

---

Dietmar Voss

## Von deutscher Faszination des Bösen und des Schmerzes

*Zu Motiven einer geschichtsphilosophisch inspirierten Literatur der Moderne  
(Büchner, Nietzsche, E. Jünger, Brecht, H. Müller, Weiss u.a.)*

---

»Der Mensch ist gar nicht gut/ Drum hau ihn auf den Hut/ Hast du ihn auf den Hut gehaut/ Dann wird er vielleicht gut.«<sup>1</sup> Mit dem grotesk-frivolen, bänkelsängerischen Ton verpackt Brecht im *Lied von der Unzulänglichkeit* ein durchaus ernstes geschichtsphilosophisches Programm: den Menschen – in schlechter, kapitalistischer Gegenwart – besser zu machen. Dazu reichen aber guter Wille, gute Absichten und Pläne keineswegs aus: »Denn für dieses Leben/ Ist der Mensch nicht schlecht genug/ Doch sein höh'eres Streben/ Ist ein schöner Zug.«<sup>2</sup> Damit der Mensch die Gesellschaft und sich selbst besser machen kann, muss er zunächst vorübergehend härter, skrupelloser, »böser« werden. Erst wenn er zunächst einmal klüger und »böser« wird, ist er befähigt, an einer besseren Zukunft zu arbeiten. Das ist dialektische Revolutions- bzw. Geschichtsphilosophie; das ist im Kern eine dialektische Figur in der Tradition der Theodizee.

Voltaire prägte 1767 den Begriff einer »philosophie de l'histoire«, nachdem Leibniz 1710 den Begriff der Theodizee eingeführt hatte – als eine Lehre zur Rechtfertigung Gottes angesichts der Übel, des Bösen in der Welt.<sup>3</sup> Die radikale Freiheitsphilosophie des Deutschen Idealismus ist im Kontext der Theodizee begreifbar. Sie entlastet Gott, indem sie zeigt: »nicht Gott ist verantwortlich für diese schlimme Welt, denn nicht er macht und lenkt sie – sondern ein anderer: nämlich der Mensch oder (wie Kant, Fichte, Schelling statt dessen sagen) das Ich.«<sup>4</sup> Kant rief nicht zufällig »Gott« als wichtigste der »Vernunftideen« herbei, die zwar keine Erkenntnisse stiftet, den Erkenntnisprozess aber produktiv, regulativ begleitet. Hegel begreift – im Anschluss an Schiller – Geschichte als *Universalgeschichte* mit dem »Endzweck«, »die Freiheit sich zum Bewußtsein [...] und damit zur Wirklichkeit zu bringen«, zugleich als eine »Theodizee«, denn jener Endzweck ist genau »das, was Gott mit der Welt will.«<sup>5</sup> Bevor es dazu kommt, ist der Weltgeist jedoch unabsehbar lange Zeit »unterirdisch« tätig wie ein Maulwurf, »der an die Außenwelt wie an eine Schale klopft und sie sprengt.«<sup>6</sup> lässt er »das Übel, das Böse« (Grausamkeit, Wollust, Größenwahn)

listig für sich arbeiten, was die Geschichte zu einer »Schlachtbank« macht, was die »ungeheuersten Opfer« fordert.<sup>7</sup>

Marx begreift früh, dass die deutsche Freiheits- bzw. Geschichtsphilosophie ein ideelles Komplement der *realen* Revolutionspraxis in Frankreich darstellt. Hegels »spekulative Rechtsphilosophie« sei das »überschwengliche Denken des modernen Staats, dessen Wirklichkeit [...] jenseits des Rheins« liegt. »Die Deutschen haben in der Politik *gedacht*, was die andern Völker *getan* haben. Deutschland war ihr *theoretisches Gewissen*.«<sup>8</sup> Gebannt vom »materialistischen« Charakter der von ihm angebahnten Revolutionsphilosophie,<sup>9</sup> sah Marx nicht, dass auch eben diese Geschichtsphilosophie im Bann der deutsch-idealistischen Theodizee-Tradition verbleibt: Das Übel der kapitalistischen Industrie – Entfremdung, Ausbeutung, Elend – verbirgt in der Tiefe ein hohes, heilbringendes Gut – den Fortschritt der Technologien, der Vergesellschaftung, der Kooperation und dessen sozialen Träger, »das Proletariat«. Das Übel ist ein dialektisch Gutes, Erlösendes und dieses – etwas Deutsches: »Die *Emanzipation des Deutschen* ist die *Emanzipation des Menschen*.«<sup>10</sup>

Gegen die Theodizee-Lastigkeit der *deutschen* Geistesgeschichte war die französische Aufklärung immun. Schon Voltaire blieb seines Deismus zum Trotz skeptischer Materialist: bestimmte Übel, wie das Lissaboner Erdbeben 1755, sind immanent notwendiger Bestandteil der materiellen Welt, begrenzen auch Gottes Schöpfungswillen. Das Dominieren materialistischer Philosophie (La Mettrie, Diderot, Holbach) war ein wesentlicher Faktor dafür, dass sich in Frankreich eine Kunst und Literatur, die auf *ästhetische Faszination des Bösen* jenseits moralischer Belangbarkeit ausgeht, durchsetzen konnte, während dies in Deutschland das – oft uneingestandene – Gewicht der Theodizee-Tradition verhinderte.<sup>11</sup> Stattdessen entwickelte sich spezifisch in Deutschland die avantgardistische Ästhetik eines geschichtsphilosophisch inspirierten, motivierten Bösen, eines Bösen, das insofern nicht moralisch belangbar ist, als es im Dienst einer geschichtsphilosophischen Heilserwartung, im Horizont einer erlösenden Zukunft steht. Die Dichtung, die solch eine Imagination des Bösen mit deutsch-geschichtsphilosophischer Lizenz ermöglicht, geht dabei darauf aus, das konkrete Übel, die einzelnen Gräueltaten, deren Wahrnehmung die Geschichtsphilosophie verstellt (indem sie sie *an sich* legitimiert), offenzulegen, und den Schmerz der Opfer und Täter, das Lusterleben in sadistischen und masochistischen Triebphantasien – von Theodizee und Geschichtsphilosophie verdrängt, dämonisiert – mit geschichtsoperativer, politischer Sinngabe zu verschränken. So entstehen einzigartige Konfigurationen von unbewusster Triebmythologie, historisch-politischem Sinn und überlieferten Kollektivmythen. Der einsame, frühe Herold einer solchen Ästhetik des Bösen ist Georg Büchner.

*Der Strom der Revolution und die Wollust der Revolutionäre*

Wenn Robespierre – in Büchners *Dantons Tod* (1835) – allein ist, wird er sich selbst unheimlich. Von Danton, dem er vorwirft, er wolle »die Rosse der Revolution am Bordell halten machen«, als raffinierter, seiner selbst nicht bewusster »Epikureer« entlarvt, geht er in sich und »weiß nicht, was in mir das Andere belügt«, sieht er sich (Desmoulins Polemik aufgreifend) als »Blutmessias« und beneidet Christus um »die Wollust des Schmerzes«. <sup>12</sup> Eben diese »Wollust des Schmerzes« vermisst auch Büchner selbst im Brief an seine Braut (»Ich verwünsche meine Gesundheit«). <sup>13</sup> Sein Revolutionsdrama bringt keinen Geschichtsfatalismus auf die Bühne, auch macht es nicht »das historisch Begrenzte Büchnerscher Einsicht« in »die Unvermeidlichkeit des Scheiterns der Revolution« zum Thema. <sup>14</sup> In seinem Fokus steht vielmehr »das Böse« (bzw. dessen körperliche Evidenz: der »Schmerz« <sup>15</sup>) – Gegenstand weder einer moralischen Warnung oder Abschreckung noch einer blasphemischen Beschwörung, vielmehr einer *polyperspektivischen ästhetischen Imagination*, worin sich die semantischen Felder sadistischer und masochistischer Triebphantasien, geschichtsoperativen, politischen Handelns sowie geschichtsphilosophischer Diskurse (in der Tradition der Theodizee) ineinander schieben, überblenden und neue, ungewöhnliche Bilder entstehen lassen.

Nicht um belehrende oder moralische Botschaften zu verbreiten, sondern als Element einer ästhetischen Konstruktion bringt Büchners Stück die hegelische Geschichtsphilosophie und ihren Theodizee-Zusammenhang ins Spiel: St. Just beschwört den »Weltgeist«, der sich der Revolutionäre als seiner »Arme« oder als »Marionetten« (Desmoulins) und »Puppen« (Danton) bedient, um seine dialektische Bahn zu ziehen. <sup>16</sup> Thomas Payne weist in seinem Gespräch mit Mitgefangenen auf den wunden Punkt der dialektischen Lösung der Theodizee hin, das Böse, die Übel in der Welt als unvermeidliche Widerstände, vermittelnde Negativität der Güte (Vollkommenheit) Gottes zu »beweisen«: die Frage nämlich, warum Gott, wenn er schon »nur was Unvollkommenes schaffen« kann, es nicht »gescheuter ganz bleiben« ließ. <sup>17</sup> Diese Frage: »Warum hat Gott das Schaffen dann nicht bleiben lassen«, ist – so Odo Marquard – genau *die* Frage, welche die »Leibnizlösung für die Entlastung Gottes [...] unbeantwortet« <sup>18</sup> lässt – und welche auf die Lösung durch die deutsche Subjekt- und Geschichtsphilosophie führt <sup>19</sup> – eine Lösung, die Büchner Payne implizit in den Mund legt: »Gott« hat »die Welt nicht geschaffen«, das war vielmehr »unser Ich«. <sup>20</sup>

Büchners dramatische Dichtung *stellt* das geschichtsphilosophisch lizenzierte Böse, welches – spekulativ-abstrakt gerechtfertigt – in seinen je kon-

kreten, aktuellen Gestalten von ideologischen Reden und Riten verstellt und umnebelt wird, legt es frei und kreist es ein, ohne es moralisch anzuprangern oder blasphemisch zu feiern (»Ich gewöhnte mein Auge ans Blut«<sup>21</sup>). Dabei gleitet der politisch-historische Sinn des Bösen ins »Böse« der Triebkräfte des Unbewussten, verschränkt sich »der böse Genius der Revolution«, die Pariser »Schlachtbank« der Geschichte<sup>22</sup> mit den Facetten der »böseln Liebe«<sup>23</sup> und den sie steuernden Triebphantasien. So etwa mit den sadistischen Neigungen der jakobinistischen Hardliner: mit den gewaltlüsternen Sexualpraktiken eines Legendre,<sup>24</sup> mit der heimlichen Lust in der (moralischen) »Qual des Henkers« (Robespierre), an Blutorgien und Zerstüklungsphantasien (St. Just)<sup>25</sup> oder mit dem diabolischen Vergnügen eines Collot d'Herbois, der das Bittgesuch einer Gefangenen nach baldigem Tod sarkastisch ablehnt (»Bürgerin, es ist noch nicht lange genug, daß du den Tod wünschtest«), was sogar seinen Kollegen im Wohlfahrtausschuss, Barrère, anekelt (»Die Ungeheuer!«).<sup>26</sup>

Hellsichtiger als Bohrer, der in seinem Entwurf einer avantgardistischen Ästhetik des Bösen von Psychoanalyse nichts wissen will, gleichzeitig jedoch nolens volens das Böse auf die sadistische Perspektive verengt, den sadistischen Genuss implizit generalisiert,<sup>27</sup> schließen die büchnerschen Imaginationen des Bösen von vornherein die Perspektive des Masochisten mit ein, der das Böse eher sucht, herausfordert, anzieht, als dass er es ausübt; schließen sie mithin auch die erst viel später entzifferte Welt der masochistischen Triebphantasien<sup>28</sup> mit ein. Sie räumen dieser Welt, wie es scheint, sogar einen besonderen Platz ein: »Der Schmerz ist die einzige Sünde und das Leiden das einzige Laster«<sup>29</sup>, lässt Büchner den »Verräter« Laflotte sagen.

Es wäre übertrieben zu behaupten, Büchners Drama zeichne Danton als Masochisten. Allerdings nimmt sein »Danton« starken Anteil am Kosmos der masochistischen Triebmythologie. Nicht nur kennt er (wie Büchner) die »Wollust des Schmerzes«: Er, der aus der düster-trostlosen »Perspektive des Thermidor« urteilt und handelt, dabei »den blind in der Aktion Befangenen« überlegen ist,<sup>30</sup> agiert durchaus lustvoll als Marionette, »von unbekanntem Gewalten am Draht gezogen«<sup>31</sup>; und nicht aus Zwang, sondern mit Lust lässt er *das Böse geschehen* (die Septembermorde,<sup>32</sup> die Exekution der Hébertisten). Hier durchdringen einander masochistische Triebdynamik, die Eigendynamik politischen Handelns und geschichtsphilosophische Desillusionierung. Ähnlich ist es um die Lasterhaftigkeit bestellt, deren Robespierre die Dantonisten anklagt, die damit »die heiligsten Quellen« der Volkskraft »vergiften« wollten.<sup>33</sup> Die Entwicklung der Laster, aller möglichen, auch »perverser« Bedürfnisse, der Raffinessen von Genuss und Luxus (»nackte Götter, Bacchantinnen [...] die gliederlösende, böse Liebe«) ist keineswegs allein auf die hedonistische

Lebenslust der Dantonisten zurückzuführen, sondern ist engstens mit ihrem politischen Ziel verbunden, das System einer entfesselten Marktgesellschaft zu verwirklichen, wo »jeder [...] seine Natur durchsetzen«, »seiner Natur gemäß« handeln kann, wo mithin gerade »das Böse« (inklusive Unglücke, Katastrophen, Kriege) zum strukturellen Hebel wirtschaftlichen Wohlstands, ökonomischer Aufschwünge, technologischen Fortschritts avanciert.<sup>34</sup> Die Tugend, wie sie Robespierre über-ich-gesteuert, »empörend rechtschaffend«<sup>35</sup>, mit messianischem Fanatismus vertritt, gibt hingegen niemandem etwas zu tun, sie ist – gleichsam als Bedürfnis- und Genusskiller – objektiv dysfunktional im entfesselten kapitalistischen »System der Bedürfnisse«.

Plastisch tritt die Nähe von Büchners Danton zur Welt masochistischer Triebphantasien hervor, wenn er sich dem weiblich kodierten dionysischen »Strom« des Begehrens unterwirft: gleich zu Beginn bettet er seinen Kopf in den Schoß seiner Julie, womit er – tellurische Mythen aufgreifend – beinahe »schon unter der Erde« liegt; bei seinen »heiligen« Hetären, die eher an antike Priesterinnen der »sakralen Prostitution« denken lassen als an moderne Huren, will er in den »Wellen« der Körper – »einleml Meer, was alles verschlang« – versinken, selbst »ein Teil« des dionysischen Strömens werden.<sup>36</sup> Büchners Danton trägt in sich Elemente der souveränen Lust der Grenzüberschreitung, wie sie für den hegelschen »Herrn« charakteristisch waren, und die nach dessen Untergang durch den in der Arbeit zu sich selbst kommenden »Knecht« gleichsam herrenlos, heimatlos wurden.<sup>37</sup> Für seine gefährlichen Transgressionen braucht dieser Danton ein starkes Ich (das ihn auch ohne Lamoryanz in den Tod gehen lässt) – und gerade ein solches entsteht dem Anschein zum Trotz in der symbolischen Triebordnung des Masochisten. In seiner Spottlust, seinem sarkastischen Humor spiegelt sich »der Triumph des Ich über das Über-Ich«<sup>38</sup>, der möglich wurde, da er lernte, Schmerz, Schuld, Angst in Lustquellen zu verwandeln. Das mythische Netz seiner Triebphantasien, die ihm gestatten, sich durch Schuld und Schmerz (zur Lust) zu befreien, wirkt wie Drachenblut auf ein – tendenziell masochistisches – Ich, das sich magisch unverwundbar wähnt. Die Neigung, Über-Ich-Tugenden lächerlich zu machen (»Das Gewissen ist ein Spiegel vor dem ein Affe sich quält«), verbindet sich entsprechend bei Büchners Danton sowohl mit der Fähigkeit, mangels Über-Ich spontan gewissenlos zu handeln (das Dulden der Septembermorde), als auch mit Attitüden von Unbesiegbarkeit (sein Mantra »sie werden's nicht wagen«) und narzisstischem Größenwahn, der ihn sich selbst als »Genie der Freiheit« ins Pantheon unsterblicher Heroen einziehen sieht.<sup>39</sup>

Ganz anders Robespierre und sein Clan, von Büchner mit komplementärer Psychostruktur gezeichnet: Robespierre als »ein Monstrum, reduziert auf ein

Über-Ich«, hat – wie der Sadist – »ein so starkes Über-Ich, daß er sich mit diesem völlig identifiziert: er ist sein eigenes Über-Ich.«<sup>40</sup> Dieser Chefarzt des Volks-Organismus, der sich – in der Nachfolge Rousseaus – zum Tugendwächter und Messias aufwirft, verliert, sobald der Panzer des Über-Ichs brüchig wird, jede innere Stabilität (»Alles wüst und leer«).<sup>41</sup> St. Just stellt in seiner Rede das triebmythologische Material des latenten Sadismus heraus und lässt es mit der Semantik des Politisch-Historischen verschmelzen: die Revolution erscheint zum einen als »ein Auflodern des tellurischen Feuers«, »ein vulkanischer Ausbruch«, zum andern (mit anfänglicher Referenz auf den »revolutionären Strom« – die Rhone) als ekelregender »Strom, der [...] bei jedem Absatz, bei jeder Krümmung seine Leichen ausstößt«.<sup>42</sup> Das erste Bild, der Feuerstrom, überblendet die politische Eigendynamik der Revolution mit der Sades *erster* Natur: ein feuerspeiendes, wütendes, vernichtendes Chaos, das der »sadistische Vater« verkörpert. Das zweite Bild eines trüben Stromes, wo Fäulnis, Verwesung mit fruchtbaren Laugen zusammenfließen, nimmt Zeichen von der Sades *zweiter* Natur auf: die mütterliche Natur, den kreatürlichen Kreislauf des Lebendigen; Zeichen, die in der sadistischen Triebmythologie, die auf »die Abschaffung des mütterlichen Instinkts«<sup>43</sup> ausgeht, zugleich Zeichen sind, worin sich misogyner Hass, Ekel und Abscheu verdichten. Ein anderer Hardliner der Jakobiner, Collot d'Herbois, führt das Phantasma des Feuerstroms – »die Lava der Revolution fließt« – mit einem weiteren Phantasma der sadistischen Zeichenwelt zusammen: den »Verrätern« und »Schwächlingen« unter den Revolutionären werde das Tribunal »wie Jupiter der Semele unter Donner und Blitz erscheinen und sie in Asche verwandeln«.<sup>44</sup> Unter dem Schleier des griechischen Mythos (Zeus schwängerte Semele in Gestalt eines tödlichen Blitzstrahls) sind die Zeichen eines vernichtenden Phallus<sup>45</sup> kaum zu verkennen.

Auch Büchners Danton nimmt verschiedentlich Bezug auf tellurische Kollektiv-Mythen: Er will – wie später Baudelaires lyrisches Ich – versinken in den dionysischen »Strom«, die entfachte »Glut« eines »weiblich« kodierten Begehrens, das den bürgerlichen Aneignungs- und Identitätszwang, die homogene Ordnung des Ichs und der (quantifizierten) Zeit überwindet. Wenn – wie in der Rede Collots – die Revolution als »verhurter weiblicher Körper« erscheint, der mit seinem »mächtigen Schoß« verschlingen kann, dann reizt dies Danton nicht – wie die Montagnards – zu gewaltlüsternen Zerstörungsphantasien, sondern zu Phantasien wollüstiger Unterwerfung: für ihn ist das »Leben« bzw. die Revolution »eine Hure«, die »mit der ganzen Welt Unzucht treibt«, und als *eben solche* ein Idol, dem man sich lustvoll unterwirft.<sup>46</sup> In der masochistischen Zeichenwelt verknüpfen sich Sexuellust und Todestrieb: die Annahme seines politischen Schicksals, die Unterordnung unter den »Strom der Revolution«

verschränkt sich bei Danton sowohl mit der Hingabe an die Macht weiblichen Begehrens als auch mit der Bereitschaft, buddhistisch gelassen in den Tod zu gehen. Denn der Tod erscheint ganz im Sinn des chthonischen Mythos als Vereinigung mit der Erdmutter: als Weg »in die Erde«, die Guillotinierten wirft »man der Bettlerin Erde in den Schoß«. <sup>47</sup> Wenn über Danton gesagt wird: »er wagte sich an seine Mutter, aber sie war stärker als er«, dann bezieht sich das *prima vista* auf »die Revolution«, die – nach Dantons berühmtem Chiasmus – »uns [Revolutionäre] gemacht« habe. <sup>48</sup> Aber es bezieht sich zugleich auf Goethes »positiven« Tellurismus (»Wer zu den Müttern sich gewagt./ Hat weiter nichts zu überstehen« <sup>49</sup>) und damit auf das masochistische Phantasma einer mächtigen Frauengestalt, worin Mutter, Geliebte, Schwester verschmelzen, eines weiblichen Idols, das zärtlich und grausam, empfindsam und kalt ist, das einen nährt und verschlingt.

#### *Positivierung des Schmerzes*

Die das 19. und frühe 20. Jahrhundert durchziehenden Versuche, den Schmerz, die körperliche Präsenz des Bösen, umzuwerten, stehen einerseits im Zusammenhang einer sich herausbildenden Ästhetik des Bösen, andererseits – besonders in Deutschland – im Kontext der Theodizee-Tradition und ihrer dialektischen Figuren. Das gilt sogar für Nietzsche, den erklärten Feind aller Geschichtsphilosophie. Seine zentralen Mythologeme vom »Tod Gottes« und vom »höheren Menschen« <sup>50</sup> lassen Nietzsches Philosophie, die Gott entlastet, indem sie ihn sterben lässt und – keineswegs rassistisch <sup>51</sup> – ersetzt, als eine extreme Position im Spektrum der Theodizee der Moderne begreifen. <sup>52</sup> Hier vermittelt das Böse, das im Schmerz, im Leiden, in der Ohnmacht des Leidens liegt, zwar kein geschichtsphilosophisches Gut der Zukunft; gleichwohl ist es auch gut, das heißt zu etwas gut: Der Schmerz verschafft »Weisheit« – sei es, indem er die Menschen lehrt, bei »großer Gefahr« »mit verminderter Energie zu leben«; sei es, indem er »ihnen ihre größten Augenblicke« gesteigerter Lebensenergie in der Ekstase (Erotik, Kampf) schenkt. <sup>53</sup>

Die »Entübelung« des Schmerzes avanciert zu einem Leitmotiv der Moderne: Von Dostojewskis subversivem Ich-Erzähler im Kellerloch, der im modernen Subjekt trotz aller Schmerzabwehr ein dunkles Verlangen nach dem »Leiden« wittert, das ihm unerwartete »Erkenntnis« schafft; <sup>54</sup> bis hin zur atemlosen spätavantgardistischen Erzähl-Poesie Wolfgang Koeppens. Hier sucht ein kindhaftes Erzähl-Ich den Schmerz: Es geht »auch bei schneidender Kälte mitten im Winter so bloß«, »mit nackten Beinen, nackten Schenkeln, um den Frost auf der Haut und mit dem Frost meinen Körper zu fühlen«, die schmerzhaft

»Begrenzung« der zu engen Hosennähte zu spüren – alles Exerzieren, um die neue »Seele meines Körpers« zu erkennen, welche die »andere«, von der die Pfarrer reden, »bedrängt«, aber unvergleichlich »mächtig« macht.<sup>55</sup> Solch ein Körper-Ich wird – so Freud – durch die »gleichzeitig äußere und innere Körperwahrnehmung«, zumal durch den »Schmerz« entscheidend gekräftigt.<sup>56</sup>

Diese Funktion des Schmerzes bringt Ernst Jünger in der Erfahrung des Front-Soldaten im großindustriellen Krieg zur Geltung: Das permanente »Gefühl, ohne Deckung zu sein«, ist »unheimlich [...]. Man empfindet gleichsam an jeder Stelle des Körpers Schmerz, weil man das Bewußtsein hat, daß man sofort an jeder Stelle getroffen werden kann. Dieser Schmerz ist natürlich nur in der Vorstellung vorhanden, aber deshalb nicht weniger unangenehm.«<sup>57</sup> Der Schmerz der Schmerzerwartung prägt das Selbstbewusstsein des Front-Soldaten. So zeichnet sich in der Welt »der modernen Empfindsamkeit«<sup>58</sup> ein *in sich widersprüchliches, quasi schizophrenes Verhältnis* zum Schmerz ab: Einerseits wird er zu einem *verhassten Übel*, das man – dabei immer »neue« Arten des Schmerzes entdeckend<sup>59</sup> – verdrängen, vergessen, betäuben will (man wolle – empört sich Nietzsche – »das Leiden abschaffen«, wenn schon Mückenstiche als »böartig« gelten<sup>60</sup>); andererseits gibt es die Tendenz zur *Aufwertung* des Schmerzes, der Wille, in ihm ein *bonum in malum* zu erkennen, das den Menschen Überlebentechniken, (Körper-)Ich-Bewusstsein, ekstatische Augenblicke zu vermitteln mag.

Im Namen der Würde des Schmerzes wenden sich Nietzsche und Jünger dagegen, ihn durch Narkotisierung zu verdrängen. Gleichwohl schätzen sie – wie alle Protagonisten der ästhetischen Avantgarde – den Rausch als Element einer Ästhetik des Bösen. Das »Bedürfnis, aus der Realität in die siedenden Kessel des Rausches zu stürzen«, die »Sucht nach dem Rausche ist das Bestreben, sich zeitweilig dem Bösen zu vermählen.«<sup>61</sup> Vorübergehende Auflösung des Realitätsprinzips, »la vaporisation du moi« (Baudelaire) geleiten in eine »ästhetische Ekstase«, »in das magische Höhlensystem der Rausche und Träume«, in eine unterirdische »dämonische Welt«.<sup>62</sup>

In diametralem Gegensatz dazu sind die institutionellen Mächte der modernen Gesellschaft offiziell bestrebt, den Schmerz ebenso zu verdrängen wie den Rausch, den sie nur nolens volens als Nebenwirkung der Schmerz-Betäubung in Kauf nehmen. *Inoffiziell* nehmen die militärischen Mächte der Moderne den Rausch allerdings in Dienst: Gerade, dass er im Abschirmen gegenüber der Realität, gegenüber den Selbsterhaltungsgeboten des Ich gleichzeitig »die Vitalität in unerhörtem Maße« steigert, eine »furchtbare Angriffslust« entfacht,<sup>63</sup> machte etwa den Methamphetamin-Rausch für die Wehrmachtsleitung während des Zweiten Weltkriegs eminent bedeutsam – massenhaft eingesetzt

nicht nur bei Kampffliegerstaffeln, sondern auch in großen Infanterie- und Panzerverbänden. Ohne solche Drogen, die eine neuronale Dauer-Euphorie hervorrufen, wäre beispielsweise der Blitzkrieg im Mai 1940 gegen Frankreich nicht möglich gewesen.<sup>64</sup> Wenn der Tod ein Meister aus Deutschland ist, wie es bei Celan heißt, ist er auch ein pharmakologisch versierter Alchimist.

Am prägendsten für die moderne Ästhetik des Bösen erwies sich die Rolle des Schmerzes in unbewussten Triebphantasien, deren mythische Zeichenwelten in der modernen Poesie zur Sprache kommen. In Baudelaires Gedicht *Alchimie de la Douleur* schillert der Schmerz (allegorisiert zum »Hermès inconnu«) dunkel zweideutig in einem Chiasmus, der sowohl zu ekstatischem Glück als auch ins Grab führen kann.<sup>65</sup>

Prousts Ich-Erzähler blickt nach dem Tod Albertines auf die ihn mit ihr verbindende Beziehung zurück und entdeckt, dass unter den Ursachen, die »meine Liebe zu ihr verstärkt haben würden, [...] immer Eifersucht und Schmerz an erster Stelle standen.«<sup>66</sup> Noch zu ihren Lebzeiten hatte der Erzähler erkannt: »Durch das Leiden wurde meine quälende Anhänglichkeit an sie [Albertine] genährt. Sobald dies Leiden verschwand [...], spürte ich, welches Nichts sie für mich und welches ich selbst gewiß auch in ihren Augen war.«<sup>67</sup>

Angesichts der Alchimie des Trieblebens versagt die »dialektische« Logik der Theodizee: Hier kann der Schmerz nicht wie das Böse in der geschichtlichen Welt die Aussicht auf das Gute vermitteln, weil das, was er vermitteln könnte, die Lust, selbst – christologisch – als Böses gilt. So versteht Freud die Rolle des Schmerzes im Masochismus keineswegs dialektisch, spricht von einem ominösen Gemisch, der sog. »Schmerzlust«, die das »weibliche« Sexualempfinden kennzeichne und den »femininen« Charakter des Masochisten bezeuge.<sup>68</sup> Daraus spricht das patriarchalische Klima des Fin-de-Siècle, Nietzsches antifeministisches Ressentiment,<sup>69</sup> was zu bis heute fortwirkenden Vorurteilen über den Masochismus führte.<sup>70</sup> In der masochistischen Triebdynamik *ersetzt* der Schmerz jedoch nicht sexuelle Lust, noch *verschmelzen* Lust und Schmerz. Das Lusterleben steht hier vielmehr unter dem zwanghaften Vorbehalt, dass stets ein Schmerz, eine Demütigung, eine Strafe absolviert sein müssen, bevor sich Lust einstellen kann. Der Schmerz *vermittelt* hier also im hegelschen Wortsinn die Lust, statt mit ihr – gar »weiblich« – zu fusionieren.<sup>71</sup> Die spannungsgeladene Dialektik von Lust und Leiden, Zärtlichkeit und Grausamkeit durchlebt der Ich-Erzähler Prousts: In »Augenblicken sinnlicher Süße« lauern phantasierte Gefahren, »um den Schmerz zu erzeugen«, eine »schmerzhaft Unruhe«, die »ohne die vorausgegangene Güte nicht [hätte] entstehen können«. Umgekehrt ist die sinnliche Lust das Hauptmittel der »Linderung« der Leiden, »notwendig, um das Leiden erträglich zu machen und den Bruch zu verhindern.«<sup>72</sup>

›Perverses‹ Begehren, das Böse und die Geschichte

In Heiner Müllers Drama *Philoktet* (1965) ist der Schmerz – Philoktets Schlangenbiss – mit der »andern Wunde«, »mit dem Geschlecht« verkoppelt.<sup>73</sup> Der Schmerz schließt zugleich »die Süßigkeit/ Der Unterwerfung«, die »Wonne des Getretenen« ein, die »Lust ein Staub zu sein unter der Sohle«. Das macht den Schrecken des Schmerzes freilich nicht geringer: Er ist »der *großkrallige Vogel*«, der »seine Kreise wieder durch mein Fleisch« zieht.<sup>74</sup> Diese Metapher erinnert deutlich an ein Bild aus Baudelaire's Gedicht *Bénédiction*: die nymphomane Geliebte erscheint hier als Harpye (einer jener unheimlichen, großen Raubvögel aus dem tropischen Regenwald), deren »Krallen« den »Nägeln« des tragisch geliebten Wesens gleichen, die in die Brust des lyrischen Dichter-Ichs dringen, um sich »zu seinem Herzen einen Weg zu graben«.<sup>75</sup>

Müllers Drama entfaltet sich zwischen Odysseus, Neoptolemos, dem Sohn Achills, und Philoktet, den die Griechen auf dem Weg nach Troja – seiner stinkenden Schlangenwunde wegen – auf der Insel Lemnos aussetzten. Mittendrin erscheint (mit dem ›Raubvogel des Schmerzes‹) ein Idol der masochistischen Schreckens-Lust. Im Unterschied zu Baudelaire ist bei Müller jene Lust jedoch in eine *übergreifende politisch-›geschichtsphilosophische‹ Konstellation* eingespannt. Das masochistische Verlangen fungiert hier als Köder einer listigen Vernunft der Macht, der Geschichte – verkörpert in Odysseus. Dieser vertritt das zivilisatorische ›Böse‹, das für den Sieg des Allgemeinen, des Guten – den Sieg der Griechen – arbeitet: Herzlos und kalt lässt er den verwundeten Philoktet auf der einsamen Insel aussetzen; betrügt er Neoptolemos um die wertvolle Rüstung seines Vaters Achill; verführt er Neoptolemos zu einem betrügerischen Komplott gegen Philoktet, um diesem den Bogen des Herakles zu rauben; ersinnt er schließlich eine lügnerische Legende, um den Mord an Philoktet zu verschleiern.<sup>76</sup> Zwischen den grausamen Odysseus als Henker, und das Opfer – Philoktet – schiebt sich in Müllers Drama der unglückliche Neoptolemos, der *Opfer und Henker zugleich* ist: *Opfer* in bezug auf Odysseus, der ihn um das väterliche Erbe betrog, ihn zur Intrige gegen Philoktet anstiftet; *Henker* in Bezug auf Philoktet, den er listig täuscht und dem er schließlich, um Odysseus zu retten, sein Schwert in den Rücken rammt. »Ein schneller Schüler bist du mir«, kommentiert Odysseus lakonisch,<sup>77</sup> bei dem sich *politisches* Kalkül mit Elementen sadistischer Triebphantasie (Gefühlskälte, Apathie, aggressive Ratio) auflädt. In Müllers Stück werden Triebmythologien des Unbewussten im Blick auf ›höhere Ziele‹, ›Notwendigkeiten‹ der Geschichte, der Politik hin vertieft. Dabei ist die Überlieferung der Theodizee als eine Art ›negative Theologie‹

der Geschichte spürbar, die sich vampirhaft von den ›bösen‹, sadistischen oder masochistischen Antrieben der Individuen ernährt.

Schon Jaroslavs Hašeks ›braver Soldat‹ Schwejk – eine mythopoetische Figur, worin *Picaro*, Hermes und das Dionysoskind verschmolzen – entfesselte in schwieriger politischer Lage ungehemmte *Lust am Bösen*. Und zwar sowohl mit sadistischen als auch masochistischen Facetten: lustvoll legt er die Schwächen seiner Vorgesetzten, Kameraden, Mitgefangenen bloß (›Ich hab Selbstmörder sehr gern, also nur lustig ans Werk!‹), lustvoll genießt oder erträgt er zumindest die Demütigungen des Militäralltags.<sup>78</sup> Dabei liegt die geschichtsoperative Sinnggebung des ›Bösen‹, die höhnische Subversion der patriarchalischen Ordnung der Habsburger Monarchie, weniger im Bewusstsein dieses Antihelden als vielmehr im Geschichtsbewusstsein des idealen Lesers, was es diesem erleichtert, die Lust am Bösen zu teilen.

Der historisch-politische Sinn-Horizont ist in Bertolt Brechts *Schweyk im Zweiten Weltkrieg* (1943) stärker akzentuiert. Die Schwejk-Figur agiert hier im Reich des historisch realisierten Bösen, im Prag unter der Nazi-Besetzung, und arbeitet bewusst an der Subversion des Terror-Regimes der Nazis. In Brechts Antiheld ist das hašekische Vorbild auf *einen* Grundtrieb verengt – den masochistischen: ›In solchen Zeiten muss man sich unterwerfen. Es is Übungssache‹; ›in den Arsch kriechen‹ ist ›eine Kunst‹.<sup>79</sup> Daraus entstehen Zeichen eines lustvollen Bösen, das moralisch nicht belangbar ist, da es mit Zeichen von Ich-Stärke, Geduld, Leidensfähigkeit verknüpft ist, die für die Subversion gebraucht werden. Indem der Masochist seine Angst, Schuld und Ohnmacht in Lustquellen verwandelt, wenn er sich der Macht unterwirft, von ihr Zeichen des Bösen herausfordert, erfährt er im Schmerz der Unterwerfung, der Strafe, gleichzeitig eine Stärkung des Ich. Die masochistische Triebstruktur macht ›unverwundbar‹. Sich der Ordnung der Nazis unterwerfend, paktiert Schwejk libidinös am Bösen der Macht. Kraft solch humoristischer Verdrehung verspottet er die Macht, wird ein Ich ›frech aus Unterwürfigkeit, aufsässig durch Unterwerfung‹.<sup>80</sup> Was nur lustvoll böse schien – so der verborgene Theodizee-Sinn von Brechts Stück – erweist sich als gut – für den politischen Widerstand im Untergrund.

In Peter Weiss' *Marat/Sade*-Stück (1965) sind die Zeichen des Bösen, das heißt sadistischen bzw. masochistischen Begehrens, mit geschichtsphilosophischer, historisch-politischer Dramatik komplex verklammert. Die Revolutionäre zapfen zunächst ihre *sadistischen* Lustquellen an, um Intriganten, Verräter, Konterrevolutionäre zu entlarven und zu bestrafen; wobei Sade nostalgisch der ›Poesie der Martern‹ des Ancien Regime nachtrauert, der gegenüber ›unser Beil‹ milde sei, ›keinlenl schönlenl individuellen

Tod mehr« biete.<sup>31</sup> Doch gleichzeitig haben – wenigstens der Legende nach – Royalisten, Konterrevolutionäre ihren Feinden mit Charlotte Corday ein Idol masochistischen Begehrens (mit Zügen der ›phallischen‹ Frau, der Judith-Gestalt) geschickt, um die *masochistischen* Lustquellen der Revolutionäre anzuzapfen. »Breitbeinig über ihm« stehend, peitscht die Corday Sade aus, der währenddessen gesteht, dass er eigentlich gar kein Sadist ist, statt Apathie, Gefühlskälte, vielmehr Empathie mit den Delinquenten entwickelte, was der masochistischen Empfindsamkeit entspräche.<sup>32</sup> Charlotte Corday verführt die Revolutionäre – wie auch den Girondisten Duperret, Sansculottenführer Marat – zu masochistischer Lust und lähmt damit ihren revolutionären Aktivismus, macht sie zu starren Gestalten eines »heroischen Schauspiels«.<sup>33</sup>

#### *Strahlende und Schwarze Messen des Weltgeistes*

Gelangt Geschichts- bzw. Revolutionsphilosophie an die politische *Macht* – ob in der jakobinischen Diktatur des Wohlfahrtsausschusses 1792–94, ob in der sowjetrussischen Diktatur der Bolschewiki ab 1917 oder der stalinistischen Terror-Herrschaft ab 1929 –, wird sie, nunmehr ideologischer Staatsapparat, nicht allein in volkspädagogischer Absicht abgewandelt, in denköonomische Schemata, Module, Dogmen gezwängt. Sie offenbart zugleich eine Tendenz, die schon in Hegels Geschichtsphilosophie angelegt ist, deren »Theodizee der Notwendigkeit« eine Ontologie, ein *Seinlassen* des Zufalls und des Bösen einschließt.<sup>34</sup> Die ›revolutionären‹ Machthaber sowie die Masse ihrer loyalen Untertanen neigen – sei es im Bewusstsein der revolutionär beschleunigten Zielnähe des Reichs der Freiheit, sei es im Bewusstsein der Notwendigkeit, Revolutionsergebnisse gegen konterrevolutionäre Feinde zu verteidigen, oder sei es schließlich im Bewusstsein der vermittelnden ›Notwendigkeit‹ des Bösen *an sich* für den künftigen Sieg des revolutionär Guten – zu einer bestimmten Haltung und Wahrnehmungsinsuffizienz. Sie tendieren dahin, die Haltung einer ›vernünftigen Gleichgültigkeit‹ gegenüber *einzelnen* Gräueln oder Übeln anzunehmen, deren Wahrnehmung zu betäuben oder sich vor ihr, das heißt vor dem partiell selbst gemachten Bösen, abzuschirmen.

Wenngleich die beiden Diktaturtypen der Moderne, die proletarische bzw. kommunistische Diktatur und die zeitlich nachfolgende faschistische bzw. NS-Diktatur, weit davon entfernt sind, einander zu *gleichen* – wie die anti-kommunistische Totalitarismus-Doktrin aus der Zeit des Kalten Krieges suggerierte –, so haben sie doch über ihre gegenseitige Feindschaft hinaus strukturell und funktional *etwas miteinander zu tun*. Der Typus der faschistischen Bewegung bzw. Diktatur ist in der Regel die *imitatorische Reaktion* auf eine

linke sozialrevolutionäre (Arbeiter-)Bewegung, deren Zeichen, Symbole und Ausdrucksformen in einem irrationalen Potpourri nachgeahmt werden.<sup>35</sup> Eine Nachahmung jedoch, die wesentlich *entstellt*: So entstellt sie das – sozialökonomisch begründete – proletarische Klassensubjekt zum kollektiven Rassen-Subjekt einer affektgeladenen ›Volksgemeinschaft‹. So entstellt sie die revolutionären Massenrituale, die ›strömenden‹, blumenschäumenden Massenfeste zur kultischen Verehrung der Vernunft und des Vaterlandes, der Natur und des ›Höchsten Wesens‹, während der Jakobinerherrschaft (von Künstlern wie David konzipiert),<sup>36</sup> zur Inszenierung einer in militärischer Disziplin und Uniformität ›geschlossenen Masse‹ unter dem Führerblick (›Die Fahne hoch, die Reihen fest geschlossen‹). So entstellt sie Protestdemonstrationen Revoltierender, Empörungsgesten, Hassgesänge, Barrikadenkämpfe politisch aufgebrachter Massen zur Organisation rauschhafter Kollektiv-Ekstasen, Kollektiv-Trancen der Unterwerfung (Aufmärsche mit Fackelzügen, Trommeln, Fahnenwäldern usw.) – dabei nationalistischen Größenwahn und entfesselten Todestrieb buchstäblich auf den Lippen tragend (›Wir werden weiter marschieren, bis alles in Trümmer fällt, denn heute gehört uns Deutschland und morgen die ganze Welt‹).

Zugleich wird die dem Deutschen Idealismus entspringende Geschichts- und Revolutionsphilosophie (eines Marx, Trotzki oder Lenin) in der NS-Ideologie einer *grausig verzerrenden Travestie* unterzogen: In affektiv beschwörenden, ekstatischen Reden wird der auf rationaler Analyse der Kapitalwirtschaft gegründete Anti-Kapitalismus der Linken zu einem nationalrevolutionären, rassistischen Anti-Kapitalismus mit antisemitischem Affront gegen das ›raffende‹ Kapital; wird die geschichtsphilosophische Zukunftsorientierung zur mystischen ›Vorsehung‹ verzerrt, der Endzweck einer befreiten, vernunftgesteuerten Gesellschaft zum Vulgärmythologem eines ›Tausendjährigen Reiches‹, das die Nazis, basierend auf der Ausrottung ›fremder‹ Rassen, als Reich des Bösen realisierten. Solche schauerlich verzerrende Travestie des revolutionär Guten der Geschichtsphilosophie vermittelt eine zuvor unvorstellbare *Verwirklichung des Bösen* – den Holocaust, die Hölle großindustrieller Massenvernichtung, die Todesfabriken (die mit den fraglos grausamen und menschenverachtenden Straflagern der stalinistischen Diktatur *nicht* zu vergleichen sind). Über dem Tor des KZ Theresienstadt brachten die Nazis in einem Akt unüberbietbaren Sarkasmus ein Motto an, das durchaus Spuren der hegel-/marxschen Geschichtsphilosophie aufweist – »Arbeit macht frei«. Das NS-Regime zelebriert *Schwarze Messen des Weltgeistes*, Satanskulte eines diabolisch pervertierten ›Endzwecks der Geschichte‹.

*Ästhetische Imagination des Bösen -  
in deutsch-geschichtsphilosophischer Variation*

Müller bekennt sich offen zu einer Imagination des Bösen jenseits moralischer Belangbarkeit: Kunst, Dichtung muss »eiverstanden sein [...] mit der Grausamkeit«, ja dies ihr »Eiverständnis auch mit Brutalität« ist ein konstitutives Element von moderner Kunst, die mit dem moralisch Humanen »nichts [...] zu tun« hat.<sup>87</sup> Damit partizipiert Müllers – vor allem dramatische – Poesie an der von Bohrer als *differentia specifica* der historischen Avantgardedichtung herausgestellten *ästhetischen Imagination des Bösen* jenseits von moralisierenden, von theoretisch-philosophischen Diskursen.<sup>88</sup> Aber Müller partizipiert an diesem Projekt der radikalen Moderne auf eigentümlich »deutsche« Weise, die – wenngleich kritisch-reflexiv – noch durch jene Theodizee-Lastigkeit der deutschen Geistesgeschichte geprägt ist, die eine rein *ästhetische* Imagination des Bösen so erschwert.<sup>89</sup> Diese Prägung zeigt sich daran, dass bei Müller die Imagination des Bösen unvermeidlich im semantischen Feld der Themen *Geschichte, Revolution, Verrat* auftaucht und dabei eine Referenz auf politische Geschichte, »Geschichtsphilosophie« herstellt.

Wie Müllers literarische Prosa erhellt, war er mit beiden Diktaturtypen der Moderne auf *existenzielle* Weise verbunden, was tief in sein Unbewusstes eingriff und einen Zerfallsprozess des – kaum gebildeten – väterlichen Über-Ichs, der ödipalen Vater-Identifizierung hervorrief. Als vierjähriger Junge beobachtet Müller eines Nachts, wie dunkle SA-Männer seinen Vater schlagen, verhaften und fortschleppen. Als der Vater, zu einem schmalen Schatten geschrumpft, sich verabschieden will, »habe ich mich schlafend gestellt, auch als mein Vater meinen Namen rief.«<sup>90</sup> Einen »Verratsschock« auslösend, war der Vater plötzlich nicht mehr die »Festung«, der sich und die Familie zusammenhält, sondern nurmehr ein schmerzhafter »Riß«. Das Aufbrechen der Vater-Identifizierung setzt ein »Rachebedürfnis«, ein »Haßpotenzial« frei,<sup>91</sup> die jedoch nicht der Macht gelten, sondern – das bewusste Mitgefühl konterkarierend – dem »schwachen« Vater selbst. Unbewusst paktiert das Kind mit der feindlichen Macht, die den Vater – den ödipalen Rivalen – verschwinden ließ, was trügerisch den »Weg zur Mutter« freizumachen schien. Daraus entwickelte sich, was man als »Hamlet-Müller-Syndrom« bezeichnen kann.<sup>92</sup> Die zweite Stufe jenes Zerfallsprozesses: Der Vater gerät als Sozialdemokrat nach Kriegsende immer stärker unter Druck des SED-Regimes, wird offenbar bespitzelt, verhält sich allerdings opportunistisch, drängt auf Anpassung, was den Sohn empört. Eine Empörung, die sich zum Hass steigert, als der Vater 1951 (Müller ist zweiundzwanzig) »feige in den Westen, den Amerikanischen Sektor flieht, um

sich »aus dem Krieg der Klassen« herauszuhalten, die Familie, wie der Sohn empfindet, verräterisch zurücklassend.<sup>93</sup> Dem *unbewussten* Pakt des Kindes mit der unbekanntem Nazi-Macht, die den Vater zum Verschwinden brachte, folgt später ein durch ödipale Trotz- und Wutreaktionen motivierter *bewusster* Pakt mit der Staatsmacht der DDR: »Über mein Rachebedürfnis für meine einigermaßen demolierte Kindheit konnte ich mich mit der zweiten [Diktatur] eine Zeitlang identifizieren, obwohl ich alles über sie wußte.«<sup>94</sup>

Kraft Müllers Vaterkomplex wird Shakespeares *Hamlet* zum »wichtigsten Stück«, das »am meisten mit mir zu tun hat, und mit Deutschland.«<sup>95</sup> Das Experimental-Drama *Hamletmaschine* (1977) bearbeitet später diesen Komplex, der für die deutsche Geschichte paradigmatisches Gewicht hat. Zu diesem Vaterkomplex gehört nicht nur, dass das Kind im Kontext der ödipalen Dramatik sich – unbewusst sadistisch – mit den Mächten identifiziert, die den Vater *unterwerfen*, sondern auch, dass es sich unbewusst mit dem Vater in dessen Eigenschaft *als unterworfenem Objekt* identifiziert. Das ruft latente masochistische und homosexuelle Triebwerte hervor sowie einen dagegen ausgefochtenen Kampf, der in Müllers Werk auftaucht: »Nieder mit dem Glück der Unterwerfung. Es lebe der Hass, die Verachtung, der Aufstand, der Tod«<sup>96</sup>, so die pathetische Rede der zu Elektra mutierten Ophelia aus der *Hamletmaschine*. Auf solche Weise sind sadistische und masochistische Impulse in der Triebmythologie des Unbewussten verankert, die im dichterischen Transformationsprozess dahin strebt, sich mit Elementen von Kollektiv-Mythologien aus antiker Überlieferung zu verschränken. Das bildet die *Kraft-Quelle* der ästhetischen, dramatischen Produktivität Heiner Müllers wie den Grund für die ästhetische *Faszinationskraft*, die bis heute – postavantgardistisch – von vielen seiner Werke ausgeht. Müllers Dramatik läuft auf eine Ästhetik des uneingestandenem »Bösen« der modernen Revolutionen hinaus, auf eine Ästhetik dessen, was die moderne Geschichtsphilosophie – oft ohne es zu wissen – ausblendete.

#### *Unbewusste Triebphantasien und tellurische Mythologie der Antike*

Baudelaires *Fleurs du Mal* verknüpfen oftmals Zeichen des masochistischen Phantasmensystems mit Elementen archaischer, tellurischer Mythologie. So »tanzt« dem lyrischen Ich das Bild der herrischen Geliebten »wie eine lebendige Fackel« vor Augen, dem es gleichsam blind »gehorsam« ist.<sup>97</sup> Das verweist auf die chthonische Nacht- und Spukgöttin *Hekate*, deren Emblem – neben Schlangen im Haar – die Fackel ist, die sie in ihrem nächtlichen Schwarm trägt. Der Hund, mit dem sich das Ich offenbar identifiziert,<sup>98</sup> war ihr – wie schon

der Isis – »heiliges« Tier.<sup>99</sup> Zuweilen bettet Baudelaire masochistische Motive fügenlos in tellurische Mythen ein: In *La Géante/Die Riesin* lagert sich das lyrische Ich »wollüstig« zu Füßen einer gigantischen Frauengestalt, entlehnt der phrygischen Kybele, die auf Bergeshöhen thront: Ihre Brüste sind Gebirge, ihre Knie Böschungen.<sup>100</sup> In *Correspondances* erscheint »Cybèle« als zärtliche Wölfin, die ihre Söhne säugt und »die Welt aus ihren braunen Zitzen« trinkt.<sup>101</sup>

Bei Sacher-Masoch, der jenem abweichenden Trieb unfreiwillig seinen Namen gab, entwickelte sich das entsprechende System von Triebmythen eng verflochten mit politischen Revolutionserfahrungen: Der zehnjährige Leopold »erlebte« (als Sohn des Lemberger Polizeidirektors) den blutigen Galizischen Aufstand von 1846, bei dem die ruthenischen Bauern von der österreichischen K.u.k.-Verwaltung zum Aufstand gegen die lokalen polnischen Grundherrschaft mobilisiert wurden, um die Insurrektion des polnischen Adels gegen die monarchistische Administration zu verhindern. In Prag verfolgte Leopold im Juni 1848 den Aufstand slawischer Untertanen gegen die K.u.k.-Monarchie, wobei er sich als »kindlichen Revolutionshelden an der Seite einer tschechischen Amazone«<sup>102</sup> erfindet. Schon die galizische Revolutionserfahrung wurde durch das Bild einer machtvollen Muttergestalt, der ruthenischen Amme Handscha, triebmythisch überblendet.

Solch innerpsychische Mutter-Bilder, worin Zärtlichkeit, Fürsorge und Grausamkeit verschmelzen, weitet Sacher-Masoch tellurisch aus zu Bildern »der finsternen, schweigenden, ewig schaffenden und verschlingenden Göttin«, die fordert, ihren »strengen Gesetzen« zu gehorchen, deren Arme »stets geöffnet«, bleiben um »dich wieder aufzunehmen«, zu nähren – und zu verschlingen.<sup>103</sup> Mit beschwörenden Bildern endloser grünwogender Ebenen oder gefrorener Tundren hat Sacher-Masoch die Tellus Mater aus der Unterwelt, aus dem Abgrund (bzw. aus dessen erhabenem Supplement, dem Gebirge) befreit, wohinein sie die Erzählungen der deutschen Romantiker – und das Christentum – verbannt hatten, und in die Helle des Tages und des offenen Himmels zurückgeholt. Auch unter einer »Eisdecke«<sup>104</sup> leuchtet die beseelte Haut der Erdmutter hindurch. Die starre, eisige Fassade fasziniert, indem sie – wie archetypisch das versteinerte Gesicht der Mutter – einen dialektischen Umschlag verspricht.

Die Landschafts-Bilder erhöhen das Ideal einer empfindsam-grausamen Muttergestalt zu einer Art »Traumbild des agrarischen Kommunismus«<sup>105</sup>: Severin, Protagonist der *Venus im Pelz*, lässt sich von Wanda vor einen Pflug spannen und von ihren »Negerinnen« führen und peitschen.<sup>106</sup> Damit spannt sich ein imaginärer Bogen von Revolutionen der Moderne zu solchen archaischer Zeit, zur sogenannten »neolithischen Revolution«, als gentilgesellschaftliche

Kulturen von Jäger- und Hirtennomaden in sesshafte Agrargesellschaften mit hierarchischer Ordnung, Familie, Eigentum übergangen. In Übergangsphasen entstanden – etwa in Ägypten, Lykien, Kreta – Kulturen mit starken maternitären Elementen (Matrilinearität, rechtliche Gleichstellung von Mann und Frau), mit zentralen Kulturen erdmütterlicher Gottheiten (Isis, Ischtar, Kybele, Gaia usw.). Zwar hat es niemals, wie Bachofen sich ausmalte, ein »Matriarchat« gegeben. Aber es gab Kulturen mit maternitärer Ausrichtung, in denen – anstelle der folgenden patriarchalischen Rechts- und Staatsordnung – noch das mütterliche *ius naturale*. »das Gesetz der natürlichen Freiheit und Gleichheit« herrschte oder die mutterrechtliche *aequitas*, welche das Prinzip der *gerechten Verteilung* und das Primat des Gemeineigentums einschließt, denn schon Aphrodite war »jedes Sondereigentum verhaßt«, weshalb man »das gleiche Recht aller an dem Meere, den Ufern, der Luft, überhaupt die *communis omnium possessio* auf das *ius naturale*« zurückführt.<sup>107</sup> So sind die Zeichen des Bösen, die Sacher-Masochs Severin herausfordert, sucht und anzieht, komplex mit politisch-historischen Konnotationen verwoben.

Brechts *Schweyk*-Stück verbindet das eingefangene und politisch verdrehte »Böse« mit der eigentümlichen Triebmythologie des Masochismus: Schweyk irrt lange durch die »winterlichen Steppen Rußlands«, dick »vermummt [...] der Kälte wegen«.<sup>108</sup> Als Teil des masochistisch herausgeforderten Bösen ist die »gefrorene Steppe« ein Ort, der erregende, umwälzende Kräfte verborgen hält: die Haut der Erdmutter, der *Tellus Mater*, deren Kälte den fruchtbaren Humus schützend verbirgt. Die »Mutter der Steppen« wird von Brecht eigens herausgestellt: Schweyk begegnet ihr, allegorisch personifiziert, als alter Bäuerin in der Taiga, die ihr »Söhnchen« segnet. So wird der »Winter« zur »echt bolschewistischen Kriegslist«.<sup>109</sup> Dabei ist die Weite der Steppe zugleich Metapher der Zeit, die der Masochist bzw. der Revolutionär spannungsvoll abwarten, während der sie den Schmerz *abwarten* müssen, bis sich Lust und Befreiung einstellen können. Brechts *Schweyk* verwandelt das Böse, sofern ihm der Masochist eine Falle stellt, es lustvoll einfängt und verkehrt, in eine geschichtsphilosophische Tugend.

Betont grausam fällt im Werk Müllers die poetische Vision der Erdmutter aus: Herakles entdeckt mit »aufsteigender Panik« auf der Suche nach dem »zu tötenden Monstrum«, dass der Wald selbst das Monstrum ist: »Der Wald war das Tier, lange schon war der Wald, den zu durchschreiten er geglaubt hatte, das Tier gewesen, das ihn trug im Tempo seiner Schritte, die Bodenwellen seine Atemzüge und der Wind sein Atem«.<sup>110</sup> Der wellige Boden, die dünne »Haut« über den »Eingeweiden der Welt« zieht die Füße des Heros »mit einer saugenden Bewegung« an. Daraus »wurde ein Abmessen« – für die zerstöre-

rische »Umklammerung« durch »den Schoß der ihn behalten wollte« (den er schon kannte, denn »jeder Schoß, in den er irgendwie geraten war, wollte irgendwann sein Grab sein«).<sup>111</sup> Die im Wald als »Personalunion von Feind und Schlachtfeld« erscheinende Tellus Mater zerlegt den Heros »skandiert vom Knacken seiner Halswirbel im mütterlichen Würgegriff. TOD DEN MÜTTERN« – um »aus seinen Trümmern« eine monströse Kampfmaschine zu bauen.<sup>112</sup>

Die Imaginationen des Bösen bei Müller weisen deutlich auf die sadistische Triebmythologie. Sie richten sich im Namen der Ratio gegen die »mütterliche« Gefühlswelt, gegen familiäre Zärtlichkeit und Erotik. Im Stück *Die Hamletmaschine* dringt die sadistische Triebladung in die Sprachstruktur:<sup>113</sup> »verteilte den toten Erzeuger FLEISCH UND FLEISCH GESELLT SICH GERN an die umstehenden Elendsgestalten. Die Trauer ging in Jubel über, der Jubel in Schmatzen, auf dem leeren Sarg besprang der Mörder die Witwe SOLL ICH DIR HINAUFHELFFEN ONKEL MACH DIE BEINE AUF MAMA.«<sup>114</sup> Herausgewürgte Wortbrocken in Versalien zerreißen die syntagmatischen Zusammenhänge, tränken die Sprache mit zerstörerischer Lust. Diese entsteht aus ödipalem Vaterhass sowie aus der Angriffslust gegen mütterliche Figuren, die sich andern Männern unterwerfen<sup>115</sup> und den phantasmatischen »väterlichen« Phallus in sich tragen.<sup>116</sup>

In Müllers Stück *Der Auftrag* (1980) wird der Mutterschoß, der »Schoß der Familie« mit der »Geborgenheit der Sklaverei« kurzgeschlossen: »Das ist der Mensch: Seine erste Heimat ist die Mutter, ein Gefängnis« (so die Allegorie der Ersten Liebe). »*Sklaven heben der Mutter im Schrank die Röcke über den Kopf.* [...] Hier gähnt er, der Schoß der Familie. Sag ein Wort, wenn du zurück willst und sie stopft dich hinein, die Idiotin, die ewige Mutter.«<sup>117</sup> Die Revolutionäre suchen sich vom ödipalen Drama zu befreien, das in seiner »matriarchalen« Variante vom unbewussten Bündnis Mutter-Sohn geprägt ist und masochistische Triebphantasien entstehen lässt. Die »Befreiung« aus diesem Bündnis geschieht (ähnlich wie in Sacher-Masochs *Venus im Pelz*) im finalen sadistischen Umschlag: Die Revolutionäre bekämpfen »Sklaverei« und »Familie« aus den *gleichen sadistischen Triebquellen* heraus, die letztlich auf die Zerstörung von Familie und Mütterlichkeit aus sind.<sup>118</sup>

Der jakobinische Revolutionär Debuissou – Dantonist und Sklavenhaltersohn – wird in *Der Auftrag* von einer allegorischen »Schlange« zum Verrat verführt. Sie ist – Büchners Bild aufgreifend – eine Metonymie der »Revolution« als großer »Hure. Die Schlange mit der blutsaufenden Scham.«<sup>119</sup> All das konkrete Grauen, das »revolutionäre« Geschichtsphilosophie aufgrund des in ihr noch enthaltenen idealistischen Elements, der Theodizee, verstellt – das offenbart sich in der Dramatik Müllers in Visionen eines grausam verschlin-

genden Schoßes der Erdmutter, die mit einem »Aufstand der Toten«<sup>120</sup> droht. Müllers Dramatik mündet in einer Ästhetik des Bösen der Revolution, das die Geschichtsphilosophie ausblendete.

In Alfred Döblins Roman *Wallenstein* (1920) wird das kaiserliche Söldnerheer Wallensteins in dem auf Büchner zurückgehenden Bild eines Stromes dargestellt: »Sie warfen sich von Ort zu Ort, drückten ihre Leiber fest an den Boden, umklammerten Gehöfte Dörfer Flecken, und wie sie abzogen, ließen sie Schlamm Kot Blut zurück, Schutt, glimmende Asche, gelbe Leichen mit verbogenen Gliedern, offenen Mäulern.«<sup>121</sup> Büchners bzw. Döblins Bild sollte Geschichte machen – als Bild der Geschichte. In Arthur Koesters Roman *Sonnenfinsternis* (1940), erklärt Rubaschow, der Protagonist, einem jungen zweifelnden Parteikämpfer: »Die Geschichte kennt kein Schwanken und keine Rücksichten. Sie fließt, schwer und unbeirrbar, auf ihr Ziel zu. An jeder Krümmung lagert sie Schutt und Schlamm und die Leichen der Ertrunkenen ab. Aber – sie kennt ihren Weg.«<sup>122</sup> Hier gewinnt jenes Bild Züge einer Allegorie: ein grausamer unerforschlicher Geschichtsgott – verkörpert in einem Natur-Bild.

Bei Wolfgang Koeppen fügen sich die Elemente zu einer symbolischen Komposition. In *Tauben im Gras* (1951) sitzt Dienstmann Josef »am Ufer des Stroms«, hört »ein Lautrauschen [...] eine Brandung aus dem Äther«, die ihm der Musikkoffer zuspült, »unverständlich das Geplätscher«. Darin gewahrt der Erzähler: »Der Strom der Geschichte rauschte vorüber.«<sup>123</sup> Die Klimax des Grauens, das ihm innewohnt, verschiebt sich auf eine für Koeppen typische Weise: »Der Strom der Geschichte floß. Zuweilen trat der Strom über die Ufer. Er überschwemmte das Land mit Geschichte. Er ließ Ertrunkene zurück, er ließ den Schlamm zurück, die Düngung, das stinkende Mutterfeld, eine Fruchtbarkeitslauge.«<sup>124</sup> Das Grauen verlagert sich von der mitreißenden Gewalt des Geschichtsstroms auf das von ihm zurückgelassene sumpfig mütterliche Gelände, wo Verschlungenwerden droht. Doch die Spuren von Döblins phallisch codierten, »titanischen« Schreckensströmen – maßlose Grenzüberschreitung, unendliches Machtstreben – sind noch spürbar. Die Polysemie von Büchners »Strom der Revolution« spaltet sich in Döblins imaginativer Grammatik auf, entfaltet sich zu einem oppositionellen Gewebe titanischer und dionysischer Ströme.<sup>125</sup>

Das Bild eines überwältigenden Stroms der Geschichte wirkt auch in der *verselbständigten Eigendynamik*, die in Peter Weiss' *Marat/Sade*-Drama der Prozess der Revolution annimmt. Wie die Revolutionäre zunehmend in Abhängigkeit von Idolen ihrer eigenen, masochistischen Triebdynamik (der »phallischen«, grausamen, bestrafenden Frau in Gestalt der Charlotte

Corday) geraten, so werden sie abhängig von der Eigendynamik des Revolutionsgeschehens, das sie, statt es aktiv zu gestalten, mehr und mehr zu Marionetten eines erhabenen »Schauspiels« macht; das sie nicht mehr beherrschen und durchschauen können, in dessen »Sümpfen« sie zu versinken drohen.<sup>126</sup>

Ernst Jünger benutzte schließlich die tellurische Mythologie zu einer grandiosen mythopoetischen Vision der modernen Welt, die – jenseits von Gut und Böse – eine permanente Revolution von technischen, gesellschaftlichen Elementarkräften, eine ungeheure Entgrenzungsdynamik, das heißt einen »titanisch-tellurischen Zug« in sich trägt. Ihre Agenten, vaterlose titanische Erdsöhne, Früchte einer Parthenogenese, pflanzlicher Klonung, verbünden sich mit der Erdmutter, machen aus der Erdhülle ein »glühendes Netz«, unterziehen die Erde einer technologisch vermittelten planetarischen »Beseelung«. Angriffsziel der titanischen Dauer-Revolution sind die paternitären Mächte, die durch sie geschaffenen, gewahrten und geheiligten Grenzen, die vernichtet werden. So wird »die Erde grenzenlos [...] und götterloser Grund.«<sup>127</sup> Die Geschichtsphilosophie ist damit an ihr Ende gebracht, Geschichte wird zum Prozess ohne Subjekt.

#### Anmerkungen

---

- 1 Bertolt Brecht, *Die Dreigroschenoper*, in: ders., *Gesammelte Werke*, Bd. 2, Stücke 2, Frankfurt/Main 1967, 467.
- 2 Ebd., 465.
- 3 Vgl. Odo Marquard, *Entlastungen. Theodizeemotive in der neuzeitlichen Philosophie*, in: ders., *Apologie des Zufälligen. Philosophische Studien*, Stuttgart 1986, 21, 17.
- 4 Odo Marquard, *Idealismus und Theodizee*, in: ders., *Schwierigkeiten mit der Geschichtsphilosophie*, Frankfurt/Main 1973, 59.
- 5 G.W.F. Hegel, *Philosophie der Geschichte*, in: *Werke*, Bd. 12, hg. von Eva Moldenhauer und Karl Markus Michel, Frankfurt/Main 1970, 33.
- 6 Ebd., 46.
- 7 Ebd., 34 f.
- 8 Karl Marx, *Zur Kritik der Hegelschen Rechtsphilosophie*, in: Arnold Ruge, Karl Marx, *Deutsch-Französische Jahrbücher* (1844), Frankfurt/Main 1973, 170 f.
- 9 »Wenn das Proletariat die *Negation des Privateigentums* verlangt, so erhebt es nur zum *Prinzip der Gesellschaft*, was die Gesellschaft [...] schon ohne sein Zutun verkörpert« (ebd., 179).
- 10 Ebd., 179.
- 11 Siehe Karl-Heinz Bohrer, *Die permanente Theodizee. Über das verfehlte Böse im deutschen Bewußtsein*, in: *Merkur*, 41(1987)458, 272 ff.
- 12 Georg Büchner, *Dantons Tod*, in: ders., *Werke und Briefe*, hg. von Werner R. Lehmann, Darmstadt 1980, 24 f., 27 f.
- 13 Im berüchtigten »Fatalismus«-Brief vom März 1834; siehe ebd., 257, 256.

- 14 Hans Mayer, *Georg Büchner und seine Zeit*, Frankfurt/Main 1980, 217, 210.
- 15 »Man kann das Böse leugnen, aber nicht den Schmerz«, lässt Büchner Thomas Payn sagen (*Dantons Tod*, 44).
- 16 Ebd., 41, 33, 37.
- 17 Ebd., 43.
- 18 Marquard, *Entlastungen*, 17.
- 19 »Gott hat das Schaffen bleibenlassen, denn nicht Gott ist der Schöpfer der Welt, sondern [...] der Mensch, und zwar – so Kant – als Schöpfer der artifiziellen Experimentalwelt der exakten Wissenschaften und ihrer technischen Anwendungswelt sowie [...] als Schöpfer der Geschichte« (ebd., 18).
- 20 Büchner, *Dantons Tod*, 42.
- 21 So Büchner im erwähnten Brief an seine Braut (*Werke und Briefe*, 256).
- 22 Büchner, *Dantons Tod*, 45, 47.
- 23 Ebd., 10.
- 24 Der den »Nönnlein von der Offenbarung durch das Fleisch [...] die Disziplin« gibt (ebd., 20 f.).
- 25 Ebd., 28, 42.
- 26 Ebd., 52, 54.
- 27 Vgl. Karl-Heinz Bohrer, *Das Böse - eine ästhetische Kategorie?*, in: *Merkur*, 436(1985)6, 467 f., 464, 470.
- 28 Siehe vor allem Gilles Deleuze, *Sacher-Masoch und der Masochismus* [1968], in: Leopold von Sacher-Masoch, *Venus im Pelz* [1869], Frankfurt/Main–Leipzig 1997, 163–281.
- 29 Büchner, *Dantons Tod*, 50.
- 30 Mayer, *Georg Büchner*, 215, 220.
- 31 Büchner, *Dantons Tod*, 37.
- 32 Wenn er auch vor dem Tribunal taktisch seinen aktiven Anteil übertreibt: »Ich habe im September die junge Brut der Revolution mit den zerstückten Leibern der Aristokraten geätzt.« (Ebd., 49).
- 33 Ebd., 17.
- 34 Ebd., 10, 24. – Vgl. Bernard Mandeville, *Die Bienenfabel oder Private Laster, öffentliche Vorteile* [1724], Frankfurt/Main 1980.
- 35 Büchner, *Dantons Tod*, 24.
- 36 Ebd., 8, 19 f.
- 37 Darauf deutet indirekt Dantons »Langeweile« am prosaischen Alltag, sein Überdruß an bürgerlichen Identitäts- und Zeitwängen (siehe ebd., 28). Siehe auch Dietmar Voss, *Ohnmächtige Souveränität. Zur Figur des Antihelden im Kontext der Moderne*, in: *Weimarer Beiträge*, 61(2015)1, 23–45.
- 38 Deleuze, *Masochismus*, 270.
- 39 Büchner, *Dantons Tod*, 24, 23, 30, 35, 48.
- 40 Deleuze, *Masochismus*, 268.
- 41 Büchner, *Dantons Tod*, 28.
- 42 Ebd., 40 f., 15, 42.
- 43 Pierre Klossowski, *Der ruchlose Philosoph*, in: Roland Barthes u.a., *Das Denken des Marquis de Sade*, Frankfurt/Main 1988, 33.
- 44 Büchner, *Dantons Tod*, 53.
- 45 Vgl. hierzu Hartmut Böhme, *Umgekehrte Vernunft. Dezentrierung des Subjekts bei Marquis de Sade*, in: ders., *Natur und Subjekt*, Frankfurt/Main 1988, 278 f.
- 46 Siehe Büchner, *Dantons Tod*, 53, 61; vgl. auch 63.
- 47 Ebd., 45, 59.

- 48 Ebd., 45, 29.
- 49 So die dem Homunculus in den Mund gelegte Devise von *Faust II*. Siehe Johann Wolfgang von Goethe, *Werke*, Bd. 3, Hamburger Ausgabe, hg. von Erich Trunz, 216. Wie Goethe selbst sieht sich Faust nun als »einlen! Antäus an Gemüte« (ebd., 217).
- 50 »Auch Gott hat seine Hölle: das ist seine Liebe zu den Menschen.« [...] »Gott ist tot; an seinem Mitleiden mit den Menschen ist Gott gestorben«; Pan flößt als einer der *demoni meridiani* zur Mittagszeit dem schlafenden Zarathustra die Traum-Vision vom »höheren Menschen« ein (Friedrich Nietzsche, *Also sprach Zarathustra*, in: ders., *Werke*, Bd. 2., hg. von Karl Schlechta [Nachdruck], Frankfurt/Main–Berlin–Wien 1984, 622, 787 ff., 796 ff.
- 51 Nietzsche nimmt die Nazi-Konstruktion eines überlegenen Rasse-Subjekts durchaus nicht vorweg, denn nicht der »höhere Mensch« mit seiner »vornehmen« Herrenmoral hegt rassistische Ressentiments, sondern umgekehrt der »gemeine« Mensch mit seiner »Sklaven-Moral«, der den »Feind«, statt ihn zu achten, als »den Bösen« betrachtet (siehe Friedrich Nietzsche, *Zur Genealogie der Moral*, in: ders., *Sämtliche Werke*, Kritische Studienausgabe, Bd. 5, hg. von Giorgio Collo und Mazzino Montinari, München 1999, 270–274).
- 52 Vgl. Marquard, *Entlastungen*, 20.
- 53 Friedrich Nietzsche, *Die fröhliche Wissenschaft*, in: ders., *Werke*, Bd. 2, hg. von Karl Schlechta, [Nachdruck] Frankfurt/Main–Berlin–Wien 1984, 459 f.
- 54 Fjodor M. Dostojewski, *Aufzeichnungen aus dem Untergrund* [1864], in: ders., *Der Spieler*, Späte Romane und Novellen, München 1991, 467 f.
- 55 Wolfgang Koeppen, *Jugend*, Frankfurt/Main 1976, 70 f.
- 56 Denn »das Ich ist vor allem ein körperliches, [...] selbst die Projektion einer Oberfläche«; es ist »ultimately derived from bodily sensations, chiefly from those springing from the surface of the body. It may be regarded as a mental projection of the surface of the body« (Sigmund Freud, *Das Ich und das Es* [1923], in: ders., *Studienausgabe*, Bd. 3, Frankfurt/Main 1975, 294. – Fußnote im Original englisch).
- 57 Ernst Jünger, *Das Wäldchen*, Berlin 1929, 104.
- 58 Ernst Jünger, *Über den Schmerz*, in: ders., *Blätter und Steine*, Hamburg 1942, 175.
- 59 Siehe ebd., 174, 171.
- 60 Friedrich Nietzsche, *Jenseits von Gut und Böse*, in: ders., *Sämtliche Werke*, Kritische Studienausgabe, Bd. 5, hg. von Giorgio Collo und Mazzino Montinari, München 1999, 161; Nietzsche, *Die fröhliche Wissenschaft*, 345.
- 61 Ernst Jünger, *Das abenteuerliche Herz*, Erste Fassung [1929], in: ders., *Werke*, Bd. 7, Stuttgart o. J., 137.
- 62 Ebd., 143.
- 63 Ebd., 149, 142.
- 64 Siehe dazu: Norman Ohler, *Der totale Rausch. Drogen im Dritten Reich*, Köln 2015.
- 65 Charles Baudelaire, *Die Blumen des Bösen/Les Fleurs du Mal*, München 1986, 162 f. »L'un féclaire avec son ardeur./ L'autre en toi met son deuil, Nature!/ Ce qui dit à l'un: Sépulture!/ Dit à l'autre: Vie et splendeur!« (Der eine erhellt dich mit seiner Glut, der andere legt seine Trauer in dich, Natur! Was zu dem einen: Grab! sagt, sagt dem andern: Leben und Glanz!).
- 66 Marcel Proust, *Auf der Suche nach der verlorenen Zeit* [1913–1927], Bd. 11, Frankfurt/Main 1964, 172.

- 67 Proust, *Auf der Suche*, Bd. 9, 34.
- 68 Sigmund Freud, *Das ökonomische Problem des Masochismus*, in: ders., *Studienausgabe*, Bd. 3, Frankfurt/Main 1975, 346.
- 69 Vgl. Nietzsche, *Fröhliche Wissenschaft*, 462.
- 70 So erklärt etwa noch Peter-André Alt: »Die Ambivalenz des Lustschmerzes [...] wird bei Sacher-Masoch ästhetisches Prinzip.« (Ders., *Ästhetik des Bösen*, München 2010, 301).
- 71 Siehe hierzu Deleuze, *Masochismus*, 239.
- 72 Proust, *Auf der Suche*. Bd. 9, 105 f.
- 73 Heiner Müller, *Philoktet*, in: ders., *Werke*, Bd. 3, hg. von Frank Hörnigk, Stücke 1, Frankfurt/Main 2000, 306.
- 74 Ebd., 309, 306.
- 75 Baudelaire, *Les Fleurs du Mal*, 17. Im Original: »Et mes ongles, parçils aux ongles des harpies, / Sauront jusqu'à son cœur se frayer un chemin.«
- 76 Vgl. Müller, *Philoktet*, 306 f., 325 f.
- 77 Ebd., 323.
- 78 Siehe Jaroslav Hašek, *Die Abenteuer des braven Soldaten Schwejk* [1923], Berlin 2011, 122, 128, 56, 41, 44, 25; sowie Dietmar Voss, *Schwejk und das schwarze Lachen des Maschinenhelden. Ein Antiheld zwischen Hermes, Harlekin und Rambo*, in: *KulturPoetik*, 14(2014)2, 205–223.
- 79 Bertolt Brecht, *Gesammelte Werke*, Bd. 5, hg. von Elisabeth Hauptmann, Frankfurt/Main 1967, 1938, 1973.
- 80 Deleuze, *Masochismus*, 239.
- 81 Peter Weiss, *Die Verfolgung und Ermordung Jean Paul Marats dargestellt durch die Schauspielgruppe des Hospizes zu Charenton unter Leitung des Herrn de Sade*, in: ders., *Dramen*, Bd. 1, Frankfurt/Main 1968, 178 f.
- 82 Siehe ebd., 203 ff.
- 83 Vgl. ebd., 208, 239 ff., 235 f., 243 ff.
- 84 Vgl. hierzu Dieter Henrich, *Hegel im Kontext*, Frankfurt/Main 1971, 163 f.
- 85 Siehe hierzu Wolfgang Fritz Haug, *Kritik der Warenästhetik*, Frankfurt/Main 1971, 169–173.
- 86 Vgl. Pierre Bertaux, *Hölderlin und die Französische Revolution*, Frankfurt/Main 1969, 74–84.
- 87 Heiner Müller in: Alexander Kluge, Heiner Müller, »Ich schulde der Welt einen Toten«. *Gespräche*, Hamburg 1996, 60.
- 88 Siehe Bohrer, *Das Böse*, 464 ff., 472.
- 89 Vgl. Bohrer, *Die permanente Theodizee*, 267–286.
- 90 Heiner Müller, *Krieg ohne Schlacht. Leben in zwei Diktaturen*, Köln 1992, 18; sowie Heiner Müller, *[Im Herbst 197...starb...]*, in: ders., *Werke*, Bd. 2, *Die Prosa*, hg. von Frank Hörnigk, Frankfurt/Main 1999, 178.
- 91 Müller, *Krieg ohne Schlacht*, 24 f.
- 92 Siehe dazu Dietmar Voss, *Nehmen wir den Vater mit? Randglossen zum Vaterschaftsprozess der Moderne*, in: *KulturPoetik*, 4(2004)2, 183 f.
- 93 Siehe Heiner Müller, *Der Vater*, in: ders., *Werke*, Bd. 2, 83 ff.
- 94 Müller in: Kluge, Müller, *Gespräche*, 62.
- 95 Müller, *Krieg ohne Schlacht*, 266.
- 96 In: Heiner Müller, *Werke*, Bd. 4, Stücke 2, hg. von Frank Hörnigk, Frankfurt/Main 2001, 554.
- 97 Siehe die Gedichte *Le flambeau vivant* und *Tout Entière (Les Fleurs)*, 88–93).

- 98 »Nichts gleicht der Süße ihrer Herrschaft über uns« [Rien ne vaut la douceur de son autorité] (ebd., 90 f). Dergleichen führte Michel Butor auf die Formel, »daß Jeanne [Duvall, Antiope, Delphine die Herrin ist, daß er [Baudelaire] nur Schüler oder Sklave« ist (*Ungewöhnliche Geschichte. Versuch über einen Traum von Baudelaire* [1961], Frankfurt/Main o. J., 61).
- 99 Sowie die strukturelle Verbindung zur Hetäre. Siehe Johann Jakob Bachofen, *Der Mythos von Orient und Occident. Eine Metaphysik der alten Welt*, München 1926, 238 f.
- 100 Siehe *Les Fleurs*, 46 f.
- 101 Ebd., 25.
- 102 Lisbeth Exner, *Leopold von Sacher-Masoch*, Reinbek bei Hamburg 2003, 31.
- 103 Leopold von Sacher-Masoch, *Der Wanderer*, in: ders., *Mondnacht. Erzählungen aus Galizien*, Berlin 1991, 19 f. Sowie ders., *Mondnacht*, in: ebd., 151.
- 104 Leopold von Sacher-Masoch, *Der Kapitulant*, in: ebd., 88.
- 105 Deleuze, *Masochismus*, 244.
- 106 Leopold von Sacher-Masoch, *Venus im Pelz* [1869], Frankfurt/Main–Leipzig 1997, 97 ff.
- 107 Bachofen, *Der Mythos von Orient und Occident*, 272 f., 279. – Siehe auch Uwe Wesel, *Der Mythos vom Matriarchat. Über Bachofens Mutterrecht und die Stellung von Frauen in frühen Gesellschaften*, Frankfurt/Main 1980, 36–53.
- 108 Brecht, *Schweyk*, in: ders., *Gesammelte Werke*, Bd. 5, 1977.
- 109 Ebd., 1985, 1992. – Das düstere, betont »uterine« und strenge Pendant zu Schweyks »alter Bäuerin« (eine in quasi heiligem Glanz verklärte Allegorie der Erdmutter), bildet die »Mutter Courage« genannte Marketenderin Anna Fierling aus *Mutter Courage und ihre Kinder* (1939). Diese Allegorie der Tellus Mater akzentuiert deren *Unterwelts*aspekt: Sie führt »in den Höllenschlund« der Triebe und der Gewalt (in: Brecht, *Gesammelte Werke*, Bd. 4, Stücke 4, Frankfurt/Main 1967, 1351), wenngleich der »orale« fürsorgliche Aspekt (Schutz der Kinder vor der »Schlachtbank« des Krieges) nicht fehlt.
- 110 *Herakles 2 oder die Hydra* [1974], in: Heiner Müller, *Werke*, Bd. 2, 96.
- 111 Ebd., 94 ff.
- 112 Ebd., 97.
- 113 Siehe dazu Julia Kristeva, *Die Revolution der poetischen Sprache*, Frankfurt/Main 1978, 152–170.
- 114 Müller, *Hamletmaschine*, in: ders., *Werke*, Bd. 4, 545.
- 115 Vgl. Müller, *Der Vater*, in: ders., *Werke*, Bd. 2, 81 ff.
- 116 Vgl. Melanie Klein, *Die Psychoanalyse des Kindes*, München 1979, 165 ff.
- 117 Müller, *Werke*, Bd. 5, Die Stücke 3, Frankfurt/Main 2002, 22.
- 118 Siehe auch Deleuze, *Masochismus*, 218 ff.
- 119 Müller, *Der Auftrag*, in: ders., *Werke*, Bd. 5, 41, 20, 21.
- 120 Ebd., 40.
- 121 Alfred Döblin, *Wallenstein*, Olten–Freiburg i. Br. 1980, 256.
- 122 Arthur Koestler, *Sonnenfinsternis*, Wien–München–Zürich 1978, 52.
- 123 Wolfgang Koeppen, *Tauben im Gras*, Frankfurt/Main 1977, 76 f.
- 124 Ebd., 78.
- 125 Siehe dazu Dietmar Voss, *Ströme und Steine. Studien zur symbolischen Textur des Werkes von Alfred Döblin*, Würzburg 2000, 90–108; sowie ders., *Das Meer, der Wahn und die Großstadt. Magische Bildräume bei Döblin und Koeppen*, in: Walter Erhart (Hg.), *Wolfgang Koeppen & Alfred Döblin. Topographien der literarischen Moderne*, in: *Treibhaus*, Bd.1, München 2005, 239–255.

- 126 Siehe Weiss, *Marat/Sade*, 247 ff., 235 f. – Vgl. Hans-Thies Lehmann, *Georg Büchner, Heiner Müller, Georges Bataille. Revolution und Masochismus*, in: *Georg-Büchner-Jahrbuch*, 3 (1983), 308–329.
- 127 Ernst Jünger, *An der Zeitmauer*, Stuttgart 1959, 103, 218, 224 f., 249, 255.