

Die Sprache der Infamie II

Achim Geisenhanslüke

Die Sprache der Infamie II

Literatur und Niedertracht

Wilhelm Fink

Umschlagabbildung: Hieronymus Bosch, *Die Kreuztragung Christi*, Detail. Gent, Königliches Museum

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.

Alle Rechte vorbehalten. Dieses Werk sowie einzelne Teile desselben sind urheberrechtlich geschützt. Jede Verwertung in anderen als den gesetzlich zugelassenen Fällen ist ohne vorherige schriftliche Zustimmung des Verlags nicht zulässig.

© 2018 Wilhelm Fink Verlag, ein Imprint der Brill-Gruppe
(Koninklijke Brill NV, Leiden, Niederlande; Brill USA Inc., Boston MA, USA; Brill Asia Pte Ltd, Singapore; Brill Deutschland GmbH, Paderborn, Deutschland)

Internet: www.fink.de

Einbandgestaltung: Evelyn Ziegler, München
Herstellung: Brill Deutschland GmbH, Paderborn

ISBN 978-3-7705-6297-8

Inhalt

Vorwort IX

Einleitung: Literatur und Niedertracht 1

TEIL 1

Die Infamie auf der Bühne. Shakespeare – Schiller – Kleist – Büchner

- I Der infame Souverän. Figurationen des Bösen in Shakespeares *Richard III* 9
 - 1.1 Die Literatur, das Böse und die Infamie 9
 - 1.2 Der infame Souverän. *Richard III* 13
 - 1.3 Richard und die Sprache der Infamie 17
 - 1.4 Ehre und Scham: Der König und der Blick der Anderen 20
 - 1.5 Aufstieg und Fall des infamen Souveräns 23
 - 1.6 Infamie und Souveränität 27

- II **Peinliche Reste. Schiller und die Ehre** 31
 - 2.1 Ende der Tragödie? 31
 - 2.2 Ehrwürdige Missetäter. *Die Räuber* 33
 - 2.3 Ehrkonflikte in Schillers Dramen 36
 - 2.4 Die verlorene Ehre der Maria Stuart 38
 - 2.5 Von der Ehre zur Würde 40

- III **Verletzte Würde. Kleist und Büchner** 43
 - 3.1 Infame Scherze bei Kleist 43
 - 3.2 Die Ehre des Soldaten. *Prinz Friedrich von Homburg* 43
 - 3.3 Die Schande der Gnade 46
 - 3.4 Büchner und das Theater der Infamie. *Woyzeck* 49
 - 3.5 Menschenwürde 59

TEIL 2

Literatur und Niedertracht

- I **Die Niedertracht der Lust. Sade – Klossowski – Bataille** 67
 - 1.1 Apologie des Lasters. Sades *Les Cent Vingt Journées de Sodome* 67
 - 1.2 Die Ordnung der Libertinage 69

- 1.3 Sade, die Blasphemie und das Obszöne 72
- 1.4 Nach Sade 75
- 1.5 Klossowski und die Gesetze der Gastfreundschaft 77
- 1.6 Batailles Transgressionen 83
- 1.7 Infame Lust 88

- II Die Niedertracht des Glaubens. Lewis – Kleist – Hoffmann 91**
 - 2.1 Der infame Mönch. Matthew Lewis' *The Monk* 91
 - 2.2 Kleist und die aufgeklärte Familie 97
 - 2.3 Die Geschichte einer Kaufmannsfamilie. *Der Findling* 100
 - 2.4 Kleist und die fragmentierte Familie 103
 - 2.5 E.T.A. Hoffmann und die Rückkehr des Mönchs. *Die Elixiere des Teufels* 114
 - 2.6 Infame Familie 122

- III Die Niedertracht des Verbrechens. Lacenaire – Lessing – Lang 127**
 - 3.1 Falsche Infamie? Lacenaire und die Schrift des Verbrechens 127
 - 3.2 Familiengeschichte eines Mörders 129
 - 3.3 Lacenaire und die Poesie des Verbrechens 131
 - 3.4 Die Geburt des Triebtäters. Lessing und der Fall Haarmann 135
 - 3.5 Das Stigma des Verbrechens. *M – Eine Stadt sucht einen Mörder* 143
 - 3.6 Infame Täter 145

- IV Niederträchtige Attentate. Joseph Conrads *The Secret Agent* 149**
 - 4.1 Die Literatur und der Ruhm der Anarchie 149
 - 4.2 Der Fall Lucheni 151
 - 4.3 15. Februar 1894, Greenwich 154
 - 4.4 Infame Familienbilder bei Conrad 158
 - 4.5 Idiotic Grimaces 161
 - 4.6 A Domestic Drama 164
 - 4.7 Von der Infamie zur Infimie 167

TEIL 3

Niederträchtige Erzähler

- I Der infame Erzähler. Dostojewski und Nabokov 173**
 - 1.1 Dostojewski und die Geburt des infamen Erzählers. *Aufzeichnungen aus dem Kellerloch* 173

1.2	Infame Beichte. <i>Böse Geister</i>	175
1.3	Die Niedertracht des Mordes. <i>Verbrechen und Strafe</i>	179
1.4	Nabokovs infame Doppelgänger I. <i>Despair</i>	182
1.5	Nabokovs infame Doppelgänger II. <i>Lolita</i>	184
1.6	Die Kunst der Nympholeptie	187
1.7	Nabokov und die Niedertracht	190
II	Céline und die Sprache der Niedertracht. <i>D'un château l'autre</i>	195
2.1	Der verfemte Autor	195
2.2	Céline in Deutschland	197
2.3	Monströse Klage	198
2.4	Totenbeschwörung	202
2.5	In Siegmaringen	203
2.6	Nach Céline. Jonathan Littells <i>Les Bienveillantes</i>	205
2.7	Am anderen Ende der Niedertracht. Michel Houellebecqs <i>Soumission</i>	207
III	Der infame Autor. Genet – Wilde – Capote	209
3.1	Im Paradies des Gefängnisses. Genets <i>Notre-Dame-des-Fleurs</i>	209
3.2	Oscar Wilde und die Schande der Gefängnisstrafe	211
3.3	Klageschrift. <i>De profundis</i>	213
3.4	Eine kurze Geschichte der Niedertracht. Truman Capotes <i>In Cold Blood</i>	219
3.5	Die böse Macht der Gerüchte. <i>Answered Prayers</i>	222
3.6	Der infame Autor	225
	Schluss: Abschied von der Niedertracht	227
	Literaturverzeichnis	229
	Personenregister	240

Vorwort

Eine jahrhundertlange Tradition hat uns gelehrt, dass die Literatur das Edle befördere und von ihm befördert werde. Goethes Ausruf „Edel sei der Mensch, / Hülfreich und gut!“¹ aus einem Gedicht, das er mit dem nicht unbescheidenen Titel *Das Göttliche* versehen hat, errichtet einen ethischen Imperativ, der das menschliche Verhalten in der Verehrung der Unsterblichen regulieren soll. „Der edle Mensch / Sei hülfreich und gut! / Unermüdet schafft’ er / Das Nützliche, Rechte, / Sei uns ein Vorbild / Jener gehahneten Wesen!“², lautet der Schluss des Gedichts, der das Edle mit dem Nützlichen zu verbinden sucht. In Gedichten, Dramen, Romanen und Erzählungen soll die Literatur an diesem Leitbegriff des Edlen partizipieren. Poetologische Leitbegriffe wie Schillers Konzept der ästhetischen Bildung legen es nahe, dass die Literatur ein zentrales Medium für die Herausbildung eines Subjekts sei, das sich vor allem dadurch auszeichnet, dass es seine niedrigen Antriebe – alles, was Schiller unter dem Begriff des „Gemeinen“³ subsumiert – zu beherrschen lerne, um in das von allen sinnlichen Anteilen befreite Reich der Unsterblichen vorzustoßen, die Goethe in *Das Göttliche* als Vorbilder preist. Die derart zum Inbegriff edler Geistesgesinnung idealisierte Literatur ist spätestens seit dem 18. Jahrhundert – die Ursprünge reichen bis weit in die Antike zurück – Bestandteil eines Dispositivs der Macht, in dem sich im Zeichen des Edlen und Guten das Problem moderner Subjektbildung mit der Frage nach seinen literarischen Darstellungsformen überlagert.

Wo das Göttliche angerufen wird, ist der Teufel aber nicht weit. Als körperliche Figuration des Bösen stört er die Heilsordnung, als Projektion aller gemeinen Antriebe des Menschen unterminiert er den hehren Bereich des Edlen, und das nicht zuletzt in eben den Formen der Literatur, die Goethe und Schiller dem Diktat des Edlen und Würdigen unterstellen. Die Sache verhält sich offenkundig nicht so eindeutig, wie es die Apologeten des Wahren, Schönen und Guten gerne hätten. Ob es sich um Petronius’ *Satyricon*, François Villons Galgenlieder oder um Sades Invektiven der Lust handelt: Ein großer Teil der Literatur lässt sich nicht nur nicht unter dem Begriff des Edlen subsumieren,

1 Johann Wolfgang Goethe, Gedichte 1800–1832. Herausgegeben von Karl Eibl, Berlin 2010, S. 303.

2 Ebd., S. 304.

3 Vgl. Friedrich Schiller, Gedanken über den Gebrauch des Gemeinen und Niedrigen in der Kunst, in: Sämtliche Werke. Band v. Erzählungen und theoretische Schriften. Herausgegeben von Wolfgang Riedel, München 2004, S. 537–543.

er scheint seine Faszination vielmehr gerade aus dem Versuch zu beziehen, die Vorstellung, dass es einen inneren Zusammenhang zwischen der Kunst und dem Schönen, Guten und Wahren gebe, lustvoll in den Schmutz zu ziehen. Die Literatur, die sich in Schillers Begriffen des Gemeinen und Niedrigen gegen den *common sense* ganz zu Hause fühlt, erhebt keinen Anspruch auf geistige Erhöhung, sie zieht es vor, sich in den dreckigen Pfützen des Sinnlichen zu suhlen, um dem hehren Triumph des Geistes über den Körper Hohn zu sprechen. Was damit in Frage steht, ist nicht allein eine Ästhetisierung des Bösen, wie sie in der Moderne Baudelaire prominent gemacht hat, sondern zugleich eine Form der Subjektbildung, die dem klassischen Zusammenhang zwischen dem Schönen, dem Wahren und Guten zuwiderläuft. Das Subjekt, das sich in den Texten von Sade und Baudelaire, von Kleist, Dostojewski und Nabokov herausbildet, ist eines, das sich fern aller moralischen oder juristischen Ansprüche als abjekt und niederträchtig, als schändlich und gemein, mit einem Wort: als infam versteht. Der vielschichtige Begriff des Infamen bietet all den Verworfenen eine Heimat, die sich aus dem Paradies des Schönen, Wahren und Guten ausgeschlossen sehen. Er errichtet ein ästhetisches Dispositiv, in dem ein abjektetes Subjekt eine eigene Stimme findet, um sich dem Geltungsbereich von Moral und Recht zu entziehen. Die niederträchtigen Helden der Infamie, wenn das Wort des Helden in diesem Fall überhaupt noch einen Sinn behalten dürfte, sind Delinquenten und Triebtäter, vom Glauben abgefallene Mönche und perverse Familienväter, skrupellose Attentäter und Kriegsverbrecher, manchmal auch eine explosive Mischung aus all diesen unheilbringenden Ingredienzien. Das verworfene Subjekt, das sich in fiktionalen Darstellungsformen findet, die der Realität oft unmittelbarer entlehnt sind, als dem scheinbar unbeteiligten Zuschauer oder Leser lieb sein kann, bildet sich in Texten aus, die dazu neigen, die Figur des Autors nicht zu töten, wie Roland Barthes und Michel Foucault es nahelegten, sondern diesen moralisch und affektiv zu affizieren, sogar zu kontaminieren: Autoren des Infamen wie Kleist und Baudelaire, Wilde und Genet, Céline und Littell stehen für eine oft unheimlich anmutende Nähe zum Bösen ein, die sich in der drohenden Nivellierung der Differenz zwischen Fiktion und Wirklichkeit stets am Rande des Skandals bewegt.

Die folgende Studie versteht sich als Beitrag zu einer Geschichte des infamen Subjekts, das seinen Ort nicht allein in den historischen Archiven der Justiz oder der Medizin findet. Ausgangspunkt der Untersuchung ist vielmehr das an absonderlichen Fallgeschichten nicht minder reiche Archiv, das die Literatur in den ihr eigenen Darstellungsformen errichtet hat. Es geht keineswegs um eine simple Chronik skandalöser Taten und ihrer literarischen Darstellung, sondern um Fragen der modernen Subjektbildung im ästhetisch vermittelten

Zeichen des Abjekten, Gemeinen und Schändlichen.⁴ Wie bereits in der Arbeit *Die Sprache der Infamie. Literatur und Ehrlosigkeit* bewegt sich die Studie in einer Nähe wie einer Ferne zu den Arbeiten Foucaults zugleich: einer Nähe, weil sie die Frage nach dem Zusammenhang von Diskurs, Macht und Subjekt aufnimmt, die Foucaults Auseinandersetzung mit modernen Wissensordnungen leitet, einer Ferne, weil sie diese Frage auf die Literatur bezieht, der Foucault unterstellt hat, stets nur falsche Bilder des Infamen zu liefern. Als zweiter Teil einer Archäologie der Literatur, die sich vornimmt, die Sprache der Infamie zum Gegenstand der Untersuchung zu nehmen, stellt die Studie den Zusammenhang von Infamie und Niedertracht in den Mittelpunkt des Interesses, um zu Formen der Subjektbildung vorzudringen, die zugleich einen Gegendiskurs zu traditionellen Prozessen der kollektiven Gedächtnisformierung verkörpern. Die Studie erkennt im Kontext einer Poetik nicht allein des Ziemlichen, sondern des ganz und gar Unziemlichen und Abseitigen in der Literatur den Ort, an dem eine Form der modernen Subjektbildung zu beobachten ist, die ein eigenes Interesse verdient. Die Arbeit verfolgt so einen poetologischen Ansatz, in dem das Subjekt zugleich mehr und weniger ist als ein unterworfenen Souverän der Sprache, ein fragiles Selbst, dessen Konturen es im Lichte des Niederträchtigen genauer herauszuarbeiten gilt – von Shakespeares infamen Königen über niederträchtige Mörder und Attentäter auf der Schwelle der Moderne bis zu den schändlichen Figuren, die das Universum Dostojewskis, Nabokovs oder Célines bevölkern. Was sich in ihren Texten zeigt, ist eine Verkehrung der traditionellen Werteordnung in der Öffnung eines Raums, in dem das Infame und das Edle ihren Platz tauschen. Diesen Raum im Ausgang von literarischen Texten in der ihm eigenen Freiheit von moralischen, juristischen oder politischen Vorgaben sichtbar zu machen, ist die Aufgabe der folgenden Untersuchung, die sich dem Infamen und Niederträchtigen allein zuwendet, um sich schließlich auf angemessene Art und Weise von ihm verabschieden zu können.

4 Zum Begriff des Abjekten als einer Ordnung des „inassimilable“ vgl. Julia Kristeva, *Pouvoirs de l'horreur. Essai sur l'abjection*, Paris 1980, S. 9. Kristeva, die sich in großer Nähe zum Infamen an Autoren wie Dostojewski, Artaud, Kafka und Céline orientiert, charakterisiert das Abjekte dort als „immorale, ténébreuse, louvoyante et louche“. Ebd., S. 12.

Einleitung: Literatur und Niedertracht

Als Jorge Luis Borges 1935 seine *Universalgeschichte der Niedertracht* verfasste, die dem Vorwort zufolge nichts als „Übungsstücke in erzählender Prosa“¹ biete, machte schon „der übertrieben weit gefaßte Titel“² der Sammlung deutlich, so Borges im Vorwort zur zweiten Auflage, dass der Begriff „Niedertracht“ kein genuin ästhetischer ist. Vielmehr spielt Borges mit den moralischen, juristischen und ästhetischen Konnotationen, die der Begriff der Niedertracht aufruft, wenn er schreckliche Erlöser, unwahrscheinliche Hochstapler und uneigennütige Mörder zu den Helden seiner Erzählungen macht. Wie Borges andeutet, entzieht sich der Begriff der Niedertracht zunächst einer eindeutigen Bestimmung. Im geläufigen Sinne meint Niedertracht eine Art des Denkens oder Handelns, die bewusst und gezielt böse und hinterhältig ist. Als Synonyme gibt der Duden eine beeindruckende Liste an, die die Nähe der Niedertracht zu allem, was landläufig böse heißt, beredt unterstreicht: Bösartigkeit, Boshaftigkeit, Bosheit, Garstigkeit, Gemeinheit, Heimtücke, Hinterhältigkeit, Niederträchtigkeit, Ruchlosigkeit, Tücke, Verwerflichkeit, Diabolie, Intriganz, Perfidie, Perfidität, Gehässigkeit, Infamie, Teufelei, Malice. Die seltsame Unordnung einer Auflistung, die alphabetisch beginnt, den Begriff der Arglist und vieles andere wie Abgefemtheit, Abscheulichkeit, Frevelhaftigkeit und Schimpf aber auslässt, um sich dann ganz in Konnotationen zu verlieren, die Borges' Subversion des enzyklopädischen Schreibens Ehre machen würde, verdeutlicht mehr als alles andere, dass der Begriff der Niedertracht zwar kaum scharf zu fassen ist, zugleich aber über einen beträchtlichen assoziativen Spielraum verfügt, der sich über moralische (Bösartigkeit, Boshaftigkeit, Bosheit, Gemeinheit, Diabolie, Teufelei etc.) wie juristische Sachverhalte (Heimtücke, Verwerflichkeit, Perfidie, Infamie etc.) gleichermaßen erstreckt. Wo die Infamie, ursprünglich ein juristischer Begriff, dessen rechtliche Bedeutung als Ehrverlust oder Ehrminderung sich in der Alltagsbedeutung nur noch als bössartiger Schaden erhalten hat, der jemandem auf durchtriebene und schändliche Weise zukommt, ihre Herkunft aus dem Römischen Recht schon wortgeschichtlich nicht verleugnen kann, da scheint die Niedertracht zunächst weniger über sich zu verraten: An die Stelle der Überlagerung von Ruhm und Gerücht, die sich im Begriff der *fama* beobachten lässt und die sich im Falle der *infamia* durch das Präfix ins Negative verkehrt – nicht in die Idee von Ruhmlosigkeit, wie Foucault es in seinen Überlegungen zum *Leben*

1 Jorge Luis Borges, *Sämtliche Erzählungen*, München 1970, S. 273.

2 Ebd., S. 274.

der infamen Menschen wollte, sondern in die eines Ruhms, der auf der Überlieferung schändlicher Taten beruht –, tritt im Falle der Niedertracht die unbestimmte Vorstellung einer Gesinnung, die durch nichts anderes spezifiziert wird als die simple topische Bestimmung, „niedrig“ zu sein: niedrig im moralischen Sinne als böse und teuflisch, im sozialen Sinne als verworfen und deklassiert, im rechtlichen Sinne als heimtückisch und perfide. In diesem Sinne kennt das Strafgesetzbuch den Begriff der „niedrigen Beweggründe“, der insbesondere angeführt wird, um den Mord von eng verwandten Straftaten wie dem Totschlag oder der fahrlässigen Tötung zu unterscheiden. „Mörder ist, wer aus Mordlust, zur Befriedigung des Geschlechtstriebes, aus Habgier oder sonstigen niedrigen Beweggründen, heimtückisch oder grausam oder mit gemeingefährlichen Mitteln oder um eine andere Straftat zu ermöglichen oder zu verdecken, einen Menschen tötet“, so lautet der umstrittene §211 des Strafgesetzbuches. Heimtücke und Grausamkeit nennt das Strafgesetzbuch als besondere Merkmale des Mordes, Mordlust, Befriedigung des Geschlechtstriebes und Habgier als mögliche Motive. Wie alle juristischen Texte ist auch der §211, der den Mord definiert, eine Sache der Auslegung, und das nicht nur im Blick auf dessen in einem konkreten Rechtsfall in Frage stehende Applikation und die Entscheidung, ob es sich nun um Totschlag oder Mord handelt, sondern schon im Blick auf die dort getroffenen begrifflichen Unterscheidungen: Sonstige niedrige Beweggründe werden neben Mordlust, Befriedigung des Geschlechtstriebes und Habgier angeführt, das „oder“, das sie grammatisch voneinander abtrennt, schließt sie aber nicht logisch voneinander aus. Auch und gerade Mordlust, Geschlechtstrieb und Habgier gelten als niedrige Beweggründe, die den Mord vom Totschlag unterscheiden. Die Merkmale der Heimtücke, der Grausamkeit und der gemeingefährlichen Mittel erläutern den Begriff der niedrigen Beweggründe weiter und beziehen sich weniger auf das Motiv denn auf die Art und Weise, in der die Straftat sich vollzogen hat. Noch etwas anderes aber kommt hinzu: die Subjektbezogenheit, die schon in der einleitenden Qualifikation „Mörder ist“ zum Ausdruck kommt. Dem Strafgesetzbuch scheint es damit weniger um eine Straftat als um den Straftäter zu gehen, der für immer als Mörder angesprochen wird. Das Strafgesetzbuch kennt den Begriff der niedrigen Beweggründe, um besonders schwere Straftaten zu ahnden, die zugleich einem Subjekt zugeordnet werden, das von nun an für alle Zeiten mit dem Stigma des Mörders zu leben hat.

Damit ruft das Strafgesetzbuch nicht allein juristische Fragen auf, sondern zugleich moralische, psychologische und, wie noch zu zeigen sein wird, ästhetische Problemzusammenhänge. Im juristischen wie im psychologischen Sinne erklärungsbedürftig bleibt dabei zunächst vor allem, was unter Mordlust genau zu verstehen ist. Während die Befriedigung des Geschlechtstriebes und Habgier

konkrete Motive nennen, die zumindest intuitiv als mögliche Verursacher eines Verbrechens nachvollziehbar zu sein scheinen, verweist Mordlust auf die weder juristisch noch moralisch so einfach zu entscheidende Frage, ob ein Mord geschehen kann, der quasi um seiner selbst willen geschieht. Gibt es so etwas wie eine reine Lust am Mord, ohne dass ein sexuelles oder ökonomisches Begehren hinzutreten würde? Und wäre dieser Mord dann nicht nur juristisch zu sanktionieren als Angriff auf das Leben eines Menschen, sondern zugleich moralisch zu werten als Teilhabe an einem ebenso grundlosen wie folgenreichen Begriff des Bösen? Gibt es also so etwas wie ein absolutes, unbedingtes Böses, das sich in einer besonderen Niedertracht des Täters niederschlägt? Im Begriff der niedrigen Beweggründe wie dem der Niedertracht verbinden sich juristische mit moralischen Wertungen, die sprachlich auf der Qualifikation bestimmter Handlungen, Charaktereigenschaften oder mentaler Zustände als „niedrig“ beruhen – einer Idee, die notwendig den Begriff des Hohen als sein Gegenteil voraussetzt. Dass das Verfallen an das Niedrige seit der Antike und erst recht seit dem Christentum mit niederen Formen des Sinnlichen verbunden wird, das Hohe dagegen mit den höheren geistigen Kräften des Verstandes oder der Vernunft assoziiert wird, scheint bis heute evident zu sein. In diesem Sinne richtet sich der Begriff der Niedertracht auf ein moralisches wie juristisches Urteil, in dem einem Menschen zugesprochen wird, aus Beweggründen zu handeln, die auf den von keiner Form der Vernunft mehr kontrollierbaren Bereich der Lust, des Triebes und der Gier verweisen.

Der Begriff der Niedertracht ist allerdings nicht allein Gegenstand juristischer oder moralischer Abhandlungen. Wie schon Borges' *Universalgeschichte der Niedertracht* zeigt, eignet er sich in besonderer Weise zu literarischen Darstellung, und das nicht, um ein juristisches oder ein moralisches Urteil zu begründen, es sei denn, die Literatur verfolgt ausdrücklich einen didaktischen Zweck. Vielmehr eignet sich die Niedertracht zur ästhetischen Darstellung, da sie als unbestimmter Ausdruck des Niedrigen von vorneherein zur körperlichen Veranschaulichung tendiert. Das gilt für die bildende Kunst, etwa in der langen Tradition der Judasdarstellungen im Bereich der christlichen Ikonographie, ebenso wie für die Literatur, die nicht von ungefähr dem kollektiven Gedächtnis ein reiches Arsenal von Mördern, Verrätern und Triebtätern bereitstellt. Gerade die relativ unbestimmt bleibende Kennzeichnung als etwas Niedriges, das untrennbar mit Lust und Gier verbunden ist, macht die Niedertracht zu einem potentiellen Gegenstand der ästhetischen Imagination frei von moralischen und juristischen Fragen.

Vor diesem Hintergrund geht es im Folgenden keineswegs um eine Dekonstruktion von Recht und Moral aus einer ästhetischen Perspektive. Der Begriff der Niedertracht dient nicht dazu, ästhetische Faszination an die Stelle

moralischer Abscheu oder juristischer Verurteilung zu setzen. In Überlagerung mit dem Begriff der Infamie als der sprachlichen Überlieferung schändlichen Ruhms dient der Begriff der Niedertracht vielmehr als Ausgangspunkt für eine poetologische Untersuchung, in deren Mittelpunkt gerade die Verzahnung von juristischen, moralischen und ästhetischen Problemen steht. Wo die Studie zu Literatur und Ehrlosigkeit in kritischer Auseinandersetzung mit Foucault nach der juristisch wie ästhetisch vermittelten Infamie als Teil historischer Macht-dispositive fragte, da steht die über Foucault hinausgehende Frage nach einer Poetik der Infamie und Niedertracht, die zugleich moralische und juristische Fragen berücksichtigt, im Mittelpunkt der folgenden Untersuchung. Was die Frage nach der Niedertracht und ihren literarischen Figuretionen in diesem Zusammenhang leisten kann, ist ein vorurteilsfreier Blick auf historische Prozesse der Subjektbildung im Zeichen der Verfemung, die z. T. noch in der Gegenwart in der Form des Skandalösen wirksam sind. Die Frage nach dem Zusammenhang von Literatur und Niedertracht will damit jedoch keineswegs eine Ästhetik des Skandalösen begründen. Das Interesse der Untersuchung richtet sich vielmehr auf die Tradition negativer Ruhmbildung, die schon Foucault im Begriff des Infamen zu fassen suchte, ohne dass er doch dazu bereit gewesen wäre, dessen ästhetische Implikationen zu beachten.

Die Beispiele für literarische Figuren der Niedertracht sind Legende. Zwei Dinge, die in einem unmittelbaren Zusammenhang miteinander stehen, sind hier von Bedeutung: Zum einen neigen die literarischen Darstellungen infamer Fälle, und das nicht nur in der narrativen Form autobiographischen Schreibens, unaufhebbar dazu, die in der Erzähltheorie fest etablierte Differenz zwischen Autor und Erzähler zu verwischen. Der Schatten des Infamen, von dem ein Autor berichtet, fällt so auf diesen selbst zurück: Nabokov gilt nicht zuletzt seit *Lolita* als ein Autor mit tendenziell anrühigem Geschmack, Capote nicht erst seit *In Cold Blood* als Spezialist für alles, was irgendwie von der Skala des Normalen abweicht, ganz zu schweigen von Sade, dessen Name bis heute nicht allein für eine bestimmte Tradition der Literatur, sondern mehr noch für eine als anormal bewertete Form des sexuellen Begehrens entsteht. Wie auch immer der einzelne Fall aussehen mag: Von der Niedertracht berichten bedeutet für einen Autor das Risiko, das Attribut des Infamen zumindest billigend auch für die eigene Person in Kauf nehmen zu müssen.

Hinzu tritt noch ein zweites Moment. Die Entdifferenzierung von Autor und Erzähler, die sich in der Literatur des Infamen beobachten lässt, verlängert sich in einem zweiten Schritt auf das Verhältnis zwischen dem Autor, seiner Erzählung und ihrem Leser. Wer sich, aus welchen Gründen auch immer, mit Sade beschäftigt, sieht sich leicht dem Verdacht ausgesetzt, er fröne einem zumindest fragwürdigen Zeitvertreib, der hoffentlich nicht mehr als ein etwas

abseitiges Hobby bedeutet. In diesem Verdacht schlägt sich aber nur nieder, was der Sprache der Infamie in der Überlagerung von Ruhm und Gerücht immer schon zukommt: die Tendenz, den Leser auf eine schwer zu kontrollierende Weise zu affizieren, ja geradezu zu kontaminieren. Martin von Koppenfalls hat nicht von ungefähr im Rahmen seiner Studien zur Immunität des Erzählens in der Tradition Flauberts auf den infamen Erzähler am Beispiel Célines als eine Figur hingewiesen, die es darauf anlegt, den Leser heimtückisch anzustecken.³ Koppenfels interessiert in diesem Zusammenhang vor allem die psychologische Frage nach der affektiven Identifikation des Lesers mit Formen der Unlust. Literarische Texte, in denen die Niedertracht zur Sprache kommt – und das heißt in den meisten Fällen, dass ihr auf bisweilen schwer zu ertragende Weise eine eigene Stimme gegeben wird –, rufen bei dem Leser erkennbar heftige Reaktionen hervor, die von moralischer Abscheu, ästhetischer Bewunderung bis zu körperlichen Reaktionen des Ekels und tiefreichenden Erfahrungen der Peinlichkeit reichen können. Über die psychologischen Prozesse einer im doppelten Sinne peinlichen Identifikation mit dem infamen Erzähler hinaus geht es im Folgenden darum, die diskursiven Mechanismen der Legendenbildung nachzuzeichnen, die untrennbar mit dem Begriff des Infamen verknüpft sind. Denn wenn die literarischen Figuren der Niedertracht Legende sind, dann vor allem aus dem Grund, dass sie in unterschiedliche historische, literarische und bildliche Archive eingegangen sind. In dieser historisch sedimentierten Form sprechen die Texte noch immer zu uns, manchmal ungehört, manchmal überlaut, selten aber auf eine Art und Weise, die den Leser einfach kalt lässt. Die literarischen Stimmen der Niedertracht, die zu dunklen Legenden der Infamie geworden sind, noch einmal zur Sprache kommen zu lassen, bedeutet vor diesem Hintergrund für die Poetik zugleich, sie zu entdämonisieren, heißt, die ästhetische Faszination, die von historischen wie literarischen Dokumenten ausgeht, nicht zu glorifizieren, sondern in der Form der Kritik zu bannen. Und nur in diesem Sinne gilt für die folgende Untersuchung: „Vive l'infâme!“

3 Vgl. Martin von Koppenfels, *Immune Erzähler. Flaubert und die Affektpolitik des modernen Romans*, München 2007.

TEIL 1

*Die Infamie auf der Bühne. Shakespeare –
Schiller – Kleist – Büchner*



Der infame Souverän. Figurationen des Bösen in Shakespeares *Richard III*

1.1 Die Literatur, das Böse und die Infamie

„Das Böse ist unbegreiflich“¹ – „Das Böse ist absolut zwecklos“², und schließlich: „Das Böse ist der dunkle Schatten, den das Licht der Vernunft nicht verjagen kann.“³ Mit dieser dreifachen Bestimmung versucht Terry Eagleton, den Begriff des Bösen zu umreißen, um ihn zugleich aus dem Feld des verstandes- oder vernunftmäßig zu Erfassenden in den des Ästhetischen auszulagern: Als Unbegreifliches fügt es sich keinem Schema der Rationalität, als dunkler Schatten der Vernunft gibt es sich als Opposition zu allen Formen des Sittlichen zu erkennen, als Zweckloses aber nähert es sich der Kantischen Bestimmung des Schönen aus der *Kritik der Urteilskraft* an. Das Böse mag kaum zu begreifen und noch weniger mit moralischen Kategorien zu fassen sein, als ästhetisches Phänomen übt es eine Faszination aus, die Kunst und Literatur immer schon inspiriert hat. So fragt Karl Heinz Bohrer, „inwiefern und warum die Künste, vor allem Literatur und Malerei, eine spezifische Affinität zum Bösen haben. Und dies nicht als moralisches Thema, sondern als eine nur ihnen eigene Imagination.“⁴ Bohrer nennt prominente Namen wie Kleist und Nietzsche, Poe und Baudelaire, Flaubert und Kafka, Sade und Bataille, um die Imaginationskraft des Bösen in der Literatur zu belegen und mit einer weitergehenden Frage zu verbinden: „Hat das Kunstwerk – sofern es denn das Böse darstellt – selbst Anteil an dem von ihm dargestellten Bösen? Gewagt, aber nunmehr verständlich ausgedrückt: *Gibt es das böse Kunstwerk?* Und wie wäre es begrifflich zu fassen?“⁵ Wie Bohrer nahelegt, wären Kunst und Literatur nicht einfach als Repräsentationen des Bösen zu fassen, sondern als eine aktive Anteilnahme an diesem – ein beunruhigender Gedanke, der die Interesselosigkeit des Schönen, die Kant dem ästhetischen Urteil zugesprochen hat, erschüttert und das Böse

1 Terry Eagleton, *Das Böse*, Berlin 2012, S. 10.

2 Ebd., S. 107.

3 Ebd., S. 162.

4 Karl Heinz Bohrer, *Imaginationen des Bösen. Zur Begründung einer ästhetischen Kategorie*, München/Wien 2004, S. 7.

5 Ebd., S. 33.

eher mit Topoi des Erhabenen in Verbindung bringt. Das Böse mag grauenvoll, abscheulich, abstoßend sein: Ästhetisch nähert es sich als „negative Lust“⁶ den paradoxen Bestimmungen an, die das Erhabene schon bei Kant in sich versammelt. In ähnlicher Weise wie für Bohrer steht daher auch für Peter-André Alt nicht die Literaturfähigkeit des Bösen im Allgemeinen in Frage, „sondern die Frage nach der Affinität zwischen der Literatur und dem Bösen, wie sie durch den Prozeß der Moderne im Zuge einer Erweiterung der Kategorie des Schönen offen zutage tritt.“⁷ Die Geschichte des Bösen in der Moderne ergibt sich als eine ästhetische Erweiterung des Schönen um Begriffe wie das Hässliche, das Erhabene oder den Ekel und damit zugleich als eine Verlagerung in die Psychologie, die ältere, im Mythos verankerte Traditionsbestände der Darstellung auf neue Art und Weise nutzt. Was Alt interessiert, ist eine „Psychologisierung des Bösen, die literarische von moralischen Absichten löst“⁸ und so zu einer spektakulären Freisetzung des Bösen in der Moderne beitrage.

Die folgende Studie geht der Faszinationsgeschichte des Bösen in der Literatur nach, indem sie sich der wechselseitigen Überlagerung des Bösen mit der Infamie zuwendet. Zwar ist der Begriff der Infamie so wenig wie der des Bösen ein genuin ästhetischer. Seinen Ursprung hat er vielmehr im Römischen Recht, bei Justinian, der die Infamie unter dem von ihm frei erfundenen Titel *De his qui notantur infamia* (Über diejenigen, die von Ehrenstrafen betroffen sind) in die Geschichte des Rechts einführt.⁹ Zwar richtet sich der von Justinian begründete Begriff der Infamie im juristischen Sinne auf den Verlust oder die Verminderung des guten Rufes, der *bona fama*.¹⁰ Gerade in der Bedeutung des Ehrverlustes oder der Ehrminderung, die Justinian z. B. an die unehrenhafte Entlassung aus dem Heer, das öffentliche Auftreten als Schauspieler oder Formen des Meineids bindet, verfügt der Begriff der Infamie aber über ein beträchtliches ästhetisches Potential, das sich in seiner reichen literarischen Darstellungsgeschichte niederschlägt: Von Villon und Sade über Schiller und Kleist bis zu Kafka und Genet reichen die Blumen des Bösen, die sich in der Literatur um die Infamie ranken. Die Besonderheit, die der literarisch vermittelten Infamie in diesem Zusammenhang zukommt, ist die Tatsache, dass sie

6 Immanuel Kant, Kritik der Urteilskraft, B 76.

7 Peter-André Alt, Ästhetik des Bösen, München 2010, S. 28.

8 Ebd., S. 20.

9 Justinian, Corpus Iuris Civilis. Text und Übersetzung. II Digesten 1–10. Gemeinschaftlich übersetzt und herausgegeben von Okko Behrends/Rolf Knittel/Berthold Kapisch/Hans Hermann Seiler, Heidelberg 1995, S. 271f.

10 Vgl. F. Merzbacher, Infamie, in: Handwörterbuch zur deutschen Rechtsgeschichte, hrsg. von Adalbert Erler/Ekkehard Kaufmann. II. Band. Haustür-Lippe. Berlin 1978, S. 358–360.

Bekenntnisse liefert, in denen das Böse über sich Auskunft erteilt, indem es – sei es lyrisch oder dramatisch, autobiographisch oder fiktional – selbst die Stimme erhebt. Das Skandalon des Infamen besteht seit den Galgenliedern Villons in der Tatsache, dass derjenige spricht, dem das Recht, vor der Öffentlichkeit die Stimme zu ergreifen, aufgrund seiner abscheulichen Taten genommen worden ist. Wer seinen guten Ruf verloren hat, der hat das Recht verwirkt, zu sprechen, es sei denn in der Sprache der Reue und des Gewissens, in der die Moral dem Recht zur Seite tritt. In der Sprache der Infamie aber geschieht das Gegenteil: Die Stimme, die sich erhebt, sei es die des Verbrechers selber oder die seiner Chronisten, singt ein Loblied des Verbrechens und der Schändlichkeit, die aus ihm erwächst. Die literarische Sprache der Infamie ist Teil eines Dispositivs der Macht, das sich auf Mechanismen der Exklusion und Inklusion richtet: Auf den Ausschluss aus sozialen Prozessen der Anerkennung reagiert die Stimme der Infamie mit einer Strategie des ästhetischen Widerstandes, deren Ziel entweder darin besteht, den Vorwurf der Ehrlosigkeit abzuwehren, oder darin, im Stigma der eigenen Schande eine neue Heimat zu finden. In beiden Fällen geht es um die Selbstbehauptungsversuche eines von Ehrverlust bedrohten Ichs durch sprachliche Verfahren der Selbstlegitimation. Das bedeutet keineswegs, dass der ästhetisch vermittelte Widerstand gegen historische Prozesse der Infamierung legitim sein muss. In der suggestiven Kraft, die ihr zu eigen ist, legt die Sprache der Infamie aber auf doppelte Weise Zeugnis ab: als Bericht von den sozialen Prozessen des Ausschlusses, dem das schändliche Subjekt anheimgefallen ist, und als Stimme der eigenen Niedertracht, die den schändlichen Taten noch eine weitere Dimension, die ihrer literarischen Überlieferung, hinzufügt. Wo Michel Foucault in seinem Entwurf zum *Leben der infamen Menschen* nur diejenigen als infam anerkennen wollte, die in der von eigener oder fremder Hand überlieferten Geschichte ihrer Taten keinen literarischen Ruhm finden, da zeichnet sich die Perspektive einer literarischen Form der Ruhmbildung ab, die nicht auf der *bona fama*, sondern auf ihrem Gegenteil, der Infamie beruht. „Diesen Ruhm können auch die genießen, die im moralischen Sinne als ‚infam‘ gelten, Herostraten, Verbrecher oder Diktatoren. Auch die Infamie der Schreckens- oder Skandal-Menschen ist, wie Michel Foucault schreibt, ‚eine Modalität der universalen Fama‘“¹¹, hält schon Hans-Joachim Neubauer in seiner Geschichte der *Fama* fest. In der Überlagerung von Ruhm und Gerücht, die schon den vielschichtigen Begriff der *fama* kennzeichnet, ergibt sich die Geschichte der Infamie als die der literarischen Überlieferung niederträchtiger Taten und der Grundlegung schändlichen Ruhms.

11 Hans-Joachim Neubauer, *Fama. Eine Geschichte des Gerüchts*. Erweiterte Neuausgabe, Berlin 2009, S. 88f.

In der Selbstauskunft, die die literarische Stimme der Infamie liefert, überlagern sich moralische Fragen des Bösen, juristische und soziale Prozesse der Anerkennung und ästhetische Probleme der Darstellung. Die Psychologisierung des Bösen, von der Peter-André Alt im Blick auf die Moderne spricht, hat an dieser komplexen Überlagerung von ästhetischen, sozialen, rechtlichen und moralischen Problemstellungen zwar Teil. Sie setzt mit Schillers Erzählung vom *Verbrecher aus Infamie* aus dem Jahre 1786 aber relativ spät ein und ein ganzes historisches Arsenal an Figurationen des Infamen bereits voraus. Zu den einflussreichsten zählen neben den bereits erwähnten Balladen Villons Shakespeares Bühnenfiguren des Bösen. Sie sind in seinem Werk reich gesät und haben ihre vollendete Ausprägung wohl in den großen Tragödien, in Iago aus dem *Othello* und Edmund aus dem *King Lear*, gefunden: Iago, der am Ende seiner schändlichen Intrige verstockt jede Aussage über den Grund seiner Taten verweigert – „Demand me nothing. What you know, you know. / From this time forth I never will speak a word“¹² –, Edmund, der sich im Moment seines Todes mit dem Gedanken zu trösten weiß, dass er immerhin von zwei Frauen geliebt wurde, von denen die eine die andere für ihn getötet und dann sich selbst umgebracht hat, so dass in der Hölle gleich zwei Bräute auf ihn warten – „Yet Edmund was beloved: / The one the other poisoned for my sake, / And after slew herself.“¹³ In das Zentrum des Dramas rückt der infame Bösewicht bei Shakespeare jedoch nicht erst in den großen Tragödien, sondern bereits im frühen Historiendrama.¹⁴ Mit Richard III. hat Shakespeare eine Figur geschaffen, die wie kaum eine andere ihre eigene Niedertracht auf der Bühne offen ausstellt und gerade darin das Interesse des Zuschauers zu wecken vermag. In ihm verbinden sich körperliche Monstrosität und moralische Skrupellosigkeit mit ästhetischem Witz zu einer Synthese, die viele Nachfolger finden konnte und doch nie übertroffen wurde. Der psychologisch motivierte Bösewicht der Moderne, wie ihn Schiller in der Figur des Franz Moor in den *Räubern* präsentiert, ist nur noch der schwache Abglanz dieser Naturgewalt des physisch wie sittlich Monströsen, das auf seiner infamen Lebensbahn Vernichtung an Vernichtung, Mord an Mord reiht, bis er selbst den verdienten Tod in der Schlacht findet – ein ehrenvoller Tod für einen politischen Souverän, dem kein Motiv

12 William Shakespeare, *The Arden Shakespeare. Third Series. Othello*. Edited by E.A.J. Honigmann, London 1997, 5.2.300–301.

13 William Shakespeare, *The Arden Shakespeare. Third Series. King Lear*. Edited by R.A. Foakes, London/New Delhi/New York/Sydney 1997, 5.3.237–239.

14 Harold Bloom hat in Richard III. daher einen Vorläufer späterer Figuren wie Iago oder Edmund erkannt: „Richard’s skepticism excludes piety; his naturalism makes us all beasts. Far cruder than Iago and Edmund, Richard nevertheless is their forerunner, particularly in his self-conscious triumphalism.“ Harold Bloom, *Shakespeare. The Invention of the Human*, New York 1998, S. 65.