. Frankfurt a. M.: Fischer 2002, S. 188–242, hier S. 242.

weil der Erzähler *erzählt*. Das „*tragische[]Reiseerlebnis*“²⁶⁵⁸ der Novelle besteht im Nachhinein auch darin, dass sich der Erzähler gegen seinen Willen, gegen seine Beteuerungen und gegen seine Würde zu einem unfreiwilligen *Advocatus Diaboli* oder besser *Advocatus Tyrannus* ‚verhunzt‘.

23.3 Zur Atmosphäre faschistischer Tyrannei

Thomas Mann siedelt die in *Mario und der Zauberer* geschilderte unerhörte Reisebegebenheit im „fiktiven“²⁶⁵⁹ italienischen Badeort „Torre di Venere“²⁶⁶⁰ an, der, wie in der in weiteren Teilen autobiographisch orientierten Thomas Mann-Forschung betont wird, an einen Urlaub der Familie des Autors angelehnt ist: „Vom 18.8. bis zum 13.9.1926 verbringt Thomas Mann zusammen mit seiner Frau Katia und den beiden jüngsten Kindern Elisabeth und Michael einen Familienurlaub im tyrrhenischen Badeort Forte dei Marmi.“ Auch die dortige ‚Begegnung‘ mit einem Zauberer, an den die tyrannische Kunstfigur Cipolla angelehnt wurde, ist verbürgt: „Während des Ferienaufenthalts besucht die Familie Mann eine Abendvorstellung des damals berühmten italienischen Illusionisten und Hypnotiseurs Cesare Gabrielli (1881–1944)“.²⁶⁶¹

Für die Erzählung ist die Atmosphäre in Forte dei Marmi bzw. Torre di Venere wichtig, denn es ist „die politische ‚Luft‘, aus der sie gegriffen werden kann, es ist das zeitgenössische Klima, zu dessen Spiegel“ die Novelle wird. Dabei kann die „im fiktiven Urlaubsort Torre di Venere herrschende Atmosphäre [...] sowohl auf einer geistigen als auch meteorologischen Ebene als überhitzt und unangenehm beschrieben“ werden.²⁶⁶² Elisabeth Galvan betont darüber hinaus in einer gewissen Spannung zu Elsaghe (s. o.), dass „[d]ieses ‚atmosphärisch‘-politische Klima [...] 1929, also zur Zeit der Entstehung, nicht nur in Italien, sondern mittlerweile auch in Deutschland geprägt [ist] durch Nationalismus, Überhandnehmen der Irrationalität, Kult der autoritären Führerpersönlichkeit, Kontrolle der Massen.“²⁶⁶³ Eine tyrannische

2658 Mann: *Mario und der Zauberer*, S. 188. Hervorhebung im Original.

2659 Regine Zeller: Gustave Le Bon, Sigmund Freud und Thomas Mann. Massenpsychologie in *Mario und der Zauberer*. In: *Jahrbuch zur Kultur und Literatur der Weimarer Republik* 9 (2004), S. 129–149, hier, S. 130.

2660 Mann: *Mario und der Zauberer*, S. 188.

2661 Galvan: *Mario und der Zauberer*, S. 137.

2662 Galvan: *Mario und der Zauberer*, S. 137.

2663 Galvan: *Mario und der Zauberer*, S. 138. Auch Friedhelm Marx stellt die zeitgenössischen Bezüge der Erzählung zur politischen Situation der 1920er Jahre in Italien und Europa heraus: „Die Novelle *Mario und der Zauberer* unternimmt den Versuch, die Faszination

Atmosphäre des Faschismus, in welcher „der Choc mit diesem schrecklichen Cipolla“ also überhaupt erst – so legt es die Erzählung nahe – in seiner überwältigenden Form ganz zur Entfaltung kommen kann, wird vom Erzähler gleich zu Beginn mitteilt: „Ärger, Gereiztheit, Überspannung lagen von Anfang an in der Luft“.²⁶⁶⁴ Nicht „im ‚Esquisito‘, [...] wo Mario uns bediente“,²⁶⁶⁵ erlebt der Erzähler den ersten Verdross, sondern im statusgemäß von der Familie zunächst gewählten „Grand Hôtel“²⁶⁶⁶ war eine „Fürstin [...] in Schrecken versetzt worden durch die Restspuren eines Keuchhustens, den unsere Kleinen kurz zuvor gemeinsam überstanden hatten“.²⁶⁶⁷ Die irrationale Annahme der adeligen Dame, „der Keuchhusten sei akustisch ansteckend“,²⁶⁶⁸ kann auch durch den wissenschaftlich und beschwichtigend einwirkenden Arzt nicht entkräftet werden,²⁶⁶⁹ und die „Direktorin“,²⁶⁷⁰ in ihrer zugespitzten Rolle als „Hoteltyrannin“,²⁶⁷¹ lässt die Anordnung bestehen, dass die Familie ihre Räume zu wechseln habe, was den Erzähler dazu bewegt, mit seiner Familie „das Hotel überhaupt sofort zu verlassen“.²⁶⁷² Der irrationale Glaube an die akustische Ansteckung des Keuchhustens, verbunden mit der oberflächlich höflichen, jedoch tatsächlich scharfen Ausgrenzung der deutschen (ausländischen) Familie, die mit Krankheit assoziiert wird, dient zur Illustration der gegen eine fortschrittliche Zivilisation gerichteten national-faschistischen Atmosphäre, in welcher der Tyrann Cipolla besonders ungehemmt seine Wirkung entfalten kann:

Der allseits herrschende Nationalismus, die Irrationalität, die sich im Aberglauben manifestiert, Keuchhusten könne ‚akustisch‘ ansteckend sein, die Manipulation und Unterwerfung der Masse durch die autoritäre Führerpersönlichkeit Cipollas – dies alles scheint nichts anderes als die realistische und gleichzeitig metaphorische Darstellung eines aktuellen politischen Phänomens zu sein. Doch in der Erzählung geht es um weit mehr, denn sie rückt dieses in einen breiteren kultursymbolischen Zusammenhang: der Faschismus ist für Mann nicht

des Unheimlichen zu beschreiben, zugleich aber die bedrohliche Nähe zwischen Anti-Vernunft und politischem Wahn herauszustellen, die den späten 1920er Jahren nicht nur in Italien zukommt.“ Friedhelm Marx: „Bürgerliche Phantastik“? Thomas Manns Novelle *Mario und der Zauberer*. In: Thomas Mann Jahrbuch 24 (2011), S. 133–142, hier S. 142.

²⁶⁶⁴ Mann: *Mario und der Zauberer*, S. 188.

²⁶⁶⁵ Mann: *Mario und der Zauberer*, S. 190.

²⁶⁶⁶ Mann: *Mario und der Zauberer*, S. 189.

²⁶⁶⁷ Mann: *Mario und der Zauberer*, S. 191.

²⁶⁶⁸ Mann: *Mario und der Zauberer*, S. 191.

²⁶⁶⁹ Vgl. Mann: *Mario und der Zauberer*, S. 192.

²⁶⁷⁰ Mann: *Mario und der Zauberer*, S. 192.

²⁶⁷¹ Elsaghe: Die „Principe[ssa] X.“ und „diese Frauen –!“, S. 192.

²⁶⁷² Mann: *Mario und der Zauberer*, S. 192.

nur ein politisches, sondern auch und vor allem ein kulturelles Phänomen und als solches bedeutet es eine Regression auf eine niederere Entwicklungsstufe.²⁶⁷³

Nach der räumlichen Entschärfung der für den Erzähler peinlichen und demütigenden Situation durch die Übersiedelung der Familie in die „Pensione Eleonora“²⁶⁷⁴ spiegelt sich die Erfahrung der kulturell-faschistischen Atmosphäre auch in der meteorologischen ‚Stimmung‘ wider. Nicht nur die „Hitze war unmäßig“, sondern das lokale Klima steigert sich sogar zu einer „Schreckensherrschaft der Sonne“,²⁶⁷⁵ und der Erzähler beklagt nach wie vor „eine[] öffentliche[] Stimmung, die, schwer greifbar in der Luft liegend, uns einen so lieben Aufenthalt als nicht geheuer verleben wollte. Auf irgendeine Weise fehlte es der Atmosphäre an Unschuld, an Zwanglosigkeit“.²⁶⁷⁶

Besonders empfänglich für die Auswirkungen der tyrannischen Atmosphäre sind die Kinder. Im monströs anmutenden Fuggiero, „einem abscheulichen Jungen mit ekelregender Sonnenbrandwunde zwischen den Schultern“,²⁶⁷⁷ der am Strand in Anwesenheit des an so viel verkörperter ‚Kulturlosigkeit‘ leidenden Erzählers zu großem Geschrei anhebt, weil ihn ein Taschenkrebsschmerz medizinisch unbedeutend in den Zeh gezwickt hat,²⁶⁷⁸ verdichtet sich die kindlich bzw. kindisch und männlich konnotierte tyrannische Atmosphäre. Fuggiero, der kleine Strandtyrann und vielleicht ‚große‘ zukünftige politische Tyrann, ist durch die Sonnenbrandwunde entstellt, um ihn „möglichst auffallend dem Cipolla anzugleichen“²⁶⁷⁹ und ihn in Form dieser erzählerischen Vorausdeutung als den Nachfolger des ‚Buckligen‘ zu ‚empfehlen‘. Mit Cipollas Tod, um auf das dem Erzähler bekannte Ende vorzugreifen, ist die faschistische bzw. tyrannische Atmosphäre keineswegs untergegangen. Das Gebaren der Kinder ist alles andere als unbeschwert: „Man verstand bald, daß Politisches umging, die Idee der Nation im Spiele war.“²⁶⁸⁰ Beim Spiel der Kinder „mischten“ sich Erwachsene ein, „Redensarten von der Größe und Würde Italiens fielen, unheiter-spielverderberische Redensarten“.²⁶⁸¹ Die „Strandszene

²⁶⁷³ Galvan: *Mario und der Zauberer*, S. 138.

²⁶⁷⁴ Mann: *Mario und der Zauberer*, S. 192.

²⁶⁷⁵ Mann: *Mario und der Zauberer*, S. 194.

²⁶⁷⁶ Mann: *Mario und der Zauberer*, S. 196.

²⁶⁷⁷ Mann: *Mario und der Zauberer*, S. 195.

²⁶⁷⁸ Vgl. Mann: *Mario und der Zauberer*, S. 195 f.

²⁶⁷⁹ Schwarz: *Faschismus und Gesellschaft*, S. 223.

²⁶⁸⁰ Mann: *Mario und der Zauberer*, S. 196.

²⁶⁸¹ Mann: *Mario und der Zauberer*, S. 197.

mit ihrem [...] Nationalismus und Irrationalismus“²⁶⁸² gipfelt schließlich darin, dass die deutsche Familie die „öffentliche Moral“ in den Augen der Strandgesellschaft „verletzt[]“, als, wie der Erzähler entrüstet rekapituliert, ein Eklat ausgerufen wird, weil „[u]nser Töchterchen, achtjährig“ nackt „den von anklebendem Sande starrenden Anzug noch einmal im Meere [...] spülen“ geht: „Nackt läuft sie zum wenige Meter entfernten Wasser, schwenkt ihr Trikot und kehrt zurück. Hätten wir die Welle von Hohn, Anstoß, Widerspruch voraussehen müssen, die ihr Benehmen, unser Benehmen also, erregte?“²⁶⁸³ Während zunächst „[d]ie patriotischen Kinder johlten“,²⁶⁸⁴ erscheint im Folgenden sogar „[e]in Herr in städtischem Schniepel“ und hebt das ‚Vergehen‘ der Familie auf eine bürokratisch-willkürliche nationale Ebene: „Die Schamwidrigkeit, die wir uns hätten zuschulden kommen lassen, hieß es, sei um so verurteilenswerter, als sie einem dankvergessenen und beleidigenden Mißbrauch der Gastfreundschaft Italiens gleichkomme.“ Die mit dem Vorwurf der „Schamwidrigkeit“ verbundene Sexualisierung des Kinderkörpers durch eine insgesamt körperfeindliche Strandgesellschaft und öffentliche Ordnung verstört den entrüsteten Erzähler, der jedoch nicht souverän auf den Vorwurf, „die Ehre des Landes sei freventlich verletzt“, zu reagieren vermag. Der städtische Frackträger betont gegenüber dem Erzähler, dass dieser „Verstoß gegen die nationale Würde nicht ungeahndet bleibe“ und eskaliert die Situation weiter:²⁶⁸⁵ „Telephonisch [...] wurde die Behörde benachrichtigt, ihr Vertreter erschien am Strande, er nannte den Fall sehr ernst“. Schließlich wird dem Erzähler ein eher symbolisches „Sühne- und Lösegeld von fünfzig Lire auferlegt“, das mehr eine soziale Demütigung als eine finanzielle Drangsalierung darstellt: „Wir fanden, diesen Beitrag zum italienischen Staatshaushalt müsse das Abenteuer wert sein, zahlten und gingen. Hätten wir nicht abreisen sollen? Hätten wir es nur getan! Wir hätten dann diesen fatalen Cipolla vermieden“.²⁶⁸⁶ Der Erzähler, der selbst rückblickend die unheilvollen Erlebnisse im Hotel und am Strand mit dem atmosphärisch-vorausgreifenden, ‚langen Arm‘ Cipollas wenigstens implizit verbindet, hadert mit der nicht erfolgten Abreise und sucht für sich selbst diesbezüglich nach Rechtfertigungen: „Wir

2682 Gert Sautermeister: Thomas Mann: *Mario und der Zauberer*. München: Fink 1981 (= Text und Geschichte. Modellanalysen zur deutschen Literatur 5), S. 61.

2683 Mann: *Mario und der Zauberer*, S. 197.

2684 Mann: *Mario und der Zauberer*, S. 197.

2685 Mann: *Mario und der Zauberer*, S. 198.

2686 Mann: *Mario und der Zauberer*, S. 199. Wenig später – und hierin zeigt sich, wie sehr der Erzähler mit seiner Entschlussunfähigkeit nachträglich ringt – heißt es ganz ähnlich: „Wir blieben also und erlebten als schrecklichen Lohn unserer Standhaftigkeit die eindrucksvoll-unselige Erscheinung Cipollas.“ Mann: *Mario und der Zauberer*, S. 200.

blieben auch deshalb, weil der Aufenthalt uns merkwürdig geworden war, und weil Merkwürdigkeit ja in sich selbst einen Wert bedeutet, unabhängig von Behagen und Unbehagen.“²⁶⁸⁷

Bevor Cipolla schließlich auftritt, löst sich die faschistisch-nationale ‚Masse‘, die der tyrannische Zauberer in seinem hypnotischen ‚Sozialexperiment‘²⁶⁸⁸ in variierte Weise erneut formt, noch einmal auf, es gibt „große Abreise“ und eine Art gesellschaftlichen *reset*. Der „Strand entnationalisierte sich“ und zeigt sich „sowohl intimer wie europäischer“. Atmosphärisch „schlug auch das Wetter um“, und der „Himmel bedeckte sich“ im Zusammenspiel mit einer unangenehmen „Sciroccoschwüle“, die unheilvoll auf „Cavaliere Cipolla, wie er auf den Plakaten genannt war“, vorausweist.²⁶⁸⁹

23.4 Der tyrannische Künstler Cipolla

In der hybriden Kunstfigur des tyrannischen Cipolla sind literarische Anspielungen identifiziert worden. Zu diesen „gehört geradezu paradigmatisch jener Coppola oder Coppelius aus dem *Sandmann*, dessen bedrohliches Wirken bereits im Namen von Manns Cipolla nachklingt“²⁶⁹⁰ ebenso, wie „auch filmische Vorbilder wie Dr. Caligari“.²⁶⁹¹ Zentraler dürfte jedoch die

²⁶⁸⁷ Mann: Mario und der Zauberer, S. 199.

²⁶⁸⁸ Siehe hierzu ebenfalls Alex Grasshoffs und Johnny Dawkins' Film *THE WAVE* (1981) und Morton Rhues (Todd Strasser) auf dem Drehbuch basierender gleichnamiger Roman von 1981; vgl. auch Kamilla Münning: *DIE WELLE*. Materialien zu einem Film von Alex Grasshoff. Hrsg. v. atlas film + av. 2. Aufl. Duisburg: atlas-film + av 1993.

²⁶⁸⁹ Mann: Mario und der Zauberer, S. 200.

²⁶⁹⁰ Marx: „Bürgerliche Phantastik“, S. 141. Seiner Argumentationsrichtung im Hinblick auf eine ‚bürgerliche Phantastik‘ gemäß zieht Friedhelm Marx eine Verbindung von E. T. A. Hoffmann zu Thomas Mann: „Im Medium einer durch E. T. A. Hoffmann inspirierten bürgerlichen Phantastik macht die Novelle die Gefahren politischer Phantastik und Zauberei erkennbar.“ Marx: „Bürgerliche Phantastik“, S. 142.

²⁶⁹¹ Marx: „Bürgerliche Phantastik“, S. 141. Vgl. Jeffrey Meyers: Caligari and Cipolla: Mann's *Mario and the Magician*. In: *Modern Fiction Studies* 32.2 (1986), S. 235–239. Vgl. zu Cipolla und Caligari auch Sautermeister: Thomas Mann: *Mario und der Zauberer*, S. 85–87. Elsäghe sieht darüber hinaus Bezüge von Cipolla zu Giovanni Boccaccios *Dekameron* (Vermutlich zwischen 1349 und 1353): „In der zehnten Novelle des Sechsten Tags“ des *Dekameron*, „taucht der Name in einem Zusammenhang auf, der mit Manns Handlungsarrangement grob, aber eben doch offensichtlich übereinstimmt. ‚Cipolla‘ heißt dort ein ausgepichteter Scharlatan, der auch dort eine ganze Menschenmenge hinters Licht führt“. Elsäghe: Die „Principe[ssa] X.“ und „diese Frauen –!“, S. 182. Koopmann widerspricht allerdings der Deutung, dass Thomas Mann den Namen Cipolla von Boccaccio entlehnt habe. Vgl. Koopmann: Führerwille und Massenstimmung, S. 159.

Anspielung auf einen Text des Bruders Heinrich Mann sein, denn *Mario und der Zauberer* kann als „Kontrafaktur“²⁶⁹² zu Heinrich Manns *Die kleine Stadt* (1909)²⁶⁹³ gelesen werden.

Für die Novelle ist die Auseinandersetzung mit den massenpsychologischen Arbeiten von Gustave Le Bon (*Psychologie der Massen*, 1895) und Sigmund Freud (*Massenpsychologie und Ich-Analyse*, 1921) äußerst fruchtbar, mit denen sowohl die Episode vor dem Eintreffen des Zauberers als auch dessen Wirken analysiert werden kann:²⁶⁹⁴ „In beiden Teilen findet sich die Beschreibung eines spezifischen Kollektivverhaltens, und der in gleicher Weise auf Hotelgäste, Strandbesucher und abendliche Zuschauer zielende Begriff ‚Publikum‘ fungiert als Chiffre einer tieferen Zusammengehörigkeit.“²⁶⁹⁵ In der Erzählung ist „[n]och so privates Verhalten [...] nationalistisch besetzt und zeigt eine umso größere Gruppenkohärenz, je eher eine ‚nationale‘ Abgrenzung, hier gegenüber der deutschen Familie, nötig erscheint.“²⁶⁹⁶ Dabei bahnt sich eine Ästhetisierung der vermassten Menschen an, die dann durch einen Künstlerführer orchestriert werden können. In *Mario und der Zauberer* „tritt an die Stelle der rational-moralischen Ordnung, die zusammenbricht, die ästhetische Ordnung. Die nicht mehr rational zu verarbeitende Erfahrung mit Cipolla wird übersetzt in Narration, welche einen Rest von Ordnung und Struktur vermittelt.“²⁶⁹⁷

Für Böhme ist Cipolla „die Figur gewordene Einsicht Th. Manns in die (massen-)psychologische Basis von Autoritätsbildung.“²⁶⁹⁸ Der Tyr/(M)ann Cipolla drängt dabei die von ihm psychisch penetrierte Masse in eine ‚weibliche Position‘, die er als passiv begreift. In der Erzählung ist die „Masse [...]“

2692 Schwarz: Faschismus und Gesellschaft, S. 215.

2693 Vgl. Schwarz: Faschismus und Gesellschaft, S. 214 f.

2694 Galvan stellt heraus: „Für *Mario und der Zauberer* ist besonders Freuds 1921 erschienene Studie *Massenpsychologie und Ich-Analyse* von Bedeutung.“ Galvan: *Mario und der Zauberer*, S. 138. Zu Thomas Manns Auseinandersetzung mit Freud und dem Einfluss der Psychoanalyse auf *Mario und der Zauberer* vgl. Bernd Widdig: Männerbünde und Massen. Zur Krise männlicher Identität in der Literatur der Moderne. Opladen: Westdeutscher Verlag 1992, S. 128–143. Vgl. auch Böhme: Thomas Mann: *Mario und der Zauberer*, S. 306. Böhme geht bereits auf Freuds Mythos vom ‚Urvater‘ ein, vgl. S. 310. Vgl. auch Widdig: Männerbünde und Massen, S. 134; Zeller: Cipolla und die Masse, S. 41–43. u. Zeller: Gustave Le Bon, Sigmund Freud und Thomas Mann, S. 137, 142 u. 144. Zu Le Bons *Psychologie der Massen* und Freuds *Massenpsychologie und Ich-Analyse* im Zusammenhang mit *Mario und der Zauberer* vgl. Regine Zeller: Cipolla und die Masse.

2695 Galvan: *Mario und der Zauberer*, S. 137.

2696 Böhme: Thomas Mann: *Mario und der Zauberer*, S. 292.

2697 Böhme: Thomas Mann: *Mario und der Zauberer*, S. 296 f.

2698 Böhme: Thomas Mann: *Mario und der Zauberer*, S. 306.

‚feminin‘ nicht nur in Le Bons diffus-metaphorischem Sinn [...]; sondern ihre ‚Weiblichkeit‘ gestaltet sich in Torre di Venere als eine ‚hetäristische‘, prae- oder postpatriarchale.“²⁶⁹⁹ In der abendlichen Zaubervorstellung wird das Publikum dann (nach der vorherigen Diffusion durch die erfolgten Abreisen) erneut zu einer Masse zusammengeschlossen; diesmal allerdings in der mit Cipollas Zentralposition interdependent verbundenen Figuration und nicht vornehmlich durch die national-faschistische Atmosphäre, obwohl diese dem Zauberer gebührend in die Karten spielt:

Die Abendvorstellung des Zaubers enthält in einem psychoanalytisch nahezu klassischen Fallverlauf den Prozeß einer Massenbildung. [...] [D]ie Veränderung der Persönlichkeit der Zuschauer, das Wesen der Beziehung zwischen den Massenmitgliedern und einem Führer, und nicht zuletzt dessen individueller Charakter.²⁷⁰⁰

In diesem Prozess „wächst“ die zunächst heterogene „Zuschauermenge, ursprünglich eine Mischung der sozialen Klassen, [...] zu einer Masse zusammen, die ohne Ausnahme unter der Herrschaft Cipollas steht“,²⁷⁰¹ wobei diese Herrschaft als Effekt der das Publikum und Cipolla interdependent verbindenden Figuration und somit als ‚Tyrannismechanismus‘ gedeutet werden kann. Nicht unähnlich dem später von Max Weber beschriebenen Charisma²⁷⁰² kann Le Bons Begriff Nimbus (Le prestige)²⁷⁰³ zur Beschreibung der massenbildenden Gewalt Cipollas herangezogen werden. Dabei ist allerdings zu betonen, dass eine ‚Persönlichkeit‘ niemals außerhalb einer sozialen Gruppe, die sie hervorbringt und mit der sie interagiert, wirksam werden kann:

²⁶⁹⁹ Elzaghe: Die „Principe[ssa] X.“ und „diese Frauen –!“, S. 187.

²⁷⁰⁰ Widdig: Männerbünde und Massen, S. 133.

²⁷⁰¹ Widdig: Männerbünde und Massen, S. 133 f. Wobei Mario vor und in besonderem Maße nach seiner Hypnose die entscheidende Ausnahme verkörpert.

²⁷⁰² Vgl. Weber: Politik als Beruf, bes. S. 8–10. Dort heißt es auf S. 9: „Die Hingabe an das Charisma des Propheten oder des Führers im Kriege oder des ganz großen Demagogen in der Ekklesia oder im Parlament bedeutet ja, daß er persönlich als der innerlich ‚berufene‘ Leiter der Menschen gilt, daß diese sich ihm nicht kraft Sitte oder Satzung fügen, sondern weil sie an ihn glauben. Er selbst zwar lebt seiner Sache, ‚trachtet nach seinem Werk‘ [...]. Seiner Person und ihren Qualitäten aber gilt die Hingabe seines Anhangs [...]. In den beiden in der Vergangenheit wichtigsten Figuren: des Magiers und Propheten einerseits, des gekorenen Kriegsfürsten, Bandenführers, Condottiere andererseits, ist das Führertum in allen Gebieten und historischen Epochen aufgetreten.“

²⁷⁰³ Vgl. Gustave Le Bon: Psychologie der Massen [Psychologie des foules, 1895]. Übers. v. Rudolf Eisler. 17. Aufl. Hamburg: Nikol 2018, S. 122.

Der Nimbus ist in Wahrheit eine Art Zauber, den eine Persönlichkeit, ein Werk oder eine Idee auf uns ausübt. Diese Bezauberung lähmt alle unsre kritischen Fähigkeiten und erfüllt unsre Seelen mit Staunen und Ehrfurcht. Die Gefühle, die so hervorgerufen werden, sind unerklärlich wie alle Gefühle, aber wahrscheinlich von derselben Art wie die Suggestion, der ein Hypnotisierter unterliegt. Der Nimbus ist der mächtigste Quell aller Herrschaft.²⁷⁰⁴

Cipolla kündigt sich über das massenwirksame Medium des Plakates in der Novelle als „ein fahrender Virtuose, ein Unterhaltungskünstler, Forzatore, Illusionista und Prestidigitatore“²⁷⁰⁵ an. Erstaunlich ist die Mischung von Eigenschaften, die sich aus diesen Selbstzuschreibungen ergibt. Der erwartbare Magier und Illusionist (Illusionista) vermengt sich in Cipollas Ankündigung mit dem Kraftmenschen (Forzatore) im Rahmen einer Unterhaltungsveranstaltung wie dem Zirkus und dem Prestidigitatore (Zauberer bzw. Taschenspieler), der auf Attribute verweist, die an Hieronymus Boschs Gemälde *Der Gaukler* (um 1502) denken lassen. Die gleichzeitige Betonung der (Körper-)Kraft ist für einen Magier, dessen Stärke gerade im Mentalen liegt, untypisch und die Nähe zum Taschenspieler assoziiert ein betrügerisches oder gar erpresserisches Element, dem sich der statusbewusste ‚große Magier‘ in Abgrenzung zum ‚Trickbetrüger der Straße‘ doch eher enthoben fühlt. Cipolla betont somit nicht zufällig die Mischung von Eigenschaften, die sich in den demagogischen Publikumsverführern auf der politischen Ebene der 1920er und 30er Jahre wiederfindet. Der sich für autoritäre Strukturen zugänglich zeigende Erzähler fühlt sich denn auch von dem „außerordentlichen Phänomenen geheimnisvoller und verblüffender Art“ sofort angezogen, auch wenn er die Begeisterung seiner Kinder in die erste Reihe rückt: „Ein Zauberkünstler! Die Ankündigung genügte, unseren Kleinen den Kopf zu verdrehen“, und „[v]on Stund an lagen sie uns in den Ohren, für den Abend des Taschenspielers Eintrittskarten zu nehmen“.²⁷⁰⁶ Die Familie lässt sich also, durch die vorhergehende Atmosphäre in ihrer kritischen Reflexionsfähigkeit mürbe gemacht, allein durch die plakative Ankündigung auf „den faulen Zauber“²⁷⁰⁷ ein. Damit folgt die Familie der vorausgreifenden suggestiven Kraft Cipollas mit voraus-eilendem Gehorsam – vom Erzähler als „Zerstreuungsbedürfnis“ der Eltern etikettiert – und ihren „vier Karten“, um pünktlich um „neun Uhr“²⁷⁰⁸ abends

2704 Le Bon: *Psychologie der Massen*, S. 123. Um den Hypnotiseur wirksam zu machen, bedarf es allerdings der Bereitschaft, sich hypnotisieren zu lassen.

2705 Mann: *Mario und der Zauberer*, S. 200.

2706 Mann: *Mario und der Zauberer*, S. 201.

2707 Koopmann: *Führerwille und Massenstimmung*, S. 173.

2708 Mann: *Mario und der Zauberer*, S. 201.

„Plätze“ in der „dritte[n] Bank links“ einzunehmen: „Den Kindern färbte schon jetzt eine mit Erwartung hektisch gemischte Müdigkeit die Wangen.“²⁷⁰⁹ Anwesend ist, dies muss erzählstrategisch vom homodiegetischen Erzähler sogleich hervorgehoben werden, „sogar Mario vom ‚Esquisito‘, Mario, der uns die Schokolade bringt! Auch er will den Zauberer sehen, [...] aber er bemerkt uns nicht, er gibt nicht acht, das ist so seine Art, obgleich er ein Kellnerbursche ist.“ Der Saal ist für das sozialpsychologische Experiment einer neuerlichen Massenbildung bestens prädestiniert, denn „ganz Torre war da“ und fungiert mit dem dezidiert europäischen Publikum als Mikrokosmos für die Wirkung des Faschismus in Europa: „Man hörte Englisch und Deutsch. Man hörte das Französisch, das etwa Rumänen mit Italienern sprechen.“ Der Zauberer „ließ“ jedoch „auf sich warten“. Wie bekanntermaßen auch der bevorzugt in den Abendstunden redende Hitler „erhöhte“ der tyrannische Cipolla „die Spannung durch die Verzögerung seines Auftretens.“ Im Erzähler, der mit dem Stereotyp des bürgerlich-pünktlichen Deutschen verbunden ist, erzeugt dies eine nervöse Spannung: „[E]s wurde beinahe halb zehn Uhr. Sie begreifen unsere Nervosität. Wann würden die Kinder ins Bett kommen? Es war ein Fehler gewesen, sie herzuführen.“²⁷¹⁰ Die „Beifallslust“²⁷¹¹ des showmäßig ‚penetrationsbegierigen‘ Publikums bricht sich schließlich Bahn und „gegen halb zehn Uhr begann das Publikum zu applaudieren“,²⁷¹² was in einem „Gongschlag“ und Cipollas energetischem „Auftritt“²⁷¹³ mündet:

Er kam in jenem Geschwindsschritt herein, in dem Erbötigkeit gegen das Publikum sich ausdrückt und der die Täuschung erweckt, als habe der Ankommende in diesem Tempo schon eine weite Strecke zurückgelegt, um vor das Angesicht der Menge zu gelangen, während er doch eben noch in der Kulisse stand. Der Anzug Cipollas unterstützte die Fiktion des Von-außen-her-Eintreffens.²⁷¹⁴

Für Cipollas Wirkung, die sich aus seiner Erscheinung speist, ist es essentiell, dass er seine Differenz und damit seine Distanz zum Publikum glaubwürdig verkörpert. Er muss ‚der Andere‘ sein, um in der entstehenden Figuration das Publikum in Gegenüberstellung zu ihm zu einer Masse zusammenschließen zu können. Ab dem Moment, in dem der Tyrann seine Distanz zu allen anderen

²⁷⁰⁹ Mann: Mario und der Zauberer, S. 202.

²⁷¹⁰ Mann: Mario und der Zauberer, S. 203.

²⁷¹¹ Tebben: Genie und Charisma, S. 137. Hervorhebung im Original.

²⁷¹² Mann: Mario und der Zauberer, S. 203.

²⁷¹³ Mann: Mario und der Zauberer, S. 204.

²⁷¹⁴ Mann: Mario und der Zauberer, S. 204.

Menschen nicht aufrechterhalten kann, ist der Tyrannenmord denkbar. Der Erzähler schildert Cipolla als

Mann schwer bestimmbar Alters, aber keineswegs mehr jung, mit scharfem, zerrüttetem Gesicht, stechenden Augen, faltig verschlossenem Munde, kleinem, schwarz gewichstem Schnurrbärtchen und einer sogenannten Fliege in der Vertiefung zwischen Unterlippe und Kinn [...].²⁷¹⁵

Seine theatrale Kostümierung, „eine Art von komplizierter Abendstraßeneleganz“,²⁷¹⁶ die zwischen fremdartiger Märchenfigur und herrschaftsbewusstem Bürger changiert, weist ihn als unnahbar und dem Publikum ‚enthoben‘ aus:

Er trug einen weiten schwarzen und ärmellosen Radmantel mit Samtkragen und atlasgefütterter Pelerine, den er mit den weiß behandschuhten Händen bei behinderter Lage der Arme vorn zusammenhielt, einen weißen Schal um den Hals und einen geschweiften, schief in die Stirne gerückten Zylinderhut.²⁷¹⁷

Cipolla, der sich, ähnlich seiner Namensübersetzung ‚Zwiebel‘²⁷¹⁸ in Schalen von Kleidung gehüllt hat, und mit den immer übergreifiger werdenden Nummern seine anfangs ‚lächerliche‘ Fassade schnell ablegt, um sein (zutiefst) narzisstisches Inneres zu enthüllen, macht auf den interessierten Erzähler den „Eindruck reklamenhafter und phantastischer Narretei“, wobei dieser sofort bemerkt, „daß die anspruchsvolle Kleidung ihm sonderbar, hier falsch gestrafft und dort in falschen Falten, am Leibe saß oder gleichsam daran aufgehängt war. Irgend etwas war mit seiner Figur nicht in Ordnung, vorn nicht und hinten nicht“. ²⁷¹⁹

Wie sehr der Zauberer und damit der von ihm orchestrierte Abend jeglicher Leichtigkeit entbehrt, wird rasch deutlich, denn „von persönlicher Scherzhaftigkeit oder gar Clownerie in seiner Haltung, seinen Mienen, seinem Benehmen [konnte] nicht im geringsten die Rede sein“, sondern der Erzähler bemerkt vielmehr eine „strenge Ernsthaftigkeit“, die „Ablehnung alles Humoristischen“ sowie einen „gelegentlich übellaunige[n] Stolz“ und spricht bereits vor der genaueren Beschreibung der Körperlichkeit Cipollas von der „Würde und Selbstgefälligkeit des Krüppels“. Gleich zu Beginn wird Cipollas Dominanzstreben daran deutlich, wie er den Bühnenraum für sich einnimmt:

²⁷¹⁵ Mann: *Mario und der Zauberer*, S. 204.

²⁷¹⁶ Mann: *Mario und der Zauberer*, S. 204.

²⁷¹⁷ Mann: *Mario und der Zauberer*, S. 204.

²⁷¹⁸ Vgl. auch Schwarz: *Faschismus und Gesellschaft*, S. 214.

²⁷¹⁹ Mann: *Mario und der Zauberer*, S. 205.

„[D]ie Raschheit seiner Auftrittsschritte stellte sich als reine Energieäußerung heraus, an der Unterwürfigkeit keinen Teil gehabt hatte.“²⁷²⁰

Als erste ‚Nummer‘ bringt der Zauberer ein kurzes Spiel, indem er sich „seiner Handschuhe entledig[t]“, seine „lange[n] und gelbliche[n] Hände entblößt[.]“ und die „Augen mit schlaffen Säcken darunter, mustern[d] durch den Saal schweifen“ lässt – also die sich gegenseitig bedingende Wirkung des Sehens zwischen sich und dem Publikum einsetzt – während er „verkniffenen Mundes, ohne ein Wort zu sprechen“, schließlich „[d]ie zusammengerollten Handschuhe [...] mit ebenso erstaunlicher wie beiläufiger Geschicklichkeit über eine bedeutende Entfernung hin genau in das Wasserglas auf dem Rundtischchen [warf]“. ²⁷²¹ Bereits mit diesem Spiel ohne Worte hat der Zauberer sein Publikum in der Hand, die Nummer dient vor allem dazu, sein übergroßes Selbstbewusstsein mit einer scheinbar ganz beiläufigen *Handlung* (der wohl zahllose Übungsstunden und Fehlversuche vorausgegangen sein dürften) zu demonstrieren. Die nächste pantomimische Nummer besteht darin, dass Cipolla, im Kontrast zu seiner extravaganten Garderobe, „die billigste Sorte“²⁷²² Zigaretten, mit der er sich trotz gleichzeitiger Bühnendistanz dem ‚niederen Volk‘ gemein macht und als Mann der Straße inszeniert, dem Publikum vorraucht: „Den tief eingeatmeten Rauch stieß er, arrogant grimassierend, [...] zwischen seinen schadhaft abgenutzten, spitzigen Zähnen hervor.“²⁷²³ Cipolla benutzt diese Zeit, um bereits vor dem ersten gesprochenen Wort durch ein gegenseitiges Betrachten die Machtfrage zwischen Bühne und Publikum zu seinen Gunsten zu entscheiden: „Das Publikum beobachtete ihn so scharf, wie es sich von ihm durchmustert sah“. Cipolla braucht für die Errichtung seiner theatralen Tyranis bereits ein von Anfang an weitgehend unterworfenes Publikum. Sein Herrschaftsanspruch, den er bereit ist, mit Gewalt durchzusetzen, wird symbolisch dadurch unterstrichen, „daß ihm über dem linken Unterarm an einer Lederschlinge unpassenderweise eine Reitpeitsche mit klauenartiger silberner Krücke hing.“²⁷²⁴ Dieser an die Antike gemahnende „Stab der Kirche“²⁷²⁵ erinnert an Mussolini, der „sich einer Reitpeitsche bediente, um sich recht verständlich zu machen“, ²⁷²⁶ wie an Hitler, der insbesondere

²⁷²⁰ Mann: Mario und der Zauberer, S. 205.

²⁷²¹ Mann: Mario und der Zauberer, S. 205.

²⁷²² Mann: Mario und der Zauberer, S. 205.

²⁷²³ Mann: Mario und der Zauberer, S. 205 f.

²⁷²⁴ Mann: Mario und der Zauberer, S. 206.

²⁷²⁵ Mann: Mario und der Zauberer, S. 234.

²⁷²⁶ Koopmann: Führerwille und Massenstimmung, S. 159. Zu den konkreten Bezügen zum italienischen Faschismus in *Mario und der Zauberer* vgl. Klaus Müller-Salget: Der Tod in

bei seinen früheren Auftritten „Pistole und Reitpeitsche“²⁷²⁷ bei sich führte, um Machtanspruch und Gewaltbereitschaft gepaart mit männlicher Sexualsymbolik im Dienste der Einschüchterung der Menschen zur Schau zu stellen. Cipolla scheint in seiner Selbstinszenierung auf Nummer sicher gehen zu wollen. Dies lässt interessanterweise implizit gewisse Rückschlüsse bezüglich der Fragilität seiner Selbstsicherheit zu. Er staffiert sein Kostüm mit einer weiteren vermeintlichen Statusmarkierung aus, welche die Distanz zum Publikum verstärken soll. Der Zauberer trägt eine plakativ anmutende „Schärpe“, welche „hinter uns sitzende Zuschauer [...] für das Abzeichen des Cavaliere hielten. Ich lasse das dahingestellt, denn ich habe nie gehört, daß mit dem Cavaliere-titel ein derartiges Abzeichen verbunden ist. Vielleicht war die Schärpe reiner Humbug“,²⁷²⁸ überlegt der Erzähler.

Als Teil des Machtspiels im Rahmen seiner Inszenierung einer Ästhetik der Größe lässt Cipolla das Publikum den sprachlichen Aufschlag machen. Schließlich beginnt ein „junge[r] Mann“ mit einem herausfordernden „Buoba sera!“ Cipolla antwortet mit seiner lange zurückgehaltenen, besonderen Phonetik: „Er sprach mit ziemlich hoher, etwas asthmatischer, aber metallischer Stimme“ zu dem jungen Mann, aber gleichzeitig zum ganzen Publikum:²⁷²⁹ „Du gefällst mir, Giovanotto. Willst du glauben, daß ich dich längst gesehen habe? Solche Leute, wie du, haben meine besondere Sympathie, ich kann sie brauchen [...]“. Da der junge Mann in einer Art von vorausseilendem Gehorsam den hypnotischen Zauberer ganz in seinem Sinne angesprochen hatte, sieht Cipolla diesen als besonders willfähiges Objekt seiner Suggestionskraft und nutzt ihn sogleich als Demonstrationsobjekt seiner Fähigkeiten: „[W]irst du jetzt, ehe ich bis drei zähle, eine Rechtswendung ausführen und der Gesellschaft die Zunge herausstrecken, länger, als du gewußt hattest, daß du sie herausstrecken könntest.“²⁷³⁰ Die oberflächlich lächerliche Nummer ist für Cipolla pure Machtdemonstration. An dem jungen Mann führt er beispielhaft das vor, was er mit dem ganzen Publikum zu tun gedenkt – den Willen des Einzelnen willkürlich zu brechen bis jede*r Zuschauer*in bereit ist, in der vom Zauberer dirigierten Masse aufzugehen: „Herrschaft bedeutet also hier: vollständige Kontrolle über das Handeln anderer, was für diese anderen

Torre di Venere. Spiegelung und Deutung des italienischen Faschismus in Thomas Manns *Mario und der Zauberer*. In: *Arcadia* 18 (1983), S. 50–65.

2727 Tebben: *Genie und Charisma*, S. 144. Vgl. zur Peitsche auch Zeller: *Cipolla und die Masse*, S. 103.

2728 Mann: *Mario und der Zauberer*, S. 206.

2729 Mann: *Mario und der Zauberer*, S. 206.

2730 Mann: *Mario und der Zauberer*, S. 207.

Selbstentfremdung bis zur Depersonalisation bedeutet.²⁷³¹ Cipolla „sah ihn an, wobei seine stechenden Augen tiefer in die Höhlen zu sinken schienen. ‚Uno‘, sagte er und ließ seine Reitpeitsche, deren Schlinge er vom Arme hatte gleiten lassen, einmal kurz durch die Luft pfeifen.“²⁷³² Der junge Mann streckt daraufhin dem Publikum die Zunge heraus²⁷³³ und der von diesem Beginn angetane Cipolla beschließt die für ihn erfolgreiche Nummer mit einer routinierten Herrschaftsgeste, er „goß sich aus dem Flakon, das offenbar Kognak enthielt, ein Gläschen ein und kippte es geübt.“ Mit dieser „Eröffnung einer Taschenspielersoiree“ zeigt Cipolla, dass er das Publikum in der Tasche hat. In Form der Dominanzstrategie der ‚völligen Offenheit‘ verkündet der tyrannische Zauberer sodann ganz explizit seinen Narzissmus: „Ich bin ein Mann von einiger Eigenliebe, nehmen Sie das in Kauf!“²⁷³⁴ Der Tyrann Cipolla braucht das unterwürfige Publikum als Spiegel, um seinen Narzissmus zu stimulieren, „[a]ls sadistischer Alleinherrscher, wenn Cipolla das Ich des Gegenspielers ausgelöscht und das Publikum gleichgeschaltet hat, ist er schließlich der einzige, der narzistische [sic] Befriedigung erfährt.“²⁷³⁵ Der Zauberer macht aus diesem von ihm für alle Anwesenden definierten Ziel des Abends, den Bedürfnissen nur seines Narzissmus gerecht zu werden, keinen Hehl, sondern verschmilzt das Publikum zu diesem Zweck mit den Interessen seines Narzissmus: „Indem man mir einen guten Abend wünscht, wünscht man sich selbst einen, denn das Publikum wird nur in dem Falle einen guten Abend haben, daß ich einen habe“.²⁷³⁶ Arrogant und von Hybris eingenommen kehrt er hervor: „Ich darf mich rühmen, fast lauter gute Abende zu haben.“²⁷³⁷ Cipollas narzisstisch motivierte ‚Zauberei‘ besteht darin, über sich selbst zu sprechen und somit in der Figuration mit dem Publikum durch seine ‚eindrückliche‘ Wirkung die von ihm beanspruchte Zentralposition zu verfestigen. Der Tyrann ist sich selbst Thema und Programm des Abends. Durch seine umsichgreifende Größe will er das jeweilige Ich im Publikum zurückdrängen, so, wie er sich selbst unter Kontrolle gebracht hat:

Mein Beruf ist schwer und meine Gesundheit nicht die robusteste, ich habe einen kleinen Leibesschaden zu beklagen, der mich außerstand gesetzt hat, am Kriege für die Größe des Vaterlandes teilzunehmen. Allein mit den Kräften

²⁷³¹ Böhme: Thomas Mann: *Mario und der Zauberer*, S. 305.

²⁷³² Mann: *Mario und der Zauberer*, S. 207.

²⁷³³ Vgl. Mann: *Mario und der Zauberer*, S. 207.

²⁷³⁴ Mann: *Mario und der Zauberer*, S. 208.

²⁷³⁵ Böhme: Thomas Mann: *Mario und der Zauberer*, S. 306.

²⁷³⁶ Mann: *Mario und der Zauberer*, S. 208.

²⁷³⁷ Mann: *Mario und der Zauberer*, S. 209.

meiner Seele und Meines Geistes meistere ich das Leben, was ja immer nur heißt: sich selbst bemeistern [...].²⁷³⁸

Cipolla geriert sich dabei in Übereinstimmung mit dem italienischen Faschismus: „[I]n Rom hatte ich die Ehre, den Bruder des Duce unter den Besuchern eines der Abende zu sehen, die ich dort veranstalte.“²⁷³⁹ Als Pendant zu dieser Unterwerfungsinszenierung unter die Instanz eines ‚Oben‘ (in anderen Kontexten hätte dies auch eine abstrakte Gottheit sein können) folgt die Demütigung des ‚Unten‘. Cipolla spottet über das ‚kleine Torre‘ und mehrfach mit „echte[r] Gehässigkeit“²⁷⁴⁰ über den Jungen, den er dazu gebracht hatte, die Züge herauszustrecken.²⁷⁴¹ Nach dem pantomimischen Einstieg und dem Einsatz des Sehannes ist es jetzt vor allem Cipollas rhetorisches Sprachvermögen, das seine Macht sinnlich-akustisch anwachsen lässt: „Der Mann hatte noch nichts geleistet, aber sein Sprechen allein ward als Leistung gewürdigt, er hatte damit zu imponieren gewußt.“ Zu einem Teil führt der Erzähler dies auch auf das kulturelle Umfeld Italiens zurück: „Denn es gilt als Maßstab für den persönlichen Rang, wie einer spricht; [...] Eleganz und Meisterschaft verschaffen menschliches Ansehen.“²⁷⁴²

Nach der Vorstellung von Blick, Gestik und Sprachlichkeit kommt der Erzähler auf die bereits angesprochene Körperlichkeit Cipollas zurück, die ihm in scheinbarer Paradoxie zur magnetischen Wirkung der Erscheinung grotesk und abstoßend anmutet: „Er hatte sehr häßliches Haar, das heißt: sein oberer Schädel war fast kahl, und nur eine schmale, schwarz gewichste Scheitelfrisur lief, wie angeklebt, vom Wirbel nach vorn.“²⁷⁴³ Bemerkenswert ist, dass die eigentlich lächerlich-bizarre Wirkung der Frisur durch das ungeheure Selbstbewusstsein in Dominanz und ‚Persönlichkeit‘ aufgelöst wird. Cipolla hat „die Haartracht etwa eines altmodischen Zirkusdirektors, lächerlich, aber durchaus zum ausgefallenen Persönlichkeitsstil passend und mit so viel Selbstsicherheit getragen, daß die öffentliche Empfindlichkeit gegen ihre Komik verhalten und stumm blieb.“²⁷⁴⁴ Die Rolle der Körperlichkeit zieht sich wie ein roter Faden durch das Programm des Zaubers und sticht dem Erzähler beispielsweise ins Auge, „wenn der Verwachsene [...] beständig auf

²⁷³⁸ Mann: *Mario und der Zauberer*, S. 209.

²⁷³⁹ Mann: *Mario und der Zauberer*, S. 209.

²⁷⁴⁰ Mann: *Mario und der Zauberer*, S. 209.

²⁷⁴¹ Vgl. Mann: *Mario und der Zauberer*, S. 209.

²⁷⁴² Mann: *Mario und der Zauberer*, S. 210.

²⁷⁴³ Mann: *Mario und der Zauberer*, S. 210.

²⁷⁴⁴ Mann: *Mario und der Zauberer*, S. 210 f.

das ohne weiteres vorausgesetzte Glück des hübschen Jungen bei den Frauen an[]spielt“.²⁷⁴⁵ Während zunächst die extravagante Kleidung den Erzähler irritiert, zielt dessen Blick im Verlauf auf die tieferen Schichten der ‚Zwiebel‘ und er beschreibt die körperliche Deformation des Zauberers, die allerdings keine einschränkende Gehbehinderung darstellt, sondern die Kunstfigur auf groteske Weise ‚lediglich entstellt‘. Cipollas

Brust war zu hoch, wie gewohnt in solchen Fällen, aber der Verdruß im Rücken schien nicht an der gewohnten Stelle, zwischen den Schultern, zu sitzen, sondern tiefer, als eine Art Hüft- und Gesäßbuckel, der den Gang zwar nicht behinderte, aber ihn grotesk und bei jedem Schritt sonderbar ausladend gestaltete.²⁷⁴⁶

Cipolla erscheint damit nicht nur als hässlich, sondern rückt durch das ‚Übermaß‘ auch in den Bereich des Monströsen. Der aufgrund seiner stigmatisierten Körperlichkeit – in diese Richtung weisen zahlreiche Interpretationen – unter ‚Sexualnot‘ leidende Cipolla (zumindest inszeniert er sich so, dass er, im Gegensatz zu den jungen Männern/Opfern im Publikum, kein Glück bei den Frauen habe) bildet, so eine Lesart, zur Kompensation des erotisch-sexuellen Defizits seine charismatisch-tyrannische Kontrollfähigkeit heraus: „Mann identifiziert damit einen Minderwertigkeitskomplex als zentrales Motiv für das Streben nach Herrschaft und macht deutlich, dass Cipolla in der Ausübung von Gewalt eine narzisstische Ersatzbefriedigung erfährt.“²⁷⁴⁷ Auch Böhme sieht Cipollas „einziges Interesse“ darin, dass der Zauberer bestrebt sei, „in der Macht über sein Publikum die Kompensation seiner Deprivationen zu erlangen.“²⁷⁴⁸ Diese Interpretationen sind naheliegend, jedoch nicht zwingend. Zum einen kann die Inszenierung der ‚entstellten‘ und monströsen Körperlichkeit durchaus als Mittel der Distanz zum Publikum den besonderen Nimbus von Cipolla stimulieren und daher von ihm bewusst betont werden, und zum anderen ist es doch höchst fraglich, dass der Zauberer, der über eine so große suggestive Macht über Menschen verfügt, nicht auch in der Lage ist, sich gegen den Willen anderer Menschen aber ohne körperliche Gewaltanwendung sexuelle Befriedigung zu verschaffen. Eine ganze Reihe ‚hypnotischer‘ Übergriffe des sadistischen Tyrannen würde nicht überraschen. Für die aktuelle Bühnensituation liegt es jedoch nahe, dass die vermutlich in Kindheit und Jugend

²⁷⁴⁵ Mann: Mario und der Zauberer, S. 209 f.

²⁷⁴⁶ Mann: Mario und der Zauberer, S. 211.

²⁷⁴⁷ Zeller: Gustave Le Bon, Sigmund Freud und Thomas Mann, S. 142.

²⁷⁴⁸ Böhme: Thomas Mann: *Mario und der Zauberer*, S. 305.

erlittene Deprivation Cipollas inzwischen von ihm zu einem ebenso zynischen wie funktionalen Herrschaftsinstrument geädelt ist.²⁷⁴⁹

Der Erzähler steht längst unter der suggestiven Macht Cipollas, die sich während seiner Erzählung wiederholt, erneuert und damit teilweise auch traumatisch verstärkt. Zunächst bekennt er: „Die Vermutung regte sich schon, daß der Mann unter falscher Flagge segelte, nur welches seine richtige war, blieb undeutlich.“ Aufklärung über Cipollas Vernebelung des eigenen Willens erfahren die Leser*innen weiter in der folgenden Nummer der „Arithmetik“. ²⁷⁵⁰ Cipolla fordert „zwei Personen“ dazu auf, „aufs Podium“ zu „kommen, um beim Ausführen der bevorstehenden Rechnung behilflich zu sein.“²⁷⁵¹ Die zwei „lümmerlstarke[n] Burschen“²⁷⁵² entpuppen sich jedoch als Analphabeten,²⁷⁵³ dies zieht einige „Wortwechsel“²⁷⁵⁴ mit dem „Burschen mit der nubischen Haartracht und der Jacke über dem Arm“²⁷⁵⁵ aus dem Publikum nach sich, die im Erzähler den Eindruck erwecken, „daß sowohl die beiden analphabetischen Dickhäuter wie auch der Giovanotto in der Jacke dem Künstler halb und halb zur Hand gingen, um Theater zu produzieren.“²⁷⁵⁶ Der Konflikt mit dem Mann mit der Jacke schaukelt sich hoch, was Cipolla zur Illustration seiner „Überlegenheit“²⁷⁵⁷ nutzt: „Und dann geschah abermals etwas Merkwürdiges, was jene Überlegenheit in ein unheimliches Licht setzte und die kriegerische Reizung, die von der Szene ausging, auf beschämende und unerklärliche Art ins Lächerliche zog.“ Der tyrannische Künstler „näherte sich dem Burschen noch

2749 Dass Integrationswunsch und Rache auch durchaus noch starke Impulse für Cipolla darstellen ist absolut möglich, sie können aber auch als Teil seiner Inszenierung verstanden werden. In seiner Selbstbemeisterung könnte Cipolla diese Wünsche reflektiert und in seine Selbstinszenierung integriert haben. Bei Böhme heißt es jedoch: „Die durch Herrschaft erzwungene Anerkennung – und dies charakterisiert auch den faschistischen Führertyp – muß von genau der Gesellschaft geleistet werden, die eine bürgerliche Sozialisation dem Stigmatisierten kaum erlaubt. Das verheimlichte, weil versagte Ideal der Männer wie Cipolla ist bürgerliche Integration. Er ist nicht der Nietzscheanische Übermensch [...], sondern der pervertierte Rächer seiner Leiden, die die Gesellschaft im Stigmatisierungsprozeß ihm zufügt.“ Böhme: Thomas Mann: *Mario und der Zauberer*, S. 305.

2750 Mann: *Mario und der Zauberer*, S. 211.

2751 Mann: *Mario und der Zauberer*, S. 212.

2752 Mann: *Mario und der Zauberer*, S. 212.

2753 Vgl. Mann: *Mario und der Zauberer*, S. 212.

2754 Mann: *Mario und der Zauberer*, S. 214.

2755 Mann: *Mario und der Zauberer*, S. 213.

2756 Mann: *Mario und der Zauberer*, S. 214. Denkbar ist, dass es sich bei den drei Figuren um Angestellte des Zauberers handelt, die ihn auf seiner Tournee begleiten und ihm zu Beginn einer jeden Vorstellung inkognito bei der Etablierung seiner ästhetischen Tyranie zur Hand gehen.

2757 Mann: *Mario und der Zauberer*, S. 214.

mehr, [...] [d]ie Reitpeitsche hing an seinem Arm“, und er verkündet diesem, dass er „nicht wohl“ sei und unter einer „akute[n] Unordnung des gastrischen Systems“ leide: „Jetzt hast du die Kolik, daß du dich krümmen möchtest vor Schmerzen. Tu's nur ungeschehrt!“²⁷⁵⁸ Unter der suggestiven Macht Cipollas „verbog sich“ der „junge Mann“, bis „er endlich, ein Bild verrenkter Pein, beinahe am Boden hockte.“ Der Zauberer beendet die „Szene“, indem er „mit der Reitpeitsche einen kurzen Hieb durch die Luft [tat]“, woraufhin das Publikum „applaudierte“.²⁷⁵⁹

Cipolla kehrt zu seinem „arithmetische[n] Versuch“ zurück, bei welchem zunächst „ein junger Mann [...] diktierter Ziffern auf die Tafel“²⁷⁶⁰ schreiben muss, die anschließend vom Publikum nach der Aufforderung des Zauberers addiert werden.²⁷⁶¹ Das Publikum verfällt in „Staunen und große[n] Beifall“ als Cipolla schließlich die von ihm bereits „im voraus aufgezeichnet[e]“ korrekte Zahl „lüftete“, was im Erzähler Unbehagen auslöst: Es „war klar, daß dieser Bucklige nicht zauberte, wenigstens nicht im Sinne der Geschicklichkeit, und daß dies gar nichts für Kinder war.“²⁷⁶² Das sich anschließende Erraten von Zahlen durch das Publikum, die Cipolla zuvor „unter das Blatt Papier geschrieben hatte“, ist jedoch nur „fast immer“ erfolgreich. Der Erzähler reflektiert, dass er „nicht den Eindruck [hatte], daß der Künstler bei seinem Publikum beliebt war“, die „Revolt“ jedoch „im Unterirdischen blieb“. Beim anschließenden Kartentrick zogen die „Versuchspersonen“ auch „nicht immer vollkommen die richtigen“, doch „in der Mehrzahl der Fälle triumphierte Cipolla“.²⁷⁶³ Seine Macht über den ästhetisch-atmosphärischen Raum seiner theatralen Tyrannis zeigt sich im Verlauf der Erzählung als durchaus fragil, nicht das gesamte Publikum erliegt seiner Suggestionskraft, obwohl er unbedingt diesen Eindruck für seinen Erfolg erwecken will. Allerdings reicht es Cipolla tatsächlich, wenn er über eine Mehrheit Macht ausüben kann, um die Widerstände des Publikums im Zaum zu halten und Zentralherr in der Figuration zu bleiben. Wichtige Stimulanzien, die neben ihrer theatralen Wirkung Cipolla in einem für ihn nötigen Rausch halten, sind „Likör und Zigarette“, die er „offenbar zur Erhaltung und Erneuerung seiner Spannkraft“²⁷⁶⁴ benötigt. Die suggestive Machtausübung über das Publikum geht dennoch nicht spurlos an Cipolla vorbei

²⁷⁵⁸ Mann: Mario und der Zauberer, S. 215.

²⁷⁵⁹ Mann: Mario und der Zauberer, S. 216.

²⁷⁶⁰ Mann: Mario und der Zauberer, S. 216.

²⁷⁶¹ Vgl. Mann: Mario und der Zauberer, S. 217.

²⁷⁶² Mann: Mario und der Zauberer, S. 218.

²⁷⁶³ Mann: Mario und der Zauberer, S. 219.

²⁷⁶⁴ Mann: Mario und der Zauberer, S. 221.

und der Erzähler glaubt, deutliche Abnutzungserscheinungen zu erkennen: „Wirklich sah er schlecht aus inzwischen, hohläugig und verfallen“. ²⁷⁶⁵

Im Repertoire des Zauberers folgt – euphemistisch ausgedrückt – eine Reihe von „Gesellschaftsspielen“ die zunächst das „Auffinden versteckter Gegenstände“ zum Inhalt haben und den „Charakter des Okkulten“ annehmen, ²⁷⁶⁶ mit dem sich der Autor auch außerfiktional eingehend beschäftigt hat. ²⁷⁶⁷ In der Novelle ist „Cipolla Leiter und Hauptakteur des dunklen Spiels“. ²⁷⁶⁸ Beim Auffinden der vom Publikum versteckten Gegenstände durch Cipolla „schießen“ nun allerdings nur die „Rollen [...] vertauscht“, ²⁷⁶⁹ doch der tyrannische Zauberer verkündet seine Sicht auf den ihm zufolge untrennbaren Zusammenhang von Befehl und Gehorsam, den er ins Politische überführt, und seine bleibende besondere Stellung, wie der Erzähler wiedergibt:

Befehlen und Gehorchen, sie bildeten zusammen nur ein Prinzip, eine unauflöslche Einheit; wer zu gehorchen wisse, der wisse auch zu befehlen, und ebenso umgekehrt; [...] wie Volk und Führer ineinander einbegriffen seien, aber die Leistung, die äußerst strenge und aufreibende Leistung, sei jedenfalls seine, des Führers und Veranstalters, in welchem der Wille Gehorsam, der Gehorsam Wille werde, dessen Person die Geburtsstätte beider sei, und der es also sehr schwer habe. ²⁷⁷⁰

In diesem Selbstverständnis offenbart Cipolla, dass es bei dem Abend keineswegs um eine Zaubereiveranstaltung zu Unterhaltungszwecken, sondern um die Formierung einer ästhetisch-politischen Herrschaftsstruktur geht, die auf seiner Willkür fußt und in die das Publikum resp. das ‚Volk‘ zuvor nicht eingewilligt hat. Cipolla etabliert eine Tyrannis im ästhetisch-performativen Gewand seiner ‚Zaubershow‘; mit dem Kauf der Eintrittskarte haben sich die Zuschauenden unwissentlich in die Fänge des charismatischen (Ver-)Führers und der von ihm mit dem Publikum gebildeten Figuration begeben. Das ‚Sozial-experiment‘ ist dabei zeitlich und räumlich begrenzt, Cipolla zeigt, so sein Ziel, jeden Abend aufs Neue, dass er eine ästhetische Tyrannis etablieren und die Widerstände der Menschen brechen kann. Nach dieser Befriedigung seines Narzissmus scheint er jedoch kein Interesse an einer dauerhaften Wahrung

²⁷⁶⁵ Mann: *Mario und der Zauberer*, S. 212.

²⁷⁶⁶ Mann: *Mario und der Zauberer*, S. 221.

²⁷⁶⁷ Marx erläutert hierzu: „Thomas Mann besuchte 1922/23 mehrere okkultistische Sitzungen des Parapsychologen Albert Freiherr von Schrenck-Notzing und berichtete mehrfach darüber.“ Marx: „Bürgerliche Phantastik“, S. 135.

²⁷⁶⁸ Mann: *Mario und der Zauberer*, S. 221.

²⁷⁶⁹ Mann: *Mario und der Zauberer*, S. 222.

²⁷⁷⁰ Mann: *Mario und der Zauberer*, S. 222.

der Figuration zu haben, die er vermutlich auch nicht in gleichem Maße wie am Veranstaltungsabend dauerhaft stimulieren kann, sondern er zieht weiter, um das gleiche Spiel an anderem Ort zu wiederholen. Der Wechsel in den Menschen von einem Zustand der scheinbaren Freiheit in seine Abhängigkeit ist es, was den Künstlertyrannen interessiert. Dabei schützt ihn die Rahmung seiner Taten als Kunst – bis zum vom Erzähler geschilderten Abend – vor dem Tyrannenmord: Die Künstlerfigur Cipolla ist ein ästhetischer Tyrann, dessen Tyrannis sich ein ums andere Mal in einem performativen Rahmen erneuert, in ihrer ganzen Wucht, trotz der unbezweifelbaren Nachwirkungen, also temporär jeweils nur auf wenige Stunden begrenzt besteht.

Während der folgenden Nummer „tappte“ Cipolla „seherisch umher, [...] zog eine steinbesetzte Nadel aus dem Schuh einer Engländerin, wo man sie verborgen hatte,“²⁷⁷¹ wobei der Erzähler einen „Zwiespalt [...] zwischen dem Interesse am Gelingen des Wunderbaren und dem Wunsch, der anspruchsvolle Mann möchte eine Niederlage erleiden“,²⁷⁷² bei sich beobachtet. Nachdem Cipolla schließlich noch nach einigen Investigativfragen scheinbar errät, dass Frau Angiolieri mit Eleonora Duse zusammengetroffen ist, „glick“ der „Applaus [...] einer nationalen Kundgebung“ und der „Gebierter“ gönnt sich eine Pause.²⁷⁷³

Der Erzähler ist durch die Unterbrechung, die sich in seiner erzählerischen Darstellung wiederholt, der Reflexion anheimgeben, die für ihn unangenehm ist: „Ich gestehe, daß ich mich vor diesem Punkte meines Berichts gefürchtet habe“,²⁷⁷⁴ und er bekennt: „Zu entschuldigen ist es nicht, daß wir blieben, und es zu erklären fast ebenso schwer.“²⁷⁷⁵ Vorgeschützt werden von ihm die Kinder, die unbedingt bleiben wollen,²⁷⁷⁶ doch der „Erzähler übt die erforderliche Autorität auf seine Kinder nicht aus, weil er *selbst bleiben will*. Und er will bleiben, weil er der Faszination Cipollas unterliegt.“²⁷⁷⁷ An den Kindern wird „beispielhaft die Verführbarkeit des Kindes im Erwachsenen offenkundig“,²⁷⁷⁸ und der nicht souveräne Erzähler ist dem Bann Cipollas mindestens ebenso stark ausgesetzt, wie seine Kinder,²⁷⁷⁹ wobei er bemerkt: „unsere

²⁷⁷¹ Mann: Mario und der Zauberer, S. 222.

²⁷⁷² Mann: Mario und der Zauberer, S. 223.

²⁷⁷³ Mann: Mario und der Zauberer, S. 224.

²⁷⁷⁴ Mann: Mario und der Zauberer, S. 224 f.

²⁷⁷⁵ Mann: Mario und der Zauberer, S. 225.

²⁷⁷⁶ Vgl. Mann: Mario und der Zauberer, S. 225.

²⁷⁷⁷ Tebben: Genie und Charisma, S. 130. Hervorhebung im Original.

²⁷⁷⁸ Sautermeister: Thomas Mann: *Mario und der Zauberer*, S. 62.

²⁷⁷⁹ Die Kinder dürften allerdings nicht in der Lage sein, der Semantik des eloquenten Italienisch von Cipolla zu folgen, sondern sie stehen nur unter dem Eindruck des

Gefühle für Cavaliere Cipolla“ wie die „des ganzen Saales“ waren „höchst gemischter Natur“, aber „dennoch ging niemand weg“. ²⁷⁸⁰ Bemerkenswert ist die Reflexionspassage auch deshalb, weil sie offenbart, dass der Erzähler trotz seiner Selbstbeobachtung und -analyse sich kaum von Cipolla zu distanzieren vermag. Seine rhetorische Frage, „Unterlagen wir einer Faszination, die von diesem auf so sonderbare Weise sein Brot verdienenden Manne auch neben dem Programm, auch zwischen den Kunststücken ausging und unsere Entschlüsse lähmte?“, ²⁷⁸¹ wäre daher ehrlicherweise von ihm direkt als klare Aussage zu formulieren. Verknüpft wird an dieser Stelle das bisherige Cipolla-Erlebnis auch noch einmal mit dem ersten Teil der Novelle, wobei die Atmosphäre in Torre und der tyrannische Zauberer Hand in Hand gehen, was, wie oben argumentiert, für die Konstruktion der Novelle gewünscht, für die Kunstfigur Cipolla, die in Variation auch in anderen atmosphärischen Kontexten nicht auszuschließen ist, jedoch nicht zwingend notwendig erscheint: „Das richtigste wäre die Frage, warum wir jetzt nicht gingen, mit der anderen zu beantworten, warum wir vorher Torre nicht verlassen hatten. Das ist meiner Meinung nach ein und dieselbe Frage“. ²⁷⁸²

Nach der Pause betritt der Zauberer die „Bühne“ wieder „ausladenden Schrittes“ und geriert sich in der „zweite[n] Folge seiner Darbietungen“ als „der stärkste Hypnotiseur“. ²⁷⁸³ Cipolla konnte in der Pause sowohl seine Kräfte erfrischen als auch sammeln, er setzt nun direkt mit einer neuen Stufe und potenzierten Geschwindigkeit wieder ein, um das Publikum restlos zu „überrumpeln“. „Die Hypnose wird“ dabei zu seinem absoluten „Modell von Herrschaft“ und in „dieser Hypnose bilden sado-masochistischer Charakter, Massenbildung und Autorität eine Struktureinheit, auf der die psychologische Durchsetzung von Herrschaft beruht.“ ²⁷⁸⁴ Cipollas von „Stärkungsgläschen“ und „Reitpeitsche“ mit „Klauengriff“ gerahmte „Demonstration der Willensentziehung und -aufnötigung“ traf auf ein Publikum, das „deutlich im Bann einer Persönlichkeit von strenger Selbstsicherheit stand“, wobei der Erzähler auf die „Dämonie“ des tyrannischen Künstlers verweist. ²⁷⁸⁵ Der Zauberer demonstriert seine Willensmacht an einem Freiwilligen, den er dergestalt hypnotisiert,

atmosphärischen Geschehens sowie der Blicke, der Sprachmelodie und der Mimik, Gestik und Proxemik des Zauberers.

²⁷⁸⁰ Mann: *Mario und der Zauberer*, S. 225.

²⁷⁸¹ Mann: *Mario und der Zauberer*, S. 225 f.

²⁷⁸² Mann: *Mario und der Zauberer*, S. 226.

²⁷⁸³ Mann: *Mario und der Zauberer*, S. 227.

²⁷⁸⁴ Böhme: *Thomas Mann: Mario und der Zauberer*, S. 308.

²⁷⁸⁵ Mann: *Mario und der Zauberer*, S. 227.

daß er den in Tiefschlaf Gebannten nicht nur mit Nacken und Füßen auf die Lehnen zweier Stühle legen, sondern sich ihm auch auf den Leib setzen konnte, ohne daß der brettstarre Körper nachgab. Der Anblick des Unholds im Salonrock, hockend auf der verholzten Gestalt, war unglaublich und scheußlich, und das Publikum, in der Vorstellung, daß das Opfer dieser wissenschaftlichen Kurzweil leiden müsse, äußerte Erbarmen.²⁷⁸⁶

Cipolla lässt „eine ältere Dame“ glauben, „sie mache eine Reise nach Indien“ und „ein hoch und breit gebauter Herr militärischen Ansehens“ vermochte unter der depotenzierenden Hypnose des Zauberers „den Arm nicht mehr [zu] heben“. In Folge von Cipollas „pure[r] Verhexung“ konnte er die besonders in seinem Bann stehende Frau Angiolieri, gegen die „Stimme des Gatten“ mit Leichtigkeit „buchstäblich von ihrem Stuhl empor, aus ihrer Reihe heraus und mit sich fort“ ziehen.²⁷⁸⁷ „Der Eindruck war zwingend und vollkommen, daß sie ihrem Meister, wenn dieser gewollt hätte, so bis ans Ende der Welt gefolgt wäre.“²⁷⁸⁸ Nach dieser, besonders für Herrn Angiolieri demütigenden Darbietung, schien dem Erzähler Cipollas „Autorität auf einen Grad gestiegen, daß er sein Publikum tanzen lassen konnte“. Doch noch „hatte er um die Vollendung seiner Herrschaft hart zu kämpfen“, und zwar gegen „die Aufsässigkeit“ eines „jungen römischen Herrn, dessen moralische Versteifung ein dieser Herrschaft gefährliches öffentliches Beispiel abzugeben drohte.“ Cipolla wählt denn auch „den Ort des geringsten Widerstands“ und lässt die dionysische „Tanzorgie durch jenen schwächlichen und zur Entgeisterung geneigten Jüngling einleiten, den er vorhin schon stocksteif gemacht hatte“ und der nun Cipollas Macht als „Musterbeispiel prompter Entseelung und Willenlosigkeit“ demonstriert.²⁷⁸⁹ Cipolla lässt auf der Bühne drei Männer „Step‘ tanzen“, als der widerspenstige „Herr aus Rom“ schließlich „trotzig anfragte, ob der Cavaliere sich anheischig mache, ihn tanzen zu lehren, auch wenn er nicht wolle.“²⁷⁹⁰ Nach einigem Ringen bringt Cipolla jedoch auch diesen Rebellen zum Tanzen und stellt den „Unterworfenen“ zu den „anderen Hampelmännern“²⁷⁹¹ auf die Bühne,²⁷⁹² was den Erzähler selbstreflexiv und über den Text hinausweisend zu der Aussage bringt: Man „kann sagen, daß sein ‚Fall‘ Epoche machte.“²⁷⁹³ Der „Triumph“ des tyrannischen Zauberers ist damit „auf seiner Höhe“. Die

²⁷⁸⁶ Mann: Mario und der Zauberer, S. 228.

²⁷⁸⁷ Mann: Mario und der Zauberer, S. 229.

²⁷⁸⁸ Mann: Mario und der Zauberer, S. 230.

²⁷⁸⁹ Mann: Mario und der Zauberer, S. 231.

²⁷⁹⁰ Mann: Mario und der Zauberer, S. 232.

²⁷⁹¹ Mann: Mario und der Zauberer, S. 233.

²⁷⁹² Vgl. Mann: Mario und der Zauberer, S. 233.

²⁷⁹³ Mann: Mario und der Zauberer, S. 233.

ästhetisch-performative Tyrannis scheint umfassend formiert, als „ziemlich weit nach Mitternacht [...] auf der kleinen Bühne acht oder zehn Personen“ im von Cipolla hypnotisch kontrollierten dionysischen Rausch „tanzten“.²⁷⁹⁴

23.5 Marios Tyrannenmord

Seinen letzten Akt leitet der Zauberer ein, indem er Mario fatalerweise zu sich „winkte“.²⁷⁹⁵ Dieser hatte „während des Abends“ – zweifellos von Cipolla gerade wegen seiner äußerlichen Unscheinbarkeit besonders wahrgenommen – „mit verschränkten Armen oder die Hände in den Taschen seiner Jacke im Seitengange an einem Holzpfeiler gelehnt“. Für den Erzähler „war es nur begreiflich, daß er dem Winken folgte“, denn dies „lag schon in seinem Beruf“ als Kellner. Nach Auffassung des Erzählers schien es „wohl eine seelische Unmöglichkeit, daß ein schlichter Bursche wie er dem Zeichen eines so im Erfolg thronenden Mannes, wie Cipolla es zu dieser Stunde war, hätte den Gehorsam verweigern sollen.“²⁷⁹⁶

Marios „Physiognomie“ zeigt eine „primitive Schwermut“, jedoch ohne die „Brutalität des Ausdrucks“, und ihn zeichnet die „ungewöhnliche Schmalheit und Feinheit seiner Hände“²⁷⁹⁷ aus, „von denen man sich gern bedienen ließ.“ Diesem Bediensteten mit den feingliederigen Händen, die schließlich den Tyrannenmord ausführen werden, nähert sich nun Cipolla, selbst im Bann seiner eigenen Hybris, zu arrogant und unvorsichtig. Er „musterte ihn lässig, herrisch und heiter von oben bis unten“, und äußert: „So spät machen wir Bekanntschaft? Dennoch kannst du mir glauben, daß ich die deine längst gemacht habe ... Aber ja, ich habe dich längst ins Auge gefaßt und mich deiner vortrefflichen Eigenschaften versichert [...]“.²⁷⁹⁸ Der „patriotische[] Klang“²⁷⁹⁹ des Namens Mario prädestiniert den Kellner durchaus in der erzählten Welt als Widerständler gegen die Okkupation Cipollas. Letzter klassifiziert Marios Namen als „antik[]“ und streckt als unmissverständliche Reminiszenz an den Faschismus „Arm und flache Hand aus seiner schiefen Schulter zum römischen Gruß schräg aufwärts.“²⁸⁰⁰ Nach einigen forschenden Annäherungen

²⁷⁹⁴ Mann: *Mario und der Zauberer*, S. 234.

²⁷⁹⁵ Mann: *Mario und der Zauberer*, S. 234.

²⁷⁹⁶ Mann: *Mario und der Zauberer*, S. 235.

²⁷⁹⁷ Mann: *Mario und der Zauberer*, S. 235.

²⁷⁹⁸ Mann: *Mario und der Zauberer*, S. 236.

²⁷⁹⁹ Schwarz: *Faschismus und Gesellschaft*, S. 213 f.

²⁸⁰⁰ Mann: *Mario und der Zauberer*, S. 237.

legt Cipolla Mario schließlich auf seinen „Liebeskummer“²⁸⁰¹ fest und erfährt von einem „Giovanotto“²⁸⁰² den Namen Silvestra.²⁸⁰³ Mit der Liebe Marios ist ein äußerst sensibler Punkt berührt und Cipolla ist sich über die heiklen Zusammenhänge von Liebe und Macht bzw. der Macht der Liebe völlig im Klaren: „Du wirst meinen, was versteht der Cipolla von der Liebe, er mit seinem kleinen Leibesschaden? Irrtum, er versteht gar viel davon, er versteht sich auf eine umfassende und eindringliche Weise auf sie“.²⁸⁰⁴ Der hypnotische Cipolla bedient sich nun dieser Macht und zieht Mario in seinen Bann. Er gaukelt ihm vor, Silvestra zu sein: „Es ist Zeit, daß du mich siehst und erkennst, Mario, mein Liebster ... Sage, wer bin ich?“ Mario scheint zu diesem Zeitpunkt ganz unter der Suggestion Cipollas zu stehen, wie der Erzähler bedauernd und fasziniert zugleich bemerkt: „Ach, was war während seiner verblendeten Worte aus unserem Mario geworden? [...] [D]as war die Preisgabe des Innigsten, die öffentliche Ausstellung verzagter und wahnhaft beseligter Leidenschaft.“²⁸⁰⁵ In seiner hypnotischen Trance glaubt Mario, in dem tyrannischen Zauberer die von ihm begehrte Silvestra zu erblicken und Cipolla fordert Mario auf, ihn „nahe dem Mund“²⁸⁰⁶ zu küssen, was dieser tut.²⁸⁰⁷ Den „Augenblick“ des Kusses, dieser „traurigen und skurrilen Vereinigung von Marios Lippen mit dem abscheulichen Fleisch“, beschreibt der gebannte Erzähler als „grotesk, ungeheuerlich und spannend“²⁸⁰⁸ zugleich. Der Zauberer hat sich Marios intimster Gefühle und Sehnsüchte bemächtigt und ihm zugleich eine homoerotische Handlung aufgedrängt, die sich bereits vorher angedeutet hatte: „Cipolla sieht sich als Zeus, Mario ist als Ganymed Diener und Objekt homosexuellen Verlangens.“²⁸⁰⁹ Mario, als gefallene ‚letzte Bastion‘ des Publikums macht es Cipolla nun auch möglich, die von ihm ‚weiblich‘ konnotierte Masse vollends seiner Willkür zu unterwerfen: „Der Kuß Marios bedeutet in diesem Zusammenhang den Kuß eines feminisierten Zuschauerkörpers.“²⁸¹⁰ Cipolla weckt schließlich Mario mit dem „[P]feifen“ seiner „Reitpeitsche“ aus dessen Illusion und „lachte“ unter dem Applaus des Saals „mit den Schultern“, während Mario „die Hände an seine mißbrauchten Lippen [drückte]“, „mit den

2801 Mann: Mario und der Zauberer, S. 238.

2802 Mann: Mario und der Zauberer, S. 239.

2803 Vgl. Mann: Mario und der Zauberer, S. 239.

2804 Mann: Mario und der Zauberer, S. 239 f.

2805 Mann: Mario und der Zauberer, S. 240.

2806 Mann: Mario und der Zauberer, S. 241.

2807 Vgl. Mann: Mario und der Zauberer, S. 241.

2808 Mann: Mario und der Zauberer, S. 241.

2809 Widdig: Männerbünde und Massen, S. 138.

2810 Widdig: Männerbünde und Massen, S. 141.

Knöcheln beider“ Hände „mehrmals gegen die Schläfen [schlug]“ und „die Stufen hinunter[stürzte]“.²⁸¹¹

Der nun folgende Tyrannenmord ereignet sich aus dem Affekt Marios heraus ebenso plötzlich wie auch für Cipolla unerwartet: „[Z]wei flach schmetternde Detonationen durchschlugen Beifall und Gelächter.“ Der getroffene Tyrann „war mit einem Satz vom Stuhle aufgesprungen. Er stand da mit abwehrend seitwärtsgestreckten Armen, als wollte er rufen: ‚Halt! Still! Alles weg von mir! Was ist das?!‘“²⁸¹² Der sich anschließende „Tumult war grenzenlos“ und Mario wurde die wenig phallische, „kleine, stumpfmetallne, kaum pistolenförmige Maschinerie“ abgenommen. Der Erzähler nimmt mit seiner Frau die Kinder, verlässt mit seiner Familie „an dem einschreitenden Karabinierepaar vorüber“ den Saal und bekundet: „Ein Ende mit Schrecken, ein höchst fatales Ende. Und ein befreiendes Ende dennoch, – ich konnte und kann nicht umhin, es so zu empfinden!“²⁸¹³

Der entscheidende Fehler des ästhetischen Tyrannen Cipollas ist es, dass er als Resultat seiner Hybris, die einem übergroßen Selbstbewusstsein auf dem Fuße folgt, die Distanz zum Publikum über einen gewissen Punkt, nämlich die Grenze zum intimen Körperkontakt hinaus, aufgelöst hat. Alle zu Beginn aufwendig inszenierten Mittel der Distanz wie Kostüm, Pantomimik und Sprache können ihn nun nicht mehr schützen, denn es gilt, wie bereits Le Bon erkennt: „Wer von den Massen bewundert sein will, muss sie stets in Abstand halten.“²⁸¹⁴ Der aller Wahrscheinlichkeit nach ‚patriotisch-männlich‘ sozialisierte und heterosexuell orientierte Mario tötet Cipolla aus einem überwältigenden Drang, er „stellt in diesem Akt sein Mann-sein wieder her.“²⁸¹⁵ Tiefgreifender als Widdig argumentiert Zeller, die annimmt, „dass Mario aufgrund der Besetzung seines Ichideals durch Silvestra vor den Angriffen Cipollas geschützt ist – dieser Schutz aber ist wirkungslos, wenn sich Cipolla selbst für die Geliebte ausgibt“.²⁸¹⁶ Nach dem Erwachen Marios aus der Hypnose wird Cipolla in diesem Fall jedoch sofort verdrängt und das Ichideal wieder durch Silvestra besetzt. Für den ästhetisch ‚zwingenden‘ Abschluss der Novelle

²⁸¹¹ Mann: *Mario und der Zauberer*, S. 241.

²⁸¹² Mann: *Mario und der Zauberer*, S. 241.

²⁸¹³ Mann: *Mario und der Zauberer*, S. 242.

²⁸¹⁴ Le Bon: *Psychologie der Massen*, S. 131.

²⁸¹⁵ Widdig: *Männerbünde und Massen*, S. 140.

²⁸¹⁶ Zeller: *Gustave Le Bon, Sigmund Freud und Thomas Mann*, S. 146. Zellers psychoanalytische Deutung Marios ist durchaus schlüssig: „Die Besetzung seines Ichideals [...] schützt Mario in gewisser Weise vor der Massenbildung Cipollas“, denn Mario „wehrt sich dagegen, dass ein Teil seiner Psyche, der von Silvestra eingenommen ist, durch Cipolla ersetzt wird.“ Zeller: *Cipolla und die Masse*, S. 81 f.

ist es entscheidend, dass sich im Tyrannenmord Marios ein von Cipolla nicht beherrschbares irrationales Element zeigt, das dessen Zentralposition in der mit dem Publikum gebildeten Figuration schlagartig zerstört. Cipolla kann Mario und damit das Publikum eben doch *gerade nicht* abschließend kontrollieren. Von seinem Ende ist der in seinen letzten Augenblicken kreatürlich erscheinende Zauberer sichtlich überrascht und bemerkt seinen Fehler der Distanzlosigkeit („Alles weg von mir!“) zu spät, auch wenn er sein Scheitern im Angesicht des Publikums zu früheren Zeiten – vor dem Stadium der Hybris – besonders gefürchtet haben dürfte. Cipolla fällt gewissermaßen selbst den irrationalen Kräften zum Opfer, mit denen er die Menschen unterwirft. Solange der (ästhetische) Tyrann gemordet wird, sind die verwickelten Motive, die zu der Tat führen, dabei durchaus nachrangig. Der intern-fokalisierte Erzähler könnte, wie im Übrigen auch die Leser*innen, nur darüber mutmaßen, was Mario ‚tatsächlich‘ zu seiner Tat bewegt hat, geschweige denn, dass Mario selbst seine Gründe vollkommen reflektiert im Einzelnen darlegen könnte. Gerade diese bewusste Leerstelle der Novelle lehrt die Tyrannen das Fürchten. Auch für sie bleibt ein irrationaler, nicht kontrollierbarer Rest in der Welt bestehen, der sie, trotz vermeintlicher ‚totaler Kontrolle‘ der Masse, stets vernichten kann. Dies stellt den entscheidenden Ansatzpunkt dar, einer nachträglichen Verklärung des tyrannischen Zauberers entgegenzuwirken und ihn wieder zu vermenschlichen, freilich auch, wenn der Erzähler der Novelle an diesem Punkt auch nach seiner ausführlichen, für ihn der Reflexion und Distanzschaffung dienenden Schilderung, noch nicht angelangt ist.²⁸¹⁷

23.6 Bühne frei für den tyrannischen Zauberer

Im Nachgang des Tyrannenmordes bleibt von Cipolla vorrangig seine theatrale Qualität als Künstlertyrann von besonderem Interesse, die sich mit dem ästhetischen Bühnenraum, seiner monströsen Heterotopie, verbindet. Cavaliere Cipolla erinnert an „der Typus des Scharlatans, des marktschreierischen

²⁸¹⁷ Böhme sieht diese Möglichkeit noch nicht und formuliert dementsprechend pessimistischer: „Der klassisch-ästhetische Schluß der Novelle dokumentiert hier zugleich den Mangel an sozialpsychologischem Wissen, so sehr gerade hierin die Stärke der Erzählung liegt. Die wirklich grauenhafte Totalität, mit der sie das Zusammenspiel von Sadismus und Masochismus zeichnet, läßt als Prognose über das ‚Ende‘ hinaus eher eine kollektive ‚Mythisierung‘ des Quasi-Urvaters Cipolla als eine Emanzipation des Publikums erwarten.“ Böhme: Thomas Mann: *Mario und der Zauberer*, S. 313 f.

Possenreißers“²⁸¹⁸ und „Gauklers“.²⁸¹⁹ Auch das „merkwürdig Marionettenhafte seiner Erscheinung“²⁸²⁰ unterstreicht die dezidierte Theatralik der Kunstfigur, die der Text mit seinem „performativen Charakter“²⁸²¹ auf einer zweiten Eben doubelt. Die Überscheidungen der theatral-ästhetischen Facette der Kunstfigur mit der politischen Sphäre sind, nicht zuletzt von Thomas Mann, immer wieder ins Spiel gebracht worden,²⁸²² doch „der Umstand, daß die hypnotische Veranstaltung des Schauspielers Cipolla an die quasi-hypnotischen, schauspielhaften Veranstaltungen von Politikern wie Mussolini und Hitler erinnert, darf für die Differenz der Sphären nicht blind machen.“²⁸²³ Cipolla ist ein ästhetischer Schauspielertyrann, der im Rahmen seines großen Spiels der narzisstisch-sadistischen Hypnose zahlreiche kleine Nummern – Spiele im Spiel – einbettet, die dazu dienen, das Publikum ganz im theatralen Bühnenraum seiner Tyrannis zu unterwerfen. In seinem „Volkstheater“²⁸²⁴ inszeniert der tyrannische Zauberer ein Spiel um die Macht, das darauf ausgelegt ist, dass „die vierte Wand fällt“,²⁸²⁵ denn Cipollas Strategie, seine Suggestion ganz zur Entfaltung zu bringen, ist davon abhängig, „die Kluft zwischen Podium und Zuschauerraum aufzuheben“,²⁸²⁶ wobei er selbst suggestiv in die Psyche des Publikums eindringt, dieses jedoch zu seinem Innersten auf Distanz hält. Cipolla inszeniert sich damit im Gegensatz zu Brechts auf kritisch-reflexive Distanz des Publikums abzielenden epischen Theaters, wie Sautermeister mit einem Blick auf die Tyrannenfilme des Expressionismus herausstellt: Thomas Manns „grotesk gezeichneten Hauptfigur haftet, wie den Figuren der expressionistischen Tyrannenfilme, bis zuletzt jene abgründige Magie an, die sich gegen eine erzählerische Durchdringung aus ‚epischer‘ Distanz sperrt.“²⁸²⁷ Zu Cipollas Nimbus bzw. Charisma trägt vor allem auch sein theatral

²⁸¹⁸ Mann: *Mario und der Zauberer*, S. 204.

²⁸¹⁹ Mann: *Mario und der Zauberer*, S. 206.

²⁸²⁰ Eigler: *Die ästhetische Inszenierung von Macht*, S. 173.

²⁸²¹ Galvan: *Mario und der Zauberer*, S. 137.

²⁸²² Bei Tebben heißt es beispielsweise: Cipollas „Spiel [...] findet auf der Bühne statt, betont also von vornherein den theatralisch-illusionären Charakter und vermittelt sich über die ästhetische Machart – wie auch die Faschisten sich strategisch über monumentale Schauspiele inszenierten.“ Tebben: *Genie und Charisma*, S. 138.

²⁸²³ Sautermeister: *Thomas Mann: Mario und der Zauberer*, S. 62. Treffend bemerkt Gert Sautermeister weiter: „Indem Cipolla im ästhetischen Spiel politische Gewalt zitiert und imitiert, ästhetisiert er sie“. Sautermeister: *Thomas Mann: Mario und der Zauberer*, S. 64.

²⁸²⁴ Sautermeister: *Thomas Mann: Mario und der Zauberer*, S. 88.

²⁸²⁵ Tebben: *Genie und Charisma*, S. 138.

²⁸²⁶ Mann: *Mario und der Zauberer*, S. 211.

²⁸²⁷ Sautermeister: *Thomas Mann: Mario und der Zauberer*, S. 89. Vgl. zu den expressionistischen Tyrannenfilmen Kapitel III.26.1.

wirksames Sprachvermögen bei. Der Zauberer ist ‚Berufssprecher‘ und steigert seine Rhetorik, wie mancher Demagoge, zur massenwirksamen „Sprachkunst“. Cipollas „schauspielerische Leistung ist groß, die rhetorische noch wesentlich größer. Was immer er unternimmt, seine Beredsamkeit steigert sein Gaukelspiel“.²⁸²⁸ Inszeniert wird dieses Sprechen Cipollas auf einer Bühne, die jedoch zunehmend in den Zuschauerraum übergreift. Da sich die vierte Wand im Laufe des Abends immer mehr auflöst, wird es möglich, dass am Ende die von Cipolla Unterworfenen sogar auf der Bühne tanzen. Der gesamte Raum wird somit von Cipolla eingenommen und beherrscht, er bildet für den Abend die monströse Heterotopie seiner abgeschlossenen ästhetischen Tyrannis. Eine fremde Person, die beispielsweise durch einen Zufall weit nach Mitternacht in die Veranstaltung von außen neu eindringen würde, wäre wohl von dem Geschehen im Saal höchst irritiert und verstünde vermutlich (diese) Welt nicht mehr. Obwohl Cipolla die Trennung zwischen Bühne und Publikum zugunsten der Formierung seiner ästhetischen Tyrannis auflöst, muss er selbst jedoch peinlich genau darauf achten, dass seine persönliche Distanz zu den Menschen bestehen bleibt, nur so kann er in der Rolle des entrückten Führers resp. Tyrannen verbleiben. Der homoerotische Übergriff auf Mario in Form des Kusses leitet daher auch den Untergang des Tyrannen ein – Cipolla hat die Regeln seines eigenen Spiels verletzt.

Im Hinblick auf die ästhetischen Räume der Tyrannis ist darüber hinaus hervorzuheben, dass der theatrale Bühnenraum in *Mario und der Zauberer* auffallend der Schule und dem Klassenzimmer angeglichen wird, Cipolla als finstere Lehrerfigur also sein Publikum hypnotisch diszipliniert:

[D]ie Gardine [...] enthüllte ein Podium, das nach seiner Ausstattung eher einer Schulstube als dem Wirkungsfeld eines Taschenspielers glich, und zwar namentlich dank der schwarzen Wandtafel, die auf einer Staffelei links im Vordergrund stand. Sonst waren noch ein gewöhnlicher gelber Kleiderständer, ein paar landesübliche Strohhüte und, weiter im Hintergrunde, ein Rundtischchen zu sehen, auf dem eine Wasserflasche mit Glas und, auf besonderem Tablett, ein Flakon voll hellgelber Flüssigkeit nebst Likörgläschen standen.²⁸²⁹

Der Alkohol auf der Bühne nimmt den durch Cipolla hervorgerufenen „dionysische[n] Rausch“²⁸³⁰ der Menschen vorweg. Diese sind „Opfer, aber aus einer Opferwilligkeit heraus, die sie selbst zu verantworten haben.“²⁸³¹

²⁸²⁸ Koopmann: Führerwille und Massenstimmung, S. 166.

²⁸²⁹ Mann: *Mario und der Zauberer*, S. 204.

²⁸³⁰ Tebben: *Genie und Charisma*, S. 131.

²⁸³¹ Koopmann: Führerwille und Massenstimmung, S. 167.

Der ästhetische Tyrann Cipolla ist ganz rhetorisch-theatraler Bühnenkünstler, der durch erlernte Fähigkeiten gepaart mit Nimbus bzw. Charisma sein Publikum voller Berechnung in seinen suggestiv-hypnotischen Bann zu ziehen weiß. Er hat in der Figuration zweifelsfrei ‚persönliche‘ Wirkung, „besitzt“ jedoch „keine Persönlichkeit, wie er auch keine dezidiert ausgesprochene Botschaft bereithält.“²⁸³² Letzteres unterscheidet ihn von den Diktatoren Hitler und Mussolini, die ihre charismatische Herrschaft mit konkreten politischen Zielen und einer abgeschlossenen Ideologie, einer ‚Weltanschauung‘ untrennbar verschmolzen haben. Die ästhetisch-theatrale Tyrannis Cipollas dient ihm hingegen als narzisstisch motivierter Selbstzweck und – ganz entzaubert betrachtet – als Broterwerb.

23.7 Thomas Mann, Cipolla und Hitler – der Essay *Bruder Hitler* (1938)

Auch wenn sich durchaus Differenzen auftun, zeigen sich doch erstaunliche Korrespondenzen von der Novelle *Mario und der Zauberer* zu Thomas Manns Essay *Bruder Hitler* (1938):²⁸³³ „Lesen sich die Schriften von Le Bon, Freud und de Man wie vorausseilende Kommentare zu *Mario und der Zauberer*, so nimmt sich Thomas Manns *Bruder Hitler* wie eine das Grauenhafte, Gespenstische, zutiefst Unheimliche benennende Nachschrift zu dieser Erzählung aus.“²⁸³⁴ Bezeichnend ist die Betonung der Verbindung von Herrschaft und Ästhetik und die hierin verflochtene Inszenierung von Autorschaft, die insbesondere in der „Selbstwahrnehmung Thomas Manns als Zauberer“ sichtbar wird, „wie die Briefe an die erwachsenen Kinder erkennen lassen. Innerhalb der Familie lässt sich Thomas Mann in den 1920er Jahren die Bezeichnung ‚Zauberer‘ gefallen.“²⁸³⁵ Marx nimmt schlüssig an, dass „die Aufgabe“ von *Mario und der Zauberer* „wohl eben darin“ besteht, „eine Rechtfertigung der *literarischen* Zauberei mit einer Kritik der *politischen* Zauberei zu verbinden.“²⁸³⁶

1938, vor dem Beginn des Zweiten Weltkrieges, aber bereits nach der Bombardierung von Guernica durch die Legion Condor, erklärt Thomas Mann in Bezug auf den im Essay zum ‚Bruder‘ stilisierten Hitler, „daß man sein

²⁸³² Tebben: *Genie und Charisma*, S. 142.

²⁸³³ Vgl. Koopmann: *Führerwille und Massenstimmung*, S. 169. Vgl. auch Sautermeister: *Thomas Mann: Mario und der Zauberer*, S. 132–134 u. Tebben: *Genie und Charisma*, S. 143–160.

²⁸³⁴ Koopmann: *Der Künstler als Scharlatan*, S. 125. Zu Le Bon und Freud im Zusammenhang mit *Mario und der Zauberer* vgl. Zeller: *Gustave Le Bon, Sigmund Freud und Thomas Mann*.

²⁸³⁵ Marx: „Bürgerliche Phantastik“?, S. 135.

²⁸³⁶ Marx: „Bürgerliche Phantastik“?, S. 139. Hervorhebung im Original.

Lebensphänomen fesselnd findet.“ Zwar wünscht der Intellektuelle „[r]edlich [...] diesem öffentlichen Vorkommnis einen Untergang in Schaden“ und bekennt:²⁸³⁷ „Der Bursche ist eine Katastrophe“. Doch für Thomas Mann ist dies unter ästhetischen Gesichtspunkten „kein Grund, ihn als Charakter und Schicksal nicht interessant zu finden.“²⁸³⁸

In Kontrast zu dem, zumindest in den Abendstunden, emsig seiner hypnotischen Arbeit nachgehenden Cipolla betont Thomas Mann in Hitler die Erscheinung des unfähigen Bürgers, „des extrem faulen, zu keiner Arbeit fähigen Dauer-Asylisten und abgewiesenen Viertelskünstlers, des ganz und gar Schlechtweggekommenen“ und unterstreicht dessen Außenseitertum in Bezug auf Gesellschaft und Männlichkeit. Hitler, der nach den von Thomas Mann aus den zeitgenössischen Darstellungen aufgenommenen Informationen und Gerüchten „auch rein technisch und physisch nichts kann, was Männer können, kein Pferd reiten, kein Automobil oder Flugzeug lenken, nicht einmal ein Kind zeugen“, wird gezielt depotenziert und entmännlicht.²⁸³⁹ Als Kompensationsstrategie für seine von Mann unterstellte Effemination wird Hitler „eine unsäglich inferiore, aber massenwirksame Beredsamkeit“²⁸⁴⁰ zugesprochen,

dies platt hysterisch und komödiantisch geartete Werkzeug, womit er in der Wunde des Volkes wühlt, es durch die Verkündigung seiner beleidigten Größe rührt, es mit Verheißungen betäubt und aus dem nationalen Gemütsleiden das Vehikel seiner Größe, seines Aufstiegs zu traumhaften Höhen, zu unumschränkter Macht, zu ungeheuren Genugtuungen und Über-Genugtuungen macht [...].²⁸⁴¹

Hitler erscheint in Thomas Manns Zeichnung weniger als scharf rechtsideologischer Programmpolitiker mit ausgeprägtem Hang zum Cholerischen, sondern vielmehr als ‚Tyrannengenieur‘ (im Sinne Nietzsches), das in seiner hypnotischen Redeperformance den dionysischen Massenrausch auszulösen vermag. „[M]an“ bzw. Thomas Mann „kann unmöglich umhin, der Erscheinung eine gewisse angewiderte Bewunderung entgegenzubringen“, auch wenn gleichzeitig leitmotivisch das „Motiv der Verhunzung“ ins Feld geführt wird, denn, so Thomas Mann: „Wagnerisch, auf der Stufe der Verhunzung, ist das

²⁸³⁷ Thomas Mann: Bruder Hitler [1938]. In: Ders.: Essays. Bd. 4: Achtung, Europa! 1933–1938. Hrsg. v. Hermann Kurzke u. Stephan Stachorski. Frankfurt a. M.: Fischer 1995, S. 305–314, hier S. 305.

²⁸³⁸ Mann: Bruder Hitler, S. 306.

²⁸³⁹ Mann: Bruder Hitler, S. 306.

²⁸⁴⁰ Mann: Bruder Hitler, S. 306.

²⁸⁴¹ Mann: Bruder Hitler, S. 306.

Ganze, man hat es längst bemerkt“.²⁸⁴² Seine angewiderte Verbrüderung mit Hitler vollzieht Thomas Mann über die für ihn zentrale Künstlerthematik. Rhetorisch fragt er in Bezug auf den Diktator: „[M]uß man nicht, [...] in dem Phänomen eine Erscheinungsform des Künstlertums wiedererkennen?“²⁸⁴³ Wie dem Künstler, so bescheinigt Thomas Mann auch Hitler ein „Nichtigkeitsgefühl, sobald nichts anzustellen und die Welt nicht in Atem zu halten ist“, und einen „schlaflose[n] Zwang zum Immer-wieder-sich-neu-beweisen-Müssen ...“.²⁸⁴⁴ In der Autorschaftsinszenierung des seit 1933 ins Exil gezwungenen ‚Großschriftstellers‘ (vgl. Robert Musil)²⁸⁴⁵ wird der verhasste Hitler schließlich zum „Bruder“ stilisiert: „Ein etwas unangenehmer und beschämender Bruder; er geht einem auf die Nerven, es ist eine reichlich peinliche Verwandtschaft.“ Ähnlich dem Erzähler in *Mario und der Zauberer* zeigt auch Thomas Mann in seinem Essay seine „Bereitschaft der Selbstvereinigung mit dem Hassenswerten“ und betont die auf Massen wirksame hypnotische Kraft der von Nimbus bzw. Charisma begleiteten politischen Tyrannen wie Hitler, Mussolini und Franco auf dem europäischen Kontinent: „Neulich sah ich im Film einen Sakraltanz von Bali-Insulanern, der in vollkommener Trance und schrecklichen Zuckungen der erschöpften Jünglinge endete. Wo ist der Unterschied zwischen diesen Bräuchen und den Vorgängen in einer politischen Massenversammlung Europas?“²⁸⁴⁶ Für Thomas Mann, für den „Verrücktheit zusammen mit Besonnenheit Genie ist“,²⁸⁴⁷ erscheint Hitler als pervertierte Ausnahmeerscheinung des Genies: „Ich will es dahin gestellt sein lassen, ob die Geschichte der Menschheit einen ähnlichen Fall von moralischem und geistigem Tiefstand, verbunden mit dem Magnetismus, den man ‚Genie‘ nennt, schon gesehen hat“. Zur Abgrenzung von Hitler thematisiert Thomas Mann Napoleon, den er interessanterweise mit der paradoxen Formulierung des „tyrannischen Freiheitsbringers“ charakterisiert. Gegen eine Gleichsetzung von Napoleon und dem bereits zuvor entmännlichten „großen Feigling und Erpressungspazifisten“ Hitler, „dessen Rolle“ – und hier irrt Thomas Mann 1938 leider grundlegend – „am ersten Tage eines wirklichen Krieges ausgespielt wäre“, verwehrt sich der Autor aufs Schärfste. Mit Napoleon hält Thomas Mann am Konzept des ‚großen‘ Mannes fest, sieht im ‚Bruder‘ Hitler jedoch, dem oben thematisierten

²⁸⁴² Mann: Bruder Hitler, S. 307.

²⁸⁴³ Mann: Bruder Hitler, S. 307 f.

²⁸⁴⁴ Mann: Bruder Hitler, S. 308.

²⁸⁴⁵ Vgl. Alexander Honold: Der Großschriftsteller, Rückansicht. Zum Bilde Thomas Manns in der neueren Forschung. In: Zeitschrift für Germanistik. N. F. 4 (1994), H. 2, S. 350–365, hier S. 350.

²⁸⁴⁶ Mann: Bruder Hitler, S. 309.

²⁸⁴⁷ Mann: Bruder Hitler, S. 310.

Leitmotiv entsprechend, nur „die Verhunzung des großen Mannes“.²⁸⁴⁸ Hitler erscheint als verhunztes Genie, „wie auch der bössartige Zauberer immer noch als verhunzte Künstlerfigur erkennbar bleibt“.²⁸⁴⁹ Eigler vertritt die Auffassung, dass Thomas Mann mit „der ‚Zaubervorstellung‘ Cipollas“ das „literarisch gestaltet [hat], was Benjamin wenige Jahre später als ‚Ästhetisierung der Politik‘ theoretisch zu fassen versuchte.“²⁸⁵⁰ In Benjamins *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit* (fünfte Fassung, 1940) heißt es, der Faschismus

sieht sein Heil darin, die Massen zu ihrem Ausdruck (beileibe nicht zu ihrem Recht) kommen zu lassen. Die Massen haben ein Recht auf Veränderung der Eigentumsverhältnisse; der Faschismus sucht ihnen einen Ausdruck in deren Konservierung zu geben. Der Faschismus läuft folgerecht auf eine Ästhetisierung des politischen Lebens hinaus. Der Vergewaltigung der Massen, die er im Kult eines Führers zu Boden zwingt, entspricht die Vergewaltigung einer Apparatur, die er der Herstellung von Kultwerten dienstbar macht. Alle Bemühungen um die Ästhetisierung der Politik gipfeln in einem Punkt. Dieser eine Punkt ist der Krieg.²⁸⁵¹

Mit dem Ausbruch des Krieges löst sich jedoch die ‚brüderliche Bande‘ zwischen der tyrannischen Künstlerfigur Cipolla und dessen literarisch ‚zaubernden‘ Erschaffer, dem Nobelpreisträger Thomas Mann auf der einen Seite und dem nationalsozialistischen Diktator auf der anderen Seite. Die Ästhetisierung Hitlers zeigt im Rückblick die Gefahr, die politischen Folgen seiner „interessant[en]“²⁸⁵² Erscheinung nicht klar genug gesehen zu haben. Mit dem Ausbruch des Weltkrieges wird diese Ästhetisierung hinfällig und den schreibenden Autor Thomas Mann und seinen ungleichen Bruder, den fiktionalen Künstlertyrannen Cipolla, trennen Welten vom ideologisch-fanatistischen Kriegstreiber.

²⁸⁴⁸ Mann: Bruder Hitler, S. 311.

²⁸⁴⁹ Marx: „Bürgerliche Phantastik“?, S. 142.

²⁸⁵⁰ Eigler: Die ästhetische Inszenierung von Macht, S. 174.

²⁸⁵¹ Walter Benjamin: Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit – Fünfte Fassung [1940]. In: Ders.: Walter Benjamin. Werke und Nachlaß. Kritische Gesamtausgabe. Im Auftrag der Hamburger Stiftung zur Förderung von Wissenschaft und Kultur hrsg. v. Christop Gödde u. Henri Lonitz in Zusammenarb. mit d. Walter Benjamin Archiv. Bd. 16. Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. Hrsg. v. Burkhardt Lindner unter Mitarb. v. Simon Broll u. Jessica Nitsche. Berlin: Suhrkamp 2012, S. 207–250, hier S. 248. Hervorhebung im Original.

²⁸⁵² Mann: Bruder Hitler, S. 306.

Zur Tyrannis des Unmöglichen: Albert Camus' *Caligula* (1945)

24.1 Der Tyrannenbegriff im Kontext des Dramas

Dass die Ästhetiken der Tyrannis sich nicht auf den deutschen Sprachraum beschränken, sondern europäische und auch durchaus globale Ausformungen aufweisen, wird neben den Kapiteln zu Dante und Miller in komparatistischer Hinsicht im Folgenden exemplarisch an Albert Camus' Schauspiel *Caligula* gezeigt. Dieses wurde vor einer Überarbeitung 1941²⁸⁵³ bereits „im Sommer 1939 [...] vollendet“,²⁸⁵⁴ 1944 gedruckt und schließlich 1945 im Théâtre Hébertot in Paris unter der Leitung von Jacques Hébertot uraufgeführt.²⁸⁵⁵ Am 21. Februar 1941 notiert Camus in sein Tagebuch: „*Sisyph* beendet. Die drei Absurden sind fertig.“²⁸⁵⁶ *Caligula* ist in einem weiteren ästhetisch-philosophischen Kontext zu sehen: „Mit den drei Absurden sind gemeint: Camus' erstes theoretisches Hauptwerk *Der Mythos von Sisyphos*, sein Drama *Caligula* und sein Roman *Der Fremde*.“²⁸⁵⁷ Für *Caligula*, das eben diesem Gedankenbereich des Absurden zuzurechnen ist,²⁸⁵⁸ übernimmt Camus einen

²⁸⁵³ Vgl. Martin Meyer: Albert Camus. Die Freiheit leben. München: Hanser 2013, S. 32. Vgl. die im folgenden Kapitel nicht berücksichtigte Fassung von 1941: Albert Camus: *Caligula*. Texte établi d'après la dactylographie de février 1941. Par Albert James Arnold. Suivi de La poétique de premier *Caligula*. Par Albert James Arnold. In: Ders.: *Cahiers* 4. Hrsg. v. Albert James Arnold. Paris: Gallimard 1984, S. 7–120.

²⁸⁵⁴ Meyer: Albert Camus, S. 32.

²⁸⁵⁵ Vgl. Albert Camus: *Caligula*. Schauspiel in vier Akten [*Caligula*, Druck 1944]. In: Ders.: *Dramen*. Ins Deutsche übertr. v. Guido G. Meister. Hamburg: Rowohlt 1962, S. 15–73, hier S. 16. Ursprünglich wollte Camus das Stück in Algerien, in seinem kleinen Theater in Algier, uraufführen lassen und dabei selbst die Rolle Caligulas spielen. Vgl. Albert Camus: Vorwort. In: Ders.: *Dramen*. Ins Deutsche übertr. v. Guido G. Meister. Hamburg: Rowohlt 1962, S. 9–14, hier S. 9.

²⁸⁵⁶ Albert Camus: *Tagebücher 1935–1951* [*Carnets*, 1942/51]. Aus d. Französischen übertr. v. Guido G. Meister. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1989, S. 115.

²⁸⁵⁷ Margot Fleischer: *Zwei Absurde: Camus' Caligula und Der Fremde*. Eine Interpretation. Würzburg: Königshausen & Neumann 1998, S. 7. Während in der unten folgenden Textanalyse *Der Mythos von Sisyphos*, erschienen 1942, mit einbezogen wird, sei in Bezug auf *Der Fremde* auf Fleischers zitierte Untersuchung verwiesen, die Camus' Essay wiederum weitgehend ausspart.

²⁸⁵⁸ Vgl. Meyer: Albert Camus, S. 36.

historiographisch überlieferten (und dabei bereits normativ bearbeiteten) Stoff aus der römischen Antike und modifiziert ihn inhaltlich-ästhetisch für seine Philosophie des Absurden: „Die Vorlage liefert Camus Suetons ‚Leben der Caesaren‘. Dort ist im Wesentlichen niedergelegt, was die Welt seither von dem Tyrannen weiß – dass er bedenkenlos mordete, den Sadismus mit böserartiger Heiterkeit verband und darüber immer verrückter wurde.“²⁸⁵⁹ Camus modifiziert seinen Caligula zu einem tyrannischen Künstlerphilosophen: „Wie später Nero gebärdet sich sein Vorfahr als Künstler des Ausnahmezustands, der mit immer neuen Einfällen danach trachtet, seine Untertanen wie Puppen in den Abgrund zu stürzen.“²⁸⁶⁰ Caligula strebt bei Camus in Form eines theatralen Bühnensexperimentes nach dem Unmöglichen – versinnbildlicht durch den Mond – scheitert hierin und bestätigt schließlich die Absurdität der menschlichen Existenz, doch dabei ist „der unerfüllbare Traum des Tyrannen [...] der wirklich gewordene Alptraum seiner Untertanen.“²⁸⁶¹ Mit Caligulas Scheitern bestätigt sich, was bereits Sophokles seinen Teiresias gegenüber Kreon in der *Antigone* (etwa 442 v. Chr.) zur Sprache bringen lässt: „Denn allen Menschen ist gemeinsam, daß sie fehlen.“²⁸⁶²

Die Forschung geht in Bezug auf Camus' Kunst- und Künstlerfigur Caligula und den Begriff des Tyrannischen auseinander. Zunächst werden Positionen diskutiert, die das Tyrannische wie selbstverständlich relativ direkt auf den Protagonisten des Textes beziehen. Danach werden Forschungspositionen aufgezeigt, die sich Caligulas im Theatertext formulierter Überzeugung anschließen, „kein Tyrann zu sein“.²⁸⁶³ Anschließend ist eine weiter differenzierte Lesart zu begründen, die zeigt, dass *Caligula* zentrale Merkmale einer Ästhetik der Tyrannis aufweist und es sich bei dem Protagonisten – entgegen dessen Selbstbild – um einen tyrannischen Künstlerphilosophen handelt.

In den biographisch ausgerichteten Texten zu Camus herrscht in Bezug auf *Caligula* die Interpretation vor, dass es sich bei dem Protagonisten um einen prototypischen Tyrannen handle. Nicht nur für Martin Meyer ist die Figur

2859 Meyer: Albert Camus, S. 33. Vgl. C. Suetonius Tranquillus: Caligula [nach 120]. In: Ders.: Die Kaiserviten. De vita Caesarum. Berühmte Männer. De viris illustribus. Lateinisch – deutsch. Hrsg. u. übers. v. Hans Martinet. 3. Aufl. Düsseldorf: Artemis & Winkler 2006 (= Sammlung Tusculum o. Bd.), S. 440–539.

2860 Meyer: Albert Camus, S. 34.

2861 Meyer: Albert Camus, S. 37.

2862 Sophokles: Antigone [etwa 442 v. Chr.]. In: Ders.: Tragödien. Aias. Antigone. Trachinierinnen. König Ödipus. Elektra. Philoktetes. Ödipus auf Kolonos. Hrsg. u. mit einem Nachwort vers. v. Wolfgang Schadewaldt. Zürich u. Stuttgart: Artemis 1968, S. 65–117, hier S. 105.

2863 Camus: Caligula, S. 51.

Caligula wie selbstverständlich „[d]er Tyrann“,²⁸⁶⁴ auch Michel Onfray nutzt den Begriff des Tyrannischen in Bezug auf *Caligula*, um diesen in seiner politischen Lesart als Gegenbegriff zum von ihm vertretenen Libertären zu setzen. „[L]ibertäre[] Literatur“ ist für Onfray das Drama, „[w]eil es das Räderwerk der Macht offenlegt und die Mechanismen der Unterwerfung aufzeigt.“²⁸⁶⁵ Besonders die Figur Cherea wird dabei als vorbildhaft angesehener Rebell mit konsequenter ethischer Haltung gegen den Tyrannen gestellt. *Caligula*

liefert [...] eine mögliche Antwort auf die Machtfrage, indem Camus eine rebellische Figur auf die Bühne stellt, die sich verweigert, Nein sagt und ihren Überzeugungen entsprechend handelt – bis zum Tyrannenmord. Der Tyrann Caligula praktiziert eine Politik ohne Ethik. Sein Mörder Cherea vertritt eine politische Ethik, Philosophie und Praxis im Zeichen des Libertarismus.²⁸⁶⁶

Aus dem negativen Beispiel der unumschränkten Herrschaft Caligulas wird, so Onfray, die Kritik an ebensolcher Machtausübung in der Politik überzeitlich sichtbar gemacht: „Mit der Darstellung von Zynismus, Gewalt, Brutalität, Willkür, Ungerechtigkeit, Despotismus, Tyrannei und Grausamkeit macht Camus aus diesem Machtmenschen das allgemeine Porträt eines nicht durch Ethik, Gesetze und Moral eingezäunten Politikers.“²⁸⁶⁷ Zum Antagonisten des Tyrannen avanciere der Libertär, im Drama repräsentiert durch Cherea. Damit wird dem Schauspiel ein gesellschaftspolitischer Aufklärungs- und Erziehungsanspruch attestiert, der jedoch die ästhetische und philosophische Komplexität des Textes in den Hintergrund treten lässt und zumindest teilweise übergeht: „Ein Tyrann verkörpert die absolute Macht, ein Libertär hingegen steht für die von einer Ethik begrenzte Macht. Er *hält sich im Zaum*. Diese durch Ethik begrenzte Macht bestimmt die libertäre Ordnung.“²⁸⁶⁸ Im November 1939²⁸⁶⁹ trägt Camus in sein Tagebuch ein: „Absurde Gestalten. Caligula. Schwert und Dolch.“²⁸⁷⁰ Im Hinblick auf diesen möglichen Untertitel „Sword and Dagger“ meint Onfray: „Die Alternativen werden damit klar benannt. Das Schwert der kaiserlichen Tyrannei gegen den Dolch, mit dem der Tyrannenmord im Namen der Freiheit ausgeführt wird. Caligula gegen

²⁸⁶⁴ Meyer: Albert Camus, S. 35.

²⁸⁶⁵ Michel Onfray: Im Namen der Freiheit. Leben und Philosophie des Albert Camus [L'Ordre libertaire – La vie philosophique d'Albert Camus, 2012]. Aus d. Französischen v. Stephanie Singh. München. Knaus 2013, S. 252.

²⁸⁶⁶ Onfray: Im Namen der Freiheit, S. 252.

²⁸⁶⁷ Onfray: Im Namen der Freiheit, S. 252.

²⁸⁶⁸ Onfray: Im Namen der Freiheit, S. 253. Hervorhebung im Original.

²⁸⁶⁹ Camus: Tagebücher 1935–1951, S. 91.

²⁸⁷⁰ Camus: Tagebücher 1935–1951, S. 94.

Cherea: Der Mörder der Freiheit gegen den Freiheitskämpfer.“²⁸⁷¹ Auch wenn die Tyrannentopik und das Tyrannenmordmotiv den Text sehr wohl strukturieren, überbewertet Onfray jedoch die (Neben-)Figur Cherea, die im Gegensatz zu Caligula vollkommen unkünstlerisch und wenig philosophisch für die Restauration der alten, d. h. ‚sinnvollen‘ Ordnung eintritt und in ihrem spröden Konservatismus – nicht unähnlich Verrina aus Schillers *Fiesko* – nur bedingt als positive Identifikationsfigur für gesellschaftliche Progression taugt. Onfray übergeht gleichzeitig Caligulas philosophisch-ästhetisches Existenzexperiment und gelangt direkt zum Antagonismus von Freiheit und Tyrannei. Damit wird der Text auf politisches Bildungstheater reduziert, das sein Publikum, recht banal, lehrt, den „Tyrannen zu erkennen“, denn dies „ist [...] die erste Phase der Dialektik, die zum Tyrannenmord führt.“²⁸⁷² In seiner normativen Lesart, die auf die positive Besetzung des Libertären hinausläuft, dient *Caligula* somit als ein aufklärerisches Musterstück der Selbstreflexion und -erkenntnis, die in politischer Haltung kulminieren sollen. Nach Onfray gelangt Camus’

ontologisch-anthropologische Analyse der Macht [...] zu dem Ergebnis, dass jeder von uns ein Potential in sich trägt, aus dem die Geschichte einen Caligula oder eben einen Cherea machen kann. Geschichte aber ist das, was wir tun. Der Tyrann ist kein äußerliches Phänomen. Er ist *in* uns, er ist *wir*. Gleiches gilt für den Gegner des Tyrannen. Jeder von uns birgt Schwert und Dolch in sich. Wir sollten versuchen, uns für den Dolch des Libertären zu entscheiden.²⁸⁷³

Gerade weil der Nihilist Caligula in seinem Streben nach dem Unmöglichen letztlich scheitert, zeigt sich hierin der Weg zur Erkenntnis und zum ‚Beweis‘ der absurden Existenz. Onfray geht dem jedoch nicht nach, sondern reduziert den „intelligente[n] Tyrann[en]“²⁸⁷⁴ Caligula auf sein unbeschränktes Freiheitsstreben.²⁸⁷⁵ Auch wenn die engagierte Perspektive von Camus’ Denken und seine Fürsprache für die Unterdrückten in zentraler Weise seine Texte bestimmen,²⁸⁷⁶ ist die Abkürzung, die die ernsthafte Auseinandersetzung mit dem Problem des Absurden abschneidet, unzulässig. Nach der Rezeption

²⁸⁷¹ Onfray: Im Namen der Freiheit, S. 255.

²⁸⁷² Onfray: Im Namen der Freiheit, S. 255.

²⁸⁷³ Onfray: Im Namen der Freiheit, S. 256. Hervorhebung im Original.

²⁸⁷⁴ Onfray: Im Namen der Freiheit, S. 256.

²⁸⁷⁵ Bei Onfray heißt es diesbezüglich: „Caligula verkörpert den Nihilismus. Aus seiner Sicht ist alles erlaubt und nichts verboten; es gibt weder Gut noch Böse, Er will grenzenlose, absolute Freiheit genießen und weiß, dass er dafür mit dem eigenen Leben bezahlen wird. Somit ist er ein intelligenter Tyrann, ein vernünftiger Irrer, ein logisch kalkulierender sophistischer Verrückter.“ Onfray: Im Namen der Freiheit, S. 256.

²⁸⁷⁶ Vgl. der Abschnitt III.24.6 zu *Der Mensch in der Revolte* (1951).

(bzw. Erfahrung) von Camus' *Caligula* im Kontext seiner anderen Arbeiten ist Onfray jedoch darin beizupflichten, dass Camus

seine Philosophie nicht in den Dienst des Staats [stellte], sondern in den Dienst all jener, die der Regierung unterworfen waren. Künstlerphilosophen findet man also nicht in der Nähe zeitgenössischer Varianten des syrakusischen Tyrannen Dionysios – von denen im 20. Jahrhundert einige zur Wahl standen.²⁸⁷⁷

Im Kontrast zu der in Bezug auf Caligula durch die Patrizier vertreten These: „Er ist der wahnsinnigste aller Tyrannen!“,²⁸⁷⁸ steht im Drama die Gegenthese Caligulas, „kein Tyrann zu sein“. Margot Fleischer unterstreicht, dass Camus' „Stück *Caligula* vom Nihilismus handel[t]“ und betont die letztlich „absurde[] Existenz“ der Figur:²⁸⁷⁹ „Caligula, der Lehrer der ‚Wahrheit‘, treibt das Nichtige des vermeintlichen Lebenssinnes heraus.“²⁸⁸⁰ Daran anschließend gibt Fleischer lediglich Caligulas Argumentation wieder, kein Tyrann zu sein²⁸⁸¹ und sieht in der Figur die „Selbstverwirklichung als praktischer Nihilist“²⁸⁸² umgesetzt: „Uneingeschränkte Macht und grenzenlose Freiheit verbinden sich bei ihm mit einem elementaren Unbedingtheitsstreben“.²⁸⁸³

Noch deutlicher grenzt sich Gabriella Hima, die Dezső Kosztolányis Roman *Nero, der blutige Dichter* (1921)²⁸⁸⁴ mit *Caligula* vergleicht,²⁸⁸⁵ von der These

2877 Onfray: Im Namen der Freiheit, S. 103. Caligula wird allerdings im vorliegenden Kapitel selbst als tyrannischer Künstlerphilosoph bezeichnet. Dies ist möglich, da es sich um eine experimentelle Kunstfigur und nicht um einen realen politischen Akteur handelt. Gerade indem die Kunstfigur Caligula tyrannisch handelt und damit die Absurdität der Welt enthüllt, soll sie dazu beitragen, reale Tyrannei in der faktualen Welt zu vermeiden.

2878 Camus: *Caligula*, S. 31.

2879 Fleischer: *Zwei Absurde*, S. 28.

2880 Fleischer: *Zwei Absurde*, S. 30.

2881 Vgl. Fleischer: *Zwei Absurde*, S. 33.

2882 Fleischer: *Zwei Absurde*, S. 34.

2883 Fleischer: *Zwei Absurde*, S. 110.

2884 Vgl. Dezső Kosztolányi: *Nero, der blutige Dichter. Roman* [Nero, a véres költő, 1921]. Aus d. Ungarischen v. Stefan Isidor Klein. Mit einem Nachwort v. Lothar Müller. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 2019 (= rororo 27571).

2885 Sehr richtig betont Hima die Inszenierung historischer Figuren durch die Geschichtsschreibung: „Mit den Tyrannengestalten traten Kosztolányi und Camus in einen Diskurs, der weder seinen Ursprung noch seinen Höhepunkt in der Literatur hat, sondern in der Geschichte und deren verzerrtem Spiegel, der Geschichtsschreibung. Vor allem ist auf die historischen Quellen zurückzuführen, daß die in wichtigen Teilen des Sujets übereinstimmenden Texte sich in der Lektüre gegenseitig kommentieren. So findet sich in der Nero-Geschichte von Kosztolányi ein Kommentar zur Caligula-Geschichte von Camus und umgekehrt, indem beide je eine hermeneutische Exegese zu den historischen Überlieferungen bieten.“ Gabriella Hima: *Mörderische Poesie. Nero und Caligula. Intertextuelle*

ab, dass Caligula ein Tyrann ist. An den „Parallelen“ der beiden Texte „können“, laut Hima,

jene diskursiven Intentionen erkannt werden, durch die sich Kosztolányi und Camus in ein uraltes und doch lebendiges kulturelles und literarisches Diskussionsfeld einmischen, und zwar derart, daß sie mit den Mitteln ihrer Kunst Meinungen vorbringen, die von der Grundrichtung dieses Jahrtausende [sic] langen Macht- und Tyrannendiskurses eminent abweichen.²⁸⁸⁶

Wie Fleischer übernimmt Hima Caligulas Negation des Tyrannischen aus dem Drama: „Caligula ist trotz dieser raffiniert ausgedachten Grausamkeiten kein Tyrann. [...] Caligula versucht nur, die geläufige diskursive Praxis in eine konsequente Handlungspraxis umzusetzen und Macht zum Ausgleich ‚für die Dummheit und den Haß der Götter‘ auszuüben“.²⁸⁸⁷ Camus gestaltet seinen *Caligula* auf der Stoffgrundlage der antiken Tyrannentopik. In Folge der textinternen Abwehr des Tyrannischen durch die zentrale Kunstfigur selbst wird diese zwar teilweise aus eben diesem diskursiven Feld des Tyrannischen herausmanövriert, um sie unter der Oberfläche ihrer Grausamkeit zu einer philosophischen Reflexionsfigur zu machen, doch übergeht Hima mit ihrer Übernahme dieser textinternen Setzung eine wichtige Problematik und ungelöste Paradoxie von Camus' Text: Auch wenn die Kunstfigur Caligula in ihrem eigenen Selbstverständnis kein Tyrann ist, ist sie es jedoch sehr wohl für die anderen Figuren und die fiktionale Welt. Nicht umsonst folgt das Drama strukturell der Tyrannentopik inklusive Verschwörung und Tyrannenmord. Caligulas Taten sind zwar philosophisch bestimmt, deswegen in ihren Auswirkungen auf die anderen Figuren jedoch keineswegs weniger tyrannisch.

Beziehungen zwischen dem Roman von Dezső Kosztolányi und dem Drama von Albert Camus. Frankfurt a. M. u. a.: Lang 2000 (= Europäische Hochschulschriften. Reihe XVIII. Vergleichende Literaturwissenschaft 96), S. 12. Auch wenn dies hier nicht erfolgen kann, wäre es reizvoll, Kosztolányis Roman mit seiner Künstlerfigur Nero im Hinblick auf die Ästhetiken der Tyrannis näher zu beleuchten. In Bezug auf die Ästhetikaffinität in Roman und Drama heißt es bei Hima: „Neros Kunstwahn steht im Drama Caligulas Sehnsucht nach dem Mond gegenüber.“ Hima: *Mörderische Poesie*, S. 84.

²⁸⁸⁶ Hima: *Mörderische Poesie*, S. 12.

²⁸⁸⁷ Hima: *Mörderische Poesie*, S. 108. Um so erstaunlicher ist der Widerspruch Himas, dass sie trotz ihrer klaren Ablehnung des Tyrannenbegriffs in Bezug auf Caligula doch schließlich selbst den Begriff des Tyrannischen auf Caligula anwendet: „Für Caligula ist das Leben zweitrangig im Vergleich zur Wahrheit. [...] Auf dem Höhepunkt seiner Macht kann er zwischen Wahrheit und Herrschaft nicht mehr unterscheiden. [...] Damit parallel verwandelt sich die Prometheische Geste, die Menschheit zu retten, in der Spielart, für sie den Mond vom Himmel zu stehlen, zu einer *tyrannischen*: zur Vernichtung des unheilbaren Lebens.“ Hima: *Mörderische Poesie*, S. 137. Hervorhebung von T. N.

Weil sein Experiment, durch absolute Konsequenz das Unmögliche möglich zu machen, scheitert und sich als ‚fixe Idee‘ entpuppt, bleiben die grausamen Willkürakte – und hierin liegt die wahre Tragik der Caligula-Figur – letztlich in ihrer Wirkung grausame Tyrannei. Am Ende fällt die Maske: Der tyrannische Künstlerphilosoph auf dem Kaiserthron scheitert in seinem konsequenten und ‚logischen‘ Bestreben, das Unmögliche zu (er-)schaffen und damit die Welt zu verwandeln. Caligula ‚beweist‘ somit die grundlegende, umfassende Sinnlosigkeit und Absurdität des Lebens und der Welt. Mit all seiner Macht, mit seiner (irdischen) Allmacht konnte auch der sich selbst vergöttlichende Kaiser die Absurdität des Lebens nicht überwinden. Durch diese Erkenntnis erscheinen auch alle Taten, die seinen Weg begleitet haben, rückblickend als sinnlose Willkürakte. Der Nachwelt zeigt der einstige Künstlerphilosoph Caligula nur noch die Fratze des Tyrannen, die auch in den Texten der antiken Geschichtsschreiber – und hier treffen sich Camus und Sueton doch wieder in gewisser Weise – sein letztlich unbekannt bleibendes Antlitz verzerrt.

Nur weil ein Tyrann seine Taten im Rahmen eines philosophischen Real-experimentes durchführt, werden sie damit nicht weniger tyrannisch, sondern vielleicht sogar mehr. Der ermordete Caligula ist zum Sinnbild der absurden Existenz geworden und für seine Gewaltakte nicht mehr zur Rechenschaft zu ziehen. Seine Taten waren sinnlos, sie können, normativ gesehen, der Welt nur das Beispiel geben, einer totalitären Ideologie, der Suche nach dem Unmöglichen, keine Menschen zu opfern.²⁸⁸⁸ Die absurde Existenz muss jeder einzelne Mensch aushalten und, so die Lehre Chereas, von der Politik und dem Gemeinwesen fernhalten. Gerade weil sich das Unmögliche nicht ereignet, entpuppt sich Caligula letztlich als Tyrann: All sein Tun war sinnlos, seine Existenz so absurd, wie die seiner zahlreichen Opfer. Sein Handeln, das zu keinem Ziel außer dem für Rom befreienden Tyrannenmord geführt hat, erscheint als willkürlich, grausam, tyrannisch. Kurz vor seiner Ermordung gesteht der gefallene Caligula dies mit einer Andeutung von Reue selbst ein: „[I]ch gelangte nirgendwohin. Meine Freiheit ist nicht die richtige.“²⁸⁸⁹

Weder kann also Onfrays direkter Affirmation des Tyrannenbegriffs zugestimmt werden, da er unter weitreichender Umgehung der philosophischen Probleme des Textes lediglich zur Negativfolie für seinen Freiheitsbegriff verkürzt wird, noch Himas Übernahme der Argumentation der textinternen Kunstfigur Caligula, die im Dienste einer ‚höheren Wahrheit‘ und Neuschaffung der Welt das Tyrannische der eigenen Handlungen schlichtweg zu tilgen bestrebt ist.

²⁸⁸⁸ Vgl. auch die Ablehnung des Mordes in *Der Mensch in der Revolte*, s. u.

²⁸⁸⁹ Camus: Caligula, S. 73.

Vertreten werden soll hingegen die These, dass Caligulas Taten innerhalb und außerhalb des Stücks gerade deshalb besonders tyrannisch erscheinen, weil er mit seiner Philosophie scheitert und die Existenz als absurd erkennt. Die zahlreichen Opfer haben über die Erkenntnis des eigenen Scheiterns hinaus für Caligula keinen Sinn und ihre Ermordung erscheint, gerade der Nachwelt und dem Publikum, als willkürliche Grausamkeit. Camus' Figur Caligula ist, nachdem sich ihr Programm als nicht umsetzbar erwiesen hat, vollkommen sinnentleert.

Aus normativer und moralphilosophischer Perspektive kann damit aus Camus' Drama abgeleitet werden, dass tyrannische Taten ganz grundsätzlich nicht im Dienste einer ‚höheren Wahrheit‘ zu rechtfertigen sind. Das Stück zeigt seinen Zuschauer*innen bzw. Leser*innen dies im Gewand der Kunst um dazu beizutragen, dass es in der politischen Realität nicht immer wieder im Rahmen von neuen, doch stets scheiternden Ideologien blutig durchexerziert werden muss.

Die Auseinandersetzung mit der Radikalität einer Philosophie, die bis an ihr Ende gelangt, zeigt sich in aufschlussreicher Weise bereits bei dem für Camus zeitlebens wichtigen Nietzsche präfiguriert, dessen Axiom von der Philosophie als „tyrannische[r] Trieb“ geradezu das Rezept für den *Caligula* abgibt:

Aber dies ist eine alte ewige Geschichte: was sich damals mit den Stoikern begab, begiebt sich heute noch, sobald nur eine Philosophie anfängt, an sich selbst zu glauben. Sie schafft immer die Welt nach ihrem Bilde, sie kann nicht anders; Philosophie ist dieser tyrannische Trieb selbst, der geistigste Wille zur Macht, zur ‚Schaffung der Welt‘, zur *causa prima*.²⁸⁹⁰

Der *Caligula* bei Camus „setzt seine Philosophie in Leichen um“²⁸⁹¹ und veranschaulicht letztlich am Beispiel seines eigenen Lebens die Absurdität der menschlichen Existenz.

2890 Nietzsche: Jenseits von Gut und Böse, S. 22; vgl. Kapitel I.7.4.7 der vorliegenden Studie. Zu Camus und Nietzsche vgl. Gerhard Stuby: Recht und Solidarität im Denken von Albert Camus. Frankfurt a.M.: Klostermann 1965 (= Philosophische Abhandlungen XXVI), S. 26–39; Onfray: Im Namen der Freiheit, S. 75–127. Wie sehr vielleicht auch Nietzsche von der Eigendynamik seiner ästhetischen Philosophie tyrannisiert gewesen war, veranschaulicht eine die letzte Krankheitsphase in Nietzsches Leben einleitende Anekdote, die besagt, dass er vom immerwährend bekämpften Mitleid schließlich übermannt, am 3. Januar 1889 in Turin auf der Piazza Carlo Alberto ein vom Kutscher geschlagenes Pferd unter Tränen umarmt haben soll. Vgl. Onfray: Im Namen der Freiheit, S. 90.

2891 Camus: *Caligula*, S. 32.

24.2 Die Inszenierungen der historischen Figur

Außer Zweifel steht, dass Camus mit Caligula in seinem gleichnamigen Drama eine Kunstfigur geschaffen hat, die sich aus den historischen Überlieferungen stofflich speist, jedoch zur Projektionsfläche für die Auseinandersetzung mit der menschlichen Existenz und dem Problem des Absurden im Kontext der Tyrannis avanciert. Doch wie ist es um eben diese historiographischen Texte, die bereits Quidde in seinem *Caligula* auf satirische Weise verarbeitet (vgl. Kapitel I.1.2), und von denen Sueton besonders hervorzuheben ist,²⁸⁹² bestellt? Auf den ersten Blick bedienen sie, wie Aloys Winterling zeigt, geradezu prototypisch die Tyrannentopik, mit der sich auch Camus in seiner Interpretation auseinandersetzt: „Caligula – der Mann, der von 37 bis 41 n. Chr.“, also rund 180 Jahre vor Elagabal, „römischer Kaiser war, gilt als monströse Entartung eines tyrannischen Herrschers“, den „[s]ein Biograph Sueton, dem wir die meisten [...] Informationen verdanken“, schlichtweg für „wahnsinnig“ hielt.²⁸⁹³ Sam Wilkinson kommt unter Einbezug Senecas zu einem ähnlichen ersten Eindruck: „The name Caligula is synonymous with vice, depravity and even insanity. He was the standard example of the archetypal tyrant to his literary contemporary Lucius Annaeus Seneca. And that is how posterity has remembered him.“ An diesen Befund schließt er jedoch die gewichtige rhetorische Frage an: „But is there really historical evidence to support such a tradition?“²⁸⁹⁴ Der historische ‚Fall‘ Caligula ist im Kontext der Ästhetiken der Tyrannis von besonderem Interesse, weil sich an ihm besonders eindrücklich etwas Grundsätzliches bestätigen lässt: Die Literarisierung und Ästhetisierung des Stoffes setzt nicht erst in den literarischen Kunstwerken ein, die sich offen als solche zu erkennen geben und die antiken Tyrannenfiguren als Projektionsflächen für eigene Thematiken in Szene setzten, sondern sie sind bereits in

²⁸⁹² Eine zentrale Quelle für die Rezeption Caligulas bildet der entsprechende Abschnitt in den *Kaiserviten* Suetons: C. Suetonius Tranquillus: Caligula, S. 440–539.

²⁸⁹³ Winterling: Caligula, S. 7. Im Anschluss hieran gibt Winterling eine Kurzdarstellung der gängigen Anekdoten zu Caligula: „Er trank in Essig aufgelöste Perlen und aß mit Gold belegte Speisen. Er zwang vornehme Männer und Frauen zum Sex, betrieb ein Bordell in seinem Palast, ja er schändete sogar seine Schwestern. In sinnloser Grausamkeit quälte er vor allem die römischen Senatoren. Folterungen und Hinrichtungen waren an der Tagesordnung. Er ließ zwei Konsuln ihrer Ämter entheben, weil sie vergessen hatten, seinen Geburtstag zu feiern. Er hielt sich für ein übermenschliches Wesen und zwang seine Zeitgenossen, ihn als Gott zu verehren. Er wollte sein Pferd zum Konsul machen und plante, das Zentrum des Reiches von Rom nach Alexandria zu verlegen.“ Winterling: Caligula, S. 7.

²⁸⁹⁴ Sam Wilkinson: Caligula. London u. New York: Routledge 2005 (= Lancaster Pamphlets in Ancient History), S. 1.

den vermeintlich neutraleren historiographischen Texten vorgeformt. Diese inszenieren, wie am Beispiel der Figur Caligula an der Schnittstelle zwischen Geschichts- und Literaturwissenschaft zu zeigen ist, bereits in der Antike die Tyrannentopik, die sich im Gewand des historischen Stoffes in die literarischen Texte späterer Jahrhunderte, im konkreten Beispiel bis in Camus' *Caligula*, diskursiv fortschreibt. Damit sollen die Grausamkeiten der antiken Herrscher selbstredend nicht geleugnet werden, vielmehr geht es darum aufzuzeigen, wie bereits die antike *Geschichtsschreibung* als *Geschichtenschreibung* historische Figuren als Tyrannen konstruiert und diese *Methode* der Inszenierung sich in literarische Texte bis in die Gegenwart tradiert, und zwar sehr häufig verbunden mit einer fortgesetzten Deutungsauseinandersetzungen in Bezug auf den Begriff des Tyrannen.²⁸⁹⁵

Die neuere Historiographie deckt auf, dass es sich bei zahlreichen Berichten über Caligula um Inszenierungen, also Ästhetisierungen des Tyrannischen handelt, die den zweifelsohne brutalen Kaiser nachträglich weitergehend diffamieren und in Übereinstimmung mit der Tyrannentopik damit bereits in den Geschichtsquellen in gewissem Grade zu einer Kunstfigur werden lassen, die in späteren Texten wiederum weiterführend interpretiert und verarbeitet werden kann:

Die aus der Antike überlieferten Berichte über Caligula verfolgen das deutlich erkennbare Ziel, den Kaiser als ein sinnlos handelndes Ungeheuer darzustellen. Sie geben nachweisbar falsche Informationen, die dieses Bild stützen sollen. Sie unterschlagen Informationen, die diesem Bild widersprechen könnten. Sie reißen die Handlungen des Kaisers aus ihrem Zusammenhang, so daß ihr ursprünglicher Sinn nicht mehr oder nur noch unter großen Schwierigkeiten erkennbar ist. Sie geben Beurteilungen seines Verhaltens ab, die häufig den von ihnen selbst präsentierten Mitteilungen widersprechen.²⁸⁹⁶

2895 In Camus' Drama findet eine Diskussion über den Begriff des Tyrannen zwischen Caligula und Scipio statt, s. u.

2896 Winterling: Caligula, S. 9. Für die „erkennbar denunziatorische[] Tendenz der antiken Quellen“ und ihren „abgründigen Haß“ auf den Kaiser hat Winterling, stellvertretend für Teile der modernen Forschung, eine Erklärung: „Fast alle Quellenberichte lassen sich auf Mitglieder der aristokratischen Gesellschaft Roms zurückführen. Sie stammen von Senatoren und vornehmen Rittern, die in unmittelbarem Kontakt mit dem Kaiser standen. Auch ihre falschen Aussagen über Caligula beinhalten eine historische Wahrheit: Der römischen Aristokratie müssen unter seiner Herrschaft so ungeheuerliche Dinge zugestoßen sein, daß man ihm posthum die höchste denkbare Stigmatisierung zuteil werden ließ: Er wurde als Monster und Wahnsinniger beschimpft und damit gleichsam aus der menschlichen Gesellschaft ausgestoßen.“ Winterling: Caligula, S. 11.

Dieser Kampf um Deutungshoheit, Begriffe und eine neue Machtbalance setzt unmittelbar nach der Ermordung des Kaisers ein. Nach dem erfolgreichen Attentat bzw. dem Tyrannenmord wurde Caligula vom Konsul Sentius Saturninus, der sich allerdings zuvor als „Günstling des eben beseitigten Tyrannen“ dem Kaiser zu dessen Lebzeiten treu ergeben zeigte, „als Steigerung und Höhepunkt der Gewaltherrschaft seit Iulius Caesar dargestellt, das Kaisertum insgesamt als Tyrannis, die die Willkür einzelner an die Stelle von Freiheit und Recht gesetzt habe.“²⁸⁹⁷ Am Beispiel des Konsuls zeigt sich nicht nur, wie in einem plötzlichen Machtvakuum Personen bestrebt sind, in einer sich neu situierenden Ordnung eine für sie möglichst günstige Ausgangsposition einzunehmen, sondern wie ganz grundsätzlich die „denunziatorische Entwertung der toten Kaiser [...] das unmittelbare Gegenstück zu ihrer unterwürfigen Verehrung zu Lebzeiten [bildet].“²⁸⁹⁸ Mit Elias offenbart sich die Tyrannis als eine fragile interdependente Figuration.

Die Tyrannis kann als Narration hervorgebracht und ausgestaltet werden. Ist eine historische Figur einmal mit der Tyrannentopik in Beziehung gesetzt, schreibt sich diese Verkettung fort und befördert die Bildung von Stereotypen und Stoffelementen:²⁸⁹⁹ Steht ein Tyrann im Raum, sind Hybris, Willkür und Gewalt nicht fern. Damit liegt der Tyrannenmord in der Luft, für ihn braucht es einen potenziellen Tyrannenmörder, mit dem die Diskussion um Freiheit und Widerstandsrecht anklängt.

In Bezug auf die historiographische Inszenierungsgeschichte des antiken Caligula sieht Wilkinson, ähnlich wie Winterling, ein mögliches Motiv für die Diffamierung des Kaisers in dessen Verhalten gegenüber dem Senat begründet und kommt sogar zu dem Schluss:

Beyond the exaggerated generalisations or anecdotes in the sources, there is no evidence that Gaius was a bad governor or unpopular with anyone other than senators. [...] What the senate originally saw as a chance to reassert itself over their new, young emperor by advising him soon became impossible. Gaius went beyond all senatorial expectation and took power away from them; their only chance at claiming that power back was to assassinate their master as soon as

²⁸⁹⁷ Winterling: Caligula, S. 172.

²⁸⁹⁸ Winterling: Caligula, S. 175.

²⁸⁹⁹ Dies gilt am Beispiel Caligulas in gewisser Weise auch für Sueton, wie Winterling meint: „Wieweit Sueton bei der Erfindung des wahnsinnigen Caligula selbst kreativ tätig war und wieweit er dazu auf andere Zeugnisse frischen Hasses zurückgreifen konnte, [...] sei dahingestellt. Aufschlußreicher ist die Tatsache, daß seine Caligula-Biographie fortan erfolgreich das Bild dieses Kaisers prägte.“ Winterling: Caligula, S. 177 f. Dies war insbesondere auch deshalb möglich, weil der Abschnitt zu Caligula bei Tacitus verloren ist.

possible; a working relationship with the young ruler had proved impossible. There had been no fresh start.²⁹⁰⁰

Im Ringen um die Deutungshoheit wird die Geschichtsschreibung somit gewissermaßen zu einem Machtmittel der Senatoren und von Caligulas Nachfolger Claudius, die das Verhältnis zwischen Senat und Kaiser neu aushandeln und einen Tyrannen zur negativen Abgrenzung benötigen: „The tradition of a cruel and insane tyrant came from senatorial ,historians‘ writing after Gaius and when Claudius had successfully implemented a campaign of denigration of his nephew.“²⁹⁰¹ Das ,wahre‘ politische Antlitz Caligulas, wenn es denn überhaupt gezeichnet werden kann, wird wohl nie zweifelsfrei zum Vorschein kommen können. Die Figur changiert zwischen dem von Sueton inszenierten ,wahnsinnigen‘ Tyrannen und dem von der neueren Forschung vorgestellten programmorientierten jungen Kaiser mit umfassendem Herrschaftsanspruch, der jedoch vom politisch immer weiter kaltgestellten Senat als untragbar wahrgenommen und aus Gründen der Herrschaftssicherung schließlich nachträglich als Tyrann diffamiert wird.²⁹⁰² Im Raum bleibt die wohl nicht abschließend

²⁹⁰⁰ Wilkinson: Caligula, S. 79. Dass es auch durchaus gegenläufige Tendenzen in der Forschung gibt, kann mit Arther Ferrill gezeigt werden, der insgesamt sehr stark der Tyrannentopik der antiken Texte in Bezug auf Caligula folgt: „His capricious tyranny would surely have provoked civil war if he had remained on the throne, and Judaea was nearly in rebellion when he died. His main contribution, if it can be called that, was to the growing autocracy of the emperorship. Some of the rumours about him that have survived may not be true, but the fact that they circulated widely indicates what his fellow Romans thought of him and constitutes a damning verdict in the court of history. Rarely has so little good been done by so powerful a figure [sic], and there are only a few rulers in all the history of the world who were as crazy, cruel, conceited, and arbitrary as the Roman Emperor, Caligula.“ Arther Ferrill: Caligula. Emperor of Rome. With 19 illustrations. London: Thames and Hudson 1991, S. 164 f. Der direkt nach dem Tod Caligulas einsetzende Kampf um die Deutungshoheit der historischen Figur setzt sich in der Geschichtswissenschaft, in den Diskussionen der Figuren in Camus' Drama und in der Literaturwissenschaft, die diesen Text wiederum analysiert, fort.

²⁹⁰¹ Wilkinson: Caligula, S. 79. Winterling verweist ergänzend auf die Tyrannisdeutungen, die auch bereits zu Lebzeiten Caligulas und zuvor stattfanden: „Seit der Frühzeit, seit der sagenhaften Vertreibung der Könige, war die Monarchie in Rom nur als entartete Herrschaftsform schlechthin vorstellbar, als Tyrannis. Man wird nicht fehlgehen in der Annahme, daß die neue Umgebung, mit der sich Caligula seit der großen Verschwörung umgab, daß die ,Tyrannenerzieher‘, wie man in Rom sagte, ihren Anteil an der neuen Inszenierung der kaiserlichen Stellung hatten.“ Winterling: Caligula, S. 124.

²⁹⁰² Wilkinson zeichnet Caligula schließlich sogar als „a competent, young, intelligent emperor whose death came about because he wanted to rule completely, as befits an emperor. He had a clear manifesto for ruling the Empire, which blocked any real involvement by the senate – a senate he had been taught to distrust by his time on Caprea. Exposed to his

zu beantwortende Frage stehen, ob nicht besonders im Falle Caligulas die Konstruktion des Tyrannischen vielmehr bei den antiken Schriftstellen und ihrer Nähe zum Senat liegt, und sich weniger direkt aus der Grausamkeit des Kaisers speist. Die Deutungshoheit über den Tyrannenbegriff und der Tyrannenmord erscheinen als Ausdruck der Machtfrage. Solange die Macht figurativ in Caligula verdichtet ist, kann er den Tyrannenbegriff abwehren. Kippt das politische Machtgefüge, erscheint der Kaiser als Tyrann.

Die Methode der Tyranneninszenierung ist bereits in der Antike erprobt und liefert der Nachwelt literarisch vorgeformtes Material im Gewand historischer Quellen. Die Inhalte, die mit der Figur verbunden werden und die die Begründung für die Taten liefern, zeigen sich dabei als historisch flexibel. Für Camus wird der Caligula-Stoff zur Projektionsfläche für seine theatral ausagierte philosophische Diskussion rund um das Problem des Absurden.

24.3 Caligula: Künstlerphilosoph und Tyrann

In „Caligulas Palast“, in welchem sich „[d]er erste, dritte und vierte Akt“ von Camus' Dramas abspielt,²⁹⁰³ haben die versammelten Patrizier „[s]eit drei Tagen nichts“²⁹⁰⁴ von dem jungen Kaiser gehört. Ihre Sorge gilt weniger der Person des Kaisers, als seiner nach außen wirkenden Funktion, mit der sie politisch verbunden sind. Helicon, Günstling des Kaisers und von ihm befreiter Sklave, merkt an: „Das Römische Reich sind wir. Wenn wir das Gesicht verlieren, verliert das Reich seinen Kopf.“ Als Grund für Caligulas Verschwinden ist rasch der Tod seiner nicht zuletzt körperlich gebliebenen Schwester identifiziert. Der erste Patrizier kann zwar den Skandal um den Inzest noch akzeptieren, die ‚Überreaktion‘ des Kaisers nach dem Tod von dessen Schwester entzieht sich jedoch seinem Verständnis: „Zugegeben, er liebte Drusilla. Aber schließlich und endlich war sie seine Schwester. Mit ihr schlafen, war schon viel. Aber Rom auf den Kopf stellen, weil sie gestorben ist, das geht zu weit.“ Auch der spätere Tyrannenmörder Cherea ahnt, dass sich in Caligula eine grundsätzliche und politisch schwer kalkulierbare Veränderung durch den Tod Drusillas vollzogen hat: „[D]iese Flucht sagt mir nichts Gutes.“²⁹⁰⁵ Scipio hat

mother, obsessed by their family's right to rule, and to the popularity of his father Germanicus, Caligula would have grown up convinced of his own destiny.“ Wilkinson: Caligula, S. 80 f. Für Wilkinson ist daher klar: „Gaius' assassination was an attempt by the senate to restore the Republic.“ Wilkinson: Caligula, S. 81.

2903 Camus: Caligula, S. 16.

2904 Camus: Caligula, S. 17.

2905 Camus: Caligula, S. 18.

beim Kaiser im Angesicht der Leiche seiner Schwester keinen emotionalen Ausbruch, sondern einen Moment der Reflexion bemerkt: „Er trat an Drusillas Leiche, berührte sie mit zwei Fingern. Dann schien er nachzudenken, drehte sich um und ging ruhigen Schritts hinaus, Seither wird er gesucht.“²⁹⁰⁶ Der Tod seiner Schwester „bedeutet für den jungen Caligula die existentielle Begegnung mit dem Tod“.²⁹⁰⁷ In seine Existenz „bricht [...] das Absurde herein“,²⁹⁰⁸ auf das Caligula, der Gebieter der römischen Welt, keine Antwort zu finden vermag. In Camus' *Der Mythos von Sisyphos* (1942) heißt es: „Das Absurde entsteht aus dieser Gegenüberstellung des Menschen, der fragt, und der Welt, die vernunftwidrig schweigt.“²⁹⁰⁹

Die sich durch Caligulas Ausnahmecharakter andeutenden Gefahren für die politisch verwobene Herrschaftsstruktur der Figuration von Senat und Kaisertum im *Imperium Romanum* erkennt am klarsten Cherea, der Caligula von Beginn an als Künstler – der bekanntlich in der Sphäre des Politischen häufig eine Gefahr darstellt – charakterisiert: „Dieser junge Mann hatte zuviel Literatur im Kopf. [...] Ein Künstler als Kaiser, das geht nicht. Natürlich haben wir einen oder zwei dieser Art gehabt. Rüdige Schafe gibt es überall. Aber sie haben den guten Geschmack besessen, Beamte zu bleiben.“²⁹¹⁰ Durch die schockierende Begegnung Caligulas mit dem Absurden und seiner Charakterisierung als Künstlerfigur sind die dramatischen Grundsteine für das sich entfaltende tyrannische Schauspiel gelegt.

Die in Abwesenheit Caligulas selbstbewussten Patrizier sind davon überzeugt, dass sie die eigentliche Macht besitzen, und dass es sich bei Caligula zwar um eine notwendige, jedoch problemlos ersetzbare politische Funktionsfigur des Senats handelt: „Wenn er nicht zurückkommt, wird man ihn ersetzen müssen. Unter uns gesagt, an Kaisern fehlt es nicht.“ Auch gibt es keine Scheu unter ihnen, das altbekannte Motiv des politischen Umsturzes ‚handbuchmäßig‘ abzuspulen: „Meiner Treu, habe ich vorzeiten nicht eine Abhandlung über den Staatsstreich verfaßt?“²⁹¹¹ Doch sehr zur Überraschung der bereits ihre prosperierende Zukunft planenden Patrizier taucht im „Palastgarten“ sichtlich „verstört“ und „schmutzig“ der junge Künstlerkaiser wieder auf und

2906 Camus: Caligula, S. 19.

2907 Fleischer: Zwei Absurde, S. 17.

2908 Fleischer: Zwei Absurde, S. 109.

2909 Albert Camus: *Der Mythos von Sisyphos. Ein Versuch über das Absurde* [Le mythe de Sisyphos, 1942]. Mit e. kommentierenden Essay v. Liselotte Richter. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1972, S. 29.

2910 Camus: Caligula, S. 19.

2911 Camus: Caligula, S. 19.

gibt als Motiv für sein Fortbleiben an: „Ja, ich wollte den Mond.“²⁹¹² Nach dem Einbruch des Absurden in die Existenz des Kaisers will dieser nicht ‚die Sterne vom Himmel holen‘, sondern den metaphorisch mit der Weiblichkeit seiner Schwester in Verbindung stehenden Mond, denn, so Caligula, er „ist etwas, das ich nicht habe.“²⁹¹³ Dieser auf Caligulas Umfeld gelinde gesagt etwas bizarr wirkende Wunsch scheint begründungswürdig, und so gibt der Kaiser nicht nur eine den Topos des Cäsarenwahnsinns (vgl. Quidde) torpedierende Einschätzung zu seinem psychischen Zustand ab, sondern verkündet direkt im Anschluss das für die Patrizier tyrannische Programm der nächsten Jahre: „Jedenfalls bin ich nicht verrückt, ich war sogar noch nie so vernünftig. Nur hatte ich plötzlich ein Bedürfnis nach dem Unmöglichen.“²⁹¹⁴ Über die Möglichkeit des Unmöglichen, die als einzige das Absurde *ad absurdum* führen könnte, reflektiert Camus auch, wenn er im November 1939²⁹¹⁵ in sein Tagebuch schreibt: „Aber warum sollte die Sonne nicht eines Tages im Westen aufgehen?“²⁹¹⁶ Der Mond dient Caligula als Chiffre für das Unmögliche, mit dem er nichts Geringeres bezwecken möchte, als die Welt ganz grundsätzlich zu verwandeln, denn „[d]ie Welt in ihrer jetzigen Gestalt ist nicht zu ertragen. Darum habe ich den Mond nötig oder das Glück oder die Unsterblichkeit, etwas, das vielleicht unsinnig ist, aber nicht von dieser Welt.“ Der Künstlerkaiser ist mit der Philosophie des Absurden in Kontakt getreten und hat sein Grundsatzprogramm formuliert, von dem er bis zu seiner Ermordung nicht mehr abweichen wird, denn er nimmt sich fest vor, „bis zum Schluß konsequent zu bleiben.“²⁹¹⁷ Dass die Erkenntnis des Absurden die Konsequenz der quantitativen Lebensbejahung bis zum Ende nach sich zieht, vertritt Camus auch in *Der Mythos von Sisyphe*, dort heißt es: „Der absurde Mensch kann nur alles ausschöpfen und sich selbst erschöpfen.“²⁹¹⁸ Für die Patrizier mit ihren

2912 Camus: Caligula, S. 20. Hervorhebung im Original.

2913 Camus: Caligula, S. 20. Die Vielschichtigkeit des Mondsymbols lässt es für Caligula nicht nur zu einer Projektionsfläche für seine Inzestliebe zu Drusilla, sondern auch für seine göttliche Macht und ästhetische Herrschaft sowie für seine zukünftige Neuordnung werden. Der Mond ist u. a. ein „Symbol der ständigen Erneuerung, der Nacht, der Freundlichkeit, der göttl. Ordnung, der Liebe, des Trostes, des Bösen und Fremden sowie der Dichtung.“ Christian Sinn: Mond. In: Günter Butzer u. Joachim Jacob (Hrsg.): Metzler Lexikon literarische Symbole. 3., erw. u. um ein Bedeutungsregister ergänz. Aufl. Stuttgart u. Weimar: Metzler 2021, S. 407 f., hier S. 407.

2914 Camus: Caligula, S. 21.

2915 Camus: Tagebücher 1935–1951, S. 91.

2916 Camus: Tagebücher 1935–1951, S. 95. In *Caligula* will der Kaiser u. a. „erreichen [...], daß die Sonne im Osten untergeht“. Camus: Caligula, S. 27.

2917 Camus: Caligula, S. 21.

2918 Camus: Der Mythos von Sisyphe, S. 50.

lebensnah-,bodenständigen‘ Interessen ist der einst schwierige aber beherrschbare Künstlerkaiser zum unnahbaren Tyrannen geworden, dessen Gewalt sie im Verlauf seines Strebens nach dem Unmöglichen in voller Härte zu spüren bekommen werden. Für Caligula ist Drusilla selbst gar nicht mehr zentral, an die Stelle ihres Verlustes ist das philosophische Streben nach Wahrheit und Unmöglichkeit getreten, wie er Helicon gegenüber erläutert: „Ich glaube mich zwar zu erinnern, daß vor ein paar Tagen eine Frau gestorben ist, die ich liebte. Aber was ist Liebe? Wenig. Dieser Tod hat keine Bedeutung, ich schwöre es dir; er ist nur das Zeichen einer Wahrheit, die mir den Mond unentbehrlich macht.“ Die zentrale Wahrheit, mit der Caligula seine Welt charakterisiert, und die es für ihn zu überwinden gilt, lautet: „Die Menschen sterben und sie sind nicht glücklich.“ Diese Erkenntnis will der philosophische Lehrertyrann die Menschen in seinem Reich ganz konkret spüren lassen, mit dem Zweck, dass sie seine Erkenntnisstufe nachvollziehen: „Ich aber will, daß in der Wahrheit gelebt wird! Und ich habe auch die Mittel, die Menschen zu zwingen, in der Wahrheit zu leben. Denn ich weiß, was ihnen fehlt, Helicon. Sie ermangeln der Erkenntnis und bedürfen eines Lehrers, der weiß, wovon er spricht.“²⁹¹⁹ Für den Mond, „[f]ür das Unmögliche“, mit dem Caligula die Welt ‚verwandelt‘ möchte, nimmt er die „Hilfe“ Helicons in Anspruch,²⁹²⁰ der den Himmelskörper beschaffen soll und der durch seine Karriere vom Sklaven zum Günstling Caligulas und neuerdings zum ‚Mondbeauftragten‘ selbst der Erfahrung einer unmöglichen Wendung nicht fern steht.

Im Drama entfalten sich nun eine Reihe von willkürlichen Gewaltakten des Kaisers, die die heuchlerische Verlogenheit der Patrizier demaskieren und trotz ihrer offensichtlichen Grausamkeit in der Wirkung des Stücks durchaus eine absurde Komik generieren. Aus den Willkürakten leitet sich auch die unterschiedliche Beurteilung des Kaisers ab: Während er für die Patrizier zum Tyrannen wird, sieht er sich selbst als Künstlerphilosoph, der nach seiner Erkenntnis des Absurden das Unmögliche erreichen und somit die Welt zu verwandeln gedenkt.

In seiner Verlegenheit kommt der Caligula rhetorisch unterlegene Oberhofmeister darauf zu sprechen, dass der Kaiser „ein paar Anordnungen hinsichtlich des Staatsschatzes“²⁹²¹ treffen möge, woraufhin dieser ankündigt, „das Wirtschaftsleben in zwei Zügen von Grund auf umgestalten“ zu wollen: „Alle Patrizier, alle Bürger des Reichs, [...] werden gezwungen, ihre Kinder zu enterben und ihr Hab und Gut ungesäumt dem Staat zu vermachen.“ Damit

²⁹¹⁹ Camus: Caligula, S. 21.

²⁹²⁰ Camus: Caligula, S. 22.

²⁹²¹ Camus: Caligula, S. 23.

bricht die Ordnung von Besitz und Erbschaft, auf der auch die bürgerliche Gesellschaft der Zuschauer*innen fußt, zusammen. Doch der Tyrann geht seinen Untertanen gegenüber noch weiter und treibt die Willkür auf die Spitze: „Je nach unseren Bedürfnissen werden wir diese Leute einer willkürlich aufgestellten Liste folgend ins Jenseits befördern. Gelegentlich können wir die Reihenfolge ändern, ganz nach unserem Belieben. Und wir werden erben.“²⁹²² Damit sind alle Sicherheiten der Patrizier *ad absurdum* geführt. Für Caligula hingegen bedeutet diese Erschütterung der gesellschaftspolitischen Grundstruktur des Römischen Reiches ‚reine Logik‘ auf seinem Weg zum Unmöglichen, er macht *tabula rasa* mit der bisherigen Ordnung der ihm subordinierten Welt: „Ich jedenfalls habe beschlossen, logisch zu sein, und da ich die Macht besitze, werdet ihr sehen, was die Logik euch kosten wird. Ich werde die Widersprechenden und die Widersprüche ausrotten.“²⁹²³ Die Tragik der Caligula-Figur besteht darin, dass sie sich mit jeder tyrannischen Willkür immer stärker in das Gelingen ihrer verkündeten Logik verrennt und das eigene Scheitern erst kurz vor dem Ende eingesteht, wenn der Tyrannenmord unabwendbar geworden ist. Im *Sisyphos* findet sich eine Passage, die sich auf Caligulas Logik beziehen lässt: „Logisch zu sein, ist immer bequem. Nahezu unmöglich ist es aber, logisch bis ans Ende zu sein.“²⁹²⁴ Caligulas ‚Heimweh‘ nach dem Unmöglichen materialisiert sich für seine Außenwelt als das Irrationale. Für Caligula steht am Ende die Erkenntnis der unüberwindbaren Absurdität der Existenz. Im *Sisyphos* heißt es: „Das Irrationale, das Heimweh des Menschen und das Absurde, das sich aus ihrem Zwiegespräch ergibt, sind die drei Figuren des Dramas, das notwendigerweise mit der ganzen Logik enden muß, deren eine Existenz fähig ist.“²⁹²⁵

Doch an diesem Punkt der Reflexion ist Caligula, der sich in der Rolle des Weltenlehrers (und -entleerers) sieht, noch nicht angelangt. Seine Tyrannei ist für ihn „Pädagogik“, es „geht“ ihm „darum, möglich zu machen, was nicht möglich ist.“ Für Scipio ist dieses Verhalten Caligulas „der Zeitvertreib eines Verrückten!“, während der Herrscher darin die wahre und die wahrheitsbringende „Stärke eines Kaisers“ erblickt: „Ich habe endlich den Nutzen der Macht erkannt. Sie gewährt dem Unmöglichen gewisse Möglichkeiten. Von heute an und in alle Zukunft hat meine Freiheit keine Grenzen mehr.“²⁹²⁶ Caligulas Position ermöglicht ihm die Formulierung eines einzigartigen Freiheitsbegriffs. Nur er

2922 Camus: Caligula, S. 24.

2923 Camus: Caligula, S. 25.

2924 Camus: Der Mythos von Sisyphos, S. 14.

2925 Camus: Der Mythos von Sisyphos, S. 29.

2926 Camus: Caligula, S. 25.

als Kaiser ist in der Lage, auf Kosten der (römischen) Welt (zumindest bis zum Tyrannenmord) die gesamte Freiheit auf sich zu vereinigen, was bedeutet, dass alle anderen in Unfreiheit leben. Caligula schafft sich, ermöglicht durch die Figuration, in der er noch die Position des Zentralherm einnimmt, eine Herrschaftswelt, die für alle Untergebenen zur monströsen Heterotopie gerät: „Im ganzen Römischen Reich bin ich der einzige Freie.“ Diese Freiheit soll auch sofort für alle Auswirkungen haben. Cherea und Scipio beauftragt der Kaiser: „Geht und verkündet Rom, daß ihm endlich die Freiheit wiedergegeben ist und daß damit eine große Prüfung ihren Anfang nimmt.“²⁹²⁷ Caligula „ekelt vor den Menschen“ und der Welt in ihrer bisherigen Form, er ist fest entschlossen, seine Position ganz auszunutzen, um das Unmögliche möglich zu machen: „[W]ozu dient mir diese so erstaunliche Macht, wenn ich die Ordnung der Dinge nicht zu ändern vermag [...]?“²⁹²⁸ Caesonia, die wie sie selbst über sich sagt, „alte Mätresse“²⁹²⁹ des Kaisers, schilt Caligula „wegen seines Verlangens, die Weltordnung zu verbessern, der Hybris gegenüber den Göttern“.²⁹³⁰ Damit benennt sie ein tyrannentypisches Merkmal:²⁹³¹ „Aber du willst dich ja den Göttern gleichsetzen! Ich kenne keinen schlimmeren Wahnwitz.“²⁹³² Doch Caligula zeigt sich unbeeindruckt und „kehrt“ seine „Hybris nun aufs deutlichste hervor“,²⁹³³ indem er nicht nur seine Herrschaft über die Menschen absolut macht, sondern sich programmatisch über den Götterhimmel erhebt: „Was ich heute mit aller Kraft begehre, steht höher als die Götter. Ich übernehme ein Reich, dessen Herrscher Unmöglichkeit heißt.“²⁹³⁴ Er verkündet ein geradezu ‚sozialrevolutionäres‘ Programm, in das Camus Aspekte des *Grande Terreur* der Französischen Revolution einfließen lässt,²⁹³⁵ und gibt, mit Ausnahme seiner selbst, die vollkommene Gleichheit aus:

Ich werde unserem Jahrhundert die Gleichheit schenken, und wenn alles eingegeben ist, das Unmögliche endlich im irdischen Bereich, der Mond in meiner Hand, dann werde vielleicht ich selber verwandelt und die Welt mit mir, dann endlich werden die Menschen nicht mehr sterben und glücklich sein.²⁹³⁶

2927 Camus: Caligula, S. 26.

2928 Camus: Caligula, S. 27.

2929 Camus: Caligula, S. 23.

2930 Fleischer: Zwei Absurde, S. 25.

2931 Schon in Sophokles' *König Ödipus* belehrt der Chor König und Publikum: „Überhebung pflanzt den Tyrannen.“ Sophokles: *König Ödipus*, S. 63.

2932 Camus: Caligula, S. 28.

2933 Fleischer: Zwei Absurde, S. 25.

2934 Camus: Caligula, S. 28.

2935 Zur Auseinandersetzung von Camus mit Saint-Just siehe Abschnitt III.24.6 zu *Der Mensch in der Revolte*.

2936 Camus: Caligula, S. 28.

Wenn Caligula, so glaubt er, die Welt vollständig ‚auf den Kopf stellt‘, wird sie sich verwandeln und der Mond als Sinnbild des Unmöglichen ihm gehören. Wie sehr Caligula sich dabei als Künstler begreift, wird in seinen von theatralen Ausdrücken durchsetzten Erläuterungen gegenüber Caesonia deutlich,²⁹³⁷ mit denen Camus sich gleichzeitig metareflexiv zur Aufführungssituation verhält und das Publikum zumindest intellektuell in Caligulas tyrannisches ‚Sozialexperiment‘ einbezieht: „Ich bin’s, der [...] dich einlädt zu einem Fest ohne Maß, zu einem Generalprozeß, zum schönsten aller Schauspiele. Und ich brauche Leute, Zuschauer, Opfer und Schuldige.“ Caligula ist entschlossen, die absolute Herrschaft über seine eigene Welt zu übernehmen. Während Fiesco und Algalab, jeweils auf ihre Weise, die ästhetische Herrschaft über ihre eigene Kunstwelt ergreifen, geht es Caligula mehr um die philosophische Herrschaft, die er im Rahmen der Theatersituation, dem ‚Schauspiel seines Lebens‘, auszuüben gedenkt, indem er – hierin wiederum ähnlich wie Fiesco und Algalab – alle anderen Menschen zu Nebenfiguren bzw. zu Spielfiguren degradiert, mit denen er willkürlich verfahren kann: „Ich will mein Publikum! Richter, Zeugen, Angeklagte, alle sind sie im voraus verurteilt! Ah, Caesonia, ich werde ihnen zeigen, was sie noch nie gesehen haben: den einzigen freien Menschen in diesem Reich!“²⁹³⁸ Daraufhin „stellt sich“ Caligula, äußerlich ganz dem zuvor von ihm verworfenen Topos des Cäsarenwahnsinns spielerisch folgend, „wie ein Wahnsinniger vor den Spiegel“ und erkennt sein tyrannisches Selbst „mit triumphierender Stimme“ neu: „Caligula!“²⁹³⁹

Die in Caligulas neuer Tyrannis „[s]eit drei Jahren“ in bisher unbekanntem Ausmaß unter den demütigenden Freveltaten des Kaisers leidenden Patrizier „haben sich“ im zweiten Akt schließlich „in Chereas Haus zusammengefunden“,²⁹⁴⁰ um eine Verschwörung gegen den Tyrannen zu planen. Camus kann sich im Folgenden ausgiebig bei den historisch überlieferten Anekdoten bedienen, die er aufbereitet und in den Dienst seines philosophischen Tyrannen stellt: „Die Episoden über die Schikanen gegen die Senatoren sind alle samt von den Geschichtsschreibern – Sueton, Tacitus, Dio Cassius [sic], Philon – vorgegeben.“²⁹⁴¹ Für den dritten Patrizier ist die Sachlage (auch semantisch) klar. In Bezug auf den Kaiser findet er deutliche Worte: „Er ist der wahnsinnigste aller Tyrannen!“ Cherea, der hinter den tyrannischen Taten des Kaisers jedoch etwas Grundlegenderes zu entdecken glaubt, kommt zu einer

2937 Theatralität und Spiel im Spiel in *Caligula* werden vornehmlich in Kapitel III.24.5 betrachtet.

2938 Camus: *Caligula*, S. 28.

2939 Camus: *Caligula*, S. 29. Hervorhebung im Original.

2940 Camus: *Caligula*, S. 30. Hervorhebung im Original.

2941 Hima: *Mörderische Poesie*, S. 16.

weniger eindeutigen Einschätzung: „Das ist nicht sicher. Verrückte Kaiser sind uns nicht neu. Er jedoch ist nicht verrückt genug. Und daß er weiß, was er will, verabscheue ich am meisten an ihm.“ Cherea erkennt, dass Caligula seine Taten nicht aus sadistischer Freude und als Selbstzweck betreibt, sondern die Welt insgesamt verwandeln möchte: „Er stellt seine Macht in den Dienst einer höheren und tödlicheren Leidenschaft, er bedroht uns in unserem tiefsten Sein.“²⁹⁴² Damit setzt sich Cherea – wie zuvor auch Fiesko im Kreis der anderen Verschwörer und bei Camus später auch Caligula und Scipio – mit dem Tyrannenbegriff im Drama selbst auseinander. Cherea ist weniger von tyrannischen Gewaltakten schockiert, als davon, dass Caligula seine Erkenntnis des Absurden zur Staatsdoktrin erhoben hat und durch seine Taten den mühsam errichteten menschlichen Sinn zerstört: „Aber zusehen, wie der Sinn des Lebens aufgelöst wird, wie unsere Daseinsberechtigung verschwindet, das ist unerträglich. Man kann nicht leben, wenn das Leben keinen Sinn hat.“²⁹⁴³ Damit sieht Cherea eine Differenz zwischen seinem intellektuell fundierten Antagonismus gegen den Kaiser und den Motiven der anderen Verschwörer: „[I]hr müßt begreifen, daß ich nicht eurer kleinen Demütigungen wegen eure Partei ergreife, sondern um gegen eine große Idee zu kämpfen, deren Sieg den Untergang der Welt bedeuten würde.“ Für Cherea steht nicht das Tyrannische des Kaisers an erster Stelle, sondern es geht ihm um den Kampf gegen die Philosophie des Absurden, die der Kaiser tagtäglich praktiziert und damit Rom sukzessive zerstört: „Er setzt seine Philosophie in Leichen um“.²⁹⁴⁴ Vom offenen Angriff auf den Kaiser rät Cherea jedoch ab, da er ihn nicht für erfolgversprechend hält. Cherea will vielmehr Caligulas boshafte Logik so lange befördert sehen, bis der Kaiser ‚in den Wahnsinn getrieben‘ ist. Der Cäsarenwahnsinn entpuppt sich somit als politisches Instrument und strategische Zielvorstellung Chereas, um Caligula soweit einzuengen, bis für Rom kein anderer Ausweg mehr als der Tyrannenmord denkbar erscheint:

[I]hr könnt diese ungerechte Macht nicht zerstören, indem ihr sie offen angreift, während sie in voller Blüte steht. Die Tyrannei könnt ihr bekämpfen, die zum Selbstzweck erhobene Bosheit müsst ihr überlisten. Ihr müsst sie in ihrem Streben fördern, warten, bis diese Logik in Wahnsinn umschlägt.²⁹⁴⁵

Danach soll der Sinn der Existenz wieder umfassend etabliert werden, um die Philosophie des Absurden und die von Caligula angestrebte Umwertung der

²⁹⁴² Camus: Caligula, S. 31.

²⁹⁴³ Camus: Caligula, S. 31 f.

²⁹⁴⁴ Camus: Caligula, S. 32.

²⁹⁴⁵ Camus: Caligula, S. 32.

Welt aus Rom zu verbannen. Cherea ist daher auch viel weniger der libertäre Freiheitskämpfer, zu dem Onfray ihn stilisiert, sondern die Figur handelt ganz pragmatisch aus konservativen, ja geradezu restaurativen Motiven. Unwillig, sich auf den Gedanken des Absurden einzulassen, will Cherea schlichtweg die alte Ordnung wiederherstellen, die seiner Existenz einen Sinn (und damit einen Wert) zuweist und die Welt in ihren altbekannten Hierarchien erhält. Nichts läge ihm ferner, als eine allgemeine Gleichheit (oder auch Freiheit und Brüderlichkeit) in Rom an der Tagesordnung sehen zu wollen: „[M]ein Wunsch geht einzig dahin, in einer von neuem sinnvollen Welt den Frieden wiederzufinden. Nicht Ehrgeiz treibt mich zum Handeln, sondern eine vernünftige Angst, die Angst vor dieser unmenschlichen Schwärmerei, in deren Augen *mein* Leben nichts gilt.“²⁹⁴⁶ Im strategischen Spiel um die Macht wird Caligula von den verschwörerischen Figuren nun bewusst in der Zentralposition der Figuration gehalten. Die Verschwörer, Chereas Plan folgend – auch wenn sie dessen Begründung nur partiell teilen mögen –, sind bestrebt, den ‚Tyranen Caligula‘ nun weiter zu erzeugen, reif werden zu lassen, um dann seinen Kopf zu ‚ernsten‘.²⁹⁴⁷ Caligula darf nicht als Philosoph erscheinen, da seine Philosophie des Absurden Rom ganz grundsätzlich bedroht, sondern er muss möglichst umfänglich in Übereinstimmung mit Tyrannentopik und Cäsarenwahnsinn gebracht werden, um ihn im Zuge des Widerstands(rechtes) begründbar töten zu können und damit vor allem seine Philosophie des Absurden vom Sinn der Welt fernzuhalten: „Ja, wir wollen Caligula weitermachen lassen, mehr noch, ihn auf seinem Weg vorwärtstreiben, seinen Wahnsinn ausbauen.“ Caligula spielt dem zwar äußerlich in die Karten, glaubt jedoch gleichzeitig, innerlich logisch und souverän bleiben zu können. Auch die laufende Verschwörung ist rasch bekannt, wie Caligulas ihm bis in den Tod ergebene Günstling Helicon bemerkt: „Natürlich habt ihr ein Komplöttchen geschmiedet?“²⁹⁴⁸

Vor dem Hintergrund der intellektuellen Auseinandersetzung zwischen Caligula (Philosophie des Absurden) und Cherea (Restauration des Lebenssinns) entfaltet nun das Stück mit groteskem Humor, der im Angesicht der egozentrischen Verlogenheit der Patrizier Caligulas Grausamkeiten für das Publikum relativiert, die aus der Antike überlieferte Tyrannentopik.

²⁹⁴⁶ Camus: Caligula, S. 32. Hervorhebung von T. N.

²⁹⁴⁷ Vgl. hierzu auch, allerdings im Kontext der Französischen Revolution, der Ausspruch Antoines in Heiner Müllers *Der Auftrag* (1979): „Wir haben die Köpfe der Aristokraten geerntet. Wir haben die Köpfe der Verräter geerntet.“ Heiner Müller: *Der Auftrag. Erinnerung an eine Revolution* [1979]. In: Ders.: *Werke* 5. Die Stücke 3. Hrsg. v. Frank Hörnigk. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2002, S. 11–42, hier S. 15.

²⁹⁴⁸ Camus: Caligula, S. 33.

Im fünften Auftritt des zweiten Akts lässt sich Caligula von den zu Arbeitern herabgewürdigten Senatoren bedienen²⁹⁴⁹ und legt dabei „*schlechte Tischmanieren*“ an den Tag: „*Nichts zwingt ihn, seine Olivenkerne in den Teller der ihm Zunächstsitzenden zu werfen, seine Fleischabfälle auf die Platte zu spucken, mit den Fingernägeln in den Zähnen zu stochern oder sich ausgiebig am Kopf zu kratzen. Dies tut er indessen während des Mahles in aller Ungezwungenheit.*“²⁹⁵⁰ Caligula erzählt mit Bezug auf Lepidus, dessen Sohn er töten ließ,²⁹⁵¹ eine Geschichte, für die er das Lachen der Patrizier einfordert: „Es war einmal ein armer Kaiser, den niemand liebhatte. Er, der Lepidus liebte, ließ dessen jüngsten Sohn töten, um sich diese Liebe aus dem Herzen zu reißen. [...] Natürlich ist diese Geschichte frei erfunden. Lustig wie?“ Die Patrizier, die in den Händen des Tyrannen vor Angst „*wie Drahtpuppen spielen*“, werden zum Lachen gezwungen: „Ich verlange, daß alle lachen. Du, Lepidus, und alle anderen.“ Sein Experiment um die Wirkung der Angst sieht Caligula als gelungen an, er selbst „*lacht schallend*“ und doziert: „Alles verschwindet vor der Angst.“²⁹⁵² Anschließend äußert Caligula, während er beginnt, sich an der Frau des ebenfalls anwesenden Mucius zu vergehen:²⁹⁵³ „Übrigens – ihr wart am Komplottieren, als ich hereinkam, nicht wahr? Ihr spieltet ein bißchen Verschwörer, was?“ Der Kaiser sieht jedoch aufgrund der Entdeckung der Verschwörung keinen Handlungsbedarf, sondern er will die Feigheit der Patrizier brandmarken: „Ihr seid keiner mutigen Tat fähig.“ Ohne Widerstand von Seiten ihres vor Angst gelähmten Mannes „*zieht*“ Caligula anschließend „*die Frau des Mucius mit sich in ein Nebenzimmer.*“²⁹⁵⁴

Doch nicht nur der Senat erleidet durch den Kaiser fortwährende gezielte Demütigungen, Caligula dehnt seine Erfahrung des Absurden auf die Bevölkerung aus, indem er mit einem neuerlichen, willkürlich-schrecklichen Befehl aufwartet: „Oberhofmeister, du wirst die Kornkammern schließen lassen. [...] Morgen wird Hungersnot herrschen.“²⁹⁵⁵ Damit zieht Caligula ganz Rom in den Bannkreis des Absurden und arbeitet für sich am Beweis seiner umfassenden Freiheit, denn, so der Kaiser, „[m]an ist immer auf Kosten eines anderen frei.“²⁹⁵⁶ Um die Einnahmen der Bordelle zu steigern und somit den

2949 Vgl. Camus: Caligula, S. 34.

2950 Camus: Caligula, S. 35. Hervorhebung im Original. Dieses Verhalten korrespondiert mit dem des Haustyrannen in Kafkas *Brief an den Vater*, vgl. Kapitel III.21.3.

2951 Vgl. Camus: Caligula, S. 35.

2952 Camus: Caligula, S. 36. Hervorhebung im Original.

2953 Camus: Caligula, S. 36 f.

2954 Camus: Caligula, S. 37. Hervorhebung im Original.

2955 Camus: Caligula, S. 38.

2956 Camus: Caligula, S. 38 f.

„Staatsschatz [...] wieder flott“ zu machen, „stiftet“ Caligula darüber hinaus den „Orden des Zivilhelden“ und belohnt die Bürger“, welche seine „Bordelle am fleißigsten besuchen.“ Allerdings kommt verschärfend hinzu: „Wer nach zwölf Monaten noch keinen Orden erhalten hat, wird verbannt oder hingerichtet.“²⁹⁵⁷ Caligula zwingt in einem weiteren Willkürakt den alten Mereia, den er beschuldigt, „[e]in Gegengift“²⁹⁵⁸ zu sich genommen zu haben, nach argumentativen Winkelzügen gewaltsam dazu, tatsächliches Gift zu trinken,²⁹⁵⁹ obwohl es sich bei dem vermeintlichen Gegengift in Wahrheit nur um „[e]ine Arznei gegen Asthma“²⁹⁶⁰ handelt.

Caligula tritt schließlich Scipio gegenüber, der den Kaiser einst „retten“²⁹⁶¹ wollte und nun töten möchte, da dieser seinen Vater grausam ermordet hat und fragt ihn nach dessen literarischer Tätigkeit.²⁹⁶² Für Scipio hat die „Natur“ in seinen „Gedichte[n]“, wie er sich „*ironisch und boshaft*“ ausdrückt, eine Funktion: „Sie tröstet mich, daß ich nicht Cäsar bin.“²⁹⁶³ Nachdem Caligula Scipio abnötigt, Bestandteile seiner Dichtung preiszugeben und diese selbst ergänzt,²⁹⁶⁴ bekennt er ihm gegenüber: „Du bist rein im Guten, wie ich rein im Bösen.“ Als Caligula urteilt, dass Scipios Gedicht „gewiß schön“ ist, es ihm jedoch „an Blut“ fehlt²⁹⁶⁵ entfährt Scipio „*voll Grauen*“²⁹⁶⁶ seine Anklage: „O du Ungeheuer! Du abscheuliches Ungeheuer! Du hast wieder geheuchelt. Theater gespielt hast du, wie? Und bist zufrieden mit dir?“²⁹⁶⁷ Es entspinnt sich ein Diskurs über die Einsamkeit, die der von Scipio als monströs markierte Caligula für sich reklamiert.²⁹⁶⁸ Doch räumt er ein, dass er nie wirklich allein ist, denn „[d]ie Menschen, die wir getötet haben, begleiten uns.“ In dem Gespräch wird deutlich, dass Caligula Schwierigkeiten hat, die Logik, die er

2957 Camus: Caligula, S. 40.

2958 Camus: Caligula, S. 40.

2959 Vgl. Camus: Caligula, S. 41.

2960 Camus: Caligula, S. 42.

2961 Camus: Caligula, S. 23. Im ersten Akt ist der junge Scipio Caligula gegenüber noch äußerst positiv eingestellt, die beiden hatten vor Caligulas hartem Kontakt mit dem Absurden und seiner anschließenden Wandlung eine enge Verbindung: „Ich liebe ihn. Er war gut zu mir. Er hat mir Mut gemacht [...]. Er versicherte mir, das Leben sei nicht leicht, aber es gebe doch die Religion, die Kunst, die Liebe, die man uns entgegenbringt. Oft sagte er, Leiden verursachen sei die einzige Art, sich zu irren. Er wollte gerecht sein.“ Camus: Caligula, S. 23.

2962 Vgl. Camus: Caligula, S. 42 f.

2963 Camus: Caligula, S. 43. Hervorhebung im Original.

2964 Vgl. Camus: Caligula, S. 44 f.

2965 Camus: Caligula, S. 45.

2966 Vgl. Camus: Caligula, S. 45. Hervorhebung im Original.

2967 Camus: Caligula, S. 45.

2968 Vgl. Camus: Caligula, S. 45.

sich selbst verordnet hat, konsequent durchzuhalten. Die Ermordeten kann er nicht abschütteln und Frieden in der Einsamkeit kann er nicht finden: „Ach, wenn ich wenigstens an Stelle meiner von Schatten vergifteten Einsamkeit die wahre Einsamkeit kennen dürfe, das Schweigen und das Zittern eines Baumes!“²⁹⁶⁹ Auf Scipios Frage, ob Caligula „einen Trost“ hat, etwas, das ihm „hilft, weiterzumachen“, antwortet dieser am Ende des zweiten Akts nur noch: „Die Verachtung.“²⁹⁷⁰

Bei dem nächsten Gespräch zwischen Caligula und Scipio im dritten Akt findet eine Diskussion über und ein Ringen mit dem Tyrannenbegriff und seiner Semantik statt. Die tyrannische Kunstfigur Caligula setzt sich selbst mit dem Begriff des Tyrannen auseinander und grenzt sich gegen diese von Scipio ins Feld geführte Bezeichnung ab. Caligula hat sich nicht nur über den Senat erhoben, sondern ist auch bestrebt, die „illusorischen Götter[]“ *ad absurdum* zu führen, was für Scipio, der Caligula daraufhin mit dem Tyrannischen in Verbindung bringt, Hybris und „Lästerei“ bedeutet.²⁹⁷¹

CALIGULA: [...] Ich habe ganz einfach gemerkt, daß es nur eine Art gibt, es den Göttern gleichzutun: es genügt, ebenso grausam zu sein wie sie.

SCIPIO: Es genügt, sich zum Tyrannen zu erheben.

CALIGULA: Was ist ein Tyrann?

SCIPIO: Eine blinde Seele.

CALIGULA: Das ist nicht sicher, Scipio. Ein Tyrann ist vielmehr ein Mensch, der ganze Völker seinen Ideen oder seinem Ehrgeiz zum Opfer bringt. Ich hingegen habe keine Ideen, und an Ehre und Macht bleibt mir nichts mehr zu erstreben. Wenn ich diese Macht ausübe, so tue ich es zum Ausgleich.

SCIPIO: Wofür?

CALIGULA: Für die Dummheit und den Haß der Götter.²⁹⁷²

2969 Camus: Caligula, S. 45. Eine ganz ähnliche Erfahrung macht bereits der von den Geistern seiner Opfer heimgesuchte Protagonist in Shakespeares *Richard III* gegen Ende der Tragödie: „Methought the souls of all that I had murder'd / Came to my tent, and every one did threat / Tomorrow's vengeance on the head of Richard.“ Shakespeare: König Richard III., S. 286. Von Richard unterscheidet sich Caligula allerdings insofern, dass letzterer gegen Ende seines Dramas bekennt, sich nur noch unter seinen Toten ‚wohlzufühlen‘ (s. u.).

2970 Camus: Caligula, S. 46.

2971 Camus: Caligula, S. 50.

2972 Camus: Caligula, S. 50. Im französischen Original lautet die Passage: „CALIGULA: [...] J'ai simplement compris qu'il n'y a qu'une façon de s'égaliser aux dieux: il suffit d'être aussi cruel qu'eux. SCIPION: Il suffit de se faire tyran. CALIGULA: Qu'est-ce qu'un tyran? SCIPION: Une âme aveugle. CALIGULA: Cela n'est pas sûr, Scipion. Mais un tyran est un homme qui sacrifie des peuples à ses idées ou à son ambition. Moi, je n'ai pas d'idées et je n'ai plus rien à briguer en fait d'honneurs et de pouvoir. Si j'exerce ce pouvoir, c'est par compensation.“ Albert Camus: Caligula [Druck 1944]. In: Ders.: Caligula. Édition présentée. Établie et annotée par Pierre-Louis Rey. Paris: Gallimard 1993, S. 31–172, hier S. 116 f.

Während Scipio Caligula aufgrund von dessen Grausamkeit und Hybris mit dem Begriff des Tyrannen in Verbindung bringt, nimmt Caligula eine semantische Verschiebung und Verengung dahingehend vor, dass er den Fokus auf die Außenpolitik legt und die Rolle des Ehrgeizes betont. Wie auch schon durch Cherea wird auch durch Caligula selbst die Figur argumentativ vom Tyrannischen entfernt. Camus ist es wichtig, in seinem Text die philosophische Absicht der Figur herauszustellen und sich dabei nur auf der Oberfläche der in den antiken Quellen überlieferten Tyrannentopik – nicht zuletzt für den theatralen Effekt – zu bedienen. Caligula ist für Camus eine Erkenntnis- und Reflexionsfigur für das Problem des Absurden. Doch wie schlüssig ist diese argumentative Abwehr des Tyrannischen? Auch wenn Caligula weder „Ehrgeiz“ noch ein Streben nach „Ehre und Macht“ unterstellt werden kann, ist er doch deutlich von einer „Idee“ getrieben, ja geradezu besessen, die er zwar nicht in Kriegen gegen andere „Völker“ richtet, jedoch sehr wohl gegen die eigene Bevölkerung seines Imperiums. Caligula will um jeden Preis die Erfahrung des Absurden vermitteln und überwinden, um durch das Erlangen des Unmöglichen die Welt grundsätzlich zu verwandeln. Damit verfolgt er im Gegensatz zu den meisten in der vorliegenden Studie analysierten Tyrannenfiguren tatsächlich ein konkretes inhaltliches ‚Programm‘ im Kontext seiner ästhetischen Herrschaft. Für Scipio hingegen ist „[d]ie Armut“ die „einzige Art, die Feindseligkeit der Welt wettzumachen.“ Auf den von Scipio angeführten Vorwurf des beständigen Sterbens um Caligula herum argumentiert dieser mit seiner Außenpolitik: „Weißt du, wie viele Kriege ich ausgeschlagen habe?“²⁹⁷³ Dass es drei an der Zahl sind, lässt der Kaiser Scipio und das Publikum auch sofort wissen.²⁹⁷⁴ Caligula tötet zwar, doch, so seine Argumentation, dies geschieht nicht für Ruhm, Macht und Ehre ‚im großen Stil‘ nach außen, sondern im Rahmen einer philosophischen Überzeugung nach innen. Als Tyrann will er sich nicht sehen: „Und wenn es mir leichtfällt zu töten, so liegt der Grund darin, daß es mir nicht schwerfällt zu sterben. Nein, je länger ich es bedenke, desto überzeugter bin ich, kein Tyrann zu sein.“ Interessant ist daraufhin Scipios Replik, die bereits auf das Ende des Stücks verweist: „Was tut's, wenn es uns ebenso teuer zu stehen kommt!“²⁹⁷⁵

Die Argumentation, die Camus seinem Caligula in den Mund legt, rechtfertigt die offensichtlich tyrannischen Taten mit einer dahinterliegenden philosophischen Idee. Doch gerade weil Caligula am Ende des Dramas (nicht gerade überraschend) scheitert, den Mond nicht bekommt, die Welt nicht durch das Unmögliche verwandelt und dies auch selbst eingesteht, können

²⁹⁷³ Camus: Caligula, S. 50.

²⁹⁷⁴ Vgl. Camus: Caligula, S. 50.

²⁹⁷⁵ Camus: Caligula, S. 51.

seine Taten rückblickend nur als tyrannische Willkürakte im Namen einer hier im wahrsten Sinne des Wortes ‚absurden Idee‘ erscheinen. *Caligula* lehrt: Nur weil hinter grausamen Willkürtaten die Überzeugung des Täters steht, die Welt im Sinne einer bestimmten Idee zu verwandeln, werden diese Taten damit nicht gerecht, sondern sie bleiben tyrannisch. Die totalitären Erfahrungen des 20. Jahrhunderts bestätigen dies auf das Nachdrücklichste. Doch der *Caligula* des dritten Akts bleibt bei seiner Argumentation mit Opferzahlen durch Kriege und sieht einen grundsätzlichen Unterschied zwischen dem Tyrannen, dem er vernünftige, d. h. durch Sinn gestiftete Motive unterstellt, und sich selbst, der sich jenseits der Kategorie ‚Sinn‘, im Absurden bewegt: „Wenn du rechnen könntest, wüßtest du, daß der kleinste, von einem vernünftigen Tyrannen geführte Krieg euch tausendmal teurer zu stehen käme als die Launen meiner Willkür.“ Scipio erwidert daraufhin: „Aber das wäre wenigstens vernünftig! Und die Hauptsache ist doch, den Sinn zu begreifen!“ Im Gegensatz zu Cherea, dem Kopf der Verschwörung, lässt Camus Scipio die Motive *Caligulas* weniger klar erkennen. Cherea weiß, dass *Caligula* fest entschlossen ist, den Sinn in der Welt aufzulösen und diese grundsätzlich zu verwandeln, deswegen muss er aus Sicht des Patriziers, der ohne Sinn nicht leben will, zwingend beseitigt werden. Scipio will auch den Sinn festhalten und „begreifen“ und *Caligula*, nicht zuletzt aus dem ehemaligen Gefühl alter Freundschaft heraus, argumentativ wieder einfangen. Doch dieser Möglichkeit, wieder in den Kreis der Menschen und des Menschlichen einzutreten, entzieht sich der von seiner Idee besessene Kaiser ganz, indem er sich selbst zur schicksalsverkündenden göttlichen Instanz aufschwingt: „Das Schicksal kann man nicht begreifen, und darum habe ich mich zum Schicksal gemacht. Ich habe das blöde, unverständliche Gesicht der Götter angenommen.“ Für Scipio ist dies immer noch „Lästerei“ doch *Caligula* hält ihm entgegen: „Nein, Scipio. Das ist Schauspielkunst! Diese Leute begehen alle den Irrtum, nicht genügend ans Theater zu glauben. Sonst wüßten sie, daß es jedem Menschen erlaubt ist, die Tragödien des Himmels zu spielen und ein Gott zu werden. Es genügt, sein Herz zu verhärten.“²⁹⁷⁶

Nach dem Gespräch mit Scipio ist *Caligula* klar, dass Eile geboten ist, um nicht doch der „Eintagsgöttlichkeit“²⁹⁷⁷ zu erliegen und in den Augen (und Geschichtswerken) der Nachwelt zum vom Cäsarenwahnsinn besessenen Tyrannen diffamiert zu werden. Seinem ihm treu ergebenen Günstling *Helicon* stellt er die Frage: „Macht deine Arbeit Fortschritte?“²⁹⁷⁸ Dass dieser

2976 Camus: *Caligula*, S. 51.

2977 Camus: *Caligula*, S. 51.

2978 Camus: *Caligula*, S. 52.

nicht gleich versteht, und Caligula erläutern muss: „Nun ... der Mond!“²⁹⁷⁹ ist bezeichnend. Zwar erinnert sich Helicon an den unmöglich auszuführenden Auftrag seines Herrn, den er ihm wie nichts in der Welt abschlagen würde, ist jedoch aus aktuellem Anlass deutlich besorgter aufgrund ganz weltlicher Unwägbarkeiten: „Du sollst ihn bekommen. Doch weißt du, daß ein Anschlag auf dein Leben geplant ist?“ Caligula, der entschlossen ist, seine Möglichkeiten ganz ausschöpfen, bleibt bei seiner Forderung: „Ich will nur den Mond, Helicon. Ich weiß im voraus, was mich töten wird, aber ich habe noch nicht alles erschöpft, was mir das Leben ermöglichen kann. Darum will ich den Mond.“ Die u. a. aus dem *Fiesko* bekannte Verschwörungstopik inklusive des Tyrannenmordmotivs nimmt auch in *Caligula* immer konkretere Züge an, wenn Helicon seinem Kaiser enthüllt: „Es ist eine Verschwörung gegen dich angezettelt. Cherea ist ihr Haupt. Ich habe dieser Tafel habhaft werden können, daraus wirst du das Wesentliche erfahren.“ Doch dieser Beweis interessiert Caligula nicht weiter, Helicon muss ihm hingegen, schon „auf der Schwelle“ stehend, versprechen: „Ich hole dir den Mond.“²⁹⁸⁰ Caligula ermahnt sich, den von ihm eingeschlagenen Weg bis zum Ende zu gehen. Monologisch spricht er vor dem Spiegel zu sich selbst, wobei er jedoch Zweifel an der Umsetzung des Unmöglichen zeigt:

Du hattest beschlossen, konsequent zu sein, du Idiot. Man sollte nur wissen, wie weit das führt! *Ironisch*: Wenn man dir den Mond brächte, würde alles anders, nicht wahr? Was unmöglich ist, würde möglich, und gleichzeitig würde mit einem Schlag alles verwandelt! Warum nicht, Caligula? Wer kann es wissen?²⁹⁸¹

Die Idee, das Unmögliche möglich zu machen, den Mond vom Himmel zu holen und dadurch die Welt zu verwandeln, hat sich zum einzigen Ausweg Caligulas verengt. Doch er beginnt zu erkennen, dass die von ihm begangene Tyrannei dadurch nicht rückgängig gemacht werden würde: „Selbst wenn man mir den Mond brächte, könnte ich nichts ungeschehen machen. Selbst wenn die Toten von neuem unter der Liebkosung der Sonne erzitterten, würden die Morde sich nicht unter die Erde verkriechen.“ Handelt es sich um einen Sinneswandel? Caligulas ins Schwanken geratene Rollenperformanz offenbart seine mit größter Anstrengung verdrängte ‚menschliche Seite‘. Die sich abzeichnenden neuen Erkenntnisse werden von dem sich zuvor für neue und radikale Ideen so offen zeigenden Philosophenkaiser jedoch schleunigst abgewehrt. Caligula ermahnt sich „[w]ütend“ selbst, seine Rolle bis zum Ende

2979 Camus: Caligula, S. 51.

2980 Camus: Caligula, S. 52. Hervorhebung im Original.

2981 Camus: Caligula, S. 54. Hervorhebung im Original.

zu spielen: „Die Logik, Caligula, die Logik muß weitergehen! Die Macht ausschöpfen, sich seinem Schicksal rückhaltlos überlassen ... Nein, man kann nicht zurück, es muß alles vollbracht werden!“²⁹⁸²

Im sich anschließenden Gespräch mit Cherea schlägt Caligula diesem vor, sich „hinter Masken“ zu „verbergen und [...] Lügen zu Hilfe“ zu „nehmen“.²⁹⁸³ Cherea zeigt sich jedoch an Caligulas theatralem Gebaren nicht interessiert, sondern ihm ist klar, dass sich nun bald die Dramaturgie des Tyrannenmordes vollziehen wird, denn „[d]er Kreis der Aufständischen will nicht länger zusehen müssen, wie der Sinn des Lebens aufgelöst wird.“²⁹⁸⁴ Auf die Frage, warum er Caligula töten will antwortet Cherea sehr klar: „[I]ch finde dich schädlich. Ich liebe und brauche Sicherheit. [...] Ich ziehe es vor, auf sicherem Grund zu stehen. [...] Ich will mit deiner Logik nichts zu schaffen haben. [...] Du bist ein Störenfried. Es ist in Ordnung, daß du verschwinden mußt.“²⁹⁸⁵ Der Verschwörer „Cherea spricht hier für den Durchschnittsmenschen“,²⁹⁸⁶ dem es um bürgerliche Entfaltung als Sinnstiftung und damit als Lebensbewältigungsstrategie geht. Cherea ist vollkommen damit einverstanden, dass sich Menschen im Rahmen einer gesellschaftlichen Ordnung einen Sinn, Aufgaben und Probleme schaffen, mit denen sie sich auseinandersetzen, um durch sie vor dem Gefühl des Absurden geschützt zu sein. Damit tritt er für einen moderaten Weg und Selbstmäßigung ein, mit dem Ziel „zu leben und glücklich zu sein.“²⁹⁸⁷ Cherea und Verinna aus Schillers *Fiesko* sind Repräsentanten von Ordnungen, die das Zusammenleben der Menschen ermöglichen. Sie vereint die Ablehnung des ungezügelten ästhetischen Tyrannen, jedoch weniger aus idealistischer Freiheitsliebe heraus, sondern als Folge eines bürgerlich-konservativen und restaurativen Bedürfnisses: Stabilität und Ordnung sollen herrschen, keine unberechenbaren exzentrisch-schillernden Tyrannen, unabhängig davon, was ihre Motive sind.

2982 Camus: *Caligula*, S. 54. Hervorhebung im Original.

2983 Camus: *Caligula*, S. 55.

2984 Meyer: Albert Camus, S. 34.

2985 Camus: *Caligula*, S. 55.

2986 Fleischer: *Zwei Absurde*, S. 30.

2987 Camus: *Caligula*, S. 55 f. Wie ausdeutungsfähig nicht nur die Caligula-Figur, sondern auch der Verschwörer Cherea ist, zeigt ein Blick in die geschichtswissenschaftliche Forschung. Zum historischen Chaerea heißt es bei Winterling: „Der Prätorianertribun Cassius Chaerea wird bei Iosephus als eine Art altrömischer Freiheitsheld stilisiert, der bereit war, ja es kaum erwarten konnte, das Gemeinwesen unter Einsatz seines Lebens von dem Tyrannen zu befreien. Dio schreibt dagegen, er sei sehr altmodisch gewesen und hätte zudem sehr persönliche Motive für den Mord gehabt. Caligula hätte ihn regelmäßig durch Witze lächerlich gemacht, die auf seine Weiblichkeit und Unmännlichkeit anspielten.“ Winterling: *Caligula*, S. 166.

Caligula präsentiert Cherea schließlich die ihm von Helicon zugespielte Tafel als Beweismittel für die Verschwörung.²⁹⁸⁸ Doch Cherea, der im Gegensatz zu Caligula kein Künstler ist, will auf dieses performative Spielangebot nicht eingehen: „Ich gehe jetzt, Gaius. Ich bin dieses tausendfrätzigen Spiels müde. Ich kenne es zu gut und will es nicht mehr sehen.“²⁹⁸⁹ Caligula entlässt ihn jedoch nicht so leicht aus der Szene, die er noch nicht ganz ausgekostet, d. h. theatral in Kunst verwandelt hat. Als überraschende Wendung lässt er Cherea für dessen Verrat nicht hinrichten, sondern greift (ähnlich wie Fiesco nach Haßans gescheitertem Mordanschlag) zu einem Mittel der Willkür; er verbrennt die Tafel in Chereas Gegenwart und schwingt sich damit zum Stifter neuer Unschuld auf:

Da siehst du, Verschwörer! Sie schmilzt, und während dieser Beweis verschwindet, erhebt sich ein Morgen der Unschuld über dein Gesicht. Wie wunderbar rein deine Stirn ist, Cherea! Wie schön das ist, ein unschuldiger Mensch, wie schön! Bewundere meine Macht! Selbst die Götter können keinem die Unschuld wiederschenken, ohne ihn zuvor zu strafen.²⁹⁹⁰

Caligulas Verhalten erscheint den Patriziern nicht nur als mit Hybris gepaarte Tyrannei, sondern zunehmend als Krankheit, wie der erste Patrizier anmerkt: „Seine Krankheit ist nur für die anderen tödlich. [...] [D]iese Krankheit duldet keine Konkurrenz.“²⁹⁹¹ Caligula setzt sich selbst mit dem Krankheitsdiskurs auseinander und metaphorisiert seine Herrschaft als epidemische ‚Naturgewalt‘: „Meine Regierung war bis dahin eine glückliche Zeit. Weder weltverheerende Pest noch grausame Religion, nicht einmal ein Staatsstreich, kurzum nichts, das euch der Nachwelt überliefern könnte. [...] Nun, ich trete gewissermaßen an die Stelle der Pest.“²⁹⁹² Mit dieser „Selbstaufforderung“²⁹⁹³ Caligulas, die Pest zu sein, wird das Stück im Bezugsrahmen des Romans *Die Pest* (1947), mit dessen Niederschrift Camus nach der Beendigung von *Caligula* beginnt, lesbar.²⁹⁹⁴ Caesonia hingegen betrachtet Caligulas Krankheit als Seelenkrankheit, die ihn innerlich zerfrisst. Dem alten Patrizier gegenüber, der auf eine

²⁹⁸⁸ Vgl. Camus: *Caligula*, S. 56.

²⁹⁸⁹ Camus: *Caligula*, S. 56 f.

²⁹⁹⁰ Camus: *Caligula*, S. 57.

²⁹⁹¹ Camus: *Caligula*, S. 63.

²⁹⁹² Camus: *Caligula*, S. 64.

²⁹⁹³ Meyer: Albert Camus, S. 35.

²⁹⁹⁴ Vgl. Meyer: Albert Camus, S. 35. Hierzu auch der Abschnitt bei Meyer zum Roman *Die Pest*, den er interessanterweise im Inhaltsverzeichnis mit der Überschrift „Die Tyrannis der Pest“ betitelt (S. 5 u. vgl. S. 67–77). Vgl. auch Onfray: Im Namen der Freiheit, S. 257.

körperliche Krankheit des Tyrannen hofft,²⁹⁹⁵ äußert sie: „Krank? Nein, krank ist er nicht. Außer wenn du einen Namen und Arzneien erfinden willst für die Geschwüre, die seine Seele überwuchern.“²⁹⁹⁶ Caesonia sieht denn auch täglich, dass Caligulas „menschliches Antlitz Stück um Stück dahinstirbt.“²⁹⁹⁷

Gegen Ende des Dramas treten auch die letzten eng(er)en Bezugspersonen aus Caligulas Leben. Scipio „kann“ trotz des von Caligula verantworteten Mordes an seinem Vater „nicht gegen ihn sein“ und sieht sich als dem Künstler-tyrannen auf eigentümliche Weise „verwandt“ an: „Dieselbe Flamme versengt uns das Herz.“²⁹⁹⁸ Chereas Begründung für diese ‚Verwandtschaft‘ lautet, dass Caligula Scipio „die Verzweiflung gelehrt“²⁹⁹⁹ habe. Der musisch veranlagte und im Denken unabhängige Scipio nimmt eine eigenständige Position ein, auch wenn er als intellektueller Grübler an einem Sinn festhält, den er in Caligulas Taten trotz gewisser Einsichten nicht erblicken kann: „[D]as hat alles keinen Sinn. [...] Ich will in weite Fernen ziehen, um nach den Gründen zu suchen.“ Scipio verlässt Caligula, den er einst „geliebt“ hat, und dieser lässt den Abschied zu.³⁰⁰⁰

Zurück bleibt, neben Helicon – der die Szene nur noch kurz betreten wird – Caesonia. Caligula erkennt, dass ihn seine Taten immer mehr in die Einsamkeit geführt haben, die er sich herbeisehnt. Von der Welt der Lebenden, die er verwandeln wollte, hat er sich immer mehr entfernt. Er steht gedanklich bereits weit mehr im Reich der Toten, das er während seiner Herrschaft ‚bevölkert‘ hat:

Komisch, wenn ich nicht töte, fühle ich mich allein. Die Lebenden genügen nicht, um das All zu bevölkern und die Langeweile zu vertreiben. Wenn ihr alle da seid, verspüre ich eine Leere ohne Maß, in die ich nicht zu blicken vermag. Nur unter meinen Toten ist mir wohl. [...] Sie sind wirklich. Sie sind wie ich. Sie warten auf mich und umdrängen mich. [...] Ich führe lange Zwiegespräche mit diesem oder jenem, der mich schreiend um Gnade bat und dem ich die Zunge abschneiden ließ.³⁰⁰¹

Caligula erkennt, dass seine Macht zu Ende geht. Er konnte die Lebenden nicht von seiner Lehre des Absurden überzeugen. Der tyrannische Künstler-philosoph muss eingestehen, dass er durch sein Handeln und trotz der zahlreichen Morde die Gegenkräfte nicht bekehrt, sondern zunehmend vermehrt

2995 Vgl. Camus: Caligula, S. 65.

2996 Camus: Caligula, S. 65.

2997 Camus: Caligula, S. 70.

2998 Camus: Caligula, S. 58.

2999 Camus: Caligula, S. 59.

3000 Camus: Caligula, S. 68.

3001 Camus: Caligula, S. 69.

hat: „Nicht nur die Dummheit steht gegen mich auf, sondern auch die Treue und der Mut derer, die glücklich sein wollen.“³⁰⁰² Um das Kunstwerk seines Lebens zu vollenden, setzt sich Caligula noch mit seiner Mätresse Caesonia auseinander, die zur Zeugin seiner Selbstwahrnehmung wird:

Ich bin neunundzwanzig Jahre alt. Das ist nicht viel. Aber in der jetzigen Stunde, da mein Leben mir trotzdem so lang vorkommt, so reich an abgelegten Hüllen, mit einem Wort, so vollendet, bist du der letzte Zeuge. Und ich kann nicht umhin, eine Art verschämte Zärtlichkeit zu empfinden für die alte Frau, die du sein wirst.³⁰⁰³

Caligula ist in einem Zustand, in dem er seinen radikalen Weg als Weg zum Glück empfindet. Ähnlich wie Algabal in seinem ästhetischen Unterreich – gefangen in der Hoffnung, dort die schwarze Blume zu erzeugen – sieht sich Caligula im Angesicht des Glücks der höchsten Lebensferne: „[I]ch habe das Glück der Mörder gewählt. Denn ich bin glücklich. Es gab eine Zeit, da ich die äußerste Grenze des Schmerzes erreicht zu haben glaubte. Doch nein – man kann noch weiter gehen. Jenseits dieser Grenze gibt es ein unfruchtbares, herrliches Glück.“³⁰⁰⁴ Das von Sinn erfüllte Leben steht diesem Glück im Wege. Der Tod Drusillas, der einst als überwältigender Kontakt mit dem Absurden Caligulas philosophisch-tyrannischen Weg eingeleitet hatte, erscheint gegenüber ihrem Weiterleben in Caligulas Perspektive kurz vor seinem Ende als das deutlich kleinere Übel: „Einen Menschen lieben, heißt einwilligen, mit ihm alt zu werden. Dieser Liebe bin ich nicht fähig. Eine alte Drusilla, das war viel schlimmer als eine tote Drusilla.“ Verbunden mit der „Entdeckung, daß auch der Kummer keine Dauer hat“, ist „[s]elbst der Schmerz“ für Caligula „sinnlos“ geworden. Sein ‚wahres Herrschaftswissen‘ teilt der theatrale Tyrann noch sogleich mit seiner letzten Zeugin: „Ich weiß, daß nichts von Dauer ist! [...] Wir sind unser zwei oder drei in der Geschichte, die diese Erfahrung wirklich gemacht, dieses unsinnige Glück errungen haben. Caesonia, du hast bis zum Schluß eine höchst seltsame Tragödie miterlebt. Es ist Zeit, daß sich für dich der Vorhang senkt.“ Die, wie Caesonia sich ausdrückt, „entsetzliche Freiheit“ bedeutet für Caligula „die göttliche Klarsicht des Einsamen“.³⁰⁰⁵ Der

³⁰⁰² Camus: *Caligula*, S. 69.

³⁰⁰³ Camus: *Caligula*, S. 70.

³⁰⁰⁴ Camus: *Caligula*, S. 70 f.

³⁰⁰⁵ Camus: *Caligula*, S. 71.

Kaiser erwürgt Caesonia eigenhändig,³⁰⁰⁶ „um endlich die ewige Einsamkeit zu vollenden“.³⁰⁰⁷

Bei der Betrachtung von Caesonias Leiche ist sich Caligula zwar sicher, dass sie aus seiner Sicht „schuldig“ war, doch im Angesicht des eigenen nahen Endes beginnt sich ein Sinneswandel zu vollziehen und Caligula gesteht: „Töten ist nicht die richtige Lösung.“³⁰⁰⁸ Ganz am Ende des Stücks gesteht Caligula sich das eigene Scheitern ein. An der psychologischen Glaubwürdigkeit in der Figurengestaltung können diesbezüglich gewisse Zweifel angemeldet werden. Camus braucht diesen *twist* jedoch für das Stück, da nicht das Unmögliche (und das vergebliche Streben nach diesem), sondern die Erfahrung des Absurden im Zentrum stehen soll. Caligulas ästhetische Tyrannis entpuppt sich als Reich des Absurden. Der Tyrann hat mit seinen vielen Morden rückblickend eine finstere Sisyphos-Arbeit betrieben. Doch anders als Camus' Sisyphos blickt das Publikum am Ende auf einen unglücklichen und ängstlich-kreatürlichen Menschen, der vor dem Spiegel sein Scheitern erkennt, aber diesem – im Gegensatz zu Sisyphos – keinen Sieg mehr abzurufen vermag:

Du siehst es wohl Helicon ist nicht gekommen. Ich werde den Mond nicht besitzen. [...] Ich habe Angst. Welch ein Ekel, dieselbe Feigheit in der eigenen Seele zu verspüren, die ich bei den anderen verachtet habe. [...] Wenn ich den Mond bekommen hätte, wenn die Liebe genügte, wäre alles anders. Aber wo diesen Durst löschen? [...] Das Unmögliche! Ich habe es an den Horizonten der Welt gesucht, an den Grenzen meiner selbst. [...] Ich habe nicht den Weg eingeschlagen, den ich hätte einschlagen sollen, ich gelangte nirgendwohin. Meine Freiheit ist nicht die richtige.³⁰⁰⁹

Im *Mythos von Sisyphos* heißt es: „[E]in Mensch ist immer das Opfer seiner Wahrheiten.“³⁰¹⁰ Dies gilt in besonderem Maße auch für Caligula. Caligula, der an die Wahrheit glaubte, dass er das Unmögliche erreichen kann, geht am Ende mit der Wahrheit unter, dass er einem Irrweg gefolgt ist. Das Ende dieser Figur, die sich einst über die Götter erhob, ist kreatürlich: „Weinend und

3006 Vgl. Camus: Caligula, S. 71 f.

3007 Camus: Caligula, S. 72.

3008 Camus: Caligula, S. 72.

3009 Camus: Caligula, S. 72 f.

3010 Camus: Der Mythos von Sisyphos, S. 32. Zuvor formuliert Camus bereits im *Sisyphos*: „Ich werde mir selbst immer fremd bleiben. In der Psychologie wie in der Logik gibt es Wahrheiten, aber keine Wahrheit.“ Camus: Der Mythos von Sisyphos, S. 22.

schreiend fällt der Tyrann in sich zusammen“.³⁰¹¹ Camus notiert in sein Tagebuch: „Absurd ist der tragische Mensch vor einem Spiegel (Caligula)“.³⁰¹²

Das Drama schließt mit dem Motiv des Tyrannenmordes. „*Waffenlärm und Geflüster*“ hebt „*hinter den Kulissen*“ an und der plötzlich noch einmal warnend auftretende Helicon wird noch rasch aus dem Spiel genommen und „*von unsichtbare[r] Hand erdolcht*“.³⁰¹³ Als „symbolischen Akt der Selbstvernichtung“³⁰¹⁴ und Antizipation des Tyrannenmordes zersplittert Caligula seinen Spiegel mit einem Schemel³⁰¹⁵ und überantwortet sein Bild der „Weltgeschichte“.³⁰¹⁶ Im *Sisyphos* heißt es: „Auch der Tod hat Patrizierhände, die vernichten und doch befreien.“³⁰¹⁷ Die „*bewaffneten Verschwörer*“, federführend unter ihnen Cherea und der alte Patrizier, dringen schließlich in Caligulas Raum und „*hauen auf ihn ein*“, während der sterbende Caligula „*[m]it einem letzten Röcheln*“ ausruft „Noch lebe ich!“³⁰¹⁸ Die Ideen Caligulas sind somit nicht aus der Welt, sein fataler Irrweg mag sich trotz aller Warnungen stets wiederholen. Die Erfahrung des Absurden, die Caligulas Leben nach dem Tod Drusillas bestimmt hat, und aus der er seine fatalen Handlungen ableiten konnte, ist für ihn – jedoch nicht für das Publikum, das seine eigenen Schlüsse ziehen muss – beendet: „Außerhalb eines menschlichen Geistes kann es nichts Absurdes geben. So endet das Absurde wie alle Dinge mit dem Tode.“³⁰¹⁹ Indem der Text das Scheitern seines Protagonisten in aller Drastik³⁰²⁰ vor Augen führt, kann *Caligula* nach wie vor als eindringliche Warnung vor politischer Hybris und Tyrannei gelesen werden. „[G]erade weil“ Caligula „seinen Weg so konsequent zu Ende gegangen ist, hat er [...] klargemacht, daß sein Weg nirgendwohin führt und daß es für niemanden irgendeinen Sinn hat oder

³⁰¹¹ Meyer: Albert Camus, S. 35.

³⁰¹² Camus: Tagebücher 1935–1951, S. 177.

³⁰¹³ Camus: *Caligula*, S. 73. Hervorhebung im Original. Wie Caesonia, so bleibt auch Helicon bis zum Schluss Caligula gegenüber treu. Der vom Kaiser einst befreite und zum engen Vertrauten erhobene Sklave teilt durch seine Erfahrung mit Caligula die Idee des Umsturzes aller Gegebenheiten: „Ich bin als Sklave geboren. Darum [...] habe ich zuerst unter der Peitsche nach der Pfeife der Tugend getanzt. Gaius dagegen hat mir keine langen Reden gehalten. Er hat mich freigelassen und in seinen Palast genommen.“ Camus: *Caligula*, S. 62.

³⁰¹⁴ Fleischer: *Zwei Absurde*, S. 49.

³⁰¹⁵ Vgl. Camus: *Caligula*, S. 73.

³⁰¹⁶ Camus: *Caligula*, S. 73.

³⁰¹⁷ Camus: *Der Mythos von Sisyphos*, S. 53.

³⁰¹⁸ Camus: *Caligula*, S. 72. Hervorhebung im Original. Ein in Camus' Drama nicht vorhandener ‚fünfter Akt‘ bleibt somit dem Publikum überlassen.

³⁰¹⁹ Camus: *Der Mythos von Sisyphos*, S. 31.

³⁰²⁰ Zur Ästhetik des Drastischen vgl. Davide Giuriato u. Eckhard Schumacher (Hrsg.): *Drastik. Ästhetik – Genealogien – Gegenwartskultur*. Paderborn: Fink 2016.

eine Rechtfertigung dafür gibt, sich auf denselben Weg zu begeben.³⁰²¹ Für die direkte fiktionale Nachwelt im Stück, die Caligulas Taten nicht mehr verstehen kann oder will,³⁰²² bleibt das Tyrannische seiner Erscheinung zurück und gerinnt, so kann man es sich gut vorstellen, wie auch in der faktualen Welt wohl zu ästhetisierter und inszenierter Historiographie. Die Zuschauer*innen resp. die Leser*innen des Stücks mögen sich mit der Erfahrung des Absurden und dem vergeblichen Streben nach dem Unmöglichen auseinandersetzen, werden *Caligula* weiterhin aber vor allem auch als engagierte Warnung vor politischer Hybris und Tyrannei wahrnehmen.

24.4 Traktat des Absurden und ‚tyrannische Lebenskunst‘

Bereits im ersten Akt positioniert sich Caligula gegenüber seinem späteren Attentäter Cherea: „Ich mag die Literaten nicht und kann ihre Lügen nicht ertragen.“³⁰²³ Der tyrannische Künstlerphilosoph Caligula betrachtet sein Wirken in der Welt des Stücks als Gesamtkunstwerk. Insgesamt thematisiert das Schauspiel darüber hinaus metareflexiv den Zusammenhang von Poesie und Gewalt und verweist damit auch auf die historischen Quellen (u. a. Sueton), die Caligula mit Cäsarenwahnsinn und Tyrannentopik kurzschließen.

Als Grund für die vermeintliche vorherige Prügelei der Patrizier, die jedoch ihre verschwörerische Zusammenkunft bedeckmänteln soll, gibt Cherea, um sich aus der Bredouille zu manövrieren, Caesonia im sechsten Auftritt des zweiten Akts gegenüber an, dass angeblich darüber gestritten wurde, „ob die Poesie mörderisch sein soll oder nicht.“ Während der alte Patrizier im Angesicht Caesonias Caligula als „scharfsinnige[n] Seelenkenner“ lobt und der zweite Patrizier heuchelnd vorschlägt, dass der Kaiser „seine Gedanken sammeln“ solle, denn „[d]as ergäbe ein unschätzbares Werk“, enthüllt Caesonia den ebenso verängstigten wie verlogenen Patriziern gegenüber: „Ihr werdet mit Freuden vernehmen, daß er selbst auf diesen Gedanken gekommen ist und gegenwärtig eine ausführliche Abhandlung schreibt.“³⁰²⁴ Cherea, der Leid durch seinen Künstlerkaiser gewöhnt ist, versucht, das ‚Werk‘ auf den nicht direkt lebensweltlichen Bereich der Poesie festzulegen: „Wir müssen also annehmen, daß das Werk von der mörderischen Macht der Poesie handelt.“³⁰²⁵ Doch Caligulas

³⁰²¹ Fleischer: Zwei Absurde, S. 50.

³⁰²² Dies gilt insbesondere für Cherea und die gesellschaftliche Ordnung, die er repräsentiert.

³⁰²³ Camus: *Caligula*, S. 26.

³⁰²⁴ Camus: *Caligula*, S. 37.

³⁰²⁵ Camus: *Caligula*, S. 38.

Binnenkunstwerk, dessen Titel Caesonia mit „Das Richtschwert“³⁰²⁶ angibt, legt bzw. lebt der Kaiser weitgehend in Form ‚tyrannischer Lebenskunst‘ vor. Konzipiert ist es in einer Hybridform, die sowohl poetische als auch philosophische und juristische Aspekte miteinander vereint. Caligula enthüllt den verängstigten Patriziern gegenüber: „Wißt ihr, daß wir mit Helicon zusammen tüchtig arbeiten? Wir verfassen eine kleine Abhandlung über die Hinrichtung, die euer Staunen erregen wird.“ Anschließend lässt der Kaiser Helicon aus „Abschnitt III, Paragraph I“ des vom Absurden und der sich durch Caligula aus diesem ableitenden Logik durchdrungenen ‚Werk‘ vorlesen: „Die Hinrichtung erleichtert und erlöst. [...] Man stirbt, weil man schuldig ist. Man ist schuldig, weil man ein Untertan Caligulas ist. Nun ist aber ein jeder Caligulas Untertan. Folglich ist ein jeder schuldig. Woraus sich ergibt, daß ein jeder stirbt. Es ist eine Frage der Zeit und der Geduld.“³⁰²⁷

Im elften und zwölften Auftritt des letzten Akts werden Dichter von Caligula, deren Gedichte nicht vom Absurden grundiert sind, gedemütigt, während der Künstlerkaiser sein Leben zum einzig gültigen Kunstwerk erhebt. Caligula verschriftlicht damit keine Abhandlung mehr, sondern sein Leben selbst ist von ihm zum Kunstwerk geadelt, das das Absurde lehrt und das Unmögliche (den Mond), mit dem sich die Welt verwandeln lassen soll, zum Ziel ausgibt. Caesonia kündigt den Patriziern gegenüber an: „Ihr wißt, daß der heutige Tag der Kunst geweiht ist. [...] Er hat ein paar Dichter aufgeboden und wird eine Stegreifdichtung über ein gegebenes Thema von ihnen verlangen. Er wünscht ausdrücklich, daß die Dichter unter euch sich beteiligen.“³⁰²⁸ Caligula betritt „düsterer den je“ die Szene. „In Zweierreihen erscheinen etwa ein Dutzend Dichter, die im Takt rechts hinuntermarschieren“,³⁰²⁹ unter ihnen Scipio und Metellus.³⁰³⁰ Gebieterisch knapp gibt der Kaiser die Aufgabe aus: „Thema: der Tod. Zeit: eine Minute.“³⁰³¹ Sowohl die Erfahrung des Absurden, die durch den Tod Drusillas in Caligulas Leben eingebrochen ist, als auch der gegen Ende des vierten Akts nicht mehr ferne Tyrannenmord werden durch die dichterische Todesthematik von Caligula selbst künstlerisch als Rahmen seines Lebens eingebracht. Der vermeintliche Dichterwettstreit ist jedoch bereits entschieden, bevor er begonnen hat, denn Caligula gibt an:

3026 Camus: Caligula, S. 38.

3027 Camus: Caligula, S. 39.

3028 Camus: Caligula, S. 65.

3029 Camus: Caligula, S. 66. Hervorhebung im Original.

3030 Vgl. Camus: Caligula, S. 66.

3031 Camus: Caligula, S. 66.

Meinen Aufsatz über dieses Thema habe ich längst abgegeben. [...] Auf meine Art rezitiere ich ihn jeden Tag. [...] Es ist der einzige Aufsatz, den ich verfaßt habe. Aber darum liefert er auch den Beweis, daß ich der einzige Künstler bin, den Rom je gekannt hat, der einzige, [...] der seine Gedanken mit seinen Taten in Einklang gebracht hat.³⁰³²

Leben und Kunst hat Caligula aus seiner Sicht miteinander ganz verschmolzen, es entsteht eine Lebenskunst des Absurden: „Die anderen schaffen aus Machtlosigkeit. Ich jedoch habe kein Werk nötig. Ich lebe.“³⁰³³ Nur noch zum ‚Beweis‘ seiner überlegenen Ästhetik lässt Caligula nun als Kontrast zu sich die unglücklichen Dichter ihre rasch durch seinen Pfiff beendeten Lyrismen zum Thema Tod vortragen.³⁰³⁴ Die Dichter können nur Fetzen herausbringen, bevor Caligula ihnen mit seinem Pfiff das Wort abschneidet und auch Scipio wird unterbrochen.³⁰³⁵ Schließlich äußert der Kaiser: „Die Dichter sind gegen mich – ich darf wohl sagen, daß dies das Ende bedeutet! Fort mit euch, aber ein bißchen ordentlich! Ihr werdet an mir vorbeimarschieren und dabei eure Schreibtäfelchen lecken, um die Spuren eurer Greuel zu tilgen.“³⁰³⁶

Caligulas Verschmelzung von Kunst und Leben, seine ästhetische Herrschaft mit ihren menschenverachtenden Konsequenzen, bleibt ein Experiment, das letztlich – nicht ganz unvorhersehbar – zum Scheitern verurteilt ist. Kurz vor dem Tyrannenmord muss Caligula einsehen, dass er seinen aus der Erfahrung des Absurden geborenen Wunsch, die Welt zu verwandeln und das Unmögliche möglich zu machen, nicht realisieren konnte. Sein Vorhaben entpuppt sich rückblickend als ‚tyrannische Lebenskunst‘, nach deren Sturz in Rom wohl wieder die von Cherea gepriesene Herrschaft des Sinns florieren wird.

24-5 Der Tyrann als provozierender Dilettant

Wie Fiesko ist auch Caligula auf seine Weise ein Spieler. Die Spiel im Spiel-Situationen im Theatertext münden in der Metareflexivität des Theaters; es ereignet sich ein Spiel mit der Doppelung der theatralen Situation, das zudem die Performativität der Tyrannis veranschaulicht.

³⁰³² Camus: Caligula, S. 66.

³⁰³³ Camus: Caligula, S. 66.

³⁰³⁴ Vgl. Camus: Caligula, S. 67.

³⁰³⁵ Camus: Caligula, S. 67.

³⁰³⁶ Camus: Caligula, S. 67 f.

In Caligulas Palast, der selbst bereits ein künstlich abgeschlossener ‚Spiel‘-Bereich ist, veranstaltet der tyrannische Künstlerphilosoph ein groteskes Schauspiel, das gleichzeitig als Parodie auf das Stereotyp kaiserlichen Künstlertums erscheint. Zu Beginn des dritten Akts ist die Bühne in „*eine Art Jahrmarkt*“ verwandelt. „[W]ie ein Marktschreier“ verkündet Helicon: „Wieder einmal sind die Götter auf die Erde herabgestiegen. Gaius, Cäsar und Gott, genannt Caligula, hat ihnen seine ganz menschliche Gestalt geliehen.“ Die offensichtlich in ihrer Ästhetik dilettantisch und rummelplatzartig wirkende Inszenierung dient der besonderen Demütigung der Patrizier, denen stellvertretend für Caligula von Ceasonia befohlen wird: „Betet an und entrichtet euren Obolus! Hereinspaziert, meine Herren! Die Vorstellung beginnt!“ Helicon flankiert Ceasonias Anweisung: „Die majestätische Szenerie der göttlichen Macht entfaltet sich auf Erden!“ Er „*zieht den Vorhang beiseite und enthüllt Caligula, der als groteske Venus verkleidet auf einem Sockel sitzt*.“³⁰³⁷ Neben dem performativen Wechsel der Geschlechtsidentität provoziert der Kaiser hier in der Rolle der Göttin der Liebe, die in einem starken Kontrast zu seinem willkürlichen Morden steht. Die Willkürherrschaft Caligulas wird von ihm als theatrale Inszenierung dargestellt, ihr Kunstcharakter tritt offen zu Tage. Wie Algalab zeigt sich auch Caligula genderfluid, letzterer tritt dabei jedoch grotesk auf.³⁰³⁸ Es entsteht ein theatrales Spiel mit grotesker Komik und Grausamkeit, der Tyrann inszeniert sich dabei als bewusst provozierender Dilettant. Befohlen wird den Anwesenden nun „das heilige Gebet an Caligula-Venus“,³⁰³⁹ bei dem die Mätresse Caesonia in die Rolle der Vorbeterin schlüpft: „Gib uns die Wahrheit dieser Welt zu erkennen, die da ist, daß sie keine hat ...“ [...] „Überschütte uns mit deinen Gaben, gieße über unsere Gesichter deine unparteiliche Grausamkeit, deinen ganz und gar sachlichen Haß. Öffne über unseren Augen deine Hände voll Blumen und Mord.“³⁰⁴⁰ Nachdem die Patrizier in ihrer Angst ihre Rollen in dem abgekarteten Spiel geflissentlich übernommen und ‚Caligula-Venus‘ alles nachgebetet haben, zeigt sich dieser/diese mit dem Ausgang der Spiel-episode zufrieden: „Eure Wünsche sollen erfüllt werden!“³⁰⁴¹ Daraufhin „*wirft sich*“ [e]in Patrizier nach dem anderen [...] vor ihm nieder, entrichtet seinen Obolus und stellt sich rechts auf.“³⁰⁴² Da sich zuvor alle außer Scipio vor Caligula

3037 Camus: Caligula, S. 47. Hervorhebung im Original.

3038 Die Überschneidungen zwischen den beiden Figuren reichen noch weiter, was sich besonders in ihrem Scheitern zeigt: Algalab kann die schwarze Blume im Unterreich ebenso wenig zeugen, wie Caligula den Mond nicht vom Himmel zu holen vermag.

3039 Camus: Caligula, S. 47.

3040 Camus: Caligula, S. 48.

3041 Camus: Caligula, S. 48 f.

3042 Camus: Caligula, S. 49. Hervorhebung im Original.

niedergeworfen hatten,³⁰⁴³ äußert Helicon nach der Szene gegenüber Scipio: „Aber Scipio! Haben wir schon wieder den Anarchisten gespielt!“ Scipio, der mutig und intellektuell weitgehend unabhängig „beschlossen“ hat, „Gaius die Wahrheit zu sagen“, empfindet den Rollenwechsel Caligulas als anmaßende Verballhornung der Götter: „Erst überziehst du die Erde mit Blut, und nun beschmutzest du den Himmel.“³⁰⁴⁴ Doch Caligula belehrt seinen einstigen Freund über die Theatralität und menschliche Inszenierung des Götterhimmels, dessen Vorstellungen er für beendet erklärt:

Heute kann man mir einzig vorwerfen, auf dem Weg der Macht und der Freiheit wieder einen kleinen Schritt weitergegangen zu sein. Für einen Menschen, der die Macht liebt, hat die Rivalität der Götter etwas Aufreizendes. Dem habe ich abgeholfen. Ich habe diesen illusorischen Göttern bewiesen, daß ein Mensch, wenn er es bloß will, ihren lächerlichen Beruf ausüben kann, ohne ihn gelernt zu haben.³⁰⁴⁵

Im vierten Auftritt des letzten Akts werden die Patrizier, die zu nächtlicher Stunde Folter und ihre Hinrichtung fürchten,³⁰⁴⁶ von einer weiteren genderfluiden Performance Caligulas überrascht: *„Plötzlich ertönt im Hintergrund eine seltsame, schrille und hüpfende Musik von Sintern und Zimbeln. Die Patrizier verstummen und schauen.“* Caligula wird *„als Silhouette“* auf dem *„hinteren Vorhang“* sichtbar, er trägt ein *„kurze[s] Ballettröckchen, mit Blumen auf dem Kopf, mimt ein paar lächerliche Tanzbewegungen und verschwindet.“* Caesonia kündigt daraufhin an, dass keine Hinrichtungen anstehen, sondern dass Caligula die Patrizier „heute [...] eingeladen hat, um einen erhabenen Kunstgenuß mit ihm zu teilen.“ Erleichtert, jedoch in völliger Demütigung und Selbstverleugnung müssen die Patrizier in ihrer Todesfurcht bekunden, Caligulas theatrale Provokation „schön gefunden“ zu haben. Die Dramaturgie von Caligulas „Tanz“ mündet schließlich im Binnenkunstwerk des Dichterwettstreits.³⁰⁴⁷ Caligula verkörpert insgesamt eine metareflexive Figur des Theaters, die seinem Publikum innerhalb und außerhalb des Stücks das menschliche Leben in Form eines ebenso absurden wie tyrannischen Spiels vor Augen führt.

³⁰⁴³ Vgl. Camus: Caligula, S. 47.

³⁰⁴⁴ Camus: Caligula, S. 49.

³⁰⁴⁵ Camus: Caligula, S. 50.

³⁰⁴⁶ Vgl. Camus: Caligula, S. 59 f.

³⁰⁴⁷ Camus: Caligula, S. 61. Hervorhebung im Original.

24.6 Tyrannis und Revolte – *Der Mensch in der Revolte* (1951)

Camus' Auseinandersetzung mit dem Tyrannischen setzt sich im Kontext seines Revolteberiffs fort, den er besonders eindrücklich in der Schrift *Der Mensch in der Revolte* (1951) entfaltet. Die menschliche Möglichkeit, sich aufzulehnen, geht dabei in die Zeit der ‚drei Absurden‘ zurück. In *Der Mythos von Sisyphos* heißt es bereits:

Diese Auflehnung gibt dem Leben seinen Wert. Erstreckt sie sich über die ganze Dauer einer Existenz, so verleiht sie ihr ihre Größe. Für einen Menschen ohne Scheuklappen gibt es kein schöneres Schauspiel, als die Intelligenz im Kampf mit einer ihr überlegenen Wirklichkeit. Das Schauspiel des menschlichen Stolzes ist unvergleichlich.³⁰⁴⁸

Aus der Erkenntnis des Absurden leitet Camus daraufhin „drei Schlußfolgerungen ab: meine Auflehnung, meine Freiheit und meine Leidenschaft. Durch das bloße Spiel des Bewußtseins verwandele ich in eine Lebensregel, was eine Aufforderung zum Tode war – und lehne den Selbstmord ab.“³⁰⁴⁹ Der Ablehnung des Suizids folgt ein aktives Leben, das auch die „überlegene[] Wirklichkeit“ annimmt und sich ihr, solange die Existenz andauert, stellt. Für Camus ist es wichtig, dass diese aktive Auflehnung in vollem Bewusstsein der eigenen Unterlegenheit gegenüber der Welt erfolgt. Für Caligula hingegen kommt diese Erkenntnis zu spät, da er aufgrund seiner vermeintlichen Machtfülle im Gegensatz zu Sisyphos glaubt, die Welt (das ‚Schicksal‘) verwandeln zu können und damit auch das Absurde und seine Ohnmacht diesem gegenüber zu überwinden. Als er seinen Irrtum eingesteht, wird ihm das Steinewälzen von seiner Umgebung nicht mehr zugestanden, für Caligula gibt es kein Zurück mehr, ihm bleibt nur die Selbstauflösung im Tyrannenmord. Die Arbeit des Sisyphos ist an sich absurd, und gegen dieses Absurde stemmt er sich bewusst und vergeblich:

Sisyphos, der ohnmächtige und rebellische Prolet der Götter, kennt das ganze Ausmaß seiner unseligen Lage: über sie denkt er während des Abstiegs nach. Das Wissen, das seine eigentliche Qual bewirken sollte, vollendet gleichzeitig seinen Sieg. Es gibt kein Schicksal, das durch Verachtung nicht überwunden werden kann.³⁰⁵⁰

³⁰⁴⁸ Camus: *Der Mythos von Sisyphos*, S. 50.

³⁰⁴⁹ Camus: *Der Mythos von Sisyphos*, S. 57.

³⁰⁵⁰ Camus: *Der Mythos von Sisyphos*, S. 99. Hervorhebung im Original.

Im Falle dieses von Camus zu Illustration seiner philosophischen Theoreme gewählten mythologischen Stoffes stehen hinter dem Absurden die für Sisyphos tyrannischen Götter, die ihn verurteilt haben, und genauso willkürlich von seiner Qual erlösen könnten. Auch wenn Camus schreibt, dass der „Kampf gegen Gipfel [...] ein Menschenherz auszufüllen [vermag]“ und wir uns „*Sisyphos* als einen glücklichen Menschen vorstellen [müssen],“³⁰⁵¹ deutet sich doch eine sich auflehrende Haltung in dem Essay bereits deutlich an, die in der Revolte konkretere Gestalt annimmt. Obwohl Sisyphos sich bei Camus beherzt seiner absurden Existenz stellt, sein Schicksal „durch Verachtung“ meistert und in diesem Rahmen sogar als glücklich zu imaginieren ist, bleibt er dabei gleichzeitig das unterdrückte und gedemütigte Objekt der tyrannischen Götterherrschaft.

Den Essay *Der Mensch in der Revolte* schreibt Camus aus dem „Bemühen“ heraus, seine „Zeit zu verstehen“.³⁰⁵² Dabei nimmt er nach der Erfahrung des Zweiten Weltkrieges eine enge Verschränkung von Ästhetik und Revolte vor, denn, so Camus, die „größte Wirkung der Kunst ist in gewissem Sinn eine lang andauernde Revolte.“³⁰⁵³ Im Gegensatz zum *Sisyphos* ist *Der Mensch in der Revolte* deutlich konkreter, was die politischen Handlungsaufforderungen betrifft, die an den absurden Menschen gerichtet werden. Der Ästhetik fällt hierbei eine wichtige Rolle zu: „Der Abschnitt ‚Revolte und Kunst‘ gipfelt in der Überzeugung von der Wahrheit und der überragenden Bedeutung der Schönheit, die keine Tyrannei und keine Diktatur erschüttern kann.“³⁰⁵⁴

Camus fragt: „Was ist ein Mensch in der Revolte?“ Er gibt zur Antwort: „Ein Mensch, der nein sagt.“³⁰⁵⁵ Dieser Mensch ist dabei von historischem Wissen erfüllt und hat die Opfer in der Geschichte vor Augen. Im Gegensatz zu Sisyphos, der sich zwar rebellisch gegen seinen Stein bzw. sein ‚Schicksal‘ stemmt, seine Qual aber akzeptiert, ist der Mensch in der Revolte – so Camus – geschichtsbewusst und ethisch-moralisch engagiert:

Das revoltierende Denken kann also ein gutes Gedächtnis nicht entbehren: es ist in beständiger Spannung. Wenn wir seine Werke und Handlungen verfolgen, können wir bei jedem Schritt angeben, ob es seiner anfänglichen Noblesse treu

³⁰⁵¹ Camus: Der Mythos von Sisyphos, S. 101. Hervorhebung im Original.

³⁰⁵² Albert Camus: Der Mensch in der Revolte. Essays [L'homme révolté, 1951]. Übertr. v. Justus Streller. Hamburg: Rowohlt 1953, S. 9.

³⁰⁵³ Heiner Wittmann: Albert Camus. Kunst und Moral. Frankfurt a. M. u. a.: Lang 2002 (= Dialoghi/Dialogues. Literatur und Kultur Italiens und Frankreichs 6), S. 66.

³⁰⁵⁴ Wittmann: Albert Camus, S. 63. Zum engen und oftmals übergangenen Konnex von Ästhetik und Revolte vgl. S. 57–66.

³⁰⁵⁵ Camus: Der Mensch in der Revolte, S. 18.

bleibt, oder ob es sie im Gegenteil – aus Müdigkeit oder Geistesverwirrung – ver-
 gißt in einem Rausch von Tyrannei oder Knechtschaft.³⁰⁵⁶

Camus verwendet in dem Text auffallend häufig den Tyrannenbegriff, wohl auch deswegen, weil er diesen im Rahmen seiner Diskussion der Französischen Revolution von Saint-Just vorgründet findet. In der Einleitung seines Essays arbeitet er mit einem Tyrannenbegriff, der sehr stark Caligulas Definition des Tyrannen gleicht. Für Caligula ist „[e]in Tyrann [...] ein Mensch, der ganze Völker seinen Ideen oder seinem Ehrgeiz zum Opfer bringt.“³⁰⁵⁷ Der Begriff dient Camus zu Beginn des Essays zur vereinfachenden Gegenüberstellung und Komplexitätsreduktion im Rahmen der Schärfung seiner Argumentation:

In jenen naiven Zeiten, wo der Tyrann um seines größeren Ruhmes willen Städte dem Erdboden gleich machte, wo der an den Wagen des Siegers gekettete Sklave durch festlich geschmückte Städte schritt, wo der Feind vor versammeltem Volk den wilden Tieren vorgeworfen wurde, – angesichts so ungeschminkter Verbrechen konnte das Bewußtsein fest und das Urteil klar sein. Aber die Skalvenpferche unter dem Banner der Freiheit, die Massenmorde, die durch Menschenliebe oder durch den Hang zur Übermenschlichkeit gerechtfertigt werden, entwaffnen in gewissem Sinne das Urteil.³⁰⁵⁸

Während also Camus reduktionistisch davon ausgeht, dass Verbrechen in der Antike direkt, eindimensional und „ungeschminkt[.]“ auftreten, diagnostiziert er für seine Gegenwart eine Verwirrung der Begriffe, die das Verbrechen im Namen des wie auch immer gearteten ‚Guten‘ verdecken. Aus diesem Grund ist es auch schlüssig, dass sein Caligula, obwohl in der römischen Antike situiert, den Tyrannenbegriff für sich ablehnt: Da er in erster Linie eine Reflexionsfigur des absurden Menschen im 20. Jahrhundert ist, entfernt ihn Camus vom Tyrannenbegriff der von ihm konstruierten „naiven Zeiten“.³⁰⁵⁹

In seiner Auseinandersetzung mit der Revolte kommt für Camus der Französischen Revolution eine herausragende Bedeutung zu. Neben dem

3056 Camus: Der Mensch in der Revolte, S. 27.

3057 Camus: Caligula, S. 50.

3058 Camus: Der Mensch in der Revolte, S. 10.

3059 Die mehr oder weniger offene ‚Überhebung‘ späterer Jahrhunderte über frühere ist recht generell, normativ gesprochen, mit Vorsicht zu betrachten, wie beispielsweise auch im Rückblick auf das Mittelalter ersichtlich wird. Auch wenn historische Zeiten und Erfahrungen sich selbstverständlich grundsätzlich unterscheiden können, resultiert die Annahme, frühere Zeiten seien weniger komplex, häufig aus einem Mangel an historischem Wissen oder dem Wunsch nach Komplexitätsreduktion im Rahmen einer angestrebten Argumentation.

Tyrannenmord hat sie, so Camus, auch die Verbindung von Herrscher und dessen göttlicher Legitimation gekappt:³⁰⁶⁰

Man hat schon lange vor dem 21. Januar 1793 Könige getötet, und schon vor den Königsmorden des 19. Jahrhunderts. [...] Das Jahr 1789 steht am Beginn der Neuzeit, weil die Menschen damals – unter anderem – das Prinzip des göttlichen Rechts umstürzten und in die Geschichte die Kraft der Verneinung und der Revolte eintreten lassen wollten [...]. Sie haben also dem herkömmlichen Tyrannenmord noch den vernunftgemäßen Gottesmord hinzugefügt.³⁰⁶¹

Besonders beschäftigt sich Camus mit Saint-Just und dem Kippen der Revolution in den *Terreur*.³⁰⁶² Für Saint-Just ist, so Camus, „[j]eder König [...] schuldbeladen und durch die Tatsache, daß ein Mensch König werden will, wird er dem Tode geweiht. [...] Wenn auch alle verzeihen würden, der Gesamtwille kann es nicht. Auch das Volk kann das Verbrechen der Tyrannei nicht ungeschehen machen.“³⁰⁶³ Durch die Auseinandersetzung mit Saint-Just bekommt der Tyrannisbegriff bei Camus seine moderne Facette, die über die „naiven Zeiten“ hinausweist. Der sich im 20. Jahrhundert entfaltende bürokratisch strukturierte Terror wird nach Camus bereits bei Saint-Just vorgebildet. Interessanterweise verbinden sich nun Antike und Moderne im Tyrannisbegriff, sodass Camus im Anschluss an Saint-Just und im Hinblick insbesondere auf das 20. Jahrhundert von „schulmeisterlichen Cäsaren“ spricht:

Saint-Just hat jene Art Ernsthaftigkeit erfunden, die aus der Geschichte der letzten beiden Jahrhunderte einen so langweiligen, traurigen Roman gemacht hat. ‚Wer an der Spitze der Regierung Scherz treibt‘, sagt er, ‚strebt nach der Tyrannei.‘ Ein verblüffendes Wort, besonders, wenn man daran denkt, mit wie wenig sich

3060 Vgl. hierzu auch die Ausführungen von Kantorowicz in Bezug auf die ‚zwei Körper des Königs‘ in Kapitel I.3.2.

3061 Camus: *Der Mensch in der Revolte*, S. 115. Vgl. zur Königsmörderthematik S. 115–136; zu den Gottesmördern S. 137–152.

3062 Interessant ist die von Camus vorgenommene Engführung der gegensätzlichen historischen Figuren Saint-Just und de Sade im Hinblick auf das Verbrechen: ‚Saint-Just, ein Zeitgenosse von Sade, endete auch damit, das Verbrechen zu rechtfertigen, wenn er auch von ganz anderen Grundsätzen ausging. Saint-Just ist ohne Zweifel der Anti-Sade. [...] Das absolute Gute oder das absolute Böse verlangen den gleichen Wahnwitz, wenn man auf sie die Logik anwendet, die zu ihnen gehört.‘ Camus: *Der Mensch in der Revolte*, S. 128. Ein Unterschied zwischen Saint-Just und de Sade ist jedoch, dass de Sades seine Phantasien letztlich zum größten Teil literarisch verarbeitet hat, während durch die Überzeugungen Saint-Justs real Menschen hingerichtet wurden, u. a. Georges Danton.

3063 Camus: *Der Mensch in der Revolte*, S. 121 f. Zur Argumentation von Saint-Just gegen König und Königtum vgl. S. 121–123.

dann die einfache Anklage auf Tyrannei zufrieden gab; jedenfalls bereitet es die Zeit der schulmeisterlichen Cäsaren vor.³⁰⁶⁴

Nach Ansicht Camus' „verkündet Saint-Just das leitende Prinzip der Tyranneien des 20. Jahrhunderts: ‚Ein Patriot ist, wer die Republik als Ganzes unterstützt; wer sie in Einzelheiten bekämpft, ist ein Verräter.‘ Wer Kritik übt, ist ein Verräter, und wer die Republik nicht offenkundig unterstützt, ist verdächtig.“³⁰⁶⁵ Saint-Just, sieht dabei, wie Camus herausarbeitet, den engen Zusammenhang zwischen einer Revolution, die sich immer weiter radikalisiert, und der Tyrannei, die als Ursache und fatalerweise auch als Ergebnis der Revolution auszumachen ist: „Er hatte gesagt, alle Verbrechen kämen von der Tyrannei, die das erste von allen sei, und angesichts der nicht nachlassenden Beharrlichkeit des Verbrechens liefe die Revolution selbst auf die Tyrannei zu und werde verbrecherisch.“³⁰⁶⁶ Mit Camus öffnen die Ereignisse der in Tyrannei gekippten Französischen Revolution in der historischen Retrospektive die Tür für die totalitären Revolutionen im 20. Jahrhundert. In diesen muss, so Camus, nun kein Gott mehr gestürzt werden, das einst Göttliche ist jedoch nicht verschwunden, sondern verdichtet sich in der Führerfigur, die Camus wiederum mit dem ‚Cäsarentum‘ der Antike in Verbindung bringt:

Auf die jakobinische Revolution, die die Religion der Tugend zu stiften und auf ihr die Einheit zu begründen suchte, folgen die zynischen Revolutionen – sei es von rechts oder von links –, die die Einheit der Welt zu erringen versuchen, um endlich die Religion des Menschen stiften zu können. Alles, was Gott war, wird nun Cäsar übergeben.³⁰⁶⁷

³⁰⁶⁴ Camus: Der Mensch in der Revolte, S. 128 f.

³⁰⁶⁵ Camus: Der Mensch in der Revolte, S. 129.

³⁰⁶⁶ Camus: Der Mensch in der Revolte, S. 132. Camus interessiert sich für den von seinen mit der ihn umgebenden Welt unvereinbaren Prinzipien beherrschten Saint-Just im Angesicht der Hinrichtung. Saint-Just, wie Caligula von einer bestimmten Idee beherrscht, scheitert mit dieser an der Welt. Während das Mitglied des Nationalkonvents jedoch die Tyrannei unbedingt abschaffen und tragischerweise eben dadurch in einer neuen Maske mit hervorbringt, etabliert Caligula ganz bewusst eine Tyrannei, um das ‚Unmögliche‘ zu erreichen. Bei ihm steht jedoch auch die Idee einer grundsätzlich verwandelten Welt im Zentrum. In Bezug auf Saint-Just heißt es bei Camus: „Von dem Augenblick an, wo die Versammlung ihn verurteilt, bis zu dem, wo er seinen Nacken dem Fallbeil hinhält, schweigt Saint-Just. [...] [A]m Schlusse kehrt er selbst zur Schweigsamkeit zurück, er, der sowohl die Tyrannei als auch das rätselhafte Volk verachtete, das sich der reinen Vernunft nicht anpaßte. Seine Prinzipien können nicht in Übereinstimmung gebracht werden mit dem, was ist, und die Dinge sind nicht, was sie sein sollten; die Prinzipien stehen also allein, stumm und starr.“ Camus: Der Mensch in der Revolte, S. 133.

³⁰⁶⁷ Camus: Der Mensch in der Revolte, S. 136. An späterer Stelle schreibt Camus: „Gott wurde tatsächlich aus diesem historischen Universum vertrieben und eine deutsche Ideologie

Die katastrophalen Folgen dieser weltgeschichtlichen Phase sind bekannt. Interessant ist, dass Camus eine Verbindung zwischen Antike und der totalitären Diktatur des Nationalsozialismus zieht, indem er den Tyrannenbegriff direkt auf Hitler anwendet und damit zeigt, dass auch die Gewaltherrschaft im 20. Jahrhundert von dem mit Hybris und Willkür in engster Verbindung stehenden Tyranniskonzept der Antike verbunden bleibt. Die „naiven Zeiten“ sind auch im 20. Jahrhundert in Kombination mit Ideologie, Bürokratie und neuer Technik lebendig: „Hitler stellt den in der Geschichte vielleicht einmaligen Fall eines Tyrannen dar, der kein Aktivum zurückgelassen hat. Für sich selbst, für sein Volk und für die Welt ist er nur ein Selbstmörder und Mörder gewesen.“³⁰⁶⁸

Mit den Erfahrungen des Totalitarismus wird für Camus schließlich die Kunst zum Ort der Revolte, während die Revolution einen zivilisatorischen Rahmen benötigt: „In der Kunst vollendet sich und pflanzt sich die Revolte fort in der wirklichen Schöpfung, nicht in der Kritik oder dem Kommentar. Die Revolution wiederum kann nur in einer Zivilisation bejaht werden, nicht in Terror oder Tyrannei.“³⁰⁶⁹ Camus formuliert einen Ausblick auf eine Gesellschaftsform, die an der Versöhnung von Ästhetik und Leben arbeitet, um die Tyrannei zu vereiteln und die Würde der Menschen zu sichern:

Die Zivilisation, die in Zukunft not tut, darf weder in den Klassen noch im Individuum den Arbeiter vom Schöpfer trennen [...]. So wird sie allen die von der Revolte betonte Würde zuerkennen. Es wäre falsch und außerdem utopisch, die Zunft der Schuster von Shakespeare leiten zu lassen. Aber es wäre genauso unheilvoll, wenn die Zunft der Schuster sich vornähme, ohne Shakespeare auszukommen. Shakespeare ohne den Schuster ist ein Alibi für die Tyrannei. Der Schuster ohne Shakespeare wird von der Tyrannei verschlungen, wenn er nicht dazu beiträgt, sie zu verbreiten.³⁰⁷⁰

Gegen Ende seines Essays fragt Camus: „Aber befinden wir uns denn noch in einer revoltierenden Welt? Ist die Revolte nicht vielmehr das Alibi für neue Tyrannen geworden?“³⁰⁷¹ Wichtig ist ihm in seiner Argumentation, im Angesicht der aus der Französischen Revolution und den Verbrechen des 20. Jahrhunderts zu ziehenden Lehren, Revolte und Mord klar zu scheiden. Camus insistiert darauf, „daß Mord und Revolte kontradiktorische Gegensätze sind.“

wächst empor, in der die Handlung nicht mehr Vervollkommnung ist, sondern reine Eroberung, das heißt Tyrannei.“ Camus: *Der Mensch in der Revolte*, S. 304.

3068 Camus: *Der Mensch in der Revolte*, S. 189.

3069 Camus: *Der Mensch in der Revolte*, S. 277.

3070 Camus: *Der Mensch in der Revolte*, S. 279.

3071 Camus: *Der Mensch in der Revolte*, S. 284.

Auch beim Tyrannenmord, wenn „nur ein einziger Herr [...] getötet“ wird, stellt der*die Täter*in sich durch den Mord außerhalb der menschlichen Gesellschaft. Nach Camus „braucht ein Mensch nur ein einziges Wesen aus der Gesellschaft der Lebenden auszuschließen, um sich selbst von ihr auszuschließen.“³⁰⁷² Dies ist das Opfer und die Logik, die sich aus dem Mord in der Haltung der Revolte ergibt:

Der Revoltierende hat nur die Möglichkeit, sich mit seiner mörderischen Tat – wenn er sich zu ihr hinreißen ließ – auszusöhnen: er muß sich mit seinem eigenen Tod und mit der Aufopferung einverstanden erklären. Er tötet und stirbt, damit völlig klar sei, daß der Mord etwas Unmögliches ist. Er zeigt damit, daß er das *Wir sind* in Wirklichkeit dem *Wir werden sein* vorzieht.³⁰⁷³

Camus' Bemühungen, „die wohldurchdachte Freiheit gegen die rationale Tyrannei“³⁰⁷⁴ zu setzen, rehabilitieren Revolte und Revolution, mit deren Namen so viel blutige Geschichte verbunden ist, dahingehend, dass der Revoltiebegriff von Camus sich grundsätzlich gegen den Mord wendet und stets die Würde der Gedeimütigten im Blick hat:

Wer weder in Gott noch in der Geschichte Ruhe findet, verurteilt sich dazu, für die zu leben, die, wie er selbst, nicht leben können: für die Gedeimütigten. [...] So oft die Revolte ihre hochherzigen Ursprünge vergißt und sich vom Ressentiment anstecken läßt, verleugnet sie Leben, bewegt sie sich auf die Zerstörung zu und bewirkt die Erhebung der grinsenden Horde jener kleinen Rebellen, der Sklavenkinder, die sich schließlich auf allen Märkten Europas zu jeder beliebigen Dienstleistung anbieten. Sie ist dann nicht mehr Revolte, auch nicht Revolution, sondern Rachsucht und Tyrannei. Wenn dann die Revolution, im Namen der Macht und der Geschichte, diese mechanische und maßlose Mörderin geworden ist, wird eine neue Revolte im Namen des Maßes und des Lebens eingeweiht. In dieser extremen Lage sind wir. Am Ende dieser Finsternisse ist indessen ein Licht zu erwarten, das wir schon erraten und für das wir nur zu kämpfen haben, damit es sei.³⁰⁷⁵

Die Haltung der Revolte im Angesicht der absurden Existenz schafft in dieser gesellschaftspolitischen Utopie den Rahmen für eine dann doch noch mögliche allgemeine Freiheit, Gleichheit und Brüderlichkeit, die den Mord ablehnt und die Tyrannei verhindern soll.

³⁰⁷² Camus: Der Mensch in der Revolte, S. 285.

³⁰⁷³ Camus: Der Mensch in der Revolte, S. 286. Hervorhebung im Original.

³⁰⁷⁴ Camus: Der Mensch in der Revolte, S. 303.

³⁰⁷⁵ Camus: Der Mensch in der Revolte, S. 309.

Grenouille, der Dufttyrann: Patrick Süskinds *Das Parfum* (1985)

25.1 Duftnoten der Kritik und ästhetisch-ästhetisches Möglichkeitsspiel

Jean-Baptiste Grenouille, der Antiheld aus Patrick Süskinds 1985 erschienenem postmodernen Roman³⁰⁷⁶ *Das Parfum. Die Geschichte eines Mörders* wird in der vorliegenden Studie als Dufttyrann gedeutet. Grenouilles Macht ist über den Geruchssinn, also ästhetisch begründet. Nur diese besondere Fähigkeit ermöglicht es ihm, ästhetisch die Romanwelt von seiner imaginären Tyrannis auf dem Plomb du Cantal bis hin zu seinem mörderischen Meisterparfum, der olfaktorisch-theatral inszenierten Massenorgie in Grasse und seiner Suizidperformance in Paris zu beherrschen.

Etabliert ist in der Forschung die seit der frühen Rezension von Marcel Reich-Ranicki in der FAZ nahegelegte Lesart, den Roman als Parabel auf die NS-Diktatur zu interpretieren: „Muß man sagen, welches Ungeheuer Patrick Süskind meint, auf welches Volk sein Gleichnis vor allem abzielt?“³⁰⁷⁷ So zutreffend diese Parallelisierung auch sein mag, so sehr legt sie jedoch die überzeitlichen Aspekte des Romans vorschnell *ad acta* und leugnet die wichtige Differenz zum Nationalsozialismus, dass Grenouille in seiner tyrannischen Menschenbeherrschungskunst, noch eindeutiger als Cipolla, ohne inhaltlich-politisches Programm bleibt. Grenouilles olfaktorische Tyrannis, die zunächst nur in seiner Imagination existiert und dann, als sie ihm auch technisch umsetzbar wird, in der ‚realen Welt‘ des Romans ihre Erprobung findet, richtet sich auf kein anderes Ziel als darauf, dass sie Grenouille *möglich* ist und seinem Willen zur Macht dient. Sie hat, so die These, über diesen tyrannisch-ästhetischen ‚Möglichkeitssinn‘ hinaus für Grenouille keine weitere Funktion

³⁰⁷⁶ Zur Einordnung des Romans im Kontext der Postmoderne vgl. David Freudenthal: Zeichen der Einsamkeit. Sinnstiftung und Sinnverweigerung im Erzählen von Patrick Süskind. Hamburg: Kovač 2005 (= Poetica. Schriften zur Literaturwissenschaft 80), S. 33–35 u. Veronika Sager: Zwischen Sinnlichkeit und Grauen. Zur Dialektik des Geniegedankens in Patrick Süskinds *Das Parfum* und Tom Tykwers Verfilmung. Marburg: Tectum 2010, S. 79.

³⁰⁷⁷ Marcel Reich-Ranicki: Des Mörders betörender Duft. Patrick Süskinds erstaunlicher Roman *Das Parfum*. In: Frankfurter Allgemeine Zeitung, Bilder und Zeiten (2.3.1985), S. 5. Zit. nach Sager: Zwischen Sinnlichkeit und Grauen, S. 66.

und wird vom Dufttyrannen, nachdem er die Macht seiner Imaginationen in der Romanwirklichkeit erfahren hat, durch seinen eigens inszenierten Tyrannen(selbst)mord beendet. Mit der Macht seines Meisterparfums hätte Grenouille, nachdem er seine geplante Hinrichtung in eine wilde Massengorgie transformiert hat, in der Logik der erzählten Welt auch die ‚Weltherrschaft‘ an sich reißen und jedes politische Programm verkünden können. Sein mörderisches Meisterparfum wäre genau die ‚Wunderwaffe‘, von der die Nationalsozialisten nur hätten träumen können. Grenouille ist mit Nietzsche gesprochen ein im Roman allerdings ironisch gewendeter ‚Künstler-Tyrann‘. Seine ‚übermenschliche‘ Fähigkeit bezieht sich nur auf einen bestimmten Bereich und sein tyrannischer Kulturfortschritt verflüchtigt sich spurlos mit seinem Meisterparfum. Die zahlreichen politischen Metaphern des Romans sind ebenfalls insofern ironisch gebrochen, dass sie keiner Ideologie das Wort reden, sondern zum ästhetisch-sprachlichen Spielmaterial für die Ausgestaltung von Grenouilles olfaktorischer Tyrannis werden. Grenouilles Herrschaft ist, auch wenn sie als eine Darstellung des Totalitarismus gedeutet werden kann, in der Diegese selbst nicht politisch-programmatisch, sondern ästhetisch-ästhetisch, was das Kunstwerk des Romans, dessen publikumscheuer Autor auch weitgehend nach seinem Welterfolg ‚abgetreten‘ ist, doubelt. Der Roman ist aus verschiedensten narratologischen *Inhaltsstoffen* ‚meisterhaft‘ komponiert, wie das Parfum, das Grausamkeit mit Schönheit vermischt: „*Das Parfum* ist wie ein Parfum“. ³⁰⁷⁸ Zu tun haben es die Leser*innen nicht mit Historiographie, sondern mit einem ästhetischen Spiel, das nach seinen eigenen radikalen Regeln bis zum Ende konsequent durchgeführt wird.

Die Ingredienzien des Romans *Das Parfum*, der die Möglichkeiten der postmodernen Literatur mit einem fikionalisierten 18. Jahrhundert verbindet, sind bemerkenswert. Eine lange Liste markierter und unmarkierter intertextueller Verweise ist herausgearbeitet worden. ³⁰⁷⁹ Grenouille wurde als „ein Schlemihl des Geruchs“ ³⁰⁸⁰ beschrieben, er ist nach Rainer Scherf außerdem „von seinem Herkommen eine Art Kaspar Hauser, ein Wolfskind, das jedoch nicht im Dickicht des Waldes, sondern im Dickicht der Großstadt aufgewachsen ist.“ ³⁰⁸¹ Auch scheint die zentrale Romanfigur, so Maria Cecilia Barbetta, „mit den

3078 Maria Cecilia Barbetta: Poetik des Neo-Phantastischen. Patrick Süskinds Roman *Das Parfum*. Würzburg: Königshausen & Neumann 2002 (= Epistemata Literaturwissenschaft 354), S. 204. Hervorhebung im Original.

3079 Vgl. Werner Frizen u. Marilies Spancken: Patrick Süskind: *Das Parfum*. 3., erg. Aufl. München, Düsseldorf u. Stuttgart: Oldenbourg 2008 (= Oldenbourg Interpretationen 78), S. 111 f. u. Sager: Zwischen Sinnlichkeit und Grauen, S. 77.

3080 Frizen u. Spancken: Patrick Süskind: *Das Parfum*, S. 23.

3081 Rainer Scherf: Der verführte Leser. Eine Interpretation von Patrick Süskinds „Das Parfum“ [sic]. Marburg: Tectum 2006, S. 250.

Wesen der traditionellen Phantastik verwandt zu sein: mit den Gespenstern, mit den Monstern, mit dem Teufel und den Vampiren“.³⁰⁸² Stefanie Kreuzer sieht darüber hinaus grundsätzliche „Analogien zwischen dem Olfaktorischen und dem Intertextuellen“.³⁰⁸³ Attraktiv wirkt der Stoff des Romans schon aufgrund der Tatsache, dass historisch gesehen der „Geruchssinn in der langen Geschichte der Entsinnlichung des Menschen als erster der fünf Sinne verdrängt wurde“³⁰⁸⁴ und daher in der (Post-)Moderne ein neu entstandenes Bedürfnis nach der in weiten Teilen verlorenen olfaktorischen Wissenswelt bedient,³⁰⁸⁵ wie auch die kommerziell erfolgreiche Romanverfilmung von Tom Tykwer (2006) noch einmal gezeigt hat.³⁰⁸⁶ Literarhistorisch wurden zum Teil ironisierend-postmoderne Bezüge zum Bildungsroman³⁰⁸⁷ sowie zum Entwicklungs- und Künstlerroman³⁰⁸⁸ und dem „Kriminalroman“³⁰⁸⁹ herausgearbeitet und mit dem Aspekt des Phantastischen verbunden: „Das Historische, das Kriminalistische und das Bildungsgeschichtliche machen zusammen [...] den Rahmen für den Kern der Handlung aus, sie umringen das Phantastische und lassen es umso mehr hervortreten.“³⁰⁹⁰ Zunächst und vor allem aber ist *Das Parfum* ein Tyrannenroman.

3082 Barbetta: Poetik des Neo-Phantastischen, S. 119.

3083 Stefanie Kreuzer: Vom geniehaften ‚Duften‘ und postmodernen ‚Verduften‘ der Texte, Figuren und Autoren: Intertextuelle Referenzen in *Das Parfum*. In: Andreas Blödmann u. Christine Hummel (Hrsg.): Psychogramme der Postmoderne. Neue Untersuchungen zum Werk Patrick Süskinds. Trier: Wissenschaftlicher Verlag Trier 2008 (= Kleine Reihe. Literatur – Kultur – Sprache 5), S. 23–38, hier S. 25. Weitere intertextuelle Referenzen listet Kreuzer auf S. 27–29 auf.

3084 Sager: Zwischen Sinnlichkeit und Grauen, S. 29.

3085 Zur Erläuterung der Duftstoffe und der ‚Parfum-Chemie‘ in *Das Parfum* vgl. Georg Schwendt: Betörende Düfte, sinnliche Aromen. Weinheim: Wiley-VCH 2008, S. 47–57. Zur Geruchs- und Duftthematik vgl. Alain Corbin: Pesthauch und Blütenduft. Eine Geschichte des Geruchs [Le Miasme et la Jonquille. L’odorat et l’imaginaire social, XVIII^e–XIX^e siècles, 1982]. Aus d. Franz. v. Grete Osterwald. Berlin: Wagenbach 2005; Robert Muchembled: Smells: a cultural history of odours in early modern times [La civilisation des odeurs. XVI^e–début XIX^e siècle, 2017]. Übers. v. Susan Pickford. Cambridge, Medford, MA: Polity 2020.

3086 Vgl. zur Verfilmung Sager: Zwischen Sinnlichkeit und Grauen, S. 85–126. Zur Popularität des Romans vgl. auch die Fernsehserie *PARFUM* (Regie: Philipp Kadelbach, 2018).

3087 Vgl. zum Bildungsroman Gerhart Neumann: Patrick Süskind: *Das Parfum*. Kulturkrise und Bildungsroman. In: Dieter Borchmeyer (Hrsg.): Signaturen der Gegenwartsliteratur. Festschrift für Walter Hinderer. Würzburg: Königshausen & Neumann 1999, S. 185–211.

3088 Vgl. Sager: Zwischen Sinnlichkeit und Grauen, S. 59 f.

3089 Barbetta: Poetik des Neo-Phantastischen, S. 105. Zu den im Roman geschilderten verbrecherischen Aspekten vgl. Ulrich Kittstein: Gestörte Ordnung: Erzählungen vom Verbrechen in der deutschen Literatur. Heidelberg: Winter 2016, S. 251–271.

3090 Barbetta: Poetik des Neo-Phantastischen, S. 105. Zur Rekapitulation der Genrefragen (Kriminalroman, Künstlerroman, Entwicklungs- und Bildungsroman, politischer Roman)

Die Verbindung von Genie- und Tyrannisdiskurs ist in Bezug auf den Roman und seine zentrale Figur von besonderem Interesse. Enggeführt wird Grenouille aufgrund seiner unerklärlich-phantastischen und angeborenen Ausnahmebegabung mit einer finsternen Variante des Genies, das sich ebenso unheimlich wie unerklärlich zwangsläufig durchsetzt, in sich selbst erschöpft, von außen nicht gestoppt werden kann und am Ende selbstbestimmt abdankt. Veronika Sager liest Grenouille auf der Folie des Geniediskurses als „ein von der Natur mit besonderen Begabungen ausgestattetes Genie.“³⁰⁹¹ Dabei unterstreicht sie, „dass für ein naturnah-animalisches Geruchsgenie Ethik und Moral als Maßstab hinfällig, ja nicht einmal mehr begreifbar sind.“³⁰⁹² Sager charakterisiert Grenouille als „Narziss par excellence“.³⁰⁹³ Auch Joachim Pfeiffer erkennt in Grenouille „das komplexe, weitgehend kohärente Bild einer narzisstischen Persönlichkeit“.³⁰⁹⁴ In seiner ‚postmodernen Attitüde‘ verarbeitet der Roman ironisch-distanziert verschiedene Facetten des Geniediskurses, ohne diese Geniekonzeptionen in irgendeiner Form ethisch-moralisch an eine gesellschaftliche Funktion rückbinden zu müssen, denn Ethik ist, hierin kann sich Sager angeschlossen werden, kein Kriterium für das finstere Genie Grenouille. Selbst das ästhetische Werk, das Parfum, verflüchtigt sich mit Grenouille am Ende spur- und nutzlos. Grenouille „trägt Züge des Sturm-und-Drang-Genies sowie des dekadenten Genies und repräsentiert als Schöpfer des Gesamtkunstwerks den Genie-Kultus auf dem Gipfel des Totalitätsanspruchs.“³⁰⁹⁵ Überhöht wird Grenouille zum tyrannischen „Genie-Messias“,³⁰⁹⁶ von dessen olfaktorischer ‚Performance-Kunst‘ jedoch in der Romanwelt kein dauerhaftes Zeugnis bleibt. Seine ihn ausbeutenden männlichen Weggefährten sterben in der Regel durch Unfälle und Schicksalsschläge und die Menschen verdrängen ihre olfaktorisch-dionysischen Erlebnisse. Es ist daher auch keine historiographisch dokumentierende Romanfigur, die von diesem Genie berichtet, sondern ein außerhalb der fiktionalen Welt

vgl. Svenja Dreher: Vermarktung von Literatur. *Das Parfum* von Patrick Süskind als Marktphänomen der Postmoderne. Saarbrücken: VDM Verlag Dr. Müller 2009, S. 79–84.

3091 Sager: Zwischen Sinnlichkeit und Grauen, S. 33.

3092 Sager: Zwischen Sinnlichkeit und Grauen, S. 35.

3093 Sager: Zwischen Sinnlichkeit und Grauen, S. 46.

3094 Joachim Pfeiffer: Vom Größenwahn zum Totalitarismus. Die Konstruktion des Genies in Patrick Süskinds Roman *Das Parfum*. In: Johannes Cremerius u. a. (Hrsg.): *Größenphantasien*. Besorgt v. Ortrud Gutjahr. Würzburg: Königshausen & Neumann 1999 (= Freiburger literaturpsychologische Gespräche. Jahrbuch für Literatur und Psychoanalyse 18), S. 342–354, hier S. 342.

3095 Frizen u. Spancken: Patrick Süskind: *Das Parfum*, S. 54.

3096 Frizen u. Spancken: Patrick Süskind: *Das Parfum*, S. 61.

stehender, heterodiegetischer Erzähler mit Nullfokalisierung. Im Roman wird das Geniekonzept im Reflexionsrahmen der *Dialektik der Aufklärung*³⁰⁹⁷ bis zu seinem vorläufigen Ende gedacht. Es kulminiert im ästhetischen Tyrannen, der sich wie sein Parfum für die Nachwelt un(be)greifbar am Ende buchstäblich ‚in Luft auflöst‘. Trotz dieser Unerklärlichkeit des ‚absoluten Genies‘ ist Grenouilles Wirkung auf die Leser*innen deutlich weniger furchteinflößend als die Cipollas, der mit den Kunstmitteln der illusionistischen Hypnose arbeitet, da sie – allerdings nur für die Leser*innen – auf einem eindeutigen Grund, auf das im Roman ‚technisch‘ ausführlich ‚erklärte‘ Meister- und Mordparfum zurückzuführen ist. Damit bleibt, außer der fiktional gesetzten Tatsache der ‚abnormen‘ bzw. phantastischen olfaktorischen Begabung, kein Anflug von persönlichem Nimbus bzw. Charisma bei Grenouille zurück. Durch die Gestaltung der Erzählsituation werden die Leser*innen Grenouille trotz seines Verbrechertums sogar Komplizenhaft angenähert,³⁰⁹⁸ während Cipolla durch die Vermittlung über den homodiegetischen Erzähler durchweg abstoßend wirkt.

Der „absolute Ästhet“³⁰⁹⁹ Grenouille ästhetisiert seine Welt mit der mörderischen Kunst seines Parfums. Grenouilles ästhetische Dufttyrannis hat dabei kein inhaltliches Programm, er überwältigt mit der Schönheit, die aus Gewalt gewonnen wurde. Seine Herrschaft ist nicht sozialrevolutionär, da die gesellschaftlichen Strukturen nach der Orgie im Rahmen von Grenouilles geplanter Hinrichtung von den Menschen umgehend wieder hergestellt und das Erlebte verdrängt wird. Nach der Orgie in Grasse und der eigenen kanibalen Vernichtung in Paris formiert sich die gesellschaftliche Struktur jeweils rasch wieder, ohne nachhaltig erschüttert worden zu sein. Interessant ist Grenouilles tyrannische Geniebegabung im Kontext von Ästhetiktheorien. Grenouille ist an kein positiv besetztes Bildungsideal anschlussfähig, *Das*

3097 Vgl. Bradley Butterfield: Enlightenment's Other in Patrick Süskind's *Das Parfum*. Adorno and the Ineffable Utopia in Modern Art. In: *Comparative Literature Studies* 32 (1995), S. 401–418; Pfeiffer: Vom Größenwahn zum Totalitarismus, S. 351 u. Uwe Wittstock: Vom Duft der Literatur. Patrick Süskind – und die deutsche Genieästhetik. In: Ders.: *Leselust. Wie unterhaltsam ist die deutsche Literatur? Ein Essay*. München: Luchterhand 1995, S. 139–154, hier S. 148.

3098 Der komplizenhafte Lesegenuss und der mit ihm verbundene kommerzielle Erfolg des Romans hängen sicher auch mit der selbstbespiegelnden Auseinandersetzung der Leser*innen mit den eigenen „Größenphantasien“ zusammen: „Es sind nicht zuletzt die eigenen Größenphantasien, die an der literarischen Figur wiederbelebt, kathartisch abgearbeitet und in der Desillusionierung vielleicht überwunden oder ironisch abgetan werden können.“ Pfeiffer: *Vom Größenwahn zum Totalitarismus*, S. 353.

3099 Wolfgang Hallet: Das Genie als Mörder. Über Patrick Süskinds *Das Parfum*. In: *Literatur für Leser* 12 (1989), S. 275–288, hier S. 281.

Parfum erscheint vielmehr als Parodie von Bildungsromanen wie *Wilhelm Meister*.³¹⁰⁰ Der Dufttyrann zeigt sich als ein pervertierter und singulär-, autistisch³¹⁰¹ begabter *felix aestheticus*, der alle Sinneswahrnehmungen auf den olfaktorischen Bereich hin verdichtet. Er erweitert nicht seine Sinne, sondern bleibt weitgehend statisch. Was er erweitert, sind numerisch die Bestände seines inneren Geruchsarchivs, seine technischen Fähigkeiten in Bezug auf die Geruchskonservierung und Parfumproduktion und seine theatrale Verstellungs- und Inszenierungskunst. Sein olfaktorisches Genie bleibt im Roman von seiner Geburt bis zu seinem Tod vorhanden. Mit Schopenhauer kann in Grenouille ein besonders starker Wille ausgemacht werden; wobei der Intellekt in Schopenhauers Philosophie und Ästhetik dem Primat des tyrannischen Willens nachgeordnet bleibt. Es zeigen sich frappierende Unterschiede zwischen Baumgartens und Schopenhauers Geniekonzeptionen und der Figur Grenouille: Während bei Schopenhauer der Tyrann ganz Wille ist und daher weder zu wahrer Kunstproduktion noch zu tatsächlicher intellektueller Größe fähig werden kann und folglich, wie bei Baumgarten, in den Bereich des Dilettantischen gerückt wird, *erscheint* Grenouille Baldini zunächst nur als Dilettant, entpuppt sich jedoch in der Handlung des Romans als die (parodistische) Übersteigerung des Originalgenies des Sturm und Drang. Den Leser*innen ist diese geniehafte Überlegenheit Grenouilles von der ersten Seite an bekannt, während die Figuren auf der Ebene der *histoire* den unscheinbaren „Gnom“³¹⁰² beständig unterschätzen, dessen Können nicht wahrnehmen, oder, wie Baldini, Grenouilles Genie aus egoistischen Motiven ausbeuten und geheim halten. In dieser Spannung zwischen dem Leser*innenwissen um Grenouilles Genie und seiner vorschnellen (und häufig verhängnisvollen) Aburteilung durch die anderen Figuren entsteht eine abgründige Komik, die dazu beiträgt, Grenouille im Sinne von Rosenkranz als Karikatur lesen zu können. Grenouille wird im Roman immer wieder mit dem Hässlichen in Verbindung gebracht. Nach Rosenkranz ist das Hässliche eng mit dem Komischen und der Karikatur verbunden. *Das Parfum* verschmilzt die Karikatur des hässlichen Genies mit der Figur des hässlichen Tyrannen, der als Karikatur der Herrschaft erscheint. Die zum dionysischen Bacchanal ausufernde Hinrichtungsszene gebiert eine

3100 Goethes *Wilhelm Meisters Lehrjahre* erschien 1795/96; *Wilhelm Meisters Wanderjahre* folgte erst 1821/29.

3101 Für die geniehafte Inselbegabung Grenouilles bringt Sager den Begriff des „Duft-Autismus“ ins Spiel, der jedoch mit seinen diagnostischen Implikationen in Bezug auf eine literarische Kunstfigur mit einer gewissen Zurückhaltung zu verwenden ist. Sager: Zwischen Sinnlichkeit und Grauen, S. 41.

3102 Patrick Süskind: *Das Parfum. Die Geschichte eines Mörders* [1985]. Frankfurt a. M., Olten u. Wien: Büchergilde Gutenberg 1986, S. 91.

groteske Komik. Auch wenn Grenouille am Ende des Romans seine Existenz durch den eigens inszenierten Suizid wieder zurücknimmt, zeichnet sich die Figur doch gegenüber allen Widerständen durch einen überaus starken Lebenswillen aus. Schopenhauers Willenstheorem ist daher in Bezug auf Grenouille vielmehr im Sinne Nietzsches als das Tyrannische in Form des Willens zur Macht modifiziert und (bis zum Entschluss der Selbstvernichtung) als unbedingte Lebensbejahung aufzufassen. Wie bei Nietzsche drückt sich auch in Grenouille der Wille zur Macht in einem Willen zur Ästhetik – bei Grenouille allerdings der ausschließlich olfaktorischen Ästhetik – aus. Deplatziert wirkt daher auch Werner Frizens und Marilies Spanckens Diagnose des „missratenen Übermenschen“:³¹⁰³ Grenouille ist, bis auf den Geruchssinn, vom Übermenschen, ja von den bestenfalls als ‚mittelmäßig‘ geltenden Fähigkeiten des ‚Durchschnittsmenschen‘ (trotz einer gewissen ‚verschlagenen‘ Intelligenz) recht weit entfernt, während der Übermensch die Evolutionsstufe des Menschen insgesamt überwinden soll. Allein die unerklärliche olfaktorische Begabung lässt ihn aus der ‚Masse‘ hervortreten und, in der Romanlogik geradezu zwangsläufig, zum schaffenden Künstler tyrannen werden. Aufgrund seiner rein singulären Begabung passt das Übermenschkonzept, auch in seiner ‚missratenen‘ Form, nicht zu Grenouille, vielmehr verkörpert er ein vom Willen zur (olfaktorischen) Macht besessenes Duftgenie. Grenouille erzeugt auf mörderische Weise einen exponentiellen Kulturfortschritt, der allerdings, da er sich ausschließlich auf dem Gebiet der Olfaktorik ereignet, flüchtig bleibt und daher zwar einen intensiven, jedoch nur temporär äußert begrenzten *impact* entfaltet. Dieser ironische Abgesang an jegliche Genieästhetik transformiert sich in Komik: Das Genie ‚schenkt‘ der Menschheit nicht unter Aufopferung seiner Existenz ‚unsterbliche Werke‘, die seinen Ruhm im Gegenzug in ‚Ewigkeit‘ begründen, sondern sein Werk löst sich unhaltbar und unverstanden in Luft auf. Der Tyrann Grenouilles als kulturbringender Prometheus entpuppt sich als flüchtiger Duftbringer, von dem die Leser*innen nur erfahren, weil sie sich auf die konstruierte Authentizitätsbeteuerung des Erzählers im Rahmen des ästhetischen Spiels des Romans einlassen und gewillt sind, die Fiktion zum Zwecke des Lesegenusses für eine Weile mit der faktualen Welt zu vertauschen.

Der Roman zeigt „Grenouilles amoralische[n] Allmachtwahn [sic] und damit de[n] Umschlag des Geniewesens vom Autonomiestreben zu autoritärer Willkür“,³¹⁰⁴ wie sie unmittelbar im Rahmen der Orgie in Grasse hervortritt. In der Fortführung von Reich-Ranickis Deutung des Romans als Parabel auf die

3103 Frizen u. Spancken: Patrick Süskind: *Das Parfum*, S. 65.

3104 Sager: Zwischen Sinnlichkeit und Grauen, S. 64 f.

Hitlerherrschaft wurde auf die „politische Dimension des auf das Führergenie bezogenen Massenwahns“³¹⁰⁵ hingewiesen. Der Roman bekommt in diesem Zusammenhang jedoch nicht zwingend eine aufklärerisch-demokratische Ausrichtung. Die Massenunterwerfung in Grasse wird als geradezu mechanischer Ablauf beschrieben, in dessen Rahmen niemand in der Romanwelt in Zweifel über das eigene Verhalten gerät oder gar zu Widerstandsgedanken in der Lage ist. Das kritische Bewusstsein der gesellschaftlichen Vertreter*innen und Schaulustigen (im Nachgang besser: Riechlustigen) wird absolut ausgeschaltet, sie verfallen dem Duft und der Erzähler lässt keinen Zweifel daran aufkommen, dass es den Leser*innen – wären sie Teil der fiktionalen Welt – *zwangsläufig* genauso erginge. Aus der Veranschaulichung von Grenouilles tyrannischem Genie eine Warnung vor politischer Totalität und ethische Intentionen des Romans ablesen zu wollen, wird zweifelhaft, wenn die Totalität wie eine ‚Naturgewalt‘ als zwangsläufiges Ereignis zur Darstellung kommt und eine kritisch-reflektierte, demokratisch-widerständige Haltung in der Massenunterwerfung undenkbar erscheint. Die Kunstfigur Grenouille und der Text, in dem sie hervorgebracht wird, sind durch die Schule Nietzsches, die Dialektik der Aufklärung und die ‚nachaufklärerische Abgeklärtheit‘ der Postmoderne gegangen und bewegen sich ‚jenseits von Gut und Böse‘ außerhalb moralisch-ethischer Bestrebungen. Das amoralische Genie Grenouille erschafft eine durch die Unbeständigkeit der Düfte flüchtige ästhetische Tyrannei, die absolut zwingend ist und nach ihrer Entfaltung wieder spurlos verweht.

25.2 Die Entdeckung der Macht

Gleich auf der ersten Seite des Romans wird Jean-Baptiste Grenouille mit dem Marquis de Sade und Napoleon Bonaparte in eine Reihe gestellt³¹⁰⁶ und dadurch mit dem Tyrannischen verbunden. Im intertextuellen Anklang an Kleists *Michael Kohlhaas* (1810) führt der Erzähler Grenouille als ein „Scheusal[]“ ein, das „zu den genialsten und abscheulichsten Gestalten dieser an genialen und abscheulichen Gestalten nicht armen Epoche gehörte.“³¹⁰⁷

³¹⁰⁵ Sager: Zwischen Sinnlichkeit und Grauen, S. 65. David Freudenthal zieht Verbindungen zwischen *Le Bon* und *Das Parfum* (vgl. Freudenthal: Zeichen der Einsamkeit, S. 68 f.) sowie von Süskinds Roman zu Thomas Manns *Bruder Hitler* (vgl. Freudenthal: Zeichen der Einsamkeit, S. 69 f.; siehe auch Frizen u. Spancken: Patrick Süskind: *Das Parfum*, S. 67 u. Wittstock: Vom Duft der Literatur, S. 150).

³¹⁰⁶ Vgl. Süskind: *Das Parfum*, S. 5.

³¹⁰⁷ Süskind: *Das Parfum*, S. 5. Vgl. Heinrich von Kleist: *Michael Kohlhaas* [1810]. In: Ders.: *Sämtliche Werke u. Briefe*. Münchner Ausgabe. Auf d. Grundlage d. Brandenburger

Genie- und Herrschaftsdiskurs bilden in Bezug auf Grenouille, der „die Psychostruktur des Gewaltherrschers“³¹⁰⁸ aufweist, den Nukleus, aus dem die Kunstfigur geboren wird. Die sich leitmotivisch durch den Roman ziehende beständige Deprivation Grenouilles spiegelt sich bereits in seinem Namen wider, der mit Frosch bzw. Kröte³¹⁰⁹ etwas Kreatürliches, Niedrig-Kriechendes und Ekelhaftes, jedoch auch etwas Monströs-Bedrohliches assoziiert: „*Grenouille* verkörpert den bösen Frosch der Magie. Er erfüllt alle Voraussetzungen des Froschs: bucklig, kalt, scheut Sonne und Licht, lebt sieben Jahre in der Erde bei Geistern und Toten.“³¹¹⁰ Dabei ist der Frosch wiederum bei Gefahr unerwartet schnell auf dem Sprung, um sich zu retten. An der olfaktorischen Geniehaftigkeit, die in der Kunstwelt des Romans als märchenhaft-phantastisches Element gesetzt ist, lässt der Erzähler keinen Zweifel aufkommen, indem er betont, dass sich Grenouilles „Genie und sein einziger Ehrgeiz auf ein Gebiet beschränkte, welches in der Geschichte keine Spuren hinterläßt: auf das flüchtige Reich der Gerüche.“³¹¹¹

„[A]m allerstinkendsten Ort des gesamten Königreichs“,³¹¹² dem Marktplatz des Cimetière des Innocents in Paris,³¹¹³ zu dem Grenouille am Ende seines Lebens für den Tyrannen(selbst)mord zurückkehrt, wird er 1738 zwischen Fischabfällen geboren.³¹¹⁴ Seine Mutter will, wie bei den vorherigen vier Geburten, „das neugeborene Ding“³¹¹⁵ rasch tot sehen, wird jedoch durch den Schrei Grenouilles, seinen Willen zum Leben bzw. zur Macht, verraten³¹¹⁶ und schließlich „wegen mehrfachen Kindermords“³¹¹⁷ hingerichtet. Über den Vater, von dem möglicherweise Grenouilles ungewöhnliches Talent stammen könnte, erfahren die Leser*innen hingegen nichts,³¹¹⁸ und Baldini, Taillade und Richis

Ausgabe hrsg. v. Roland Reuß u. Peter Staengle. Bd. 2: Erzählungen, Kleine Prosa, Gedichte, Briefe. München: Hanser u. Frankfurt a. M.: Stroemfeld 2010, S. 9–106, hier S. 9.

3108 Pfeiffer: Vom Größenwahn zum Totalitarismus, S. 349.

3109 Vgl. Frizen u. Spancken: Patrick Süskind: *Das Parfum*, S. 23 u. Barbetta: Poetik des Neo-Phantastischen, S. 163–176. Zur Namensübersetzung ‚Frosch‘ und weiteren animalischen Benennungen Grenouilles auch vgl. Sager: Zwischen Sinnlichkeit und Grauen, S. 38.

3110 Bernd Hüppauf: Vom Frosch. Eine Kulturgeschichte zwischen Tierphilosophie und Ökologie. Bielefeld: transcript 2011, S. 190. Hervorhebung im Original.

3111 Süskind: *Das Parfum*, S. 5.

3112 Süskind: *Das Parfum*, S. 7.

3113 Vgl. Süskind: *Das Parfum*, S. 6 f.

3114 Vgl. Süskind: *Das Parfum*, S. 7.

3115 Süskind: *Das Parfum*, S. 8.

3116 Vgl. Süskind: *Das Parfum*, S. 9.

3117 Süskind: *Das Parfum*, S. 9.

3118 Barbetta merkt an: „[D]ie Existenz eines Vaters bildet eine der wichtigsten Leerstellen des Romangefüges“. Barbetta: Poetik des Neo-Phantastischen, S. 115. Mit den Anspielungen

bilden höchstens ironisch zu verstehende Ersatzväter, denen der olfaktorische Tyrann Grenouille stets überlegen bleibt. Grenouille kennzeichnet ein unbedingter (Über-)Lebenswille. Die Ammen bezeichnen ihn als „zu gierig“³¹¹⁹ und Jeanne Bussie gibt ihn an Pater Terrier mit der Begründung ab, dass er sie „leergepumpt hat bis auf die Knochen“;³¹²⁰ er sei „vom Teufel besessen“.³¹²¹ Mit Bezug zu Rosenkranz kann ein Bogen vom Hässlichen zur Tyrannis über das Satanische in Verbindung mit der Ästhetik gespannt werden, Grenouilles Teufelhaftigkeit durchzieht leitmotivisch den Roman.

Unterschlupf findet Grenouille bei Madame Gaillard, die in ihrer „vollkommenen Emotionslosigkeit“ alle ihre „Zöglinge“³¹²² gleich behandelt; hier kann er überleben: „Er besaß eine zähe Konstitution. Wer wie er die eigene Geburt im Abfall überlebt hatte, ließ sich nicht mehr so leicht aus der Welt bugsieren.“ Die entmenslichenden Vergleiche, die der Erzähler in Bezug auf Grenouille anstellt, flankieren dabei das Heranwachsen der Figur: „Er war zäh wie ein resistentes Bakterium und genügsam wie ein Zeck“.³¹²³ Der Antiheld wird durchgehend negativ gezeichnet. So ist Grenouille „von Beginn an ein Scheusal. Er entschied sich für das Leben aus reinem Trotz und aus reiner Boshaftigkeit.“³¹²⁴ Die Verteidigung des eigenen Lebens in der frühen Lebensphase wird vom Erzähler besonders betont. Die Figur erscheint durch die mehrfache Ablehnung durch die ‚Welt‘ und die Mordanschläge der Mutter und der Kinder ‚resistent‘ gemacht gegen die Auslöschung von außen. Gleichzeitig kann von diesem derart gebeutelten Grenouille kaum mehr eine Entwicklung zu einer ethisch-moralischen Haltung gegenüber seiner Umwelt erwartet werden. Das Tyrannenmordmotiv antizipiert der Roman bereits in Grenouilles frühester Kindheit und liquidiert es ironisch. *Dieser* Grenouille, der als Neugeborenes den Mordversuch seiner eigenen Mutter überlebt hat, ist von der Außenwelt nicht mehr totzukriegen: „Einmal taten sich die älteren zusammen, um ihn zu ersticken. [...] Sie versuchten es noch ein paarmal, vergebens. [...] Als er größer

der Figuren auf das Satanische Grenouilles wird im Roman angedeutet, dass es sich bei ihm auch um ein ‚Kind des Teufels‘ handeln könnte.

3119 Süskind: *Das Parfum*, S. 9.

3120 Süskind: *Das Parfum*, S. 11.

3121 Süskind: *Das Parfum*, S. 13. Zum Teuflischen in Bezug auf Grenouille vgl. auch Barbetta: *Poetik des Neo-Phantastischen*, S. 128–131 u. Spancken: Patrick Süskind: *Das Parfum*, S. 94–98.

3122 Süskind: *Das Parfum*, S. 25.

3123 Süskind: *Das Parfum*, S. 26.

3124 Süskind: *Das Parfum*, S. 27.

wurde, gaben sie die Mordanschläge auf. Sie hatten wohl eingesehen, daß er nicht zu vernichten war.“³¹²⁵

Als Heranwachsender bekommt Grenouille Arbeit beim Gerber Grimal, die im „Mischen von giftigen Gerb- und Färbebrühen“ und im „Ausbringen ätzender Lohen“ besteht und daher „lebensgefährlich“ ist.³¹²⁶ Doch Grenouille überlebt gegen alle Erwartungen von außen nicht nur diese Zeit, sie gibt ihm auch Gelegenheit, seine innere olfaktorische Bibliothek von Paris aufzubauen und ganz beiläufig zum Mörder zu werden. Grenouilles Bedürfnis nach Herrschaft ist auf den Bereich der Gerüche und Düfte konzentriert. Niemand nimmt daher davon Notiz, wie er Paris für sich, wie ein ungestümer olfaktorischer Feldherr, zunächst planlos und unsystematisch ‚erobert‘ und sich einverleibt: „Er war gierig. Das Ziel seiner Jagten bestand darin, schlichtweg alles zu besitzen, was die Welt an Gerüchen zu bieten hatte, und die einzige Bedingung war, daß die Gerüche neu seien.“³¹²⁷ Im Rahmen eines „Feuerwerk[s]“³¹²⁸ zu Ehren des Königs,³¹²⁹ das Grenouilles Nase langweilt, entdeckt der angehende Tyrann einen ganz besonderen Duft, den er sich um jeden Preis einverleiben muss: „Er mußte ihn haben, nicht um des schieren Besitzes, sondern um der Ruhe seines Herzens willen.“³¹³⁰ Nach einigem Suchen entdeckt er in „der Rue des Marais“³¹³¹ schließlich die Quelle des Duftes: „Ein Mädchen saß an diesem Tisch und putzte Mirabellen.“³¹³² Der Duft des Mirabellenmädchens bedeutet für Grenouille „die ästhetische Erfahrung des absolut Schönen“.³¹³³ Er erkennt in dem Duft „das höhere Prinzip, nach dessen Vorbild sich die anderen ordnen mußten. Er war die reine Schönheit.“³¹³⁴ Das Motiv des ‚Lustmordes‘ transformiert der Roman in den ‚Duftmord‘: Grenouille wird von keinem sexuellen oder erotischen Begehren beherrscht, sondern ausschließlich von dem ihn überwältigenden Duft des Mädchens: „Er wollte wie mit einem Prägestempel das apothetische Parfum ins Kuddelmuddel seiner schwarzen Seele pressen, es haargenau erforschen und fortan nur noch nach den inneren Strukturen dieser Zauberformel denken, leben, riechen.“³¹³⁵ Nachdem Grenouille das

³¹²⁵ Süskind: *Das Parfum*, S. 28 f.

³¹²⁶ Süskind: *Das Parfum*, S. 35.

³¹²⁷ Süskind: *Das Parfum*, S. 45.

³¹²⁸ Süskind: *Das Parfum*, S. 46.

³¹²⁹ Vgl. Süskind: *Das Parfum*, S. 46.

³¹³⁰ Süskind: *Das Parfum*, S. 47 f.

³¹³¹ Süskind: *Das Parfum*, S. 54.

³¹³² Süskind: *Das Parfum*, S. 50.

³¹³³ Hallet: *Das Genie als Mörder*, S. 278.

³¹³⁴ Süskind: *Das Parfum*, S. 51.

³¹³⁵ Süskind: *Das Parfum*, S. 52.

Mädchen, ohne dabei ein Unrechtsempfinden zu verspüren, erwürgt hat,³¹³⁶ bemächtigt er sich ihres Duftes: „Er roch sie ab vom Kopf bis an die Zehen“. Die olfaktorische Defloration ist ein dionysischer Rausch, der Grenouilles gesamte weitere Existenz determiniert. Diese Dufterfahrung bewahrt er sich tief in seinem Inneren, sie ist der Grundstein für sein olfaktorisches Imperium: „Als er sie welkgerochen hatte, blieb er noch eine Weile neben ihr hocken, um sich zu versammeln, denn er war übertoll mit ihr. Er wollte nichts von ihrem Duft verschütten. Erst mußte er die innern Schotten dicht verschließen.“ Beglückt von dieser Erfahrung verbindet Grenouille den Duft des Mädchens mit der (zunächst nur inneren) Errichtung seiner ästhetischen Tyrannis: „In dieser Nacht erschien ihm sein Verschlag wie ein Palast und seine Bretterpritsche wie ein Himmelbett. Was Glück sei, hatte er in seinem Leben bisher nicht erfahren.“³¹³⁷ Der Duftmord an dem Mädchen markiert die Initialzündung für die Geburt des olfaktorisch auf die Romanwelt wirksam werdenden Tyrannen. Der Erzähler formuliert, unter Einbezug des Geniediskurses, für Grenouille und die Leser*innen die entsprechenden Gedanken, die der sprachlich ‚zurückgebliebene‘ Grenouille sicher nicht in dieser Weise gedacht haben kann:

Mit dem heutigen Tag aber schien ihm, als wisse er endlich, wer er wirklich sei: nämlich nichts anderes als ein Genie; und daß sein Leben Sinn und Zweck und Ziel und höhere Bestimmung habe: nämlich keine Geringere, als die Welt der Düfte zu revolutionieren; und daß er allein auf der Welt dazu alle Mittel besitze: nämlich seine exquisite Nase, sein phänomenales Gedächtnis und, als Wichtigstes von allem, den prägenden Duft dieses Mädchens aus der Rue des Marais, in welchem zauberformelhaft alles enthalten war, was einen großen Duft, was ein Parfum ausmachte. Zartheit, Kraft, Dauer, Vielfalt und erschreckende, unwiderstehliche Schönheit. Er hatte den Kompaß für sein künftiges Leben gefunden. Und wie alle genialen Scheusale, denen durch ein äußeres Ereignis ein gerades Geleis ins Spiralenchaos ihrer Seelen gelegt wird, wich Grenouille von dem, was er als Richtung seines Schicksals erkannt zu haben glaubte, nicht mehr ab. [...] Er mußte ein Schöpfer von Düften sein. Und nicht nur irgendeiner. Sondern der größte Parfumeur aller Zeiten.³¹³⁸

³¹³⁶ Vgl. Süskind: *Das Parfum*, S. 52.

³¹³⁷ Süskind: *Das Parfum*, S. 53.

³¹³⁸ Süskind: *Das Parfum*, S. 54. Der „größte Parfumeur aller Zeiten“ lässt seit Wolfram Schütte an die größenwahnsinnige Bezeichnung Wilhelm Keitels für Hitler denken, den er als ‚Größten Feldherr aller Zeiten‘ betitelt hatte. Der ‚GröFaZ‘ avancierte rasch zum Spottnamen. Vgl. Wolfram Schütte: Parabel und Gedankenspiel. Patrick Süskinds erster Roman *Das Parfum*. In: Frankfurter Rundschau, Zeit und Bild (6.4.1985), S. 4. Vgl. auch Hallet: *Das Genie als Mörder*, S. 287.

Sein inneres Imperium wächst in der folgenden Zeit immer weiter heran, Grenouille erschafft sich eine ganze Welt, eine eigene imaginäre olfaktorisch-ästhetisierte Tyrannis, in der seine Alleinherrschaft durch keine äußeren Einflüsse gestört werden kann und die ihn gegen die feindliche Außenwelt weiter resistent macht:

Und bald schon konnte er beginnen, die ersten planvollen Geruchsgebäude aufzurichten: Häuser, Mauern, Stufen, Türme, Keller, Zimmer, geheime Gemächer ... eine täglich sich erweiternde, täglich sich verschönernde und perfekter gefügte innere Festung der herrlichsten Duftkompositionen.³¹³⁹

Von diesem Erlebnis an bleibt Grenouilles unbedingter Wille zur (olfaktorischen) Macht ungebrochen. Skrupel oder ethisch-moralische Abwägungen sind dem olfaktorischen Tyrannen dabei konzeptionell unverständlich: „Daß am Anfang dieser Herrlichkeit ein Mord gestanden hatte, war ihm, wenn überhaupt bewußt, vollkommen gleichgültig.“³¹⁴⁰

Auf Grenouilles finsternem Bildungsweg ist der „Parfumeur[] und Handschuhmacher[]“ Giuseppe Baldini mit seinem Geschäft „auf dem Pont au Change“ über der Seine die nächste Station.³¹⁴¹ Baldini als verkrusteter *poeta doctus* im Parfümeriegewerbe steht im Gegensatz zu dem aus sich selbst heraus schöpfenden finster-omnipotenten Originalgenie Grenouille, das nicht nur im unkonventionellen Mischen der olfaktorischen Ingredienzien sein eigenes Gesetz ausbildet, sondern die Romanwelt insgesamt nach diesem formt. Der künstlerisch und wohl auch bald finanziell abgewirtschaftete Baldini findet sich in der würdelos-unglücklichen Lage, vergeblich das Modeparfüm „Amor und Psyche“ seines verhassten Konkurrenten Pélissier³¹⁴² schlichtweg „kopieren“³¹⁴³ zu wollen.³¹⁴⁴ Grenouille, olfaktorisch Baldini weit überlegen, sieht seine Chance gekommen: „Der Zeck hatte Blut gewittert“.³¹⁴⁵ In der Baldini-Episode verkehrt sich auf postmodern-ironische Weise das Lehrer-Schüler-Verhältnis, Baldini ist für Grenouille nur ein Mittel zum Zweck. „[W]ie eine kleine schwarze Kröte“³¹⁴⁶ kleidet sich Grenouille in den Schein der bürgerlichen Existenz, er lauert und erhält schließlich nach langem Hinauszögern

³¹³⁹ Süskind: Das Parfum, S. 54.

³¹⁴⁰ Süskind: Das Parfum, S. 55.

³¹⁴¹ Süskind: Das Parfum, S. 55.

³¹⁴² Vgl. Süskind: Das Parfum, S. 59.

³¹⁴³ Süskind: Das Parfum, S. 63.

³¹⁴⁴ Zum Parfum ‚Amor und Psyche‘ im Spiegel des antiken Mythos vgl. Neumann: Patrick Süskind: *Das Parfum*, S. 197 f.

³¹⁴⁵ Süskind: Das Parfum, S. 84.

³¹⁴⁶ Süskind: Das Parfum, S. 90.

seinen „Gesellenbrief“,³¹⁴⁷ der ihn theatral-inszenatorisch in die Lage versetzt, sein inneres Imperium unauffällig zu schützen und nach außen eine geduldete gesellschaftliche Rolle einzunehmen. Was Grenouille bei Baldini jedoch auch tatsächlich lernt, obwohl er es in diesem Stadium seiner Existenz wenig benötigt, sind die habituellen Umgangsformen des ‚Meisters‘, olfaktorische Begrifflichkeiten und der ‚korrekte‘ Umgang mit den technischen Apparaturen der Duftmischung. Konträrer zu Grenouilles Erfahrungen könnte sich Baldini kaum in Szene setzten, der über sich behauptet: „Eine solche Nase erwirbt man sich mit Ausdauer und Fleiß“³¹⁴⁸ und verkündet: „Eine Formel ist das A und O jeden Parfums“.³¹⁴⁹ Bei ihrem ersten Zusammentreffen ist sich Grenouille, dessen Name sich nicht zufällig auf das „olfaktorische[] Genie“³¹⁵⁰ reimt, in seinem Machtbewusstsein schnell darüber im Klaren, „daß er diesen Mann, der ihm nun nachgab, schon überwältigt hatte.“³¹⁵¹ Baldini lässt Grenouille, der fragt, ob er das Parfum ‚Amor und Psyche‘ mischen solle,³¹⁵² gewähren und der unscheinbare Knabe entpuppt sich als olfaktorischer *game changer*: „Anscheinend wahllos griff Grenouille in die Reihe der Flakons mit den Duftessenzen“, während er „Pipette, Reagenzglas, Meßglas, Löffelchen und Rührstab – all die Geräte, die den komplizierten Mischprozeß für den Parfumeur beherrschbar machen, [...] kein einziges Mal an[rührte].“ Baldini „war, als spiele“ Grenouille „nur, als pritschle und pansche er wie ein Kind“. ³¹⁵³ Fasziniert und abgestoßen zugleich erkennt Baldini den kindlich wirkenden Despotismus des olfaktorischen Genies, ohne Grenouille zu verstehen oder sich ihm entziehen zu können:

Ich habe ihn für älter gehalten, als er ist, und jetzt kommt er mir jünger vor, [...] wie diese unzugänglichen, unbegreiflichen, eigensinnigen kleinen Vornamen, die, angeblich unschuldig, nur an sich selber denken, die alles auf der Welt sich despotisch unterordnen wollen und es wohl auch tun würden, wenn man sie in ihrem Größenwahn gewähren ließe [...].³¹⁵⁴

Baldini unternimmt hilflose Versuche, den „präpotente[n] Bursche[n]“³¹⁵⁵ und „barbarische[n] Stümper“,³¹⁵⁶ das verabscheuungswürdige „Geschmeiß“ noch

³¹⁴⁷ Süskind: Das Parfum, S. 128.

³¹⁴⁸ Süskind: Das Parfum, S. 90.

³¹⁴⁹ Süskind: Das Parfum, S. 91.

³¹⁵⁰ Süskind: Das Parfum, S. 93.

³¹⁵¹ Süskind: Das Parfum, S. 95.

³¹⁵² Vgl. Süskind: Das Parfum, S. 91.

³¹⁵³ Süskind: Das Parfum, S. 98.

³¹⁵⁴ Süskind: Das Parfum, S. 98.

³¹⁵⁵ Süskind: Das Parfum, S. 99.

³¹⁵⁶ Süskind: Das Parfum, S. 100.

zurückzustoßen, doch Grenouille entwapfnet ihn olfaktorisch, indem er sich die Parfumwerkstatt mit dem „erlesene[n] Parfum ‚Amor und Psyche‘“ erobert.³¹⁵⁷ An seinem hilflosen Meister Baldini zeigt sich im Kleinen, was Grenouille später im Großen durchexerzieren wird: „Es gibt eine Überzeugungskraft des Duftes, die stärker ist als Worte, Augenschein, Gefühl und Wille.“³¹⁵⁸ Grenouille ist sich seines Sieges über Baldini sicher, jetzt geht es ihm darum, seine Herrschaft absolut zu machen. In Bezug auf das exakt kopierte Parfum lässt er im Ton unterwürfig, aber in der Zielsetzung selbstbewusst-überlegen verlautbaren: „Wenn Sie erlauben Maître, will ich es verbessern.“³¹⁵⁹ Mit wenigen flinken Arbeitsschritten erschafft Grenouille auf der Basis von ‚Amor und Psyche‘ „ein völlig neuartiges Ding, das eine ganze Welt aus sich erschaffen konnte“.³¹⁶⁰ Baldini ist vollends überwältigt und zu keinem Widerstandsgedanken mehr fähig: „Das Parfum war herrlich. Es war im Vergleich zu ‚Amor und Psyche‘ wie eine Sinfonie im Vergleich zum einsamen Gekratze einer Geige.“³¹⁶¹ Der Plagiator Baldini wird den neuen Duft, wie alle Schöpfungen Grenouilles, als sein eigenes Werk ausgeben und vermarkten. Für ihn muss auch schon aufgrund der erzählten Zeit im Roman unreflektiert bleiben, wie seine Titelwahl für dieses erste Parfum Grenouilles, „Nuit Napolitaine“,³¹⁶² – die neapolitanische Nacht – im Französischen phonetisch auf den Alleinherrscher Napoleon vorausweist, der Europa unterwerfen und wie oben angemerkt, für die Leser*innen gleich auf der ersten Seite des Romans mit Grenouille in eine Reihe gestellt wird. Nach dieser folgenreichen Nacht kauft Baldini tags darauf Grimal Grenouille für die „enorme Summe“ von „[z]wanzig Livre“ ab, woraufhin sich der Gerber zur Feier des Tages „hemmungslos“ betrinkt und anschließend durch ein Missgeschick stirbt.³¹⁶³ Während die Leiche des im Alkoholrausch tödlich verunglückten Grimal die Seine hinuntertreibt, feiert Grenouille seinen tyrannischen Triumph:³¹⁶⁴ „Mit beginnendem Schlaf versenkte er sich tiefer und tiefer in sich hinein und hielt triumphalen Einzug in seiner inneren Festung, auf der er sich ein geruchliches Siegesfest erträumte, eine gigantische Orgie mit Weihrauchqualm und Myrrhendampf, zu Ehren seiner selbst.“³¹⁶⁵ Nach Außen lässt sich Grenouille in seiner ‚Lehrzeit‘ von seinem vermeintlichen Meister

3157 Süskind: *Das Parfum*, S. 99.

3158 Süskind: *Das Parfum*, S. 100.

3159 Süskind: *Das Parfum*, S. 102.

3160 Süskind: *Das Parfum*, S. 104.

3161 Süskind: *Das Parfum*, S. 103.

3162 Süskind: *Das Parfum*, S. 104.

3163 Süskind: *Das Parfum*, S. 105.

3164 Vgl. Süskind: *Das Parfum*, S. 106.

3165 Süskind: *Das Parfum*, S. 106.

„wie eine Silbermine, wie ein[] Goldesel“ gnadenlos „ausplündern“³¹⁶⁶ und beschert dem Inhaber des Hauses Baldini einen Triumph nach dem nächsten. Innerlich verfolgt der „Hexenmeister[]“³¹⁶⁷ jedoch stringent seine eigenen Pläne. Grenouille geht es – immer im Hinblick auf den Duft des ermordeten Mädchens, den er nur in seinem Inneren bewahrt hat – um eine materielle Konservierungsmöglichkeit von Düften. Als Grenouilles Destillationsversuche mit dem „Alambic“³¹⁶⁸ trotz aller Bemühungen scheitern und er „keinen einzigen Tropfen konkreter Duftessenz gefördert“ bekommt, wird er „lebensbedrohlich krank“ und über seine krankhaften Hauterscheinungen in die Nähe eines sich selbst geißelnden Märtyrers gerückt: „Nach einer Weile sah Grenouille aus wie ein von innen gesteinigter Märtyrer, aus hundert Wunden schwärend.“³¹⁶⁹ Benjamin beschreibt anhand des barocken Trauerspiels das Wechselverhältnis von Tyrann und Märtyrer. Bei Grenouille kippen seine tyrannischen Ambitionen, wie der Roman mit ironischer Haltung erzählt, ins Kreatürlich-Märtyrerhafte und dann jedoch ebenso schnell wieder zurück ins Tyrannische. Als er, scheinbar sterbend, von Baldini erfährt, dass in Grasse noch ausgefeiltere Techniken der Duftgewinnung existieren,³¹⁷⁰ gesundet Grenouille märchenhaft schnell und wird schließlich mit dem Gesellenbrief in der Tasche von Baldini freigegeben. Grenouille will nach Grasse, Paris hat er, ohne dass es irgendjemand Außenstehendes wüsste, bereits für sich erobert: „[E]r besaß Paris, seit Jahren.“³¹⁷¹ Baldini, der auf dem Höhepunkt seines Ruhmes und seiner ökonomischen Potenz glaubt, dem olfaktorischen Spuk und untergründigen ‚Teufelspakt‘ glücklich entkommen zu sein, ereilt, wie üblicherweise die Weggefährten und -gefährten Grenouilles, das Schicksal: „In der Nacht nämlich geschah eine kleine Katastrophe. [...] Zwei Häuser stürzten in den Fluß, so vollständig und so plötzlich, daß keiner der Insassen gerettet werden konnte.“³¹⁷²

25.3 Im inneren Reich der Düfte: Grenouilles imaginäre Tyrannis

Grenouille macht sich auf den Weg nach Grasse, um neue Techniken der Duftkonservierung zu erlernen, erkennt jedoch rasch, dass er mit seiner Entfernung

³¹⁶⁶ Süskind: *Das Parfum*, S. 124 f.

³¹⁶⁷ Süskind: *Das Parfum*, S. 109 f.

³¹⁶⁸ Süskind: *Das Parfum*, S. 120.

³¹⁶⁹ Süskind: *Das Parfum*, S. 121.

³¹⁷⁰ Süskind: *Das Parfum*, S. 127.

³¹⁷¹ Süskind: *Das Parfum*, S. 130.

³¹⁷² Süskind: *Das Parfum*, S. 134.

von Paris auch dem „geballte[n] Menschenbrodem“³¹⁷³ entronnen ist und ändert seine Pläne: „Grenouille wollte nicht mehr irgendwohin, sondern nur noch weg, weg von den Menschen.“³¹⁷⁴ Der angehende Künstlertyrann hat im wahrsten Sinne des Wortes die Nase voll von Paris und steuert mit olfaktorischer Sicherheit den „menschenfernste[n] Punkt des ganzen Königreichs“ an, den vulkanischen Berg „Plomb du Cantal“.³¹⁷⁵ Hier war er „der einzige Mensch auf der Welt“³¹⁷⁶ und erlebt einen dionysischen Triumph- und Euphorierausch:

Er schrie vor Glück. Rucksack, Decke, Stock warf er von sich und trampelte mit den Füßen auf den Boden, warf die Arme in die Höhe, tanzte im Kreis, brüllte seinen Namen in alle vier Winde, ballte die Fäuste, schüttelte sie triumphierend gegen das ganze weite unter ihm liegende Land und gegen die sinkende Sonne, triumphierend, als hätte er sie persönlich vom Himmel verjagt.³¹⁷⁷

Grenouille beginnt „sich auf dem Berg einzurichten“³¹⁷⁸ und wird, nicht unähnlich der Hans Castorp'schen sieben *Zauberbergs*-Jahre, eben diese Zeitspanne auf ‚seinem‘ Berg zubringen und dabei, wie aus dem Kontext sichtbar wird, ebenfalls ironischerweise ganz beiläufig die „sieben Jahren des siebenjährigen [sic] Krieges“³¹⁷⁹ (1756–1763) märchenhaft ‚verträumen‘. Nach außen gibt sich der wundersame Eremit anspruchslos. Grenouille „leckte“ Wasser vom Felsen und isst „kleine Salamander und Ringelnattern“ und „trockene Flechten und Gras und Moosbeeren“, wobei ihn „[d]iese nach bürgerlichen Maßstäben völlig undiskutable Ernährungsweise [...] nicht im mindesten [verdroß]“.³¹⁸⁰ Der von menschlichen Gerüchen freie Berg bietet dem olfaktorischen Ästheteten – hierin finden sich ebenfalls ironisch zu verstehende Anklänge an Huysmans *À rebours*,³¹⁸¹ dessen Hauptfigur Jean Floressas Des Esseintes mit Grenouille nicht zufällig den ersten Vornamen teilt – den idealen Rückzugsraum für seine olfaktorische *l'art pour l'art*: „Nahe der Wasserstelle entdeckte er einen natürlichen Stollen, der in vielen engen Windungen in das Innere des Berges führte, bis er nach etwa dreißig Metern an einer Verschüttung endete.“³¹⁸² Für Grenouille wird der Stollen zum sakral-ästhetischen Raum, der

³¹⁷³ Süskind: *Das Parfum*, S. 137.

³¹⁷⁴ Süskind: *Das Parfum*, S. 139.

³¹⁷⁵ Süskind: *Das Parfum*, S. 141.

³¹⁷⁶ Süskind: *Das Parfum*, S. 143.

³¹⁷⁷ Süskind: *Das Parfum*, S. 143.

³¹⁷⁸ Süskind: *Das Parfum*, S. 144.

³¹⁷⁹ Scherf: *Der verführte Leser*, S. 250.

³¹⁸⁰ Süskind: *Das Parfum*, S. 144.

³¹⁸¹ Zu Huysmans vgl. auch Neumann: Patrick Süskind: *Das Parfum*, S. 189.

³¹⁸² Süskind: *Das Parfum*, S. 144.

ihm, wie Algabals edelsteinbesetzte unterirdische Höhlen, als Rückzugsort und Herrschaftsgebiet der ästhetischen Entfaltung gleichermaßen dient.³¹⁸³ „Sorgsam breitete er seine Pferddecke auf dem Boden, als bedecke er einen Altar, und legte sich darauf. Er fühlte sich himmlisch wohl. Er lag im einsamsten Berg Frankreichs fünfzig Meter tief unter der Erde wie in seinem eigenen Grab.“³¹⁸⁴ Seine äußeren Umstände sind Grenouille vollkommen gleichgültig, „[d]enn hier, in der Gruft, lebte er eigentlich.“³¹⁸⁵ Der Text nehme, so Reinhard Wilczek, eine „parodistische Verfremdung des Zarathustra-Stoffes“³¹⁸⁶ vor. Grenouille ist jedoch nicht der Zarathustra Nietzsches, der sich vor den Menschen zurückgezogen hat und dabei stets das Bild des fernen Übermenschen vor dem geistig-philosophischen Auge trägt, sondern der ästhetische Dufttyrann bleibt einzig und allein auf sich selbst fokussiert: „Nur zu seinem eigenen, einzigen Vergnügen hatte er sich zurückgezogen, nur, um sich selbst nahe zu sein. Er badete in seiner eigenen, durch nichts mehr abgelenkten Existenz und fand das herrlich.“ Zwischen der äußeren eremitisch-darbenden Erscheinung Grenouilles und seinem Innenleben tut sich ein eklatanter Gegensatz auf. Das Motiv des Pilgers, Einsiedlers und Büßers wird ironisch liquidiert, da es Grenouille nicht um religiöse Erfahrung, geistige Klarheit oder asketische Selbstkasteiung geht, sondern ausschließlich um Macht, Herrschaft, Rausch und dionysischen Exzess: „Wie seine eigene Leiche lag er in der Felsengruft, kaum noch atmend, kaum daß sein Herz noch schlug – und lebte doch so intensiv und ausschweifend, wie nie ein Lebemann draußen in der Welt gelebt hatte.“³¹⁸⁷

Bevor Grenouille seine olfaktorische Macht in der Welt draußen, gegenüber den ‚Massen‘, ausleben wird,³¹⁸⁸ errichtet er nun in aller Ruhe seine innere ästhetische Tyrannei: „Schauplatz diese Ausschweifungen war [...] sein inneres Imperium, in das er von Geburt an die Konturen aller Gerüche eingegraben hatte, denen er jemals begegnet war.“ Der tyrannische Autor, Regisseur, und Protagonist in einem orchestriert dabei planvoll den ritualisierten

3183 Ironische Anklänge an die Romantik und *Heinrich von Ofterdingen* (1802) von Novalis mit der durch den Bergmann eingeleiteten Grafen-von-Hohenzollern-Episode können hier ebenfalls ausgemacht werden.

3184 Süskind: *Das Parfum*, S. 145.

3185 Süskind: *Das Parfum*, S. 146.

3186 Reinhard Wilczek: Zarathustras Wiederkehr. Die Nietzsche-Parodie in Patrick Süskinds *Das Parfum*. In: *Wirkendes Wort* 50 (2000), S. 248–255, hier S. 254. Zur Ähnlichkeit des Settings heißt es bei Wilczek: „Grenouilles Aufstieg in das Zentralmassiv der Auvergne, abseits der Geruchswelt der Menschen, korrespondiert mit Zarathustras Aufstieg in das Gebirge“. Wilczek: Zarathustras Wiederkehr, S. 250.

3187 Süskind: *Das Parfum*, S. 146.

3188 Vgl. hierzu besonders die Hinrichtungsszene, die zum Bacchanal ausufert und die in Kapitel III.25.7 analysiert wird.

Ablauf der olfaktorischen Staatsgeschäfte: „Um sich in Stimmung zu bringen, beschwor er zunächst die frühesten, die allerentlegensten“ Gerüche von Madame Gaillard, Pater Terrier, Amme Bussie und „den Mördergeruch seiner Mutter“. Grenouille „schwelgte in Ekel und Haß, und es sträubten sich seine Haare vor wohliligem Entsetzen.“ Mit „eine[m] kleinen geruchlichen Abstecher zu Grimal“ kann dieser „Aperitif der Abscheulichkeiten“ abgerundet werden und der olfaktorische Wonnegraus hat sein Ziel, nämlich die Stimulation von Grenouilles göttlich konnotierter Tyrannenwut, erreicht.³¹⁸⁹

Und dann brach mit einem Mal – das war der Sinn der Übung – mit orgastischer Gewalt sein angestauter Haß hervor. Wie ein Gewitter zog er her über diese Gerüche, die es gewagt hatten, seine erlauchte Nase zu beleidigen. Wie Hagel auf ein Kornfeld drosch er auf sie ein, wie ein Orkan zerstäubte er das Geluder und ersäufte es in einer riesigen reinigenden Sintflut destillierten Wassers. So gerecht war sein Zorn. So groß war seine Rache.³¹⁹⁰

Grenouilles Machtgelüste beschreibt der Erzähler stets in ironisch-distanzierter Haltung. Dies sollte aber nicht darüber hinwegtäuschen, dass in der Romanwelt auf diese Herrschaftsimaginationen Grenouilles 25 weitere Morde, eine Massenunterwerfung und ein kannibalischer Suizid folgen. Der erste, „eruptive Akt der Extinktion aller widerwärtigen Gerüche“ ist nur ein Vorspiel, jedoch „[f]ast war ihm diese Nummer das liebste in der ganzen Szenenfolge seines inneren Welttheaters“,³¹⁹¹ Fieskos Streben nicht unähnlich geht es Grenouille um die vollständige ästhetische Kontrolle der Welt.

Nach diesem Auftakt lässt sich Grenouille im nächsten Akt „feine Düfte um die Nase spielen“³¹⁹² und erhebt sich, wie der Erzähler ironisch-spöttelnd kommentiert, als olfaktorischer Leviathan über sein inneres Reich: „Er stand auf, der große innere Grenouille, wie ein Riese stellte er sich hin, in seiner ganzen Pracht und Größe, herrlich war er anzuschauen – fast schade, daß ihn keiner sah!“³¹⁹³ Grenouilles Herrschaft über seine ästhetische Tyrannis ist dabei von Hybris und Willkür geprägt:

Ja! Dies war sein Reich! Das einzigartige Grenouillereich! Von ihm, dem einzigartigen Grenouille erschaffen und beherrscht, von ihm verwüstet, wann es ihm gefiel, und wieder aufgerichtet, von ihm ins Unermeßliche erweitert und mit

³¹⁸⁹ Süskind: *Das Parfum*, S. 147. Hervorhebung im Original.

³¹⁹⁰ Süskind: *Das Parfum*, S. 147.

³¹⁹¹ Süskind: *Das Parfum*, S. 148.

³¹⁹² Süskind: *Das Parfum*, S. 148.

³¹⁹³ Süskind: *Das Parfum*, S. 149.

dem Flammenschwert verteidigt gegen jeden Eindringling. Hier galt nichts als sein Wille, der Wille des großen, herrlichen, einzigartigen Grenouille.³¹⁹⁴

Ähnlich dem Schöpfer in der Genesis und dem Algabal des Ästhetizismus erscheint Grenouille als göttlich tätige Instanz seiner Kunstwelt, welche allein seinen Gesetzen folgt:

Und nachdem die üblen Gestänke der Vergangenheit hinweggetilgt waren, wollte er nun, daß es dufte in seinem Reich. [...] Bis in die entlegendsten Regionen seines Reiches eilte der Große Grenouille, der rasende Gärtner, und bald war kein Winkel mehr, in den er kein Duftkorn geworfen hatte. Und er sah, daß es gut war [...].³¹⁹⁵

Grenouille thront im Zentrum seiner ästhetischen Tyrannis. Das Feuerwerk findet jetzt nicht mehr, wie in der Mordnacht, als Grenouille das Mirabellenmädchen erdrosselte, zu Ehren des Königs satt, sondern Grenouille brennt das Feuerwerk der Düfte nur zu alleinigen Ehren seiner Selbstherrschaft ab, in seinem Inneren ist er, durch sich selbst erwählt, der Herrscher der Welt:

Und die Blüten, liebkost, verströmten Duft und vermischten ihre Myriaden Düfte zu einem ständig changierenden und doch in ständigem Wechsel vereinten universalen Huldigungsduft an Ihn, den Großen, den Einzigen, den Herrlichen Grenouille, und dieser, auf einer goldduftenden Wolke thronend, sog den Odem schnuppernd wieder ein, und der Geruch des Opfers war ihm angenehm. Und er ließ sich herab, seine Schöpfung mehrmals zu segnen [...]. Es stand eine wahre Ballnacht der Düfte bevor mit einem gigantischen Brillantenduftfeuerwerk.³¹⁹⁶

Doch damit nicht genug. Nachdem der Tyrann seine innere Welt in Huldigungen zu seinen Ehren versunken weiß, treibt es ihn, mit Nietzsche gesprochen, „instinktiv nach seiner Burg und Heimlichkeit, wo er von der Menge, den Vielen, den Allermeisten erlöst ist, wo er die Regel ‚Mensch‘ vergessen darf, als deren Ausnahme.“³¹⁹⁷ Grenouille spricht zu sich selbst und zu seiner ästhetischen Welt: „Siehe, ich habe ein großes Werk getan, und es gefällt mir sehr gut. Aber wie alles Vollendete beginnt es mich zu langweilen. Ich will mich zurückziehen und mir zum Abschluß dieses arbeitsreichen Tages in den Kammern meines Herzens noch eine kleine Beglückung gönnen.“³¹⁹⁸ Die „kleine Beglückung“, die erst später auserzählt wird, besteht im Genuss des Duftes

³¹⁹⁴ Süskind: *Das Parfum*, S. 149.

³¹⁹⁵ Süskind: *Das Parfum*, S. 149.

³¹⁹⁶ Süskind: *Das Parfum*, S. 150.

³¹⁹⁷ Nietzsche: *Jenseits von Gut und Böse*, S. 43.

³¹⁹⁸ Süskind: *Das Parfum*, S. 151.

des ermordeten Mirabellenmädchens. Grenouilles gesamtes vorheriges Schaffen läuft auf diesen einen Punkt hinaus: Der ästhetisierte Mord hat ihm den Duft des Mädchens, seinen höchsten Genuss ‚besichert‘. In einer Passage, die in postmoderner Zitationsfreude Nietzsches *Zarathustra* mit Joseph von Eichendorffs *Mondnacht* (1837)³¹⁹⁹ verbindet, heißt es: „Also sprach der Große Grenouille und segelte, während das einfache Duftvolk unter ihm freudig tanzte und feierte, mit weitausgespannten Flügeln von der goldenen Wolke herab über das nächtliche Land seiner Seele nach Haus in sein Herz.“ Grenouille legt sein „Doppelamt des Rächers und Weltenerzeugers“ eine Zeitlang ab: „Der göttlichen Schöpfungs- und Repräsentationsverpflichtungen müde, sehnte sich der Große Grenouille nach häuslichen Freuden.“³²⁰⁰ Bemerkenswert ist, wie sehr die völlige Abgeschiedenheit des olfaktorischen ‚Märchenschlosses‘ in Grenouilles Innerem an das phantastisch-abgeschirmte Schloss aus de Sades *Die hundertzwanzig Tage von Sodom* erinnert, in dem sich die tyrannischen ‚Wüstlinge‘ ganz ihren brutalen Orgien und sadistischen Morden hingeben. In *Das Parfum* heißt es in Bezug auf Grenouille:

Sein Herz war ein purpurnes Schloß. Es lag in einer steinernen Wüste, getarnt hinter Dünen, umgeben von einer Oase aus Sumpf und hinter sieben steinernen Mauern. Es war nur im Flug zu erreichen. Es besaß tausend Kammern und tausend Keller und tausend feine Salons, darunter einen mit einem einfachen purpurnen Kanapee, auf welchem Grenouille, der nun nicht mehr der Große Grenouille war, sondern Grenouille ganz privat oder einfach der liebe Jean-Baptiste, sich von der Mühsal des Tages auszuruhen pflegte.³²⁰¹

In seinem Schloss „eilten die imaginären Diener“,³²⁰² um Grenouille „die kostbaren Flaschen“³²⁰³ der vom ihm geordneten Gerüche zu kredenzen. Ziel dieses exzessiven „Gelages“ ist der dionysische Duftrausch. Grenouille ist ‚trunken‘ vor Duft, „aber er wollte den Abend nicht beschließen, ohne noch die letzte Flasche, die herrlichste, geleert zu haben: Es war der Duft des Mädchens aus der Rue des Marais ...“.³²⁰⁴ Die Ergötzung am durch den Mord gewonnenen Duft, seine absolute Kontrolle über ihn und sein hemmungsloser Genuss sind in Grenouilles Innerem auf dem Plomb du Cantal Zentrum seiner Tyrannis und Staatsschatz in einem. Nachdem ein Exzess beendet ist, versorgt sich der erwachte Grenouille notdürftig in aller Eile selbst, bis „[d]ie nächste

³¹⁹⁹ Vgl. auch Sager: Zwischen Sinnlichkeit und Grauen, S. 49.

³²⁰⁰ Süskind: *Das Parfum*, S. 151.

³²⁰¹ Süskind: *Das Parfum*, S. 151.

³²⁰² Süskind: *Das Parfum*, S. 152.

³²⁰³ Süskind: *Das Parfum*, S. 153.

³²⁰⁴ Süskind: *Das Parfum*, S. 154.

Vorstellung des grenouillschen Seelentheaters begann³²⁰⁵ und er wieder in sein Duftreich eintaucht. „So ging es sieben ganze Jahre lang“, und Grenouille hätte keinen Grund gehabt, seine erste ästhetische Tyrannis, das „selbstgeschaffene[] Reich seiner Seele“ zu verlassen,³²⁰⁶ wenn sich der Erzähler nicht zu einem, zugebenermaßen etwas konstruiert wirkenden Kunstgriff genötigt gesehen hätte, um die Romanhandlung erneut voranzutreiben und die Plombdu-Cantal-Zeit damit nur zu einer Station, nicht aber zur Endstation für Grenouille zu machen. Während der „Donnerschlag“ des Ersten Weltkrieges den Thomas Mann'schen *Zauberberg* (1924) „sprengt“,³²⁰⁷ verschläft Grenouille den Siebenjährigen Krieg ganz beiläufig, erwacht jedoch aufgrund einer anderen, ganz persönlichen „Katastrophe“³²⁰⁸ aus seinem selbstorchestrierten ‚Dornröschenschlaf‘: Grenouille „konnte sich [...] um alles in der Welt nicht riechen!“³²⁰⁹ Dass dem Geruchsgenie dies so plötzlich erst jetzt bewusst wird, ist als märchenhaftes Element aufzufassen und vom körperlich-fleischlichen bzw. -schweißlichen Standpunkt aus nicht gerade ein realistisches Moment des Romans. Doch ästhetisch-konzeptionell kann immerhin in Bezug auf die Figurenkonzeption festgestellt werden: Der „Metapher der Geruchlosigkeit entspricht auf der moralischen Seite die Ruchlosigkeit.“³²¹⁰ Mit dem Verlassen seiner Höhle endet die erste ästhetische Tyrannis Grenouilles, die sich innerhalb der Diegese (noch) als rein imaginär darstellt. Sein tyrannisches Potenzial ist am Ende der Berg-Episode damit jedoch noch längst nicht ausgeschöpft.

25.4 Das „Duftdiadem“

Das zentrale Binnenkunstwerk des Romans ist Grenouilles mörderisches ‚Meisterparfum‘, komponiert aus dem Duft von 25 Mädchen. Nach seiner durch die Erkenntnis der eigenen Geruchlosigkeit beendeten inneren

³²⁰⁵ Süskind: *Das Parfum*, S. 156.

³²⁰⁶ Süskind: *Das Parfum*, S. 157.

³²⁰⁷ Thomas Mann: *Der Zauberberg*. Roman [1924]. In: Ders.: *Große kommentierte Frankfurter Ausgabe. Werke – Briefe – Tagebücher*. Hrsg. v. Heinrich Detering u. a. Bd. 5.1. *Der Zauberberg*. Hrsg. u. textkritisch durchges. v. Michael Neumann. Frankfurt a. M.: Fischer 2002, S. 1075.

³²⁰⁸ Süskind: *Das Parfum*, S. 157.

³²⁰⁹ Süskind: *Das Parfum*, S. 158. Während Peter Schlemihl bei Adelbert von Chamisso seinen Schatten an den Teufel verkauft, bemerkt der ‚teuflische‘ Grenouille lange Jahre nicht sein Defizit des fehlenden Eigengeruchs, das dazu führt, dass sich die Menschen von ihm absondern. Vgl. Adelbert von Chamisso: *Peter Schlemihls wundersame Geschichte* [1813]. Hrsg. v. Florian Gräfe. 2., durchges. u. erw. Ausgabe. Ditzingen: Reclam 2020, Nachdruck 2021 (= Reclam XL 19439).

³²¹⁰ Frizen u. Spancken: Patrick Süskind: *Das Parfum*, S. 23.

ästhetischen Tyrannis auf dem Plomb du Cantal und der Taillade-Episode macht er sich auf den Weg nach Grasse. In der „Stadt Grasse, seit einigen Jahrzehnten unumstrittene Produktions- und Handelsmetropole für Duftstoffe“,³²¹¹ will sich Grenouille „einige Techniken der Duftgewinnung“³²¹² aneignen, wittert jedoch sofort „etwas mörderisch Gutes“³²¹³ in der Stadt. Die regelrechte „Geruchsattacke“ erscheint ihm zunächst als olfaktorisches *déjà-vu*: „Der Duft, der aus dem Garten herüberwehte, war der Duft des rot-haarigen Mädchens, das er damals ermordet hatte“,³²¹⁴ doch „[d]as Mädchen war noch ein Kind.“³²¹⁵ Damit wird das Steigerungspotenzial des Duftes vom Mirabellenmädchen hervorgehoben: „In ein bis zwei Jahren aber würde dieser Geruch gereift sein und eine Wucht bekommen, der sich kein Mensch, weder Mann noch Frau, würde entziehen können.“³²¹⁶ Der Duft von Laure verspricht, sich noch betörender zu entwickeln als der des ersten Mordopfers. Für Grenouille, der nicht in ethisch-moralischen Kategorien denk, steht außer Frage, dass er das Mädchen töten wird, um ihren Duft, diesmal auch technisch versiert, an sich zu reißen: „Er wollte diesen Duft haben! [...] [D]en Duft des Mädchens hinter der Mauer wollte er sich wahrhaftig aneignen; ihn wie eine Haut von ihr abziehen und zu seinem eigenen Duft machen.“³²¹⁷ Um bürgerlich beschirmt zu lauern, aber auch die notwendigen Techniken der Duftgewinnung und -konservierung, der „Mazeration“³²¹⁸ bzw. der „Kunst der kalten Beduftung“³²¹⁹ zu erlernen, findet der ‚Zeck‘ Unterschlupf in der Parfümerie der Witwe Madame Arnulfi und ihres Gesellen³²²⁰ Druot. Für den Mörder Grenouille steht fest: „Was er begehrte, war der Duft gewisser Menschen. Jener äußerst seltenen Menschen, die Liebe inspirierten. Diese waren seine Opfer.“³²²¹ Er geht in seinen Mordabsichten nun äußerst planvoll, strukturiert und beharrlich vor, verfeinert seine Techniken um bisweilen mit der Nase „nach dem Stand der Dinge im Garten hinter der Mauer am anderen Ende der Stadt zu sehen.“³²²² Der Mädchenmörder Grenouille ist ein ästhetisch-ästhetischer Tyrann, der die Alleinherrschaft über das Reich der Düfte mit einem

3211 Süskind: Das Parfum, S. 195 f.

3212 Süskind: Das Parfum, S. 196.

3213 Süskind: Das Parfum, S. 199.

3214 Süskind: Das Parfum, S. 200.

3215 Süskind: Das Parfum, S. 201.

3216 Süskind: Das Parfum, S. 201 f.

3217 Süskind: Das Parfum, S. 202 f.

3218 Süskind: Das Parfum, S. 206.

3219 Süskind: Das Parfum, S. 212 f.

3220 Vgl. Süskind: Das Parfum, S. 204.

3221 Süskind: Das Parfum, S. 222 f.

3222 Süskind: Das Parfum, S. 223.

unübertroffenen Kunstwerk, seinem Parfum, krönen will. Den Duft Laures, der wie der zentrale Hauptedelstein in einem Diadem erscheint, rahmen innerhalb des Parfums andere Steine bzw. Düfte ein, um ein stimmiges Gesamtbild zu erzeugen: „Natürlich durfte dieser einzigartige Duft nicht roh verwendet werden. Er mußte ihn fassen wie den kostbarsten Edelstein. Ein Duftdiadem mußte er schmieden, an dessen erhabenster Stelle, zugleich eingebunden in andere Düfte und sie beherrschend, *sein* Duft strahlte.“³²²³ Laures Duft ist die ‚Krönung‘ des „Duftdiadem[s]“, das im Roman das zentrale Binnenkunstwerk darstellt, mit dem sich Grenouille nach Belieben die tyrannische Alleinherrschaft über die Menschen ‚erduften‘ kann.

25.5 Tod und Schönheit: Grenouille als Mörder

Grenouilles tyrannisches Streben, mit seinem „Menschenparfum“³²²⁴ die Welt unterwerfen zu können, setzt Tod und Schönheit miteinander in eine enge Beziehung. Auch wenn sein „Duftdiadem“ auf die Menschen eine stark erotisierende Wirkung hat, die schließlich in der kannibalischen Einverleibung Grenouilles gipfeln wird, ist diese Verbindung von Thanatos und Eros für den Schöpfer des Parfums jedoch nur indirekt zutreffend. Grenouille mordet nicht aus sexuellem oder erotischem Interesse, seine Begierde konzentriert sich *allein* auf den Duft. Daher ist er auch kein ‚Lustmörder‘, sondern im wahren Sinne des Wortes ein reiner Duftmörder. Als eben dieser Duftmörder ist sein Interesse auf die Schönheit des Duftes gerichtet, der, so will es die fiktive Welt des Romans, ausschließlich von besonders ‚schönen‘ Mädchen geraubt werden kann. Der Mörder geht bei der Herstellung seines Meisterparfums äußerst planvoll vor. In der Grasse-Episode wird zunächst „die nackte Leiche eines fünfzehnjährigen Mädchens“³²²⁵ entdeckt, ohne die geringste Spur vom Mörder zu finden, „[n]ach einigen Wochen stellte der Polizeileutnant seine Nachforschungen ein.“³²²⁶ Doch es bleibt nicht bei dem einen Mord, denn „[n]icht lange nach Beginn der Jasminernte geschahen zwei weitere Morde. Wieder waren die Opfer bildschöne Mädchen“ und „[w]ieder fehlte vom Täter jede Spur.“³²²⁷ Das in Grasse umgehende „mädchenmordende Monster“³²²⁸

³²²³ Süskind: Das Parfum, S. 228. Hervorhebung im Original.

³²²⁴ Süskind: Das Parfum, S. 229.

³²²⁵ Süskind: Das Parfum, S. 229.

³²²⁶ Süskind: Das Parfum, S. 230.

³²²⁷ Süskind: Das Parfum, S. 231.

³²²⁸ Süskind: Das Parfum, S. 233 f.

verschreckt die Menschen, „[d]er Mörder schien unfassbar, körperlos, wie ein Geist zu sein.“³²²⁹ Hinzu kommt, dass nach ärztlichen Untersuchungen der Opfer klar wird, dass es sich bei den Morden offensichtlich nicht um Sexualdelikte handelt.³²³⁰ Den Menschen fehlt somit ein eindeutiges Motiv für die Taten, während Grenouille durch den Erzähler darauf festgelegt bleibt, dass er sich ausschließlich für den Duft der Mädchen zu seinem olfaktorischen Genuss und seinen ästhetisch-ästhetischen Herrschaftszwecken interessiert. Anders als bei seinem ersten Mord am Mirabellenmädchen in Paris verwendet Grenouille den Duft der ermordeten Mädchen in Grasse zur planvollen Komposition eines Kunstwerkes, das rein für sich genossen, jedoch auch in theatraler Weise höchst wirkungsvoll zu einer Massenperformance eingesetzt werden kann. Der „Grasser Mädchenmörder, der [...] nicht weniger als vierundzwanzig der schönsten Jungfrauen aus allen Schichten des Volkes hinweggerafft hatte,“³²³¹ ist gewillt, sein Meisterparfum mit dem Duft Laures zu krönen. Laures Vater, der Witwer Antoine Richis, der, wie sein sprechender Name bereits verrät, „mit Abstand vermögendste Bürger weit und breit“,³²³² ist argwöhnisch und „traute dem Frieden nicht“,³²³³ der sich scheinbar nach dem letzten Mord eingestellt hatte. Richis „gestand [...] sich ein, daß die schiere Angst ihn gepackt hatte,“³²³⁴ denn „[d]as Kostbarste [...], was Richis besaß, war seine Tochter. Sie war sein einziges Kind, gerade sechzehn Jahre alt, mit dunkelroten Haaren und grünen Augen.“³²³⁵ Der zumindest partiell helllichtige Vater erkennt in Bezug auf den mysteriös erscheinenden Mörder und Laure: „Sein ganzes bisheriges Mordwerk wäre nichts wert ohne sie. Sie war der Schlußstein seines Gebäudes.“³²³⁶ Der Vater entschließt sich folglich, schnell zu handeln. Während Richis als „Finte“ seinen „Mautiertreck“ nach Grenoble ziehen lässt, bewegt er sich „mit Laure und der Zofe in Richtung Cabris“, um sich, so plant er, „[a]m folgenden Tag [...] mit Laure nach den Lerinischen Inseln übersetzen“ zu „lassen, auf deren kleinerer sich das wohlbefestigte Kloster Saint-Honorat befand.“³²³⁷ Richis möchte möglichst rasch eine „Vereinbarung mit dem Baron de Bouyon über die Verheleichung ihrer Kinder Laure und Alphonse“³²³⁸

3229 Süskind: *Das Parfum*, S. 232.

3230 Vgl. Süskind: *Das Parfum*, S. 233.

3231 Süskind: *Das Parfum*, S. 234.

3232 Süskind: *Das Parfum*, S. 236.

3233 Süskind: *Das Parfum*, S. 235.

3234 Süskind: *Das Parfum*, S. 239.

3235 Süskind: *Das Parfum*, S. 236.

3236 Süskind: *Das Parfum*, S. 241.

3237 Süskind: *Das Parfum*, S. 245.

3238 Süskind: *Das Parfum*, S. 246.

treffen, denn, so rechnet er, „[e]ine verheiratete Frau, defloriert und womöglich schon geschwängert, paßte nicht mehr in seine [Grenouilles, T. N.] exklusive Galerie.“³²³⁹ Richis erkennt ganz richtig Grenouilles Serienmordprinzip. Was er nicht ahnt, ist, dass die Morde aus dem künstlerischen Interesse Grenouilles entspringen, die Düfte der Mädchen zu rauben und miteinander zu einer Gesamtkomposition zu arrangieren. Vor dem Mord an Laure besitzt Grenouille in seiner „exklusive[n] Galerie“ bereits „vierundzwanzig winzige Flakons mit der zu Tropfen geronnenen Aura von vierundzwanzig Jungfrauen“.³²⁴⁰ Der Mörder entdeckt die Finte des besorgten Vaters und erschnuppert sich seinen Weg nach La Napoule und zum künftigen Tatort. Schließlich tötet er Laure im Schlaf³²⁴¹ und raubt ihr nach allen Mitteln seiner Kunst ihre olfaktorische Aura, um sein Parfum zu vervollkommen. Für die Bevölkerung, die sich keinen Reim auf Grenouilles ästhetisiertes Morden machen kann, steht der Täter „ganz gewiß mit dem Teufel im Bund, wenn er nicht selbst der Teufel sei“.³²⁴² Nach intensiven Bemühungen wird Grenouille schließlich als der Mörder erkannt und „gefaßt“,³²⁴³ doch zu spät: Er konnte sein Parfum bereits vollenden und besitzt damit alle Handlungsoptionen, wie die Szene seiner geplanten Hinrichtung, die zur Massenorgie ausufert, eindrucklich vor Augen führt.

25.6 Olfaktorische Maskerade und Massensuggestion

Das Parfum erzählt die sukzessive Hinwendung Grenouilles zu theatral-performativen Techniken über das Erlernen der eigenen Maskerade bis zur Orchestrierung der Massen. Dabei verinnerlicht das Geruchsgenie im Laufe seines Lebens scheinbar beiläufig und zufällig (im Sinne von ‚ihm zufallend‘) die Macht theatraler Suggestion, bis er sie, im Deckmantel seines mörderischen Parfüms, meisterhaft beherrscht. Nachdem der ‚Zeck‘ bei Baldini bereits den Nutzen erfahren hatte, inkognito als harmloser Lehrling im Hintergrund ganz unscheinbar und damit unbescholten zu bleiben, ist es vor allem die gelehrtensatirische Episode beim „Marquis de la Taillade-Espinasse“³²⁴⁴ in

³²³⁹ Süskind: *Das Parfum*, S. 247.

³²⁴⁰ Süskind: *Das Parfum*, S. 248.

³²⁴¹ Vgl. Süskind: *Das Parfum*, S. 255.

³²⁴² Süskind: *Das Parfum*, S. 262 f. Die satanischen Bezüge speisen sich auch durch das Motiv des ‚Klumpfußes‘, dieser wurde bei dem flüchtigen Verdächtigen ausgemacht: „Die Sache mit dem vermutlichen Klumpfuß bestärkte freilich die Ansicht, es handle sich bei dem Täter um den Teufel selbst [...]“ Süskind: *Das Parfum*, S. 265.

³²⁴³ Süskind: *Das Parfum*, S. 267.

³²⁴⁴ Süskind: *Das Parfum*, S. 165.

Montpellier, die Grenouilles olfaktorisch-theatraler Inszenierungskunst einen Schub verleiht, denn der skurrile „Taillade ist erst recht ein Mann des Theaters“. ³²⁴⁵ Bei ihm erfährt Grenouille als Demonstrationsobjekt der obskuren „Erdfluidumthorie“ ³²⁴⁶ seine Publikumswirksamkeit und die Wichtigkeit der (Selbst-)Inszenierung mittels Kostüm, Betragen und eigenem Duft. ³²⁴⁷ Nach der Plomb-du-Cantal-Episode beginnt Grenouilles olfaktorische Maskerade: „Er wollte sich [...] den Geruch der Menschen aneignen, den er selbst nicht besaß.“ Es geht ihm dabei um die „Aura“, um die, olfaktorisch definiert, „höchst komplizierte, unverwechselbare Chiffre des *persönlichen* Geruchs“, die „für die meisten Menschen ohnehin nicht wahrnehmbar“ ist. ³²⁴⁸ Grenouille bemerkt sofort, dass er, ‚bekleidet‘ mit seinem selbstkreierten Eigengeruch, plötzlich „eine Wirkung auf die Menschen ausübte.“ ³²⁴⁹ Analog zu Gottfried Kellers *Kleider machen Leute* (1874) vermittelt *Das Parfum*: ‚Düfte‘ machen Leute (und Tyrannen). ³²⁵⁰ Im Gewand bzw. Kostüm seines neuen Duftes überkommt Grenouille in der Menge einer „Hochzeitgesellschaft“ sein „schwarzer Jubel, ein böses Triumphgefühl“, das in tiefer Misanthropie, gepaart mit Größenwahn, mündet. Grenouille „verachte[t]“ die Menschen „mit ganzer Inbrunst [...], weil sie stinkend dumm waren; weil sie sich von ihm belügen und betrügen ließen; weil sie nichts waren, und er war alles!“ ³²⁵¹ Dabei fühlt er „eine sehr kalte und nüchterne Zufriedenheit, wie sie das Bewußtsein der eigenen Macht gebiert.“ ³²⁵² Die bisher nur in seiner imaginären ästhetischen Tyranis verwirklichten Allmachtgelüste sollen nun auch in der Welt draußen Realität werden:

Ja, lieben sollten sie ihn, wenn sie im Banne seines Duftes standen, nicht nur ihn als ihresgleichen akzeptieren, ihn lieben bis zum Wahnsinn, bis zur Selbstaufgabe, zittern vor Entzücken sollten sie, schreien, weinen vor Wonne, ohne zu wissen, warum, auf die Knie sollten sie sinken wie unter Gottes kalten Weihrauch, wenn sie nur *ihn*, Grenouille, zu riechen bekamen! Er wollte der omnipotente Gott des Duftes sein, so wie er es in seinen Phantasien gewesen war, aber nun in der wirklichen Welt und über wirkliche Menschen. Und er wußte, daß dies in seiner Macht stand. ³²⁵³

³²⁴⁵ Frizen u. Spancken: Patrick Süskind: *Das Parfum*, S. 93.

³²⁴⁶ Süskind: *Das Parfum*, S. 168.

³²⁴⁷ Vgl. Süskind: *Das Parfum*, S. 187–189.

³²⁴⁸ Süskind: *Das Parfum*, S. 177. Hervorhebung im Original.

³²⁴⁹ Süskind: *Das Parfum*, S. 181.

³²⁵⁰ In der Parfumindustrie und im Verkauf ist auch immer wieder die Rede davon, dass ein Duft gerade ‚getragen‘ werde und dass der*die Kund*in einen Duft ‚tragen‘ könne.

³²⁵¹ Süskind: *Das Parfum*, S. 183.

³²⁵² Süskind: *Das Parfum*, S. 184.

³²⁵³ Süskind: *Das Parfum*, S. 184. Hervorhebung im Original.

Grenouille ist klar: „Wer die Gerüche beherrschte, der beherrschte die Herzen der Menschen.“³²⁵⁴ Der Plan, seine olfaktorische Tyrannis aus dem Reich des Imaginären in die Wirklichkeit zu überführen, bleibt von nun an der bestimmende Antrieb Grenouilles. Seine Herrschaft ist von seiner Willkür abhängig, es geht Grenouille um die ‚reine‘ Herrschaft, die mit keinem inhaltlichen politischen Programm oder Ähnlichem verbunden ist, sondern die Verherrlichung seiner Existenz durch die Massen ist das einzige Ziel seines ‚bösen‘ Willens zur Macht:

Er war nicht euphorischer Stimmung, als er den Plan faßte, Menschen zu beherrschen. Es war kein wahnsinniges Flackern in seinen Augen, und keine verrückte Grimasse überzog sein Gesicht. Er war nicht von Sinnen. So klaren und heiteren Geistes war er, daß er sich fragte, warum überhaupt er es wollte. Und er sagte sich, daß er es wolle, weil er durch und durch böse sei.³²⁵⁵

Um seinen tyrannischen Plan zu verwirklichen, liegt jedoch noch ein langer Weg der theatralen Verstellungskunst vor Grenouille. Die Voraussetzung für seinen Erfolg ist es, in fortgesetzten ‚Spielen im Spiel‘ genug Zeit für das Erlernen der nötigen Techniken zur Duftkonservierung und dann für die Morde zu gewinnen. Dazu muss er im wechselnden Gewand seiner jeweils passenden olfaktorischen Unauffälligkeitsmäntel unbescholten unter den Menschen leben können: „Es gelang ihm, als vollständig uninteressant zu gelten. Man ließ ihn in Ruhe. Und nichts anderes wollte er.“³²⁵⁶ Grenouille setzt zunächst „seinen Ehrgeiz daran, sich einen persönlichen Duft oder vielmehr eine Vielzahl persönlicher Düfte zuzulegen.“³²⁵⁷ Sein Repertoire reicht vom „Unauffälligkeitsgeruch“³²⁵⁸ und einem „etwas rassere[n], leicht schweißige[n] Parfum“ über einen „mitleiderregende[n] Duft“ bis zu einem Geruch, den er anlegte, „wenn er unbedingt allein und gemieden sein wollte.“³²⁵⁹

Unter den Deckmänteln seiner Gerüche hat Grenouille stets sein „großes Ziel vor der Nase“³²⁶⁰ und geht bei der Erprobung seiner Duftkonservierungstechniken „zu lebenden Objekten über“,³²⁶¹ wobei für ihn selbstverständlich

3254 Süskind: Das Parfum, S. 185.

3255 Süskind: Das Parfum, S. 185. Mit Bezug zu Rosenkranz wurde der Tyrann mit dem Begriff des Bösen in Verbindung gesetzt, da der Tyrann seinen bösen Willen durch willkürliche und böse Taten sichtbar macht, die gegen die allgemeine Freiheit gerichtet sind.

3256 Süskind: Das Parfum, S. 214.

3257 Süskind: Das Parfum, S. 215.

3258 Süskind: Das Parfum, S. 215.

3259 Süskind: Das Parfum, S. 216.

3260 Süskind: Das Parfum, S. 217.

3261 Süskind: Das Parfum, S. 218.

und ohne jeden Skrupel klar ist: „Er mußte sie töten“.³²⁶² Zunächst „probierte“ Grenouille sein nach der lange zurückliegenden Begegnung mit dem Mirabellenmädchen wieder aufgenommenes Mordgeschäft an „einem kleinen Hund“,³²⁶³ dessen Duft er nun jedoch – im Gegensatz zum ersten Menschenmord – technisch zu konservieren vermag. Die konservierte Probe des Duftes verleiht dem Duftmörder ein Gefühl der Macht:

Und als Grenouille die alte Hündin vom Schlachthaus daran schnuppern ließ, da brach sie in Freudengeheul aus und winselte und wollte ihre Nüstern nicht mehr von dem Röhrchen nehmen. Grenouille aber verschloß es dicht und steckte es zu sich und trug es noch lange bei sich als Erinnerung an jenen Tag des Triumphs, an dem es ihm zu [sic] ersten Mal gelungen war, einem lebenden Wesen die duftende Seele zu rauben.³²⁶⁴

Nach seinem Tierexperiment macht sich Grenouille „sehr allmählich und mit äußerster Vorsicht [...] an die Menschen heran.“³²⁶⁵ Er entwendet „das eigentlich zur Verbrennung bestimmte Bettlaken eines frisch an Schwindsucht verstorbenen Säcklergesellen“ aus dem „Hospiz Charité“ und entzieht diesem mit der Technik der „Lavage“ den Menschengeruch:³²⁶⁶

Das Resultat war gespenstisch: Unter Grenouilles Nase erstand der Säckler aus der Weingeistsolution olfaktorisch von den Toten auf [...] – kein schöner Mensch, geruchlich, dieser Säckler, nicht wert, wie jener kleine Hund länger aufbewahrt zu werden. Und dennoch ließ ihn Grenouille eine ganze Nacht lang als Duftgeist durch seine Kabane flattern und schnupperte ihn immer wieder an, beglückt und tiefbefriedigt vom Gefühl der Macht, die er über die Aura eines anderen Menschen gewonnen hatte. Am nächsten Tag schüttete er ihn weg.³²⁶⁷

Nach einem weiteren Experiment mit „[e]iner stummen Bettlerin“³²⁶⁸ wusste Grenouille schließlich, „daß er nun die Technik beherrschte, eines Menschen Duft zu rauben, und es war nicht nötig, daß er es sich erneut bewies.“³²⁶⁹ Grenouille beherrscht nach diesen Experimenten die mörderisch-theatrale Macht der Düfte und hat damit die Grundvoraussetzung dafür geschaffen, mit einem

³²⁶² Süskind: *Das Parfum*, S. 219.

³²⁶³ Süskind: *Das Parfum*, S. 219.

³²⁶⁴ Süskind: *Das Parfum*, S. 220.

³²⁶⁵ Süskind: *Das Parfum*, S. 220.

³²⁶⁶ Süskind: *Das Parfum*, S. 221.

³²⁶⁷ Süskind: *Das Parfum*, S. 222.

³²⁶⁸ Süskind: *Das Parfum*, S. 222.

³²⁶⁹ Süskind: *Das Parfum*, S. 222 f.

alles übertreffenden Menschenparfum die Welt zu unterwerfen und seine olfaktorisch-ästhetische Tyrannei zu errichten.

Im Anschluss an die Festnahme Grenouilles, dem zuvor jedoch genug Zeit geblieben ist, nach dem gegen Ende des Romans erfolgten Mord an Laure sein Parfum zu vervollkommen, gestaltet sich seine angesetzte Exekution als theatrales Spektakel. Der Hinrichtungsplatz „brodelte“ mit rund „zehntausend Menschen“ wie ein „Jahrmarkt“.³²⁷⁰ Zentrum der Szenerie ist „das Schafott, das sich plötzlich ganz klein ausmachte, wie ein Spielzeug oder wie die Bühne eines Puppentheaters.“³²⁷¹

Grenouille wird zum Schafott in einem „geschlossene[n] zweispännige[n] Wagen gefahren“, da „die Sicherheit des Delinquenten“ ansonsten in Frage stand. Dieser Auftritt hat bereits etwas Herrschaftliches und antizipiert ironisch die Hinrichtung Ludwigs XVI. am 21. Januar 1793, denn „[d]aß einer zur eigenen Hinrichtung in der Karosse vorfuhr, mit Kutscher, livrierten Dienern und Reiterbegleitung, das hatte man noch nicht erlebt.“³²⁷² Grenouille ist bei dieser Vorstellung im Rahmen seines Einzuges, „ähnlich wie im Theater“, wie ein König mit den performativen Insignien der Macht und entsprechender Kostümierung ausgestattet. Er „trug einen blauen Rock, ein weißes Hemd, weiße Seidenstrümpfe und schwarze Schnallenschuhe. Er war nicht gefesselt. Niemand führte ihn am Arm. Er entstieg der Kutsche wie ein freier Mann.“³²⁷³ Besonders der erste Auftritt ist im Theater von größter Wichtigkeit – man denke in diesem Zusammenhang auch an Cipolla – und Grenouille beherrscht ihn mit Bravour. Nach diesem bezaubernd wirkenden Auftritt „geschah“ nun tatsächlich „ein Wunder“,³²⁷⁴ das den geplanten Ablauf der brutalen Hinrichtung vollkommen durcheinanderwirbelt: „Es war nämlich so, daß die zehntausend Menschen auf dem Cours und den umliegenden Hängen sich von einem Moment zum anderen von dem unerschütterlichen Glauben durchtränkt fühlten, der kleine Mann im blauen Rock [...] könne *unmöglich ein Mörder* sein.“ Grenouille erscheint als „die Unschuld in Person“ und selbst der ebenso hartgesottene wie routinierte Henker Papon wird unerwartet „weich in den Knien“.³²⁷⁵ Das meisterhafte Mordparfum Grenouilles zeigt seine Wirkung, „[d]er Theatergott ist ein Scharlatan, er simuliert seine Göttlichkeit.“³²⁷⁶ Doch diese olfaktorische Massensuggestion ist noch effektiver als Cipollas die Menschen

³²⁷⁰ Süskind: *Das Parfum*, S. 227.

³²⁷¹ Süskind: *Das Parfum*, S. 275.

³²⁷² Süskind: *Das Parfum*, S. 276 f.

³²⁷³ Süskind: *Das Parfum*, S. 277.

³²⁷⁴ Süskind: *Das Parfum*, S. 277.

³²⁷⁵ Süskind: *Das Parfum*, S. 278. Hervorhebung im Original.

³²⁷⁶ Frizen u. Spancken: Patrick Süskind: *Das Parfum*, S. 66.

zwingende Hypnose. Während der Erzähler in Thomas Manns Novelle in Bezug auf den Zauberer „nicht den Eindruck [hatte], daß der Künstler bei seinem Publikum beliebt war“, ³²⁷⁷ unterwirft der olfaktorische Tyrann Grenouille die Massen ästhetisch-ästhetisch während seiner geruchlichen Hypnose gerade durch die Suggestion von Liebe. Das Publikum „überkam [...] ein mächtiges Gefühl von Zuneigung, von Zärtlichkeit, von toller kindischer Verliebtheit, ja weiß Gott, von Liebe zu dem kleinen Mördermann, und sie konnten, sie wollten nichts dagegen tun.“ Grenouille hat, ohne ein Wort zu sprechen und eine (Heils-)Botschaft zu verkünden, die Herzen der Menschen gewonnen: „Sie liebten ihn.“ ³²⁷⁸ Ähnlich der Unterwerfungsgeste des Knechtes durch Suizid im *Algabal* kann sich auch der Diener neben Grenouille scheinbar gar nicht weit genug selbst zurücknehmen, um seinen (neuen) Herrn zu erhöhen:

Der Lakai neben ihm war in die Knie gesunken und sank noch immer weiter bis hin zu jener völlig prostrativen Haltung, wie sie im Orient vor dem Sultan und vor Allah üblich ist. Und selbst in dieser Haltung zitterte und schwankte er noch und wollte weilersinken, sich flach auf die Erde legen, in sie hinein, unter sie. Bis ans andre Ende der Welt wollte er sinken vor lauter Ergebenheit. ³²⁷⁹

Die von Grenouille durch sein Parfum beim Publikum erzeugte enorme Gefühlseruption verlangt nach einer sofortigen Triebabfuhr: „Wer zu Beginn bei seinem Anblick nur Mitgefühl und Rührung verspürt hatte, der war nun von nackter Begehrlichkeit erfüllt, wer zunächst bewundert und begehrt hatte, den trieb es zur Ekstase.“ In seinem olfaktorisch-performativen Liveexperiment hat der Meisterparfümeur die Menschen in ihrem „erotischen Zentrum getroffen“ und entfesselt damit einen dionysischen Rausch: „Die Folge war, daß die geplante Hinrichtung eines der verabscheuungswürdigsten Verbrecher seiner Zeit zum größten Bacchanal ausartete“. ³²⁸⁰ Grenouille quittiert dies mit einem „häßliche[n], zynische[n] Grinsen, das auf seinen Lippen lag und das seinen ganzen Triumph und seine ganze Verachtung widerspiegelte.“ ³²⁸¹ Der Massenrausch unterliegt der nüchternen Kontrolle durch den Zeremonienmeister Grenouille, der sich seines Triumphes bewusst ist, jedoch als Einziger nicht das Glück des Rausches erfährt. Der Tyrann Grenouille ist der (Be-)Herrscher der monströsen Heterotopie, die den im Rausch verblendeten Menschen zum dionysischen Paradies wird. Grenouille erscheint den Menschen nun als göttlicher

³²⁷⁷ Mann: Mario und der Zauberer, S. 219.

³²⁷⁸ Süskind: Das Parfum, S. 279.

³²⁷⁹ Süskind: Das Parfum, S. 279.

³²⁸⁰ Süskind: Das Parfum, S. 281.

³²⁸¹ Süskind: Das Parfum, S. 282.

Messias, tatsächlich steht er absolut isoliert außerhalb der Menschheit und wird, mit Foucault gesprochen, zum ‚Antimenschen‘; der Tyrann realisiert sich in der Darstellung des Erzählers als Monster. Im Gegensatz zu anderen Tyrannen bildet Grenouille mit den Menschen keine Figuration. Allein sein Parfum, also die Düfte der ermordeten Mädchen, ruft sämtliche Reaktionen in der Menge hervor. Grenouilles Allmachtsphantasie ist jedoch von außen gesehen Realität geworden: „Er, [...] ein Scheusal innen wie außen – er hatte es erreicht, sich vor der Welt beliebt zu machen. Was heißt beliebt! Geliebt! Verehrt! Vergöttert!“ Das Sturm-und-Drang-Genie wird in diesem Kontext vom Erzähler zitiert und ironisch überboten: „Er war noch größer als Prometheus.“³²⁸² Doch nicht nur Prometheus, der sich gegen Zeus und den weiteren antiken Götterhimmel auflehnt, dient als Referenzpunkt. Wie Nietzsche verabschiedet auch Grenouille den christlichen Gott:³²⁸³ „Er war in der Tat sein eigener Gott, und ein herrlicherer Gott als jener weihrauchstinkende Gott, der in den Kirchen hauste.“³²⁸⁴ Grenouille hat seine einst in der Höhle erträumte Vision in die Tat umgesetzt: „Ja, er *war* der Große Grenouille! Jetzt trat's zutage.“ Doch der „größte[] Triumpf seines Lebens [...] wurde ihm fürchterlich“, denn ihn überkommt „der ganze Ekel vor den Menschen“.³²⁸⁵ Der Geruchstyrann blickt auf den durch seine Kunst entfachten Rausch der ihm ergebenen Menschen und kann diese nur verachten:

Was er sich immer ersehnt hatte, daß nämlich die andern Menschen ihn liebten, wurde ihm im Augenblick seines Erfolges unerträglich, denn er selbst liebte sie nicht, er haßte sie. Und plötzlich wußte er, daß er nie in der Liebe, sondern immer nur im Haß Befriedigung fände, im Hassen und Gehaßtwerden.³²⁸⁶

Der einsam Hassende hätte die ihm zu Füßen liegenden Menschen „jetzt am liebsten alle vom Erdboden vertilgt, die stupiden, stinkenden, erotisierten Menschen, genauso wie er damals im Land seiner rabenschwarzen Seele die fremden Gerüche vertilgt hatte.“ Sein Wunsch, „sich seines Inneren“ zu „entäußern“ muss bis zum Tyrannen(selbst)mord verschoben werden. In Grasse, „maskiert mit dem besten Parfum der Welt“, kann sich Grenouille lediglich eingestehen, dass „sein einzig wahres Gefühl“ der „Haß“ ist.³²⁸⁷

3282 Süskind: Das Parfum, S. 282. Zu den Bezügen zu Goethes Hymne *Prometheus* (1785) vgl. auch Sager: Zwischen Sinnlichkeit und Grauen, S. 56.

3283 Im *Zarathustra* heißt es: „[W] e n n es Götter gäbe, wie hielte ich's aus, kein Gott zu sein! Also giebt es keine Götter.“ Nietzsche: Also sprach Zarathustra, S. 106. Vgl. Kapitel I.7.4.4.

3284 Süskind: Das Parfum, S. 282 f.

3285 Süskind: Das Parfum, S. 283. Hervorhebung im Original.

3286 Süskind: Das Parfum, S. 283.

3287 Süskind: Das Parfum, S. 284.

Im Anschluss an diese Erkenntnis stürmt schließlich Laures Vater Richis auf Grenouille zu und der Dufttyrann glaubt schon, dass dieser sich nicht hat durch den Duft korrumpieren lassen, sondern dass sich durch ihn nun der Tyrannenmord vollzieht. Grenouille vermeint bereits die Erlösung von seinem Elend, „den Dolch- oder Degenstoß als herrlich prickelnden Schlag gegen die Brust zu spüren“.³²⁸⁸ Doch die Ironie der Szene wird auf die Spitze getrieben: Richis „umfing ihn mit den Armen“³²⁸⁹ und fleht den „Sohn“³²⁹⁰ inbrünstig um Vergebung an.³²⁹¹ Dies ist selbst für den skrupellosen Duftmörder zu viel. Grenouille verliert das Bewusstsein und erwacht schließlich, immer noch im olfaktorisch-theatral wirksamen Schutzgewand seines Parfums, in Laures Bett unter den Beteuerungen Richis, dass jener ihn als seinen „Sohn gewinnen“³²⁹² möchte. Nach dieser grotesken Szene, die Grenouille eigentlich an die Hunde-Episode erinnern haben müsste,³²⁹³ macht er sich für den Tyrannen(selbst)mord in Paris aus dem Staub, während „[d]ie Grassier [...] mit einem entsetzlichen Kater [erwachten]“³²⁹⁴ und im Nachgang Dominique Druot anstelle von Grenouille nach einem durch „vierzehnstündige[] Folter“³²⁹⁵ erpressten Geständnis für die Mädchenmorde hingerichtet wird.³²⁹⁶

Grenouilles Aufgabe seiner tyrannischen Macht und die Abdankung von der olfaktorischen Herrschaft ist seine eigene Entscheidung: Anstatt die Welt weiter zu unterwerfen – was in der Logik der Diegese absolut in seiner Macht stünde – geht er im letzten Akt seines Lebensschauspiels nach Paris, um sich von den Ausgestoßenen der Gesellschaft kannibalisch einverleiben zu lassen und sich auf diese Weise „seines Inneren“ zu „entäußern“.

25.7 Der Tyrannen(selbst)mord

Nach der vollkommenen Resignation und der Einsicht, dass er von der Welt und den Menschen niemals „in seiner wahren Existenz zur Kenntnis genommen werden“³²⁹⁷ wird, will Grenouille mit „seinem Parfum“ in der

³²⁸⁸ Süskind: *Das Parfum*, S. 285.

³²⁸⁹ Süskind: *Das Parfum*, S. 285.

³²⁹⁰ Süskind: *Das Parfum*, S. 286.

³²⁹¹ Vgl. Süskind: *Das Parfum*, S. 286.

³²⁹² Süskind: *Das Parfum*, S. 287.

³²⁹³ Vgl. Süskind: *Das Parfum*, S. 220.

³²⁹⁴ Süskind: *Das Parfum*, S. 289.

³²⁹⁵ Süskind: *Das Parfum*, S. 291.

³²⁹⁶ Vgl. Süskind: *Das Parfum*, S. 291.

³²⁹⁷ Süskind: *Das Parfum*, S. 284.

Tasche nur noch „nach Paris gehen und sterben.“³²⁹⁸ Die Entscheidung für den Tyrannen(selbst)mord fällt mit dem Höhepunkt seiner Macht zusammen. Grenouille ist als freier Mensch mit seinem Parfum unbescholten auf dem Weg durch Frankreich und damit in der Lage, an diesem späten Punkt der Handlung die ganze Welt zu unterwerfen und seine olfaktorische Tyrannei, so wie er sie sich in der Plomb-du-Cantal-Episode in seinem Inneren erträumt hatte, noch deutlich umfassender als in Grasse Wirklichkeit werden zu lassen:

Der Rest würde genügen, um die ganze Welt zu bezaubern. Wenn er wollte, könnte er sich in Paris nicht nur von Zehn-, sondern von Hunderttausenden umjubeln lassen; oder nach Versailles spazieren, um sich vom König die Füße küssen zu lassen; dem Papst einen parfümierten Brief schreiben und sich als der neue Messias offenbaren; in Notre-Dame von Königen und Kaisern sich selbst zum Oberkaiser salben, ja sogar zum Gott auf Erden [...]. All das könnte er tun, wenn er nur wollte. Er besaß die Macht dazu. Er hielt sie in der Hand. Eine Macht, die stärker war als die Macht des Geldes oder die Macht des Terrors oder die Macht des Todes: die unüberwindliche Macht, den Menschen Liebe einzuflößen.³²⁹⁹

Doch Grenouille entscheidet sich gegen den Einsatz dieser Macht zum Zwecke der Weltbeherrschung, da er weiß, dass ihm die Erkenntnis des eigenen ‚Selbst‘ auf ewig verschlossen ist: „Und mochte er auch vor der Welt durch sein Parfum erscheinen als ein Gott – wenn er sich selbst nicht riechen konnte, und deshalb niemals wüßte, wer er sei, so piff er drauf, auf die Welt, auf sich selbst, auf sein Parfum.“³³⁰⁰ Bei diesem Kunstgriff des Romans postuliert der Text die Vorstellung eines essentialisierten ‚Selbst‘, das seinem postmodernen Antihelden dabei jedoch gleichzeitig gar nicht mehr entspricht. Wie sein Parfum besteht Grenouille nur aus der Summe von Bestandteilen, die in ihrem Zusammenwirken lediglich den Anschein einer Einheit erwecken. Grenouille setzt sich aus Zitaten zusammen, er kann sich in die Masken verschiedener Düfte und unterschiedlicher Identitätskonstruktionen hüllen, hat jedoch keinen inneren ‚Kern‘. Bereits nach Maurice Blanchot „bleibt“ das vermeintliche „Zentrum als Zentrum [...] immer unangetastet“.³³⁰¹ Die eigene Identität wird umkreist, ohne sie je konkret greifbar machen zu können – denn

³²⁹⁸ Süskind: *Das Parfum*, S. 293.

³²⁹⁹ Süskind: *Das Parfum*, S. 293 f.

³³⁰⁰ Süskind: *Das Parfum*, S. 294.

³³⁰¹ Maurice Blanchot: Sprechen ist nicht sehen. In: Ders.: *Das Unzerstörbare. Ein unendliches Gespräch über Sprache, Literatur und Existenz* [*L'espace littéraire/L'entretien infini* 1955/1969]. Aus d. Französischen v. Hans-Joachim Metzger. München u. a.: Hanser 1991, S. 83–94, hier S. 84.

sie ist eine konstruierte Fiktion. Selbstreferentiell verkündet darüber hinaus die Erzählinstanz in Anspielung auf den textexternen Autor durch Grenouille am Ende des Romans: „Niemand weiß, wie gut dieses Parfum wirklich ist, dachte er. Niemand weiß, wie gut es *gemacht* ist. [...] Und zugleich bin ich der einzige, den es nicht bezaubern kann. Ich bin der einzige, für den es sinnlos ist.“³³⁰² Mit diesen Gedanken schließt sich der Kreis der Romanhandlung: „Es war wie am Tag von Grenouilles Geburt.“³³⁰³ Grenouille erreicht den „Cimetière des Innocents“, diese „Schutthalde des Todes“³³⁰⁴ in Paris und erwartet die unwissenden Gäste seines letzten, kannibalisch endenden Abendmahls: „Nach Mitternacht erst [...] belebte sich der Ort mit allem möglichen Gesindel, Dieben, Mördern, Messerstechern, Huren, Deserteuren, jugendlichen Desperados.“ Mit der Schönheit seines Meisterparfums erhellt Grenouille die Nacht und leitet das Schauspiel seiner Vernichtung ein: „Dies war das erste, woran sich alle erinnern konnten: daß da einer stand und ein Fläschchen entstöpselte. Und dann habe er sich mit dem Inhalt dieses Fläschchens über und über besprenkelt und sei mit einem Mal von Schönheit übergossen gewesen wie von strahlendem Feuer.“³³⁰⁵ Die Ausgestoßenen der Gesellschaft „fühlten sich zu diesem Engelsmenschen hingezogen. Ein rabiater Sog ging von ihm aus.“³³⁰⁶ Das Tyrannenmordmotiv verschränkt sich in *Das Parfum* mit dem Suizid zum herbeiinszenierten Tyrannen(selbst)mord: „Sie hatten einen Kreis um ihn gebildet, zwanzig, dreißig Personen, und zogen diesen Kreis nun enger und enger.“ Die von unbändiger Liebe berauschten Menschen „stürzten sich auf den Engel, fielen über ihn her, rissen ihn zu Boden“, doch „so ein Menschenkörper ist ja zäh [...] [u]nd so blitzten bald die Dolche auf“. Grenouille fällt nicht wie Caesar unter dem Hass und der kalten Berechnung der Dolche, sondern die Menschen haben Grenouille – wie Penthesilea ihren Achilles in Kleists *Penthesilea* (1808) – ‚zum Fressen gern‘: „In kürzester Zeit war der Engel in dreißig Teile zerlegt, und ein jedes Mitglied der Rotte grapschte sich ein Stück, zog sich, von wollüstiger Gier getrieben, zurück und fraß es auf. Eine halbe Stunde später war Jean-Baptiste Grenouille in jeder Faser vom Erdboden verschwunden.“³³⁰⁷ Am Ende bleiben die Menschen im Angesicht ihrer wundersamen Erfahrung beseelt zurück: „Sie waren außerordentlich stolz. Sie

3302 Süskind: *Das Parfum*, S. 294. Hervorhebung im Original.

3303 Süskind: *Das Parfum*, S. 295.

3304 Süskind: *Das Parfum*, S. 295.

3305 Süskind: *Das Parfum*, S. 296.

3306 Süskind: *Das Parfum*, S. 296 f.

3307 Süskind: *Das Parfum*, S. 297.

hatten zum ersten mal etwas aus Liebe getan.“³³⁰⁸ Der Tyrannen(selbst)mord stellt sich als ironische Einverleibung des olfaktorischen ‚Urvaters‘ Grenouille dar, der über Laure/die Aura der Frauen geherrscht hat, und den nun seine unwissenden ‚Jünger‘ kannibalisch verinnerlichen.

Grenouille erscheint im Vorfeld seines selbst herbeiinszenierten Tyrannen(selbst)mordes am Ende des Romans durch seinen hasserfüllten Bildungsweg als reflektierter und wissender Tyrann. Der intellektuell gehemmte Grenouille weiß jenseits sprachlicher Formulierungen aufgrund seiner Erfahrungen mehr und Tieferes von den Menschen, der Macht, der Geschichte und dem ‚Lauf der Welt‘, als Baldini, Richis oder die Autoritäten in Grasse. *Das Parfum* erzählt diese „Geschichte eines Mörders“³³⁰⁹ – und aisthetisch-ästhetischen Tyrannen.

³³⁰⁸ Süskind: *Das Parfum*, S. 298. Zur Liebesthematik in *Das Parfum* vgl. Katja Schettler: Eros, Liebe und Lieblosigkeit in *Das Parfum*. In: Andreas Blödorn u. Christine Hummel (Hrsg.): *Psychogramme der Postmoderne. Neue Untersuchungen zum Werk Patrick Süskinds*. Trier: Wissenschaftlicher Verlag Trier 2008 (= Kleine Reihe. Literatur – Kultur – Sprache 5), S. 39–51.

³³⁰⁹ Süskind: *Das Parfum*, S. 3.

Der dystopische Filmtyrann Immortan Joe: George Millers *MAD MAX: FURY ROAD* (2015)

26.1 Leinwandtyrannen vom Stummfilm bis zur *MAD MAX*-Reihe

Die grundsätzliche Disposition des Kinos zur Tyrannis wird bereits in der Frühphase des Films anhand von Siegfried Kracauers Analyse der „Tyrannenfilme“³³¹⁰ deutlich, zu denen er insbesondere Friedrich Wilhelm Murnaus *NOSFERATU – EINE SYMPHONIE DES GRAUENS* (1922), Arthur von Gerlachs *VANINA* (1922), Fritz Langs *DR. MABUSE, DER SPIELER* (1922) sowie Paul Lenis *DAS WACHSFIGURENKABINETT* (1924) zählt.³³¹¹ Den Ausgangspunkt des Tyrannenfilms sieht Kracauer allerdings in Robert Wienes auf dem Drehbuch von Hans Janowitz und Carl Mayer basierendem expressionistischen Stummfilm *DAS CABINET DES DR. CALIGARI* (1920):

„Caligari“ war ein zu anspruchsvoller Film, um ein Publikumserfolg in Deutschland zu werden. Dennoch übte sein Grundmotiv, die scheinbar unvermeidliche seelische Entscheidung zwischen Tyrannei und Chaos, eine außerordentliche Anziehungskraft aus. Zwischen 1920 und 1924 nahmen zahlreiche deutsche Filme dieses Thema wieder auf und weiteten es noch nach verschiedenen Richtungen aus. Zum Teil machten sie sich dabei die Darstellung von Tyrannen zur besonderen Aufgabe. Mit diesen Filmen gab man sich in einem damals zwar noch unentschiedenen, in der Wahl seines Regimes noch freien Deutschland doch keiner Täuschung hin über die möglichen Folgen einer Diktatur; im Gegenteil, man gefiel sich in genauen Einzelschilderungen ihrer Verbrechen und der Leiden, die sie mit sich bringt.³³¹²

Bereits der frühe Film wird somit zum Experimentalraum des politischen Imaginären. Die Haltung zu den Filmtyrannen ist dabei sowohl von Affirmation als auch von Abwehr bestimmt. Festzustellen ist, dass filmische Tyrannenfiguren auch nach dem Nationalsozialismus nicht verschwinden. Im Laufe der Zeit,

³³¹⁰ Siegfried Kracauer: Von Caligari bis Hitler. Ein Beitrag zur Geschichte des deutschen Films [From Caligari to Hitler. A Psychological History of the German Film, 1947]. Autorisierte Übertr. v. Friedrich Walter. Hamburg: Rowohlt 1958 (= Rowohlts deutsche Enzyklopädie 63), S. 49–55, hier S. 53.

³³¹¹ Vgl. der Abschnitt ‚Aufmarsch von Tyrannen‘ in Kracauer: Von Caligari bis Hitler, S. 49–55.

³³¹² Kracauer: Von Caligari bis Hitler, S. 49. Hervorhebung im Original.

um hier gleich den Sprung in die digitale Epoche des Films vorzunehmen,³³¹³ differenzieren sie sich weiter aus, wobei ihre quantitative Zahl insbesondere in Hollywoodproduktionen beständig zunimmt³³¹⁴ und sie häufig weiterhin der jeweiligen politischen Gegenwartsreflexion dienen.

Aus der großen filmischen Auswahl tyrannischer *villains*, Schurken, Bösewichter und Antagonisten bietet die Figur des Immortan Joe aus dem 2015 erschienen „reboot“ des *MAD-MAX*-„franchise“,³³¹⁵ *FURY ROAD* (Australien/USA 2015), ein besonders eindruckliches Beispiel eines Filmtyrannen. Hugh Keays-Bryne, der bereits im ersten Film der Reihe den nicht mit Immortan Joe in Verbindung stehenden Antagonisten Toecutter verkörpert,³³¹⁶ übernimmt auch für den vierten Teil unter der wiederkehrenden Handschrift und Regie von George Miller³³¹⁷ die Rolle des Leinwandtyrannen. In Millers 2024 veröffentlichtem Prequel *FURIOSA: A MAD MAX SAGA* wird schließlich knapp ein Jahrzehnt später die Vorgeschichte zu *FURY ROAD* nachgereicht: Die als Kind aus dem paradiesischen Green Place geraubte Furiosa, im späteren Teil dieses Films von Anya Taylor-Joy verkörpert, muss beim Warlord Dementus (Chris Hemsworth), der ihre Mutter getötet und ihre Kindheit zerstört hat, aufwachsen. Dementus und seine Motorradgang geraten nach einer mehrjährigen Phase der scheinbaren Kooperation in Konflikt und Krieg mit dem Tyrannen Immortan Joe (in diesem Film gespielt von Lachy Hulme), es entbrennt ein

3313 Vgl. zu den Inszenierungsmöglichkeiten und -verfahren des digitalen Films Shilo T. McClean: *Digital storytelling. The narrative power of visual effects in film*. Cambridge, Mass. u. London: MIT Press 2007 (= new media/film studies o. Bd.).

3314 Jamey Heit versammelt Analysen von Filmschurken, die in zahlreichen Fällen mit dem Tyrannischen in Verbindung stehen. Vgl. Jamey Heit (Hrsg.): *Vader, Voldemort and other villains. Essays on evil in popular media*. Jefferson, North Carolina u. London: McFarland & Company 2011. Im populärkulturellen ‚Pure Evil Wiki‘ (https://pure-evil-villains.fandom.com/wiki/Pure_Evil_Wiki [Zugriff zuletzt am 6.5.2022]) hat das Fandom unter dem Schlagwort ‚tyrant‘ rund 100 Treffer aus Filmen, Büchern, Comics und Computerspielen zusammengetragen. Als filmische Beispiele bzw. Adaptionen finden sich darunter u. a. Lord Voldemort (*HARRY POTTER*), Megatron (*TRANSFORMERS*) und Sauron (*THE LORD OF THE RINGS*).

3315 Ezekiel Crago: *Raggedy Men. Masculinity in the MAD MAX Films*. New York: Lang 2020 (= Masculinity Studies 10), S. 20.

3316 Vgl. Abbie Bernstein: *The Art of MAD MAX: FURY ROAD*. Foreword by George Miller. Afterword by Brendan McCarthy. Based upon the screenplay written by George Miller, Brendan McCarthy and Nico Lathouris. London: Titan Books 2015, S. 60.

3317 Vgl. Tuillo Richter-Hansen: *Mad Men & furiose Frauen? Maskulismus, Antifeminismus und die Gender-Dimensionen des Actionfilms MAD MAX: FURY ROAD*. In: Christoph Behrens u. a. (Hrsg.): *Poulärkultur – Geschlecht – Handlungsräume. Kultur-, medien- und sozialwissenschaftliche Beiträge*. Berlin: Lit. Verlag 2018 (= Gender-diskussion/Gender Discussion 31), S. 233–252, hier S. 234.

unerbittlicher Kampf um die Vorherrschaft im Wasteland, bei dem Furiosa aufgrund ihres Rachewunsches an Dementus Immortan Joe zum Sieg verhilft und somit in seiner Tyrannei die Ehre erhält, einen riesenhaften Truck, den War Rig, steuern zu dürfen. Die Originaltrilogie mit Mel Gibson als Max Rockatansky startete bereits 1979 mit *MAD MAX*, gefolgt von *MAD MAX 2: THE ROAD WARRIOR* (1981) und *MAD MAX BEYOND THUNDERDOME* (1985).³³¹⁸ Da die Filme eins bis vier in der intradiegetisch zunehmend postapokalyptischen Dystopie chronologisch und inhaltlich nur locker aufeinander aufbauen, benötigen sie nur wenig Wissen über ihre Vorgänger. Insbesondere gilt dies für den vierten Teil *FURY ROAD*, der gegenüber der Mel-Gibson-Reihe eine signifikante Eigenständigkeit aufweist, sich vielmehr durchgängig mit *FURIOSA* verbinden lässt und somit nicht nur durch den neunten Max-Darsteller Tom Hardy einen gewissen *reboot*-artigen Bruch in der *car-chase*-Saga markiert.³³¹⁹ Neben allerdings erheblichen visuellen Zitatens aus den ersten drei Filmen ist in Bezug auf den *plot*³³²⁰ für *FURY ROAD* kaum mehr Vorwissen vonnöten, als dass der ehemalige Polizist Max im ersten Teil gewaltsam seine Frau und sein Kind verliert,³³²¹ die durch Toecutter und seine Motorradgang umgebracht werden, während Max zu ihrer Rettung zu spät kommt, was seine beständigen *flash backs*,³³²² die an eine Posttraumatische Belastungsstörung (PTBS) erinnern, im vierten Teil erklärt. Visuell zeichnet sich der in den Wüstenlandschaften Namibias gedrehte³³²³ und auf eine fulminante Wirkung abzielende Actionfilm³³²⁴ durch einen „überwiegende[n] Verzicht auf computergenerierte

3318 Vgl. auch Crago: *Raggedy Men*, S. 19 f.

3319 In *FURIOSA* spielt Max, bis auf einen kurzen *cameo*-Auftritt, nach dem er möglicherweise dazu beiträgt, dass Furiosa wieder ihren Weg zu Immortan Joes Citadel schaffen kann, um sich für ihren Kampf mit Dementus zu wappnen, keine Rolle mehr. Auch wenn sich der *cameo*-Auftritt geläufig auf das kurze Erscheinen von Celebrities oder Regisseur*innen etc. in Film und Fernsehen bezieht, kann doch auch im Kurzauftritt von Max, dem originalen Star der Filmreihe, ein *cameo* gesehen werden. Zum Begriff vgl. Joceline Andersen: *Stars and silhouettes. The history of the cameo role in Hollywood*. Detroit, Michigan: Wayne State University Press 2020 (= *Contemporary approaches to film and media series* o. Bd.).

3320 Vgl. zum *plot* im Kontext der Abgrenzung gegen den *story*-Begriff Mikos: *Film- und Fernsehanalyse*, S. 134–142.

3321 Vgl. auch Bernstein: *The Art of MAD MAX: FURY ROAD*, S. 172.

3322 Vgl. zum *flash back* als Rückwendung bzw. Rückblende Hickethier: *Film- und Fernsehanalyse*, S. 134.

3323 Vgl. Bernstein: *The Art of MAD MAX: FURY ROAD*, S. 18–20.

3324 Yvonne Tasker zeigt in ihrem Sammelband die Vielfältigkeit filmischer *action*: Yvonne Tasker (Hrsg.): *Action and adventure cinema*. London u. a.: Routledge 2004.

Effekte³³²⁵ aus, was einen Gegentrend im CGI-Zeitalter³³²⁶ markiert und dem Film seine besondere visuelle Haptik und Materialität verleiht. Film-ästhetisch korrespondiert dies mit der *plot*-Ebene, denn die atomaren Kriege haben weder fragile Computerhardware noch -software, sondern nur robuste mechanische Maschinen und fossil betriebene Motoren überstanden. Die monströse Heterotopie von *FURY ROAD* zeigt damit eine alternative Dystopie zu der an Nietzsches Übermenschkonzept anschließenden möglichen Herrschaft der KI.

Die *MAD MAX*-Reihe hat über die Jahrzehnte stets den benzintriefenden Maskulinitätsfetisch enorm motorisierter Autos, rasanter Verfolgungsjagden und explodierender Fahrzeuge in Form einer Entladung kinematographischer Energie und gleichermaßen als „articulations of masculine discourse“³³²⁷ auf die Leinwand gebracht. Dabei sollten sich die Rezipient*innen von der oberflächlichen Affirmation der Männlichkeitsinszenierungen nicht blenden lassen, denn „the films offer a sophisticated critique of the masculinity they appear to celebrate“.³³²⁸ Dass „das populäre Kino als neuralgische[r] Ort des Genderdiskurses“³³²⁹ gilt, verdeutlicht die kontroverse Genderdebatte um den Film *FURY ROAD*, die sich bereits anhand von Trailern vor der Veröffentlichung entzündete.³³³⁰

Im vierten Teil der Reihe tritt der Road Warrior nach seinem langen und schmerzhaften Erfahrungsweg zur Seite und macht der eigentlichen Protagonistin des Films Platz: Furiosa. Die ehemalige ‚Imperator‘ des patriarchalen Tyrannen Immortan Joe bricht mit seiner Herrschaft, indem sie seinem versklavten Harem junger Frauen zur Flucht verhilft. Mit Unterstützung der letzten Überlebenden einer matriarchalischen Gemeinschaft, der Vuvalini (bzw. Many Mothers) und – ganz wesentlich – der des weißen Cis-Mannes Max – gelingt es der Heldin nach großen Gefahren und rasanter Action, den Tyrannen Immortan Joe zu stürzen und in seiner ehemaligen Tyrannenbourg, der Citadel, ein hoffnungsvolles Matriarchat der Möglichkeiten zu eröffnen. Um Furiusas harten Weg zu einer auf Kooperation beruhenden matriarchalischen

3325 Richter-Hansen: *Mad Men & furiose Frauen?*, S. 248.

3326 Vgl. zum filmischen Einsatz von CGI (*computer generated images*) und DVFX (*digital visual effects*) McClean: *Digital Storytelling*, S. vii–ix u. S. 1–14.

3327 Crago: *Raggedy Men*, S. 8.

3328 Crago: *Raggedy Men*, S. 1.

3329 Richter-Hansen: *Mad Men & furiose Frauen?*, S. 238. Vgl. hierzu ebenfalls Darin Payne: *Shifting Gears and Paradigms at the Movies: Masculinity, Automobility, and the Rhetorical Dimensions of MAD MAX: FURY ROAD*. In: *Studies in Popular Culture* 40 (2017), H. 1, S. 102–135.

3330 Vgl. Richter-Hansen: *Mad Men & furiose Frauen?*, S. 238–241.

Gemeinschaft beschreiten zu können, braucht der Film als Negativfolie die Verkörperung des tyrannischen Patriarchats in der Figur Immortan Joe. Dieser sich selbst als ‚unsterblich‘ titulierende Mann verkörpert als diskursiver Brennpunkt des Patriarchats ebenso die Zwangsheteronormativität wie den von Akkumulation und Gier getriebenen Hyperkapitalismus; in ihm verdichtet sich die Trias von Gott, Männlichkeit und (Ur-)Vater im Rahmen der politischen Imagination einer dystopischen Filmwelt, die zunächst ganz unter seiner Herrschaft zu stehen scheint.

26.2 ‚Fire and blood‘: Die dystopische Welt von *FURY ROAD*

In der postapokalyptischen Dystopie von *MAD MAX: FURY ROAD* wird die Geschichte des einsamen Straßenkriegers Max Rockatansky fortgesetzt, der in der monströsen Heterotopie des Wasteland – einer Welt aus Wüste, Staub, Dreck und Hitze, heulenden Motoren in ebenso überdimensionierten wie übermotorisierten Fahrzeugen, Benzin und Öl – versucht, seinen Weg zu machen. Der maskulin konnotierte Autofetisch, der besonders in Amerika und Australien ganz wesentlicher Bestandteil der Kultur ist,³³³¹ findet in *FURY ROAD* nicht nur Ausdruck in Max’ modifiziertem und hochgetunten V8 Interceptor (basierend auf einem schwarzen 74er XB Ford Falcon Coupe),³³³² sondern auch im kultischen Lenkradaltar³³³³ der War Boys, der von ihnen mit: „By my deeds I honer him. V8.“³³³⁴ sakralisiert wird; er wird in den staubigen Verfolgungsschlachten begeistert affirmiert, jedoch gleichzeitig vom Film reflektiert und subversiv unterlaufen: „Miller’s film takes a feminist stance by imagining this nearly uninhabitable future wasteland as the logical outcome of masculinist hegemony wed unrestrained capitalism.“³³³⁵ Die „elemental,

3331 Vgl. hierzu auch die *FAST & FURIOUS*-Reihe (ab 2001), in der der muskelbepackte Vin Diesel in PS-strotzenden Kraftboliden und Straßenkreuzern seit nunmehr über zwei Dekaden jungen Männern kineastische Orientierungshilfe auf ihrem schwierigen Weg der Identitätskonstruktion gibt.

3332 Vgl. Bernstein: *The Art of MAD MAX: FURY ROAD*, S. 28 f.

3333 Vgl. Bernstein: *The Art of MAD MAX: FURY ROAD*, S. 42 f.

3334 *Mad Max: Fury Road*. Regie: George Miller. Drehbuch: George Miller, Brendan McCarthy u. Nico Lathouris. USA/AUS: Warner Bros. Pictures 2015. Fassung DVD 2015, 115 Min., TC: 00:15:00–00:15:03.

3335 Kate Waites: *Feminism Reboot in MAD MAX: FURY ROAD and Hulu’s THE HANDMAID’S TALE*. In: Barbara Brodman u. James E. Doan (Hrsg.): *Utopia and Dystopia in the Age of Trump. Images from Literature and Visual Arts*. Vancouver u. a.: Fairleigh Dickinson University Press 2019, S. 113–132, hier, S. 115.

neo-medieval world“³³³⁶ von *FURY ROAD* besteht für Max nur noch aus „fire and bood“,³³³⁷ wie bereits das *voice-over*³³³⁸ zu Beginn des Films eröffnet. In einer Stimmencollage werden die Gründe für den Untergang der ‚alten Welt‘ recht allgemein gehalten dargestellt. Dabei tritt deutlich hervor, dass die „ravage and dysfunctional world“ des Wasteland als das Ergebnis von „greed and destructive impulses of a masculinist ideology run amok“³³³⁹ zu verstehen ist. Angelehnt an einen Slogan aus dem 1992er Wahlkampf von Bill Clinton – „It’s the economy, stupid“³³⁴⁰ – heißt es als *voice-over* zur Charakterisierung der ‚alten Welt‘: „It’s the oil, stupid.“³³⁴¹ Im Anschluss daran ist von den „Oil wars“³³⁴² die Rede (der Dritte Golfkrieg von 2003 mündete in einer bis 2011 anhaltenden Besatzung des Landes durch US-Truppen und ist dem Publikum des Films 2015 noch recht unmittelbar präsent), an die sich Kriege um die zweite zentrale Ressource anschließen: „Now there’s the water wars“.³³⁴³ In dieses allgemeine Chaos wird die persönliche Geschichte von Max eingeflochten, von dem das Publikum, das für den neuen Film abgeholt werden soll, erfährt, dass er einst ein „cop“³³⁴⁴ war, doch dass es jetzt keine auf der Herrschaft des Rechtes basierenden staatlichen Strukturen mehr gibt: „Man-kind has gone rogue, terrorizing itself.“³³⁴⁵ Zurück bleiben die Menschen in einem „half-life“³³⁴⁶ mit ihren psychischen Verletzungen: „As the world fell each of us, in our own way, was broken.“³³⁴⁷ Max’ traumatische Erfahrungen, die Ermordung seiner Familie, verbinden sich mit der Tatsache, dass er im Wasteland als einsamer Straßenkrieger ohne den Schutz eines Tribes unterwegs ist, und somit eine potenzielle Beute für verschiedenste Gangs und motorisierte Straßenräuber darstellt. Sein Leben ist folglich beständige motorisierte

3336 George Miller: Foreword. In: Abbie Bernstein: *The Art of MAD MAX: FURY ROAD*. Foreword by George Miller. Afterword by Brendan McCarthy. Based upon the screenplay written by George Miller, Brendan McCarthy and Nico Lathouris. London: Titan Books 2015, S. 8, hier S. 8.

3337 *Mad Max: Fury Road*. 2015, TC: 00:00:22–00:00:23.

3338 Vgl. zu den filmnarratologischen Möglichkeiten durch das *voice-over* Kuhn: *Filmnarratologie*, S. 164, 187–190 u. 252–267.

3339 Waites: *Feminism Reboot in MAD MAX: FURY ROAD* and Hulu’s *THE HANDMAID’S TALE*, S. 115.

3340 Vgl. https://en.wikipedia.org/wiki/It%27s_the_economy_stupid (Zugriff zuletzt am 22.4.2022).

3341 *Mad Max: Fury Road*. 2015, TC: 00:00:27–00:00:28.

3342 *Mad Max: Fury Road*. 2015, TC: 00:00:29–00:00:30.

3343 *Mad Max: Fury Road*. 2015, TC: 00:00:32–00:00:33.

3344 *Mad Max: Fury Road*. 2015, TC: 00:00:35–00:00:36.

3345 *Mad Max: Fury Road*. 2015, TC: 00:00:44–00:00:45.

3346 *Mad Max: Fury Road*. 2015, TC: 00:00:51–00:00:52.

3347 *Mad Max: Fury Road*. 2015, TC: 00:00:52–00:00:55.

(Ford)-Bewegung und Flucht: „Hunted by scavengers. Haunted by those I could not protect.“³³⁴⁸ Seine postzivilisierte Männlichkeit wird renaturalisiert und animalisiert, der einstige Polizist, der im Auftrag der Gesellschaft ihre Gesetze in sprachlich-performativen Akten verkörperte, erscheint im Wasteland als körperlicher Tier-Mann, der sich immer weiter von der Sprache entfernt: „A man reduced to a single instinct: survive“.³³⁴⁹ Max ist jedoch nicht als der Verursacher dieses postapokalyptischen Horrors anzusehen, sondern es wird vielmehr sein Leiden an der neuen Welt betont. Während er als kleines Rädchen im Weltgetriebe nur noch von seinem ‚Überlebensinstinkt‘ beherrscht wird, tritt immer deutlicher hervor, warum die Welt in *FURY ROAD* in ihren desolaten Zustand geraten ist. Das diskursive Konglomerat aus toxischer Männlichkeit, gepaart mit ausbeuterischem Hyperkapitalismus, Militarismus und Misogynie hat die ‚alte Welt‘ ins Chaos und schließlich, so legen es die radioaktiven Stürme und gängigen Tumorerkrankungen der War Boys nahe, in Atomkriege gestürzt, die nur noch ein globales Wasteland zurückgelassen haben. Dieses weltenzerstörende Patriarchat hat sich jedoch keineswegs mit den Atomkriegen selbst vernichtet, sondern es herrscht in *FURY ROAD* weiter: verkörpert in der Figur des Tyrannen Immortan Joe.

26.3 Der postapokalyptische ‚Urvater‘ Immortan Joe als Allegorie des tyrannischen Patriarchats

Die dystopische Welt von *FURY ROAD* setzt als monströse Heterotopie einen rechtsfreien und streng hierarchisch organisierten Raum in Szene, der, abgesehen von verschiedenen unabhängigen Straßengangs, wesentlich *top down* von einem Tyrannen kontrolliert wird, wie Miller darlegt: „There is no honor, no rule of law just a dominance hierarchy overseen by a tyrannical warlord and his cronies.“³³⁵⁰ Der sich selbst religiös erklärende Tyrann Immortan Joe (vgl. Abb. 3) hat als negativer Extrempol mit seinem unbändigen Willen zur Macht in der Figurenwelt des Films die Funktion, die anderen Charaktere zur kontrastiven Entfaltung zu bringen – gleichzeitig verkörpert er als allegorische Figur das tyrannische Patriarchat. Auf seiner Negativfolie kann vor allem Furiosa an Kontur gewinnen, während Max zur Seite tritt und damit ein alternatives Konzept von Männlichkeit performativ hervorbringt, das von der

3348 *Mad Max: Fury Road*. 2015, TC: 00:02:40–00:02:45.

3349 *Mad Max: Fury Road*. 2015, TC: 00:03:02–00:03:07.

3350 Miller: Foreword, S. 8.

Machtbesessenheit des Tyrannen Abstand nimmt.³³⁵¹ Immortan Joe ist durchaus ein komplexer Charakter, der aus seiner Sicht logische Ziele verfolgt und um die theatrale Notwendigkeit seiner religiös-motorisierten Inszenierung weiß.³³⁵² Theatralität und Spiel im Spiel sind von Anfang an auf Engste mit der Figur des dystopischen Tyrannen verbunden. Der in seiner eigenen Rolle gefangene Gewaltherrscher ist insofern eine tragische Figur, als er sich selbst trotz seiner Privilegien auch zum Opfer der patriarchalen Gewaltstruktur gemacht hat, die er prototypisch performt. Er ist Gefangener der Struktur, die ihn hervorgebracht hat und die durch ihn weiter diskursiv wirkt. Mit Bourdieu gesprochen wird Männlichkeit für Immortan Joe trotz des Adels auch zu einer Bürde. Der exzentrische, sich stets mit großem Pomp und reichlich Pferdestärken in Szene setzende Schurke und sein patriarchales Gewaltssystem werden im Film nur scheinbar affirmiert. Unter der testosteron- und benzintriefenden Oberfläche versinnbildlicht Immortan Joe als Verkörperung toxischer Männlichkeit und als Allegorie des tyrannischen Patriarchats die auf unsere faktuale Welt bezogene Kulturkritik von *FURY ROAD*: „As with all post-apocalyptic texts, by showing us the white-supremacist/capitalist/patriarchal road *not* to travel, the film offers a dire warning about humankind's fate.“³³⁵³ Der Film legt nahe: Das Patriarchat hat einst die Welt ermordet, doch auch in der Postapokalypse herrscht es durch Immortan Joe weiter.

Joe, der männlich-englisch-amerikanische Allerweltsname, eine Kurzform von Josef,³³⁵⁴ erscheint zunächst „unsterblich“, *immortal*. Damit gibt der Tyrann die Losung aus, dass das Patriarchat (im Gegensatz zur ‚alten Welt‘ mit ihrer Flora und Fauna) ‚unausrottbar‘ sei. Anders als der ebenfalls eine

3351 Zu den Funktionen des tyrannischen Antagonisten heißt es bei Abbie Bernstein: „The Immortan serves many functions within *Fury Road*. He is a symbol of order and organized religion, both perverted to their worst ends; he also represents the ultimate bad result of one man thinking he knows what's best for those around him and for the woman he desires, and then acting on that belief. And of course, he's as bad a badass as Max can possibly confront.“ Bernstein: *The Art of MAD MAX: FURY ROAD*, S. 60.

3352 Auch Bernstein betont, dass aus der festgefahrenen Weltsicht der Figur heraus ihre Ziele dem Publikum ambivalent erscheinen: „Immortan Joe was created to be the villain of the piece, but one whose goals are not entirely reprehensible. On one hand, the Immortan is trying to rescue the human race from its current genetic breakdown, as the majority of people are dying to cancer due to the toxic environment. On the other hand, he wants to do this by preserving his own already ailing bloodline and uses brutal, homicidal methods to do so. On top of this, he invents a religion to keep his War Boys enthralled.“ Bernstein: *The Art of MAD MAX: FURY ROAD*, S. 17.

3353 Waites: *Feminism Reboot in MAD MAX: FURY ROAD* and Hulu's *THE HANDMAID'S TALE*, S. 115. Hervorhebung im Original.

3354 Vgl. [https://de.wikipedia.org/wiki/Joe_\(Name\)](https://de.wikipedia.org/wiki/Joe_(Name)) (Zugriff zuletzt am 20.4.2022).

Gesichtsmaske tragende, muskelbepackte Schurke Lord Humungus (Kjell Nilsson)³³⁵⁵ aus dem zweiten *MAD MAX*-Teil ist Immortan Joe anderen nur scheinbar körperlich überlegen. Während Humungus mit seiner Bodybuilderphysis Untergebene und Gegner gleichermaßen körperlich angeht, kann sich der vermeintliche Gott Immortan Joe kaum ohne fremde Hilfe auf den Beinen halten. Der Patriarch muss sich zwingend als Körpverlängerung auf seine absurd übermotorisierte Potenz stützen, die sich in den tyrannischen Binnenkunstwerken, dem Gigahore³³⁵⁶ und dem Big Foot³³⁵⁷ aber auch in Immortan Joes stets in seiner Automobilarmada mitgeführten Musiktruck, dem Doof Wagon mit seinen Schlachtentrommlern, riesigen Lautsprechern und dem blinden und exzentrischen E-Gitaristen Coma the Doof Warrior,³³⁵⁸ materialisiert.

Eingeführt wird der Tyrann in einem Privatraum seiner in enorme Felsen geschlagenen Tyrannenburg – der für die Bevölkerung unzugänglichen Citadel,³³⁵⁹ die sowohl Immortan Joes Abkömmlinge als auch seinen sklavisch eingeschlossenen Harem, seinen fulminanten Fuhrpark, seine War Boys sowie im Inneren die zentrale Wasserquelle und die pflanzliche Lebensmittelproduktion beherbergt.³³⁶⁰ Der Citadel-Komplex ist der ästhetische Raum der Tyranis im engeren Sinne, Immortan Joes Herrschaft ist hier in Stein gehauene Realität, die jedoch durch Furiosa und ihre Gefährt*innen am Ende des Films resignifiziert wird. Die Kamera fängt zur Vorstellung Immortan Joes in mehreren Einstellungen zunächst einen Blick hinter die tyrannischen Kulissen ein und zeigt ihn jenseits seiner theatralen Inszenierung: Immortan Joes kranker Rücken mit seiner vernarbten, verpustelten und offenen Haut wird während des Ankleiderituals von seiner Dienerschaft mit weißem Pulver bestäubt, wobei auch ein kreatürliches Husten des Tyrannen zu hören ist. Es folgt das Anlegen des durchsichtigen, plexiglasartigen Körperpanzers, an dessen Vorderseite Orden und Abzeichen verschiedener Provenienz prangen. Neben Relikten aus der ‚alten Welt‘, wie Militärorden im amerikanisch anmutenden Design, bilden auch aus alten Computerplatinen geschaffene Abzeichen ein ahistorisches Konglomerat, das offensichtlich Eindruck schinden und Ehrfurcht vor dem

3355 Vgl. zu der Figur: https://madmax.fandom.com/wiki/Lord_Humungus (Zugriff zuletzt am 22.4.2022).

3356 Vgl. Bernstein: *The Art of MAD MAX: FURY ROAD*, S. 66–69.

3357 Vgl. Bernstein: *The Art of MAD MAX: FURY ROAD*, S. 124–127.

3358 Vgl. Bernstein: *The Art of MAD MAX: FURY ROAD*, S. 88 f.

3359 Vgl. zur Citadel auch https://madmax.fandom.com/wiki/The_Citadel (Zugriff zuletzt am 12.6.2024).

3360 Vgl. Bernstein: *The Art of MAD MAX: FURY ROAD*, S. 34–47.

„ausgezeichneten“ Herrscher erwecken soll³³⁶¹ – eine Phantasieuniform, deren Orden die männliche Gewalt und Herrschaft jedoch von der filmischen Dystopie aus in die Gegenwart der Zuschauer*innen rückbindet. Bemerkenswert ist, dass der transparente Körperpanzer den kranken, offenen und unförmigen Körper des Tyrannen erst wie einen Teig in seine maskuline (Kuchen-)Form presst.³³⁶² Die theatral-performative Komponente der Tyrannis wird in diesem Kostüm durchsichtig und zitiert als degeneriertes Echo die Performanz von Lord Humungus.³³⁶³

Ohne dass sein Gesicht hierbei im Film ganz sichtbar wird, legt der Tyrann in einer *close up*-Einstellung³³⁶⁴ seine Atemmaske an, die als Halbmaske mit gefletschten Tierzähnen und seitlich zu einer Apparatur auf dem Rücken abgehenden Atemschräuchen seine untere Gesichtshälfte bedeckt und ihm zusammen mit den tiefliegenden und dunkel geschminkten Augen sowie der weiß gepuderten Haut und dem wallend-weißen Haar bzw. der ‚Mähne‘, das Antlitz eines löwenartigen Totenschädels verleiht. Kostüm, Maske und theatrale Verstellung dienen der performativen Inszenierung einer maskulinen Gottheit: „The Immortan Joe’s Mask not only pumps filtered air into his diseased body but is fashioned in a way that makes him formidable, persuading all who see him that he may be the fierce demigod he purports to be. Art in the cause of a tyrant.“³³⁶⁵ Der Löwe als Symbol des Königs erhebt den ‚göttlich-gerechten‘ Anspruch auf die Alleinherrschaft, *in persona* Immortan Joes erscheint er jedoch als furchtbar verzerrte Fratze des Tyrannen. Die

3361 Dies ähnelt Cippolas Schärpe, die ebenfalls seinen Träger vor dem Publikum auszeichnen soll, vgl. Kapitel III.23.4.

3362 Vgl. *Mad Max: Fury Road*. 2015, TC: 00:06:14–00:06:58.

3363 Bei Ezekiel Crago heißt es diesbezüglich: Immortan Joe „pretends to command death, putting on masculinity at the beginning of the film when he dons, with help from others, his translucent armor, a resin-like carapace shaped to resemble the hard-bodied musculature displayed by Lord Humungus, but underneath this he remains soft and quite mortal.“ Crago: *Raggedy Men*, S. 203.

3364 Vgl. Hickethier: Film- und Fernsehanalyse, S. 58, zu den verschiedenen Einstellungsgrößen S. 56–59. Bezüglich der Einstellungsgrößen und dem *close up* vgl. auch Kuchenbuch: *Filmanalyse*, S. 42–47.

3365 Miller: Foreword, S. 8. Kate Waites führt zu der entmenslichten Erscheinung des dystopischen Tyrannen aus: „One major water source is hoarded by the ruthlessly self-serving Immortan Joe, his wart- and pustule-ridden torso, encased in plastic armor, a fitting symbol of his noxious organization. Except for the cold eyes peering out in extreme close-ups, Immortan Joe’s *human* features are obscured or distorted, signaling his corrupted soul. The rest of his face is hidden behind an oxygen mask and oversized lions’s teeth, his grotesque appearance symbolizing his inhumaneness, and augmenting the savagery with which he rules.“ Waites: *Feminism Reboot in MAD MAX: FURY ROAD* and Hulu’s *THE HANDMAID’S TALE*, S. 115 f. Hervorhebung im Original.

Hässlichkeit und Kreatürlichkeit Immortan Joes wird hinter der Monstrosität einer hypermaskulinen Maskerade verborgen. Den Kinobesucher*innen tritt er dabei als Anti-*felix aestheticus* und fürchterliche Form der Karikatur von Herrschaft gegenüber.



Abb. 3 Der dystopische Tyrann Immortan Joe legt in einer *close up*-Einstellung seine Atemmaske an.³³⁶⁶

Beim Aufstehen muss dem ‚göttlichen Löwen‘ jedoch unter die Arme gegriffen werden. Das Patriarchat in *FURY ROAD* ist aufgedunsen, krank und nur nach Außen hin scheinbar stark. Alles ist Fassade bei Immortan Joe, nur sein mit ihm die Figuration seiner fragilen Herrschaft bildende *inner cicle* sowie die Zuschauer*innen wissen um seinen erbärmlichen Zustand. In einer Welt, in der allein Stärke zählt, und die Stärke das alleinige Kapital des Tyrannen ist, finden sich die Muskeln nur bei seinen Handlangern.³³⁶⁷ Im Wechsel zu diesem Blick hinter die Kulissen wird mit *establishing shots*³³⁶⁸ die Außensicht der Citadel und der darbenden Bevölkerung ins Bild gerückt.³³⁶⁹ Zu einer Ansprache, die sich auf grundlegende Aspekte seines Kultes, vor allem jedoch auf die anstehende Mission Furiosas bezieht, tritt der Tyrann an eine Ausparung hoch oben im Felsen, die den Abstand zwischen den Kiefern eines in den Berg geschlagenen riesigen Totenschädels darstellt, und spricht mit Hilfe eines Mikrophons. Sein ganzer Auftritt signalisiert im Gegensatz zur körperlichen Schwäche des Tyrannen hinter den Kulissen göttlich-maskuline Stärke. Zur Seite stehen Immortan Joe drei muskelbepackte Untergebene – unter ihnen der zwar körperlich beeindruckende, jedoch aufgrund seines schwachen Intellekts sich wohl kaum als tyrannischer Erbe empfehlende Sohn Rictus

3366 Screenshot: Mad Max: Fury Road. 2015, TC: 00:07:08.

3367 Vgl. Mad Max: Fury Road. 2015, TC: 00:07:17–00:07:26.

3368 Vgl. zur Übersichtseinstellung Hickethier: Film- und Fernsehanalyse, S. 145.

3369 Vgl. Mad Max: Fury Road. 2015, TC: 00:06:58–00:07:33.

Erectus (Nathan Jones)³³⁷⁰ –, die zusammen mit den in der Citadel hausenden War Boys zur Abgrenzung gegen die Welt außen eine Fassade der Männlichkeiten bilden. Mit aggressiver, metallisch-dumpf krächzender Stimme verkündet Immortan Joe routiniert die anstehende Mission im Wasteland: „Once again, we send off my War Rig to bring back guzzoline from Gas Town and bullets from the Bullet Farm.“³³⁷¹ Mit der Treibstoff- und der Munitionsfabrik sind die zwei patriarchalen Schlüsselindustrien benannt, die Immortan Joes Herrschaft absichern. Den riesigen Tanklaster, das zentrale Fahrzeug des Konvois, steuert auch bei dieser Mission allerdings eine Frau: „Once again, I salute my Imperator Furiosa!“³³⁷² Unterstützt wird der Konvoi durch die vielfältig motorisierten Treibstoffsoldaten, dessen Gunst sich Immortan Joe durch die Inszenierung von Stärke und sein religiöses Jenseitsversprechen sichert: „And I salute my half-life War Boys who will ride with me eternal on the highways of Vahalla.“³³⁷³ Der absolut egoistische und narzisstische Herrscher reklamiert für sich den göttlichen Status eines Erlösers, in dessen Macht es liegt, als Herr über den Tod das Halbleben seiner War Boys und der um die Citadel herum darbanden Bevölkerung in die Ewigkeit zu überführen: „I am your redeemer. It is by my hand you will rise from the ashes of this world!“³³⁷⁴ Für die geplagte und vielfach versehrte Bevölkerung am Fuße der Citadel sind jedoch wohl weniger Immortan Joes geschliffene Worte von Interesse, als ihr Wissen, dass der Tyrann sich auch diesmal seines wichtigsten Herrschaftsmittels bedienen und aus dem Felsen ein wenig des heißbegehrten Wassers hervorsprudeln lassen wird, dem die Bevölkerung so dringend bedarf. In seiner tyrannischen Ressourcenakkumulation besitzt Immortan Joe auch die alleinige Kontrolle über das Wasser, das im Inneren der Citadel aus dem Boden gepumpt und über einen Mechanismus nach außen abgegeben werden kann. Mit zwei Hebeln auf den steinernen Zähnen des Unterkiefers, der die Brüstung bildet, an der Immortan Joe steht, öffnet der Tyrann die Wasserschleusen und spendet der wartenden Menge eine viel zu geringe Ration seiner ‚Aqua Cola‘,³³⁷⁵ die aus drei gigantischen Rohren des Felsens herabsprudelt, bevor er

3370 Vgl. https://madmax.fandom.com/wiki/Rictus_Erectus (Zugriff zuletzt am 27.4.2022).

3371 Mad Max: Fury Road. 2015, TC: 00:07:45–00:07:53.

3372 Mad Max: Fury Road. 2015, TC: 00:07:56–00:07:59.

3373 Mad Max: Fury Road. 2015, TC: 00:08:00–00:08:07.

3374 Mad Max: Fury Road. 2015, TC: 00:08:10–00:08:22.

3375 Zu Immortan Joes okkupativem Umgang mit dem von ihm neu gelabelten Wasser erläutert an einer späteren Stelle des Films Toast the Knowing: „He pumps it up from deep in the earth. Calls it Aqua Cola and claims it for himself.“ Mad Max: Fury Road. 2015, TC: 01:23:34–01:23:37.

die Schalter wieder umlegt. Voll zynischem Kalkül verkündet er: „Do not, my friends become addicted to water. It will take hold of you and you will resent its absence.“³³⁷⁶

Der „high anti-priest“ Immortan Joe inszeniert seinen „godlike status“,³³⁷⁷ der sich in seinem „symbol of the skull in the burning ring“³³⁷⁸ verdichtet, mit dem sein gesamter Besitz, sowohl materieller als auch menschlicher, gebrandmarkt ist.³³⁷⁹ Das „toxic system“,³³⁸⁰ das die dystopische Tyrannis figurativ ermöglicht, ist streng patriarchalisch und hierarchisch organisiert: „The hierarchy is clear: Immortan Joe at the top, followed by male family members and ‚generals‘ that keep the war boys and pups in line by having them contend for a place in Joe’s war parties, and ultimately the glory of battle.“³³⁸¹ Furiosa, die den hohen Rang des ‚Imperator‘ bekleidet und es sich durch ihre Fähigkeiten verdient hat, den War Rig zu steuern, ist als einzige Frau in Immortan Joes tyrannischem System, die tatsächlich wirksam über *agency* verfügt, eine Ausnahmeerscheinung. Sie ist es, die schließlich auch von der immergleichen Route der tyrannischen Herrschaft abweicht. Am Steuer des War Rig verkündet sie dem Konvoi entgegen der Order Immortan Joes: „We’re heading east“.³³⁸²

Für Immortan Joe, der um jeden Preis seine männliche Herrschaft dynastisch in die Zukunft zu verlängern bestrebt ist, stellen seine bisherigen männlichen Abkömmlinge in einer Welt, in der die menschliche Genetik durch die radioaktive Verseuchung zunehmend zerstört wird, kein befriedigendes Resultat dar. Der ‚Muskelberg‘ Rictus Erectus geriert sich zwar ebenso loyal wie fanatisch, jedoch befähigt ihn sein doch eher begrenzter Intellekt kaum zum väterlichen Nachfolger, wie der ein oder andere entnervt-mitleidige Blick Immortan Joes auf seinen wild brüllenden und schießenden Sohn unterstreicht. Der ‚kleinwüchsige‘ und stark bewegungseingeschränkte Sohn Corpus Colossus (Quentin Kenihan)³³⁸³ ist hingegen hellichtig und geistig präsent, in der extrem körperbetonten Gewaltwelt von *FURY ROAD* jedoch ebenfalls

3376 Mad Max: Fury Road. 2015, TC: 00:09:38–00:09:48. Vgl. zu dieser Szene insgesamt Mad Max: Fury Road. 2015, TC: 00:07:36–00:09:51.

3377 Waites: Feminism Reboot in *MAD MAX: FURY ROAD* and Hulu’s *THE HANDMAID’S TALE*, S. 116.

3378 Bernstein: The Art of *MAD MAX: FURY ROAD*, S. 62.

3379 Crago: Raggedy Men, S. 203.

3380 Waites: Feminism Reboot in *MAD MAX: FURY ROAD* and Hulu’s *THE HANDMAID’S TALE*, S. 116.

3381 Waites: Feminism Reboot in *MAD MAX: FURY ROAD* and Hulu’s *THE HANDMAID’S TALE*, S. 117.

3382 Mad Max: Fury Road. 2015, TC: 00:12:08–00:12:09.

3383 https://madmax.fandom.com/wiki/Corpus_Colossus (Zugriff zuletzt am 27.4.2022).

als tyrannischer Erbe, der zumindest nach Außen körperlich-göttliche Kraft darstellen muss, wenig prädestiniert. Männliche Stützen der Tyrannis finden sich für Immortan Joe zum einen im ‚People Eater‘ (John Howard), dem ‚fett-leibigen‘ und leprakranken Echo eines ‚Großkapitalisten‘, der als Herr über Gas Town den für Immortan Joes Automobilkult(ur) lebensnotwendigen Treibstoff liefert.³³⁸⁴ Zum anderen steht dem Tyrannen der ‚Bullet Farmer‘ (Richard Cater), ein bizarr-absurder, ‚wahnsinniger‘ Waffenproduzent³³⁸⁵ und Herr über die Bullet Farm, zur Seite. Die Trias aus göttlich verklärtem Tyrannen, (post-)kapitalistischem Fossilismus und der Waffenindustrie sichert das patriarchalische Narrativ ab. Die in Aussicht gestellte patriarchale Dividende – „to ‚Ride Eternal‘ in Valhalla“³³⁸⁶ – hält Immortan Joes ausschließlich männliche War Boys bei der (Lenk-)Stange, die als „monstrous figuration of [...] hyper-white, hypermasculine boys“,³³⁸⁷ testosteron- und benzingesättigt sich nichts sehnlicher wünschen, als für ihren Herrn möglichst spektakulär (und nicht „Mediocre“³³⁸⁸) im Autokampf zu sterben. Trotz der zerstörten Welt, die das Ergebnis eben jener Herrschaftsstrukturen ist, die auch Immortan Joe hervorgebracht haben,³³⁸⁹ reflektiert die männliche Dienerschaft nicht ihre destruktive Haltung, sondern klammert sich an das vage Jenseitsversprechen des Tyrannen. Immortan Joe hingegen, der um die Wichtigkeit seiner Inszenierung und des beständigen Spiels im Spiel für den eigenen Machterhalt weiß, scheint zumindest zu ahnen, wie sehr er und seine ‚Vorgänger‘ für den Untergang der ‚alten Welt‘ verantwortlich sind. Doch er ist selbst gefangen in seiner Rolle, die die Struktur, die ihn hervorgebracht hat, determiniert bis zum Tod sein Dasein.

Auch wenn seine Söhne im Kontrast zu Freuds ‚Urvater‘-Mythos nicht bestrebt sind, sich ihren Vater kannibalisch einzuverleiben, tritt Immortan Joe doch im Kontext seines Harems junger Skalvenfrauen, den ‚Five Wifes‘ resp. „Breeders“,³³⁹⁰ als tyrannischer ‚Urvater‘ in Erscheinung. „[D]ie fünf zur Nachwuchsproduktion von Jungen gezwungenen Ehefrauen Immortan Joes“³³⁹¹ sind für ihn Sexualobjekte und ‚Gebärmaschinen‘ für Söhne, sie sollen seine

3384 Vgl. Bernstein: *The Art of MAD MAX: FURY ROAD*, S. 143.

3385 Vgl. Bernstein: *The Art of MAD MAX: FURY ROAD*, S. 142.

3386 Crago: *Raggedy Men*, S. 202.

3387 Crago: *Raggedy Men*, S. 205.

3388 *Mad Max: Fury Road*. 2015, TC: 00:22:02–00:22:04.

3389 Eine ähnliche Ansicht vertitt auch Waites, wenn sie in Bezug auf Immortan Joe erläutert: „What he neglects to say is that it is also by capitalist patriarchy's hands that the Earth has been reduced to rubble, ash and authoritarianism.“ Waites: *Feminism Reboot in MAD MAX: FURY ROAD* and Hulu's *THE HANDMAID'S TALE*, S. 117.

3390 *Mad Max: Fury Road*. 2015, TC: 00:14:50–00:14:51.

3391 Richter-Hansen: *Mad Men & furiose Frauen?*, S. 246.

tyrannisch-patriarchale Ordnung in die Zukunft verlängern und absichern. Die entmenslichende Ausbeutung von Frauen für die männliche Herrschaft wird ebenfalls durch die in der Citadel wie Vieh aufgereihten Frauen, denen industriell die Muttermilch über Schläuche abgepumpt wird, drastisch ins Bild gesetzt.³³⁹²

Während in Form einer maskulinen Qualitätskontrolle Sohn Rictus Erectus die Muttermilch für den väterlichen Tyrannen vorkostet, bemerkt Corpus Colossus mit seinem Fernglas die Routenänderung des Konvois und damit Furiosas bahnbrechende Rebellion gegen den tyrannischen ‚Urvater‘.³³⁹³ Immortan Joe weiß die Zeichen der Zeit sofort richtig zu deuten und läuft panisch zu einer ebenso gigantischen wie massiven Tresortür, hinter der er im Innersten seiner Tyrannenburg die Five Wives als seinen Besitz eingesperrt hält. Doch anstelle seiner jungen Sexsklavinnen findet der ‚urväterliche‘ Tyrann nur die Inschrift auf dem Boden: „Our Babys will not be Warlords“,³³⁹⁴ und an der Wand: „Who killed the World?“³³⁹⁵ sowie die ‚uralte‘ Miss Giddy (Jennifer Hagan) vor, die mit geladener Waffe auf ihn zielt und in Bezug auf die entflohenen Five Wives klarstellt: „They are not your property“,³³⁹⁶ während hinter ihr an der Wand zu lesen ist: „We are not Things“.³³⁹⁷ Miss Giddy, die mit

3392 Vgl. Mad Max: Fury Road. 2015, TC: 00:12:25–00:12:31. Zu dieser Szene und darüber hinaus heißt es im Hinblick auf die Stellung der Frauen in Verbindung mit der Präsidentschaft Donald Trumps bei Waites: „Though fleeting, the scene is a shocking reminder of woman's dehumanized place in a masculinist system, where woman is reduced, not only to a body but also to the most serviceable life-sustaining part of her body. Governed by a regressive masculinist ideology, reminiscent of the misogynistic policies fostered by the far-right wing of Trump's Republican party, the woman's body is not her own to govern. [...] *Fury Road* imagines a future in which greed and unchecked corporatist power, epitomized in Trumpian/Republican devaluation of woman and the patent disregard for settled science and the nation's storied history of welcoming immigrants, has resulted in a ravaging of the Earth and an obliteration of the rule of law.“ Waites: Feminism Reboot in *MAD MAX: FURY ROAD* and Hulu's *THE HANDMAID'S TALE*, S. 117. Auch wenn der Film besonders auf die erste Trump'sche Präsidentschaftszeit (2017–2021) – Immortan Joe erscheint bereits rein optisch als dystopisch potenzierte Trumpfigur – vorausdeutet und nachträglich bezogen werden kann, so geht *FURY ROAD* jedoch über diese Jahre hinaus und aktiviert zum einen die sich seit der Antike fortschreibende und somit wesentlich ältere Tyrannentopik, und verweist zum anderen auf die sich durch Trumps Wiederwahl 2024 erneut deutlich konturierende patriarchalisch-tyrannische Diskursstruktur, die sich zudem in der beständig fortschreitenden Klimaerwärmung und dem Krieg im Europa des 21. Jahrhunderts materialisiert.

3393 Vgl. Mad Max: Fury Road. 2015, TC: 00:12:42–00:13:15.

3394 Mad Max: Fury Road. 2015, TC: 00:13:43–00:13:44.

3395 Mad Max: Fury Road. 2015, TC: 00:13:46–00:13:48.

3396 Mad Max: Fury Road. 2015, TC: 00:13:51–00:13:53.

3397 Mad Max: Fury Road. 2015, TC: 00:13:53–00:13:54.

ihren den ganzen Körper bedeckenden Tattoos ein lebendes Geschichtsbuch darstellt und mit ihrem Wissen die Five Wives unterwiesen hat,³³⁹⁸ wird zwar rasch von Immortan Joe entwaффnet, doch ihre Kenntnisse über die sich historisch entwickelte Struktur der tyrannischen Herrschaft hat sie an die Five Wives weitergegeben. Dem Tyrannen gegenüber offenbart sie seinen Irrtum, der sein Ende herbeiführen wird: „You cannot own a human being. Sooner or later someone pushes back!“³³⁹⁹

26.4 Furiosas Road: Der harte Weg zu einer matriarchalischen Gemeinschaft

FURY ROAD erzählt nicht nur Max' Entwicklung, sondern vollzieht automobil-performativ vor allem *Furiosas* Weg nach: „[D]espite that Max is the title character, Furiosa is the hero who drives both the war rig and the film narrative, her menace and preparedness clearly evidenced in her shaved head, war paint, and fierce glare.“³⁴⁰⁰ Furiosa ist vor ihrem Verrat an Immortan Joe zu Beginn des Films „a lieutenant in Immortan's ragtag army“.³⁴⁰¹ Sie steuert den War Rig – „the crown jewel of the Immortan's fleet“³⁴⁰² – der eigentlich, so der Plan, zuerst nach Gas Town und anschließend zur Bullet Farm fahren soll. Doch aus der von diesem Nachschub abhängigen Reproduktion der tyrannisch-patriarchalen Struktur steigt sie, zusammen mit den an Bord versteckten Five Wives, aus: „Ihrem Charakternamen gemäß erweist sie sich [...] als ultimative Rebellin gegen die patriarchale Unterdrückung, die es als Frau mit den Heerscharen des rein männliche besetzten Schreckensregimes aufnimmt.“³⁴⁰³ Dass Furiosa Referenzen auf die „Amazon warrior women of

3398 Vgl. Bernstein: *The Art of MAD MAX: FURY ROAD*, S. 90.

3399 *Mad Max: Fury Road*. 2015, TC: 00:13:54–00:13:59; vgl. zu der Passage insgesamt *Mad Max: Fury Road*. 2015, TC: 00:12:26–00:14:11. Miss Giddy, die überzeugt ist, dass Immortan Joes Patriarchat zugrunde gehen wird, erlebt den Sieg Furiosas nicht mehr. Eine in der Kinofassung geschnittene Szene erzählt, wie nach langer Folter durch Immortan Joes Schergen Miss Giddy und mit ihr das verschriftlichte historische Wissen als Quelle einer alternativen Welt hingerichtet wird (vgl. *Mad Max: Fury Road*. 2015, Deleted Scenes; 'Turn Every Grain of Sand!'). Durch die Auslöschung der Vergangenheit versucht das tyrannische Patriarchat noch einmal, seine Zukunft abzusichern.

3400 Waites: *Feminism Reboot in MAD MAX: FURY ROAD* and Hulu's *THE HANDMAID'S TALE*, S. 119.

3401 Waites: *Feminism Reboot in MAD MAX: FURY ROAD* and Hulu's *THE HANDMAID'S TALE*, S. 118.

3402 Bernstein: *The Art of MAD MAX: FURY ROAD*, S. 54.

3403 Richter-Hansen: *Mad Men & furiose Frauen?*, S. 244.

Greek mythology“³⁴⁰⁴ aufweist, hängt nicht nur mit ihrer kriegerischen Stärke und Entschlossenheit zusammen, sondern auch, zumindest gilt dies im Hinblick auf Kleists Bearbeitung des Amazonenmythos in *Penthesilea*, für ihre körperliche Versehrung. Anders als die Amazonen bei Kleist hat sich Furiosa jedoch nicht die „rechte Brust“³⁴⁰⁵ entfernt, um die Kriegswaffe, den Bogen, besser spannen zu können, sondern ihr linker Unterarm fehlt aufgrund einer in *FURIOSA* gezeigten Unfallverletzung und späteren Folter durch Dementus und ist durch eine klauenartige Prothese ersetzt, die sie mit der Maschinenwelt des War Rig geradezu verschmelzen lässt. Dass Versehrung und Disability in *FURY ROAD* eine große Rolle spielen und der Film somit nicht nur für die Gender und Men's Studies, sondern auch für die Disability Studies ein interessantes Untersuchungsfeld bietet, zeigt sich vornehmlich an den antagonistischen Figuren Furiosa und Immortan Joe,³⁴⁰⁶ bestätigt sich jedoch auch durch Nebenfiguren wie Corpus Colossus und die Bewohner*innen des Wasteland rund um die Citadel.³⁴⁰⁷

Im rasanten Verlauf des Actionfilms beginnen Max und Furiosa zusammenzuarbeiten, um sich gegen Immortan Joe und seine motorisierten Schergen zur Wehr zu setzen. Indem Furiolas technische Überlegenheit gegenüber dem von seinen Traumata geplagten Max immer wieder hervortritt, „werden die Geschlechterverhältnisse des konventionellen Actionfilms [...] im

3404 Waites: Feminism Reboot in *MAD MAX: FURY ROAD* and Hulu's *THE HANDMAID'S TALE*, S. 119.

3405 Heinrich von Kleist: *Penthesilea* [1808]. In: Ders.: Sämtliche Werke und Briefe in vier Bänden. Hrsg. v. Ilse-Marie Barth u. a. Bd. 2. Dramen 1808–1811. *Penthesilea*. Das Käthchen von Heilbronn. Die Hermannsschlacht. Prinz Friedrich von Homburg. Hrsg. v. Ilse-Marie Barth u. Hinrich C. Seeba unter Mitwirk. v. Hans Rudolf Barth. Frankfurt a. M.: Deutscher Klassiker Verlag 1987, S. 143–256, hier S. 215. Auf der selben Seite führt *Penthesilea* in ihrer Erzählung für Achilles über den Amazonenstaat bereits das Männliche mit dem Tyrannischen eng. Beides gilt es zusammen aus amazonischer Sicht immer wieder aufs Neue auszulöschen: „Der Mann, dess' Auge diesen Staat erschaut, / Der soll das Auge gleich auf Ewig schließen; / Und wo ein Knabe noch geboren wird, – / Von der Tyrannen Kuß, da folg' er gleich / Zum Orkus noch den wilden Vätern nach.“

3406 Auch Tuillo Richter-Hansen weist auf diese Ähnlichkeiten in Bezug auf die Körpererfahrungen der beiden gegensätzlichen Figuren Furiosa und Immortan Joe hin: „Obwohl die beiden Charaktere bald filmisch miteinander kontrastiert werden, werden Furiosa und Immortan Joe zunächst beiderseits als körperlich versehrt eingeführt: Der Protagonistin Furiosa fehlt der linke Unterarm [...], der Antagonist Immortan erscheint (im normativen Sinne) übergewichtig, dermatologisch erheblich entstellt und auf künstliche Beatmung angewiesen“. Richter-Hansen: *Mad Men & furiose Frauen?*, S. 243 f.

3407 Vgl. vor allem der unterkörperlose Bewohner, der am Ende des Films bei der Rückkehr des Gigahorse aus seiner Erdlochbehausung ins Bild kommt. *Mad Max: Fury Road*. 2015, TC: 01:45:14–01:45:24.

Sinne einer Prekarisierung der hegemonioimännlichen Heldenfigur“ zwar „unterlaufen“. ³⁴⁰⁸ Dennoch ist es wiederum Furiosa, die im Kampf gegen Immortan Joe auf den Mann Max und seine Fähigkeiten nicht verzichten kann: „I need you here“. ³⁴⁰⁹ Vor ihrem Teamwork und der darüber hinausgehenden, allerdings nur angedeuteten erotischen Anziehung zwischen den beiden zentralen Figuren steuert Furiosa auf ihrer Flucht vor Immortan Joe den War Rig, während Max, als lebende Blutkonserve für den War Boy Nux (Nicholas Hoult) ³⁴¹⁰ angekettet an dessen Fahrzeug und mit einer Gesichtsmaske zum mundtoten Körperobjekt degradiert, lediglich gefahren wird. Nach der actionreichen Abwehr der Buzzards und ihrer mit Stacheln übersäten Fahrzeugen ³⁴¹¹ gerät Furiosas War Rig mit seinen Verfolgern im Schlepptau in einen gigantischen „radioactive post-apocalyptic storm“, ³⁴¹² der ebenfalls Anlass für allerlei visuelle Gewaltigkeiten bietet. Nach dem toxischen Sandsturm ³⁴¹³ kommt Max unter ‚verstörenden‘ *flash backs* wieder zu sich und trifft mit dem an ihn geketteten bewussten Nux schließlich auf Furiosa und die Five Wives neben dem stehenden War Rig. ³⁴¹⁴ Die Szene zeigt die mit leichtem weißen Stoff nur spärlich bekleideten und sich darüber hinaus mit einem an den War Rig angeschlossenen Wasserschlauch waschenden Five Wives – die mit einem Kind von Immortan Joe hochschwängere The Splendid Angharad (Rosie Huntington-Whiteley), ³⁴¹⁵ The Dag (Abbey Lee), ³⁴¹⁶ Toast the Knowing (Zoë Kravitz), ³⁴¹⁷ Capable (Riley Keough) ³⁴¹⁸ sowie Cheedo the Fragile (Courtney Eaton) ³⁴¹⁹ – allerdings nur auf den ersten Blick durch einen heteronormativen *male gaze*. Schnell wird deutlich, dass der mit vorgehaltener, jedoch, wie die Zuschauer*innen wissen, funktionsloser Waffe herumfuchtelnde Max die Frauen nicht sexualisiert, sondern nach der langen Wüstenfahrt gierig auf das Wasser sowie den Seitenschneider ist. Mit diesem schneiden sich die jungen Sklavinnen Immortan Joes Keuschheitsgürtel vom Körper, während Max seine erzwungene Verkettung mit Nux lösen will. ³⁴²⁰

3408 Richter-Hansen: *Mad Men & furiose Frauen?*, S. 245.

3409 *Mad Max: Fury Road*. 2015, TC: 00:45:57–00:45:48.

3410 Vgl. Bernstein: *The Art of MAD MAX: FURY ROAD*, S. 112–117.

3411 Vgl. Bernstein: *The Art of MAD MAX: FURY ROAD*, S. 76–87.

3412 Crago: *Raggedy Men*, S. 204.

3413 Vgl. Bernstein: *The Art of MAD MAX: FURY ROAD*, S. 92–99.

3414 Vgl. *Mad Max: Fury Road*. 2015, TC: 00:16:05–00:32:23.

3415 Vgl. Bernstein: *The Art of MAD MAX: FURY ROAD*, S. 107.

3416 Vgl. Bernstein: *The Art of MAD MAX: FURY ROAD*, S. 108.

3417 Vgl. Bernstein: *The Art of MAD MAX: FURY ROAD*, S. 109.

3418 Vgl. Bernstein: *The Art of MAD MAX: FURY ROAD*, S. 110.

3419 Vgl. Bernstein: *The Art of MAD MAX: FURY ROAD*, S. 111.

3420 Vgl. *Mad Max: Fury Road*. 2015, TC: 00:32:24–00:34:44.

Furiosa und die Five Wives teilen die gemeinsame Erfahrung der Versklavung, die der an Nux gekettete Max, wenn auch in geringerem und anderem Maße, auch gerade gemacht hat: „Furiosa was a stolen child, just as the children of the Five Wives are stolen at birth by a patriarchal system. Joe, owns‘ people just like he, owns‘ the Citadel and the aquifer it protects.“³⁴²¹ Das geographische und ideelle Ziel Furiosas und der Fife Wives ist der „Green Place of Many Mothers“,³⁴²² den Furiosa noch aus ihrer Kindheit erinnert. Bevor sie mit dem War Rig ihre Fahrt zum Green Place fortsetzen, quittiert The Dag mit einem Tritt gegen den abgeschnittenen Keuschheitsgürtel³⁴²³ den endgültigen Ausstieg aus Immortan Joes patriarchalem Zwangssystem.

Während im zweiten Teil der Filmreihe Max noch der einzige ist, der allgemein akzeptiert in der Lage zu sein scheint, den Tanklastler zu fahren, ist dies in *FURY ROAD* vornehmlich Furiosas Aufgabe. Sie hat buchstäblich über weite Stecken das Steuer in der Hand und das Fahrzeug auch mit „Kill switches“³⁴²⁴ gesichert: „This Rig goes nowhere without me.“³⁴²⁵ Wenn sie später Max die Schalterkombination dieser Wegfahrsperre mitteilt,³⁴²⁶ so ist dies ein Vertrauensbeweis aber auch die Übertragung von Verantwortung für die Gemeinschaft auf Max.

Im Verlauf der weiteren Flucht mit dem War Rig vor Immortan Joe und seinen motorisierten Schergen treffen die unterschiedlichen Erkenntnisstufen des inzwischen wieder zu Bewusstsein gekommenen Nux, der während der Handlung die Seiten wechseln und die Frauen bis hin zu seinem ‚Märtyrertod‘ unterstützen wird, und der Fife Wives aufeinander. Für Nux ist Immortan Joe zunächst noch „the one who grabbed the sun“,³⁴²⁷ während er von den Fife Wives, die ihn gezwungenermaßen in all seinen abscheulichen Intimitäten hinter den Kulissen kennen, als „a lying old man“³⁴²⁸ demaskiert wird. Capable klärt Nux, bevor er aus dem War Rig gestoßen wird,³⁴²⁹ über seine bisherige Rolle im tyrannischen System Immortan Joes auf: „You’re a man’s ‚Battle Fodder‘!“³⁴³⁰

3421 Crago: *Raggedy Men*, S. 205.

3422 *Mad Max: Fury Road*. 2015, TC: 00:37:34–00:37:37.

3423 Vgl. *Mad Max: Fury Road*. 2015, TC: 00:38:18–00:38:19.

3424 *Mad Max: Fury Road*. 2015, TC: 00:38:52–00:38:53.

3425 *Mad Max: Fury Road*. 2015, TC: 00:38:56–00:38:58.

3426 Vgl. *Mad Max: Fury Road*. 2015, TC: 00:46:54–00:47:09.

3427 *Mad Max: Fury Road*. 2015, TC: 00:44:48–00:44:49.

3428 *Mad Max: Fury Road*. 2015, TC: 00:44:51–00:44:52.

3429 Vgl. *Mad Max: Fury Road*. 2015, TC: 00:45:07–00:45:10.

3430 *Mad Max: Fury Road*. 2015, TC: 00:45:00–00:45:02.

Furiosa, die sich mit dem Schmieröl von der Lenkstange ihre Kriegsbemalung anlegt,³⁴³¹ steuert den War Rig in einen Canyon wo sie, wie ersichtlich wird, mit den dort herrschenden Rock Riders,³⁴³² einer ebenso waghalsigen wie brutalen Motorradgang, einen Deal für den sicheren Transit ausgehandelt hat: „Three thousand gallons of guzzoline, just like you asked!“³⁴³³ Wie zu erwarten war, laufen die Dinge jedoch rasch aus dem Ruder und münden in einer wilden Schießerei und Verfolgungsjagd, bei der schließlich ein neuralgischer Punkt des Canyon gesprengt und somit für Immortan Joes Fahrzeugkolonne – bis auf den vom Tyrannen gesteuerten Big Foot mit seinen riesigen Reifen – zumindest temporär verschlossen wird, während der War Rig entkommen kann.³⁴³⁴ In der anschließenden Verfolgungsjagd öffnet die schwangere Splendid Angharad die Kabinentür des War Rig und stellt sich als Schutzschild für Furiosa Immortan Joe in die Schusslinie, der von seinem Fahrzeug aus auf seine ehemalige Lieblingskriegerin zielt³⁴³⁵ und beim Anblick der schwangeren Angharad seine Sicht der Dinge klarstellt: „That’s my Child! My Property“.³⁴³⁶ Nux, der noch nicht auf Seiten Furiosas kämpft und seinem tyrannischen Herrn einen weißen Kleiderfetzen der Fife Wives aus seiner kurzen Zeit im War Rig gebracht hatte, wird von Immortan Joe instruiert und instrumentalisiert, indem er ihm mit dem highmachenden Chromespray der War Boys³⁴³⁷ den Mund benebelt und fordert: „Stop the Rig, return my treasures to me and I, myself, will carry you to the Gates of Valhalla.“³⁴³⁸ Die sich anschließende Aktion von Nux erweist sich in den Augen Immortan Joes jedoch als äußerst „Mediocre!“³⁴³⁹ was seine Karriere als War Boy beendet und ihn schließlich für neue Erfahrungen in der Gemeinschaft der Fife Wives öffnet. In einer dramatischen Szene rutscht die schwangere Angharad schließlich vom War Rig und wird von Joe, der mit seinem rasenden Big Foot trotz spektakulärem Herumreißen des Lenkrades und anschließendem Crash nicht mehr ausweichen kann, überfahren.³⁴⁴⁰ Weder Angharad noch das ungeborene männliche Baby, das Immortan Joe noch von einem eher an einen Fleischer als an einen Arzt erinnernden Handlanger aus

3431 Vgl. Mad Max: Fury Road. 2015, TC: 00:47:23–00:45:36.

3432 Vgl. Bernstein: The Art of *MAD MAX: FURY ROAD*, S. 120–123.

3433 Mad Max: Fury Road. 2015, TC: 00:48:30–00:48:33.

3434 Vgl. Mad Max: Fury Road. 2015, TC: 00:47:23–00:51:55.

3435 Vgl. Mad Max: Fury Road. 2015, TC: 00:54:48–00:54:50.

3436 Mad Max: Fury Road. 2015, TC: 00:54:51–00:54:54.

3437 Vgl. <https://madmax.fandom.com/wiki/Chrome> (Zugriff zuletzt am 28.4.2022).

3438 Mad Max: Fury Road. 2015, TC: 00:55:19–00:55:28.

3439 Mad Max: Fury Road. 2015, TC: 00:55:57–00:55:58.

3440 Vgl. Mad Max: Fury Road. 2015, TC: 00:54:43–00:57:39.

Angharad herausscheiden lässt, sind zu retten.³⁴⁴¹ Aus den Reihen der Five Wifes heißt es über die Männer: „Angharad used to call them Antiseed. Plant one and watch something die.“³⁴⁴²

Der War Rig mit Furiosa, den vier überlebenden Frauen aus Immortan Joes Harem sowie Max und Nux durchquert schließlich bei Nacht einen sumpfigen Wüstenabschnitt, The Night Bog,³⁴⁴³ der sich im Nachhinein als der unfruchtbar gewordener Überrest des Green Place entpuppt, zu dem Furiosa die Gruppe ursprünglich führen wollte. Bedrohlich wird die Situation erneut, als der War Rig im schlammigen Untergrund stecken bleibt und vom sich nähernden Kettenfahrzeug (das zynischerweise ‚The Peacemaker‘ heißt³⁴⁴⁴) des wild um sich schießenden Bullet Farmer zwar nicht gerade sehr gezielt, dafür jedoch um so quantitativer aufs Korn genommen wird. Das scheinbar einzig verbliebende Baumgerippe in der Sumpflandschaft, das Nux nicht zuordnen kann und daher als „that Thing“³⁴⁴⁵ bezeichnet, hilft der Gruppe schließlich dabei, den War Rig mit einer Kette aus dem Schlamm zu ziehen und wieder in Bewegung zu setzen, wodurch der tote Baum indirekt doch noch zu einem ‚Baum des Lebens‘ für die Gruppe avanciert. Furiosa trifft mit einer Scharfschützenwaffe, die sie auf der Schulter des knienden Max (der bereits zuvor zweimal daneben geschossen hatte) ausbalanciert, mit der letzten verbliebenden Kugel den Suchscheinwerfer vom Kettenfahrzeug des Bullet Farmer, dessen Explosion dazu führt, dass der Waffenproduzent erblindet (jedoch anschließend noch fanatischer weiterfeuert) und schließlich von Max, durch eine ferne Detonation versinnbildlicht, getötet wird.³⁴⁴⁶

Nach der Weiterfahrt mit dem War Rig trifft die Gruppe schließlich auf die Vuvalini,³⁴⁴⁷ eine exklusiv aus Frauen bestehende Motoradgemeinschaft, aus der Furiosa als Kind geraubt wurde³⁴⁴⁸ und der gegenüber sie jetzt bekennt: „I am one of the Vuvalini! Of the Many Mothers!“³⁴⁴⁹ Furiosa muss nun

3441 Vgl. Mad Max: Fury Road. 2015, TC: 01:04:42–01:05:36.

3442 Mad Max: Fury Road. 2015, TC: 01:02:31–01:02:34.

3443 Vgl. Bernstein: The Art of MAD MAX: FURY ROAD, S. 138 f.

3444 Vgl. https://madmax.fandom.com/wiki/Howe_and_Howe_Ripsaw_EV1_%22The_Peacemaker%22 (Zugriff zuletzt am 6.5.2022).

3445 Mad Max: Fury Road. 2015, TC: 01:06:51–01:06:52.

3446 Zu diesem Abschnitt insgesamt vgl. Mad Max: Fury Road. 2015, TC: 01:02:37–01:12:02; zum Tod des Bullet Farmer vgl. Mad Max: Fury Road. 2015, TC: 01:11:07–01:12:02.

3447 Vgl. Bernstein: The Art of MAD MAX: FURY ROAD, S. 148–151.

3448 Als Kind wurde Furiosa, wie der Prequel erzählt, von Dementus' Schergen entführt und hat sich dann im System Immortan Joes durch ihre Fähigkeiten ihre Position erkämpft. In FURY ROAD heißt es: „I was taken as a child, stolen“. Mad Max: Fury Road. 2015, TC: 01:13:09–01:13:15.

3449 Mad Max: Fury Road. 2015, TC: 01:15:12–01:15:17.

allerdings erfahren, dass der Green Place, der Ort ihrer Kindheitserinnerungen, inzwischen verödet ist und nur die Sumpflandschaft, „[t]he creepy place with all the crows“,³⁴⁵⁰ von der einst fruchtbaren Welt übrig blieb. Auch die damals zahlreichen Vuvalini resp. Many Mothers sind inzwischen in überwiegend fortgeschrittenem Alter und zahlenmäßig stark reduziert: „We're the only ones left.“³⁴⁵¹ Für Furiosa, die sich durch die Rückkehr zum Ort ihrer Kindheit Erlösung, „Redemption“,³⁴⁵² erhofft hat, bricht eine Welt zusammen.³⁴⁵³

Die Gruppe beschließt, ihr Glück darin zu suchen, mit den Motorrädern der verbliebenen Many Mothers und Treibstoff für rund 160 Tage³⁴⁵⁴ in die vor ihnen liegende plane Salzwüste mit der Hoffnung zu fahren, einen Ort zu finden, der das Überleben ermöglicht. Max steht diesem Plan skeptisch gegenüber und spricht aus seiner Lebenserfahrung heraus zu Furiosa: „You know, hope is a mistake. If you can't fix what's broken, you'll, uh ... You'll go insane.“³⁴⁵⁵ Er schließt sich als einziger dieser Aktion nicht an („I'll make my own way“),³⁴⁵⁶ holt die Gruppe jedoch schließlich doch noch ein und zu seiner wichtigsten Aktion im Film aus, indem er den Motoradkonvoi stoppt und Furiosa auf seiner Karte die markierte Citadel Immortan Joes zeigt: „This is your way home.“³⁴⁵⁷ Die Citadel ist der einzige bekannte Ort, der mit seiner Wasserquelle und den Plantagen geeignet ist, eine Lebensgrundlage für die Gemeinschaft zu bieten. Anstatt weiter vor dem Tyrannen zu flüchten, soll sein Raum, so Max, für die matriarchalische Gemeinschaft erobert werden: „It'll be a hard day. But I guarantee you that a 160 days' ride that way there's nothing but salt.“³⁴⁵⁸ Max überzeugt die Gruppe „[to] confront[] the toxic patriarchy that hounds them“. ³⁴⁵⁹ Immortan Joes Citadel ist der einzige verbliebene ‚Green Place‘, der für die Hoffnung auf eine andere Zukunft jenseits der Tyranis steht. Mit Hilfe der Männer Max und Nux erhebt sich das Matriarchat gegen das tyrannische Patriarchat Immortan Joes. Der Tyrann, der durch seine Schergen dem sich am Horizont wieder auf die Citadel zubewegenden War Rig gewahr wird, durchschaut sofort die Umsturzpläne Furiosas in Bezug auf seine ungeschützt daliegende Tyrannenburg und setzt im wahrsten Sinne des

3450 Mad Max: Fury Road. 2015, TC: 01:17:54–01:17:56.

3451 Mad Max: Fury Road. 2015, TC: 01:18:10–01:18:11.

3452 Mad Max: Fury Road. 2015, TC: 01:13:42–01:13:44.

3453 Vgl. Mad Max: Fury Road. 2015, TC: 01:14:26–01:18:57.

3454 Vgl. Mad Max: Fury Road. 2015, TC: 01:21:22–01:21:23.

3455 Mad Max: Fury Road. 2015, TC: 01:21:45–01:21:59.

3456 Mad Max: Fury Road. 2015, TC: 01:21:38–01:21:39.

3457 Mad Max: Fury Road. 2015, TC: 01:23:05–01:23:06.

3458 Mad Max: Fury Road. 2015, TC: 01:24:39–01:24:47. Zu diesem Abschnitt insgesamt vgl. Mad Max: Fury Road. 2015, TC: 01:20:59–01:25:12.

3459 Crago: Raggedy Men, S. 204.

Wortes alles im Bewegung, was noch in seinem Fuhrpark vorhanden ist, um seinen Besitzstand zu wahren. Im Verlauf einer weiteren furiosen Verfolgungsjagd voller Motorenpiming und Harpunenjagden auf dem Trailer des War Rig³⁴⁶⁰ erschießt Immortan Joe schließlich blindwütig auch den People Eater, dessen umfänglicher Körper Max zum Schutzschild gereicht.³⁴⁶¹ Nachdem mit der Verkörperung der Waffenindustrie im Bullet Farmer und des fossilistischen Kapitalismus im People Eater zwei entscheidende Stützen des tyrannischen Patriarchen Immortan Joe aus dem Rennen um die Zukunft genommen sind, gebührt es der Filmheldin Furiosa, Immortan Joe auf seine Reise nach ‚Valhalla‘ zu schicken. Das ästhetisierte Morden zeigt sich in *FURY ROAD* im Tyrannenmord, der sich bei hoher Geschwindigkeit während der Verfolgungsjagd ereignet. Furiosa, die an der Außenseite von Immortan Joes Hauptfahrzeug, dem Gigahorse, entlanggeklettert ist, klemmt ihm eine Harpune zwischen die Zähne seiner Maske³⁴⁶² und spricht zum mundtot gemachten Tyrannen im Namen der ausgebeuteten Frauen: „Remember me?“³⁴⁶³ Indem die Kette der Harpune vom fahrenden Rad des Wagens aufgewickelt wird, zerstört sich Immortan Joe mit seinem ‚Bleifuß‘ selbst: Die Harpune reißt nicht nur seine animalische Atemmaske, sondern mit ihr die untere Gesichtshälfte des Tyrannen ab.³⁴⁶⁴ Die „Demontage der Unterdrückungsherrschaft“ versinnbildlicht sich im „wortwörtlichen Gesichtsverlust des Patriarchen Immortan Joe“.³⁴⁶⁵ Die Verfolgungsjagd endet mit dem Opfertod von Nux, der den War Rig im Canyon willentlich zum Unfall sowie den Felsen zum Einsturz bringt, sodass die verbliebenen Fahrzeuge Immortan Joes in einer gigantischen Massenkarambolage zu großen Teilen zerstört werden und auch Immortan Joes Sohn Rictus Erectus seinem Vater nach ‚Valhalla‘ nachfolgt, während die verwundete Furiosa, die anderen Frauen und Max gerade noch entkommen können.³⁴⁶⁶ Nach einer lebensrettenden Lungenoperation an Furiosa, die Max kurzerhand mit einem Dolch durchführt, und einer anschließenden Blutspende des einstigen Road Warrior an die Heroine, erreicht die Gemeinschaft mit dem Gigahorse von Immortan Joe die Citadel.³⁴⁶⁷ Die Leiche des tyrannischen ‚Urvaters‘ wird auf der Motorhaube enthüllt: „The Immortan Joe is dead!“³⁴⁶⁸ Der selbsternannte unsterbliche Gott entpuppt sich posthum nun

3460 Vgl. Mad Max: Fury Road. 2015, TC: 01:25:26–01:35:16.

3461 Vgl. Mad Max: Fury Road. 2015, TC: 01:35:17–01:35:19.

3462 Vgl. Mad Max: Fury Road. 2015, TC: 01:40:20–01:40:35.

3463 Mad Max: Fury Road. 2015, TC: 01:40:36–01:40:37.

3464 Vgl. Mad Max: Fury Road. 2015, TC: 01:40:37–01:40:41.

3465 Richter-Hansen: Mad Men & furiose Frauen?, S. 247.

3466 Vgl. Mad Max: Fury Road. 2015, TC: 01:42:13–01:43:02.

3467 Vgl. Mad Max: Fury Road. 2015, TC: 01:43:32–01:45:57.

3468 Mad Max: Fury Road. 2015, TC: 01:46:24–01:46:26.

auch für die Bevölkerung rund um die Citadel als betrügerischer Scharlatan. Während der tote Tyrannenkörper Immortan Joes von der souvenirbegierigen Menge zerrissen wird,³⁴⁶⁹ erkennt diese die auf Max gestützte Furiosa und ihre weiblichen Gefährtinnen als legitime Nachfolgerinnen Immortan Joes an. Die Menge fordert gegenüber den in der Citadel verbliebenden überwiegend noch jungen War Boys und Corpus Colossus, der als einziger aus dem inneren Kreis des Tyrannen überlebt: „Let them up! Let them up!“³⁴⁷⁰ Mit der Aufzugsanlage werden die triumphalen Heldinnen sowie Menschen aus der Menge, die nicht wie zu Beginn des Films von der Fahrstuhlplattform gestoßen werden,³⁴⁷¹ schließlich mit nach oben in die Citadel genommen. Die Frauen, denen zuvor ihre Milch abgepumpt worden ist, haben die Wasserschleusen für die Bevölkerung geöffnet. Max, der aus freien Stücken nicht mit nach oben fährt, sondern nach einem Sympathie bekundenden Blick für Furiosa und ihr Vorhaben in der Menge verschwindet, kann zusammen mit den Zuschauer*innen den Beginn einer neuen, offenen Kultur erhoffen:³⁴⁷² „No longer in need of mobility to prove individual agency, they will transform the Citadel from a fortress into a community.“³⁴⁷³ Furiosas harter Weg in der Dystopie mündet im Aufkeimen neuer Hoffnung. Die Citadel, einst Immortan Joes monströse Heterotopie im engeren Sinne, wird zum Erprobungsraum einer sozialen Utopie, von dem aus das Wasteland in eine lebensfreundliche Welt, einen neuen Green Place, transformiert werden könnte. Mit seinem Konzept von Männlichkeit hat Max maßgeblich dazu beigetragen, diesen Möglichkeitsraum zu erschließen: Hegemoniale Männlichkeit und patriarchale Dividende hat er in *FURY ROAD* grundlegend verworfen.

26.5 Max: Ein Mann tritt zur Seite

FURY ROAD begleitet nicht nur Furiosa auf ihrem Weg der Emanzipation vom tyrannischen System Immortan Joes, sondern zeigt auch Max' „transformation

3469 Vgl. *Mad Max: Fury Road*. 2015, TC: 01:46:31–01:46:43. Dies geschieht allerdings nicht wie bei Grenouille aus Liebe, sondern aus Haß, Verachtung und plötzlichem eigenen Machtgefühl der Menschen nach dem Tod des Tyrannen.

3470 *Mad Max: Fury Road*. 2015, TC: 01:47:02–01:47:04. Diese Forderung erscheint im Nachhinein als ein kontradiktorisches Echo der Trump-Anhänger*innen, die in Bezug auf die unterlegene Präsidentschaftskandidatin Hilary Clinton in lautstarken Sprechchören gefordert hatten: „Lock her up!“

3471 Vgl. *Mad Max: Fury Road*. 2015, TC: 00:10:14–00:10:27.

3472 Vgl. zu diesem Abschnitt insgesamt *Mad Max: Fury Road*. 2015, TC: 01:47:00–01:48:57.

3473 Crago: *Raggedy Men*, S. 207.

of a War Boy into a care-giver and hero“.³⁴⁷⁴ Die Männlichkeitskonzepte des Lonesome Rider und Road Warrior werden durch integrative und kooperative Formen abgelöst: „Even more than *Beyond Thunderdome*, *Fury Road* disarticulates the masculinist notion of individual agency and shows that cooperation between individuals is the only hope for a better society. The future of this genre is female.“³⁴⁷⁵ Hinzuzufügen ist jedoch, das zwar am Ende des Films das Matriarchat als hoffnungsvoller Neustart das überkommene Patriarchat ablöst, Gender aber gerade für die Hauptfiguren Furiosa und Max im Verlauf ihrer Zusammenarbeit zu einem immer offeneren Konzept geworden ist. Stereotype Genderkonstruktionen werden einerseits dadurch kontrastiert, dass Furiosa sich als überragende Straßenkriegerin und Fahrerin mit versierten technischen Fähigkeiten erwiesen hat und von Max mit ihren Fähigkeiten anerkannt wird. Andererseits legt Max, neben dem allerdings immer noch nahezu dauerhaft stattfindenden körperlichen Kampf, einen überlebensnotwendigen ‚sozialen Blick‘ an den Tag, indem er als einziger den für die Gemeinschaft aussichtlosen Plan, mit den Motorrädern in die unabsehbar weit ausgedehnte Salzlandschaft aufzubrechen, mit seiner Argumentation überzeugend verwirft und somit die Zukunft der überlebenden Frauen maßgeblich ermöglicht. Als Mann liegt ein weiterer entscheidender Beitrag darin, dass er am Ende zur Seite tritt, und den neuen Möglichkeiten Raum gibt. Ganz im Gegensatz zum egozentrischen Immortan Joe denkt Max keine Sekunde daran, die Herrschaft über die Citadel für sich zu beanspruchen, am Ende des Films fährt er nicht einmal mit der Plattform mit nach oben.

Nichtsdestotrotz entfaltet die Figur Max ihre Leinwandpräsenz vorrangig über ihre körperlichen Aktionen. Tom Hardys schauspielerischer Umgang mit Körperlichkeit resultiert in einer geradezu ‚animalischen‘ und ‚instinktgetriebenen‘ Performanz. Gerade zu Beginn des Films, nach dem anfänglichen *voice-over*, hat Max, der auch noch über längere Zeit unter seiner Gesichtsmaske gefangen ist, nur wenig Text und als er gegenüber Furiosa zu sprechen beginnt, wirkt es, als hätte der von seinen *flash backs* geplagte ‚Tier-Mann‘

3474 Crago: *Raggedy Men*, S. 20.

3475 Crago: *Raggedy Men*, S. 20. Auch wenn die Figur Max dahingehend angelegt ist, dass sie sich vom einsamen Straßenkämpfer zum engagierten Streiter für die positiv besetzte Gemeinschaft entwickelt, so ist dieser Aspekt der Charakterentwicklung nicht auf *FURY ROAD* beschränkt. Bereits in *BEYOND THUNDERDOME* ist Max bereit, sich am Ende für die Gemeinschaft des ‚Lost Tribe‘ zu opfern. Lediglich die anerkennende Willkür von der hier interessanterweise sich zur Tyrannin entwickelnden Frauenfigur Aunty Entity (Tina Turner), die über Barbertown herrscht und in Max schließlich einen gleichwertigen Charakter erblickt, ist es zu verdanken, dass Max letztlich doch überlebt. Vgl. auch https://madmax.fandom.com/wiki/Aunty_Entity (Zugriff zuletzt am 1.5.2022).

lange nur die Sprache der Motoren vernommen und müsste die menschliche Sprache erst wieder erlernen. Im Prozess dieser filmischen ‚Mensch-Werdung‘ von Max bekommen dann die wenigen Sätze, die er ebenso traumatisiert wie ‚wissend‘ spricht, umso größeres Gewicht.

Max ist nicht der einzige Mann, der in *FURY ROAD* eine wesentliche Entwicklung erfährt. Auch der zu Beginn mit ihm durch einen Transfusions-schlauch verbundene War Boy Nux, für den Max zunächst lediglich sein ‚Blood Bag‘³⁴⁷⁶ ist, öffnet sich metaphorisch gesehen mit dem Blut von Max auch für dessen Kampf gegen Immortan Joes Tyrannis. Dass Max, diesmal freiwillig, auch Furiosa gegen Ende des Films noch einmal sein universelles Blut spendet, unterstreicht ebenfalls Max’ persönliche Bindung an Furiosa und seine Fürsorge für die Gemeinschaft sowie die Hybridisierung von Furiosa, die nun zumindest einen gewissen Anteil des lebensspendenden Max’schen ‚Heldenblutes‘ in sich trägt und auch in einem möglichen Sequel des Films, wie bereits in *FURIOSA*, ebenfalls ganz an seine Stelle treten könnte.

Es ist im Film – und hier wird der männliche Heldenmythos doch in neuem Gewande aktualisiert – der Mann Max, der den Frauen maßgeblich den Weg zum Matriarchat weist. Er ermutigt sie, die Männerherrschaft zu beenden und in der Citadel eine soziale Gemeinschaft an die Stelle ausbeuterischer und weltenzerstörerischer Gier und Gewalt zu setzen. Damit hat sich der einstige Road Warrior und Lonesome Rider der Filmreihe, wie allerdings auch in den vorhergehenden Filmen in Bezug auf Familie und Gemeinschaft, zu einem sozial denkenden Charakter erweitert, obwohl er am Ende wieder in der Menge abtaucht. Indem Max freiwillig seine Rolle des maskulinen Straßenkriegers ablegt, wenn es die Umstände ermöglichen, dekonstruiert der Held selbst die Maskulinität, die wesentlich zum Untergang der Welt beigetragen hat und macht neuen Möglichkeiten Platz: Max verweigert sich den Bourdieu’schen ‚Männlichkeitsspielen‘ um die Herrschaft, er wird die Citadel nicht einnehmen, er fährt nicht mit Furiosa hinauf, sondern er verabschiedet sich von der hegemonialen Männlichkeit, die im Narrativ des Films einst die Welt ermordet hat. Furiosa, den ehemaligen Sklavenfrauen des Tyrannen und den Many Mothers obliegt es hingegen, die von The Dag geretteten wertvollen Pflanzensamen³⁴⁷⁷ der Many Mothers mit hinauf in die Citatell zu tragen, aus denen eine neue Welt erblühen könnte. Die im Film mit Weiblichkeit assoziierten lebendigen Pflanzen und ihre neue ‚Verwurzelung‘ treten damit an die Stelle von totem Benzin und Öl, das den Treibstoff für den motorisierten Bewegungskult der Männer gebildet hat. Der Film schließt mit einem fiktiven Zitat des von Miller

3476 Mad Max: Fury Road. 2015, TC: 00:15:34–00:15:35.

3477 Vgl. Mad Max: Fury Road. 2015, TC: 01:41:12–01:41:21.

als Figur erdachten First History Man: „Where must we go ... we who wander this Wasteland in search of our better selves?“³⁴⁷⁸ Max, dessen Traumata am Ende des Films in den Hintergrund getreten sind, hat die Erfahrung gemacht, sich durch sein Engagement für die Gemeinschaft zumindest teilweise heilen zu können.³⁴⁷⁹ Seine Entwicklung hat ihn darin bestärkt, neue Pfade zu beschreiten, die sich fernab der tyrannisch-toxischen Männlichkeit bewegen, die in *FURY ROAD* einst die Welt verwüstet hat.

3478 *Mad Max: Fury Road*. 2015, TC: 01:49:00–01:49:09. Zur Deutung der Figur vgl. <https://the-take.com/watch/what-does-the-quote-at-the-end-of-mad-max-fury-road-mean> (Zugriff zuletzt am 14.4.2022). Vgl. zum *voice-over* eines toten homodiegetischen Erzählers, wie es im Falle des First History Man ebenfalls möglich ist, Kuhn: *Filmnarratologie*. S. 254–267. In *FURY ROAD* verkörpert Miss Giddy eine History Woman.

3479 Vgl. der zur Selbstverständigung in Bezug auf den Charakter Max von Produktionsseite verwendete Slogan ‚Engage to heal‘. Bernstein: *The Art of MAD MAX: FURY ROAD*, S. 17.

Fazit und Forschungsperspektiven

Die literatur- und kulturwissenschaftliche Erforschung der Ästhetiken der Tyrannis hat einen umfangreichen und vielschichtigen Bereich im Politischen Imaginären eröffnet. Dass die performativ-männlichen Figurationen der Tyrannis in der Literatur seit der Mitte des 18. Jahrhunderts (bis zum zeitgenössischen Film) eng mit ästhetischen Konzepten verbunden sind, zeigt sich in der zunehmenden Präsenz des Tyrannischen in den Ästhetiktheorien. Während sich die Ästhetik als eigenständige wissenschaftliche Disziplin herausbildet, entwickelt und vielfältig ausdifferenziert, etabliert sich die Semantik des Lehnwortes Tyrann und das mit ihm verbundene kulturelle Konzept der Tyrannis weiter im allgemeinen Sprachgebrauch, in der Kultur, der Literatur und der politischen Diskussion. Die Entwicklung der beiden Diskursstränge Ästhetik und Tyrannis verläuft interdependent. Die interdisziplinäre Untersuchung hat anhand von siebzehn analysierten Texten und einem Filmbeispiel gezeigt, dass Tyrannenfiguren und die Gewaltherrschaft der Tyrannis politisch und ästhetisch konstruiert sind. Dabei war es ein zentrales Anliegen der vorliegenden Untersuchung, in doppelter und miteinander verschränkter Perspektivierung das Tyrannische in literarischen Texten und anhand ausgewählter Positionen in der Ästhetiktheorie zu analysieren.³⁴⁸⁰

Das Konzept der Tyrannis wird in der Historiographie in den Fokus gerückt, wie die inszenierenden Darstellungen Berves, aber auch die Diskussion um Quidde und den Topos des ‚Cäsarenwahnsinns‘ gezeigt haben. Staatstheoretische Auseinandersetzungen mit der gewaltsamen Herrschaftsform der Tyrannis finden sich seit der Antike. Die Theoreme und Analysen der exemplarisch ausgewählten Positionen von Aristoteles, Machiavelli, Hobbes und Arendt haben in den Textanalysen an zahlreichen Stellen ihre Anwendung erfahren.

Im Untersuchungsteil wurden Bezüge der Texte und des Films zu Freuds ‚Urvater‘-Konzept und der damit verbundenen paternalen Gesellschaftsstruktur herausgearbeitet. Diese Bezüge lassen sich in den Äußerungen Fieskos bei Schiller, in Bronnens *Vatermord*, in Süskinds analysiertem Roman und im Film *MAD MAX: FURY ROAD* erkennen, wohingegen das tyrannisch erscheinende Kultur-Über-Ich eher allgemein durch Väter und Lehrer in den Schultexten (Thomas Manns Schulkapitel in den *Buddenbrooks*, Ebner-Eschenbachs *Der Vorzügsschüler*) sowie in Kafkas *Brief an den Vater* wirkt.

3480 In diesem Kapitel wird bei der Präsentation der Ergebnisse und der Forschungsperspektiven die Chronologie zugunsten einer thematisch organisierten Argumentation teilweise verlassen.

Wie sehr Tyrannen mit Männlichkeitskonstruktionen in Verbindung stehen, hat die vorliegende Untersuchung mit einer Perspektivierung durch die Men's Studies auf der Grundlage von Connell, Kantorowicz, Theweleit und Bourdieu gezeigt. Die in den Textanalysen betrachteten Tyrannenfiguren sind Männer, die Gewalt und Herrschaft trotz teilweiser Androgynität und Öffnung der binären Genderkonzepte (vgl. Algalal und Caligua) in Form von hegemonialer Männlichkeit mit patriarchaler Dividende und männlicher Komplizenschaft sowie einem ‚Habitus des Adels‘ performativ ausüben. Darüber hinaus sind ganze tyrannische Konzepte wie der Haus- und Familientyrann (die Vaterfiguren bei Kafka, Bronnen und Ebner-Eschenbach) und der Schultyrann (die Lehrerfiguren bei Thomas und Heinrich Mann) in den untersuchten Texten und Zeiträumen männlich kontextualisiert.

Auch wenn die Barockdramen selbst nicht Teil des Untersuchungskorpus der vorliegenden Studie sind, wurde mit Benjamin eine geschichtsphilosophisch akzentuierte epochen- und gattungsspezifische Ästhetik der Tyrannis für die Barockzeit konstatiert, welche den Ausnahmezustand mit der märtyrerhaften Kreatürlichkeit (s. *Merkmalskatalog*) der Tyrannenfiguren eingeführt und für das 20. Jahrhundert die These ausgegeben hat, dass alle Tyrannen schließlich fallen müssen.

Die Annahme, dass die Tyrannis als interdependente Figuration der Gewalt Herrschaft bestimmt werden kann, hat sich auf der Grundlage der Elias'schen Zivilisations- und Figurationssoziologie als fruchtbar erwiesen. Haustyrannen (bei Kafka, Bronnen, Ebner-Eschenbach) und Schultyrannen (bei Thomas und Heinrich Mann) bilden mit ihrer Umgebung Figurationen, die durch Staatsstruktur, Bildungsinstitutionen und Elternhaus sowie Wirtschaftsverflechtungen mit erzeugt werden und den internalisierten Druck nach ‚unten‘, auf Söhne (Vater-Sohn-Figuration) und Schüler (Lehrer-Schüler-Figuration) ausüben. Tyrannen wie Wielands Dionysius mit seinen Höflingen, Camus' Caligula und Immortan Joe besitzen nur solange die Deutungshoheit über ihre Welten, wie sie in der Zentralposition maßgeblich von ihrem Umfeld getragen werden. Sind sie nicht länger im Machtzentrum positioniert, brechen auch ihre weltendeterminierenden Narrative in sich zusammen (Wielands Dionysius verbleibt jedoch letztlich in der Tyrannenposition). Mit Elias ist der Tyrann gerade kein autonomer *homo clausus*, der nach Gutdünken willkürlich die (Miss-)Geschicke des Weltenlaufes bzw. der heimischen oder schulischen Tyrannis lenkt, sondern er wird durch sein Umfeld ermöglicht, hervorgebracht, determiniert und gestürzt.

Die Tyrannis bildet im Anschluss an Foucault eine monströse Heterotopie, die nur für den Tyrannen in positiver Weise heterotopisch erscheinen

kann, während dieser selbst für die Beherrschten immer mehr zum Menschenmonster verkommt. Unmittelbar sichtbar wird dies an und in Bezug auf den dystopischen Immortan Joe, doch auch Algabal in seinem Unterreich, die Lehrerfiguren in den *Buddenbrooks* und Grenouille mit seinem Meisterparfum erschaffen auf jeweils unterschiedliche Weise mithilfe der sich in ihnen kulminierenden (figurativen) Möglichkeiten monströse Heterotopien, die trotz aller interdependenten Verflechtungen mit dem Umfeld einen Abstand zwischen ihnen und selbst den engsten Günstlingen und Systemprofiteuren erzeugen.

Das Aufzeigen der Verbindungen von Ästhetiktheorien mit dem kulturellen Konzept der Tyrannis bildet einen Schwerpunkt der vorliegenden Studie. Methodologisch wurde hierzu die Entwicklung der Ästhetiktheorie anhand der vier ausgewählten Beispiele von Baumgarten, Schopenhauer, Rosenkranz und Nietzsche mit den sich ebenfalls im 18. und 19. Jahrhundert in der Literatur deutlich konturierenden Ästhetiken der Tyrannis verschränkt und diese Verbindungen über weitere Texte im 20. Jahrhundert bis zum Film des 21. Jahrhunderts nachverfolgt. In den Analysekatégorien in Kapitel II.9, den *tyrannischen Figuren*, wurden in einem Überblick Ästhetiktheorien und literarische Texte in Beziehung gesetzt, die genauen Einzelergebnisse der Untersuchungen sind den jeweiligen Textanalysen in Kapitel III, den Ästhetiken der Tyrannis, zu entnehmen. An dieser Stelle ist nur knapp zusammenzufassen, dass während zu Beginn der wissenschaftlichen Ästhetiktheorie im ‚Anti-Tyrannen‘ *felix aestheticus* ein idealisierendes Gegenbild des Tyrannen gesehen werden kann, der grausame und willkürliche Weltwille Schopenhauers bereits als tyrannisches Konzept erscheint, dem mit dem kontemplativen Genie ein Idealkonstrukt entgegengesetzt wird. Künstlerisch kann der Tyrann mit Schopenhauer hingegen aus seiner Rolle des Dilettanten nicht heraustreten. Im Anschluss an Rosenkranz ist es möglich, den Tyrannen im Kontext der *Ästhetik des Häßlichen* ästhetiktheoretisch als Karikatur zu deuten. Die mit seiner ‚Hässlichkeit‘ in Verbindung stehende Komik des Tyrannen bildet in literarischen Texten ein beliebtes, aber nur partiell verwendetes Motiv. Auch erscheint der Tyrann durch die Betrachtung der *Ästhetik des Häßlichen*, wie immer wieder vor und nach Rosenkranz, als satanische, teuflische Figur. Bei Nietzsche kulminiert und gipfelt die Ästhetiktheorie im Hinblick auf die Thematisierung des Tyrannischen um 1900. Sein Konzept des Übermenschen wird als Steigerung des philosophischen Künstler-Tyrannen sowie auch als Überwindung des Tyrannischen gelesen. Der Wille zur Macht ist allen untersuchten Tyrannenfiguren auf jeweils spezifische Weise eigen, bei Fiesko, Algabal, Caligula (insbesondere hier auch philosophisch konnotiert) und Grenouille äußert er sich vornehmlich als Wille zur Ästhetik.

Ergebnisse des *Merkmalskatalogs*

In Kapitel I, den kulturellen und ästhetischen Grundlagen, wurden sukzessive Aspekte herausgearbeitet, mit denen der *Merkmalskatalog* in Kapitel II.8 erstellt werden konnte. Die Ergebnisse der Anwendung dieses *Merkmalskatalogs* auf die Texte und den untersuchten Film in Kapitel III können an dieser Stelle in gebündelter Form präsentiert werden.

a) Performative Männlichkeiten, denen mittels der Perspektivierung durch die Men's Studies für die Analyse der Ästhetiken der Tyrannis besonderes Gewicht zugemessen wurde, stehen mit nahezu allen untersuchten Tyrannenfiguren auf unterschiedliche Weise in einem engeren Zusammenhang. Bei Dante und in Schillers Balladen sind die Tyrannenfiguren wie selbstverständlich Männer, deren (einstige) Herrschaft performativ hervorbracht wurde. Während Dionysius bei Wieland als unverbesserlicher heteronormativer Wollüstling gezeichnet wird, nimmt der androgyne Algabal im Spiegel das Gesicht seiner Schwester wahr, schreckt aber gleichzeitig nicht davor zurück, die jungfräuliche vestalische Priesterin gewaltsam vom Altar zu ziehen und unter seine sexuelle Dominanz zu zwingen. Der zunächst epikureische ‚Lebemann‘ Fiesko nimmt die Rolle des Geniekünstlers ein und performt seine Männlichkeit in seinen kraftmeierischen Reden, in denen er sich die anderen Männer durch die Wirkung von Rhetorik, Redeschmuck und ‚blühender Schönheit‘ unterordnet. Um hypnotische Subordination durch die Fähigkeit männlicher Redeperformanz und Körperpräsenz geht es bei dem tyrannischen Zauberer Cipolla, dessen deformierte Körperlichkeit und Hässlichkeit seine suggestive Wirkung jedoch eher befördern als behindern. Caligula spielt mittels Venuskostümierung und Ballettröckchen mit den Genderrollen, anders als Fieskos Genieanspruch inszeniert er sich jedoch als grausamer Dilettant, der, wie in der Liebe zu seiner verstorbenen Schwester Drusilla, die Grenzüberschreitung ebenso sucht, wie er mit ihr sein Umfeld willentlich provoziert. Aus der Reihe dieser Figuren bricht Grenouille als Ausnahmeerscheinung hervor. Zwar ist die Figur ebenso eng wie ironisch konnotiert an das Geniekonzept des Sturm und Drang angelehnt, Grenouille erscheint jedoch asexuell und ganz auf den Bereich der Düfte fokussiert, den er sich selbst durch unterschiedliche Duftmasken zur olfaktorischen Kostümierung und Performanz zueignen macht. Grenouilles Opfer, von denen er nur ihren Duft, jedoch nicht ihren Körper begehrt, sind jedoch ausschließlich Mädchen bzw. sehr junge Frauen. Diese Konstruktion des Romans ist nicht zwingend. Warum der Duft schöner junger Männer nicht ebenfalls auf die Menschheit *in toto* anziehend

wirken könnte, bleibt ausgeklammert.³⁴⁸¹ Männliche Rollenperformanz zeigt sich auf andere Weise bei den Haustyrannen und Lehrerfiguren. Während die tyrannischen Väter Offizial Pfanner, Ignaz Fessel und Hermann ihre Söhne psychisch und physisch gewaltsam unterdrücken, agieren die Schultyrannen wie Direktor Wulicke und Professor Unrat in offizieller Übereinstimmung mit der patriarchalen Staatsstruktur, mischen jedoch persönliche Willkür in ihre Handlungen. Die Napoleon-Figur bei Bettina von Arnim erscheint in ihrer Selbstsucht tyrannisch, ihr wird der ‚väterliche‘ Volkskönig entgegengesetzt. Als Herrscher, Anführer und Redner tritt auch Immortan Joe in Erscheinung, dessen jedoch gerade nicht unsterblicher, sondern höchst desolater Zustand durch Maske, Kostüm, inszenierte Vergöttlichung und Unmengen von Pferde- stärken aufwendig kaschiert werden muss, um die patriarchale Gewaltordnung zu erhalten.

b) Gewalt, Grausamkeit und Sadismus gehen mit den Männlichkeitsperformanzen der Tyrannenfiguren einher. Tyrannische Figuren wie Algabal, Caligula, Grenouille und Immortan Joe morden oder lassen morden, die väterlichen Haustyrannen sind zunächst psychisch und verbal gewalttätig, werden jedoch auch handgreiflich: Während Franz in die ‚Strafkolonie‘ der Pawlatsche getragen wird, schlägt Pfanner seinen Sohn, und Ignaz Fessels hochfrequentierte und eruptive Gewaltausbrüche gegen ‚seinen‘ Walter reichen bis zum Mordversuch. Die Lehrerfiguren bei Thomas und Heinrich Mann sind verbal und psychisch gewalttätig, wobei insbesondere Professor Raat selbst zum Opfer kollektiven Mobbings durch die Stigma-Markierung ‚Unrat‘ wird. Grausamkeit schließt sich an die Aspekte der Gewalt und Willkür an.³⁴⁸² Während bei Dante die Tyrannen für ihre Gewalt und ihre grausamen Taten gepeinigt werden, tritt die topische Figur des grausamen, also plan- und genussvoll quälenden Tyrannen besonders in *Die Bürgschaft*, *Algabal*, *Caligula* und *MAD MAX: FURY ROAD* in Erscheinung. Strukturell tyrannisch-grausam werden bei Bettina von Arnim das Strafsystem und die Institution der Kirche gezeichnet. Auf bürgerliche Weise grausam erscheinen auch die Haus- und Schultyrannen bei Thomas und Heinrich Mann, Ebner-Eschenbach, Kafka und

3481 Der Roman dürfte hier mittels des althergebrachten Mädchenmordmotivs eher mit der verborgenen erotisch-voyeuristischen Gewaltaffinität der Leser*innen arbeiten und somit gezielt Erfolgsrezepte für Bestsellerlisten anwenden, als sich ganz seiner eigenen olfaktorischen Logik hinzugeben.

3482 Vgl. zur Thematik der Grausamkeit: Wolfgang Müller-Funk: *Crudelitas. Zwölf Kapitel einer Diskursgeschichte der Grausamkeit*. Berlin: Matthes & Seitz 2022.

Bronnen, wenn sie Söhne und Schüler psychisch und physisch malträtieren und in manchen Fällen sogar in den Tod treiben. Von emotional ‚kalter‘ Grausamkeit ist Grenouille: Seine Mordopfer sind ausschließlich Duftspenderinnen für seine erlesene Komposition, ihr Leben bedeutet ihm ansonsten nichts. Sadismus zeigt sich vorrangig bei Unrat (hier gepaart mit Masochismus), Ignaz Fessel, Cipolla und Caligula.

c) Herrschaft sowie Herrschsucht und Kontrollbedürfnis vereint die Tyrannenfiguren. Gellerts Dionysius bestimmt mittels seines theatralen Anschauungsunterrichtes mit Schwert und Rosshaar das Herrschaftsnarrativ, während Wielands Tyrann besonders durch seine Trabanten Philistus und Timocrates fest im Sattel verbleibt. Polykrates hingegen entgleitet sein Glück der Herrschaft: Dem Schicksalsspruch der Götter kann der irdische Tyrann sich nicht erwehren. Fiesko, Algabal, Caligula und Immortan Joe beherrschen auf unterschiedliche Weise jeweils ihre (Kunst-)Welten, wobei der Herzog von Genua, der Kaiserphilosoph des Absurden und der vermeintlich gottgleiche Erlöser schließlich dem Tyrannenmord anheimfallen. Doch auch Algabals Ästhetisierung des Daseins führt ihn nicht zu seiner schwarzen Blume, sondern zu einem künstlerischen *dead end*; der Zyklus muss den Tyrannenmord daher gar nicht mehr ausagieren. Bei Dante werden die einstigen Tyrannenherrscher als ohnmächtige und in Ewigkeit leidende Gefangene im kochenden Blutstrom vorgeführt, denen von ihrer weltlichen Herrschaft nichts geblieben ist als beständiger Schmerz. Seinen tyrannischen Bühnenraum hat der Zauberer Cipolla hingegen zunächst ästhetisch vollständig unter Kontrolle, Herrschaftsverlust und Tyrannenmord resultieren aus seiner eigenen Hybris und Distanzlosigkeit. Grenouille herrscht nicht nur über seine imaginäre Tyranie, sondern mit der Fertigstellung seines Meisterparfums potenziell über die gesamte Diegese, sein Ableben erfolgt aus freien Stücken. Die Herrschaftsansprüche der Haus- und Schultyrannen sind eng mit Räumen wie Wohnung, Geschäft und Schule verbunden. Komisch wirken die Figuren, wenn sie wie Professor Unrat bestrebt sind, ihren Herrschaftsbereich darüber hinaus auszudehnen.

d) Egoismus, Narzissmus: Wielands Dionysius, Schillers Fiesko und Polykrates, Georges Algabal sowie Thomas Manns Cipolla, Süskinds Grenouille und Millers Immortan Joe sind egoistische und narzisstische Tyrannenfiguren. Der Egozentrismus kann dabei wie in *Algabal* affirmiert und mit der *discours*-Ebene verschmolzen werden, oder wie in *FURY ROAD* auf der Rezeptionsebene der Kritik unsozialer Gesellschaftsformen dienen. Bei Bettina von Arnim wird das „egoistische[] Rechthaben“³⁴⁸³ gebrandmarkt.

3483 Arnim: Dies Buch gehört dem König, S. 142.

e) Willkür: In der Wirkung auf andere Figuren erscheinen trotz der grundsätzlichen Figuration der Tyrannenposition vor allem die Handlungen von Wielands Dionysius, von Fiesko, Algabal, den Lehrerfiguren bei Thomas und Heinrich Mann, den Haustyrannen bei Ebner-Eschenbach, Kafka und Bronnen sowie Caligulas Agieren von Willkür geprägt. Wie die Analysen gezeigt haben, verfolgen die Figuren durch ihre Handlungen konkrete persönliche Ziele. Während Dionysius durch die Figuration seines Hofes in Form eines vorgelagerten Günstlingskreises abgesichert erscheint und sich ganz seinen Launen hingeben kann, erspielt sich Fiesko durch scheinbare Willkürhandlungen sein eigenes Stück. Algabals Handlungen folgen seinem ästhetizistischen Grundinteresse und Caligula ist von der Idee des Absurden und der Transformation der Existenz durchdrungen. Die Haus- und Schultyrannen genießen in ihren Willkürhandlungen das Gefühl jener Macht, die sie selbst deformiert hat und die sie in einem schmerzhaften Prozess einst internalisiert und gegen sich selbst gewendet haben. Launenhaftigkeit und Unberechenbarkeit sind ebenfalls Merkmale von Tyrannenfiguren und stehen mit der Willkür in Verbindung. Wielands Dionysius kann zwischen seinen rauschhaften Exzessen und platonischer Nüchternheit je nach eigenem Bedürfnis flexibel wechseln. Fiesko ist ebenfalls unstet. Besonders, bevor er sich endgültig entschieden hat, die Herrschaft über Genua persönlich an sich zu reißen, erscheint er für sein Umfeld – mit Ausnahme von Verinna – und das Publikum schwer einschätzbar. Auch Schillers Dionysios lässt sich in der Ballade, berührt von der Freundestreue, zu einer Änderung seines Verhaltens hinreißen, dessen Nachhaltigkeit jedoch anzuzweifeln ist. Algabal gibt sich seinen ästhetizistischen Launen hin, jeder Raum im Unterreich bedient eine andere Facette des Tyrannen, während der Suizid des Dieners resp. sein im Angesicht des Herrschers abgeänderter Tyrannenmord die Laune Algabals nach der anfänglich höhnischen Geste doch noch zu steigern vermag. Auch Caligula erscheint seinem Umfeld unberechenbar und launenhaft, seine grausamen Spiele mit den Patriziern lösen bei diesen Angst und Schrecken aus und motivieren den Tyrannenmord. Launenhaft treten auch die Haus- und Schultyrannen in Erscheinung, Official Pfanner, Hermann und Ignaz Fessel lassen ihre Verstimmungen an den Söhnen aus, während Hanno der launischen Willkür der Lehrer ausgesetzt ist. Auch Professor Unrat ist seiner Launenhaftigkeit unterworfen, Schüler wie Lohmann wissen aber in diesem Roman sehr wohl, sich souverän dagegen zu behaupten.

f) Hybris wird teilweise von den untersuchten tyrannischen Figuren an den Tag gelegt oder von anderen Figuren unterstellt. Bei Gellert kann Dionysios geschickt seinem Günstling die Hybris zuschieben, um seine eigene Herrschaftsposition zu sichern. In Wielands *Agathon* überschätzen allerdings vielmehr die Tyrannenerzieher ihre Wirkung auf Dionysius. Fiesko ist davon

überzeugt, dass er der ‚größte Mann‘ Genuas ist – entsprechend unvorbereitet trifft ihn sein Untergang. In Bezug auf Polykrates ist die Rolle der Hybris ambivalent: Zwar legt er diese in seiner prahlerischen Rede gegenüber seinem Gastfreund Amasis an den Tag, sein Fall scheint jedoch von vornherein bereits göttlich determiniert. Offizial Pfanner wird dahingehend in die Nähe der Hybris gerückt, dass er glaubt, tatsächlich den Aufstieg seines Sohnes und über diesen Rache an der Gesellschaft üben zu können, die ihn in beständiger Lebensdeprivation gedemütigt zurückgelassen hat. Diese Überschätzung des eigenen Wirkungskreises ist jedoch vorrangig eine tragische Fehleinschätzung der nicht zur Reflexion befähigten Figur. Cipolla ist von der Hybris durchdrungen, seine Selbstüberschätzung mündet schließlich im Tyrannenmord, und auch Caligula glaubt, tatsächlich das Unmögliche erreichen und die Welt grundlegend verwandeln zu können; zu spät erkennt er seinen Irrtum und wird auf seine Kreatürlichkeit zurückgeworfen. Immortan Joe hingegen ist von Kalkül und Inszenierung geprägt. Seine Maskerade der Göttlichkeit ist pure Berechnung und er weiß um die Fragilität seiner patriarchal-fossilistischen Herrschaft. Eine Ausnahmeerscheinung ist erneut Grenouille: Sein unbändiges Selbstvertrauen resultiert aus seinem angeborenen Genie. Da dies im Roman niemals in Zweifel gezogen wird, hat der ästhetisch-ästhetische Dufttyrann keine Hybris nötig, er könnte in der Konstruktion der Diegese tatsächlich die Welt beherrschen – wenn er denn wollte.

g) Gier: Die Habgier wird in Dantes *Inferno* mit den Tyrannen verbunden. Grenouille, der bereits die Ammen ‚aussaugt‘ und sich die Gerüche von Paris gierig einverleibt sowie Fiesko, aber auch Algabal, Cipolla und Immortan Joe sind von unbedingter Gier durchdrungen, während Offizial Pfanner vom Geiz beherrscht wird. Mit aller Kraft folgen die Tyrannenfiguren dem Bestreben, ihre jeweiligen egozentrischen Anliegen gegen alle Widerstände und um jeden Preis durchzusetzen, woraus meistens ihr eigener Untergang oder, wie bei Pfanner und Immortan Joe, auch der Tod der Söhne resultieren kann. Maßlosigkeit steht im Zusammenhang mit Gier und insbesondere mit hedonistischen Genüssen. Hierbei kommen auch Rausch und Exzess ins Spiel, denen einige der untersuchten Tyrannenfiguren zugeneigt sind (s. u.). Maßlos hat sich Wielands Dionysius seinen Begierden überlassen, das Ende des dreimonatigen Festes lässt ihn emotional so ausgebrannt zurück, dass er sich überhaupt erst den Fürstenerziehern Dion und Platon öffnet. Algabal beendet sein exzessives Fest, aus dem er keine weiteren ästhetischen Kitzel mehr zu ziehen vermag, mit einer Unmenge an Rosenblüten, unter welchen seine berauschten Gäste ersticken. Auch Caligula handelt ohne jedes Maß. Allerdings will er mit seinen (politischen) Exzessen den Patriziern und ganz Rom seine Erfahrung des

Absurden vermitteln und ist vergeblich bestrebt, das Unmögliche möglich zu machen.

h) Glück und Unglück des Tyrannen sind seit der Antike ein beliebtes Thema. Bei Gellert führt Dionysios seinem Höfling Damokles das zweischneidige Tyrannenglück in Form eines Schwertes vor Augen. Wielands Tyrannenfigur sucht immer neue Facetten des Glücks, und in Schillers *Polykrates* ist die Glücks- und Unglücksthematik zentraler Inhalt der Ballade. Caligula meint, vor dem Tyrannenmord einen Glückszustand erreicht zu haben, der jedoch rasch der kreatürlichen Angst weicht. Unglücklich sind die gepeinigten Tyrannen bei Dante sowie Georges Algabal, der keinen Ausweg aus seiner ästhetischen Weltverengung findet; ebenfalls unglücklich sind Offizial Pfanner, der seinen Sohn verliert, Ignaz Fessel in seiner Tyrannenwut, Grenouille, der sich selbst nicht riechen kann und Immortan Joe, dessen Sklavenfrauen vor ihm geflohen sind.

i) Rausch und Exzess spielen für Wielands Dionysius vor und nach seinen Ausflügen in die philosophische Askese sowie für Algabal in seinen exzessiven ästhetischen Grenzüberschreitungen und Festen (vgl. *becher am boden*) eine wichtige Rolle. Auch Grenouille berauscht sich nach dem ersten Mädchenmord sowie in seiner inneren Tyrannis an seinen gesammelten und geraubten Düften, als wären sie Wein. Alkohol und Tabak sind für Cipolla fester Bestandteil seiner Bühnenperformanz, mit ihnen stimuliert er für die Aufrechterhaltung seiner theatralen Tyrannis die eigene Spannkraft. Einher mit der Rauschthematik geht dabei der Machtrausch, diesem geben sich neben Cipolla besonders Fiesko, Algabal, Caligula und Grenouille hin, er gipfelt in der ästhetischen Transformation der eigenen (Kunst-)Welt.

j) Verstellung, Manipulation und Suggestion kommen vor allem durch Cipolla ins Spiel, der unter Einsatz von Nimbus bzw. Charisma sein Publikum inklusive des Erzählers der Novelle hypnotisch unterwirft. Doch auch Fiesko, mit Genie und charismatischer Wirkung im Trauerspiel ausgestattet, manipuliert die Figuren im Dienste seines unbedingten Aufstiegsstrebens. Gellerts Dionysios versteht es, sein Narrativ der Herrschaft mittels des Günstlings Damokles durchzusetzen, wohingegen Wielands Dionysius allenfalls partiell, jedenfalls keinesfalls nachhaltig durch die Fürstenerzieher gebessert bzw. manipuliert wird. Am Ende der Syrakus-Episode ist es der tugendhafte Agathon, der sich von seinem ehemaligen Herrn manipuliert und benutzt sieht. Grenouille lernt, mittels seiner Duftkostüme in jede beliebige Rolle zu schlüpfen und sein Umfeld auf verschiedene Weise zu manipulieren. Die Rolle des Gottes, die ihm mit seinem Meisterparfum offen stünde, interessiert ihn am Ende des Romans jedoch nicht mehr. Immortan Joe hingegen suggeriert

seinen Warboys als patriarchale Dividende eine religiöse Erlösung in Valhalla, wenn sie ihm zu Lebzeiten bedingungslos folgen und ihn als Gott verehren. Seinem *inner circle* ist diese Manipulation durch den ernüchternden Blick hinter die Kulissen auf den röchelnden Körper des inszenierten Gottes allerdings wohl bekannt, doch sind die Söhne und die weitere Machtelite selbst in der tyrannischen Figuration vom Gelingen dieser Performanz abhängig.

k) Lehren, Lernen, Unbelehrbarkeit: Die Schultyrannen vermitteln ihren Zöglingen keine didaktische Lehre, sondern bisweilen nur tyrannische Leere. In den *Buddenbrooks*, bei Ebner-Eschenbach, Heinrich Mann und Bronnen werden die Schülerfiguren bzw. Söhne mit erzwungenem Lernen durch Lehrer, Väter und Strukturen malträtiiert. Dionysios tritt hingegen in Gellerts *Damokles* zu seinem eigenen Vorteil als Lehrer in Erscheinung. Der innerlich statische Dionysius Wielands zeigt sich letztlich unbelehrbar, auch wenn es so scheint, als würden die Fürstenerzieher bei ihm Fortschritte erzielen können. Frau Rat und der Dämon in Bettina von Arnims zweibändigem *Königsbuch* wollen unbedingt die Herrschenden belehren und ihnen das Tyrannische austreiben. Im Hinblick auf die politischen Gefahren, die mit dem Konzept des Volkskönigs verbunden sind, zeigen Bettina von Arnims Texte allerdings selbst eine Unbelehrbarkeit. Cipolla glaubt, sein Publikum über den Zusammenhang von Befehlen und Gehorchen belehren zu können. Caligula ist von seiner philosophischen Transformationslehre lange überzeugt, erst kurz vor seinem Ende erkennt er sein Scheitern. Grenouilles Lernprozess ist hingegen rein technischer Art, sein Genie bleibt Zeit seines Lebens – aus dem er ohne auch nur den kleinsten Teil seines olfaktorischen Wissens für die Nachwelt zu hinterlassen ‚verduftet‘ – statisch. Verkehrt wird in der Episode mit Baldini das Lehrer-Schüler-Verhältnis, der kindlich wirkende Grenouille entthront spieleirisch den verkrusteten Meister.

l) Furcht (des Tyrannen/vor dem Tyrannen): In Dantes *Divina Commedia* kann durchaus eine abschreckende Wirkung von den gepeinigten Tyrannen ausgehen. Während die Figuren in ewiger Pein leiden, berührt die Furcht vor ebendieser Strafe vornehmlich die zeitgenössischen Lesenden Dantes. In Gellerts *Damokles* setzt der Tyrann gezielt die Furcht des Günstlings zu Demonstrationszwecken seiner Position ein. Inwiefern er tatsächlich furchtsam selbst täglich unter dem ‚Damoklesschwert‘ lebt, bleibt anzuzweifeln und ist Bestandteil der Inszenierung. Polykrates ist wohl nach der Abreise seines Gastfreundes von der Furcht gepackt, seinem göttlich determinierten Schicksal kann er nicht entkommen. In den Texten zur Schulthematik haben die Schülerfiguren häufig Furcht vor der tyrannischen Gewaltstruktur der Schule, den Lehrern und vor ihrem eigenen Versagen. In den *Buddenbrooks* zeigt sich Hanno bereits auf dem Weg zur Schule psychosomatisch geplagt und der absteigende ‚Vorzugsschüler‘ Georg ist furchtsam vor Vater und Schule,

während Schüler wie Lohmann in *Professor Unrat* selbst dazu beitragen, dass der Schultyrann die beständige Stigmatisierung durch seinen Spottnamen fürchten muss. Franz inszeniert sich in Kafkas Text in beständiger Furcht vor dem tyrannischen Vater, begibt sich durch sein widerständiges Schreiben jedoch schließlich selbst immer mehr in eine tyrannische Position. In Bronnens *Vatermord* transformiert sich die Furcht vor dem Vater zunehmend in Gewalt und gipfelt im mit dem Mutterinzeß verquickten Mord am väterlichen Tyrannen, wohingegen der Haustyrann Ignaz Fessel zuvor von der Furcht getrieben ist, die väterliche und sexuelle Dominanz über seine Familientyrannis einzubüßen. Cipolla zeigt höchstens nach dem Schuss in den letzten Momenten seines Lebens Furcht, doch zur Reflexion, warum seine Inszenierung wie ein Kartenhaus zusammengefallen ist, bleibt ihm keine Zeit mehr. Die Patrizier leben in *Caligula* in beständiger Furcht vor den Willkürakten des Tyrannen, doch auch Caligula bekennt im Angesicht des schließlich unausweichlichen Tyrannenmordes den Ekel vor seiner eigenen Feigheit, die ein Ausdruck seiner Furcht ist. Das finstere Genie Grenouille scheint – sobald es sich in der Lage weiß, jeden Duft technisch zu kontrollieren – furchtlos, während Richis von Furcht vor dem ihm unbekannten Mädchenmörder umgetrieben wird. In der olfaktorischen Maske seines Meisterparfums wird Grenouille allerdings von den Menschen und auch Richis bis zu seiner selbstgewählten kannibalischen Zerreißung geliebt und geradezu vergöttert. Immortan Joe ist hinter der Maske seiner fossilistischen Gewaltherrschaft von Furcht getrieben; er weiß um die nicht zuletzt durch genetische Degeneration im Nachgang der atomaren Verseuchung zunehmende Schwäche seiner patriarchalen Tyrannis und um die vitale Bedeutung seiner religiösen Inszenierung.

m) Monstrosität: Der Erzähler im *Agathon* widerspricht zwar den Geschichtsschreibern insofern, dass er betont, dass der ältere Dionysius nicht das umfassende Ungeheuer gewesen sein kann, das sie zeichnen. Allerdings scheitern im Verlauf des Romans auch alle Bemühungen, den jüngeren Dionysius fürstenerzieherisch zu bilden, er erscheint vielmehr ähnlich monströs wie sein Vater. Der Vater in Bronnens Stück ist als Monster konzipiert und der hypnotische Cipolla wird allein schon durch seine Körperlichkeit von Thomas Mann dem Monströsen angenähert. Caligula wirkt aufgrund seiner Taten monströs, Grenouille tut dies durch seine unerklärliche Ausnahmebegabung und der im Roman damit verbundenen Unmenschlichkeit. Bei Immortan Joe trägt wiederum die äußere Erscheinung zur Monstrosität bei, die Tiermaske und der Körperpanzer dienen der Inszenierung einer hypermaskulinen Göttlichkeit.

n) Kreatürlichkeit: Als gepeinigte Kreaturen werden die Tyrannen in Dantes *Göttlicher Komödie* vor Augen geführt. Cipolla und Caligula erscheinen insbesondere kurz vor ihrem Ende als kreatürliche Geschöpfe. Durch die

Froschmetaphorik wird Grenouille hingegen durchgängig mit der Kreatürlichkeit enggeführt. Immortens Joes Kreatürlichkeit zeigt sich insbesondere zu Beginn des Films, als sein kranker, offener und leidender Körper ohne seinen schützenden Panzer ins Bild gerückt wird. Märtyrerfiguren im Sinne Benjamins sind diese Tyrannen allerdings nicht.

o) Hässlichkeit: Wielands Dionysius wird als moralisch hässliche Figur in Szene gesetzt. Professor Unrat, Cipolla, Grenouille und Immortan Joe werden zudem insbesondere über die Gestaltung ihrer Körperlichkeit mit dem Hässlichen verbunden. Grundsätzlich kann die Hässlichkeit mit Komik in Beziehung stehen, dies muss aber nicht zwingen der Fall sein (s. u.).

p) Teufelhaftigkeit und Bösartigkeit: Dante zeigt die Tyrannen im *Inferno* in der unmittelbaren Nähe des Teufels. Dem Pfarrer unterstellt Frau Rat im ersten Band des *Königsbuchs*, im Bund mit dem Teufel den Aberglauben in den „tyrannischen Zopf“,³⁴⁸⁴ also die eigene Lehre zu flechten. In *Vatermord* wird Ignaz Fessel als Teufel gezeichnet und auch der bösartige Cipolla sowie Grenouille sind teuflische Tyrannenfiguren. In den *Buddenbrooks* herrscht der ‚Lehrkörper‘ auch im Chemiezimmer, das durch Architektur und Gestank als Hölle erscheint.

q) Komik: Während *Professor Unrat* als satirische Karikatur eines Lehrertyrannen komisch wirkt, und auch die Figur Direktor Wulicke auf der Rezeptionsebene eine lachhafte Figur ist, erzeugt Caligula durch seinen ungeheuerlichen und grotesken Umgang mit den korrupten Patriziern beim Publikum ebenfalls Komik, und auch durch Grenouille werden auf der Rezeptionsebene beispielsweise durch seinen Umgang mit Baldini und Tailade komische Momente generiert. Festzustellen ist jedoch, dass die meisten Tyrannenfiguren dezidiert nicht komisch wirken. Insbesondere der Zauberkünstler Cipolla entbehrt jeglicher Komik, wie auch der Erzähler der Novelle ausdrücklich hervorhebt. Immortan Joe ist als Karikatur der Gewaltherrschaft mit Rosenkranz gesprochen nicht komisch, sondern fürchterlich.

Ergebnisse der Analysen *tyrannischer Figuren* und der Themenbereiche der *Tyrannis*

Vorgestellt werden an dieser Stelle zentrale Untersuchungsergebnisse als flankierende Ergänzung zu der Überblicksdarstellung der Analysekategorien in den Kapiteln II.9 und II.10, die sich aus der Analyse *tyrannischer Figuren* (antike

³⁴⁸⁴ Arnim: Dies Buch gehört dem König, S. 126.

Tyrannen, Künstlertyrannen, Haustyrannen, Lehrertyrannen und dystopische Tyrannen) und der *Themenbereiche der Tyrannis* (Räume, Binnenkunstwerke, Theatralität und Spiel im Spiel sowie Morden und Tyrannenmord) ergeben haben. Die *Themenbereiche* werden dabei im Folgenden direkt im Kontext der *Figuren* eingebunden.

Über die Rezeption der Antike treten zahlreiche tyrannische Figuren und Stoffe intertextuell in literarische Texte vom Mittelalter bis zur Gegenwart. Bereits Dante rezipiert an der Schwelle zur Renaissance in seiner *Divina Commedia* antike Tyrannen wie Dionysios I. und Alexander, die er Seite an Seite mit Tyrannenfiguren seiner Zeit in einem ästhetischen Höllenraum organisiert. Ästhetische Räume der Tyrannis veranschaulichen hier nicht Formen der tyrannischen Herrschaft, sondern der Strafe: Die Tyrannen sind in einem Fluss aus kochendem Blut gefangen.

Das 18. Jahrhundert entwickelt im Zusammenhang mit der Rezeption der Antike eine besondere Affinität zu tyrannischen Figuren und Stoffen. In Gellerts *Damokles* inszeniert die antike Dionysios-Figur im Kontext von Theatralität und Spiel im Spiel mittels des Damoklesschwertes ihre Tyrannenlehre, die in dem Gedicht unhinterfragt affirmiert wird. Auch in Wielands *Agathon* spielen Theatralität und Spiel im Spiel eine ganz grundsätzliche Rolle. Der Hof des unbelehrbaren Dionysius II. mit seinen verschlagenen Höflingen ist durchweg theatral inszeniert und der durch ihn figurierte Tyrann kann sich zwar in schillernden Masken präsentieren, sein von Wieland in den Roman eingeschriebener ‚Wesenskern‘ bleibt jedoch, wie das Scheitern der Fürstenerzieher Platon, Dion und Agathon zeigt, unverändert. Verschwörung und Komplott als Bestandteil der Tyrannentopik zeigen sich am Hof von Syrakus dahingehend, dass Dionysius durch sein Umfeld immer dann auf eine mehr oder weniger herbeiinszenierte Verschwörung gegen ihn aufmerksam gemacht wird, wenn sich seine Trabanten zu sehr in ihrer figurativ-tyrannischen *comfort zone* eingeschränkt sehen. Schillers Hang zu Tyrannenfiguren zeigt sich in den Balladen *Der Ring des Polykrates* und *Die Bürgschaft*. Während Polykrates von seinem unglücklichen Ende, das die Ballade als sicher voraussetzt, rückblickend in der Rolle des mit Hybris in Verbindung stehenden Tyrannen festgeschrieben wird, ist gerade das Ende der *Bürgschaft*, die mit dem Tyrannenmordversuch von Möros begonnen hatte, jenseits der Ideenballade heikel: Weder können die Freunde Dionysios in ihren Bund aufnehmen, noch kann der Tyrann die Freunde beim Ablehnen seines Wunsches unbescholten ziehen lassen.

Im 19. Jahrhundert werden antike Tyrannenstoffe beispielsweise in Bettina von Arnims *Gespräche mit Dämonen* rezipiert, indem der Schlafende König die Auseinandersetzung Platons mit Dionysios II. thematisiert. Im Rahmen des

Ästhetizismus erfolgen Antikerezeptionen mit besonderer Affinität zur Kunst, wobei, wie exemplarisch anhand von Georges *Algabal* herausgearbeitet wurde, Räume, Morden und Tyrannenmord sowie Binnenkunstwerke besondere Berücksichtigung erfahren.

Camus' *Caligula* transportiert auf der Folie des antiken Tyrannenstoffes die Erfahrungen der Philosophie des Absurden, wobei das Drama Morden und Tyrannenmord, Binnenkunstwerke sowie Theatralität und Spiel im Spiel im Kontext seiner Ästhetik der Tyrannis thematisiert.

Einen großen Teil der analysierten Dramen-, Lyrik- und Prosatexte aus drei schwerpunktartig untersuchten Jahrhunderten vereint, dass die in ihnen dargestellten Figuren ihre (Kunst-)Welt ästhetisch als Künstlertyrannen gestalten; dabei können sich zwei der *Figurenkategorien* produktiv überschneiden und die Figuren gleichzeitig auch zur Antikerezeption zugeordnet sein.

Fiesko führt die Etablierung der ästhetischen Tyrannis durch den geniehaften Protagonisten und dessen Untergang vor Augen. Der Künstler erscheint als gigantomantisches Universalgenie, das sich die ästhetische Herrschaft über sein eigenes Stück erspielt, wobei nicht nur Räume und Binnenkunstwerke wichtige Rollen einnehmen, sondern vor allem Theatralität und Spiel im Spiel in Fieskos Drama allgegenwärtig sind. Hierdurch verschmilzt die Ästhetik mit der Tyrannis und das Drama avanciert zu einer Metareflexion des Ästhetischen. In Fieskos durch Verinna herbeigeführtem, höchst unheroischem Ableben wird der Thematik Morden und Tyrannenmord dahingehend Bedeutung zugemessen, dass Fieskos Untergang durch den tyrannischen Purpur befördert wird, den er nicht abzulegen bereit war: Sein tyrannischer Aufstieg bedingt seinem Untergang. Vorausgegangen ist dem Tyrannenmordmotiv die Verschwörungsthematik, die im *Fiesko* bereits titelgebend ist, das Stück handelt jedoch komplementär hierzu, gerade von seinem Ende her gesehen, von der ‚Verschwörung des Verinna gegen den Herzog von Genua‘.

Die Künstlerfigur Grenouille aus *Das Parfum* ist ein Dufttyrann. In postmoderner Haltung greift der Roman den Geniediskurs des Sturm und Drang auf, um ihn mittels des Protagonisten ironisch-distanziert zu verabschieden. Die ästhetische Dufttyrannis des geniehaft überlegenen Grenouille überwältigt die Menschen mit der Wirkung von Schönheit geradezu zwangsläufig-mechanisch und verduftet eben so rasch, wie sie textintern von ihrem mörderischen Schöpfer in Szene gesetzt wurde. Dies unterstreicht die Affinität der Figur und des Romans zu Theatralität und Spiel im Spiel. Grenouilles einsame Selbstherrschaft auf dem Plomb du Cantal eröffnet der Figur imaginäre ästhetische Räume der Tyrannis, während sich im zentralen Binnenkunstwerk, dem Meisterparfum, Grenouilles ästhetisiertes Morden verdichtet. Der von ihm herbeiinszenierte Tyrannen(selbst)mord gerät zum dionysisch-theatralen

Exzess. Anders als Fiesko hat Grenouille, trotz seiner nach außen hin marginalisierten Stellung in der Gesellschaft, stets die souveräne Kontrolle über sein Umfeld.

Männlichkeiten und Gender spielen dezidiert in Bezug auf die untersuchten Künstlerfiguren eine herausragende Rolle, wie auch bereits Punkt a) des *Merkmalskatalogs* andeutet. Während Fiesko in seiner Männlichkeit und chauvinistischen Haltung zentriert erscheint, zeigt sich Algabal in einer androgynen Zwiegestalt, die Gendergrenzen bewusst auflöst, um dem allumfassenden ästhetischen Herrschaftsanspruch des Sonnenkaisers gerecht zu werden. Wie Algabal zeigt sich auch der tyrannische Künstlerkaiser Caligula genderfluid. Letzter tritt dabei jedoch grotesk auf und provoziert die in Furcht versetzten Patrizier. Zur fluiden Genderidentität Caligulas trägt seine Sehnsucht nach dem weiblich konnotierten Mond bei. Anders verhält sich die Situation bei Cipolla. Der tyrannische Zauberkünstler drängt die von ihm hypnotisch kontrollierte Masse in eine ‚weibliche‘ Position, die er passiviert und zentriert, um sie durch seine Nummern gewaltsam ‚penetrieren‘ zu können. Im Hinblick auf die männlichen Körper steht der von Thomas Mann verwendeten Behindertenmetaphorik, der Deformation des Zaubers, die blühende Schönheit Fieskos und ästhetizistische Androgynität Algabals gegenüber. Der kreatürliche Grenouille wird mit dem Hässlichen und der Karikatur des Geniekonzeptes in Verbindung gebracht, veranschaulicht aber auch durch Parfum und Kostüm die Inszenierungsmacht der Maskerade.

Durch die enge Verflechtung der Ästhetik mit der Thematik der Tyrannis färbt letztere, insbesondere in Texten, in denen Künstlertyrannen im Zentrum stehen, mehr oder weniger stark auf die Form der Texte selbst ab und lässt diese auf der Ebene des *discours* tyrannisch erscheinen, wodurch Poetiken des Tyrannischen entstehen. *Algabal* avanciert durch die Verbindung von Inhalt und Form zum ästhetisch-tyrannischen Artefakt, wie anhand verschiedener Aspekte des *discours* herausgearbeitet wurde. Der Künstlertyrann ist mit dem lyrischen Text, der seine Welt repräsentiert, in Form von Algabal/*Algabal* zu einer ästheti(zisti)schen Tyrannis verschmolzen. *Das Parfum*, aus verschiedensten intertextuellen *Inhaltsstoffen* komponiert, zeigt ebenfalls die Überblendung von tyrannisch-mörderischer *histoire* und ästhetischer Form. Fiesko erspielt sich in seinem Stück die eigene ästhetische Existenz, obwohl ihm die Regie am Ende vollständig entgleitet.

Die im *Fiesko* gezeigte Thematik des (ästhetischen) Scheiterns spielt auch im Kontext der anderen Künstlertyrannen eine wichtige Rolle. In der ästhetischen Gruft des Unterreichs kann Algabal letztlich seine schwarzen Blume nicht (er-)zeugen, ohne Leben kann auch seine Kunst keine neue Kunst hervorbringen. Schließlich stellt der Sonnenkaiser seine ästhetische Sphäre in Frage,

ohne für sich einen Ausweg jenseits des Suizids formulieren zu können; er hat sich in seiner ästhetischen Existenz verstrickt. Caligula scheitert als Künstlerphilosoph auf dem Kaiserthron mit seinem konsequent-logischen Bestreben, das Unmögliche, das er im Mond versinnbildlicht sieht, zu erreichen und die Welt zu verwandeln. Ihm bleibt am Ende nur, die umfassende Sinnlosigkeit und Absurdität des Lebens und der Welt zu verkünden. Die zahlreichen Opfer seiner Herrschaft erscheinen der Nachwelt als das Ergebnis seiner willkürlichen Tyrannei. Grenouille geht seinen künstlerisch-grausamen Weg bis zum Ende, weiß aber mit all der aus seinen Morden generierten Schönheit und Macht des Meisterparfums in der Welt nichts mehr anzufangen und inszeniert seinen Tyrannen(selbst)mord.

Die Künstlertyrannen Fiesko, Cipolla, und Caligula sterben durch Variationen der Tyrannenmordtopik. Der seine Hybris und ästhetische Herrschaft symbolisierende Purpur führt durch Verrina den buchstäblichen Untergang des Tyrannen von Lavagna im Hafenbecken herbei. Marios Tat ist nicht abschließend zu ‚entschlüsseln‘ und widerlegt gerade hierdurch Cipollas hypnotischen Allmachtanspruch. Der tyrannische Zauberer hat den Kardinalfehler begangen, Mario nicht ausreichend auf Distanz gehalten zu haben. Seine Grenzüberschreitung, die aus seiner mit Narzissmus angereicherten Hybris resultiert, schlägt durch den Tyrannenmörder auf den angeblichen Cavaliere selbst zurück. Für die Leser*innen, nicht jedoch für den Erzähler, erscheinen Cipollas Techniken, trotz der geschilderten überwältigenden Wirkung von Theatralität und Spiel im Spiel, rückblickend als Zauberhandwerk; Nimbus bzw. Charisma des Scharlatans werden gebrochen. *Caligula* folgt strukturell der Tyrannentopik mit Verschwörung und abschließendem Tyrannenmord, auch wenn das Drama inhaltlich über die absurde Existenz reflektiert und der tyrannische Künstlerkaiser seine Taten im Dienste einer grundsätzlichen Umgestaltung der Welt verstanden wissen will. Je tiefer er sich in der Logik seines grausamen Staatsexperimentes verliert, desto unausweichlicher wird seine gewaltsame Beseitigung durch die von Cherea verkörperten gesellschaftlichen Kräfte, die Stabilität und Ordnung als grundlegende Voraussetzungen für ein vernünftig-solides Lebensglück ansehen.

Auch wenn Frau Rat im ersten Band von Bettina von Arnims *Königsbuch* durchaus als Lehrerinnenfigur mit despotischen Zügen auftritt, ist sie keine Tyrannin. Vielmehr haben die exemplarischen Analysen zu Haus- und Lehrertyrannen in den Texten von Thomas Mann, Ebner-Eschenbach, Heinrich Mann, Kafka und Bronnen gezeigt, wie sehr sich der autoritär-patriarchale Tyrannisdiskurs um 1900 insbesondere in den Figuren des väterlichen Haus- bzw. Familientyrannen und des Schultyrannen verdichtet. Das Konzept des Tyrannen ist in diesen Formationen mit dem der Männlichkeit eng verschmolzen.

Vater und Lehrer stützen sich dabei gegenseitig, begegnet wird ihnen von den gepeinigten Söhnen und Schülern in einer Bandbreite von Tyrannen- bzw. Vaternord (vgl. Bronnen) bis Spott (vgl. Heinrich Mann). Häufig sind es Ordnungsstrukturen des bürgerlichen Patriarchats, welche die Söhne und Schüler, sei es als gesellschaftsstruktureller Reproduktionsdruck durch Heirat (vgl. Kafka) oder als schulischer Überbürdungsdiskurs (vgl. u. a. Thomas Mann und Ebner-Eschenbach), peinigen. Die Haus- und Schultyrannen werden als Figuren erkennbar, die selbst durch einen autoritär-patriarchalen Diskurs formiert (und deformiert) wurden und diesen mehr oder weniger ‚verknöchert‘ in den Gewaltfigurationen verkörpern. Die Deformationen rücken die tyrannischen Figuren in die Nähe von Karikaturen; dies wird in *Brief an den Vater*, aber auch insbesondere in *Professor Unrat* ersichtlich. Unrat wird dabei mit dem Tyrannenmordmotiv verbunden, indem er beständig eine Verschwörung gegen ihn und seine Schultyrannis wittert, und auch in *Brief an den Vater* ist von den frechen Verschwörern bei Tisch die Rede, während sich Sohn und Mutter in *Vaternord* inzestuös gegen den Familientyrannen verschwören. Die untersuchten Haus- und Lehrertyrannen vereint, dass sie nicht in der Lage sind, die in ihnen und durch sie wirkenden Diskurse zu reflektieren, da sie in den tyrannischen Figuren bereits zu sehr mit der von ihnen internalisierten autoritär-patriarchalen Ordnung identisch geworden sind. Häufig ist der Antrieb der Haustyrannen die eigene lebensgeschichtliche Demütigung: In den Söhnen als ihren Stellvertretern imaginieren sie, Rache durch Erfolg an einer Gesellschaft zu üben, die ihre eigene Existenz verkracht haben soll. Die Söhne und Schüler wehren sich gegen das aufgezwungene ‚Gesetz des Vaters‘, scheitern dabei jedoch in nahezu allen hier besprochenen Texten (u. a. Mord bei Bronnen, Transformation ins Tyrannische bei Kafka, Krankheit und Tod bei Thomas Mann, Suizid bei Ebner-Eschenbach).³⁴⁸⁵ Räume der Tyrannis zeigen sich in den Wohnungen in *Vaternord* und *Brief an den Vater*, wobei sich die Tyrannis bei Kafka auch auf das Geschäft ausdehnt. Im Schulkapitel der *Buddenbrooks* und in *Professor Unrat* steht die Schultyrannis im Zentrum, die Professor Unrat jedoch darüber hinaus auch in der Stadtlandschaft etabliert sehen will.

Anhand des Filmbeispiels *MAD MAX: FURY ROAD* konnte der Bereich der (multimedial inszenierten) Dystopie in den Blick genommen werden. Der Film zeigt mit der Citadel Räume der Tyrannis (die am Ende des Films matriarchalisch resignifiziert werden), Morden und Tyrannenmord werden besonders

³⁴⁸⁵ Allenfalls Lohmann kann als Sieger gegenüber Unrat gesehen werden. Franz trägt zwar in später Komplizenschaft mit den Leser*innen den Sieg über seinen Vater davon, erscheint dabei jedoch selbst als tyrannische Figur.

im Ableben des dystopischen Tyrannen Immortan Joe veranschaulicht, dessen gigantomanische Fahrzeuge Binnenkunstwerke darstellen. Immortan Joe wird von Furiosa mundtot gemacht und tötet sich selbst ungewollt durch seinen ‚Bleifuß‘ mit dem Gigahorse. Insgesamt steht die dystopische Figur Immortan Joe als allegorische Verkörperung des tyrannisch-fossilistischen Patriarchats in enger Verbindung mit Theatralität und Spiel im Spiel.

Forschungsperspektiven

Je weiter die vorliegende Studie das kulturelle Terrain der Tyrannis betreten hat, desto eindeutiger wurde die Breite dieses Untersuchungsfeldes im Bereich des Politischen Imaginären, von dem jede Einzelstudie letztlich nur einen Ausschnitt beleuchten kann.

Im Anschluss an die vorliegende Untersuchung soll daher angeregt werden, die interdisziplinär und international ausgerichteten Tyrannenstudien, die *Tyrant's Studies*, zu begründen.

Die Tyrant's Studies machen es sich zur Aufgabe, das kulturelle Konzept der figurativen Tyrannis mit der Zentralfigur des Tyrannen und dann auch dezidiert der Tyrannin sowohl kultur-, literatur- und filmwissenschaftlich als auch historiographisch, politikwissenschaftlich und soziologisch auf ästhetiktheoretischer Grundlage von der Antike bis in die Gegenwart mit international-komparatistischer Ausrichtung zu erforschen. Ziel dieser interdisziplinären Studien ist es, ein möglichst umfassendes Verständnis der Tyrannis zu erlangen, das durch keine Einzelwissenschaft, so wertvoll ihre Ergebnisse auch jeweils sind, in einem solchen Umfang erbracht werden kann. Methodisch greifen die Tyrant's Studies die in der vorliegenden Untersuchung vorgenommene interdisziplinäre Verschränkung von Semantik, Genderanalysen, Staatstheorien, Kulturtheorien und Ästhetiktheorien mit literarischen Texten, der Bildenden Kunst und dem Film auf und erweitern und vertiefen diese. Der in der vorliegenden Studie erarbeitete *Merkmalskatalog* sowie die *tyrannischen Figuren* und die *Themenbereiche* stellen für die Tyrant's Studies zudem ein interdisziplinär einsetzbares und erweiterbares Instrumentarium dar.

An dieser Stelle sollen nur noch knapp eine Reihe von nicht behandelten Beispielen im Hinblick auf die *tyrannischen Figuren* und die *Themenbereiche* sowie weitere Textkategorien und Aspekte der Ästhetiken der Tyrannis genannt werden, die in der vorliegenden Untersuchung nicht mehr berücksichtigt werden konnten und deren Analyse im Rahmen der weiterführenden Tyrannenstudien interessante Befunde erwarten lässt.

Mit den exemplarisch analysierten Texten zur Rezeption antiker Tyrannenfiguren ist diese Kategorie bei weitem nicht erschöpft. Um nur einige Beispiele anzuführen, könnte der Konnex von Männlichkeit, Gewalt und Herrschaft bereits jenseits der griechischen und römischen Antike im *Gilgamesch*-Epos des babylonischen Kulturraumes (zweite Hälfte des 2. Jahrtausends v. Chr.) im Hinblick auf Aspekte des Tyrannischen untersucht werden. Die Erzählungen über Phalaris von Akragas finden sich nicht nur bei Ovid und Lukian, sondern besonders auch die Rezeption bei Ulrich von Hutten, auf die Kipf verweist,³⁴⁸⁶ verspricht interessante Erkenntnisse. In Goethes *Iphigenie auf Tauris* (1779/86) wird der tyrannische ‚Barbar‘ Thoas durch die humanistische Überlegenheit Iphigenies erzogen; dies fordert aus der Perspektive der Postcolonial Studies in Verbindung mit der Tyrannenforschung eine kritische Relektüre heraus. Im Anschluss an Gellerts Darstellung der Damokles-Anekdote bietet sich ein Vergleich mit Friedrich Maximilian Klingers Trauerspiel *Damokles* (1790) an; ebenso wäre Friedrich Hebbels *Gyges und sein Ring* (1856) in den Blick zu nehmen. Der hühnerzüchtende Kaiser aus Friedrich Dürrenmatts *Romulus der Große* (1949/80) führt in voller Absicht den Untergang Roms herbei und stellt damit eine der zentralen antityrannischen Herrscherfiguren in der Literaturgeschichte dar, deren moralischer Kompass allerdings alle anderen Figuren auf eine einzige gültige Welterklärung festlegt: „Nicht ich habe mein Reich verraten, Rom hat sich selbst verraten. Es kannte die Wahrheit, aber es wählte

³⁴⁸⁶ Bei Kipf heißt es zusammenfassend: „Programmatisch wird es [das Lehnwort *tyrann*, T. N.] in agitatorischer Absicht seit 1520 in den dt. Schriften Ulrichs von Hutten eingesetzt. Zudem schafft Hutten in dem (an Lukian geschulten) Dialog ‚Phalarismus‘ zuerst in lat. (1517) und danach auch in dt. Sprache (1519, gedruckt wohl 1521) erstmals einen literarischen Text, in dem die Diskussion (un)gerechter Herrschaft anhand des sizilianischen Erztyrannen Phalaris zentrales Thema ist. In dem mythologischen Dialog unterhalten sich *Mercurius*, *Charon* (der Unterwelts-Fährmann), ein prototypischer *Tyrannus*, der ‚in Schwaben‘ (*in Seuevia*) regiert und somit unschwer mit Huttens Erzfeind Herzog Ulrich von Württemberg zu identifizieren ist, und *Phalaris* miteinander über die Merkmale der Tyrannei und die Frage, ob der anonyme *Tyrannus* seinen Namen zu Recht trägt.“ Kipf: Tyrann(ei), S. 39. Hervorhebung in Original. Vgl. Eduard Böcking (Hrsg.): Ulrichi Hutteni, equitis Germani, Opera quae reperiri potuerunt omnia. Ulrichs von Hutten Schriften. 5 Bde. Leipzig: Teubner 1859–1861, Bd. 4, S. 1–25 u. Bd. 5, S. 1–96; Walther Ludwig: Der Ritter und der Tyrann. Die humanistischen Invektiven des Ulrich von Hutten gegen Herzog Ulrich von Württemberg. In: Neulateinisches Jahrbuch 3 (2001), S. 103–116. Kipf verweist im Kontext des *Phalarismus* auch auf Manuel Baumbach: Lukian in Deutschland. Eine forschungs- und rezeptionsgeschichtliche Analyse vom Humanismus bis zur Gegenwart. München: Fink 2002 (= Beiheft zur Poetica 25), S. 45–51.

die Gewalt, es kannte die Menschlichkeit, aber es wählte die Tyrannei.“³⁴⁸⁷ Im 20. Jahrhundert zeigt sich darüber hinaus im Zusammenhang mit der Nashornbetrachtung von Kaiser Augustus im Kontext der Verbannung Ovids in Christoph Ransmayrs *Die letzte Welt* (1988) eine postmoderne Rezeption antiker tyrannischer Willkür.

Ausblickend sind in Bezug auf Künstlertyrannen besonders weitere Antikerezeptionen von Interesse. Den von Icks genannten Texten und anderen Medien, in denen Elagabal auf ganz unterschiedliche Weise ins Bild gesetzt wird,³⁴⁸⁸ wäre in Bezug auf die ästhetische Gestaltung der Tyrannentopik weiter nachzugehen. Ebenso erscheint es fruchtbar, den mit Camus' *Caligula* vorgenommenen Einstieg in andere europäische Nationalliteraturen besonders in Bezug auf die tyrannischen Darstellungen des Künstlerkaisers Nero, z. B. in Henryk Sienkiewicz' *Quo Vadis?* (1895) und Dezső Kosztolányis Roman *Nero, der blutige Dichter* [Nero, a véres költő, 1921] zu erweitern.³⁴⁸⁹ Flankiert werden könnte die Analyse tyrannischer Künstlerfiguren mit dem ‚Skandalfilm‘ *CALIGULA* (1979) von Tinto Brass, in dessen Fassungen der Umgang mit der Tyrannentopik genauer in den Blick zu nehmen wäre,³⁴⁹⁰ sowie der *PARFUM*-Romanverfilmung von Tykwer (2006), welche die filmische Interpretation Grenouilles im Zusammenhang mit den in der vorliegenden Untersuchung herausgearbeiteten Aspekten der Ästhetiken der Tyranis ins Bild zu setzen hätte.

Auch die Thematik der autoritär-patriarchalen Haustyranen und Lehrerfiguren ist mit den hier exemplarisch analysierten Texten keinesfalls abgeschlossen. Der tyrannische Präsident von Walter in Schillers bürgerlichem Trauerspiel *Kabale und Liebe* (1784) vereint seine private Haustyranis mit politischer Skrupellosigkeit. Die Vielzahl literarischer Texte, welche die Thematik autoritär-patriarchaler Haustyranen und Lehrerfiguren insbesondere im 20. Jahrhundert entfalten, das in variiertem Anlehnung an Key auch als ein ‚Jahrhundert des Vaters‘ und ein ‚Jahrhundert des Lehrers‘ bezeichnet werden

3487 Friedrich Dürrenmatt: *Romulus der Große*. Ungeschichtliche historische Komödie in vier Akten. Neufassung 1980. In: Ders.: Werkausgabe in siebenunddreißig Bdn. Bd. 2. Zürich: Diogenes 1998, S. 9–115, hier S. 91.

3488 Vgl. Icks: *Elagabal*, S. 186–190.

3489 Dies könnte mit engen Bezügen zu den tyrannischen Darstellungen Neros in den *Annalen* des Tacitus (um 58 n. Chr.–um 120) besonders interessant sein.

3490 Vgl. zu den Schnittfassungen des Films Alexander Tuschinski: *CALIGULA: Reconstruction, analysis and its place in Tinto Brass' oeuvre*. Bachelor-Thesis. Stuttgart Media University [o. V.] 2011, revised version: October 2013. <http://www.alexander-tuschinski.de/resources/CaligulaReconstructionAnalysisAlexanderTuschinski.pdf> (Zugriff zuletzt am 12.2.2022).

könnte, ist frappierend. Haustyrannen, teilweise Väter, teilweise ledig, finden sich in zahlreichen weiteren Texten. Neben dem spießbürgerlichen Tyrannen in Alfred Döblins *Die Ermordung einer Butterblume* (1912) wäre „die grundlose Härte Mr. Ramsays“³⁴⁹¹ in Virginia Woolfs *Die Fahrt zum Leuchtturm* [To the Lighthouse, 1927] unter dem Aspekt des Tyrannischen ebenso zu betrachten wie Texte, die den ‚proletarischen Vater‘ ins Zentrum rücken.³⁴⁹² Heinrich Mann zeigt in *Der Untertan* in satirischer Weise die Untertanenmentalität durch die Entwicklung von Diederich Heßling vom „weiche[n] Kind“³⁴⁹³ über Schule und Corpsstudentenverbindung bis hin zum kaisertreuen Haus- und Fabriktyrannen. Auch Marieluise Fleißers *Der Tiefseefisch* (1930) und der kleinbürgerlich-tyrannische ‚Zauberkönig‘ aus Ödön von Horváths *Geschichten aus dem Wiener Wald* (1931) verschränken Männlichkeit und Tyrannei. Ebenso sind *Die Blendung* (1935) von Elias Canetti, Veza Canettis Stück *Der Oger*, das erst 1992 uraufgeführt wurde, und der Haustyrann im Zusammenhang mit Essensritualen in Gisela Elsners *Die Riesenzwerge* (1964) sowie der Familientyrann in *Schlachten* (1988) von Rainald Goetz zu nennen. Von besonderem Interesse für eine weitere Untersuchung wäre auch Ingeborg Bachmanns *Malina* (1971).³⁴⁹⁴ Der tyrannische Vater ist hier im Zusammenhang mit dem Krieg zu betrachten; Hanisch setzt Bachmanns Text mit Kafkas *Brief an den Vater* in Beziehung.³⁴⁹⁵ Die parodistische Adaption des Haustyrannen ist nicht zuletzt in der Figur des ‚Ekel Alfred‘ aus der Fernsehproduktion *EIN HERZ UND EINE SEELE* (1973–1974/76) popularisiert worden.

Für die Analyse tyrannischer Lehrerfiguren und Schulstrukturen zeigt bereits ein erneuter Blick in Kasturas Anthologie *Unter dem Rohrstock*,³⁴⁹⁶ dass sich hier ebenfalls ein weites Untersuchungsfeld auftut. Eine Schulgeschichte, in der die tyrannischen Strukturen zum Untergang des Protagonisten führen, ist Hermann Hesses *Unterm Rad* (1906), in welcher der Erzähler in einem der kommentierenden Einschübe ambivalent äußert:

Ein Schulmeister hat lieber einige Esel als ein Genie in seiner Klasse [...]. Wer aber mehr und Schweres vom anderen leidet, der Lehrer vom Knaben oder

3491 Bourdieu: Die männliche Herrschaft, S. 129.

3492 Hierzu Hanisch: „Dieses negative Vaterbild vermittelten auch die Autoren der Arbeiterbewegung wie Otto Rühle und Otto F. Kanitz. Der proletarische Vater – durch Ausbeutung und Unterdrückung frustriert – suchte Kompensation in der Tyrannei über die Familie und im Wirtshaus.“ Hanisch: Männlichkeiten, S. 311.

3493 Mann: Der Untertan, S. 9.

3494 Vgl. hierzu auch Hanisch: Männlichkeiten, S. 318–320.

3495 Vgl. Hanisch: Männlichkeiten, S. 320.

3496 Vgl. Kastura (Hrsg.): Unter dem Rohrstock.

umgekehrt, wer von beiden mehr Tyrann, mehr Quälgeist ist, [...] das kann man nicht untersuchen, ohne mit Zorn und Scham an die eigene Jugend zu denken.³⁴⁹⁷

Im Gegensatz zu zahlreichen anderen Schultexten um 1900 ist das Internat in Robert Musils *Die Verwirrungen des Zöglings Törleß* (1906) eher im Hintergrund und als räumlich-institutionelle Rahmung präsent; die Schülerfiguren machen die sie prägenden Erfahrungen in der Zeit außerhalb des Unterrichts. Interessant ist, wie sich die tyrannische Anatomie der Gewaltstrukturen jeweils in Beineberg, Reiting und vor allem im künstlerisch-sensiblen Törleß bei ihrer gemeinsamen Misshandlung Basinis ein- und fortschreibt.³⁴⁹⁸

Stellvertretend ist noch auf einige der zahlreichen Filme zur Schulthematik hinzuweisen. Heinrich Manns Roman *Professor Unrat* wird in *DER BLAUE ENGEL* (1930) adaptiert (und publikumswirksam und politisch neu justiert) und die Parodie tyrannischer Lehrer findet sich ebenso im Film *DIE FEUERZANGENBOWLE* (1944), der sich auf seine Weise in der Schlussphase des Krieges nicht zuletzt auch in die Riege der propagandistischen ‚Durchhaltefilme‘ einreihet. Mit Musils Roman bietet sich ein Vergleich zum Film *DER JUNGE TÖRLESS* (1966) an und die Figur des Publikumsliebblings John Keating, der im Umfeld tyrannischer Lehrer in *DEAD POETS SOCIETY* [*DER CLUB DER TOTEN DICHTER*] (1989) zum ‚Captain‘ ausgerufen wird, ist mit kritischer Distanz durchaus ambivalent als pädagogisch-demagogisch anzusehen.

Auch dystopische Darstellungen des Tyrannischen lassen sich, insbesondere dann, wenn der Dystopiebegriff auch auf alternative Weltentwürfe bezogen wird, in einer Reihe von Filmen und Serien erkennen. Als exemplarische Beispiele können der dystopische Film *WATERWORLD* (1995) mit dem Tyrannen Deacon, dem Anführer der ‚Smokers‘,³⁴⁹⁹ sowie die Tugendtyrannei des ‚High Sparrow‘ aus der Serie *GAME OF THRONES* (2011–2019) genannt werden.

Dystopische Arrangements finden sich aber nicht nur in audiovisuellen Medien. Bereits in Ernst Jüngers Prosatext *Auf den Marmorklippen* (1939), der sowohl als parabelhafte Reflexion der NS-Diktatur als auch anderer von

3497 Hermann Hesse: *Unterm Rad* [1906]. Erzählung. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1972 (= suhrkamp taschenbuch 52), S. 90.

3498 Vgl. Musil: *Die Verwirrungen des Zöglings Törleß*, S. 7–140.

3499 Sowohl *MAX MAX: FURY ROAD* als auch *WATERWORLD* spielen in vom Klimawandel grundlegend veränderten Landschaften. Während in *FURY ROAD* die Wüstenwelt des Wasteland die Visualität bestimmt, besteht die Diegese in *WATERWORLD* fast ausschließlich aus Wasser. Die Filme verbindet die tyrannische Herrschaft eines Antagonisten und die Suche nach einem Ort für die Gemeinschaft bzw. Familie in Form von Green Place resp. Dryland.

Gewalt bestimmter Herrschaftsformen und somit als überzeitliche Dystopie lesbar ist, heißt es:

Bei den Mauretaniern konnte man die Spiele lernen, die den Geist, den nichts mehr bindet und der selbst des Spottes müde wurde, noch erfreuen. [...] Daher schien es sonderbar, daß man in diesem hellen, schattenlosen und abstraktesten der Räume auf Figuren wie den Oberförster stieß. Dennoch werden immer, wenn der freie Geist sich Herrschaftssitze gründet, auch die Autochthonen sich ihm zugesellen, wie die Schlange zu den offenen Feuern kriecht. Sie sind die alten Kenner der Macht und sehen eine neue Stunde tagen, die Tyrannis wieder aufzurichten, die seit Anbeginn in ihren Herzen lebt.³⁵⁰⁰

Im Hinblick auf die *Themenbereiche* kann ausblickend ebenso knapp wie exemplarisch auf weitere interessante Untersuchungsgegenstände verweisen werden.

Räume der Tyrannis spielen insbesondere in de Sades *Die hundertzwanzig Tage von Sodom* (1785) in Form künstlich erschaffener Folterorte der tyrannischen Libertins eine herausragende Rolle. Typisch für de Sades Kunstwelten sind die absolut unzugänglichen, einsamen Schlösser, eine wiederkehrende Motivik, die in *Die hundertzwanzig Tage von Sodom* auf die Spitze getrieben und mit den Kostümierungen der Erzählerinnen und Mordopfer (vgl. Theatralität und Spiel im Spiel sowie Mord) auf grausame Weise verbunden wird.

In *Die hundertzwanzig Tage von Sodom* sind darüber hinaus Binnenkunstwerke von Bedeutung. In dem Text ereignet sich eine für ihn zweckdienliche Partizipation des tyrannischen Präsidenten von Curval am ästhetischen Bereich, indem die literarische Figur selbst gegen die ihm verhasste Religion anschreibt.³⁵⁰¹ Auch in Lessings *Emilia Galotti* kommt einem Gemälde als Binnenkunstwerk, wie ebenfalls im *Fiesko*, eine wichtige tyrannisch-ästhetische Funktion zu. Der Prinz Gonzaga und der Maler Conti betrachten in chauvinistischer Weise nicht Emilia direkt, sondern ihr Portrait, über das der tyrannische Prinz willkürlich verfügen kann. Gleichzeitig veranschaulicht dies die Herabstufung Emilias zum verkünstlichten Sexualobjekt. Ihr Frauenkörper

3500 Ernst Jünger: Auf den Marmorklippen [1939]. In: Ders.: Auf den Marmorklippen. Roman. Mit Materialien zu Entstehung, Rezeption und Debatte. Hrsg. v. Helmuth Kiesel. Stuttgart: Klett-Cotta 2017, S. 7–111, hier S. 27 f. Der Sprache wird in dem Roman vom autodiegetisch intern-fokalisierten Erzähler eine besondere Kraft für die Bekämpfung des Tyrannischen zugemessen: „Vor allem aber setzten wir unsere Arbeit an der Sprache fort, denn wir erkannten im Wort die Zauberklinge, vor deren Strahle die Tyrannenmacht erblaßt. Dreieinig sind das Wort, die Freiheit und der Geist.“ Jünger: Auf den Marmorklippen, S. 57.

3501 Vgl. Sade: *Die hundertzwanzig Tage von Sodom oder die Schule der Ausschweifung*, S. 34.

ist in ein ästhetisiertes Kunstwerk umgeformt, das der Prinz besitzen und mit seinen Händen und Augen nach Belieben kontrollieren kann.³⁵⁰²

Theatralität und Spiel im Spiel können im Zusammenhang mit der Tyrannis bei Shakespeare vornehmlich in *Richard III* (1579)³⁵⁰³ anhand von Binnen-Theatralität, Spiel im Spiel-Situationen sowie Inszenierungen und Kostümierungen der Figuren – insbesondere Richards – ausgemacht werden. Nach der erfolgreichen Werbung um Lady Anne bemerkt die tyrannische Theaterfigur in Bezug auf Körperlichkeit, Theatralität und Kostümierungen: „I'll be at charges for a looking-glass, / And enterrain a score or two of tailors / To study fashions to adorn my body“.³⁵⁰⁴ In der ‚Heuchelszene‘ in III/VII wird in Form eines Spiel im Spiel-Arrangements durch den quasi-Regisseur Buckingham Richards tyrannischen Ambitionen mittels Kostüm und Statisten ein bewusst religiös-uneigennütziger Anstrich verliehen und metaphorisiert mit stereotypisierten Genderrollen gespielt: „And look you get a prayer-book in your hand, / And stand between two churchmen, good my lord: / [...] Play the maid's part: still answer nay, and take it.“³⁵⁰⁵

Tyrannische Frauenfiguren in der Literatur stellen ein wichtiges Untersuchungsfeld für zukünftige Forschungen dar. Zu prüfen ist, ob im Anschluss an die nicht zuletzt medial stark diskutierte Kategorie der toxischen Männlichkeit auch von einer toxischen Weiblichkeit gesprochen werden kann und inwiefern sich diese mit dem Tyrannischen verbindet. Nicht nur das *DWb* entfaltet bereits semantisch den Begriff der Tyrannin, sondern auch aus historiographischer Perspektive verweist Helmut Werner auf berühmte politische Tyranninnen der Weltgeschichte,³⁵⁰⁶ deren literarischem Echo jeweils weiter nachzugehen wäre. Die Verbindungen zwischen Konstruktionen des ‚Bösen‘ und weiblicher Genderposition verfolgen u. a. Lynne Fallwell,

3502 Vgl. Gotthold Ephraim Lessing: *Emilia Galotti. Ein Trauerspiel in fünf Aufzügen* [1772]. In: Ders.: *Werke und Briefe in zwölf Bdn.* Hrsg. v. Wilfried Barner, zusammen mit Klaus Bohnen, Gunter E. Grimm, Helmuth Kiesel u. a. Bd. 7. *Werke 1770–1773.* Hrsg. v. Klaus Bohnen. Frankfurt a. M.: Deutscher Klassiker Verlag 2000, S. 291–371, hier S. 11.

3503 Diese Analysen hätten auf Greenblatts Untersuchungen aufzubauen, vgl. Greenblatt: *Tyrant*.

3504 Shakespeare: *König Richard III.*, S. 42.

3505 Shakespeare: *König Richard III.*, S. 178 u. 180.

3506 Vgl. Werner: *Tyranninnen*. U. a. beschäftigt sich Werner neben den Amazonen mit Hatshepsut und Semiramis, Ta-ki Wu und Tsü-hsi, Livia, Messalina und Agrippina, Fredesunde, Katharina von Medici, Bloody Mary, der Herzogin von Montespán, der Blutgräfin Bathory, mit Christine von Schweden, Katharina II. und Ranavalona I. (Die Schreibweise der Namen folgt hier Werner.)

Keira V. Williams und Tomasz Fisiak in ihren Studien,³⁵⁰⁷ auf die aufzubauen ist. Für Beispielanalysen bieten sich u. a. die Figuren Lady Macbeth in Shakespeares *Macbeth* (um 1606), die Inszenierung der Titelfigur aus Schillers *Turandot, Prinzessin von China* (1802) in der Rede anderer (männlicher) Figuren sowie Mathilde von Zahnd in Dürrenmatts *Die Physiker* (1962/80) an. Die Rollenkonstruktionen von tyrannischen Müttern bzw. Stiefmüttern finden sich nicht nur in den Grimm'schen *Kinder- und Hausmärchen* (vgl. u. a. *Hänsel und Gretel*, 1812; *Sneewittchen*, 1812 und *Aschenputtel*, 1812) sondern auch in Elfriede Jelineks *Die Klavierspielerin* (1983), während mit der parodistischen Zeichnung der Anthropologieprofessorin Iphigenie de la Tour in Joachim Zelters *Imperia* (2020) das akademische Milieu als Tyrannis gezeichnet und aufs Korn genommen wird. Cersei Lannister und Daenerys Targaryen entwickeln sich hingegen in der mittelalterlich-renaissanceartigen Kunstwelt der Serie *GAME OF THRONES* (2011–2019) zu tyrannischen Herrscherinnenfiguren.

Untersuchungen im Forschungsbereich der Postcolonial Studies könnten eine globale Perspektive auf die Tyrannis schärfen und beispielsweise Untersuchungen im Zusammenhang mit Sklavereidiskurs und tyrannischer Ausbeutung vornehmen. Sowohl Robert Müllers exotistischer Roman *Tropen. Der Mythos der Reise* (1915) als auch Heiner Müllers *Der Auftrag* (1979) wären diesbezüglich interessante Untersuchungsgegenstände.

Eine metaphorische Verwendung des Tyrannenbegriffs kann im Anschluss an das *DWb* mit der Amor-Figur ausgemacht werden, die als Tyrann und Kulturbringer gleichermaßen aufzutreten vermag. Goethes Werther ist nicht nur von Beginn des Briefromans an seiner Krankheit zum Tode anheimgefallen, sondern sein ebenso empfindsames wie tyrannisches Herz, dem er beispielsweise im Brief vom 18. Juni erneut nachgibt, diktiert ihm sein Handeln, das zum Leiden führt: „[I]ch will nur Lotten wieder näher, das ist alles. Und ich lache über mein eignes Herz – und thu' ihm seinen Willen.“³⁵⁰⁸ Auch

3507 Vgl. Lynne Fallwell u. Keira V. Williams (Hrsg.): *Gender and the representation of evil*. New York u. London: Routledge 2017 (= Routledge research in gender and history 25); Tomasz Fisiak: *She-(d)evils? The construction of a female tyrant as a cultural critique*. Berlin, Bern u. Wien: Lang 2020 (= Contextualising literature and media 2).

3508 Johann Wolfgang von Goethe: *Die Leiden des jungen Werther* [1774/87]. In: Ders.: *Goethes Werke*. Hrsg. im Auftrage der Großherzogin Sophie von Sachsen (Weimarer Ausgabe). I. Abt., Bd. 19. *Die Leiden des jungen Werther. Briefe aus der Schweiz*. Weimar: Hermann Böhlaus Nachfolger 1899. Reprint. Tokyo Sansyusya 1975, S. 1–191, hier S. 112. Bereits im ‚Selbstmordgespräch‘ mit Albert hebt Werther auf das Tyrannische ab, indem er den Tyrannenmord mit der Befreiung vom Leiden durch Suizid in Beziehung setzt: „Ein Volk, das unter dem unerträglichen Joch eines Tyrannen seufzt, darfst du das schwach heißen, wenn es endlich aufhört und seine Ketten zerreißt?“ Goethe: *Die Leiden des jungen*

die extreme Liebeskonstellation in Heinrich von Kleists *Penthesilea* (1808) und die Thematik des offenen Herzens von Thies in Christoph Ransmayrs *Die letzte Welt* (1988) wären in einem Amor-Projekt, das sich eng an die Tyrant's Studies anschließen könnte, zu beleuchten.

Die anthropologisierte Tyrannei der ‚Naturgewalten‘ in der Literatur- und Kulturgeschichte könnte im Hinblick auf die Tyrannenstudien nicht nur beispielsweise in Kleists *Das Erdbeben in Chili* (1807) und Jeremias Gotthelfs *Die Wassernot im Emmental* (1838) diskutiert werden, sondern sich im Kontext des Ecocriticism mit der Tyrannei des Klimawandels auseinandersetzen: Paradoxerweise gefährden die Menschen der Vergangenheit und Gegenwart mit der Fortschrittsbewegung der Zivilisation die Zukunft der eigenen Spezies. Es wäre der Frage nachzugehen, inwiefern der Klimawandel als eine akkumulierte, menschengemachte (Selbst-)Tyrannei (vgl. globaler Destruktionstrieb) aus Vergangenheit und Gegenwart aufzufassen ist.

Die Öffnung des Wortfeldes ‚Tyran‘ für neue Bedeutungen, die sich schon bei Jacob und Wilhelm Grimm zeigt, lässt sich heute fortführen. Angesichts der sich erweiternden kulturellen Sprachsemantik fällt auf, dass sich das Konzept des Tyrannischen in der Gegenwart äußerst vielfältig darstellt. Aus individueller Wahrnehmung heraus kann inzwischen nahezu alles tyrannisieren: von einer Tyrannei der Informationen und Nachrichten (Stichwort: *doomscrolling*), über Pandemien, Bürokratie und Digitalisierung, sozialen Zwang, Akzeleration und Lebenszeitverdichtung in Arbeitswelt und Freizeitkultur bis zu Beziehungen, Diäten und Sport. Exemplarisch sollen aus diesen Beobachtungen hier zwei Kategorien herausgegriffen werden.

Bürokratie und Digitalisierung bestimmen in zunehmenden Maße die hochentwickelten Gesellschaften im 21. Jahrhundert, sind jedoch, zumindest kann dies in Bezug auf die Bürokratie gesagt werden, keine neue Erscheinung. Bereits Kafkas *Das Schloß* (1925) und *Der Process* (1925) zeigen die Auswirkungen tyrannischer Bürokratisierung. Auch werden tyrannische Verwaltungsapparate, die Menschen buchstäblich ‚in den Wahnsinn treiben‘ können, immer wieder humoristisch aufgegriffen.³⁵⁰⁹ Dass die vielfach als Epochenumbruch aufgefasste Digitalisierung von einer wachsenden Anzahl von Menschen zunehmend als Tyrannei empfunden werden wird, ist keinesfalls ein abwegiges Szenario.

Werther, S. 67 f. Diese Analogie Werthers kann Albert nicht nachvollziehen. Vgl. Goethe: *Die Leiden des jungen Werther*, S. 68.

3509 Ebenso bekannt wie beliebt ist die zum geflügelten Wort avancierte parodistische Rede vom ‚Passierschein A38‘ aus *ASTERIX EROBERT ROM* (1976).

Sozialer Zwang, Akzeleration und Lebenszeitverdichtung in Arbeitswelt und Freizeitkultur werden ebenfalls zunehmend als tyrannische Kulturregime ohne (konkreten) Tyrannen wahrgenommen. Bereits Baron Geert von Innstetten beklagt in Theodor Fontanes *Effi Briest* (1894/95) „jenes [...] uns tyrannisierende Gesellschafts-Etwas“³⁵¹⁰ und seit dem 19. Jahrhundert sind als tyrannisch empfundene Gesellschaftszwänge nicht verschwunden, sie haben nur andere Ausdrucksformen als beispielsweise das Duell angenommen. Dystopien wie George Orwells *1984* (1949) zeigen Extremformen einer gesellschaftlich-tyrannischen Kontrollstruktur, wie sie heute beispielsweise in China in nicht wenigen Facetten Realität ist und die Zeitverdichtung des Angestellten wird in der Szene ‚Mann im Fahrstuhl‘ in Heiner Müllers *Der Auftrag* (1979) mit dem Scheitern von Revolutionen und Widerständigkeit verbunden. Die durch die Digitalisierung mit ihrer scheinbaren Effizienzsteigerung mitbeschleunigte Verdichtung von Arbeits- und Karrierewelten findet ihr Echo nicht nur in der Zunahme von ‚Volks-‘ und ‚Zivilisationskrankheiten‘, sondern überträgt sich als ‚Freizeitstress‘ auch auf die durch Erwerbsarbeit ermöglichte, jedoch gleichzeitig vom Regime des Konsumdrucks bedrängte kulturelle Zeit-Raum-Konstellationen der Freizeit.

Über diese Beobachtungen hinaus mag der Tyrannisbegriff insbesondere in den USA auch deshalb so lebhaft und umkämpft sein, weil das Konzept durch die Populärkultur insbesondere in Kinder- und Jugendmedien ab den 1980er Jahren lebendig gehalten und immer wieder über diese in den gesellschaftlichen Diskurs eingespeist wird, woraus sich interessante didaktische Perspektiven für die Tyrannenstudien ergeben. Auch für Europa einflussreiche Cartoon-Serien der 1980er Jahre, die größtenteils auf Comicvorlagen basieren, sowie Computerspiele wie beispielsweise *Prince of Persia* (ab 1989), das auf eine orientalisierende Klischeesierung des Tyrannischen setzt, um die *quest* in Gang zu bringen, könnten weitergehend auf die in sie eingelagerten Tyrannendarstellungen untersucht werden. Populäre Cartoon-Serien brauchen den tyrannischen Schurken, den *bad guy* bzw. den *villain* in möglichst einprägsamer, monströser und gleichzeitig mit Lächerlichkeit verbundener Form – die ‚kindgerecht‘ Grausamkeitsaffekte der Tyrannenfiguren dämpft –, um Handlungsdruck für die heldischen Hauptfiguren zu erzeugen und deren Charakterzüge und Eigenschaften (Teamarbeit, Bescheidenheit, Intelligenz, Souveränität, Mut und Stärke) in positiver Weise gegen den nur auf sich selbst

3510 Theodor Fontane: *Effi Briest*. Roman [1894–95/96]. Hrsg. v. Christine Hehle. In: Theodor Fontane. Große Brandenburger Ausgabe. Hrsg. v. Gotthard Erler. Das erzählerische Werk. Hrsg. in Zusammenarb. mit d. Theodor-Fontane-Archiv. Editorische Betreuung Christine Hehle. Bd. 15. Berlin: Aufbau 1998, S. 278.

bezogenen Tyrannen abstechen zu lassen. Für das junge und sich vornehmlich in männlicher Sozialisation begriffene Zielpublikum ergibt sich ein möglichst eindeutiges Gut-Böse-Schema der kunterbunten Spiele um Macht und Herrschaft, dem im kollektiven (Nach-)Spielen leicht gefolgt werden kann.³⁵¹¹

Ein an ein älteres Zielpublikum angepasstes Tyrannenschema liegt darüber hinaus zahlreichen Filmen und Serien zugrunde. Als Beispiele sollen hier die von Hybris getriebenen Antagonisten nahezu aller Filme der *JAMES BOND*-Reihe (ab 1962) genannt werden. Insbesondere seit dem Streamingdienstzeitalter mit seinem *Quality TV* kann der tyrannische Charakter selbst der Protagonist der Serie sein, diese konzeptionelle Karte wurde ausgiebig in neueren Formaten wie *HOUSE OF CARDS* (2013–2018) gespielt.

Auch Opern und andere musikalisch-textliche Kunstformen wären darüber hinaus im Hinblick auf das Tyrannische zu analysieren. Beispielsweise meint im von Emanuel Schikaneder verfassten Libretto zu Wolfgang Amadeus Mozarts *Die Zauberflöte* (1791) der Held Tamino gegenüber dem Priester des Weisheitstempels in Bezug auf den Herrscher Sarastro zu Beginn noch sicher zu wissen: „Er ist ein Unmensch, ein Tyrann!“³⁵¹²

Im 21. Jahrhundert sind die Tyrannen nicht verschwunden und das Tyrannische ist gleichzeitig vermehrt in gesellschaftliche Strukturen eingegangen. Einerseits drängen in einer sich politisch multipolar entwickelnden Welt zunehmend wieder autokratische *strong man* wie Trump, Putin, Xi Jinping, Erdoğan und Kim Jong-un auf die weltpolitischen Bühnen und transportieren Aspekte der Tyranis in die Lebensrealität des 21. Jahrhunderts. Andererseits können digitale Massenüberwachung, ausufernde Bürokratie sowie der menschengemachte Klimawandel als Sedimentierungen des Tyrannischen in gesellschaftlichen und ökologischen Systemen aufgefasst werden.

³⁵¹¹ Tyrannisch-lächerliche Cartoon-Schurken wie beispielsweise Skeletor (*HE-MAN AND THE MASTERS OF THE UNIVERSE*, 1983–85), der ikonographisch an Stalin angelehnte Miles Mayhem (*M.A.S.K.*, 1985–86) sowie der aus den älteren *Flash Gordon*-Comics der 1930er Jahre adaptierte Ming ‚the Merciless‘ bzw. ‚the Tyrant‘ aus *DEFENDERS OF THE EARTH* (1986–87) und Krang mit seinem Handlanger Shredder aus den *TEENAGE MUTANT NINJA TURTLES* (1987–96) sowie der mit antisemitischen Stereotypen beladene Gargamel aus *DIE SCHLÜMPFE* (1981–89) sind nicht nur in den USA und Europa fester Bestandteil der Populärkultur. Zu der Figur Gargamel vgl. Tilla Fuchs: „Ich hatte nie eine Verurteilung der Schlümpfe im Sinn!“. In: Deutschlandfunk vom 18.2011. <https://www.deutschlandfunk.de/ich-hatte-nie-eine-verurteilung-der-schluempfe-im-sinn-100.html> (Zugriff zuletzt am 12.6.2024).

³⁵¹² Emanuel Schikaneder: *Die Zauberflöte*. Eine große Oper in zwei Aufzügen von Emanuel Schikaneder [1791]. In: Jan Assmann (Hrsg.): *Die Zauberflöte*. Ein literarischer Opernbegleiter. Mit dem Libretto Emanuel Schikaneders und verwandten Dichtungen. Zürich: Manesse 2012 (= Manesse Bibliothek der Weltliteratur o. Bd.), S. 5–135, hier S. 57.

In einer hiermit in Verbindung stehenden Entwicklung, der sich weiter anbahnenden Herrschaft der Künstlichen Intelligenz in einer digitalisierten Welt inklusive Metaverse, werden zudem die Menschen mit ihren begrenzten Kapazitäten in einer großen Mehrheit womöglich in näherer Zukunft den Anforderungen des Zeitgeistes nur noch schwerlich genügen. Die Herrschaft der (in ihrer digitalen DNA männlich grundierten) KI könnte als neue, unsichtbare, von Menschen nicht mehr (be-)greifbare (Meta-)Tyrannis empfunden werden. In den möglichen revoltierenden Gegenbewegungen von gesellschaftlichen Gruppen, die eine umfassende Verschmelzung mit der digitalen Welt ablehnen und zur ‚eigenen Scholle‘ zurückkehren wollen, liegt dabei auch die reale Gefahr für den sich beschleunigenden Wiederaufstieg menschlicher Tyrannen, die im neuen Gewand Gesellschaften möglicherweise in die überwunden geglaubten Gräuel des 20. Jahrhunderts zurückführen.

Die Analyse von Tyrannisfigurationen in Literatur, Bildender Kunst und Film kann im besten Falle Gesellschaften dabei unterstützen, Tyrannen in der politischen Realität zu verhindern. Die vorliegende Studie versteht sich dahingehend als Beitrag zu einer kritischen Reflexion der Gewaltherrschaft.

Literaturverzeichnis

- Adler, Hans: Die Prägnanz des Dunklen. Gnoseologie – Ästhetik – Geschichtsphilosophie bei Johann Gottfried Herder. Hamburg: Meiner 1990 (= Studien zum achtzehnten Jahrhundert 13).
- Adler, Hans: Horizonte und Idylle. Aspekte einer Gnoseologie von Aisthesis und Noesis. In: Ders. u. Lynn L. Wolff (Hrsg.): Aisthesis und Noesis. Zwei Erkenntnisformen vom 18. Jahrhundert bis zur Gegenwart. München: Fink 2013, S. 25–42.
- Adler, Hans: Was ist ästhetische Wahrheit? In: Andrea Allerkamp u. Dagmar Mirbach (Hrsg.): Schönes Denken. A. G. Baumgarten im Spannungsfeld zwischen Ästhetik, Logik und Ethik. Sonderheft 15 der Zeitschrift für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft. Hamburg: Meiner 2016, S. 49–66.
- Adler, Hans u. Lynn L. Wolff: Einleitung. Literatur in der Aisthesis-Noesis-Konstellation. In: Dies. (Hrsg.): Aisthesis und Noesis. Zwei Erkenntnisformen vom 18. Jahrhundert bis zur Gegenwart. München: Fink 2013, S. 13–23.
- Allen, Felix, Adrian Zorzut u. Henry Holloway: Twitchy Tyrant. ‚Unsteady and distracted‘ Putin bites his lips and fidgets at Easter cathedral service fuelling Parkinson’s rumours. In: The Sun UK Edition (24.4.2022). <https://www.thesun.co.uk/news/18356517/vladimir-putin-parkinsons-health-rumours-easter/> (Zugriff zuletzt am 17.6.2022).
- Allerkamp, Andrea u. Dagmar Mirbach: Unter produktiver Spannung: 300 Jahre Baumgarten. In: Dies.: (Hrsg.): Schönes Denken. A. G. Baumgarten im Spannungsfeld zwischen Ästhetik, Logik und Ethik. Sonderheft 15 der Zeitschrift für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft. Hamburg: Meiner 2016, S. 7–32.
- Allison, J. E.: An analysis of the Nietzsches „Wille zur Macht“ as Portrayed in Heinrich Mann’s *Professor Unrat*. In: New German Studies 7 (1979), H. 3, S. 189–204.
- Alt, Peter-André: Franz Kafka. Der ewige Sohn. Eine Biographie. München: Beck 2005.
- Altmeyer, Martin: Narzissmus und Objekt. Ein intersubjektives Verständnis der Selbstbezogenheit. Vorwort v. Stavros Mentzos. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 2000.
- Aman, Klaus u. Wolfgang Hackl (Hrsg.): Satire – Ironie – Parodie. Aspekte des Komischen in der deutschen Sprache und Literatur. Innsbruck: Innsbruck University Press 2016 (= Innsbrucker Beiträge zur Kulturwissenschaft. Germanistische Reihe 85).
- Andersen, Joceline: Stars and silhouettes. The history of the cameo role in Hollywood. Detroit, Michigan: Wayne State University Press 2020 (= Contemporary approaches to film and media series o. Bd.).
- Applebaum, Anne: Die Achse der Autokraten. Korruption, Kontrolle, Propaganda: Wie Diktatoren sich gegenseitig an der Macht halten [Autocracy, Inc. The Dictators Who

- Want to Run the World, 2024]. Aus d. Englischen v. Jürgen Neubauer. München: Siedler 2024.
- Arendt, Hannah: Elemente und Ursprünge totaler Herrschaft. Antisemitismus, Imperialismus, totale Herrschaft [The Origins of Totalitarianism, 1951]. Hrsg. v. Thomas Meyer. Mit einem Nachwort v. Jens Hacke. Erw. Neuausg. München: Piper 2023.
- Arendt, Hannah: Macht und Gewalt [On Violence, 1970]. Aus d. Englischen v. Gisela Uellenberg. Mit einem Interview v. Albert Reif. 17. Aufl. München u. Zürich: Piper 2006.
- Arendt, Hannah: Was ist Autorität? [1956] In: Dies.: Zwischen Vergangenheit und Zukunft. Übungen im politischen Denken I. München: Piper 1994, S. 159–200.
- Aristoteles: Politik [Politica, vor 322 v. Chr.]. Übers. v. Eugen Rolfes. In: Ders.: Philosophische Schriften in 6 Bdn. Bd. 4. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1995.
- Armbruster, Alexander: Elon Musk und Co. warnen vor Killer-Robotern. In: Frankfurter Allgemeine. Wirtschaft (21.8.2017). <http://www.faz.net/aktuell/wirtschaft/kuenstliche-intelligenz-elon-musk-warnt-vor-killer-robotern-15161436.html> (Zugriff zuletzt am 19.9.2017).
- Arnheim, Rudolf: Anschauliches Denken. Zur Einheit von Bild und Begriff [Visual Thinking, 1969]. Aus d. Amerikanischen übers. v. Rudolf Arnheim. 5. Aufl. Köln: DuMont 1985.
- Arnheim, Rudolf: Visual Thinking. Berkeley, Cal. u. a.: Univ. of California Press 1969.
- Arnim, Bettina von: [Bettina von Arnim an Friedrich Wilhelm IV., 10.9.1848, Brief 40]. In: „Die Welt umwälzen, denn darauf läuft's hinaus“. Der Briefwechsel zwischen Bettina von Arnim und Friedrich Wilhelm IV. Hrsg. u. komment. v. Ursula Püschel. Mitarb. Leonore Krenzlin. Bd. 1. Bielefeld: Aisthesis 2001, S. 213–217.
- Arnim, Bettina von: [Bettina von Arnim an Friedrich Wilhelm IV., 29.7.1849, Brief 51]. In: „Die Welt umwälzen, denn darauf läuft's hinaus“. Der Briefwechsel zwischen Bettina von Arnim und Friedrich Wilhelm IV. Hrsg. u. komment. v. Ursula Püschel. Mitarb. Leonore Krenzlin. Bd. 1. Bielefeld: Aisthesis 2001, S. 240–246.
- Armin, Bettina von: Gespräche mit Dämonen. Des Königsbuches zweiter Band. In: Dies.: Werke und Briefe. Dritter Band. Hrsg. v. Gustav Konrad. Frechen u. Köln: Bartmann 1963, S. 255–407.
- Arnim, Bettine von: Dies Buch gehört dem König. In: Dies.: Werke und Briefe in vier Bdn. Hrsg. v. Walter Schmitz u. Sibylle von Steinsdorff. Bd. 3. Politische Schriften. Hrsg. v. Wolfgang Bunzel u. a. Frankfurt a. M.: DKV 1995, S. 9–368.
- Artaud, Antonin: Heliogabal oder Der Anachrist auf dem Thron [Héliogabale ou l'anarchiste couronné, 1934]. Aus d. Französischen v. Brigitte Weidmann. Nachw. Frieda Grafe. 3. Aufl. München: Rogner u. Bernhard 1980.
- Aspetsberger, Friedbert: ‚arnolt bronnen‘. Biographie. Wien, Köln u. Weimar: Böhlau 1995 (= Literatur in der Geschichte. Geschichte in der Literatur 34).

- Bachmann-Medick, Doris: Spatial Turn. In: Dies.: Cultural Turns. Neuorientierungen in den Kulturwissenschaften. Mit neuem Nachwort. 5. Aufl. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 2014, S. 284–328.
- Badich, Babette E.: Nietzsches Chaos sive nature: Natur-Kunst oder Kunst-Natur. In: Harald Seubert (Hrsg.): Natur und Kunst in Nietzsches Denken. Köln, Weimar u. Wien: Böhlau 2002 (= Collegium Hermeneuticum 8), S. 91–111.
- Bal, Mieke: Kulturanalyse [Double exposures: The subject of cultural analysis, 1996]. Hrsg. u. mit einem Nachw. vers. v. Thomas Fechner-Smarsly u. Sonja Neef. Aus d. Englischen v. Joachim Schulte. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2006 (= Suhrkamp Taschenbuch Wissenschaft 1801).
- Banulus, André: Tyrannenmord-Dichtung und Empire-Anakreontik. In: Eckhard Heftrich u. Jean-Marie Valentin (Hrsg.): Gallo-Germanica: Wechselwirkungen und Parallelen deutscher und französischer Literatur (18.–20. Jahrhundert). Nancy: Presses Univ. de Nancy 1986.
- Barbetta, María Cecilia: Poetik des Neo-Phantastischen. Patrick Süskinds Roman *Das Parfum*. Würzburg: Königshausen & Neumann 2002 (= Epistemata Literaturwissenschaft 354).
- Barceló, Pedro: Phalaris. In: Hubert Cancik u. Helmut Schneider (Hrsg.): Der Neue Pauly. Enzyklopädie der Antike. Altertum. Bd. 9. Or–Poi. Stuttgart u. Weimar: Metzler 2000, S. 726.
- Barck, Karlheinz: Ästhetik/ästhetisch. In: Ders., Martin Fontius, Dieter Schlenstedt u. a. (Hrsg.): Ästhetische Grundbegriffe (ÄGB). Historisches Wörterbuch in sieben Bdn. Bd. 1. Absenz – Darstellung. Stuttgart u. Weimar: Metzler 2000, S. 308–400.
- Barck, Karlheinz, Martin Fontius, Dieter Schlenstedt u. a.: Vorwort. In: Dies. (Hrsg.): Ästhetische Grundbegriffe (ÄGB). Historisches Wörterbuch in sieben Bdn. Bd. 1. Absenz – Darstellung. Stuttgart u. Weimar: Metzler 2000, S. VII–XIII.
- Bartels, Hans-Peter: Menschen in Figurationen. Ein Lesebuch zur Einführung in die Prozeß- und Figurationssoziologie von Norbert Elias. Zusammengestellt u. eingel. v. Hans-Peter Bartels. Opladen: Leske + Budrich 1995.
- Barth, Ferdinand: Dante Alighieri: *Die göttliche Komödie*. Erläutert v. Ferdinand Barth aufgrund d. Übers. v. Walter Naumann. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 2004.
- Barthes, Roland: Der Tod des Autors. (La mort de l'auteur) [1967/68]. Übers. v. Matias Martinez. In: Fotis Jannidis, Gerhard Lauer, Matias Martinez u. a. (Hrsg. u. kommentiert): Texte zur Theorie der Autorschaft. Stuttgart: Reclam 2009, S. 185–193.
- Bartsch, Anna-Maria C.: Form und Formalismus. Stationen der Ästhetik bei Baumgarten, Kant und Zimmermann. Würzburg: Königshausen & Neumann 2017 (= Epistemata Reihe Philosophie 581).
- Baumann, Uwe (Hrsg.): Basileus und Tyrann. Herrscherbilder und Bilder von Herrschaft in der englischen Renaissance. Frankfurt a. M. u. a.: Lang 1999.

- Baumann, Uwe: More und der Tyrann. Prolegomena zur Entwicklung des Tyrannenbildes in der englischen Renaissance. In: Ulrike Hinke-Dörnemann (Hrsg.): *Die Philosophie in der modernen Welt. Gedenkschrift für Alwin Diemer*. Bd. 2. Frankfurt a. M.: Lang 1988, S. 867–894.
- Bäumer, Konstanze u. Hartwig Schulz: Bettina von Arnim. Stuttgart u. Weimar: Metzler 1995 (= Sammlung Metzler 255).
- Baumgarten, Alexander Gottlieb: *Ästhetik*. Bd. 1 [Aesthetica, 1750]. Lateinisch – deutsch. Übers., mit einer Einführung, Anmerkungen u. Registern hrsg. v. Dagmar Mirbach. Hamburg: Meiner 2007 (= Philosophische Bibliothek 572 a).
- Baumgarten, Alexander Gottlieb: *Ästhetik*. Bd. 2 [Aesthetica, 1758]. Lateinisch – deutsch. Übers., mit einer Einführung, Anmerkungen u. Registern hrsg. v. Dagmar Mirbach. Hamburg: Meiner 2007 (= Philosophische Bibliothek 572 b).
- Baumgarten, Alexander Gottlieb: *Meditationes Philosophicae de Nonnullis ad Poema Pertinentibus – Philosophische Betrachtungen über einige Bedingungen des Gedichtes* [1735]. Übers. u. hrsg. v. Heinz Paetzold. Hamburg: Meiner 1983.
- Becker-Cantarino, Barbara (Hrsg.): Bettina von Arnim Handbuch. Berlin u. Boston: De Gruyter 2019.
- Becker-Cantarino, Barbara: Die Idee vom Volkskönig. Zu Bettina von Arnims Transformation romantischer Konzepte in *Dies Buch gehört dem König*. In: Bernd Auerochs u. Dirk von Petersdorff (Hrsg.): *Einheit der Romantik? Zur Transformation frühromantischer Konzepte im 19. Jahrhundert*. Paderborn u. a.: Schöningh 2009, S. 67–80.
- Becker-Cantarino, Barbara mit Ursula Liebertz-Grün: 1.3.a *Dies Buch gehört dem König* (1843). In: Barbara Becker-Cantarino (Hrsg.): Bettina von Arnim Handbuch. Berlin u. Boston: De Gruyter 2019, S. 396–411.
- Behler, Rahel B.: „dunkel war der Rede Sinn“. Zur Poetologie von Schillers Balladendichtung. Würzburg: Königshausen & Neumann 2014.
- Benjamin, Walter: Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit – Fünfte Fassung [1940]. In: Ders.: Walter Benjamin. Werke und Nachlaß. Kritische Gesamtausgabe. Im Auftrag der Hamburger Stiftung zur Förderung von Wissenschaft und Kultur hrsg. v. Christop Gödde u. Henri Lonitz in Zusammenarb. mit d. Walter Benjamin Archiv. Bd. 16. Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. Hrsg. v. Burkhardt Lindner unter Mitarb. v. Simon Broll u. Jessica Nitsche. Berlin: Suhrkamp 2012, S. 207–250.
- Benjamin, Walter: Ursprung des deutschen Trauerspiels [1928]. In: Ders.: *Gesammelte Schriften*. Unter Mitwirk. v. Theodor W. Adorno u. Gershom Scholem hrsg. v. Rolf Tiedemann u. Hermann Schweppenhäuser. Bd. I 1. Hrsg. v. Rolf Tiedemann u. Hermann Schweppenhäuser. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1974, S. 203–409.
- Bernstein, Abbie: *The Art of MAD MAX: FURY ROAD*. Foreword by George Miller. Afterword by Brendan McCarthy. Based upon the screenplay written by George Miller, Brendan McCarthy and Nico Lathouris. London: Titan Books 2015.

- Berve, Helmut: Die Tyrannis bei den Griechen. Erster Bd. Darstellungen. München: C. H. Beck'sche Verlagsbuchhandlung 1967.
- Berve, Helmut: Die Tyrannis bei den Griechen. Zweiter Bd. Anmerkungen. München: C. H. Beck'sche Verlagsbuchhandlung 1967.
- Berve, Helmut: Wesenszüge der griechischen Tyrannis. In: Konrad H. Kinzl (Hrsg.): Die ältere Tyrannis bis zu den Perserkriegen. Beiträge zur griechischen Tyrannis. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1979 (= Wege der Forschung 510), S. 161–183.
- Beuth, Patrick: Snowden-Enthüllungen. Alles Wichtige zum NSA-Skandal. In: Zeit Online (28.10.2013). <https://www.zeit.de/digital/datenschutz/2013-10/hintergrund-nsa-skandal> (Zugriff zuletzt am 5.3.2021).
- Biden kippt Trumps umstrittenes Transgender-Verbot. In: Spiegel.de (25.1.2021). <https://www.spiegel.de/politik/ausland/joe-biden-kippt-umstrittenes-transgender-verbot-im-us-militaer-a-b65dcdbb-669f-4b13-b948-356dbab63a0e> (Zugriff zuletzt am 9.2.2021).
- Binder, Hartmut: Kafka-Kommentar zu den Romanen, Rezensionen, Aphorismen und zum *Brief an den Vater*. München: Winkler 1976.
- Blanchot, Maurice: Sprechen ist nicht sehen. In: Ders.: Das Unzerstörbare. Ein unendliches Gespräch über Sprache, Literatur und Existenz [*L'espace littéraire/L'entretien infini* 1955/1969]. Aus d. Französischen v. Hans-Joachim Metzger. München u. a.: Hanser 1991, S. 83–94.
- Blank, Thomas, Christoph Catrein u. Christine van Hoof (Hrsg.): Caesarenwahn. Ein Topos zwischen Antiwilhelminismus, antikem Kaiserbild und moderner Populärkultur. Wien, Köln u. Weimar: Böhlau 2021 (= Beiträge zur Geschichtskultur 41).
- Blechs Schmidt, Stefan u. Andrea Heinz: Vorwort: Dilettantismus um 1800 – eine Annäherung. In: Dies. (Hrsg.): Dilettantismus um 1800. Heidelberg: Winter 2007, S. 9–16.
- Blödorn, Andreas: *Buddenbrooks* (1901). In: Ders. u. Friedhelm Marx (Hrsg.): Thomas Mann Handbuch. Leben – Werk – Wirkung. Stuttgart: Metzler 2015, S. 13–25.
- Blom, Ivo: Das zweite Leben des Lawrende Alma-Tadema. Essay. In: Elizabeth Prettejon u. Peter Trippi für das Fries Museum (Hrsg.): Lawrende Alma-Tadema. Klassische Verführung. Einleitungen v. Elizabeth Prettejon. München, London u. New York: Prestel 2016, S. 186–199.
- Bobko, Aleksander: Non Multa. Schopenhauers Philosophie des Leidens. Würzburg: Königshausen & Neumann 2001 (= Beiträge zur Philosophie Schopenhauers 4).
- Boesche, Roger: *Theories of Tyranny. From Plato to Arendt*. University Park, Pa: Pennsylvania State Univ. Press 1996.
- Böhme, Hartmut: Thomas Mann: *Mario und der Zauberer*. Position des Erzählers und Psychologie der Herrschaft. In: *Orbis Litterarum* 30 (1975), S. 286–316.
- Böhme, Hartmut (Hrsg.): *Topographien der Literatur. Deutsche Literatur im transnationalen Kontext*. DFG-Symposium 2004. Stuttgart u. Weimar: Metzler 2005.

- Boldt, Hans: Monarchie. In: Otto Brunner, Werner Conze u. Reinhart Koselleck (Hrsg.): *Geschichtliche Grundbegriffe. Historisches Lexikon zur politisch-sozialen Sprache in Deutschland*. Bd. 4. Mi–Pre. Stuttgart: Klett-Cotta 1978, S. 133–244.
- Borgards, Roland u. a. (Hrsg.): *Literatur und Wissen. Ein interdisziplinäres Handbuch*. Stuttgart u. Weimar: Metzler 2013.
- Börm, Henning u. Nino Luraghi (Hrsg.): *The polis in the Hellenistic world*. Stuttgart: Franz Steiner 2018 (= *Ancient History* o. Bd.).
- Bosshart, David: *Politische Intellektualität und totalitäre Erfahrung. Hauptströmungen der französischen Totalitarismuskritik*. Berlin: Duncker u. Humblot 1992 (= *Beiträge zur Politischen Wissenschaft* 63).
- Bott Spillius, Elizabeth: *Totem und Tabu* und die ‚Professional Correctness‘ [Totem and Taboo and professional correctness, 2000]. Übers. v. Elisabeth Vorspohl. In: Eberhart Th. Haas (Hrsg.): *100 Jahre Totem und Tabu. Freud und die Fundamente der Kultur*. Gießen: Psychosozial-Verlag 2012, S. 63–75.
- Boulby, M.: Nietzsche's Problem of the Artist and George's *Algabal*. In: *Modern Language Review* LII/1 (1957), S. 72–80.
- Bourbon, Fabio u. Furio Durando: *Magna Graecia. Kunst und Kultur der Griechen in Italien* [I Greci in Italia. Civiltà e arte della Magna Grecia, 2004]. Übertr. aus d. Italienischen v. Wolfgang Ehrhardt. München: Hirmer 2004.
- Bourdieu, Pierre: *Die feinen Unterschiede. Kritik der gesellschaftlichen Urteilskraft* [La distinction. Critique sociale du jugement, 1979]. Übers. v. Bernd Schwibs u. Achim Russer. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1982.
- Bourdieu, Pierre: *Die männliche Herrschaft* [La Domination masculine, 1998]. Aus d. Französischen v. Jürgen Bolder. 4. Aufl. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2017.
- Bourdieu, Pierre: *Die verborgenen Mechanismen der Macht* [1992]. Hrsg. v. Margarete Steinrück. Übers. v. Jürgen Bolder unter Mitarb. v. Ulrike Nordmann u. a. Durchges. Neuauf. d. Erstaufl. 1992. Hamburg: VSA-Verlag 2015 (= *Schriften zu Politik und Kultur* 1).
- Boyken, Thomas: „So will ich dir ein männlich Beispiel geben“. Männlichkeitsimaginationen im dramatischen Werk Friedrich Schillers. Würzburg: Königshausen & Neumann 2014 (= *Film – Medium – Diskurs* 50).
- Brant, Sebastian: *Das Narrenschiff* [1494]. Übertrag. v. H. A. Junghans. Durchges. u. mit Anmerkungen sowie einem Nachwort neu hrsg. v. Hans-Joachim Mähl. Stuttgart: Reclam 2002 (= RUB 899).
- Braun, Michael: *Figuren*. In: Nicole Mattern u. Stefan Neuhaus (Hrsg.): *Buddenbrooks-Handbuch*. Stuttgart: Metzler 2018, S. 89–102.
- Brecht, Bertolt: *Der gute Mensch von Sezuan* [1943]. In: Ders.: *Werke. Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe*. Hrsg. v. Werner Hecht u. a. Bd. 6. Stücke 6. Bearb. v. Klaus-Detlef Müller. Berlin u. Weimar: Aufbau, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1989, S. 175–279, hier S. 278.

- Brecht, Bertolt: Über Schillers Gedicht „Die Bürgschaft“ [1938]. In: Ders.: Werke. Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe. Hrsg. v. Werner Hecht u. a. Bd. 11. Gedichte I. Sammlungen 1918–1938. Bearb. v. Jan Knopf u. Gabriele Knopf. Berlin u. Weimar: Aufbau. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1988, S. 271 f.
- Breuer, Stefan: Ästhetischer Fundamentalismus. Stefan George und der deutsche Antimodernismus. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1995.
- Briese, Olaf: Karl Rosenkranz' *Ästhetik des Häßlichen*. Eine narrative Annäherung an Ästhetik-Geschichte. In: Weimarer Beiträge. Zeitschrift für Literaturwissenschaft, Ästhetik und Kulturwissenschaften 41 (1995), H. 1, S. 573–584.
- Broch, Hermann: Das Böse im Wertsystem der Kunst [1933]. In: Ders.: Geist und Zeitgeist. Essays zur Kultur der Moderne. Hrsg. u. mit einem Nachwort versehen v. Paul Michael Lützeler. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1997, S. 7–42.
- Broich, Ulrich u. Manfred Pfister (Hrsg.): Intertextualität. Formen, Funktionen, anglistische Fallstudien. Repr. Berlin: De Gruyter 2011 (= Konzepte der Sprach- und Literaturwissenschaft 35).
- Bronnen, Arnolt: Arnolt Bronnen gibt zu Protokoll. Beiträge zur Geschichte des modernen Schriftstellers. Nach d. Erstausg. v. 1954. Mit einem Nachwort v. Hans Mayer. Kronberg: Athenäum 1978.
- Bronnen, Arnolt: Vaternord. Schauspiel [1922]. In: Ders.: Stücke. Vaternord. Die Exzesse. Ostpolzug. Gloriana. Die Kette Kolin. Nachwort v. Hans Mayer. Kronberg: Athenäum 1977, S. 1–53.
- Brucke, Martin: Magnetiseure. Die windige Karriere einer literarischen Figur. Freiburg im Breisgau: Rombach 2002 (= Rombach Wissenschaften. Reihe Cultura 28).
- Brune, Carlo: „Ein enterbter Sohn“. Studie zu Franz Kafkas *Brief an den Vater*. Essen: Die Blaue Eule 2000 (= Literaturwissenschaft in der Blauen Eule 32).
- Büchner, Georg: Woyzeck [1837/1913]. Kombinierte Werkfassung. In: Ders.: Sämtliche Werke, Briefe und Dokumente in zwei Bdn. Hrsg. v. Henri Poschmann. Bd. 1. Dichtungen. Danton's Tod. Leonce und Lena. Woyzeck. Lenz. Übersetzungen. Hrsg. v. Henri Poschmann unter Mitarb. v. Rosemarie Poschmann. Frankfurt a. M.: DKV 1992, S. 145–173.
- Butler, Judith: Das Unbehagen der Geschlechter [Gender Trouble. Feminism and the Subversion of Identity, 1990]. Aus d. Amerikanischen v. Katharina Menke. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1991.
- Butler, Judith: Hass spricht. Zur Politik des Performativen [Excitable Speech. A Politics of the performance, 1997]. Aus d. Englischen v. Katharina Menke u. Markus Krist. Berlin: Berlin Verlag 1998.
- Butler, Judith: Körper von Gewicht. Die diskursiven Grenzen des Geschlechts [Bodies that matter: on the discursive limits of „sex“, 1993]. Aus d. Amerikanischen v. Karin Wördemann. Berlin: Berlin Verlag 1995.

- Butterfield, Bradley: Enlightenment's Other in Patrick Süskind's *Das Parfum*. Adorno and the Ineffable Utopia in Modern Art. In: *Comparative Literature Studies* 32 (1995), S. 401–418.
- Butzer, Ralph J. u. Roland Burkholz: Urvater und Eiszeit. Biologisch-evolutionäres und psycholamarckistisches Denken bei Freud. In: *Luzifer-Amor. Zeitschrift zur Geschichte des Psychoanalyse* 4 (1991), H. 8, S. 24–49.
- Camus, Albert: *Caligula*. Schauspiel in vier Akten [Caligula, Druck 1944]. In: Ders.: *Dramen*. Ins Deutsche übertr. v. Guido G. Meister. Hamburg: Rowohlt 1962, S. 15–73.
- Camus, Albert: *Caligula*. Texte établi d'après la dactylographie de février 1941. Par Albert James Arnold. Suivi de *La poétique de premier Caligula*. Par Albert James Arnold. In: Ders.: *Cahiers* 4. Hrsg. v. Albert James Arnold. Paris: Gallimard 1984, S. 7–120.
- Camus, Albert: *Caligula* [Druck 1944]. In: Ders.: *Caligula*. Édition présentée. Établie et annotée par Pierre-Louis Rey. Paris: Gallimard 1993, S. 31–172.
- Camus, Albert: *Der Mensch in der Revolte*. Essays [L'homme révolté, 1951]. Übertr. v. Justus Streller. Hamburg: Rowohlt 1953.
- Camus, Albert: *Der Mythos von Sisyphos*. Ein Versuch über das Absurde [Le mythe de Sisyphe, 1942]. Mit e. kommentierenden Essay v. Liselotte Richter. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1972.
- Camus, Albert: *Tagebücher 1935–1951* [Carnets, 1942/51]. Aus d. Französischen übertr. v. Guido G. Meister. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1989.
- Camus, Albert: *Vorwort*. In: Ders.: *Dramen*. Ins Deutsche übertr. v. Guido G. Meister. Hamburg: Rowohlt 1962, S. 9–14.
- Cassirer, Ernst: *Freiheit und Form*. Studien zur deutschen Geistesgeschichte. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1994.
- Chamisso, Adelbert von: *Peter Schlemihls wundersame Geschichte* [1813]. Hrsg. v. Florian Gräfe. 2., durchges. u. erw. Ausgabe. Ditzingen: Reclam 2020, Nachdruck 2021 (= Reclam XL 19439).
- Chandler, Albert R.: *The nightingale in Greek and Latin poetry*. In: *The Classical Journal* 30 (1934), H. 2, S. 78–84.
- Chaniôtēs, Angelos: *Die Öffnung der Welt. Eine Globalgeschichte des Hellenismus* [Age of Conquests. The Greek World from Alexander to Hadrian, 2018]. Aus d. Englischen übers. v. Martin Hallmannsecker. Darmstadt: wbg Theiss 2019.
- Claeys, Gregory: *Dystopia: A Natural History*. Oxford: Univerity Press 2017.
- Clarke, Michael: *Collecting Paintings and Drawings*. In: Michael Clarke u. Nicholas Penny (Hrsg.): *The Arrogant Connoisseur: Richard Payne Knight. 1751–1824. Essays on Richard Payne Knight together with a catalogue of works exhibited at the Whitworth Art Gallery, 1982*. Manchester: Manchester University Press 1982, S. 93–109.
- Connell, Raewyn: *Verkörperung ernsthafter Macht. Männlichkeiten im Management des Sicherheitssektors* [Change Among the Gatekeepers. Men, Masculinities, and Gender Equality in the Global Arena, 2005]. Aus d. Englischen übers. v. Johanna Reiz. In: Diana Lengersdorf u. Michael Meuser (Hrsg.): *Männlichkeiten und der*

- Strukturwandel von Erwerbsarbeit in globalisierten Gesellschaften. Diagnosen und Perspektiven. Weinheim u. Basel: Beltz 2016 (= Arbeitsgesellschaft im Wandel), S. 37–53.
- Connell, Robert W.: Der gemachte Mann. Konstruktion und Krise von Männlichkeiten [Masculinities, 1995]. 2. Aufl. Übers. v. Christian Stahl. Hrsg. u. mit einem Nachwort vers. v. Ursula Müller. Opladen: Leske + Budrich 2000 (= Geschlecht und Gesellschaft 8).
- Corbin, Alain: Pesthauch und Blütenduft. Eine Geschichte des Geruchs [Le Miasme et la Jonquille. L'odorat et l'imaginaire social, XVIII^e–XIX^e siècles, 1982]. Aus d. Französischen v. Grete Osterwald. Berlin: Wagenbach 2005.
- Crago, Ezekiel: Raggedy Men. Masculinity in the *MAD MAX* Films. New York: Lang 2020 (= Masculinity Studies 10).
- Cross, Stephen: Schopenhauer's encounter with Indian thought. Representation and Will and their Indian parallels. Delhi: Munshiram Manoharlal 2014 (= Monographs of the Society for Asian and Comparative Philosophy 24).
- Dante Alighieri: Die Göttliche Komödie [La Divina Commedia, 1321]. Übers. v. Hans Werner Sokol. Bilder v. Fritz Karl Wachtmann. Graz: ADEVA 2014.
- Dante Alighieri: La Commedia. Die Göttliche Komödie. I · Inferno/Hölle [1321]. Italienisch/Deutsch. In Prosa übers. u. komment. v. Hartmut Köhler. Durchges. u. verbess. Ausg. Stuttgart: Reclam 2011.
- Darsow, Götz-Lothar: Friedrich Schiller. Stuttgart u. Weimar: Metzler 2000 (= Sammlung Metzler 330).
- Darwin, Charles: Die Abstammung des Menschen [The Descent of Man, and Selection in Relation to Sex, 1871]. Übers. v. Heinrich Schmidt-Jena. Durchges. u. eingel. v. Gerhard Heberer. Stuttgart: Kröner 1966.
- Darwin, Charles: Über die Entstehung der Arten durch natürliche Zuchtwahl oder die Erhaltung der begünstigten Rassen im Kampfe um's Dasein [On the Origin of Species by Means of Natural Selection, or the Preservation of Favoured Races in the Struggle for Life, 1859]. Nach der letzten englischen Aufl. wiederholt durchges. v. J. Victor Carus. Köln: Parkland 2002.
- Deleuze, Gilles u. Félix Guattari: Rhizom [Rhizome, 1976]. Aus d. Französischen v. Dagmar Berger, Clemens-Carl Haerle, Helma Konyen u. a. Berlin: Merve 1977.
- Descartes, René: Ausgewählte Schriften. Ausgew. u. mit einem Nachwort vers. v. Ivo Frenzel. Frankfurt a. M.: Fischer 1989.
- Descartes, René: Meditationes de Prima Philosophia. In: Ders.: Œuvres philosophiques. Tome II (1638–1642). Paris: Garnier Frères 1967.
- Detken, Anke: Das Sterben inszenieren. Der Tod erhabener Heldenfiguren in Schillers *Fiesko* und *Maria Stuart*. In: Friederike Felicitas Günther u. Torsten Hoffmann (Hrsg.): Anthropologien der Endlichkeit. Stationen einer literarischen Denkfigur seit der Aufklärung. Für Hans Graubner zum 75. Geburtstag. Göttingen: Wallstein 2011, S. 73–97.

- Deutinger, Theo: *Handbook of Tyranny*. Zürich: Lars Müller Publishers 2018.
- Diesner, Hans-Joachim: *Griechische Tyrannis und griechische Tyrannen*. Berlin: Akademie 1960 (= *Lebendiges Altertum* 2).
- Dikötter, Frank: *Diktator werden. Populismus, Personenkult und die Wege zur Macht* [How to Be a Dictator. The Cult of Personality in the Twentieth Century, 2019]. Aus d. Englischen v. Henning Dedekind u. Heike Schlatterer. Sonderausgabe für die Landeszentralen für politische Bildung. Zentralen für politische Bildung 2020.
- Dirscherl, Luise u. Gunther Nickel: „Loise flöhen meine Lieda ...“. Die Drehbuchentwürfe zum *BLAUEN ENGEL*. In: Dies. (Hrsg.): *DER BLAUE ENGEL*. Die Drehbuchentwürfe. Editiert, eingeleit. u. komm. v. Luise Dirscherl u. Gunther Nickel. Mit einer Chronik v. Werner Sudendorf. St. Ingbert: Röhrig Universitätsverlag 2000 (= *Zuckmayer-Schriften* 4), S. 7–50.
- Döhl, Reinhard u. Fritz Martini: Nachwort. In: Christoph Martin Wieland: *Geschichte des Agathon*. Erste Fassung. Unter Mitwirk. v. Reinhard Döhl hrsg. v. Fritz Martini. Stuttgart: Reclam 1985 (= *RUB* 9933[7]), S. 641–679.
- Döring, Jörg: 2. Spatial Turn. In: Stephan Günzel (Hrsg.): *Raum. Ein interdisziplinäres Handbuch*. Unter Mitarb. v. Franziska Kümmerling. Stuttgart u. Weimar: Metzler 2010, S. 90–99.
- Dreher, Svenja: *Vermarktung von Literatur. Das Parfum von Patrick Süskind als Marktphänomen der Postmoderne*. Saarbrücken: VDM Verlag Dr. Müller 2009.
- Dröschner-Teille, Mandy u. Till Nitschmann (Hrsg.): *Gewaltformen/Gewalt formen*. Literatur – Ästhetik – Kultur(kritik). Paderborn: Brill | Fink 2021.
- Dürrenmatt, Friedrich: *Romulus der Große. Ungeschichtliche historische Komödie in vier Akten*. Neufassung 1980. In: Ders.: *Werkausgabe in siebenunddreißig Bdn*. Bd. 2. Zürich: Diogenes 1998, S. 9–115.
- Dürrenmatt, Friedrich: *Theaterprobleme* [1955]. Neue Aufl. Zürich: Arche 1963.
- Durzak, Manfred: *Der junge Stefan George. Kunsttheorie und Dichtung*. München: Fink 1968 (= *Zur Erkenntnis der Dichtung* 3).
- Ebner-Eschenbach, Marie von: *Der Vorzugsschüler* [1901]. In: Thomas Kastura (Hrsg.): *Unter dem Rohrstock: Schülerleben um 1900. Eine Anthologie*. München: Goldmann 2000 (= *Goldmann-Taschenbuch* 7695), S. 152–195.
- Eggers, Daniel: *Die Naturzustandstheorie des Thomas Hobbes. Eine vergleichende Analyse von The Elements of Law, De Cive und den englischen und lateinischen Fassungen des Leviathan*. Berlin u. New York: De Gruyter 2008 (= *Quellen und Studien zur Philosophie* 8).
- Eichener, Volker u. Ralf Baumgart: *Norbert Elias zur Einführung*. Hamburg: Junius 1991.
- Eichhorn, Kristin: *Gellert und die Menschenfabel. Aufklärerische Positionen zur Frage nach dem zulässigen Fabelpersonal*. In: Wolfgang Fink (Hrsg.): *Vernunft und Gefühl. Christian Fürchtegott Gellert und die Umbruchperiode der deutschen Aufklärung (1740–1763)*. Halle an der Saale: Universitätsverlag Halle-Wittenberg 2020 (= *Wissensdiskurse im 17. und 18. Jahrhundert* 7), S. 243–260.

- Eigler, Friederike: Die ästhetische Inszenierung von Macht: Thomas Manns Novelle *Mario und der Zauberer*. In: Heinrich-Mann-Jahrbuch 2 (1984), S. 172–183.
- Einige DAX-Firmen verfehlen Frauenquote. In: tagesschau.de 6.1.2021. <https://www.tagesschau.de/wirtschaft/einige-dax-firmen-verfehlen-die-frauenquote-101.html> (Zugriff zuletzt am 9.2.2021).
- Elias, Norbert: Der Begriff der Figuration. In: Ders.: Was ist Soziologie? [1970]. 11. Aufl. Weinheim u. München: Juventa 2009, S. 139–145.
- Elias, Norbert: Die höfische Gesellschaft. Untersuchungen zur Soziologie des Königtums und der höfischen Aristokratie [1969]. Mit einer Einleitung. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1983.
- Elias, Norbert: Über den Prozeß der Zivilisation. Soziogenetische und psychogenetische Untersuchungen. Erster Band. Wandlungen des Verhaltens in den westlichen Oberschichten des Abendlandes [1939/69]. 21., neu durchges. u. erw. Aufl. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1997.
- Elias, Norbert: Über den Prozeß der Zivilisation. Soziogenetische und psychogenetische Untersuchungen. Zweiter Band. Wandlungen der Gesellschaft. Entwurf zu einer Theorie der Zivilisation [1939/69]. 32. Aufl. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2013.
- Ellenberger, Henry F.: Die Entdeckung des Unbewußten. Geschichte und Entwicklung der dynamischen Psychiatrie von den Anfängen bis zu Janet, Freud, Adler und Jung [The Discovery of the Unconscious. The History and Evolution of Dynamic Psychiatry, 1970]. Aus d. Amerikanischen v. Gudrun Theusner-Stampa. Zürich: Diogenes 1985.
- Elliott, James u. Jürgen Pelzer (Hrsg.): Stereotyp und Vorurteil in der Literatur. Untersuchungen zu Autoren des 20. Jahrhunderts. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 1978.
- Elzaghe, Yahya: Die „Principe[ssa] X.“ und „diese Frauen –!“: Zur Bachofen-Rezeption in *Mario und der Zauberer*. In: Thomas Mann Jahrbuch 22 (2009), S. 175–193.
- Emrich, Elke: Macht und Geist im Werk Heinrich Manns. Eine Überwindung Nietzsches aus dem Geist Voltaires. Berlin u. New York: De Gruyter 1981 (= Quellen und Forschungen zur Sprach- und Kulturgeschichte der germanischen Völker N. F. 77).
- Engels, Friedrich: Von der Autorität [1872/73]. In: Ders. u. Karl Marx: Werke. Bd. 18. Hrsg. v. Institut für Marxismus-Leninismus beim ZEK der SED. Berlin: Dietz 1962, S. 305–208.
- Erben, Johannes: Tyrann. In: Jacob u. Wilhelm Grimm: Deutsches Wörterbuch von Jacob und Wilhelm Grimm. Bd. 22. Elfter Band 1. Abteilung. II. Teil. Treib-Tz. Bearbeitet v. d. Arbeitsstelle des Deutschen Wörterbuches zu Berlin. Leipzig: Hirzel 1956. Nachdruck der Erstausgabe von 1956. München: Deutscher Taschenbuch Verlag 1991, Sp. 1967–1974.
- Erben, Johannes: Tyrannin. In: Jacob u. Wilhelm Grimm: Deutsches Wörterbuch von Jacob und Wilhelm Grimm. Bd. 22. Elfter Band 1. Abteilung. II. Teil. Treib-Tz. Bearbeitet v. d. Arbeitsstelle des Deutschen Wörterbuches zu Berlin. Leipzig:

- Hirzel 1956. Nachdruck der Erstausgabe von 1956. München: Deutscher Taschenbuch Verlag 1991, Sp. 1986–1988.
- Erhart, Walter: Entzweiung und Selbstaufklärung. Christoph Martin Wielands *Agathon*-Projekt. Tübingen: Niemeyer 1991 (= Studien zur deutschen Literatur 115).
- Evers, Meindert: Die Ästhetische Revolution in Deutschland. 1750–1950. Von Winckelmann bis Nietzsche – von Nietzsche bis Beckmann. Frankfurt a. M. u. a.: Lang 2017.
- Externbrink, Sven: Ludwig XIV. König im großen Welttheater. Paderborn: Schöningh 2021.
- Fallwell, Lynne u. Keira V. Williams (Hrsg.): Gender and the representation of evil. New York u. London: Routledge 2017 (= Routledge research in gender and history 25).
- Fauth, Søren R.: Der metaphysische Realist. Zur Schopenhauer-Rezeption in Wilhelm Raabes Spätwerk. Göttingen: Wallstein 2007.
- Feger, Hans: Das Rad des Ixion. Schopenhauers Ästhetik als Problem. In: Lore Hühn (Hrsg.): Die Ethik Arthur Schopenhauers im Ausgang vom Deutschen Idealismus (Fichte/Schelling). In redaktioneller Zusammenarb. mit Philipp Schwab. Würzburg: Ergon 2006 (= Studien zur Phänomenologie und praktischen Philosophie 1), S. 297–319.
- Fehér, István M.: Kunst und Wille zur Macht – Nietzsches Kunstdenken zwischen Ästhetik und Ontologie. In: Harald Seubert (Hrsg.): Natur und Kunst in Nietzsches Denken. Köln, Weimar u. Wien: Böhlau 2002 (= Collegium Hermeneuticum 8), S. 167–186.
- Fenske, Uta u. Gregor Schuhen: Geschichte(n) von Macht und Ohnmacht. Eine Einleitung. In: Dies. (Hrsg.): Geschichte(n) von Macht und Ohnmacht. Narrative von Männlichkeit und Gewalt. Bielefeld: transcript 2016, S. 7–29.
- Ferrill, Arther: *Caligula. Emperor of Rome*. With 19 illustrations. London: Thames and Hudson 1991.
- Fischer, Dagmar: Franz Kafka – der tyrannische Sohn. Andro-Sphinx – Ödipus- und Kastrationskomplex. Schlüssel zum Verständnis seiner Prosa. Frankfurt a. M. u. a.: Lang 2010.
- Fischer-Lichte, Erika: Ästhetik des Performativen [2004]. 9. Aufl. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2014 (= edition suhrkamp 2373).
- Fischer-Lichte, Erika: Performativität. Eine Einführung. 2., unveränd. Aufl. Bielefeld: transcript 2012 (= Edition Kulturwissenschaft 10).
- Fisiak, Tomasz: She-(d)evils? The construction of a female tyrant as a cultural critique. Berlin, Bern u. Wien: Lang 2020 (= Contextualising literature and media 2).
- Flaake, Karin: Feminismus/Gender Studies. In: Hans-Martin Lohmann u. Joachim Pfeiffer (Hrsg.): Freud Handbuch. Leben – Werk – Wirkung. Sonderausgabe. Stuttgart u. Weimar: Metzler 2013, S. 383–395.
- Fleischer, Margot: Zwei Absurde: Camus' *Caligula* und *Der Fremde*. Eine Interpretation. Würzburg: Königshausen & Neumann 1998.

- Fontane, Theodor: Effi Briest. Roman [1894–95/96]. Hrsg. v. Christine Hehle. In: Theodor Fontane. Große Brandenburger Ausgabe. Hrsg. v. Gotthard Erler. Das erzählerische Werk. Hrsg. in Zusammenarb. mit d. Theodor-Fontane-Archiv. Editorische Betreuung Christine Hehle. Bd. 15. Berlin: Aufbau 1998.
- Foucault, Michel: Der utopische Körper [Le corps utopique, 1966]. In: Ders.: Die Heterotopien. Les hétérotopies. Der utopische Körper. Le corps utopique. Zwei Radiovorträge. Zweisprachige Ausgabe. Übers. v. Michael Bischoff. Mit einem Nachwort v. Daniel Defert. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2005, S. 23–36.
- Foucault, Michel: Die Anormalen. Vorlesungen am Collège de France (1974–1975) [Les Anormaux. Cours au Collège de France, 1974–1975]. Aus d. Französischen v. Michaela Ott. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2003.
- Foucault, Michel: Die Heterotopien [Les hétérotopies, 1966]. In: Ders.: Die Heterotopien. Les hétérotopies. Der utopische Körper. Le corps utopique. Zwei Radiovorträge. Zweisprachige Ausgabe. Übers. v. Michael Bischoff. Mit einem Nachwort v. Daniel Defert. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2005, S. 7–22.
- Foucault, Michel: Die Macht der Psychiatrie. Vorlesung am Collège de France 1973–1974 [Le Pouvoir psychiatrique, 1973–1974]. Hrsg. v. Jacques Lagrange. Übers. v. Claudia Brede-Konersmann u. Jürgen Schröder. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2005.
- Foucault, Michel: Histoire de la sexualité. Bd. 2. Paris: Gallimard 1984.
- Foucault, Michel: Überwachen und Strafen. Die Geburt des Gefängnisses [Surveiller et punir, 1975]. Übers. v. Walter Seitter. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1976.
- Foucault, Michel: Wahnsinn und Gesellschaft. Eine Geschichte des Wahns im Zeitalter der Vernunft [Folie et déraison. Histoire de la folie à l'âge classique, 1961]. Aus d. Französischen v. Ulrich Köppen. 25. Aufl. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2022 (= Suhrkamp-Taschenbuch Wissenschaft 39).
- Foucault, Michel: Was ist ein Autor? [Qu'est-ce qu'un auteur?, 1969]. In: Ders.: Schriften zur Literatur. Hrsg. v. Daniel Defert. Übers. v. Michael Bischoff. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2003, S. 234–270.
- Freud, Sigmund: Abriß der Psychoanalyse [posthum 1940]. In: Ders.: Abriß der Psychoanalyse. Einführende Darstellungen. Eingel. v. F.-W. Eickhoff. Frankfurt a. M.: Fischer 2009, S. 39–103.
- Freud, Sigmund: Das Ich und das Es [1923]. In: Ders.: Gesammelte Werke. Bd. XIII. Jenseits des Lustprinzips. Massenpsychose und Ich-Analyse. Das Ich und das Es. Unter Mitwirk. v. Marie Bonaparte, Prinzessin Georg v. Griechenland hrsg. v. Anna Freud u. a. 7. Aufl. Frankfurt a. M.: Fischer 1972, S. 235–289.
- Freud, Sigmund: Das Unbehagen in der Kultur [1930]. In: Ders.: Gesammelte Werke. Bd. XIV. Werke aus den Jahren 1925–1931. Unter Mitwirk. v. Marie Bonaparte, Prinzessin Georg v. Griechenland hrsg. v. Anna Freud u. a. 5. Aufl. Frankfurt a. M.: Fischer 1972, S. 419–506.

- Freud, Sigmund: Die Zukunft einer Illusion [1927]. In: Ders.: Gesammelte Werke. Bd. XIV. Werke aus den Jahren 1925–1931. Unter Mitwirk. v. Marie Bonaparte, Prinzessin Georg v. Griechenland hrsg. v. Anna Freud u. a. 5. Aufl. Frankfurt a. M.: Fischer 1972, S. 323–380.
- Freud, Sigmund: Hemmung, Symptom und Angst [1926]. In: Ders.: Gesammelte Werke. Bd. XIV. Werke aus den Jahren 1925–1931. Unter Mitwirk. v. Marie Bonaparte, Prinzessin Georg v. Griechenland hrsg. v. Anna Freud u. a. 5. Aufl. Frankfurt a. M.: Fischer 1972, S. 111–205.
- Freud, Sigmund: Jenseits des Lustprinzips [1920]. In: Ders.: Gesammelte Werke. Bd. XIII. Jenseits des Lustprinzips. Massenpsychose und Ich-Analyse. Das Ich und das Es. Unter Mitwirk. v. Marie Bonaparte, Prinzessin Georg v. Griechenland hrsg. v. Anna Freud u. a. 7. Aufl. Frankfurt a. M.: Fischer 1972, S. 1–69.
- Freud, Sigmund: Massenpsychologie und Ich-Analyse [1921]. In: Ders.: Gesammelte Werke. Bd. XIII. Jenseits des Lustprinzips. Massenpsychose und Ich-Analyse. Das Ich und das Es. Unter Mitwirk. v. Marie Bonaparte, Prinzessin Georg v. Griechenland hrsg. v. Anna Freud u. a. 7. Aufl. Frankfurt a. M.: Fischer 1972, S. 71–161.
- Freud, Sigmund: ‚Selbstdarstellung‘ [1925]. In: Ders.: Gesammelte Werke. Bd. XIV. Werke aus den Jahren 1925–1931. Unter Mitwirk. v. Marie Bonaparte, Prinzessin Georg v. Griechenland hrsg. v. Anna Freud u. a. 5. Aufl. Frankfurt a. M.: Fischer 1972, S. 31–96.
- Freud, Sigmund: Totem und Tabu. Einige Übereinstimmungen im Seelenleben der Wilden und der Neurotiker [1912/13]. In: Ders.: Gesammelte Werke. Bd. IX. Totem und Tabu. Unter Mitwirk. v. Marie Bonaparte, Prinzessin Georg v. Griechenland hrsg. v. Anna Freud, Edward Bibring u. Ernst Kris. 7. Aufl. Frankfurt a. M.: Fischer 1986.
- Freud, Sigmund: Über libidinöse Typen [1931]. In: Ders.: Gesammelte Werke. Bd. XIV. Werke aus den Jahren 1925–1931. Unter Mitwirk. v. Marie Bonaparte, Prinzessin Georg v. Griechenland hrsg. v. Anna Freud u. a. 5. Aufl. Frankfurt a. M.: Fischer 1972, S. 507–513.
- Freud, Sigmund: Vorlesungen zur Einführung in die Psychoanalyse [1917]. In: Ders.: Gesammelte Werke. Bd. XI. Vorlesungen zur Einführung in die Psychoanalyse. Unter Mitwirk. v. Marie Bonaparte, Prinzessin Georg v. Griechenland hrsg. v. Anna Freud u. a. 6. Aufl. Frankfurt a. M.: Fischer 1973, S. 1–482.
- Freud, Sigmund: Zur Einführung des Narzißmus [1914]. In: Ders.: Gesammelte Werke. Bd. X. Werke aus den Jahren 1913–1917. Unter Mitwirk. v. Marie Bonaparte, Prinzessin Georg v. Griechenland hrsg. v. Anna Freud u. a. 6. Aufl. Frankfurt a. M.: Fischer 1973, S. 137–170.
- Freudenthal, David: Zeichen der Einsamkeit. Sinnstiftung und Sinnverweigerung im Erzählen von Patrick Süskind. Hamburg: Kovač 2005 (= Poetica. Schriften zur Literaturwissenschaft 80).

- Freund, Winfried: Die Deutsche Ballade. Theorien, Analysen, Didaktik. Paderborn: Schöningh 1978.
- Fritz, Kurt von: Platon in Sizilien und das Problem der Philosophenherrschaft. Berlin: De Gruyter 1968.
- Frizen, Werner u. Marilies Spancken: Patrick Süskind: *Das Parfum*. 3., erg. Aufl. München, Düsseldorf u. Stuttgart: Oldenbourg 2008 (= Oldenbourg Interpretationen 78).
- Fröhlich, Gerhard: Habitus und Hexis. Die Einverleibung der Praxisstrukturen bei Pierre Bourdieu. In: Britta Höpken u. Hermann Schwengel (Hrsg.): Grenzenlose Gesellschaft? Bd. II/2. Ad-hoc-Gruppen, Foren. Pfaffenweiler: Centaurus 1999, S. 100–102. Online abrufbar unter: <https://www.ssoar.info/ssoar/handle/document/52766> (Zugriff zuletzt am 20.6.2022).
- Fromm, Erich: Sozialpsychologischer Teil. In: Max Horkheimer, Ders., Herbert Marcuse u. a.: Studien über Autorität und Familie. Forschungsberichte aus dem Institut für Sozialforschung [1936]. 2. Aufl. Lüneburg: Klampen 1987 (= Schriften des Instituts für Sozialforschung 5), S. 77–135.
- Frühneuzeitliche Märtyrerdramen. Kritische Edition von ausgewählten Märtyrerdramen des 16. und frühen 17. Jahrhunderts. Hrsg. v. Cora Dietl. <https://www.hab.de/fruehneuzeitliche-maertyrerdramen/> (Zugriff zuletzt am 18.4.2024).
- Fuchs, Tilla: „Ich hatte nie eine Verurteilung der Schlümpfe im Sinn!“. In: Deutschlandfunk vom 1.8.2011. <https://www.deutschlandfunk.de/ich-hatte-nie-eine-verurteilung-der-schluempfe-im-sinn-100.html> (Zugriff zuletzt am 12.6.2024).
- Fuhr, Andreas: Machiavelli und Savonarola. Politische Rationalität und politische Prophetie. Frankfurt a. M., Bern u. New York: Lang 1985 (= Kontexte. Neue Beiträge zur Historischen und Systematischen Theologie 2).
- Fuhrmann, Manfred: Die Dichtungstheorie der Antike. Aristoteles – Horaz – ‚Longin‘. Eine Einführung. Düsseldorf u. Zürich: Artemis & Winkler 2003.
- Funk, Holger: Ästhetik des Häßlichen. Beiträge zum Verständnis negativer Ausdrucksformen im 19. Jahrhundert. Mit einem Geleitwort v. Horst Denkler. Berlin: Agora 1983 (= Literaturwissenschaftliche Schriften 9).
- Galvan, Elisabeth: *Mario und der Zauberer* (1930). In: Andreas Blödorn u. Friedhelm Marx (Hrsg.): Thomas Mann Handbuch. Leben – Werk – Wirkung. Stuttgart: Metzler 2015, S. 137–140.
- Gamper, Michael: Der ‚große‘ Mann. Geschichte eines politischen Phantasmas. Göttingen: Wallstein 2016.
- Gassmann, Arno A.: Lieber Vater, lieber Gott? Der Vater-Sohn-Konflikt bei den Autoren des engeren Prager Kreises (Max Brod – Franz Kafka – Oskar Baum – Ludwig Winder). Oldenburg: Igel-Verl. Wissenschaft 2002 (= Literatur- und Medienwissenschaft 83).
- Gear, Josephine: Masters or Servants? A Study of Selected English Painters and Their Patrons of the Late Eighteenth and Early Nineteenth Centuries. New York u. London: Garland 1977.

- Geisen, Herbert: Nachwort. In: William Shakespeare: King Richard III. König Richard III. [King Richard III, 1597]. Englisch/Deutsch. Übers. u. hrsg. v. Herbert Geisen. Stuttgart: Reclam 1978, S. 290–314.
- Geisenhanslüke, Achim: Trauer-Spiele: Walter Benjamin und das europäische Barock-drama. Paderborn: Fink 2016.
- Gellert, Christian Fürchtegott: Damokles [1746]. In: Ders.: Gesammelte Schriften. Kritische, kommentierte Ausgabe. Hrsg. v. Bernd Witte. Bd. 1. Fabeln und Erzählungen. Hrsg. v. Ulrike Bardt u. Bernd Witte unter Mitarb. v. Tanja Reinlein. Berlin u. New York: De Gruyter 2000, S. 107 f.
- Gellert, Christian Fürchtegott: De Poesi Apologorum Eorumque Scriptoribus – Von denen Fabeln und deren Verfassern [1744]. In: Ders.: Gesammelte Schriften. Kritische, kommentierte Ausgabe. Hrsg. v. Bernd Witte. Bd. 5. Poetologische und Morali-sche Abhandlungen. Autobiographisches. Hrsg. v. Werner Jung, John F. Reynolds u. Bernd Witte. Berlin u. New York: De Gruyter 1994, S. 1–99.
- Gellert, Christian Fürchtegott: Gesammelte Schriften. Kritische, kommentierte Aus-gabe. Hrsg. v. Bernd Witte. Bd. 1. Fabeln und Erzählungen. Hrsg. v. Ulrike Bardt u. Bernd Witte unter Mitarb. v. Tanja Reinlein. Berlin u. New York: De Gruyter 2000.
- Genette, Gérard: Palimpseste. Die Literatur auf zweiter Stufe [Palimpsestes. La Litté-rature au second degré, 1982]. Aus d. Französischen v. Wolfram Bayer u. Dieter Hornig. 8. Aufl. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2018 (= Edition Suhrkamp 1683; N. F. 683).
- George, Stefan: Algalal [1892]. In: Ders.: Sämtliche Werke in 18 Bdn. Hrsg. v. der Stefan-George-Stiftung. Bd. 2. Hymnen. Pilgerfahrten. Algalal. Stuttgart: Klett-Cotta 1987, S. 55–85.
- George, Stefan u. Hugo von Hofmannsthal: Briefwechsel zwischen George und Hof-mannsthal. 2., erg. Aufl. München u. Düsseldorf: Kupper 1953.
- Geuder-Hanslik, Felicia: „Die Männer der Ordnung und des festen Befehls“. Die Figur des Lehrers in Heinrich Manns *Professor Unrat* und Jurek Beckers *Schlaflose Tage*. Bamberg: University of Bamberg Press 2015 (= Bamberger Studien zu Literatur, Kul-tur und Medien 15).
- Girard, René: *Totem und Tabu* und die Inzestverbote [Auszug aus: La violence et le sacré, 1972]. Übers. v. Elisabeth Mainberger-Ruh. In: Eberhart Th. Haas (Hrsg.): 100 Jahre *Totem und Tabu*. Freud und die Fundamente der Kultur. Gießen: Psychosozial-Verlag 2012, S. 77–98.
- Giuriato, Davide u. Eckhard Schumacher (Hrsg.): Drastik. Ästhetik – Genealogien – Gegenwartskultur. Paderborn: Fink 2016.
- Gödde, Günter: Freud, Schopenhauer und die Entdeckung der ‚Verdrängung‘. In: Psy-che. Zeitschrift für Psychoanalyse und Ihre Anwendung 52 (1998), S. 143–175.
- Gödde, Günter: Freuds ‚Entdeckung‘ des Unbewussten und die Wandlungen in sei-ner Auffassung. In: Michael B. Buchholz u. Ders. (Hrsg.): Macht und Dynamik des Unbewussten. Auseinandersetzungen in Philosophie, Medizin und Psychoanalyse. Bd. I. Gießen: Psychosozial-Verlag 2005, S. 325–360.

- Gödde, Günter: Schopenhauer als Vordenker der Freudschen Metapsychologie (1991). In: Hans-Martin Lohmann (Hrsg.): Hundert Jahre Psychoanalyse. Bausteine und Materialien zu ihrer Geschichte. Stuttgart: Verlag Internationale Psychoanalyse 1996, S. 15–60.
- Goethe, Johann Wolfgang von: Die Leiden des jungen Werther [1774/87]. In: Ders.: Goethes Werke. Hrsg. im Auftrage der Großherzogin Sophie von Sachsen (Weimarer Ausgabe). I. Abt., Bd. 19. Die Leiden des jungen Werther. Briefe aus der Schweiz. Weimar: Hermann Böhlaus Nachfolger 1899. Reprint. Tokyo Sansyusya 1975, S. 1–191.
- Goethe, Johann Wolfgang von, Friedrich Schiller u. Johann Heinrich Meyer: [Über den Dilettantismus, 1799]. In: Johann Wolfgang von Goethe: Goethes Werke. Hrsg. im Auftrage der Großherzogin Sophie von Sachsen (Weimarer Ausgabe). I. Abt., Bd. 47. Weimar: Hermann Böhlaus Nachfolger 1896. Reprint. Tübingen: Niemeyer u. Tokyo: Sansyusya 1975, S. 299–326.
- Goffman, Erving: Stigma. Über Techniken der Bewältigung beschädigter Identität [Stigma. Notes on the management of spoiled identity, 1963]. Aus d. Amerikanischen v. Frigga Haug. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1975.
- Gold, Julia, Christoph Schanze u. Stefan Tebruck: Tyrannenbilder. Eine Einleitung. In: Dies. (Hrsg.): Tyrannenbilder. Zur Polyvalenz des Erzählens von Tyrannis in Mittelalter und Früher Neuzeit. Berlin u. Boston: De Gruyter 2021, S. 1–18.
- Gold, Julia, Christoph Schanze u. Stefan Tebruck (Hrsg.): Tyrannenbilder. Zur Polyvalenz des Erzählens von Tyrannis in Mittelalter und Früher Neuzeit. Berlin u. Boston: De Gruyter 2021.
- Goltz, Andreas: Barbar – König – Tyrann. Das Bild Theoderichs des Großen in der Überlieferung des 5. bis 9. Jahrhunderts. Berlin u. a.: De Gruyter 2008.
- Golz, Jochen: Über den Republikanismus in Schillers *Fiesko*. In: Kristian Kühl u. Gerhard Seher (Hrsg.): Rom, Recht, Religion. Symposium für Udo Ebert zum siebzigsten Geburtstag. Tübingen: Mohr Siebeck 2011 (= Politika 5), S. 281–296.
- Görner, Rüdiger: Wenn Götzen dämmern. Formen ästhetischen Denkens bei Nietzsche. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 2008.
- Gössl, Sybille: Materialismus und Nihilismus. Studien zum deutschen Roman der Spätaufklärung. Würzburg: Königshausen & Neumann 1987 (= Epistemata Literaturwissenschaft 25).
- Goudsblom, Johan: Die Erforschung von Zivilisationsprozessen. In: Peter Gleichmann, Ders. u. Hermann Korte (Hrsg.): Macht und Zivilisation. Materialien zu Norbert Elias' Zivilisationstheorie 2. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1984, S. 83–104.
- Grabowsky, Ingo (Hrsg.): Texte: Alexandra Buterus: Die 7 Todsünden. 1700 Jahre Kulturgeschichte zwischen Tugend und Laster. Katalog zur Sonderausstellung der Stiftung Kloster Dalheim. LWL-Landesmuseum für Klosterkultur 30. Mai bis 1. November 2015. Münster: Ardey 2015.
- Graham, Ilse: Schiller, ein Meister der tragischen Form. Die Theorie in der Praxis [Schiller, A Master of the tragic Form. His Theory in His Practise, 1973]. Aus d. Englischen

- übers. v. Klaus Börner unter Mitarb. v. d. Verfasserin. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1974.
- Grawe, Christian (Hrsg.): Erläuterungen und Dokumente. Friedrich Schiller: *Die Verschwörung des Fiesco zu Genua*. Stuttgart: Reclam 1985 (= RUB 8168[3]).
- Greenblatt, Stephen: *Tyrant: Shakespeare on politics*. New York u. London: W. W. Norton & Company 2019.
- Groh, Dieter: Cäsarismus, Napoleonismus, Bonapartismus, Führer, Chef, Imperialismus. In: Otto Brunner, Werner Conze u. Reinhart Koselleck (Hrsg.): *Geschichtliche Grundbegriffe. Historisches Lexikon zur politisch-sozialen Sprache in Deutschland*. Bd. 1. A–D. Stuttgart: Klett 1972, S. 726–771.
- Groß, Seffen W.: *Cognitio Sensitiva. Ein Versuch über die Ästhetik als Lehre von der Erkenntnis des Menschen*. Würzburg: Königshausen & Neumann 2011.
- Groß, Steffen W.: *Felix Aestheticus. Die Ästhetik als Lehre vom Menschen. Zum 250. Jahrestag des Erscheinens von Alexander Gottlieb Baumgartens Aesthetica*. Würzburg: Königshausen & Neumann 2001.
- Grote, Simon: Vom Geistlichen zum guten Geschmack? Reflexionen zur Suche nach dem pietistischen Wurzeln der Ästhetik. In: Andrea Allerkamp u. Dagmar Mirbach (Hrsg.): *Schönes Denken. A. G. Baumgarten im Spannungsfeld zwischen Ästhetik, Logik und Ethik. Sonderheft 15 der Zeitschrift für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft*. Hamburg: Meiner 2016, S. 365–379.
- Groys, Boris: *Gesamtkunstwerk Stalin. Die gespaltene Kultur in der Sowjetunion* [1988 zuerst in deutscher Übersetzung erschienen]. Aus d. Russischen v. Gabriele Leupold. München u. Wien: Hanser 1988.
- Grün, Klaus-Jürgen: *Arthur Schopenhauer*. München: Beck 2000.
- Guardini, Romano: *Dantes Göttliche Komödie. Ihre philosophischen und religiösen Grundgedanken. (Vorlesungen)*. Aus. d. Nachlaß hrsg. v. Hans Mercker. Unter Mitarb. v. Martin Marschall. In: Ders.: *Werke*. Hrsg. v. Franz Henrich im Auftr. d. Sachverständigenvereins f. d. literarischen Nachlaß Romano Guardinis b. d. Katholischen Akademie in Bayern. Sachbereich Gestalt- und Werkdeutungen. Mainz: Matthias-Grünwald-Verlag u. Paderborn: Schöningh 1998.
- Günther Bien: *Die Grundlegung der politischen Philosophie bei Aristoteles*. 3., unveränd. Aufl., mit aktualisierter Bibliogr. Freiburg: Alber 1985 (= Alber-Broschur Philosophie).
- Günther, Horst: Nachwort. In: Niccolò Machiavelli: *Der Fürst*. Aus d. Italienischen v. Friedrich von Oppeln-Bronikowski. Mit einem Nachwort v. Horst Günther. 10. Aufl. Berlin: Insel 2014, S. 149–166.
- Gutjahr, Ortrud (Hrsg.): *Ödipus, Tyrann* von Sophokles. Nach der Übersetzung von Friedrich Hölderlin und der Bearbeitung von Heiner Müller in der Inszenierung von Dimitar Gotscheff. Würzburg: Königshausen & Neumann 2010 (= Theater und Universität im Gespräch 12).

- Haas, Claude u. Daniel Weidner: Benjamins Trauerspiel. Theorie – Lektüren – Nachleben. Einleitung. In: Dies. (Hrsg.): Benjamins Trauerspiel. Theorie – Lektüren – Nachleben. Berlin: Kadmos 2014 (= LiteraturForschung 21), S. 7–25.
- Haas, Eberhart Th.: 100 Jahre *Totem und Tabu*: Wissenschaftlich unkorrekt oder Grundlage einer Kulturanthropologie? In: Ders. (Hrsg.): 100 Jahre *Totem und Tabu*. Freud und die Fundamente der Kultur. Gießen: Psychosozial-Verlag 2012, S. 273–293.
- Haberlandt, Sören: Thermoballistischer Raketenwerfer TOS-1. Kreml-Tyrann Putin fährt Höllenwaffe auf. In: Bild.de (1.3.2022). <https://www.bild.de/bild-plus/politik/inland/politik-inland/ukraine-krieg-kreml-tyrann-putin-faehrt-hoellenwaffe-tos-1-auf-79311176.view=conversionToLogin.bild.html> (Zugriff zuletzt am 17.6.2022).
- Hallet, Wolfgang: Das Genie als Mörder. Über Patrick Süskinds *Das Parfum*. In: Literatur für Leser 12 (1989), S. 275–288.
- Hallich, Oliver: Mitleid und Moral. Schopenhauers Leidensethik und die moderne Moralphilosophie. Würzburg: Königshausen & Neumann 1998 (= Beiträge zur Philosophie Schopenhauers 2).
- Hamilton, Alexander James Madison u. John Jay: 'The Federalist' (1788), Nr. 49.
- Hammer, Wolfgang: Adolf Hitler – der Tyrann und die Völker. Politische Aspekte. München: Delp 1972.
- Hanisch, Ernst: Männlichkeiten. Eine andere Geschichte des 20. Jahrhunderts. Wien, Köln u. Weimar: Böhlau 2005.
- Hanuschek, Sven: Satire. In: Dieter Lamping in Zusammenarb. mit Sandra Poppe, Sascha Seiler u. Frank Zipfe (Hrsg.): Handbuch der literarischen Gattungen. Stuttgart: Alfred Kröner 2009, S. 652–661.
- Hartung, Fritz: L'état c'est moi. In: Historische Zeitschrift 169 (1949), H. 1, S. 1–30.
- Hasubek, Peter: Der „Indianer auf dem Kriegspfad“. Studien zum Werk Heinrich Manns 1888–1918. Frankfurt a. M. u. a.: Lang 1997.
- Hegel, Georg Wilhelm Friedrich: Enzyklopädie der philosophischen Wissenschaften im Grundrisse. 1830. Erster Teil. Die Wissenschaft der Logik. Mit mündlichen Zusätzen. In: Ders.: Werke in 20 Bdn. Auf der Grundlage der Werke von 1832–1845 neu editierte Ausgabe. Redaktion Eva Moldenhauer u. Karl Markus Michel. Bd 8. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1986, S. 367 f.
- Hegel, Georg Wilhelm Friedrich: Phänomenologie des Geistes [1807]. Mit einem Nachwort v. Georg Lukács. Frankfurt a. M. u. a.: Ullstein 1983.
- Heidegger, Martin: Nietzsche. Bd. I u. II [1936–46]. 8. Aufl. Stuttgart: Klett-Cotta 2020.
- Heidegger, Martin: Nietzsche. Bd. 1 [1936–46]. Pfullingen: Neske 1961.
- Heinz, Andrea: Spiel im Spiel. In: Dieter Burdorf, Christoph Fasbender u. Burkhard Moennighoff (Hrsg.): Metzler Lexikon Literatur. Begriffe und Definitionen. 3., völlig neu bearb. Aufl. Stuttgart: Metzler 2007, S. 722.
- Heit, Jamey (Hrsg.): Vader, Voldemort and other villains. Essays on evil in popular media. Jefferson, North Carolina u. London: McFarland & Company 2011.

- Helduser, Urte: *Imaginationen des Monströsen. Wissen, Literatur und Poetik der ‚Missgeburt‘ 1600–1835*. Göttingen: Wallstein 2016.
- Hemmerich, Gerd: Christoph Martin Wielands *Geschichte des Agathon*. Eine kritische Werkinterpretation. Nürnberg: Hans Carl 1979 (= Erlanger Beiträge zur Sprach- und Kunstwissenschaft 63).
- Herder, Johann Gottfried: *Ideen zur Philosophie der Geschichte der Menschheit* [1784–91]. In: Ders.: Johann Gottfried Herder. Werke. Hrsg. v. Wolfgang Pross. Bd. III/1. *Ideen zur Philosophie der Geschichte der Menschheit*. Text. München u. Wien: Hanser 2002, S. 7–831.
- Herweg, Mathias: Gute Kaiser sterben, böse auch – nur anders. Zur Narrativierung von Tyrannis in der *Kaiserchronik*. In: Julia Gold, Christoph Schanze u. Stefan Tebruck (Hrsg.): *Tyrannenbilder. Zur Polyvalenz des Erzählens von Tyrannis in Mittelalter und Früher Neuzeit*. Berlin u. Boston: De Gruyter 2021, S. 127–147.
- Hesse, Hermann: *Unterm Rad* [1906]. In: Ders.: *Gesammelte Werke in zwölf Bänden*. Bd. 2: *Unterm Rad*. Diesseits. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1970, S. 5–178.
- Heuss, Alfred: Aristoteles als Theoretiker des Totalitarismus. In: *Antike und Abendland* 17 (1970), H. 1, S. 1–44.
- Hickethier, Knut: *Film- und Fernsehanalyse*. 5., akt. u. erw. Aufl. Stuttgart u. Weimar: Metzler 2012.
- Hien, Markus: Genua als Modell. Das ‚innere Räderwerk‘ der Politik und die Idee der Mischverfassung in Schillers *Fiesko*. In: Matthias Löwe u. Gideon Stiening (Hrsg.): *Ästhetische Staaten. Ethik, Recht und Politik in Schillers Werk*. Baden-Baden: Nomos 2021 (= *Staatsverständnisse* | *Understanding the State* 147), S. 49–74.
- Hillebrand, Bruno: *Ästhetik des Nihilismus. Von der Romantik zum Modernismus*. Stuttgart: Metzler 1991.
- Hilzinger, Sonja: Anekdote. In: Dieter Lamping in Zusammenarb. mit Sandra Poppe, Sascha Seiler u. Frank Zipfe (Hrsg.): *Handbuch der literarischen Gattungen*. Stuttgart: Alfred Kröner 2009, S. 12–16.
- Hima, Gabriella: *Mörderische Poesie. Nero und Caligula. Intertextuelle Beziehungen zwischen dem Roman von Dezső Kosztolányi und dem Drama von Albert Camus*. Frankfurt a. M. u. a.: Lang 2000 (= *Europäische Hochschulschriften. Reihe XVIII. Vergleichende Literaturwissenschaft* 96).
- Hinderer, Walter: „Ein Augenblick Fürst hat das Mark des ganzen Daseins verschlungen“. Zum Problem der Person und der Existenz in Schillers *Die Verschwörung des Fiesco zu Genua*. In: *Jahrbuch der Deutschen Schillergesellschaft* 14 (1970), S. 230–274.
- Hirsch, Philipp-Alexander: *Freiheit und Staatlichkeit bei Kant. Die autonomie-theoretische Begründung von Recht und Staat und das Widerstandsproblem*. Berlin u. Boston: De Gruyter 2017 (= *Kant-Studien. Ergänzungshefte* 194).
- Hobbes, Thomas: *Behemoth oder das Lange Parlament* [Behemoth, or The Long Parliament, 1668/81]. In: Ders.: *Behemoth oder das Lange Parlament*. Hrsg. u. mit einem

- Essay v. Herfried Münkler. Aus d. Englischen v. Julius Lips. Revision dieser Übers. v. Herfried Münkler. Frankfurt a. M.: Fischer 1991, S. 12–201.
- Hobbes, Thomas: *Leviathan oder Stoff, Form und Gewalt eines bürgerlichen und kirchlichen Staates* [*Leviathan or the Matter, Forme and Power of a Commonwealth Ecclesiasticall and Civil*, 1651]. Übers. v. Walter Euchner. Hrsg. u. eingel. v. Iring Fetscher. Frankfurt a.M., Berlin u. Wien: Ullstein 1976.
- Hofer, Marc: *Tyrannen, Aristokraten, Demokraten: Untersuchungen zu Staat und Herrschaft im griechischen Sizilien von Phalaris bis zum Aufstieg von Dionysios I.* Bern: Lang 2000.
- Hoffmann, E. T. A.: *Der Sandmann* [1816]. Hrsg. v. Rudolf Drux. Stuttgart: Reclam 1995.
- Hofmann, Michael: *Der Ring des Polykrates*. Ballade (1798). In: Matthias Luserke-Jaqui unter Mitarb. v. Grit Dommies (Hrsg.): *Schiller-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*. Sonderausgabe. Stuttgart u. Weimar: Metzler 2011, S. 280 f.
- Hofmann, Werner: Nietzsche und die Kunst des 20. Jahrhunderts. In: Günther Baum u. Dieter Birnbach (Hrsg.): *Schopenhauer und die Künste*. Mit einem Beitrag von Werner Hofmann über Nietzsche. Göttingen: Wallstein 2005, S. 308–323.
- Holl, Karl: Ludwig Quidde (1858–1941). Eine Biographie. Düsseldorf: Droste 2007 (= Schriften des Bundesarchivs 67).
- Holl, Karl, Hans Kloft u. Gert Fesser: *Caligula – Wilhelm II. und der Caesarenwahnsinn*. Antikerezeption und wilhelminische Politik am Beispiel des *Caligula* von Ludwig Quidde. Bremen: Edition Temmen 2001.
- Hölterhof, Tobias: *Anthropologie des Leidens. Leidensphilosophie von Schopenhauer bis Scheler*. Würzburg: Königshausen & Neumann 2013 (= Beiträge zur Philosophie Schopenhauers 15).
- Honold, Alexander: Der Großschriftsteller, Rückansicht. Zum Bilde Thomas Manns in der neueren Forschung. In: *Zeitschrift für Germanistik*. N. F. 4 (1994), H. 2, S. 350–365.
- Horkheimer, Max: Allgemeiner Teil. In: Ders., Erich Fromm, Herbert Marcuse u. a.: *Studien über Autorität und Familie*. Forschungsberichte aus dem Institut für Sozialforschung [1936]. 2. Aufl. Lüneburg: Klampen 1987 (= Schriften des Instituts für Sozialforschung 5), S. 3–76.
- Horkheimer, Max u. Theodor W. Adorno: *Dialektik der Aufklärung* [1944]. In: Max Horkheimer: *Gesammelte Schriften*. Bd. 5, 'Dialektik der Aufklärung' und Schriften 1940–1950. Hrsg. v. Gunzelin Schmid Noerr. Frankfurt a. M.: Fischer 1987, S. 11–290.
- Horváth, Ödön von: *Geschichten aus dem Wiener Wald*. Volksstück in drei Teilen [1931]. In: Ders.: *Kommentierte Werkausgabe in Einzelbänden*. Hrsg. v. Traugott Krischke unter Mitarb. v. Susanna Foral-Krischke. Bd. 4: *Stücke*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1986, S. 101–207.
- <https://ackland.emuseum.com/objects/485/the-sword-of-damocles?ctx=9a092c-d87a101998ae973b686e92aa332c2e67fc&idx=0> (Zugriff zuletzt am 12.5.2024).

- <https://de.wikipedia.org/wiki/Diurnist> (Zugriff zuletzt am 27.9.2021).
- [https://de.wikipedia.org/wiki/Joe_\(Name\)](https://de.wikipedia.org/wiki/Joe_(Name)) (Zugriff zuletzt am 20.4.2022).
- https://en.wikipedia.org/wiki/It%27s_the_economy,_stupid (Zugriff zuletzt am 22.4.2022).
- <https://jonathanmeese.com/> (Zugriff zuletzt am 21.9.2020).
- https://madmax.fandom.com/wiki/Aunty_Entity (Zugriff zuletzt am 1.5.2022).
- <https://madmax.fandom.com/wiki/Chrome> (Zugriff zuletzt am 28.4.2022).
- https://madmax.fandom.com/wiki/Corpus_Colossus (Zugriff zuletzt am 27.4.2022).
- https://madmax.fandom.com/wiki/Howe_and_Howe_Ripsaw_EV1_%22The_Peace-maker%22 (Zugriff zuletzt am 6.5.2022).
- https://madmax.fandom.com/wiki/Lord_Humungus (Zugriff zuletzt am 22.4.2022).
- https://madmax.fandom.com/wiki/Rictus_Erectus (Zugriff zuletzt am 27.4.2022).
- https://madmax.fandom.com/wiki/The_Citadel (Zugriff zuletzt am 12.6.2024).
- https://pure-evil-villains.fandom.com/wiki/Pure_Evil_Wiki (Zugriff zuletzt am 6.5.2022).
- <https://the-take.com/watch/what-does-the-quote-at-the-end-of-mad-max-fury-road-mean> (Zugriff zuletzt am 14.4.2022).
- <https://www.duden.de/rechtschreibung/Diurnum> (Zugriff zuletzt am 27.9.2021).
- <https://www.duden.de/rechtschreibung/souveraen#herkunft> (Zugriff zuletzt am 21.6.2021).
- <https://www.ndr.de/kultur/kunst/schleswig-holstein/Jonathan-Meese-ein-Skandalkuenstler-ist-50,meese182.html> (Zugriff zuletzt am 21.9.2020).
- <https://www.ssoar.info/ssoar/bitstream/handle/document/35134/ssoar-tud-2005-1-rez-backes.pdf?sequence=1&isAllowed=y&lnkname=ssoar-tud-2005-1-rez-backes.pdf> (Zugriff zuletzt am 19.2.2021).
- Hunecke, Volker: Napoleon. Das Scheitern eines guten Diktators. Paderborn u. a.: Schöningh 2011.
- Hüning, Dieter (Hrsg.): Der lange Schatten des *Leviathan*. Hobbes' politische Philosophie nach 350 Jahren. Vorträge des internationalen Arbeitsgesprächs am 11. und 12. Oktober 2001 in der Herzog August Bibliothek in Wolfenbüttel. Berlin: Duncker u. Humblot 2005 (= Schriften zur Rechtstheorie 226).
- Hüppauf, Bernd: Vom Frosch. Eine Kulturgeschichte zwischen Tierphilosophie und Ökologie. Bielefeld: transcript 2011.
- Huysmans, Joris-Karl: Gegen den Strich [À rebours, 1884]. Übers. u. hrsg. v. Walter Münz u. Myriam Münz. Stuttgart: Reclam 2007 (= RUB 8754).
- Iber, Christian: Freiheit und Determination. Überlegungen zum Begriff des Willens bei Kant, Hegel und Schopenhauer. In: Lore Hühn (Hrsg.): Die Ethik Arthur Schopenhauers im Ausgang vom Deutschen Idealismus (Fichte/Schelling). In redaktioneller Zusammenarb. mit Philipp Schwab. Würzburg: Ergon 2006 (= Studien zur Phänomenologie und praktischen Philosophie 1), S. 101–117.

- Icks, Martijn: Elagabal. Leben und Vermächtnis von Roms Priesterkaiser. [The crimes of Elagabalus. The Life and Legacy of Rome's Decadent Boy Emperor, 2011]. Aus d. Englischen v. Erwin Fink. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 2014.
- Jacob, Joachim: *Hymnen Pilgerfahrten Algalal*. In: Achim Aurnhammer u. a. in Zusammenarbeit mit Kai Kauffmann (Hrsg.): Stefan George und sein Kreis. Ein Handbuch. Bd. 1. Redaktion Birgit Wägenbaur. Berlin u. Boston: De Gruyter 2012, S. 107–121.
- Janz, Rolf-Peter: Autonomie und soziale Funktion der Kunst. Studien zur Ästhetik von Schiller bis Novalis. Stuttgart: Metzler 1973.
- Janz, Rolf-Peter: *Die Verschwörung des Fiesco zu Genua*. In: Walter Hinderer (Hrsg.): Schillers Dramen. Stuttgart: Reclam 1992 (= RUB 8807 Interpretationen), S. 68–104.
- Jordheim, Helge: Der Staatsroman im Werk Wielands und Jean Pauls. Gattungsverhandlungen zwischen Poetologie und Politik. Tübingen: Niemeyer 2007 (= Communicato. Studien zur europäischen Literatur- und Kulturgeschichte 38).
- Jouvenel, Bertrand de: Du Pouvoir. Histoire naturelle de sa croissance [1945]. Genf: Éditions du cheval ailé 1947.
- Jung, Werner: Von der Mimesis zur Simulation. Eine Einführung in die Geschichte der Ästhetik. Hamburg: Junius 1995.
- Jünger, Ernst: Auf den Marmorklippen [1939]. In: Ders.: Auf den Marmorklippen. Roman. Mit Materialien zu Entstehung, Rezeption und Debatte. Hrsg. v. Helmuth Kiesel. Stuttgart: Klett-Cotta 2017, S. 7–111.
- Kafka, Franz: Brief an den Vater [1919]. In: Ders.: Schriften, Tagebücher, Briefe. Kritische Ausgabe. Nachgelassene Schriften und Fragmente II. Hrsg. v. Jürgen Born. Frankfurt a. M.: Fischer 1992, S. 143–217.
- Kafka, Franz: Das Urteil [1913]. In: Ders.: Die Erzählungen und andere ausgewählte Prosa. Hrsg. v. Roger Hermes. Frankfurt a. M.: Fischer 2004, S. 47–60.
- Kafka, Franz: [1. Brief an Felice Bauer, 20. September 1912]. In: Ders.: Briefe an Felice Bauer und andere Korrespondenz aus der Verlobungszeit. Hrsg. v. Hans-Gerd Koch. Frankfurt a. M.: Fischer 2015, S. 7 f.
- Kahl-Furthmann, Gertrud: Der Satz vom zureichenden Grunde. Von Leibniz bis Kant. In: Zeitschrift für philosophische Forschung 30 (1976), H. 1, S. 107–122.
- Kahlcke, Thomas: Lebensgeschichte als Körpergeschichte. Studien zum Bildungsroman im 18. Jahrhundert. Würzburg: Königshausen & Neumann 1997 (= Epistematika Literaturwissenschaft 202).
- Kamp, Andreas: Die aristotelische Theorie der Tyrannis. In: Philosophische Jahrbuch 92 (1985), S. 17–34.
- Kant, Immanuel: Naturrecht Feyerabend. In: Heinrich P. Delfosse, Norbert Hinske u. Gianluca Sadun Bordoni: Kant-Index. Bd. 30. Stellenindex und Konkordanz zum *Naturrecht Feyerabend*. Erstellt in Zusammenarbeit mit Benedikt Strobel u. Michael Trauth. Teibd. 2: Abhandlungen des *Naturrechts Feyerabend*. Text und Haupttext. Stuttgart-Bad Cannstatt: frommann-holzboog 2014 (= Forschungen und Materialien zur deutschen Aufklärung. Abteilung III: Indices 37.2), S. XXV–XCVII.

- Kantorowicz, Ernst H.: Die zwei Körper des Königs. Eine Studie zur politischen Theologie des Mittelalters [The King's Two Bodies. A Study in Mediaeval Political Theology, 1957]. Aus d. Amerikanischen v. Walter Theimer. Stuttgart: Klett-Cotta 1992.
- Karmakar, Romuald: Der Tyrann von Turin. Friedrich Nietzsche zum 150. Geburtstag. In: 10 VOR 11 vom 24.10.1994. <https://www.dctp.tv/filme/10-vor-11-24-10-1994?thema=friedrich-nietzsche> (Zugriff zuletzt am 30.3.2021).
- Kastura, Thomas (Hrsg.): Unter dem Rohrstock: Schülerleben um 1900. Eine Anthologie. München: Goldmann 2000 (= Goldmann-Taschenbuch 7695).
- Kauffmann, Kai: Stefan George. Eine Biographie. Göttingen: Wallstein 2014 (= Castrum Peregrini 8).
- Kaus, Rainer J.: Erzählte Psychoanalyse bei Franz Kafka. Eine Deutung von Kafkas Erzählung *Das Urteil*. Heidelberg: Winter 1998 (= Beiträge zur neueren Literaturgeschichte 163).
- Kaven, Carsten: Sozialer Wandel und Macht. Die theoretischen Ansätze von Max Weber, Norbert Elias und Michel Foucault im Vergleich. Marburg: Metropolis 2006 (= Hochschulschriften 100).
- Key, Ellen: Das Jahrhundert des Kindes. Studien [Barnets århundrade, 1900]. Hrsg. mit einem Nachwort v. Ulrich Herrmann. Autoris. Übers. v. Francis Marco. Berlin: Fischer 1902. ND Weinheim u. Basel: Beltz 1992 (= Pädagogische Bibliothek Beltz 7).
- Kiehl, Robert: Das Experiment des aufgeklärten Bildungsromans. Ein Vergleich der Fassungen von Christoph Martin Wielands *Geschichte des Agathon*. Würzburg: Königshausen & Neumann 2008 (= Epistemata Literaturwissenschaft 647).
- King, T. S. Conrad: The Artist as Conspirator. A Study of Schiller's *Die Verschwörung des Fiesko zu Genua*. In: The American-German Review 26 (1960), H. 6, S. 28–33.
- Kinzel, Konrad H. (Hrsg.): Die ältere Tyrannis bis zu den Perserkriegen. Beiträge zur griechischen Tyrannis. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1979.
- Kipf, Johannes Klaus: Martin Luther und die Wortfamilie ‚Tyrann(ei)‘. In: Julia Gold, Christoph Schanze u. Stefan Tebruck (Hrsg.): Tyrannenbilder. Zur Polyvalenz des Erzählens von Tyrannis in Mittelalter und Früher Neuzeit. Berlin u. Boston: De Gruyter 2021, S. 515–529.
- Kipf, Johannes Klaus: Tyrann(ei). Der Weg eines politischen Diskurses in die deutsche Sprache und Literatur (14.–17. Jahrhundert). In: Heidrun Kämper u. Jörg Kilian (Hrsg.): Wort – Begriff – Diskurs. Deutscher Wortschatz und europäische Semantik. Bremen: Hempen 2012, S. 31–48.
- Kittstein, Ulrich: Gestörte Ordnung: Erzählungen vom Verbrechen in der deutschen Literatur. Heidelberg: Winter 2016.
- Klein, Johannes: Nachwort. In: Marie von Ebner-Eschenbach: Das Gemeindeglied. Novellen. Aphorismen. Nach dem Text der ersten Gesamtausg., Berlin 1893, hrsg. u. mit einem Nachwort versehen v. Johannes Klein. München: Winkler 1983, S. 955–991.

- Kleine, Sabine: Zur Ästhetik des Häßlichen. Von de Sade bis Pasolini. Stuttgart u. Weimar: Metzler 1998.
- Kleist, Heinrich von: Michael Kohlhaas [1810]. In: Ders.: Sämtliche Werke u. Briefe. Münchner Ausgabe. Auf d. Grundlage d. Brandenburger Ausgabe hrsg. v. Roland Reuß u. Peter Staengle. Bd. 2: Erzählungen, Kleine Prosa, Gedichte, Briefe. München: Hanser u. Frankfurt a. M.: Stroemfeld 2010, S. 9–106.
- Kleist, Heinrich von: Penthesilea [1808]. In: Ders.: Sämtliche Werke und Briefe in vier Bänden. Hrsg. v. Ilse-Marie Barth u. a. Bd. 2. Dramen 1808–1811. Penthesilea. Das Käthchen von Heilbronn. Die Hermannsschlacht. Prinz Friedrich von Homburg. Hrsg. v. Ilse-Marie Barth u. Hinrich C. Seeba unter Mitwirk. v. Hans Rudolf Barth. Frankfurt a. M.: Deutscher Klassiker Verlag 1987, S. 143–256.
- Kliche, Dieter: Ästhetik und Aisthesis. Zur Begriffs- und Problemgeschichte des Ästhetischen. In: Weimarer Beiträge. Zeitschrift für Literaturwissenschaft, Ästhetik und Kulturwissenschaften 44 (1998), S. 485–505.
- Kliche, Dieter: I. Der europäische Kontext einer deutschen Gründung. In: Karlheinz Barck: Ästhetik/ästhetisch. In: Karlheinz Barck, Martin Fontius, Dieter Schlenstedt u. a. (Hrsg.): Ästhetische Grundbegriffe (ÄGB). Historisches Wörterbuch in sieben Bdn. Bd. 1. Absenz – Darstellung. Stuttgart u. Weimar: Metzler 2000, S. 317–321.
- Kliche, Dieter: VI. Ästhetik des Schönen/Ästhetik des Häßlichen. Akademisierung und Neuansätze im 19. Jahrhundert. In: Karlheinz Barck, Martin Fontius, Dieter Schlenstedt u. a. (Hrsg.): Ästhetische Grundbegriffe (ÄGB). Historisches Wörterbuch in sieben Bdn. Bd. 1. Absenz – Darstellung. Stuttgart u. Weimar: Metzler 2000, S. 369–383.
- Klinger, Friedrich Maximilian: Damokles [1790]. In: Ders.: Klingers Werke in zwei Bänden. Ausgew. u. eingel. v. Hans Jürgen Geerdts. Bd. 1: Die Zwillinge. Sturm und Drang. Damokles. Betrachtungen und Gedanken. 4. Aufl. Berlin u. Weimar: Aufbau-Verl. 1981 (= Bibliothek deutscher Klassiker o. Bd.), S. 135–231.
- Klussmann, Paul Gerhard: Stefan George. Zum Selbstverständnis der Kunst und des Dichters in der Moderne. Mit einer George-Bibliographie. Bonn: Bouvier 1961 (= Bonner Arbeiten zur deutschen Literatur 1).
- Koch, Friedrich: Christian Fürchtegott Gellert. Poet und Pädagoge der Aufklärung. Weinheim: Deutscher Studien Verlag 1992.
- Koch, Hans-Gerd: Vorwort. In: Franz Kafka: Brief an den Vater. Mit einem unbekannten Bericht über Kafkas Vater als Lehrherr und anderen Materialien. Hrsg. v. Hans-Gerd Koch. Mit einem Nachwort v. Alena Wagnerová. Berlin: Wagenbach 2004, S. 7–10.
- Koopmann, Helmut: Der Künstler als Scharlatan. Bruder Cipolla und seine Vorgänger. In: Ders.: Thomas Mann. Studien, statt einer Biographie. Würzburg: Königshausen & Neumann 2016, S. 115–146.
- Koopmann, Helmut: *Die Verschwörung des Fiesko zu Genua*. In: Ders. in Zusammenarb. m. d. Deutschen Schillergesellschaft Marbach (Hrsg.): Schiller-Handbuch. Stuttgart: Kröner 1998, S. 354–364.

- Koopmann, Helmut: Führerwille und Massenstimmung: *Mario und der Zauber*. In: Volkmar Hansen (Hrsg.): Thomas Mann. Romane und Erzählungen. Stuttgart: Reclam 1993, S. 151–185.
- Koschorke, Albrecht u. Konstantin Kaminskij (Hrsg.): Despoten dichten. Sprachkunst und Gewalt. Konstanz: Konstanz University Press 2011.
- Košenina, Alexander: Der gelehrte Narr. Gelehrten satire seit der Aufklärung. Göttingen: Wallstein 2003.
- Košenina, Alexander: Vorbemerkung. In: Ders. (Hrsg.): Christian Fürchtegott Gellert. Dichter, Dramatiker, Redner. Hannover: Wehrhahn 2020, S. 7.
- Kossler, Matthias, Dieter Birnbacher u. Günter Baum (Hrsg.): Die Entdeckung des Unbewußten. Die Bedeutung Schopenhauers für das moderne Bild des Menschen. Würzburg: Königshausen & Neumann 2005 (= Schopenhauer-Jahrbuch 86).
- Kosztolányi, Dezső: Nero, der blutige Dichter. Roman [Nero, a véres költő, 1921]. Aus d. Ungarischen v. Stefan Isidor Klein. Mit einem Nachwort v. Lothar Müller. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 2019 (= rororo 27571).
- Kracauer, Siegfried: Von Caligari bis Hitler. Ein Beitrag zur Geschichte des deutschen Films [From Caligari to Hitler. A Psychological History of the German Film, 1947]. Autorisierte Übertr. v. Friedrich Walter. Hamburg: Rowohlt 1958 (= Rowohlts deutsche Enzyklopädie 63).
- Krafft-Ebing, Richard von: Psychopathia sexualis [1886]. Mit besonderer Berücksichtigung der konträren Sexualempfindung. 14., vermehrte Aufl. In: Ders.: Psychopathia sexualis. Mit Beiträgen v. Georges Bataille u. a. Nachdr. d. Ausg. Stuttgart: Enke 1912. Berlin: Matthes u. Seitz 1984.
- Kraft, Werner: Stefan George. München: edition text + kritik 1980.
- Kraske, Bernd M.: Revolution und Schulalltag in Thomas Manns *Buddenbrooks*. Bad Schwartau: Lit. Trad. in der WFB-Verl.-Gruppe 2005.
- Kreuzer, Stefanie: Vom geniehaften ‚Duften‘ und postmodernen ‚Verduften‘ der Texte, Figuren und Autoren: Intertextuelle Referenzen in *Das Parfum*. In: Andreas Blödnor u. Christine Hummel (Hrsg.): Psychogramme der Postmoderne. Neue Untersuchungen zum Werk Patrick Süskinds. Trier: Wissenschaftlicher Verlag Trier 2008 (= Kleine Reihe. Literatur – Kultur – Sprache 5), S. 23–38.
- Kuchenbuch, Thomas: Filmanalyse. Theorien. Methoden. Kritik. 2. Aufl. Wien, Köln u. Weimar: Böhlau 2005 (= UTB 2648).
- Kuhn, Markus: Filmnarratologie. Ein erzähltheoretisches Analysemodell. Berlin u. a.: De Gruyter 2011 (= Narratologia 26).
- Künzel, Christine: Vergewaltigungslektüren. Zur Codierung sexueller Gewalt in Literatur und Recht. Frankfurt a. M. u. a.: Campus 2003.
- Kurbel, Martina: Jenseits des Satzes vom Grund. Schopenhauers Lehre von der Wesenserkenntnis im Kontext seiner Oupnek'hat-Rezeption. Würzburg: Königshausen & Neumann 2015 (= Beiträge zur Philosophie Schopenhauers 17).

- Kurscheidt, Georg u. Norbert Oellers: *Damon und Pythias*. In: Friedrich Schiller: Schillers Werke. Nationalausgabe. Begr. v. Julius Petersen, fortges. v. Lieselotte Blumenthal u. Benno von Wiese. Hrsg. im Auftr. d. Nationalen Forschungs- und Gedenkstätten der klassischen deutschen Literatur in Weimar (Goethe- und Schiller-Archiv) u. d. Schiller-Nationalmuseums in Marbach v. Norbert Oellers u. Siegfried Seidel. Bd. 2. Teil II B. Gedichte (Anmerkungen zu Bd. 2 I). Hrsg. v. Georg Kurscheidt u. Norbert Oellers. Weimar: Hermann Böhlaus Nachfolger 1993, S. 175 f.
- Kurscheidt, Georg u. Norbert Oellers: *Der Ring des Polykrates*. In: Friedrich Schiller: Schillers Werke. Nationalausgabe. Begr. v. Julius Petersen, fortges. v. Lieselotte Blumenthal u. Benno von Wiese. Hrsg. im Auftr. d. Nationalen Forschungs- und Gedenkstätten der klassischen deutschen Literatur in Weimar (Goethe- und Schiller-Archiv) u. d. Schiller-Nationalmuseums in Marbach v. Norbert Oellers u. Siegfried Seidel. Bd. 2. Teil II A. Gedichte (Anmerkungen zu Bd. 1). Hrsg. v. Georg Kurscheidt u. Norbert Oellers. Weimar: Hermann Böhlaus Nachfolger 1991, S. 601–605.
- Kurscheidt, Georg u. Norbert Oellers: *Die Bürgerschaft*. In: Friedrich Schiller: Schillers Werke. Nationalausgabe. Begr. v. Julius Petersen, fortges. v. Lieselotte Blumenthal u. Benno von Wiese. Hrsg. im Auftr. d. Nationalen Forschungs- und Gedenkstätten der klassischen deutschen Literatur in Weimar (Goethe- und Schiller-Archiv) u. d. Schiller-Nationalmuseums in Marbach v. Norbert Oellers u. Siegfried Seidel. Bd. 2. Teil II A. Gedichte (Anmerkungen zu Bd. 1). Hrsg. v. Georg Kurscheidt u. Norbert Oellers. Weimar: Hermann Böhlaus Nachfolger 1991, S. 649–651.
- Ladenthin, Volker: Bildung. In: Nicole Mattern u. Stefan Neuhaus (Hrsg.): *Buddenbrooks-Handbuch*. Stuttgart: Metzler 2018, S. 174–180.
- Lagercrantz, Olof: Dante und die *Göttliche Komödie* [Från helvetet till paradiset. En bok om Dante och hans komedi, 1964]. Aus d. Schwedischen v. Gisbert Jänicke. Mit farbigen Abbildungen. Frankfurt a. M.: Insel 1997 (= insel taschenbuch 2159).
- Lamping, Dieter in Zusammenarb. mit Sandra Poppe, Sascha Seiler u. Frank Zipfe (Hrsg.): *Handbuch der literarischen Gattungen*. Stuttgart: Alfred Kröner 2009.
- Landweer, Hilge u. Catherine Newmark: Das Geschlecht der Autorität – Altlasten und feministische Neubestimmungen: Zur Einführung. In: Dies. (Hrsg.): *Wie männlich ist Autorität? Feministische Kritik und Aneignung*. Frankfurt a. M. u. New York: Campus 2018 (= Politik und Geschlechterverhältnisse 60), S. 7–17.
- Langford, Joe u. Pauline R. Clance: The imposter phenomenon. Recent research findings regarding dynamics, personality and family patterns and their implications for treatment. In: *Psychotherapy. Theory, Research, Practice, Training* 30 (1993), H. 3, S. 495–501.
- Laplanche, Jean u. Jean-Bertrand Pontalis: *Das Vokabular der Psychoanalyse* [Vocabulaire de la psychanalyse, 1967]. 13. Aufl. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1996.
- Laufhütte, Hartmut: *Die deutsche Kunstballade. Grundlagen einer Gattungsgeschichte*. Heidelberg: Winter 1979 (= Beiträge zur neueren Literaturgeschichte 42).

- Le Bon, Gustave: Psychologie der Massen [Psychologie des foules, 1895]. Übers. v. Rudolf Eisler. 17. Aufl. Hamburg: Nikol 2018.
- Lembcke, Oliver W.: Über das Ende der Geschichte und den Beginn moderner Politik. Zu Hegels Figur des Weltgeistes. In: Kristian Kühl u. Gerhard Seher (Hrsg.): Rom, Recht, Religion. Symposion für Udo Ebert zum siebzigsten Geburtstag. Tübingen: Mohr Siebeck (= Politika 5), S. 297–307.
- Lengiewicz, Adam: Nachtigall. In: Günter Butzer u. Joachim Jacob (Hrsg.): Metzler Lexikon literarische Symbole. Stuttgart u. Weimar: Metzler 2008, S. 246–247.
- Lessing, Gotthold Ephraim: Emilia Galotti. Ein Trauerspiel in fünf Aufzügen [1772]. In: Ders.: Werke und Briefe in zwölf Bdn. Hrsg. v. Wilfried Barner, zusammen mit Klaus Bohnen, Gunter E. Grimm, Helmuth Kiesel u. a. Bd. 7. Werke 1770–1773. Hrsg. v. Klaus Bohnen. Frankfurt a. M.: Deutscher Klassiker Verlag 2000, S. 291–371.
- Lever, Evelyne: Ludwig XVI. [Louis XVI, 1985]. Aus d. Französischen übers. v. Pauletta Kayser u. Martin Müller. Stuttgart: Klett-Cotta 1988 (= Biographien zur Französischen Revolution o. Bd.).
- Li, Wenchao: Das Motiv der Kindheit und die Gestalt des Kindes in der deutschen Literatur der Jahrhundertwende. Untersuchungen zu Thomas Manns *Buddenbrooks*, Friedrich Huchs *Mao* und Emil Strauß' *Freund Hein*. Diss. masch. Berlin 1989.
- Link, Jürgen: Versuch über den Normalismus. Wie Normalität produziert wird [1996]. 3., ergänz., überarb. u. neu gestal. Aufl. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 2006.
- Lipperheide, Christian: Die Ästhetik des Erhabenen bei Friedrich Nietzsche. Die Verwindung der Metaphysik der Erhabenheit. Würzburg: Königshausen & Neumann 1999 (= Nietzsche in der Diskussion o. Bd.).
- Lombroso, Cesare: Genie und Irrsinn in ihren Beziehungen zum Gesetz, zur Kritik und zur Geschichte [Genio e follia, 1872]. Mit der Bewilligung des Verf. nach der 4. Aufl. des italienischen Originaltextes übers. v. A. Courth. Leipzig: Reclam 1920.
- Loster-Schneider, Gudrun: 1.7. *Gespräche mit Dämonen* (1852) In: Barbara Becker-Cantarino (Hrsg.): Bettina von Arnim Handbuch. Berlin u. Boston: De Gruyter 2019, S. 451–463.
- Louis, Raffaele: Metabilder in der Literatur. Metareflexive Bilder bei Adolf Muschg, Kuno Raeber und Alain Robbe-Grillet. Berlin u. Boston: De Gruyter 2016 (= spectrum Literaturwissenschaft/spectrum Literature 54).
- Lucianus: Der erste Phalaris [Phalaris I, 2. Jahrhundert n. Chr.]. In: Lucian's Werke. Übers. v. August Friedrich Pauly. Bdch. 7. Stuttgart: Metzler 1827, S. 801–812.
- Ludwig, Walther: Der Ritter und der Tyrann. Die humanistischen Invektiven des Ulrich von Hutten gegen Herzog Ulrich von Württemberg. In: Neulateinisches Jahrbuch 3 (2001), S. 103–116.
- Luserke, Matthias: Schule erzählt. Literarische Spiegelbilder im 19. und 20. Jahrhundert. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 1999.

- Luserke-Jaqui, Matthias: *Die Bürgschaft*. Ballade (1799). In: Ders. unter Mitarb. v. Grit Dommes (Hrsg.): Schiller-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung. Sonderausgabe. Stuttgart u. Weimar: Metzler 2011, S. 283–285.
- Luserke-Jaqui, Matthias: Friedrich Schiller. Tübingen u. Basel: Francke 2005 (= UTB 2595).
- Lützel, Paul Michael: „Die große Linie zu einem Brutuskopfe.“ Republikanismus und Cäsarismus in Schillers *Fiesco*. In: Monatshefte 70 (1978), S. 15–28.
- Machiavelli, Niccolò: Der Fürst [Il Principe, 1513]. Aus d. Italienischen v. Friedrich von Oppeln-Bronikowski. Mit einem Nachwort v. Horst Günther. 10. Aufl. Berlin: Insel 2014, S. 15–125.
- Machiavelli, Niccolò: The Prince [Il Principe, 1513]. A New Translation with an Introduction, by Harvey C. Mansfield, Jr. Chicago u. London: The University of Chicago Press 1985.
- Mager, Wolfgang: Republik, Gemeinwohl. In: Otto Brunner, Werner Conze u. Reinhart Koselleck (Hrsg.): Geschichtliche Grundbegriffe. Historisches Lexikon zur politisch-sozialen Sprache in Deutschland. Bd. 5: Pro–Soz. Stuttgart: Klett-Cotta 1984, S. 549–651.
- Maier, Karl Ernst (Hrsg.): Die Schule in der Literatur. Bad Heilbrunn: Klinkhardt 1972.
- Mallett, Michael: Der Condottiere. In: Eugenio Garin (Hrsg.): Der Mensch der Renaissance. Frankfurt a. M. u. a.: Campus u. a. 1990; Paris: Ed. de la Maison des Sciences de l'Homme 1990, S. 49–78.
- Mandt, Hella: Tyrannis, Despotie. In: Otto Brunner, Werner Conze u. Reinhart Koselleck (Hrsg.): Geschichtliche Grundbegriffe. Historisches Lexikon zur politisch-sozialen Sprache in Deutschland. Bd. 6. St–Vert. Stuttgart: Klett-Cotta 1990, S. 651–706.
- Mandt, Hella: Tyrannislehre und Widerstandsrecht. Studien zur deutschen politischen Theorie des 19. Jahrhunderts. Darmstadt u. Neuwied: Luchterhand 1974 (= Politica 36).
- Manger, Klaus: Christoph Martin Wieland: *Geschichte des Agathon*. In: O. Hrsg.: Interpretationen. Romane des 17. und 18. Jahrhunderts. Stuttgart: Reclam 1996 (= RUB 9474), S. 150–170.
- Manger, Klaus: Schillers Marina – Tyrannin aus Lust. In: Achim Aurnhammer, Klaus Manger u. Friedrich Strack (Hrsg.): Schiller und die höfische Welt. Tübingen: Niemeyer 1990, S. 447–459.
- Mann, Heinrich: Der Tyrann [1908]. In: Ders.: Der Tyrann. Stuttgart: Reclam 1981, S. 3–26.
- Mann, Heinrich: Der Untertan [1918]. In: Ders.: Gesammelte Werke in Einzelbänden. Hrsg. v. Peter-Paul Schneider. 5. Aufl. Frankfurt a. M.: Fischer 2012.
- Mann, Heinrich: Pippo Spano [1905]. In: Ders.: Studienausgabe in Einzelbänden. Hrsg. v. Peter-Paul Schneider. Flöten und Dolche. Novellen. Mit einem Nachwort v. Heide

- Eilert u. einem Materialienanh. zsgest. v. Peter-Paul Schneider. Frankfurt a. M.: Fischer 1988 (= Fischer Taschenbücher 5931).
- Mann, Heinrich: Professor Unrat oder Das Ende eines Tyrannen [1905]. In: Ders.: Gesammelte Werke in Einzelbänden. Hrsg. v. Peter-Paul Schneider. Frankfurt a. M.: Fischer 1994.
- Mann, Thomas: Bruder Hitler [1938]. In: Ders.: Essays. Bd. 4: Achtung, Europa! 1933–1938. Hrsg. v. Hermann Kurzke u. Stephan Stachorski. Frankfurt a. M.: Fischer 1995, S. 305–314.
- Mann, Thomas: Buddenbrooks. Verfall einer Familie [1901]. In: Ders.: Große kommentierte Frankfurter Ausgabe. Werke – Briefe – Tagebücher. Hrsg. v. Heinrich Detering u. a. Bd. 1.1. Buddenbrooks. Hrsg. u. textkritisch durchges. v. Eckhard Heftrich unter Mitarb. v. Stephan Stachorski u. Herbert Lehernt. 2. Aufl. Frankfurt a. M.: Fischer 2002.
- Mann, Thomas: Der Zauberberg. Roman [1924]. In: Ders.: Große kommentierte Frankfurter Ausgabe. Werke – Briefe – Tagebücher. Hrsg. v. Heinrich Detering u. a. Bd. 5.1. Der Zauberberg. Hrsg. u. textkritisch durchges. v. Michael Neumann. Frankfurt a. M.: Fischer 2002.
- Mann, Thomas: Mario und der Zauberer [1930]. In: Ders.: Späte Erzählungen. In: Gesammelte Werke in Einzelbänden. Frankfurter Ausgabe. Hrsg. v. Peter de Mendelssohn. 3. Aufl. Frankfurt a. M.: Fischer 2002, S. 188–242.
- Mannheim, Ernst: Beiträge zu einer Geschichte der autoritären Familie. In: Max Horkheimer, Erich Fromm, Herbert Marcuse u. a.: Studien über Autorität und Familie. Forschungsberichte aus dem Institut für Sozialforschung [1936]. 2. Aufl. Lüneburg: Klampen 1987 (= Schriften des Instituts für Sozialforschung 5), S. 523–574.
- Marcuse, Herbert: Ideengeschichtlicher Teil. In: Max Horkheimer, Erich Fromm, Ders. u. a.: Studien über Autorität und Familie. Forschungsberichte aus dem Institut für Sozialforschung [1936]. 2. Aufl. Lüneburg: Klampen 1987 (= Schriften des Instituts für Sozialforschung 5), S. 136–228.
- Martin, Ariane: Die modernen Leiden der Knabenseelen. Schule und Schüler in der Literatur um 1900. In: Der Deutschunterricht 52 (2000) H. 2, S. 27–36.
- Martin, Ariane: Erotische Politik. Heinrich Manns erzählerisches Frühwerk. Würzburg: Königshausen & Neumann 1993 (= Epistemata Literaturwissenschaft 106).
- Martschukat, Jürgen u. Olaf Stieglitz: „Es ist ein Junge!“ Einführung in die Geschichte der Männlichkeiten in der Neuzeit. Tübingen: edition diskord 2005 (= Historische Einführungen 11).
- Marx, Friedhelm: „Bürgerliche Phantastik“? Thomas Manns Novelle *Mario und der Zauberer*. In: Thomas Mann Jahrbuch 24 (2011), S. 133–142.
- Marzêcki, Józef: Indische Anschauungen als Voraussetzung der Ethik Schopenhauers. In: Dieter Birnbacher, Andreas Lorez u. Leon Miodoński (Hrsg.): Schopenhauer im Kontext. Deutsch-polnisches Schopenhauer-Symposium 2000. Würzburg: Königshausen & Neumann 2002 (= Beiträge zur Philosophie Schopenhauers 5).

- Mattenklott, Gert: Der ästhetische Mensch [1985]. In: Ders.: Bilderdienst. Ästhetische Opposition bei Beardsley und George. 2. u. erg. Aufl. Frankfurt a. M.: Syndikat 1985 (= Taschenbücher Syndikat 62), S. 319–346.
- Mattern, Nicole: Raum. In: Dies. u. Stefan Neuhaus (Hrsg.): *Buddenbrooks-Handbuch*. Stuttgart: Metzler 2018, S. 154–163.
- Max, Katrin: Niedergangsdiagnostik. Zur Funktion von Krankheitsmotiven in *Buddenbrooks*. Frankfurt a. M.: Klostermann 2008 (= Thomas-Mann-Studien 40).
- Mazzarella, Eugenio: Der Wille zur Macht als Wille zur Form: Nietzsche [La volontà di potenza come volontà di forma: natura e arte in Nietzsche, 2002]. Übers. v. Steffen Wagner. In: Harald Seubert (Hrsg.): *Natur und Kunst in Nietzsches Denken*. Köln, Weimar u. Wien: Böhlau 2002 (= Collegium Hermeneuticum 8), S. 153–166.
- McClean, Shilo T.: Digital storytelling. The narrative power of visual effects in film. Cambridge, Mass. u. London: MIT Press 2007 (= new media/film studies o. Bd.).
- Mecklenburg, Norbert: Balladen der Klassik. In: Walter Müller-Seidel (Hrsg.): *Balladenforschung*. Königstein/Ts.: Athenäum u. a. 1980 (= Neue wissenschaftliche Bibliothek Literaturwissenschaft 108), S. 187–203.
- Meier, Albert: Des Zuschauers Seele am Zügel. Die ästhetische Vermittlung des Republikanismus in Schillers *Die Verschwörung des Fiesco zu Genua*. In: *Jahrbuch der Deutschen Schillergesellschaft* 31 (1987), S. 117–136.
- Meister, Angelika: Das Tyrannenkapiel in der *Politik* des Aristoteles. In: *Chiron* 7 (1977), S. 35–41.
- Menke, Bettine: Das Trauerspiel-Buch. Der Souverän – das Trauerspiel – Konstellationen – Ruinen. Bielefeld: transcript 2010.
- Mennigen, Peter: Die großen Tyrannen der Weltgeschichte. Paderborn: Voltmedia 2005.
- Mersch, Dieter: Ereignis und Aura. Untersuchungen zu einer Ästhetik des Performativen. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2002.
- Mertens, Marlen: Vatersuche und Vatermord. Der Vater-Sohn-Konflikt zu Beginn des 20. Jahrhunderts am Beispiel von Walter Hasenclevers *Der Sohn* und Arnolt Bronnens *Vatermord*. Diss. masch. Hannover 2014.
- Merz-Benz, Peter-Ulrich: Die Idee als allumfassende Ordnung des Faktischen – Norbert Elias' Geschichtsphilosophie. In: Annette Treibel, Helmut Kuzmics u. Reinhard Blomert (Hrsg.): *Zivilisationstheorie in der Bilanz*. Beiträge zum 100. Geburtstag von Norbert Elias. Opladen: Leske + Budrich 2000 (= Figurationen. Schriften zur Zivilisations- und Prozesstheorie 1), S. 35–52.
- #MeToo: Ein Hashtag und die Folgen. In: *Zeit Online*. <https://www.zeit.de/thema/metoo> (Zugriff zuletzt am 8.2.2021).
- Meyer, Anne-Rose: Von Hunger, Schmerz und Sprache: Familiäre Gewalt in Romanen Margret Atwoods, Gisela Elsners, Natascha Wodins, Aglaja Veteranyis. In: Mandy Dröscher-Teille u. Till Nitschmann (Hrsg.): *Gewaltformen/Gewalt formen*. Literatur – Ästhetik – Kultur(kritik). Paderborn: Brill | Fink 2021, S. 89–116.

- Meyer, Martin: Albert Camus. Die Freiheit leben. München: Hanser 2013.
- Meyer, Theo: Nietzsche und die Kunst. Tübingen u. Basel: Francke 1993 (= UTB 1414).
- Meyers, Jeffrey: Caligari and Cipolla: Mann's *Mario and the Magician*. In: *Modern Fiction Studies* 32.2 (1986), S. 235–239.
- Michelsen, Peter: Schillers Fiesko: Freiheitsheld und Tyrann. In: Achim Aurnhammer, Klaus Manger u. Friedrich Strack (Hrsg.): Schiller und die höfische Welt. Tübingen: Niemeyer 1990, S. 341–358.
- Mickel, Karl: Gelehrtenrepublik. Aufsätze und Studien. Leipzig: Reclam 1990 (= Reclam-Bibliothek 1363), S. 46–49.
- Miethke, Jürgen: Tyrann, Tyrannenmord. In: Robert-Henri Bautier u. a. (Hrsg.): *Lexikon des Mittelalters*. Bd. 8. Stadt (Byzantinisches Reich) bis Werl. Unveränd. Nachdr. d. Studienausg. 1999. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 2009, Sp. 1135–1138.
- Mikos, Lothar: Film- und Fernsehanalyse. 2., überarb. Aufl. Konstanz: UVK 2008 (= UTB 2415).
- Mill, John Stuart: Über die Freiheit [On Liberty, 1859]. Übertr. u. eingel. v. Else Went-scher. Hamburg: Nikol 2018.
- Miller, George: Foreword. In: Abbie Bernstein: *The Art of MAD MAX: FURY ROAD*. Foreword by George Miller. Afterword by Brendan McCarthy. Based upon the screenplay written by George Miller, Brendan McCarthy and Nico Lathouris. London: Titan Books 2015, S. 8.
- Mirbach, Dagmar: Einführung. In: Alexander Gottlieb Baumgarten: *Ästhetik*. Bd. 1. Lateinisch – deutsch. Übers., mit einer Einführung, Anmerkungen u. Registern hrsg. v. Dagmar Mirbach. Hamburg: Meiner 2007 (= Philosophische Bibliothek 572 a), S. XV–LXXX.
- Mirbach, Dagmar: Vorbemerkung. In: Alexander Gottlieb Baumgarten: *Ästhetik*. Lateinisch – deutsch. Übers., mit einer Einführung, Anmerkungen u. Registern hrsg. v. Dagmar Mirbach. Bd. 1. Hamburg: Meiner 2007 (= Philosophische Bibliothek 572 a), S. VXI–XIII.
- Montesquieu, Charles-Louis de: Vom Geist der Gesetze [De l'esprit des lois, 1748]. Ausw., Übers. u. Einl. v. Kurt Weigand. Stuttgart: Reclam 2011 (= RUB 8953).
- Moritz, Karl: Deutsche Balladen. Analysen für den Deutschunterricht. Paderborn: Schöningh 1972 (= Wort · Werk · Gestalt o. Bd.), S. 63–70.
- Muchembled, Robert: Smells: a cultural history of odours in early modern times [La civilisation des odeurs. XVI^e–début XIX^e siècle, 2017]. Übers. v. Susan Pickford. Cambridge, Medford, MA: Polity 2020.
- Müller, Heiner: Der Auftrag. Erinnerung an eine Revolution [1979]. In: Ders.: *Werke* 5. Die Stücke 3. Hrsg. v. Frank Hörnigk. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2002, S. 11–42.
- Müller, Michael: Kafka und sein Vater: Der *Brief an den Vater*. In: Bettina von Jagow u. Oliver Jahraus (Hrsg.): *Kafka-Handbuch*. Leben – Werk – Wirkung. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 2008, S. 37–44.

- Müller-Funk, Wolfgang: *Crudelitas. Zwölf Kapitel einer Diskursgeschichte der Grausamkeit*. Berlin: Matthes & Seitz 2022.
- Müller-Funk, Wolfgang: Kapitel 2. Psychoanalyse als Kulturtheorie: Sigmund Freud. In: Ders.: *Kulturtheorie. Einführung in Schlüsseltexte der Kulturwissenschaften*. 2., erw. u. bearb. Aufl. Tübingen: Francke 2010, S. 23–47.
- Müller-Salget, Klaus: Der Tod in Torre di Venere. Spiegelung und Deutung des italienischen Faschismus in Thomas Manns *Mario und der Zauberer*. In: *Arcadia* 18 (1983), S. 50–65.
- Müller-Seidel, Walter: Franz Kafkas *Brief an den Vater*. Ein literarischer Text der Moderne. In: *Orbis Litterarum* 42 (1987), S. 353–374.
- Müller-Seidel, Walter: Friedrich Schiller und die Politik. „Nicht das Große, nur das Menschliche geschehe“. München: Beck 2009.
- Müller-Seidel, Walter: Verschwörungen und Rebellionen in Schillers Dramen. In: Achim Aurnhammer, Klaus Manger u. Friedrich Strack (Hrsg.): *Schiller und die höfische Welt*. Tübingen: Niemeyer 1990, S. 422–446.
- Münkler, Herfried: Thomas Hobbes' Analytik des Bürgerkriegs. In: Thomas Hobbes: *Behemoth oder das Lange Parlament*. Hrsg. u. mit einem Essay v. Herfried Münkler. Aus d. Englischen v. Julius Lips. Revision dieser Übers. v. Herfried Münkler. Frankfurt a. M.: Fischer 1991, S. 215–238.
- Münning, Kamilla: *DIE WELLE*. Materialien zu einem Film von Alex Grasshoff. Hrsg. v. atlas film + av. 2. Aufl. Duisburg: atlas-film + av 1993.
- Münster, Reinhold: Friedrich von Hagedorn und Christian Fürchtegott Gellert. Glücklich sein, Glück erlangen. In: Wolfgang Fink (Hrsg.): *Vernunft und Gefühl. Christian Fürchtegott Gellert und die Umbruchperiode der deutschen Aufklärung (1740–1763)*. Halle an der Saale: Universitätsverlag Halle-Wittenberg 2020 (= Wissensdiskurse im 17. und 18. Jahrhundert 7), S. 305–324.
- Musharbash, Yassin: Gaddafis Tod. Ende eines Tyrannen. In: *Spiegel.de* (20.10.2011). <https://www.spiegel.de/politik/ausland/gaddafis-tod-ende-eines-tyrannen-a-782220.html> (Zugriff zuletzt am 4.3.2024).
- Musil, Robert: *Der Mann ohne Eigenschaften*. Roman [1930/32]. In: Ders.: *Gesammelte Werke in Einzelausgaben*. Hrsg. v. Adolf Frisé. Hamburg: Rowohlt 1960.
- Musil, Robert: *Die Verwirrungen des Zöglings Törleß* [1906]. In: Ders.: *Gesammelte Werke*. Bd. 11: *Prosa und Stücke, Kleine Prosa, Aphorismen, Autobiographisches, Essays und Reden, Kritik*. Hrsg. v. Adolf Frisé. Erweiterte Neuausgabe. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 2000, S. 7–140.
- Neumann, Gerhart: Patrick Süskind: *Das Parfum*. Kulturkrise und Bildungsroman. In: Dieter Borchmeyer (Hrsg.): *Signaturen der Gegenwartsliteratur. Festschrift für Walter Hinderer*. Würzburg: Königshausen & Neumann 1999, S. 185–211.
- Neumann, Helga u. Manfred Neumann: *Vom Pauker zum Pädagogen. Ein literarischer Streifzug durch die Schule im „Jahrhundert des Kindes“*. Stuttgart: Kröner 2011 (= Kröners Taschenausgabe 408).

- Newell, Waller R.: *Tyranny. A New Interpretation*. Cambridge u. a.: Cambridge University Press 2013.
- Newell, Waller R.: *Tyrants. A history of power, injustice, and terror*. New York, NY: Cambridge University Press 2016.
- Nibbrig, Christiaan L. Hart: *Ästhetik. Materialien zu ihrer Geschichte. Ein Lesebuch*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1978.
- Nietzsche, Friedrich: *Also sprach Zarathustra. Ein Buch für Alle und Keinen* [1883–85]. In: Ders.: *Nietzsche. Werke. Kritische Gesamtausgabe*. 6. Abt. 1. Bd. Hrsg. v. Giorgio Colli u. Mazzino Montinari. Berlin: De Gruyter 1968.
- Nietzsche, Friedrich: August 1883, 451. An Franz Overbeck in Steinach am Brenner, 14. August 1883. In: Ders.: *Nietzsche. Briefwechsel. Kritische Gesamtausgabe*. Hrsg. v. Giorgio Colli u. Mazzino Montinari unter Mitarb. v. Helga Anania-Hess. 3. Abt. 1. Bd. Januar 1880–Dezember 1884. Berlin u. New York: De Gruyter 1981, S. 426–428.
- Nietzsche, Friedrich: *Der Fall Wagner* [1888]. In: Ders.: *Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe in 15 Bdn.* Bd. 6. *Der Fall Wagner. Götzen-Dämmerung. Der Antichrist. Ecce homo. Dionysos-Dithyramben. Nietzsche contra Wagner*. Hrsg. v. Giorgio Colli u. Mazzino Montinari. Neuauflage 1999, 11. Aufl. 2014. Aufl. München, Berlin u. New York: Deutscher Taschenbuch Verlag, De Gruyter 2014, S. 9–53.
- Nietzsche, Friedrich: *Die fröhliche Wissenschaft* [1882]. In: Ders.: *Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe in 15 Einzelbänden*. Bd. 3. *Morgenröte. Idyllen aus Messina. Die fröhliche Wissenschaft*. Hrsg. v. Giorgio Colli u. Mazzino Montinari. 2., durchges. Aufl. München, Berlin u. New York: Deutscher Taschenbuch Verlag, De Gruyter 1988, S. 343–651.
- Nietzsche, Friedrich: *Die Geburt der Tragödie* [1872]. In: Ders.: *Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe in 15 Bdn.* Bd. 1. *Die Geburt der Tragödie. Unzeitgemäße Betrachtungen I–IV. Nachgelassene Schriften. 1870–1873*. Hrsg. v. Giorgio Colli u. Mazzino Montinari. Neuausg. 2005 d. 2., durchges. Aufl. München u. a.: Deutscher Taschenbuch Verlag u. a. 2005, S. 9–156.
- Nietzsche, Friedrich: *Digitale Kritische Gesamtausgabe Werke und Briefe. Auf der Grundlage der Kritischen Gesamtausgabe Werke*. Hrsg. v. Giorgio Colli u. Mazzino Montinari. Berlin u. New York: De Gruyter, 1967 ff. und der Kritischen Gesamtausgabe *Briefwechsel*. Hrsg. v. Paolo D'Iorio. Berlin u. New York: De Gruyter, 1975 ff. <http://www.nietzschesource.org/#eKGWB> (Zugriff zuletzt am 21.9.2020).
- Nietzsche, Friedrich: *Ecce homo* [1888/89/1908]. In: Ders.: *Nietzsche. Werke. Kritische Gesamtausgabe*. 6. Abt. 3. Bd. *Der Fall Wagner. Götzen-Dämmerung. Der Antichrist. Ecce homo. Dionysos-Dithyramben. Nietzsche contra Wagner*. Hrsg. v. Giorgio Colli u. Mazzino Montinari. Berlin: De Gruyter 1969, S. 253–372.
- Nietzsche, Friedrich: *Götzen-Dämmerung oder Wie man mit dem Hammer philosophiert* [1889]. In: Ders.: *Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe in 15 Bdn.* Bd. 6. *Der Fall Wagner. Götzen-Dämmerung. Der Antichrist. Ecce homo*.

- Dionysos-Dithyramben. Nietzsche contra Wagner. Hrsg. v. Giorgio Colli u. Mazzino Montinari. München: Deutscher Taschenbuch Verlag u. Berlin u. New York: De Gruyter 1999, S. 55–161.
- Nietzsche, Friedrich: Jenseits von Gut und Böse. Vorspiel zu einer Philosophie der Zukunft [1886]. In: Ders.: Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe in 15 Bdn. Bd. 5. Jenseits von Gut und Böse. Zur Genealogie der Moral. Hrsg. v. Giorgio Colli u. Mazzino Montinari. Neuauflage. München: Deutscher Taschenbuch Verlag u. Berlin u. New York: De Gruyter 1999, S. 9–243.
- Nietzsche, Friedrich: Menschliches, Allzumenschliches I [1878]. In: Ders.: Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe in 15 Einzelbänden. Bd. 2. Menschliches, Allzumenschliches I und II. Hrsg. v. Giorgio Colli u. Mazzino Montinari. 2., durchges. Aufl. München, Berlin u. New York: Deutscher Taschenbuch Verlag, De Gruyter 1988, S. 9–366.
- Nietzsche, Friedrich: Menschliches, Allzumenschliches II [1886]. In: Ders.: Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe in 15 Einzelbänden. Bd. 2. Menschliches, Allzumenschliches I und II. Hrsg. v. Giorgio Colli u. Mazzino Montinari. 2., durchges. Aufl. München, Berlin u. New York: Deutscher Taschenbuch Verlag, De Gruyter 1988, S. 367–704.
- Nietzsche, Friedrich: Morgenröte [1881]. In: Ders.: Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe in 15 Einzelbänden. Bd. 3. Morgenröte. Idyllen aus Messina. Die fröhliche Wissenschaft. Hrsg. v. Giorgio Colli u. Mazzino Montinari. 2., durchges. Aufl. München, Berlin u. New York: Deutscher Taschenbuch Verlag, De Gruyter 1988, S. 9–331.
- Nietzsche, Friedrich: Nachgelassene Fragmente Anfang 1874–Frühjahr 1874, 32[32] In: Ders.: Nietzsche. Werke. Kritische Gesamtausgabe. 3. Abt. 4. Bd. Nachgelassene Fragmente. Sommer 1872 bis Ende 1874. Hrsg. v. Giorgio Colli u. Mazzino Montinari. Berlin u. New York: De Gruyter 1978, S. 378 f.
- Nietzsche, Friedrich: Nachgelassene Fragmente Ende 1870–April 1871, 7[25]. In: Ders.: Nietzsche. Werke. Kritische Gesamtausgabe. 3. Abt. 3. Bd. Nachgelassene Fragmente. Herbst 1869 bis Herbst 1872. Hrsg. v. Giorgio Colli u. Mazzino Montinari. Berlin u. New York: De Gruyter 1978, S. 151.
- Nietzsche, Friedrich: Nachgelassene Fragmente Ende 1876–Sommer 1877, 23[24]. In: Ders.: Nietzsche. Werke. Kritische Gesamtausgabe. 4. Abt. 2. Bd. Menschliches, Allzumenschliches. Erster Bd. Nachgelassene Fragmente. 1876 bis Winter 1877–1878. Hrsg. v. Giorgio Colli u. Mazzino Montinari. Berlin: De Gruyter 1967, S. 508.
- Nietzsche, Friedrich: Nachgelassene Fragmente Frühjahr 1888, 14[92]. In: Ders.: Nietzsche. Werke. Kritische Gesamtausgabe. 8. Abt. 3. Bd. Nachgelassene Fragmente Anfang 1888 bis Anfang 1889. Hrsg. v. Giorgio Colli u. Mazzino Montinari. Berlin u. New York: De Gruyter 1972, S. 60–62.
- Nietzsche, Friedrich: Nachgelassene Fragmente Frühjahr 1888, 14[158]. In: Ders.: Nietzsche. Werke. Kritische Gesamtausgabe. 8. Abt. 3. Bd. Nachgelassene Fragmente

- Anfang 1888 bis Anfang 1889. Hrsg. v. Giorgio Colli u. Mazzino Montinari. Berlin u. New York: De Gruyter 1972, S. 134 f.
- Nietzsche, Friedrich: Nachgelassene Fragmente Frühjahr–Sommer 1883, 7[44]. In: Ders.: Nietzsche. Werke. Kritische Gesamtausgabe. 7. Abt. 1. Bd. Nachgelassene Fragmente Juli 1882 bis Winter 1883–1884. Hrsg. v. Giorgio Colli u. Mazzino Montinari. Berlin u. New York: De Gruyter 1977, S. 264 f.
- Nietzsche, Friedrich: Nachgelassene Fragmente Frühjahr–Sommer 1883, 7[46]. In: Ders.: Nietzsche. Werke. Kritische Gesamtausgabe. 7. Abt. 1. Bd. Nachgelassene Fragmente Juli 1882 bis Winter 1883–1884. Hrsg. v. Giorgio Colli u. Mazzino Montinari. Berlin u. New York: De Gruyter 1977, S. 265.
- Nietzsche, Friedrich: Nachgelassene Fragmente Herbst 1885–Herbst 1886, 2[57]. In: Ders.: Nietzsche. Werke. Kritische Gesamtausgabe. 8. Abt. 1. Bd. Nachgelassene Fragmente Herbst 1885 bis Herbst 1887. Hrsg. v. Giorgio Colli u. Mazzino Montinari. Berlin u. New York: De Gruyter 1974, S. 85 f.
- Nietzsche, Friedrich: Nachgelassene Fragmente Herbst 1885–Herbst 1886, 2[114]. In: Ders.: Nietzsche. Werke. Kritische Gesamtausgabe. 8. Abt. 1. Bd. Nachgelassene Fragmente Herbst 1885 bis Herbst 1887. Hrsg. v. Giorgio Colli u. Mazzino Montinari. Berlin u. New York: De Gruyter 1974, S. 116 f.
- Nietzsche, Friedrich: Nachgelassene Fragmente Juli–August 1879, 42[5]. In: Ders.: Nietzsche. Werke. Kritische Gesamtausgabe. 4. Abt. 3. Bd. Menschliches, Allzumenschliches. Zweiter Bd. Nachgelassene Fragmente. Frühling 1878 bis November 1879. Hrsg. v. Giorgio Colli u. Mazzino Montinari. Berlin: De Gruyter 1967, S. 453 f.
- Nietzsche, Friedrich: Nachgelassene Fragmente Juni–Juli 1885, 37[11]. In: Ders.: Nietzsche. Werke. Kritische Gesamtausgabe. 7. Abt. 3. Bd. Nachgelassene Fragmente Herbst 1884 bis Herbst 1885. Hrsg. v. Giorgio Colli u. Mazzino Montinari. Berlin u. New York: De Gruyter 1974, S. 312 f.
- Nietzsche, Friedrich: Nachgelassene Fragmente Juni–Juli 1885, 37[14]. In: Ders.: Nietzsche. Werke. Kritische Gesamtausgabe. 7. Abt. 3. Bd. Nachgelassene Fragmente Herbst 1884 bis Herbst 1885. Hrsg. v. Giorgio Colli u. Mazzino Montinari. Berlin u. New York: De Gruyter 1974, S. 314–316.
- Nietzsche, Friedrich: Nachgelassene Fragmente November 1882–Februar 1883, 4[38]. In: Ders.: Nietzsche. Werke. Kritische Gesamtausgabe. 7. Abt. 1. Bd. Nachgelassene Fragmente Juli 1882 bis Winter 1883–1884. Hrsg. v. Giorgio Colli u. Mazzino Montinari. Berlin u. New York: De Gruyter 1977, S. 120 f.
- Nietzsche, Friedrich: Nachgelassene Fragmente November 1882–Februar 1883, 5[1]. In: Ders.: Nietzsche. Werke. Kritische Gesamtausgabe. 7. Abt. 1. Bd. Nachgelassene Fragmente Juli 1882 bis Winter 1883–1884. Hrsg. v. Giorgio Colli u. Mazzino Montinari. Berlin u. New York: De Gruyter 1977, S. 191–224.
- Nietzsche, Friedrich: Nachgelassene Fragmente September 1870–Januar 1871, 5[118]. In: Ders.: Nietzsche. Werke. Kritische Gesamtausgabe. 3. Abt. 3. Bd. Nachgelassene

- Fragmente. Herbst 1869 bis Herbst 1872. Hrsg. v. Giorgio Colli u. Mazzino Montinari. Berlin u. New York: De Gruyter 1978, S. 130.
- Nietzsche, Friedrich: Nachgelassene Fragmente Sommer 1875, 6[28]. In: Ders.: Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe in 15 Einzelbänden. Bd. 8. Fragmente 1875–1879. Hrsg. v. Giorgio Colli u. Mazzino Montinari. 2., durchges. Aufl. München, Berlin u. New York: Deutscher Taschenbuch Verlag, De Gruyter 1988, S. 109.
- Nietzsche, Friedrich: Nachgelassene Fragmente Sommer 1880, 4[108]. In: Ders.: Nietzsche. Werke. Kritische Gesamtausgabe. 5. Abt. 1. Bd. Morgenröte. Nachgelassene Fragmente. Anfang 1880 bis Frühjahr 1881. Hrsg. v. Giorgio Colli u. Mazzino Montinari. Berlin u. New York: De Gruyter 1971, S. 457 f.
- Nietzsche, Friedrich: Nachgelassene Fragmente Sommer 1880, 4[301]. In: Ders.: Nietzsche. Werke. Kritische Gesamtausgabe. 5. Abt. 1. Bd. Morgenröte. Nachgelassene Fragmente. Anfang 1880 bis Frühjahr 1881. Hrsg. v. Giorgio Colli u. Mazzino Montinari. Berlin u. New York: De Gruyter 1971, S. 504 f.
- Nietzsche, Friedrich: Nachgelassene Fragmente Sommer–Herbst 1882, 3[1]. In: Ders.: Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe in 15 Einzelbänden. Bd. 10. Nachgelassene Fragmente 1882–1884. Hrsg. v. Giorgio Colli u. Mazzino Montinari. 2., durchges. Aufl. München, Berlin u. New York: Deutscher Taschenbuch Verlag, De Gruyter 1988, S. 53–108.
- Nietzsche, Friedrich: Nachgelassene Fragmente Winter 1880–81, 8[27]. In: Ders.: Nietzsche. Werke. Kritische Gesamtausgabe. 5. Abt. 1. Bd. Morgenröte. Nachgelassene Fragmente. Anfang 1880 bis Frühjahr 1881. Hrsg. v. Giorgio Colli u. Mazzino Montinari. Berlin u. New York: De Gruyter 1971, S. 718.
- Nietzsche, Friedrich: Unzeitgemäße Betrachtungen. Drittes Stück: Schopenhauer als Erzieher [1874]. In: Ders.: Nietzsche. Werke. Kritische Gesamtausgabe. 3. Abt. 1. Bd. Die Geburt der Tragödie. Unzeitgemäße Betrachtungen I–III (1872–1874). Hrsg. v. Giorgio Colli u. Mazzino Montinari. Berlin u. New York: De Gruyter 1972, S. 331–423.
- Nietzsche, Friedrich: Zur Genealogie der Moral [1887]. In: Ders.: Nietzsche. Werke. Kritische Gesamtausgabe. 6. Abt. 2. Bd. Jenseits von Gut und Böse. Zur Genealogie der Moral (1886–1887). Hrsg. v. Giorgio Colli u. Mazzino Montinari. Berlin: De Gruyter 1968, S. 257–430.
- Nitschmann, Till: Antipsychiatrische Gewaltkritik in Sarah Kanes *4.48 Psychosis* (2000). In: Mandy Dröschner-Teille u. Ders. (Hrsg.): *Gewaltformen/Gewalt formen*. Literatur – Ästhetik – Kultur(kritik). Paderborn: Brill | Fink 2021, S. 259–287.
- Nitschmann, Till: „Ich habe getan, was du – nur maltest“. Metareflexion des Ästhetischen in Friedrich Schillers *Die Verschwörung des Fiesko zu Genua*. In: Joanna Godlewicz-Adamiec, Paweł Piszczatowski u. Tomasz Szybisty (Hrsg.): *Literatur und Malerei*. Unter Mitarb. v. Bruno Arich-Gerz u. Angelika Schneider. Kraków, Warszawa: Imedius 2018 (= Literatura – Konteksty 3), S. 43–55.

- Nitschmann, Till: „Ihr Toren! Was wißt ihr von der Qual einer armseligen Kreatur?“ Zum dynamisiert-hybriden Kriegsversehrtenkörper in Ernst Tollers *Der deutsche Hinkemann* (1923), Sarah Kanes *Blasted* (1995) und der Inszenierung des Irak-Soldaten Noah Galloway. In: Jonas Nesselhauf, Ders. u. Steffen Röhrs (Hrsg.): Körperbewegungen in (Nach-)Kriegszeiten. Zu künstlerisch-medialen Repräsentationsformen von der Frühen Neuzeit bis zur Gegenwart. Hannover: Wehrhahn 2018, S. 319–336.
- Nitschmann, Till: „The King can do as he likes!“ – Tyrannenlust als Gegenwartsreflexion in *GAME OF THRONES* am Beispiel Joffrey Baratheons. In: Julia Gold, Christoph Schanze u. Stefan Tebruck (Hrsg.): Tyrannenbilder. Zur Polyvalenz des Erzählens von Tyrannis in Mittelalter und Früher Neuzeit. Berlin u. Boston: De Gruyter 2021, S. 463–485.
- Nitschmann, Till: Theater der Versehrten. Kunstfiguren zwischen Deformation und Destruktion in Theatertexten des 20. und frühen 21. Jahrhunderts. Würzburg: Königshausen & Neumann 2015 (= Epistemata Literaturwissenschaft 817).
- Nitschmann, Till u. Florian Vaßen: Einleitung: Heiner Müllers KüstenLANDSCHAFTEN. Grenzen – Tod – Störung. In: Dies. (Hrsg.): Heiner Müllers KüstenLANDSCHAFTEN. Grenzen – Tod – Störung. Bielefeld: transcript 2021 (= Theater 139), S. 13–54.
- Nolte, Ernst: Diktatur. In: Otto Brunner, Werner Conze u. Reinhart Koselleck (Hrsg.): Geschichtliche Grundbegriffe. Historisches Lexikon zur politisch-sozialen Sprache in Deutschland. Bd. 1. A–D. Stuttgart: Klett 1972, S. 900–924.
- Noob, Joachim: Der Schülerselbstmord in der deutschen Literatur um die Jahrhundertwende. Heidelberg: Winter 1998. (= Beiträge zur neueren Literaturgeschichte 158).
- Nübel, Birgit: Autobiographische Kommunikationsmedien um 1800. Studien zu Rousseau, Wieland, Herder und Moritz. Tübingen: Niemeyer 1994 (= Studien zur deutschen Literatur 136).
- Nübel, Birgit: Schillers ästhetische Theorie *Über Anmut und Würde*. In: Der Deutschunterricht 56 (2004), H. 6, S. 50–61.
- Nübel, Birgit u. Anne Fleig: Figurationen der Moderne – Mode, Sport, Pornographie: Einleitung. In: Dies.: (Hrsg.): Figurationen der Moderne. Mode, Sport, Pornographie. München u. Paderborn: Fink 2011, S. 7–18.
- Nübel, Birgit u. Anne Fleig (Hrsg.): Figurationen der Moderne. Mode, Sport, Pornographie. München u. Paderborn: Fink 2011.
- Oelmann, Ute: Varianten und Erläuterungen: *Algabal*. In: Stefan George: Sämtliche Werke in 18 Bdn. Hrsg. v. der Stefan-George-Stiftung. Bd. 2. Hymnen. Pilgerfahrten. *Algabal*. Stuttgart: Klett-Cotta 1987, S. 119–127.
- Ohlenroth, Markus: Bilderschrift. Schillers Arbeit am Bild. Frankfurt a.M. u. a.: Lang 1995 (= Deutsche Sprache und Literatur 1524).

- Onfray, Michel: Im Namen der Freiheit. Leben und Philosophie des Albert Camus [L'Ordre libertaire – La vie philosophique d'Albert Camus, 2012]. Aus d. Französischen v. Stephanie Singh. München. Knaus 2013.
- Oswald, Jr., Victor A.: The Historical Content of Stefan George's *Algalab*. In: The Germanic Review XXIII 10 (1984), H. 3, S. 193–205.
- Ovidius Naso, P.: Tristia [ca. 8 bis 12 n. Chr.]. Hrsg., übers. u. erkl. v. Georg Luck. Bd. 1. Text u. Übers. Heidelberg: Winter 1967.
- Paetzold, Heinz: Ästhetik des deutschen Idealismus. Zur Idee ästhetischer Rationalität bei Baumgarten, Kant, Schelling, Hegel und Schopenhauer. Wiesbaden: Steiner 1983.
- Panou, Nikos u. Hester Schadee (Hrsg.): Evil lords. Theories and representations of tyranny from antiquity to the Renaissance. New York, NY: Oxford University Press 2018.
- Paul, Jean: Vorschule der Ästhetik [1804]. In: Ders.: Sämtliche Werke. Abt. I. Bd. 5. Vorschule der Ästhetik. Levana oder Erziehlehre. Politische Schriften. Hrsg. v. Norbert Miller. 6., korr. Aufl. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1995, S. 7–514.
- Payne, Darin: Shifting Gears and Paradigms at the Movies: Masculinity, Automobility, and the Rhetorical Dimensions of *MAD MAX: FURY ROAD*. In: Studies in Popular Culture 40 (2017), H. 1, S. 102–135.
- Pegatzky, Stefan: Das poröse Ich. Leiblichkeit und Ästhetik von Schopenhauer bis Thomas Mann. Würzburg: Königshausen & Neumann 2002 (= Studien zur Literatur- und Kulturgeschichte 16).
- Penzo, Giorgio: Der Mythos vom Übermenschen. Nietzsche und der Nationalsozialismus [Il superamento di Zarathustra. Nietzsche e il nazionalsocialismo, 1987]. Übers. v. Barbara Häußler. Frankfurt a. M. u. a.: Lang 1992 (= Würzburger Studien zur Fundamentaltheologie 11), S. 66–69.
- Peres, Constanze: Cognito sensitiva. Zum Verhältnis von Empfindung und Reflexion in A. G. Baumgartens Begründung der Ästhetiktheorie. In: Hans Körner u. a. (Hrsg.): Empfindung und Reflexion. Ein Problem des 18. Jahrhunderts. Schriftleitung Ludwig Tavernier. Hildesheim, Zürich u. New York: Olms 1986 (= Münchner Beiträge zur Geschichte und Theorie der Künste 1), S. 5–48.
- Pfeiffer, Joachim: Vom Größenwahn zum Totalitarismus. Die Konstruktion des Genies in Patrick Süskinds Roman *Das Parfum*. In: Johannes Cremerius u. a. (Hrsg.): Größenphantasien. Besorgt v. Ortrud Gutjahr. Würzburg: Königshausen & Neumann 1999 (= Freiburger literaturpsychologische Gespräche. Jahrbuch für Literatur und Psychoanalyse 18), S. 342–354.
- Pfotenhauer, Helmut: Die Kunst als Psychologie. Nietzsches ästhetische Theorie und literarische Produktion. Stuttgart: Metzler 1985.
- Phelan, J. W.: Literature and understanding. The value of a close reading of literary texts. London u. New York: Routledge u. Taylor & Francis Group 2021.

- Pimpinella, Pietro: Hermeneutik und Ästhetik bei A. G. Baumgarten. In: Manfred Beetz u. Giuseppe Cacciatore (Hrsg.): Die Hermeneutik im Zeitalter der Aufklärung. Köln, Weimar u. Wien: Böhlau 2000 (= Collegium Hermeneuticum 3), S. 265–283.
- Piper, Ernst: Savonarola. Prophet der Diktatur Gottes. München: Allitera 2009.
- Pircher, Wolfgang u. Martin Tremml (Hrsg.): Tyrannis und Verführung. Wien: Turia u. Kant 2000.
- Platon: Nomoi/Gesetze (Buch I–VI) [posthum]. Bearb. v. Klaus Schöpsdau. Griech. Text v. Édouard des Places. Dt. Übers. v. Klaus Schöpsdau. In: Ders.: Werke in acht Bänden. Griechisch und Deutsch. Sonderausgabe. Hrsg. v. Gunther Eigler. Bd. 8.1. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1990.
- Platon: Politeia/Der Staat [um 375 v. Chr.]. Bearb. v. Dietrich Kurz. Griech. Text v. Émile Chambry. Dt. Übers. v. Friedrich Schleiermacher. In: Ders.: Werke in acht Bänden. Griechisch und Deutsch. Sonderausgabe. Hrsg. v. Gunther Eigler. Bd. 4. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1990.
- Plowden, Edmund: Commentaries or reports. London: S. Brooke 1816.
- Powitz, Gerhard: Wüterich [etc.] In: Jacob u. Wilhelm Grimm: Deutsches Wörterbuch. Hrsg. v. d. Arbeitsstelle des Deutschen Wörterbuches zu Berlin. Bd. 14/2. Leipzig: Hirzel 1960, S. 1226–1228 (= Bd. 30 d. Nachdrucks München: Deutscher Taschenbuch Verlag 1984), Sp. 2522–2533.
- Professorenkatalog der Universität Leipzig. https://research.uni-leipzig.de/catalogus-professorum-lipsiensium/leipzig/Berve_14/ (Zugriff zuletzt am 2.3.2021).
- Püschel, Ursula: Bettina von Arnim – politisch. Erkundungen, Entdeckungen, Erkenntnisse. Bielefeld: Aisthesis 2005.
- Quidde, Ludwig: Caligula. Eine Studie über römischen Cäsarenwahnsinn (1894). In: Ders.: Caligula. Schriften über Militarismus und Pazifismus. Mit einer Einleitung hrsg. v. Hans-Ulrich Wehler. Frankfurt a. M.: Syndikat 1977, S. 61–80.
- Quidde, Ludwig: Erinnerungen. Im Kampf gegen Cäsarismus und Byzantismus im Kaiserlichen Deutschland (1926). In: Ders.: Caligula. Schriften über Militarismus und Pazifismus. Mit einer Einleitung hrsg. v. Hans-Ulrich Wehler. Frankfurt a. M.: Syndikat 1977, S. 19–60.
- Rajna, Pio: Über den Titel der *Divina Commedia* von Dante [Il titolo del poema dantesco, 1921]. Übers. v. Valentin Werner. In: Hugo Friedrich (Hrsg.): Dante Alighieri. Aufsätze zur *Divina Commedia*. Eingel. v. Hugo Friedrich. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1968 (= Wege der Forschung CLIX), S. 70–99.
- Rattner, Josef: „Ich winselte einmal in der Nacht“: Kafka und das Vaterproblem. Krummwisch: Königsfurt 2000.
- Raulet, Gérard: Logica inventionis und epistemē esthetikē. Die leisen Übergänge eines bahnbrechenden Umbruchs. In: Andrea Allerkamp u. Dagmar Mirbach (Hrsg.): Schönes Denken. A. G. Baumgarten im Spannungsfeld zwischen Ästhetik, Logik und Ethik. Sonderheft 15 der Zeitschrift für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft. Hamburg: Meiner 2016, S. 128–145.

- Raulff, Ulrich: Des Lesens Anfang ist das Ende der Legende. George und Nietzsche: Fragmente zu einem Doppelporträt. In: Text + Kritik (2005), H. 168: Stefan George, S. 76–85.
- Rebenich, Stefan: Alte Geschichte in Demokratie und Diktatur. Der Fall Helmut Berve. In: Chiron 31 (2001), S. 457–496. Online abrufbar unter: <http://archiv.ub.uni-heidelberg.de/propylaeumdok/56/>
- Reich-Ranicki, Marcel: Des Mörders betörender Duft. Patrick Süskinds erstaunlicher Roman *Das Parfum*. In: Frankfurter Allgemeine Zeitung, Bilder und Zeiten (2.3.1985), S. 5.
- Reichen, Roland: Heinrich Manns Romane zwischen Anti- und Philosemitismus. Berlin: Metropolis 2016.
- Reinhardt, Volker: Machiavelli oder die Kunst der Macht. Eine Biographie. München: C. H. Beck 2012, S. 251–263.
- Reiss, Hans: Die Einbürgerung der Ästhetik in der Deutschen Sprache des achtzehnten Jahrhunderts oder Baumgarten und seine Wirkung. In: Jahrbuch der Deutschen Schillergesellschaft 37 (1993), S. 109–138.
- Rektoren der Universität in der Nazizeit. <https://research.uni-leipzig.de/agintern/UNI-GESCH/ug250.htm> (Zugriff zuletzt am 2.3.2021).
- Richter-Hansen, Tuillo: Mad Men & furiose Frauen? Maskulismus, Antifeminismus und die Gender-Dimensionen des Actionfilms *MAD MAX: FURY ROAD*. In: Christoph Behrens u. a. (Hrsg.): Poulärkultur – Geschlecht – Handlungsräume. Kultur-, medien- und sozialwissenschaftliche Beiträge. Berlin: Lit. Verlag 2018 (= Genderdiskussion/Gender Discussion 31), S. 233–252.
- Riedel, Volker: Antikerezeption in der deutschen Literatur vom Renaissance-Humanismus bis zur Gegenwart. Eine Einführung. Stuttgart u. Weimar. Metzler 2000.
- Riedel, Volker: Ein problematischer ‚Einstieg‘. Zum Umgang Stefan Georges mit der antiken Überlieferung im *Algabal*. In: GJb 7 (2008/2009), S. 20–48.
- Ries, Wiebrecht: Nietzsche und seine ästhetische Philosophie des Lebens. Tübingen: Francke 2012.
- Rink, Annette: Algabal – Elagabal. Herrschertum beim frühen Stefan George. In: Weimarer Beiträge 48/2002, S. 548–567.
- Robert, Jörg: Vor der Klassik. Die Ästhetik Schillers zwischen Karlsschule und Kant-Rezeption. Berlin u. Boston: De Gruyter 2011 (= Quellen und Forschungen zur Literatur- und Kulturgeschichte 306).
- Robespierre, Maximilien de: Œuvres de Maximilien Robespierre. Discours. Tome IX. Paris: Presses Univ. de France 1950.
- Rocks, Carolin: Der dramatische ‚Finger des Ohngefährs‘. Oder: Die Verschwörung gegen den Zufall in Schillers *Fiesko*. In: Christopf Pflaumbaum u. a. (Hrsg.): Ästhetik des Zufalls. Ordnungen des Unvorhersehbaren in Literatur und Theorie. Heidelberg: Winter 2015 (= Beihefte zum Euphorion. Zeitschrift für Literaturgeschichte 78), S. 139–158.

- Roe, John: Shakespeare and Machiavelli. Cambridge: Brewer 2002.
- Rosen, Klaus: Attila. Der Schrecken der Welt. München: C. H. Beck 2016.
- Rosenbaum, Alexander: Der Amateur als Künstler. Studien zur Geschichte und Funktion des Dilettantismus im 18. Jahrhundert. Berlin: Mann 2010 (= Humboldt-Schriften zur Kunst- und Bildgeschichte 11).
- Rosenberg, Arthur: Aristoteles über Diktatur und Demokratie. In: Peter Steinmetz (Hrsg.): Schriften zu den Politika des Aristoteles. Hildesheim u. New York: Olms 1973 (= Olms-Studien 6), S. 43–65.
- Rosenkranz, Karl: Aesthetik des Häßlichen. Königsberg: Bornträger 1853.
- Rosenkranz, Karl: Ästhetik des Häßlichen [1853]. Hrsg. u. mit einem Nachwort v. Dieter Kliche. Stuttgart: Reclam 2007.
- Rosenkranz, Karl: Ästhetik des Häßlichen [1853]. Hrsg. mit einem Nachwort v. Dieter Kliche. 2., überarb. Aufl. Leipzig: Reclam 1996.
- Rosenkranz, Karl: Ästhetik des Häßlichen [1853]. Mit einem Vorwort zum Neudruck v. Wolfhart Henckmann. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1973.
- Rosenkranz, Karl: Neue Studien. Bd. 2. Studien zur Literaturgeschichte. Leipzig: Koschny 1875.
- Roßbach, Nikola: *Die Verschwörung des Fiesco zu Genua. Ein republikanisches Trauerspiel* (1783). In: Matthias Luserke-Jaqui unter Mitarb. v. Grit Dommes (Hrsg.): Schiller Handbuch. Leben – Werk – Wirkung. Stuttgart u. Weimar: Metzler 2005, S. 53–65.
- Ruoff, Michael: Heterotopien. In: Ders.: Foucault-Lexikon. Entwicklung – Kernbegriffe – Zusammenhänge. 4., aktual. u. erw. Aufl. Paderborn: Brill | Fink 2018, S. 192 f.
- Saariluoma, Liisa: Erzählstruktur und Bildungsroman. Wielands *Geschichte des Agathon*, Goethes *Wilhelm Meisters Lehrjahre*. Würzburg: Königshausen & Neumann 2004.
- Sade, Marquis de: Die hundertzwanzig Tage von Sodom oder die Schule der Ausschweifung [Les 120 Journées de Sodome ou L'Ecole du Libertinage, 1785]. Erste u. vollst. Übertr. aus d. Französischen v. Karl von Haverland. Leipzig: Privatdruckerei 1909. Faksimile-Ausgabe. 10. Aufl. Dortmund: Harenberg 1994.
- Safranski, Rüdiger: Friedrich Schiller oder Die Erfindung des Deutschen Idealismus. München u. Wien: Hanser 2004.
- Sager, Veronika: Zwischen Sinnlichkeit und Grauen. Zur Dialektik des Geniegedankens in Patrick Süskinds *Das Parfum* und Tom Tykwers Verfilmung. Marburg: Tectum 2010.
- Sagnol, Marc: Tragik und Trauer. Walter Benjamin, Archäologie der Moderne. Deutsch v. Andreas Fischer. Berlin: Kadmos 2017.
- Salam, Maya: What Is Toxic Masculinity? In: The New York Times 22.1.2019. <https://www.nytimes.com/2019/01/22/us/toxic-masculinity.html> (Zugriff zuletzt am 8.2.2021).
- Sautermeister, Gert: Thomas Mann: *Mario und der Zauberer*. München: Fink 1981 (= Text und Geschichte. Modellanalysen zur deutschen Literatur 5).

- Scheer, Brigitte: Zur Theorie des Häßlichen bei Karl Rosenkranz. In: Heiner F. Klemme, Michael Pauen u. Marie-Luise Raters (Hrsg.): *Im Schatten des Schönen. Die Ästhetik des Häßlichen in historischen Ansätzen und aktuellen Debatten*. Bielefeld: Aisthesis 2006, S. 141–155.
- Scheit, Gerhart: *Am Beispiel von Brecht und Bronnen: Krise und Kritik des modernen Dramas*. Wien, Köln u. Graz: Böhlau 1988.
- Scherf, Rainer: *Der verführte Leser. Eine Interpretation von Patrick Süskinds „Das Parfum“* [sic]. Marburg: Tectum 2006.
- Schettler, Katja: Eros, Liebe und Lieblosigkeit in *Das Parfum*. In: Andreas Blödorn u. Christine Hummel (Hrsg.): *Psychogramme der Postmoderne. Neue Untersuchungen zum Werk Patrick Süskinds*. Trier: Wissenschaftlicher Verlag Trier 2008 (= Kleine Reihe. Literatur – Kultur – Sprache 5), S. 39–51.
- Schikaneder, Emanuel: *Die Zauberflöte. Eine große Oper in zwei Aufzügen von Emanuel Schikaneder [1791]*. In: Jan Assmann (Hrsg.): *Die Zauberflöte. Ein literarischer Opernbegleiter. Mit dem Libretto Emanuel Schikaneders und verwandten Dichtungen*. Zürich: Manesse 2012 (= Manesse Bibliothek der Weltliteratur o. Bd.), S. 5–135.
- Schiller, Friedrich: An Körner. Jena den 8. Febr. 93 [1793]. In: Ders.: *Schillers Werke. Nationalausgabe*. Begr. v. Julius Petersen. Fortgef. v. Lieselotte Blumenthal u. Benno von Wiese. Hrsg. im Auftr. d. Stiftung Weimarer Klassik u. d. Schiller-Nationalmuseums Marbach v. Norbert Oellers u. Siegfried Seidel. Bd. 26. Briefwechsel. Schillers Briefe 1.3.1790–17.5.1794. Hrsg. v. Edith Nahler u. Horst Nahler. Weimar: Hermann Böhlaus Nachfolger 1992, S. 177–183.
- Schiller, Friedrich: *Der Ring des Polykrates [1798]*. In: Ders.: *Schillers Werke. Nationalausgabe*. Im Auftr. d. Goethe- und Schiller-Archivs, d. Schiller-Nationalmuseums u. d. Deutschen Akademie hrsg. v. Julius Petersen u. Gerhard Fricke. Bd. 1. Gedichte in der Reihenfolge ihres Erscheinens. Weimar: Hermann Böhlaus Nachfolger 1943, S. 363–365.
- Schiller, Friedrich: *Die Bürgschaft [1799]*. In: Ders.: *Schillers Werke. Nationalausgabe*. Im Auftr. d. Goethe- und Schiller-Archivs, d. Schiller-Nationalmuseums u. d. Deutschen Akademie hrsg. v. Julius Petersen u. Gerhard Fricke. Bd. 1. Gedichte in der Reihenfolge ihres Erscheinens. Weimar: Hermann Böhlaus Nachfolger 1943, S. 421–425.
- Schiller, Friedrich: *Die Verschwörung des Fiesco zu Genua. Ein republikanisches Trauerspiel von Friedrich Schiller. (Erstausgabe von 1783)*. In: Ders.: *Schillers Werke. Nationalausgabe*. Begr. v. Julius Petersen, fortges. v. Lieselotte Blumenthal u. Benno von Wiese. Hrsg. im Auftr. d. Nationalen Forschungs- und Gedenkstätten der klassischen deutschen Literatur in Weimar (Goethe- und Schiller-Archiv) u. d. Schiller-Nationalmuseums in Marbach v. Norbert Oellers u. Siegfried Seidel. Bd. 4. *Die Verschwörung des Fiesco zu Genua*. Hrsg. v. Edith Nahler u. Horst Nahler. Weimar: Hermann Böhlaus Nachfolger 1983, S. 5–121.

- Schiller, Friedrich: Die Verschwörung des Fiesco zu Genua. Ein Trauerspiel in fünf Akten; für die mannheimer Bühne von dem Verfasser: F. Schiller neu bearbeitet, aus dem Jahr 1784. In: Ders.: Schillers Werke. Nationalausgabe. Begr. v. Julius Petersen, fortges. v. Lieselotte Blumenthal u. Benno von Wiese. Hrsg. im Auftr. d. Nationalen Forschungs- und Gedenkstätten der klassischen deutschen Literatur in Weimar (Goethe- und Schiller-Archiv) u. d. Schiller-Nationalmuseums in Marbach v. Norbert Oellers u. Siegfried Seidel. Bd. 4. Die Verschwörung des Fiesco zu Genua. Hrsg. v. Edith Nahler u. Horst Nahler. Weimar: Hermann Böhlaus Nachfolger 1983, S. 127–230.
- Schiller, Friedrich: Über Anmut und Würde [1793]. In: Ders.: Schillers Werke. Nationalausgabe. Begr. v. Julius Petersen. Hrsg. im Auftr. d. Nationalen Forschungs- und Gedenkstätten der klassischen deutschen Literatur in Weimar (Goethe- und Schiller-Archiv) u. d. Schiller-Nationalmuseums in Marbach v. Lieselotte Blumenthal u. Benno von Wiese. Bd. 20. Philosophische Schriften. Erster Teil. Unter Mitwirk. v. Helmut Koopmann hrsg. v. Benno von Wiese. Weimar: Hermann Böhlaus Nachfolger 1962, S. 251–308.
- Schiller, Friedrich: Über die ästhetische Erziehung des Menschen in einer Reihe von Briefen [1795]. In: Ders.: Schillers Werke. Nationalausgabe. Begr. v. Julius Petersen. Hrsg. im Auftr. d. Nationalen Forschungs- und Gedenkstätten der klassischen deutschen Literatur in Weimar (Goethe- und Schiller-Archiv) u. d. Schiller-Nationalmuseums in Marbach v. Lieselotte Blumenthal u. Benno von Wiese. Bd. 20. Philosophische Schriften. Erster Teil. Unter Mitwirk. v. Helmut Koopmann hrsg. v. Benno von Wiese. Weimar: Hermann Böhlaus Nachfolger 1962, S. 309–412.
- Schlaudt, Oliver: Das Technozän. Eine Einführung in die evolutionäre Technikphilosophie. Frankfurt a. M.: Klostermann 2022 (= Klostermann Rote Reihe 149).
- Schlichting, Ralf: Heinrich Mann und Friedrich Nietzsche, Studien zur Entwicklung der realistischen Kunstauffassung im Werk Heinrich Manns bis 1925. Frankfurt a. M., Bern u. New York: Lang 1986.
- Schlingmann, Carsten: Gellert. Eine literarhistorische Revision. Bad Homburg v. d. H., Berlin u. Zürich: Gehlen 1967 (= Frankfurter Beiträge zur Germanistik 3).
- Schmetkamp, Susanne: Theorien der Empathie zur Einführung. Hamburg: Junius 2019.
- Schmid, Pia: 1.3.b *Erfahrungen eines jungen Schweizers im Vogtlande* (1843) In: Barbara Becker-Cantarino (Hrsg.): Bettina von Arnim Handbuch. Berlin u. Boston: De Gruyter 2019, S. 411–416.
- Schmidt, Alfred: Idee und Weltwille. Schopenhauer als Kritiker Hegels. München u. Wien: Hanser 1988 (= Edition Akzente o. Bd.).
- Schmidt, Alfred: Wesen, Ort und Funktion der Kunst in der Philosophie Schopenhauers. In: Günther Baum u. Dieter Birnbach (Hrsg.): Schopenhauer und die Künste. Mit einem Beitrag von Werner Hofmann über Nietzsche. Göttingen: Wallstein 2005, S. 11–55.

- Schmitt, Carl: Politische Theologie. Vier Kapitel zur Lehre von der Souveränität [1922]. Unveränd. Nachdr. d. 1934 erschienenen zweiten Aufl. Berlin: Duncker u. Humbolt 1979.
- Schmitt, Carl: Politische Theologie. Vier Kapitel zur Lehre von der Souveränität [1922]. 8. Aufl. Berlin: Dunker u. Humblot 2004.
- Schmitz, Hermann: Herkunft und Schicksal der Ästhetik. In: Heinrich Lützelers u. a. (Hrsg.): Kulturwissenschaften. Festgabe für Wilhelm Perpeet zum 65. Geburtstag. Bonn: Bouvier 1980, S. 388–413.
- Schneiders, Werner (Hrsg.): Christian Wolff 1679–1754. Interpretationen zu seiner Philosophie und deren Wirkung. Mit einer Bibliographie der Wolff-Literatur. 2., durchges. Aufl. Hamburg: Meiner 1983 (= Studien zum achtzehnten Jahrhundert 4).
- Schönborn, Sibylle u. Vera Viehöver: Einleitung. In: Dies. (Hrsg.): Gellert und die empfindsame Aufklärung. Vermittlungs-, Austausch- und Rezeptionsprozesse in Wissenschaft, Kunst und Kultur. Berlin: Schmidt 2009 (= Philologische Studien und Quellen 125), S. 9–21.
- Schönherr-Mann, Hans-Martin (Hrsg.): Der Wille zur Macht und die „große Politik“. Friedrich Nietzsches Staatsverständnis. Baden-Baden: Nomos 2010 (= Staatsverständnisse 35).
- Schopenhauer, Arthur: Die Welt als Wille und Vorstellung. Band I. Vier Bücher nebst einem Anhang, der die Kritik der Kantischen Philosophie enthält [1819]. In: Ders.: Sämtliche Werke. Textkritisch bearbeitet v. Wolfgang Frhr. von Löhneysen. Band. I. Die Welt als Wille und Vorstellung I. Berechtigte Sonderausgabe für die Mitglieder der Wissenschaftlichen Buchgesellschaft, Darmstadt. Reprografischer Nachdr. d. 2., überpr. Aufl. 1968. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1974.
- Schopenhauer, Arthur: Die Welt als Wille und Vorstellung. Band II. Welcher die Ergänzungen zu den vier Büchern des ersten Bandes enthält [1844]. In: Ders.: Sämtliche Werke. Textkritisch bearbeitet v. Wolfgang Frhr. von Löhneysen. Band. II. Die Welt als Wille und Vorstellung II. Berechtigte Sonderausgabe für die Mitglieder der Wissenschaftlichen Buchgesellschaft, Darmstadt. Reprografischer Nachdr. d. 2., überpr. Aufl. 1968. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1976.
- Schröter, Klaus: Anfänge Heinrich Manns. Zu den Grundlagen seines Gesamtwerks. Stuttgart: Metzler 1965 (= Germanistische Abhandlungen 10).
- Schröter, Klaus: Heinrich Mann. In Selbstzeugnissen und Bilddokumenten. Dargestellt v. Klaus Schröter. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1974 (= Rowohlts Monographien 125).
- Schubbe, Daniel: Philosophie des Zwischen. Hermeneutik und Aporetik bei Schopenhauer. Würzburg: Königshausen & Neumann 2010 (= Beiträge zur Philosophie Schopenhauers 9).

- Schuhen, Gregor: Crisis? What Crisis? Männlichkeiten um 1900. Eine Einleitung. In: Ders. (Hrsg.): *Der verfasste Mann. Männlichkeiten in der Literatur und Kultur um 1900*. Bielefeld: transcript 2014, S. 7–18.
- Schultz, Uwe: *Der König und sein Richter. Ludwig XVI und Robespierre. Eine Doppelbiographie*. München: C. H. Beck 2012.
- Schütte, Wolfram: Parabel und Gedankenspiel. Patrick Süskinds erster Roman *Das Parfum*. In: *Frankfurter Rundschau, Zeit und Bild* (6.4.1985), S. 4.
- Schwarz, Egon: Faschismus und Gesellschaft. Bemerkungen zu Thomas Manns Novelle *Mario und der Zauberer*. In: Ders.: *Dichtung, Kritik, Geschichte. Essays zur Literatur 1900–1930*. Mit einem Vorwort v. Helmut Kreuzer. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 1983, S. 212–230.
- Schweizer, Hans Rudolf: Einführung: Begründung der Ästhetik als Wissenschaft der sinnlichen Erkenntnis. In: Alexander Gottlieb Baumgarten: *Theoretische Ästhetik. Die grundlegenden Abschnitte aus der Aesthetica (1750/58)*. Übers. u. hrsg. v. Hans Rudolf Schweizer. Lateinisch – deutsch. 2., durchges. Aufl. Hamburg: Meiner 1988, S. VII–XVI.
- Schwendt, Georg: *Betörende Düfte, sinnliche Aromen*. Weinheim: Wiley-VCH 2008.
- Selbmann, Rolf: *Der deutsche Bildungsroman*. 2., überarb. u. erw. Aufl. Stuttgart: Metzler 1994 (= Sammlung Metzler 214).
- Shakespeare, William: *König Richard III.* [King Richard III, 1597]. Zweisprachige Ausgabe. Neu übers. u. mit Anm. vers. v. Frank Günther. Mit einem Essay u. Literaturhinweisen v. Tobias Döring. 3., v. Hrsg. neu durchges. Aufl. München: dtv 2016, S. 6–303.
- Shin, Hyeseon: *Bildungs- und Kulturkritik und Adoleszenzproblematik in Schulgeschichten um die Jahrhundertwende*. Diss. masch. Bonn 2013.
- Siebert, Ralf: *Heinrich Mann: Im Schlaraffenland, Professor Unrat, Der Untertan*. Studien zur Theorie des Satirischen und zur satirischen Kommunikation im 20. Jahrhundert. Siegen: Böschchen (= Kasseler Studien – Literatur, Kultur, Medien 3).
- Singh, Sikander: *Christian Fürchtegott Gellert*. Hannover: Wehrhahn 2010 (= Meteore 6).
- Sinn, Christian: *Mond*. In: Günter Butzer u. Joachim Jacob (Hrsg.): *Metzler Lexikon literarische Symbole*. 3., erw. u. um ein Bedeutungsregister ergänz. Aufl. Stuttgart u. Weimar: Metzler 2021, S. 407 f.
- Skinner, Quentin: *Freiheit und Pflicht. Thomas Hobbes' politische Theorie*. Frankfurter Adorno-Vorlesungen 2005 [Hobbes and Republican Liberty, 2008]. Institut für Sozialforschung an der Johann Wolfgang Goethe-Universität, Frankfurt am Main. Aus d. Englischen v. Karin Wördemann. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2008, S. 81–120.
- Snyder, Timothy: *On Tyranny. Twenty Lessons from the Twentieth Century*. New York: Tim Duggan Books 2017.
- Sommer, Cornelius: *Christoph Martin Wieland*. Stuttgart: Metzler 1971 (= Sammlung Metzler 95).

- Sophokles: Antigone [etwa 442 v. Chr.]. In: Ders.: Tragödien. Aias. Antigone. Trachinierinnen. König Ödipus. Elektra. Philoktetes. Ödipus auf Kolonos. Hrsg. u. mit einem Nachwort vers. v. Wolfgang Schadewaldt. Zürich u. Stuttgart: Artemis 1968, S. 65–117.
- Sophokles: König Ödipus [429–425 v. Chr.]. Neuübersetzung in Iamben v. Reto Zingg. Mit einem Geleitwort v. Joachim Latacz. Stuttgart u. Weimar: Metzler 2002 (= Drama. Beiträge zum antiken Drama und seiner Rezeption. Beiheft 20).
- Söring, Jürgen: Natur und Kunst oder Dionysos und Apollo. Erwägungen zu Nietzsches ‚physiologischer Ästhetik‘. In: Harald Seubert (Hrsg.): Natur und Kunst in Nietzsches Denken. Köln, Weimar u. Wien: Böhlau 2002 (= Collegium Hermeneuticum 8), S. 113–135.
- Sperber, Alice: *Der Vorzugsschüler*. Marie von Ebner-Eschenbachs Novelle. (Über einen bestimmten Typus der Einstellung zum Kinde). In: Zeitschrift für psychoanalytische Pädagogik 5 (1931), H. 1. Neudruck. Würzburg: Journalfranz 1970, S. 259–263.
- Sperber, Manès: Zur Analyse der Tyrannis [1937]. In: Ders.: Zur Analyse der Tyrannis. Das Unglück, begabt zu sein. Zwei sozialpsychologische Essays. Wien: Europa-Verlag 1975, S. 23–104.
- Sperling, Alexander: Dystopien der Gegenwart. Negative Zukunftsvisionen in ‚post-utopischer Zeit‘. V&R unipress 2013 (= Gesellschaftskritische Literatur – Texte Autoren und Debatten 19).
- Springer, Mirjam: „Ich mus mich im offenen dehnen.“ Körper-Erzählungen im *Fiesko*. In: Peter-André Alt u. Stefanie Hundehege unter Mitarb. v. Magdalena Schanz (Hrsg.): Schillers Theaterpraxis. Berlin u. Boston: De Gruyter 2020 (= Perspektiven der Schiller-Forschung 2), S. 55–74.
- Springer, Mirjam: „Kein Auge thränenleer“. Schillers *Bürgschaft* und der Kanon. In: Text + Kritik (2002), Sonderband: Literarische Kanonbildung, S. 118–128.
- Städtler, Michael: Ein Monarch ist ein Outlaw. Souveränität und Widerstand im Licht von Kants *Naturrecht Feyerabend*. In: Dieter Hüning, Stefan Klingner u. Gianluca Sadun Bordoni (Hrsg.): Auf dem Weg zur kritischen Rechtslehre? Naturrecht, Moralphilosophie und Eigentumstheorie in Kants *Naturrecht Feyerabend*. Leiden u. Boston: Brill 2021 (= Early Modern Natural Law 4), S. 48–78.
- Stahr, Adolf: Bettina und ihr *Königsbuch*. Hamburg: Verlags-Comptoir 1844.
- Stark, Isolde: Despot und Tyrann bei Johann Wolfgang Goethe. In: Elisabeth Charlotte Welskopf (Hrsg.): Soziale Typenbegriffe im alten Griechenland und ihr Fortleben in den Sprachen der Welt. Bd. 5. Das Fortleben altgriechischer sozialer Typenbegriffe in der deutschen Sprache. Berlin: Akademie-Verlag 1981, S. 169–182.
- Stenzel, Jürgen: Über die ästhetische Erziehung eines Tyrannen. Zu Schillers Ballade *Die Bürgschaft*. In: Wulf Segebrecht (Hrsg.): Gedichte und Interpretationen. Bd. 3. Klassik und Romantik. Stuttgart: Reclam 1991 (= RUB 7892[5]), S. 169–180.
- Sternberger, Dolf: Politische Helden Schillers. In: Achim Aurnhammer, Klaus Manger u. Friedrich Strack (Hrsg.): Schiller und die höfische Welt. Tübingen: Niemeyer 1990, S. 307–317.

- Stierle, Karlheinz: Das große Meer des Sinns. Hermenautische Erkundungen in Dantes *Commedia*. München: Fink 2007.
- Strigl, Daniela: Berühmt sein ist nichts. Marie von Ebner-Eschenbach. Eine Biographie. Salzburg u. Wien: Residenz 2016.
- Strohm, Christoph: Widerstand/Widerstandsrecht II. Reformation und Neuzeit. In: Gerhard Krause u. Gerhard Müller (Hrsg.): Theologische Realenzyklopädie. Bd. 35. Berlin u. New York: De Gruyter 2003, S. 750–767.
- Strube, Werner: Baumgartens Ästhetik als Transformation seiner Theorie des Gedichts. In: Ernst Rohmer, Werner Wilhelm Schnabel u. Gunther Witting (Hrsg.): Texte Bilder Kontexte. Interdisziplinäre Beiträge zu Literatur, Kunst und Ästhetik der Neuzeit. Heidelberg: Winter 2000 (= Beihefte zum Euphorion 36), S. 21–41.
- Stuby, Gerhard: Recht und Solidarität im Denken von Albert Camus. Frankfurt a. M.: Klostermann 1965 (= Philosophische Abhandlungen XXVI).
- Stypulkowski, Katharina: Der bonus pater familias im klassischen Römischen Recht. Soziales Abbild und Rechtsbegriff. Hamburg: Kovac 2017 (= Schriftenreihe rechtsgeschichtliche Studien 77).
- Sudendorf, Werner: Chronik zur Entstehung des Films. In: Luise Dirscherl u. Gunther Nickel (Hrsg.): *DER BLAUE ENGEL*. Die Drehbuchentwürfe. Editiert, eingeleit. u. komm. v. Luise Dirscherl u. Gunther Nickel. Mit einer Chronik v. Werner Sudendorf. St. Ingbert: Röhrig Universitätsverlag 2000 (= Zuckmayer-Schriften 4), S. 51–69.
- Suetonius Tranquillus, C.: Caligula [nach 120]. In: Ders.: Die Kaiserviten. De vita Caesarum. Berühmte Männer. De viris illustribus. Lateinisch – deutsch. Hrsg. u. übers. v. Hans Martinet. 3. Aufl. Düsseldorf: Artemis & Winkler 2006 (= Sammlung Tusculum o. Bd.), S. 440–539.
- Süskind, Patrick: Das Parfum. Die Geschichte eines Mörders [1985]. Frankfurt a. M., Olten u. Wien: Büchergilde Gutenberg 1986.
- Szczepanski, Jens: Subjektivität und Ästhetik. Gegendiskurse zur Metaphysik des Subjekts im ästhetischen Denken bei Schlegel, Nietzsche und de Man. Bielefeld: transcript 2007.
- Szondi, Peter: Einführung in die literarische Hermeneutik. In: Ders.: Studienausgabe der Vorlesungen. Aus d. Nachlaß v. Peter Szondi hrsg. v. Jean Bollack mit Henriette Beese u. a. Bd. 5. Einführung in die literarische Hermeneutik. Hrsg. v. Jean Bollack u. Helen Stierlin. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1975, S. 7–191.
- Taeger, Angela: Ludwig XVI. (1754–1793). König von Frankreich. Stuttgart: Kohlhammer 2006.
- Tasker, Yvonne (Hrsg.): Action and adventure cinema. London u. a.: Routledge 2004.
- Tebben, Friederike: Genie und Charisma. Herrschaftsformen und Führerfiguren im Werk Thomas Manns. Tübingen: Narr Francke Attempto 2017.
- Thewalt, Andreas: Die Kim-Jong-Horror-Show. Warum Nordkoreas Tyrann Kim die Welt so fasziniert. In: Bild.de (14.1.2014). <https://www.bild.de/politik/ausland/kim-jong-un/phaenomen-kim-34126264.bild.html> (Zugriff zuletzt am 4.3.2024).

- Theweleit, Klaus: Männerphantasien [1977/78]. Vollst. u. um ein Nachw. erw. Neuausgabe. Berlin: Matthes u. Seitz 2019.
- Thiede, Rolf: Stereotypen vom Juden. Die frühen Schriften von Heinrich und Thomas Mann. Zum antisemitischen Diskurs der Moderne und dem Versuch seiner Überwindung. Berlin: Metropol 1998 (= Reihe Dokumente, Texte, Materialien 23).
- Tholen, Toni: Verlust und Nähe. Reflexion von Männlichkeit in der Literatur. Heidelberg: Winter 2005.
- Thor, Ingo: Saddam Hussein. Der Tyrann vom Tigris. In: Focus.de (8.5.2015). https://www.focus.de/politik/ausland/der-tyrann-vom-tigris-saddam-hussein_id_1771927.html (Zugriff zuletzt am 4.3.2024).
- Thorau, Dagmar u. Gernot Schaulinski (Hrsg.): Mythos Germania. Vision und Verbrechen. 2., akt. u. erw. Aufl. Berlin: Edition Berliner Unterwelten im Ch. Links Verlag 2016.
- Tippe, Sebastian: Toxische Männlichkeit. In: WDR 5 (8.1.2021). <https://www1.wdr.de/radio/wdr5/sendungen/neugier-genuegt/redezeit-sebastian-tippe-toxische-maennlichkeit-100.html> (Zugriff zuletzt am 8.2.2021).
- Tocqueville, Alexis de: Über die Demokratie in Amerika. Erster Teil [De la démocratie en Amérique, 1835]. Aus d. Französischen neu übertr. v. Hans Zbinden. In: Ders.: Werke und Briefe. Bd. 1. Auf Grund der französischen historisch-kritischen Ausgabe hrsg. v. I. P. Mayer in Gemeinschaft m. Theodor Eschenburg u. Hans Zbinden. Stuttgart: DVA, 1959.
- Toegel, Edith: Marie von Ebner-Eschenbach. Leben und Werk. New York: Lang 1997 (= Austrian Culture 25).
- Trautmann, Felix: Das politische Imaginäre. Zur Einleitung. In: Ders. (Hrsg.): Das politische Imaginäre. Köln: August Verlag 2017 (= Freiheit und Gesetz 5), S. 9–27.
- Trump, Mary L.: Mary Trump über ihren Onkel. „Ein Tyrann und verzogener Kerl“. Gespräch mit Antje Passenheim, ARD-Studio New York am 1.8.2020. In: tagesschau.de (1.8.2020). <https://www.tagesschau.de/ausland/mary-trump-interview-101.html> (Zugriff zuletzt am 4.3.2024).
- Turchetti, Mario: Tyrannie et tyrannicide de l'Antiquité à nos jours. Paris: Classiques Garnier 2013.
- Turk, Hort: „Situationen für die Menschheit.“ Schillers *Fiesko* im Vergleich der Fassungen als Dokument des politischen Theaters. In: Horst Turk u. Jean-Marie Valentin in Verbind. m. Peter Langemeyer (Hrsg.): Aspekte des politischen Theaters und Dramas von Calderón bis Georg Seidel. Bern u. a.: Lang 1996 (= Jahrbuch für Internationale Germanistik. Reihe A. Kongreßberichte 40), S. 131–158.
- Tuschinski, Alexander: *CALIGULA*: Reconstruction, analysis and its place in Tinto Brass' oeuvre. Bachelor-Thesis. Stuttgart Media University [o. V.] 2011, revised version: October 2013. <http://www.alexander-tuschinski.de/resources/CaligulaReconstructionAnalysisAlexanderTuschinski.pdf> (Zugriff zuletzt am 12.2.2022).

- Vaget, Hans Rudolf: Dilettantismus und Meisterschaft: Zum Problem des Dilettantismus bei Goethe. Praxis, Theorie, Zeitkritik. München: Winkler 1971.
- Versari, Margherita: „Blaue Blume“ – „Schwarze Blume“. Zwei poetische Symbole im Vergleich. In: Bettina Gruber u. Gerhard Plumpe (Hrsg.): *Romantik und Ästhetizismus. Festschrift für Paul Gerhard Klussmann*. Würzburg: Königshausen & Neumann 1999, S. 89–99.
- Versari, Margherita: Figuren der Zeit in der Dichtung Stefan Georges [Il tempo nella poesia di Stefan George. Percezione e figure, 2008]. Aus d. Italienischen übers. v. Stephan Oswald. Würzburg: Königshausen & Neumann 2013.
- Vischer, Friedrich Theodor: *Ästhetik oder Wissenschaft des Schönen* [1846–58]. Hrsg. v. Robert Vischer. 2. Nachdr. d. 2. Aufl. München 1922–23. Hildesheim u. a.: Olms 1996.
- Vogl, Joseph: IV.2 Poetologie des Wissens. In: Ralf Simon (Hrsg.): *Grundthemen der Literaturwissenschaft: Poetik und Poetizität*. Berlin u. Boston: De Gruyter 2018, S. 460–47.
- Vogl, Joseph (Hrsg.): *Poetologien des Wissens um 1800*. 2. Aufl. München: Fink 1999.
- Vogt, Jochen: *Thomas Mann: Buddenbrooks*. München: Fink 1983 (= UTB 1074).
- Vogtmeier, Michael: *Die Familie Mann und Buddenbrook im Lichte der Mehrgenerationen-Familientherapie. Untersuchungen zu Thomas Manns Buddenbrooks. Verfall einer Familie*. Frankfurt a. M. u. a.: Lang 1987 (= Deutsche Sprache und Literatur 996).
- Voit, Ludwig: *Der Ring des Polykrates*. In: Rupert Hirschenauer u. Albrecht Weber (Hrsg.): *Wege zum Gedicht II. Interpretation von Balladen*. München u. Zürich: Schnell und Steiner 1963, S. 203–212.
- Voltaire: *Gedicht über die Katastrophe von Lissabon* [Poème sur le désastre de Lisbonne, 1756]. Übers. v. Wolfgang Breidert. In: Wolfgang Breidert (Hrsg.): *Die Erschütterung der vollkommenen Welt. Die Wirkung des Erdbebens von Lissabon im Spiegel europäischer Zeitgenossen*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1994, S. 58–73.
- Voßkübler, Friedrich: *Kunst als Mythos der Moderne. Kulturphilosophische Vorlesungen zur Ästhetik von Kant, Schiller und Hegel über Schopenhauer, Wagner, Nietzsche und Marx bis zu Cassirer, Gramsci, Benjamin, Adorno und Cacciari. Mit Werkinterpretationsentwürfen zur bildenden Kunst, Musik und Literatur*. Würzburg: Königshausen & Neumann 2004.
- Wagner, Frank D.: *Mythos der Nation. Bronnen und Brecht*. Würzburg: Königshausen & Neumann 2015 (= Der Neue Brecht 15).
- Wagner, Roland: „Des Übermenschen Schönheit kam zu mir als Schatten“. *Ästhetiken, Ideologien und Lesarten von Konzeptionen des Übermenschlichen: Friedrich Nietzsche, Karl May, Sascha Schneider – das deutsche Fin de siècle und darüber hinaus*. Norderstedt: BoD 2015.

- Waites, Kate: Feminism Reboot in *MAD MAX: FURY ROAD* and Hulu's *THE HANDMAID'S TALE*. In: Barbara Brodman u. James E. Doan (Hrsg.): *Utopia and Dystopia in the Age of Trump. Images from Literature and Visual Arts*. Vancouver u. a.: Fairleigh Dickinson university Press 2019, S. 113–132.
- Wallat, Hendrik: Philosophie des Abgrunds – Abgrund der Philosophie. Friedrich Nietzsches Denken im Spannungsfeld von Ästhetik, Metaphysik(kritik) und Politik. Berlin: Helle Planke 2012 (= Philosophische Gespräche 27).
- Walser, Ernst: Die Gestalt des tragischen und des komischen Tyrannen in Mittelalter und Renaissance [1927]. In: Ders.: *Gesammelte Studien zur Geistesgeschichte der Renaissance*. Mit einer Einführung v. Werner Kaegi. Basel: Schwabe 1932, S. 191–210.
- Walsoe-Engels, Ingrid: Thomas Mann's Narrative Sorcery: The Structure of *Mario und der Zauberer*. In: *Colloquia Germanica* 22 (1989), H. 3/4, S. 244–259.
- Walter, Rudolf: Friedrich Nietzsche – Jugendstil – Heinrich Mann. Zur geistigen Situation der Jahrhundertwende. München: Fink 1976 (= Münchener germanistische Beiträge 17).
- Walter, Viktoria: Historiographische Praxis und politische Ästhetik. Die Tierparabel in Schillers *Verschwörung des Fiesko zu Genua*. In: Benjamin Biebuyck (Hrsg.): *Rhetorik und Geschichte*. Berlin u. Boston: De Gruyter 2019 (= Rhetorik 38), S. 38–52.
- Weber, Max: *Politik als Beruf* [1919]. Nachwort v. Ralf Dahrendorf. Stuttgart: Reclam 2006.
- Wehler, Hans-Ulrich: Einleitung. In: Ludwig Quidde: *Caligula. Schriften über Militarismus und Pazifismus*. Mit einer Einleitung hrsg. v. Hans-Ulrich Wehler. Frankfurt a. M.: Syndikat 1977, S. 7–18.
- Wehrle, Maren: Rückkehr der Autorität? Auf der Suche nach der verlorenen (Geschlechter)Normalität. In: Hilge Landweer u. Catherine Newmark (Hrsg.): *Wie männlich ist Autorität? Feministische Kritik und Aneignung*. Frankfurt a. M. u. New York: Campus 2018 (= Politik und Geschlechterverhältnisse 60), S. 219–240.
- Weidner, Daniel: <Brief an den Vater>. In: Manfred Engel u. Bernd Auerochs (Hrsg.): *Kafka-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*. Stuttgart u. Weimar: Metzler 2010, S. 293–301.
- Weisser Ring: Pressemitteilung 10.11.2020. Weisser Ring in größter Sorge wegen häuslicher Gewalt. https://weisser-ring.de/system/files/domains/weisser_ring_dev/downloads/pmweiserringingroesstersorgewegenhaeuslichergewalt.pdf (Zugriff zuletzt am 13.2.2021).
- Wendeler, Camillus (Hrsg.): *Briefwechsel des Freiherrn Karl Hartwig Gregor von Meusebach mit Jacob und Wilhelm Grimm*. Heilbronn: Henninger 1880.
- Werner, Helmut: *Tyranninnen. Grausame Frauen der Weltgeschichte*. Königswinter: Brandenburgisches Verl.-Haus 2010.
- Westphalen, Klaus: Der böse liebe Schatten. Über den Philologen als exemplarische Lehrerfigur. Eingeleitet von Klaus Westphalen. In: Ders. (Hrsg.): *Professor Unrat*

- und seine Kollegen. Literarische Portraits des Philologen. Eingel. v. Klaus Westphalen. Bamberg: Buchner 1986, S. 6–25.
- White, Hayden: Die Bedeutung der Form. Erzählstrukturen in der Geschichtsschreibung [The Content of the Form. Narrative Discourse and Historical Representation, 1987]. Aus d. Amerikanischen v. Margit Smuda. Frankfurt a. M.: Fischer 1990.
- Whittaker, Gwendolyn: Überbürdung – Subversion – Ermächtigung. Die Schule und die literarische Moderne 1880–1918. Göttingen: V&R unipress 2013 (= Literatur- und Mediengeschichte der Moderne 2).
- Widdig, Bernd: Männerbünde und Massen. Zur Krise männlicher Identität in der Literatur der Moderne. Opladen: Westdeutscher Verlag 1992, S. 128–143.
- Wieland, Christoph Martin: Geschichte des Agathon [1766/67]. In: Ders.: Wielands Werke. Historisch-kritische Ausgabe [Oßmannstedter Ausgabe]. Hrsg. v. Klaus Manger u. Jan Philipp Reemtsma. Bd. 8.1. Text. Bearb. v. Klaus Manger. Geschichte des Agathon. Endymions Taum. Musarion, oder die Philosophie der Grazien. Idris. Nadine. Chloe. Vorberichte und Zusätze. April 1766–Dezember 1769. Berlin u. New York: De Gruyter 2008, S. 1–452.
- Wieland, Christoph Martin: Über das Historische im Agathon [1773/94]. In: Ders.: Wielands Werke. Historisch-kritische Ausgabe [Oßmannstedter Ausgabe]. Hrsg. v. Klaus Manger u. Jan Philipp Reemtsma. Bd. 10.1.2. Text. Bearb. v. Hans-Peter Nowitzki u. Tina Hartmann. Agathon, Aspasia. Eine griechische Erzählung, Rezensionen. Mai 1773–Juli/August 1773. Berlin u. New York: De Gruyter 2009, S. 9–19.
- Wieland, Christoph Martin: Werke in zwölf Bdn. Hrsg. v. Gonthier-Louis Fink u. a. Bd. 3. Geschichte des Agathon. Hrsg. v. Klaus Manger. Frankfurt a. M.: Deutscher Klassiker Verlag 1986.
- Wiese, Benno von: Friedrich Schiller. Stuttgart: Metzler 1959.
- Wilczek, Reinhard: Zarathustras Wiederkehr. Die Nietzsche-Parodie in Patrick Süskinds *Das Parfum*. In: Wirkendes Wort 50 (2000), S. 248–255.
- Wilkinson, Sam: Caligula. London u. New York: Routledge 2005 (= Lancaster Pamphlets in Ancient History).
- Will, Herbert: Gewalt, Schuldgefühl und Religionsbildung – 100 Jahre nach *Totem und Tabu*. In: Eberhart Th. Haas (Hrsg.): 100 Jahre *Totem und Tabu*. Freud und die Fundamente der Kultur. Gießen: Psychosozial-Verlag 2012, S. 151–176.
- Willms, Johannes: Napoleon. Eine Biographie. München: Beck 2005.
- Winterhoff, Michael: Warum unsere Kinder Tyrannen werden. Oder: die Abschaffung der Kindheit. Unter Mitarb. v. Carsten Tergast. 16. Aufl. München: Goldmann 2010.
- Winterling, Aloys: Caligula. Eine Biographie. 2. Aufl. München: Beck 2019.
- Witte, Bernd: „Die Wahrheit, durch ein Bild sagen.“ Gellert als Fabeldichter. In: Ders. (Hrsg.): „Ein Lehrer der ganzen Nation“. Leben und Werk Christian Fürchtegott Gellerts. München: Fink 1990, S. 30–50.

- Witte, Egbert: Logik ohne Dornen. Die Rezeption von A. G. Baumgartens Ästhetik im Spannungsfeld von logischem Begriff und ästhetischer Anschauung. Hildesheim, Zürich u. New York: Olms 2000 (= Studien und Materialien zur Geschichte der Philosophie 53).
- Wittmann, Heiner: Albert Camus. Kunst und Moral. Frankfurt a. M. u. a.: Lang 2002 (= Dialoghi/Dialogues. Literatur und Kultur Italiens und Frankreichs 6).
- Wolf, Benedikt: Penetrierte Männlichkeit. Sexualität und Poetik in deutschsprachigen Erzähltexten der literarischen Moderne (1905–1969). Köln, Weimar u. Wien: Böhlau 2018 (= Literatur – Kultur – Geschlecht. Studien zur Literatur- und Kulturgeschichte 72).
- Wolf, Jean-Claude (Hrsg.): Eduard von Hartmann: Zeitgenosse und Gegenspieler Nietzsches. Würzburg: Königshausen & Neumann 2006.
- Wolf, Werner: Metaisierung als transgenerisches und transmediales Phänomen: Ein Systematisierungsversuch metareferentieller Formen und Begriffe in Literatur und anderen Medien. In: Janine Hauthal (Hrsg.): Metaisierung in Literatur und anderen Medien. Theoretische Grundlagen – historische Perspektiven – Metagattungen – Funktionen. Berlin u. New York: De Gruyter 2007 (= spectrum Literaturwissenschaft 12), S. 25–64.
- Wölfel, Kurt: Machiavellische Spuren in Schillers Dramatik. In: Achim Aurnhammer, Klaus Manger u. Friedrich Strack (Hrsg.): Schiller und die höfische Welt. Tübingen: Niemeyer 1990, S. 318–340.
- Wolff, Rudolf: Die Schule – so bitter wie Medizin. Zur Realismuskonzeption in Heinrich Manns *Professor Unrat*. In: Ders. (Hrsg.): Heinrich Mann. Werk und Wirkung. Bonn: Bouvier 1984 (= Sammlung Profile 7), S. 8–23.
- Wucherpennig, Wolf: Die Einsamkeit des Westens. Moderne, Dekadenz und Identität im Heliogabal-Stoff (Lombard, Couperus, George). In: Eduard Beutner u. Ulrike Tanzer (Hrsg.): Literatur als Geschichte des Ich. Würzburg: Königshausen & Neumann 2000, S. 154–172.
- Wysling, Hans: *Buddenbrooks*. In: Helmut Koopmann (Hrsg.): Thomas-Mann-Handbuch. Ungekürzte Ausg. d. 3., aktualis. Aufl. Frankfurt a. M.: Fischer 2005, S. 361–396.
- Zanucchi, Mario: *Algabal*. In: Jürgen Egyptien (Hrsg.): Stefan George – Werkkommentar. Berlin u. Boston: De Gruyter 2017, S. 60–96.
- Zeller, Regine: Cipolla und die Masse. Zu Thomas Manns Novelle *Mario und der Zauberer*. St. Ingbert: Röhrig 2006 (= Mannheimer Studien zur Literatur- und Kulturwissenschaft 40).
- Zeller, Regine: Gustave Le Bon, Sigmund Freud und Thomas Mann. Massenpsychologie in Mario und der Zauberer. In: Jahrbuch zur Kultur und Literatur der Weimarer Republik 9 (2004), S. 129–149.

- Zimmermann, Martin: Extreme Formen physischer Gewalt in der antiken Überlieferung. In: Ders. (Hrsg.): Extreme Formen von Gewalt in Bild und Text des Altertums. München: Utz 2009 (= Münchner Studien zur Alten Welt 5), S. 155–192.
- Zorn, Rudolf: Einleitung. In: Niccolò Machiavelli: Der Fürst, *„Il Principe“*. Übers. u. Hrsg. v. Rudolf Zorn. 3., durchges. Aufl. Stuttgart: Kröner 1963, S. IX–XXII.

Filmverzeichnis

Mad Max: Fury Road. Regie: George Miller. Drehbuch: George Miller, Brendan McCarthy u. Nico Lathouris. USA/AUS: Warner Bros. Pictures 2015. Fassung DVD 2015, 115 Min.

Abbildungsverzeichnis

Abb. 1 Richard Westall: *Das Schwert des Damokles* [The Sword of Damocles, 1812], Öl auf Leinwand, 130 × 103 cm, Ackland Art Museum.

Die Verwendung des Fotos erfolgt mit freundlicher Genehmigung vom Ackland Art Museum mit der Angabe:

Richard Westall, British, 1765–1836, *The Sword of Damocles*, 1812, oil on canvas, 51 3/16 × 40 9/16 × 3 1/4 in. (130 × 103 × 8.3 cm), frame: 63 1/2 × 52 3/4 in. (161.3 × 134 cm). Ackland Art Museum, University of North Carolina at Chapel Hill, Burton Emmett Collection, Ackland Fund, 79.10.1.

Abb. 2 Lawrence Alma-Tadema: *Die Rosen des Heliogabalus* [The Roses of Heliogabalus, 1888], Öl auf Leinwand, 132,7 × 214,4 cm, Colección Pérez Simón, Mexiko.

Wikimedia Commons/public domain: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:The_Roses_of_Heliogabalus.jpg (Zugriff zuletzt am 12.6.2024).

Abb. 3 Der dystopische Tyrann Immortan Joe legt in einer *close up*-Einstellung seine Atemmaske an.

Screenshot/Bildzitat: Mad Max: Fury Road. Regie: George Miller. Drehbuch: George Miller, Brendan McCarthy u. Nico Lathouris. USA/AUS: Warner Bros. Pictures 2015. Fassung DVD 2015, 115 Min., TC: 00:07:08.

Personenregister

- Abdülmecid I. 535
 Adorno, Theodor W. 307, 607
 Aegidius Romanus 41
 Aelius Lampridius 551
 Agrippina, Iulia (die Jüngere) 832
 Aischylos 306
 Albertus Magnus 221
 Alexander, Severus 571
 Alexander der Große 295, 392, 393, 821
 Alexander von Pherai/Pherae 392, 393
 Alkibiades 263
 Amasis 494, 496
 Alma-Tadema, Lawrence 26, 552, 574, 575
 Amin, Idi 7
 Anaximander 304
 Andersch, Alfred 611
 Appius Claudius Crassus 481
 Aragon, Louis 177
 Arendt, Hannah 12, 16, 17, 35, 36, 56, 76–81,
 102, 135–137, 157, 243, 371, 373, 374, 603,
 612, 615, 809
 Aristogeiton 510
 Aristoteles 8, 12, 16, 34, 35, 53, 56–66, 69,
 71–73, 76, 78, 163, 173, 183, 216, 261, 277,
 371–373, 375, 382, 409, 462, 513, 809
 Arnim, Achim von 524
 Arnim, Bettina von 12, 25, 26, 375, 509–543,
 577, 813, 814, 818, 821, 824
 Artaud, Antonin 552, 554, 620
 Assad, Baschar al- 7
 Atkinson, James Jasper 94, 95
 Attila 8, 393
 Augustinus von Hippo 16, 249
 Augustus 828
 Austin, John Langshaw 15

 Bachmann, Ingeborg 829
 Barthes, Roland 295
 Báthory, Elisabeth 832
 Baudelaire, Charles 549
 Bauer, Felice 625
 Baumgarten, Alexander Gottlieb 12, 20–22,
 183, 185–215, 218, 239, 254, 272, 280, 285,
 291, 292, 299, 333, 336, 346, 372, 376,
 380, 381, 750, 811
 Benjamin, Walter 12, 18, 24, 149–161, 163,
 235, 243, 256, 371, 373–375, 380, 381,
 382, 572, 698, 760, 810, 820
 Berve, Helmut 3, 5, 16, 44–51, 56, 58, 59,
 64, 65, 163, 371, 372, 375, 382, 397, 398,
 408, 809
 Beyer, Marcel 29
 Biden, Joe 119
 Birken, Sigmund von 43
 Bismarck, Otto von 344
 Blanchot, Maurice 778
 Blanckenburg, Christian Friedrich von 405
 Boccaccio, Giovanni 672
 Bohrer, Karl Heinz 186
 Borgia (Familie) 343
 Börne, Ludwig 43
 Bosch, Hieronymus 675
 Boucher, François 483
 Bourdieu, Pierre 12, 17, 18, 126, 128–134, 136,
 139, 144, 371, 377, 379, 381, 428, 788, 806,
 810, 829
 Braccio da Montone 6
 Brant, Sebastian 623
 Brass, Tinto 828
 Brecht, Bertolt 154, 453, 505, 643, 693
 Bronnen, Arnolt 12, 27, 377, 379, 577, 597,
 626, 629, 634, 643–661, 809, 810, 814,
 815, 818, 819, 824, 825
 [Brutus/Lucius Iunius Brutus] 474, 482
 Brutus [Marcus Iunius Brutus] 388, 415, 451,
 474, 477
 Büchner, Georg 658
 Busch, Wilhelm 579
 Butler, Judith 15, 17, 116, 117, 129, 133, 610, 639

 Caesar, Gaius Iulius [auch: Gaius Julius
 Cäsar] 211, 344, 359, 388, 474, 709, 779
 Caligula [Gaius Caesar Augustus
 Germanicus] 7, 28, 51–56, 415, 551, 700,
 703, 707–711, 726
 Camus, Albert 12, 14, 28, 53, 115, 375–377,
 381, 382, 699–743, 810, 822, 828
 Canetti, Elias 829
 Canetti, Veza 829
 Capitolinus, Julius 551

- Caracalla 553, 550
 Carl Alexander (Sachsen-Weimar-Eisenach) 524
 Cassirer, Ernst 200
 Cassius [Gaius Cassius Longinus] 388
 Cassius Dio 54, 551, 717
 Cater, Richard 794
 Catilina, Lucius Sergius 344
 Cato Censorius, Marcus Porcius [Cato der Ältere] 215
 Cavalli, Francesco 552
 Chaerea, Cassius 726
 Chamisso, Adelbert von 766
 Chaplin, Charlie 278
 Chomeini, Ruhollah 3
 Christina von Schweden 832
 Cicero, Marcus Tullius 16, 211, 392, 398
 Claudius 710
 Clausewitz, Carl von 122
 Clinton, Bill 786
 Clinton, Hilary 804
 Commodus 54, 279
 Connell, Raewyn/Robert W. 12, 17, 115–123, 129, 134, 135, 137, 138, 140, 371, 377, 381, 584, 810
 Corneille, Pierre 24
- [Damokles] 395, 397, 389, 401, 827
 Dante Alighieri 12, 14, 16, 23, 24, 369, 375, 380, 387–394, 397, 449, 501, 577, 592, 699, 812–814, 816–821
 Danton, Georges 740
 Darwin, Charles 88, 89, 91, 92, 94, 96, 283, 287, 345
 Dawkins, Johnny 672
 Deleuze, Gilles 128
 Descartes, René 166, 192, 200
 Diderot, Denis 264
 Diesel, Vin 785
 Dietrich, Marlene 607
 Diodor 49
 Dionysios I. [Dionysios I. von Syrakus/
 Dionysios I., der Ältere] 49, 375, 389, 392, 395, 397, 389, 401, 402, 408, 493, 500, 501, 703, 821
 Dionysios II. [Dionysios II. von Syrakus/
 Dionysios II., der Jüngere] 24, 57, 375, 381, 395, 397, 389, 401, 408, 537, 821
 Dirigl, August 562
- Döblin, Alfred 829
 Dürrenmatt, Friedrich 489, 827, 828, 833
- Eaton, Courtney 798
 Ebner-Eschenbach, Marie von 12, 26, 27, 377, 577, 593–605, 608, 647, 650, 809, 810, 813, 815, 818, 824, 825
 Eduard I. 392
 Eduard VI. 123
 Eichendorff, Joseph von 765
 Elagabal/Heliogabalus/Marcus Aurelius Antoninus 26, 279, 413, 545–547, 549–555, 557, 561, 574, 707, 828
 Elias, Norbert 12, 18, 19, 34, 80, 100, 118, 133, 136, 144, 163–174, 179, 201, 362, 371, 410, 436, 443, 633, 709, 810
 Elisabeth I. 123
 Elsner, Gisela 829
 Empedokles 302, 304
 Engels, Friedrich 17, 77
 Epikur 249
 Erdoğan, Recep Tayyip 7, 836
 Eugen, Karl 452
 Euripides 46, 211, 306, 405
 Ezzelino III. da Romano 392
- Fallersleben, August Heinrich Hoffmann von 124
 Feuillade, Louis 575
 Fichte, Johann Gottlieb 67
 Fielding, Henry 405
 Fleißer, Marieluise 829
 Fontane, Theodor 835
 Förster-Nietzsche, Elisabeth 320
 Foucault, Michel 12, 19, 100, 110, 164, 175–182, 186, 216, 295, 371–373, 378, 379, 382, 521, 776, 810
 Franck, Julia 29
 Franco, Francisco 7, 697
 Fredegunde 832
 Freud, Sigmund 12, 17, 83–114, 138, 145, 163, 207, 225, 230, 352, 362, 371, 372, 374, 377, 380, 382, 462, 524, 579, 598, 601, 644, 673, 695, 794, 809
 Friedrich II. (HRR) 392
 Friedrich Wilhelm I. 7
 Friedrich Wilhelm IV. 509–511, 521, 522, 524, 532, 534, 535
 Fromm, Erich 18, 76, 120, 140, 144, 145, 371

- Gabrielli, Cesare 668
 Gaddafi, Muammar al- 1
 Galilei, Galileo 192
 Gartzwiller, Hilger 150
 Garve, Christian 494
 Gautier, Théophile 549
 Gellert, Christian Fürchtegott 12, 14, 24, 375,
 377, 395–403, 449, 500, 577, 814, 815,
 817, 818, 821, 827
 George, Stefan 12, 14, 26, 29, 54, 115, 375, 376,
 379, 382, 484, 545–576, 814, 817, 822
 Gerhard von Minden 43
 Gerlach, Arthur von 781
 Germanicus 711
 Gibson, Mel 783
 Giovanni dalle Bande Nere 6
 Goethe, Catharina Elisabeth 511–513, 532
 Goethe, Johann Caspar 512
 Goethe, Johann Wolfgang von 5, 37, 216,
 257, 263, 264, 395, 501, 503, 534, 750,
 776, 827, 833, 834
 Goetz, Rainald 829
 Gotthelf, Jeremias 834
 Grasshoff, Alex 672
 Grimm, Jacob 15, 38, 509, 833, 834
 Grimm, Wilhelm 15, 38, 833, 834
 Großmann, Gustav Friedrich Wilhelm 447
 Grunholzer, Heinrich 511
 Gryphius, Andreas 24, 43, 154, 156, 158
 Guattari, Félix 128
 Günderrode, Karoline von 534
 Gyges 303

 Hagan, Jennifer 795
 Hallmann, Johann Christian 156
 Hardy, Tom 783, 805
 Harmodios 510
 Hartmann, Eduard von 282
 Hasenclever, Walter 626, 643
 Hatschepsut 832
 Hebbel, Friedrich 827
 Hébertot, Jacques 699
 Hegel, Georg Wilhelm Friedrich 20, 26, 67,
 171, 184, 185, 239, 255–261, 265–270, 273,
 275, 276, 280, 525, 539, 540
 Heidegger, Martin 320, 333
 Heinrich von Mügeln 41
 Heinrich IV. (Frankreich) 150
 Heinrich IV. (HRR) 7
 Hemsworth, Chris 782
 Henry of Almain [Heinrich von Cornwallis]
 392
 Heraklit 306
 Herodes [Herodes der Große] 156–158, 160
 Herodian 551
 Herodot 46, 494–496, 497
 Hesse, Hermann 608, 829, 830
 Hirohito 3
 Hitler, Adolf 3, 8, 127, 234, 278, 453, 505,
 550, 664, 676, 678, 693, 695–698, 742,
 752, 756
 Hobbes, Thomas 12, 16, 56, 72–76, 80, 91–93,
 122, 125, 163, 177, 229, 353, 371, 381, 513,
 538, 584, 630, 809
 Hoffmann, E. T. A. 640, 672
 Hofmannsthal, Hugo von 560
 Holtzmann, Daniel 150
 Homer 272, 413, 623
 Hope, Thomas 401, 402
 Horaz 398
 Horkheimer, Max 18, 140–144, 146, 307
 Horváth, Ödön von 646, 647, 829
 Houlst, Nicholas 798
 Howard, John 794
 Hulme, Lachy 782
 Huntington-Whiteley, Rosie 798
 Hussein, Saddam 1
 Hutten, Ulrich von 827
 Huysmans, Joris-Karl 549, 761
 Hyginus, Gaius Iulius 501

 İbrahim/Ibrahim I. 7
 Iwan/Ivan IV. 7

 Jannings, Emil 607
 Janowitz, Hans 781
 Jean Paul [Johann Paul Friedrich Richter]
 245, 246, 264
 Jelinek, Elfriede 833
 Jesus von Nazaret 124, 249, 250, 555
 Johannes von Brakel 41
 Jones, Nathan 792
 Josephus/Iosephus, Flavius 726
 Jouvenel, Bertrand de 79
 Judas Iskariot 388
 Jünger, Ernst 830, 831

- Kafka, Franz 12, 27, 78, 140, 377, 379, 577,
 604, 621, 625–642, 644, 649, 651, 653,
 661, 720, 809, 810, 813, 815, 819, 824, 825,
 829, 834
 Kafka, Hermann 627, 642
 Kane, Sarah 267, 268
 Kanitz, Otto Felix 829
 Kant, Immanuel 20, 110, 183–185, 204, 218,
 219, 232, 251, 256, 301, 313, 328, 438,
 525, 587
 Kantorowicz, Ernst Hartwig 17, 18, 118,
 122–126, 129, 371, 740, 810
 Karl I. von Anjou 392
 Karl Friedrich Alexander von Württemberg
 524
 Karmakar, Romuald 290
 Katharina II. 832
 Keays-Bryne, Hugh 782
 Kedrenos/Cedrenus, Georgios 154
 Keitel, Wilhelm 756
 Keller, Gottfried 771
 Kenihan, Quentin 793
 Keough, Riley 798
 Key, Ellen 378, 577, 828
 Kim Il-sung 7
 Kim Jong-un 1, 7, 836
 Kinkel, Johann Gottfried 534, 535
 Kleist, Heinrich von 39, 458, 752, 779, 797,
 834
 Klinger, Friedrich Maximilian 401, 827
 Knight, Sir Richard Payne 401, 402
 Kolumbus/Columbus, Christoph 295
 Köselitz, Johann Heinrich [,Peter Gast'] 320
 Kosztolányi, Dezső 703, 704, 828
 Kracauer, Siegfried 607, 781
 Krafft-Ebing, Richard von 103
 Kravitz, Zoë 798

 Lacan, Jaques 119, 639
 Lampridius, Aelius 551, 571
 Lang, Fritz 781
 Laplanche, Jean 107, 108
 La Rochefoucauld, François de 229
 Las Casas, Bartolomé de 122
 Le Bon, Gustave 28, 373, 462, 664, 668,
 673–675, 691, 695, 752
 Lee, Abbey 798

 Leibniz, Gottfried Wilhelm 166, 167, 191,
 192, 220
 Leni, Paul 781
 Leonardo da Vinci 192
 Leopold II. (Belgien) 7
 Le Pen, Marine 3
 Lepenies, Wolf 186
 Lessing, Gotthold Ephraim 274, 405, 481,
 831, 832
 Livia Drusilla 832
 Locke, John 16, 17
 Lohenstein, Daniel Casper von 24, 156
 Lombard, Jean 556
 Lombroso, Cesare 247
 Lorenzetti, Ambrogio 270, 374, 650
 Ludwig I. (Bayern) 524
 Ludwig II. (Bayern) 54, 381, 555, 562
 Ludwig XIV. 122, 123
 Ludwig XVI. 9, 19, 180, 181, 373, 382
 Luise von Mecklenburg-Strelitz [Königin
 Luise] 511
 Lukács, Georg 283, 284
 Lukian von Samosata 4, 827
 Luther, Martin 41, 42, 186

 Machiavelli, Niccolò 12, 16, 56, 62, 66–72,
 78, 163, 184, 279, 282, 358, 371–374, 381,
 409, 428, 452, 453, 462, 469, 484, 510,
 513, 809
 Macrinus 550
 Maesa, Julia 571, 572
 Maffesoli, Michel 186
 de Man, Paul 695
 Mann, Heinrich 12, 27, 52, 135, 258, 358, 378,
 380, 577, 607–623, 664, 673, 810, 813,
 815, 818, 824, 825, 829, 830
 Mann, Katia 668
 Mann, Michael 668
 Mann, Thomas 12, 26, 28, 102, 376, 378, 380,
 382, 460, 462, 577, 580–592, 595, 608,
 609, 611, 612, 663–698, 752, 766, 775,
 809, 810, 813–815, 819, 823–825
 Mann Borgese, Elisabeth 668
 Mannheim, Ernst 18, 140, 146, 147
 Mao Zedong 7
 Marc/Mark Aurel 415
 Marcuse, Herbert 18, 140, 146

- Maria I. [„Bloody Mary“] 832
 Marx, Karl 17, 164
 Mayer, Carl 781
 Medici, Caterina de'/Katharina von 7, 832
 Medici, Lorenzo de' 67
 Meese, Jonathan 286
 Meier, Georg Friedrich 195
 Meloni, Giorgia 3
 Mengistu Haile Mariam 3
 Mesquita, Bruce Bueno de 2
 Messalina, Valeria 832
 Meusebach, Karl Hartwig 509
 Mieroslawski, Ludwik 534
 Mill, John Stuart 360
 Miller, George 12, 29, 699, 781–807, 814
 Mirabeau, Honoré Gabriel Victor de Riqueti, comte de 263
 Molière [Jean-Baptiste Poquelin] 305
 Monnerot, Jules 50
 Montespan, Madame de [Françoise de Rochechouart, Marquise de Montespan] 832
 Montesquieu, Charles-Louis de Secondat, Baron de La Brède et de 17, 79
 Montfort, Guido von [Guy de Montfort] 392
 Montfort, Simon von 392
 Morwitz, Ernst 546
 Mozart, Wolfgang Amadeus 836
 Mugabe, Robert 7
 Müller, Heiner 719, 833, 835
 Müller, Robert 833
 Münkler, Herfried 72, 73
 Murnau, Friedrich Wilhelm 781
 Musil, Robert 109, 223, 697, 830
 Musk, Elon 78
 Mussolini, Benito 3, 664, 678, 693, 695, 697

 Näcke, Paul 98
 Napoleon Bonaparte 7, 67, 303, 321, 344, 453, 510, 526–533, 539, 540, 541, 543, 697, 752, 759
 Nebukadnezar II. 514
 Nero [Nero Claudius Caesar Augustus Germanicus] 7, 54, 211, 272, 311, 413, 465, 551, 700, 703, 704, 828
 Neukirch, Melchior 149
 Neumann, Franz 76

 Nietzsche, Friedrich 12, 20–22, 87, 95, 96, 118, 134, 183, 185, 187, 198, 201, 265, 280–365, 371, 372–378, 380–382, 401, 452, 453, 455, 540, 546, 561, 568, 581, 616, 617, 683, 696, 706, 746, 751, 752, 762, 764, 765, 776, 784, 811
 Nilsson, Kjell 789
 Novalis [Georg Philipp Friedrich von Hardenberg] 524, 562, 762

 Obizzo II. d'Este 391, 392
 Omar, Mohammed 3
 Oroites 494
 Orwell, George 835
 Ossietzky, Carl von 607
 Overbeck, Franz 290
 Ovid [Publius Ovidius Naso] 4, 584, 827, 828

 Parmenides 304
 Parsons, Talcott 166
 Paulis, Johannes 41
 Pazzo, Rinier 393, 394
 Periandros 49
 Perilaos 3, 4, 391
 Peter I. 7
 Petrarca, Francesco 388
 Pforr, Anton von 41
 Phalaris von Akragas 3, 4, 382, 391, 431, 827
 Pheidon von Argos 46
 Philon von Alexandria 717
 Pinochet, Augusto 7
 Platon 8, 16, 35, 48, 56, 57, 183, 193, 218, 251, 263, 301, 302, 304, 308, 310, 316, 326, 352, 373, 408, 418, 431, 513, 514, 534, 537, 815, 821
 Plowden, Edmund 123, 124
 Plutarch 415
 Poe, Edgar Allan 549
 Pol Pot 3
 Polykrates 25, 494, 495, 499
 Pontalis, Jean-Bertrand 107, 108
 Porcia 474
 Pseudo-Longinus 183, 206–210, 214, 372
 Putin, Wladimir Wladimirowitsch 1, 2, 7, 543, 836
 Pyrrhos I./Pyrrhus 393
 Pythagoras 304

- Qing, Jiang 7
 Quidde, Ludwig 16, 28, 44, 51–56, 163, 371,
 372, 374, 375, 381, 382, 707, 713, 809
 Quitting, Arnold 150

 Racine, Jean 24
 Raff, Gideon 2
 Ranavalona I. 832
 Ransmayr, Christoph 828, 834
 Reich-Ranicki, Marcel 745, 751
 Rhue, Morton [Todd Strasser] 672
 Richard III. 7
 Ricœur, Paul 9
 Rinieri/Rinier da Corneto 393, 394
 Robertson, William 448
 Robespierre, Maximilien de 9, 180, 181, 236,
 453
 Rosenkranz, Karl 12, 20–22, 183, 185–187,
 204, 255–280, 291, 296, 299, 347, 371,
 372, 374, 378, 380, 413, 582, 609, 620,
 634, 650, 750, 754, 772, 811, 820
 Rousseau, Jean-Jacques 17, 350, 453, 515, 516
 Rufus, Gaius Musonius 215
 Rühle, Otto 829

 Sachs, Hans 43
 Sachs, Michael 149
 Sade, Donatien Alphonse François Marquis
 de 103, 104, 181, 740, 752, 765, 831
 Saint-Just, Louis Antoine de [Louis-Antoine-
 Léon de Saint-Just de Richebourg] 181,
 716, 739, 740, 741
 Saint-Paul, Albert 555
 Sand, George [Amantine Aurore Lucile
 Dupin de Francueil] 264
 Saturninus, Gnaeus Sentius (Konsul 41) 709
 Savigny, Friedrich Carl von 524
 Savonarola, Girolamo 66, 111
 Schelling, Friedrich Wilhelm Joseph 256
 Schikaneder, Emanuel 836
 Schiller, Friedrich von 5, 12, 14, 24, 25, 37,
 184, 199, 201, 204, 216, 257, 266, 273, 274,
 375, 376, 379, 380, 382, 396, 397, 419,
 434, 447–508, 577, 613, 652, 702, 726,
 809, 812, 814, 815, 817, 821, 828, 833
 Schlegel, Friedrich 216, 534
 Schmitt, Carl 152, 153, 159, 160, 169, 371

 Schopenhauer, Arthur 12, 20–22, 87, 158,
 183, 185, 187, 198, 215–256, 258, 259,
 263–265, 268, 291–296, 298, 299, 301,
 317–319, 323, 325, 332, 371–374, 376, 377,
 380, 455, 499, 581, 617, 750, 751, 811
 Schrenck-Notzing, Albert von 685
 Semiramis 832
 Seneca, Lucius Annaeus 707
 Sextus Pompeius 393
 Sforza, Muzio Attendolo 6
 Shakespeare, William 6, 7, 62, 69, 70, 236,
 263, 274, 488, 722, 742, 832, 833
 Shelley, Percy Bysshe 270
 Siemens, Werner von 562
 Sienkiewicz, Henryk 828
 Smith, Alastair 2
 Sokrates 22, 66, 262, 263, 281, 295, 303–310,
 344, 373, 377, 513
 Solon 304
 Solschenizyn, Alexander 81
 Sophokles 5, 6, 306, 495, 499, 700, 716
 Sordello da Goito 387
 Spano, Pippo [Philippo Scolari] 358
 Speer, Albert 234
 Sperber, Manès 7
 Stahr, Adolf 510
 Stalin, Josef 3, 81, 339, 836
 Stanišić, Saša 29
 Stark, Christoph 2
 Statius, Publius Papinius 387
 Stauffenberg, Claus Schenk Graf von 550
 Steffan, Mathaeus 150
 Sternberg, Josef von 607
 Stirner, Max [Johann Caspar Schmidt] 282
 Stranitzky, Joseph Anton 154
 Sueton [Gaius Suetonius Tranquillus] 54,
 700, 705, 707, 709, 710, 717, 732
 Suharto 3
 Süskind, Patrick 12, 14, 28, 376, 379, 382, 383,
 745–780, 809, 814

 Tacitus, Publius Cornelius 211, 709, 717, 828
 Ta-ki Wu [Wu Zetian] 832
 Taylor, Charles Ghankay 3
 Taylor-Joy, Anya 782
 Tertullian [Quintus Septimius Florens
 Tertullianus] 156

- Thamm, Balthasar 149
 Theoderich der Große 6
 Theophrastos von Eresos 305
 Theweleit, Klaus 12, 17, 18, 122, 126–129, 136, 371, 601, 648, 810
 Thomas von Aquin 16
 Thomasius, Christian 193
 Thrasybulos 49
 Tiberius [Tiberius Iulius Caesar Augustus] 311
 Tocqueville, Alexis de 17, 74, 360
 Trajan 413
 Trump, Donald John 1, 7, 119, 795, 804, 836
 Trump, Mary Lea 1
 Tsü-hsi [Cixi] 832
 Turner, Tina 805
 Tykwer, Tom 747, 828
 Tysens, Gysbert 552

 Ulrich von Württemberg 827

 Vergil/Virgil [Publius Vergilius Maro] 387, 393
 Verginius/Virginus [Lucius Verginius] 459, 481
 Verlaine, Paul 549
 Viertel, Berthold 643
 Virilio, Paul 186
 Vischer, Friedrich Theodor 20, 185
 Voltaire [François-Marie Arouet] 39, 254

 Wagner, Richard 22, 291, 295, 298–300, 344, 373, 377, 381, 581, 595, 696
 Waldis, Burkhard 43
 Waldung, Wolfgang 149
 Weber, Max 28, 90, 100, 101, 132, 164, 166, 198, 373, 462, 664, 674
 Wechsler, Judith 186
 Weckerlin, Georg Rudolf 43
 Weidel, Alice 3
 Weisse, Christian Hermann 257
 Werfel, Franz 626
 Westall, Richard 24, 395, 396, 401–403
 White, Hayden 9, 44, 45
 Wieland, Christoph Martin 12, 14, 24, 57, 201, 375, 381, 395–397, 401, 405–445, 449, 500, 508, 513, 524, 534, 537, 577, 639, 810, 812, 814–818, 820, 821
 Wiene, Robert 781
 Wilde, Oscar 549
 Wilhelm II. 16, 51–55, 377, 555, 578, 579, 607, 608
 Winckelmann, Johann Joachim 257
 Wohryzek, Julie 627
 Wolff, Christian 192, 193, 212
 Woolf, Virginia 829

 Xenophon 303, 405
 Xiphilinos, Johannes 551

 Zelter, Joachim 833
 Zonaras, Johannes 154

Tyrannen stehen in Kulturen seit der Antike mit Gewalt, Herrschaft, Willkür und Hybris in Beziehung. Insbesondere ab dem 18. Jahrhundert treten sie in literarischen Texten zudem als narzisstische, gierige und manipulative Männerfiguren in Erscheinung, zeigen sich jedoch auch belehrend oder unbelehrbar und wirken monströs oder kreatürlich.

Tyrannenfiguren und die interdependente Gewaltherrschaft der Tyrannis sind politisch und ästhetisch konstruiert. Die interdisziplinäre Studie verschränkt ästhetische Theorien mit der Analyse von politischen Imaginationen der Tyrannis in literarischen Texten und einem Filmbeispiel. Staatstheoretische Erörterungen (Aristoteles, Machiavelli, Hobbes, Arendt), die Reflexion tyrannischer Männlichkeiten (Theweleit, Connell, Bourdieu), die Kulturtheorien von Freud, Benjamin, Elias und Foucault sowie die Ästhetiktheorien von Baumgarten, Schopenhauer, Rosenkranz und Nietzsche bilden die Grundlage für die Untersuchung der Tyrannisfigurationen. Ästhetiken der Tyrannis werden nach einem Rückblick auf Dante in Texten von Gellert, Wieland, Schiller, Bettina von Arnim, George, Thomas und Heinrich Mann, Ebner-Eschenbach, Kafka, Bronnen, Camus und Süskind sowie in Millers Film *MAD MAX: FURY ROAD* analysiert. Hierbei stehen antike Tyrannen, Künstlertyrannen, Haustyrannen, Lehrertyrannen und dystopische Tyrannen im Fokus, verbunden mit den Themenbereichen Räume, Binnenkunstwerke, Theatralität und Spiel im Spiel sowie Morden und Tyrannenmord.

Die Studie untersucht die seit dem 18. Jahrhundert besonders hervortretende Affinität von Kulturen und ihren Ästhetiken zur Gewaltherrschaft und beinhaltet zugleich eine kritische Reflexion der Tyrannis.

ISBN 978-3-7705-6859-8

