

ORDEN POUR LE MÉRITE  
FÜR WISSENSCHAFTEN UND KÜNSTE

REDEN UND GEDENKWORTE

ZWEIUNDDREISSIGSTER BAND

2003 – 2004

WALLSTEIN VERLAG

# VORTRAG VON PETER VON MATT

PETER VON MATT  
DAS PAAR ALS TÄTER  
ÜBER LIEBE UND VERBRECHEN  
IN DER LITERATUR

---

Die Liebe ist gefährlich. Das hat sich einigermaßen herumgesprochen.

Dieses Herumsprechen dauert nun schon ein paar tausend Jahre. Der größere Teil der Weltliteratur besteht daraus. Es ist alles bekannt, bekannt bis zum Überdruß. Aber kaum kommt einer daher und erzählt wieder davon, hört man zu, als wär's zum ersten Mal. Warum wollen wir immer von neuem hören, was wir doch schon längst wissen?

Wissen wir wirklich alles? Was macht denn die Liebe gefährlich? Wir fragen die Literatur, die immerzu davon redet, und die Antwort scheint klar. Der Dritte ist es, der dritte Mann oder die dritte Frau. Wie schön hätten es die zwei, wenn nicht der Dritte plötzlich da stünde, der die Braue hebt wie Clark Gable oder diese kurzen, rauchigen Sätze hören läßt wie Humphrey Bogart. Wenn nicht die andere unversehens auftauchte, augenfunkelnd, taufrisch aus dem Schwanenei gesprungen wie Helena. Dann geht's los. Und was im Alltag meistens nur ein langes Elend wird und ein trauriges Gezerre, das führt in der Literatur zu Klirren und Blitzen und Mord und Totschlag. Denn in der Literatur, soviel steht fest, da läuft was.

Sobald ein Drittes zu den Zweien tritt, ist eins zuviel. So geht die einfache Rechnung der Liebeskatastrophen. Eines ist zuviel und muß zuschauen. Jetzt kommt Gefahr auf. Jetzt besinnt sich Medea, daß sie zaubern kann. Sie murmelt ihre Sprüche und kocht ihr Gift und tötet die augenfunkelnende Dritte. Das hat sie von ihrer Tante gelernt, Kirke, der Meisterhexe. Die löste alle Beziehungsprobleme mit einer Handbewegung, indem sie die Männer in friedliche Tiere verwandelte. Da lagen sie dann so herum und schliefen in der Sonne. Den Verräter aber, Jason, verschont Medea nur, damit es ihm noch lange schlechtgeht in einem kinderlosen Leben.

Eine einfache Rechnung also. Drei Finger genügen für Addition und Subtraktion. Komplizierter wird es erst, wenn man näher zuschaut. Dann sehen wir plötzlich nicht mehr nur Verratene, die sich rächen, oder Verliebte, die mit ihrer Liebe gegen Ordnung und Gebot verstoßen. Dann sehen wir auch Paare, bei denen nicht die Liebe selbst das Verbrechen ist, sondern die aus der Liebe heraus überhaupt erst zu Tätern werden, rücksichtslos, jubelnd, triumphal. Sie handeln gemeinsam, planen gemeinsam, töten gemeinsam. Das Paar als Täter – es ist ebenfalls eine alte Geschichte. Auch sie bleibt immer neu. Aber wem s i e just passiert, dem bricht nicht nur das Herz entzwei.

Zugegeben, das Romeo-und-Julia-Muster ist häufiger, auch das Muster Othello oder Effi Briest oder Anna Karenina. Aber das Paar als Täter taucht doch schon in den ältesten und gewaltigsten Tragödien auf, und es verschwindet nie mehr ganz aus dem Erzählen und Inszenieren der Menschheit. Die seltsame Generation, die man die 68er nennt, erkannte sich früh und noch ohne politische Drapierung in den ekstatischen Killern Bonnie und Clyde. Der Film von 1967 mit Faye Dunaway und Warren Beatty gewann Ikonenstatus. Ein verschworenes Paar feierte sich selbst im Töten und Getötetwerden. Die historische Bonnie Parker, welche 1932/33 mit dem historischen Clyde Barrow die blutige Romanze leibhaftig lebte, schrieb eine Ballade über sich und ihren Geliebten und verklärte dabei ihrer beider kommendes Ende:

Some day they'll go down together,  
They will bury them side by side.

Die junge Amerikanerin – sie war 24, als sie im Kugelhagel der Polizei umkam – wußte wohl kaum, daß sie damit ein Echo gab auf das Ende ihrer archaisch wildesten Vorgänger. Als Klytaimnestra und ihr Geliebter Aigisth, die zusammen den Agamemnon ermordet haben, Klytaimnestras Gatten, durch Klytaimnestras Kinder Orest und Elektra selbst zu Tode kommen, wird die Liebesgemeinschaft des Täterpaars noch im Untergang sowohl bei Aischylos wie bei Euripides explizit benannt. Seht her, immer noch sind sie ein Paar, heißt es da, so wie sie im Licht miteinander geschlafen haben, sollen sie es nun auch im Hades tun. Bei Aischylos sagt dies Orest, bei Euripides sagt es Elektra.

Es gibt, so scheint es, Elemente und Strukturen, die aus der Konstellation des Paares als Täter unmittelbar hervorgehen und daher über Jahrhunderte hin wiederkehren. Neben diese spontane Entstehung des Ähnlichen aus einer ähnlichen Anlage tritt der Transport der Motive durch die literarische Tradition, durch die unabsehbare Kette der Lesenden und Schreibenden, durch das leidenschaftliche Antworten der Dichter auf die Dichter. Das ist im Einzelfall oft kaum zu entscheiden. Shakespeares Lady Macbeth, die mit ihrem Mann zusammen den König umgebracht hat, spricht als Schlafwandlerin über ihre Mörderhände. Dabei fällt der berühmte Satz:

Here's the smell of the blood still: all the perfumes of Arabia will not sweeten this little hand.

Das riecht noch immer nach Blut, und alle Parfums von Arabien können diese kleine Hand nicht mehr süß und duftend machen. Mehr als zweitausend Jahre früher sagt der Chor im zweiten Teil der aischyleischen Orestie über die Hände der im Schläfe schreienden Klytaimnestra, eine Mörderhand werde niemals reingewaschen, und wenn alle Bäche der Welt zu einem einzigen Fluß zusammenströmten. Entspringt Shakespeares Satz nun dem kulturellen Transfer, oder ist er eine Neuschöpfung aus der verwandten Situation? Wir wissen es nicht. Zwischen Aischylos und Shakespeare steht Seneca. An ihm hat sich Shakespeares tragisches Genie entzündet. Er ist die

Brücke zwischen den Griechen und dem Elisabethaner. In Senecas »Agamemnon« kommen nun zwar Klytaimnestras Hände vor; sie seien immer noch voll Blut, sagt dort Elektra. Aber die rhetorische Hyperbel – alle Flüsse der Welt, alle Parfums von Arabien – findet sich bei Seneca nicht.

An einer Entscheidung dieser Frage liegt mir nichts. Mir liegt alles am Ereignis der Wiederkehr der dramatischen Konstellationen, Erfahrungen und Verlautungen, einer Wiederkehr über Jahrhunderte hin. Und mir liegt an der Vernetzung des Wiederkehrenden mit den je anderen Gegebenheiten der Epochen. So erscheint das Paar als Täter immer neu und immer uralt.

Das gilt für vieles. Es gilt für die Liebe des Paares, für den Zusammenhang von Liebe und Tat, für die Planung der Tat, für den Vollzug der Tat und für die Folgen der Tat. Bei diesen Folgen wiederum ist zu unterscheiden zwischen den Vorgängen im Innern der Täter und den Sanktionen durch die richtenden Instanzen. Alles dies zusammen ergibt eine geschlossene Dramaturgie des Paares als Täter. Besonders faszinierend für die Mikrostrukturen des Paares ist die Tat als solche. *Ein* verbrecherischer Akt wird begangen von *zweien*. Das mag kriminalhandwerklich nicht weiter problematisch erscheinen. Für die Literatur aber, in der alles, was sich ereignet, weit mehr bedeutet als das Ereignis selbst, gewinnt die Frage, wie sich das konkrete Handeln des Paares auf die zwei Partner verteilt, ein immenses Gewicht. Wer tut dies und wer tut jenes? Wer steht für den Einfall, wer für den Entschluß, wer für den Plan, wer für die Ausführung? Schon den Einfall können ja nicht zwei Leute gleichzeitig haben. Wenn man allein die Tat unter das philologische Mikroskop nimmt, zeigt sich ein vielfach abgestuftes Geschehen.

Exemplarisch für die Feinstruktur der Tat ist einer der bekanntesten Fälle, die Apfelaffäre im Paradies. Adam und Eva stellen eine Urgestalt des Paares als Täter dar. Sie dürfen von der Frucht des Baumes nicht essen und tun es doch. Beide beißen zu. Daran haben wir bekanntlich immer noch zu kauen. Aber wann und wie beißen sie zu, und wer zuerst, und warum tut es der andere auch?

Was geschehen wäre, wenn nur Eva zugebissen und Adam sich ge-

weigert hätte, ergäbe eine zusätzliche Frage. Die Theologen sollten sie uns gelegentlich erläutern.

Geht man die Adam-und-Eva-Bilder in der Kunstgeschichte durch, von den frühchristlichen Katakombenmalereien bis zur eleganten Tamara de Lempicka aus der Art-déco-Zeit, sieht man, daß der Apfel immer da ist auf den Gemälden und Kupferstichen, aber immer wieder anders. Bald reicht die Frau ihn dem Mann, und der Apfel ist schon angebissen; bald reicht sie den Apfel unversehrt; bald nimmt ihn die Frau aus dem Maul der Schlange; bald halten beide, Adam und Eva, je eine Frucht in der Hand. Manchmal warnt Adam mit gestrecktem Finger vor dem riskanten Obst, in andern Fällen kratzt er sich verlegen im Haar. Einmal streckt sie die Hand tief ins Geäst neben die ringelnde Schlange, ein anderes Mal tut er es, dann wieder beide zusammen. Ein förmliches Apfelballett spielt sich da vor den Augen des kunsthistorischen Betrachters ab. Das ist kurzweilig, und doch steckt eine gewaltige Frage dahinter. Mit ihren tanzenden Äpfeln antworten die Maler alle auf diese einzige Frage, die Frage der Schuld.

Daß beide schuldig sind, ist unbestritten. Aber könnte nicht doch einer von beiden noch ein bißchen schuldiger sein? Der Bibeltext erscheint hier weniger eindeutig, als es sich zunächst ausnimmt. Die Schlange spricht mit der Frau und verspricht ihr, nach dem Apfelbiß würden sie sein wie Gott und sehr klug und wissen, was gut und böse ist. Dann heißt es: »Und sie nahm von der Frucht und aß und gab ihrem Mann auch davon, und er aß.« Aus diesem Nacheinander hat man gerne auf die größere Schuld Evas und bald auch der Frauen überhaupt geschlossen. Doch wie war denn das genau? Eva hatte es mit dem intelligentesten und rhetorisch raffiniertesten Wesen überhaupt zu tun, dem brillanten Teufel, während Adam einem ihm gleichartigen Menschen gegenüberstand. Vergleicht man also die Testbedingungen, dann war der Mann in der kritischen Situation weit weniger gefordert; er müßte demnach als entsprechend schuldiger betrachtet werden. Dennoch bemerkt der Kommentator meiner Bibelausgabe, einer sehr offiziellen, von hohen kirchlichen Stellen anerkannten Edition: »So kommt's zur Tat, zuerst bei dem über-

haupt fremdem Einfluß zugänglicheren Weibe, dann auch bei dem Mann.«

Ich erwähne dies nicht, um die alten Thesen von der Frau als der Einfallspforte allen Übels in der Welt ein weiteres Mal zu diskutieren. Ich will nur zeigen, wie komplex das Paar als Täter allein schon im Akt der Tat erscheint. Das erwähnte Apfelballett in der abendländischen Malerei bezieht seine Dynamik genau daraus, daß die Tat gemeinsam und dennoch individuell ist. Beides muß im Bilde sichtbar werden, aber indem es sichtbar wird, wird es auch schon gedeutet. Der warnende Adam ist ein anderer als der, der sich verlegen im Haar kratzt. Der eine ist der Mann als Wächter der Werte, der andere ist der Mann als der Übertölpelte, eine komische Figur. Dort, wo er sich kratzt, werden ihm in den Komödien später die Hörner wachsen.

Die Differenzen in der Gemeinsamkeit sind der brisanteste Teil in der Mikrodynamik des Täterpaars. Und das betrifft nun tatsächlich auch die Geschlechter und die Geschlechterrollen. Die Gemeinsamkeit der Tat ist die übergreifende Regel aller dieser Geschichten. Durch diese Gemeinsamkeit werden die bestehenden Rollenmuster aufgehoben. Das ist nicht eine Behauptung aufgrund psychologischer Überlegungen, das ist eine Feststellung aufgrund des Studiums der Texte. Bei den berühmtesten Täterpaaren der Weltliteratur, in den Klytaimnestra-Tragödien, in Shakespeares »Macbeth«, in den »Liaisons dangereuses«, in Zolas »Thérèse Raquin«, aber auch noch bei Leskow und im »Bonnie and Clyde«-Film, immer führt die Gleichheit im Verbrechen zu scharfen geschlechtertheoretischen Überlegungen. Weil der Mann in dieser Gleichheit seine kulturell tradierte Überlegenheit verliert, erscheint die erreichte Balance der Geschlechter den Außenstehenden rasch als Unterlegenheit des Mannes. Zum Paar als Täter gehört also gleichzeitig die Liebe, die keine Hierarchie mehr kennt, und die Erschütterung der Geschlechterordnung.

In den Tragödien um die Ermordung des Kriegshelden Agamemnon durch seine Frau und ihren Geliebten, durch Klytaimnestra und Aigisth, deuten die kommentierenden Beobachter im Stück die Gleich-

heit des Täterpaars sofort als Vermännlichung der Frau und Effeminierung des Mannes. Schon im elften Vers der Orestie wird Klytaimnestra als männerhaft bezeichnet. Und keiner wird nachher so durchs Band verhöhnt wie ihr Geliebter und Mitmörder Aigisth. Ein Hahn sei er, der sich bei der Henne verkrieche und unter dem Gefieder hervor prahle, meint der Chor. Noch Hofmannsthals Elektra läßt weiterklingen, was Aischylos angeschlagen hat. Sie nennt das Mörderpaar »die beiden Weiber«:

Die beiden Weiber?

Wer?

Nun, meine Mutter

Und jenes andre Weib, die Memme, ei  
Aegisth, der tapfre Meuchelmörder, er,  
der Heldentaten nur im Bett vollführt.

Ganz ähnlich behandeln auch Sophokles und Euripides in ihren Elektra-Stücken den Aigisth. Schwächling, Feigling, Bettheld nennt ihn der eine, einen Mann mit Mädchengesicht der andere. »Semi-vir«, Halbmann, wird er noch bei Seneca gescholten. Man muß hier aber aufpassen. Die wütende Diffamierung des Mannes beruht nicht auf dessen persönlichem Charakter, sie beruht auf der Implosion der Geschlechterhierarchie beim Paar als Täter. Diese wird von den Beobachtern tendenziös psychologisiert. Voraussetzung ist die Liebe. Tatsächlich wird die Liebe zwischen Klytaimnestra und Aigisth nie angezweifelt. Alle Tragiker bestätigen sie durch genaue Signale. Bei Homer finden wir sogar die Vorgeschichte dieser Liebe beschrieben, wie Aigisth um Klytaimnestra wirbt und wie sie sich lange Zeit sträubt und wie sie endlich nachgibt. Das ist eine sehr schöne Passage im dritten Gesang der Odyssee. Sie enthält übrigens auch den ersten und kürzesten Künstlerroman der Weltliteratur. Agamemnon habe, heißt es da, als er in den Trojanischen Krieg zog, einen Sänger beauftragt, die Gattin zu Hause zu überwachen. Aigisth aber verschickte den unglücklichen Lyriker kurzerhand auf eine einsame Insel, »um ihn dort den Vögeln zum Raub und zur Beute zu lassen«. Ein Künstlerschicksal, in nur fünf Hexametern erzählt, Tasso auf

Argos – die schönen Geister waren offenbar schon damals den Anforderungen der Welt nicht ganz gewachsen. Nicht einmal sein Name ist überliefert. Schade, daß den Stoff niemand aufgegriffen hat in den mehr als zweieinhalbtausend Jahren seit Homer.

Die Liebe des Paares und die Gleichheit in der Tat – man könnte nun wie beim Apfel im Paradies die Beschreibungen vergleichen, in denen Klytaimnestra und Aigisth gemeinsam den Agamemnon töten. Wir würden ganz ähnliche Variationen finden. Nur stünden wir dabei nicht vor einem Apfelballett, sondern vor einem Ballett der Dolche und Äxte. Stets handeln beide, aber bald ist es der Mann, der zuerst zuschlägt, bald die Frau. Am ausführlichsten wird hier Seneca. Da zieht die Frau dem Gatten ein selbstgewobenes Gewand über, aber ohne Öffnungen für Kopf und Hände, so daß er sich in dem faltenreichen Kleid verwickelt. Aigisth sticht mit dem Dolch zu, aber nur zaghaft, nur so ein bißchen zwischen die Rippen. Agamemnon tobt. Jetzt greift Klytaimnestra zur Doppelaxt und haut mächtig ein. Das beflügelt wiederum Aigisth. Er geht nun seinerseits mit der Axt ans Werk, während Klytaimnestra den Dolch übernimmt und damit noch einige Zeit weiteroperiert. Das ist altrömischer Grand Guignol. Über Senecas Spektakeln schwebt bereits eine Ahnung von Cinecittà. Gleichzeitig geht es aber um die heikle Aufgabe, die Gleichheit in der Differenz zu inszenieren. Und immerhin wird dieses Gewand ohne Armlöcher in einem Durchbruchswerk der dramatischen Moderne wiederkehren, unter explizitem Verweis auf die antike Tradition, als die Zwangsjacke nämlich in Strindbergs Stück »Der Vater«. Wobei dieser neuzeitliche Agamemnon ohne alle Dolche, allein am Schock der Fesselung stirbt.

Abgründiger ist die Implosion der Geschlechterrollen beim Paar als Täter nie vorgeführt, schärfer ist die Differenz in der Gleichheit nie analysiert worden als in Shakespeares »Macbeth«. Neben das Schauspiel der Waffen und tötenden Hände tritt hier ein unerhörtes Schauspiel der Seelen. Und auch da müssen wir aufpassen, daß wir den entscheidenden Vorgang der Aufhebung des kulturell programmierten Geschlechterverhaltens nicht voreilig charakterpsychologisch lesen, als Schwäche eines Mannes und Anmaßung einer Frau.

Wer so denkt, verharrt in genau den Mustern, die doch vor seinen Augen destruiert werden.

Voraussetzung ist auch hier die Liebe. Daß eine unbedingte Liebe Macbeth und die Lady verknüpft, wird im Stück vielfach gesagt. Man übersieht das leicht, weil der Machtwille der beiden so stark ist, daß ihre Liebe als Nebensache erscheinen könnte. Der Machtwille gehört aber zum Verbrechen, während die Liebe dessen Voraussetzung ist. Als das Paar bereits in das mehrfache Morden verstrickt ist, nennt er sie immer noch »dear wife« und braucht sogar kindliche Kosenamen. »Dearest chuck« sagt er einmal zu ihr, »mein liebstes Hühnchen«. Für die Zuschauer ist sie da längst eine schauerliche Gestalt.

Nicht nur sind die Monologe und Gespräche dieses Paares durchsetzt von Reflexionen auf das Männliche und Weibliche, auf das Heraus-treten aus dem eigenen Geschlecht, auf die Verweiblichung des Mannes und die Vermännlichung der Frau, sogar das Verbrechen selbst, der Königsmord, wird unüberhörbar mit einem sexuellen Akt verglichen. Die Tat des Paares als verschobene Umarmung. Die Lady macht daraus ganz offen einen Test auf Macbeth' Potenz. Sie vergleicht sein Zögern mit dem Verhältnis zwischen dem erotischen Begehren und der Unfähigkeit, es zu vollziehen. In der berühmten Pfortnerszene, als es in tiefer Nacht im totenstillen Schloß an das Tor donnert – der Mord ist geschehen, aber noch weiß es niemand –, hält die Narrenfigur des Pfortners eine groteske Rede, in der sich Macbeth' Schwanken zwischen Wille und Tat, Begehren und Vollziehen spiegelt, obszön verdeutlicht an den Werken des Fleisches. Der Pfortner spricht vom Trinken, welches zwar die sexuelle Gier hervorruft, aber deren Ausführung verhindere: »It provokes the desire, but it takes away the performance [...] it makes him and it mars him [...] it makes him stand to and not stand to ...« Und Macbeth selbst, in dem großen Monolog vor der Tat, als er einen Dolch vor sich schweben sieht, der ihn lockt und zieht, spricht von seinen eigenen Schritten als »Tarquin's ravishing strides«, die Schritte des schändenden, vergewaltigenden Tarquinius. Der römische Königssohn Tarquinius hat sich einst zu Lukretia geschlichen und sie vergewal-

tigt. Shakespeare schrieb darüber eine Ballade. Indem Macbeth sich mit diesem Tarquin vergleicht, bestätigt er die rhetorische Strategie der Frau, die den Mord mit der Frage seiner Männlichkeit im konkretesten Sinn verbunden hat. »From this time, such I account thy love«, hat sie gesagt. Von jetzt an beurteile ich so deine Liebe, und sie erläutert deutlich genug: »Art thou afraid to be the same in thine own act [...], as thou art in desire.« Hast du Angst, derselbe im Vollzug zu sein, der du im Begehren bist?

Eine solche Erotisierung des Verbrechens gibt es nur beim Paar als Täter. Man könnte das leicht zeigen in einem Vergleich mit Richard III. Da fehlt dieser Aspekt vollständig. Anders ist es hingegen wieder beim Täterpaar im »Hamlet«, wo der melancholische Prinz in einem Schloß leben muß, in dem seine Mutter mit ihrem Geliebten regiert, und dieser hat Hamlets Vater umgebracht. Ob es mit Wissen der Mutter geschah, bleibt unklar. Hamlet hält beide für schuldig. Wenn er davon spricht, hat er immer eine Obszönität auf der Zunge. Er lebt in der Situation der Elektra. Man ist versucht zu sagen, Hamlet hat Elektra verschluckt, und sie tobt in ihm weiter gegen das alte Mörderpaar.

Die Anspielungen der Lady Macbeth auf das Verhältnis von Verbrechen und sexueller Potenz sind mehr als eine männerpsychologisch raffinierte Strategie, die den Zögerer zum Handeln zwingen soll. Sie gehören in den größeren Zusammenhang des Nachdenkens dieser Frau über die eigene Weiblichkeit. Als sie die Möglichkeit sieht, den König, der auf Besuch kommt, zu töten und so Platz zu schaffen für einen König Macbeth, tritt sie in einem magischen Akt aus ihrer Existenz als Frau heraus. Sie ruft die Geister an: »Unsex me here, and fill me [...] top-full of [...] cruelty« – Nehmt mir jetzt mein Geschlecht und füllt mich randvoll mit Grausamkeit. Und sie wird körperlich ganz konkret, sie spricht von ihren Brüsten – »my woman's breasts« – und beschwört die Geister, ihre Milch zu vergiften. Das ist insofern interessant, als sie kurz zuvor beim Nachdenken über ihren Mann gesagt hat, seine Natur sei »too full o'th' milk of human kindness« – zu voll von der Milch menschlicher Güte. Da wird also das Stichwort der Milch beim Mann und bei der Frau zum

Signal der aufgehobenen Geschlechterhierarchie. Sie nähern sich einander an in einer tendenziellen Androgynie. Die weibliche Brust und die Milch erscheinen schon in den Klytaimnestra-Tragödien auf ähnliche Weise. Bei Aischylos fährt die Mörderin schreiend aus dem Schlaf, nachdem sie geträumt hat, einen Drachen mit schwarzem Blut gesäugt zu haben, und später hält sie ihrem Sohn Orest, der sie ermorden will, die entblößte Brust entgegen: »Hier hast du einst geschlafen, hier hast du noch ohne Zähnchen gesogen.« Sie versucht also, sich wieder ganz nur als mütterliche Frau zu zeigen und die Rollendiffusion, die zum Paar als Täter gehört, dem Sohn gegenüber rückgängig zu machen.

Das Handlungsgefüge von Shakespeares »Macbeth« operiert mit schleudernden Verkürzungen. Oft steht Ereignis neben Ereignis, unvermittelt, und öffnet geisterhafte Räume der Deutung. Ein frappierendes Beispiel ist der Tod der Lady gegen Ende des Stücks und die Reaktion des Mannes darauf. Man hört im Hintergrund Frauen schreien. Macbeth fragt, was das bedeute, und es heißt: »The Queen, my lord, is dead.« Mehr erfährt man nicht. Auch Macbeth fragt nicht zurück. Kein Wort äußert er über die Liebe, in der sie beide zu Verbrechern wurden. Nur eines sagt er: »She should have died hereafter: There would have been a time for such a word.« – »Sie hätte später sterben sollen. Da wäre eine Zeit gewesen für solch ein Wort.« Das ist ein schwer zu deutender Satz. Doch von dem aus, was wir nun über die Dramaturgie des Paares als Täter wissen, darf die Vermutung gewagt werden, daß Macbeth an den Zeitpunkt des gemeinsamen Todes denkt, der jetzt nicht mehr möglich ist. Wie bei Bonnie und Clyde:

Some day they'll go down together,  
They will bury them side by side.

Diese Form des Triumphs im Untergang bleibt ihm, bleibt ihnen beiden nun versagt. Statt dessen folgt der schauerlichste Monolog der Weltliteratur, die berühmten zehn Verse über die gänzliche Sinnlosigkeit der menschlichen Existenz. Sie enden mit der Metapher, daß das Leben nichts anderes sei als ein Märchen aus dem

Mund eines brabbelnden Idioten, lauter Lärm und Wut, und nichts bedeutend:

[Life] is a tale  
Told by an idiot, full of sound and fury,  
Signifying nothing.

Der Gedanke ist erlaubt, daß in diesem Kollaps des Weltsinns, mit dem der europäische Nihilismus beginnt – »signifying nothing« –, das Gegenteil aufgehoben ist: die Erinnerung an die sinnerfüllte Welt in der Liebe. Die Liebe hat alles gestützt und getragen, über Gut und Böse hinweg. Mit dem Tod der Frau ist das zerschellt. Als ob das Himmelsgewölbe geborsten wäre, bricht jetzt die Sinnlosigkeit herein. In der schrecklichen Rede verbirgt sich die letzte Liebeserklärung.

Soll damit »Macbeth« zur Liebestragödie erklärt werden? Ja. Ginge es nicht um das liebende Paar, wäre das Stück nichts weiter als ein elisabethanisches Schauerdrama, wie es viele gab in Shakespeares Zeiten. Zum Paar als Täter gehört ein ekstatisches Moment, das die geltende sittliche Ordnung außer Kraft setzt. Das wird oft sehr klar gezeigt, oft nur in Andeutungen. Ein starkes Signal ist Macbeth' hingerissener Satz gegenüber der Lady: »Bring forth men-children only!« Du sollst nur Söhne gebären, nur männliche Kinder! Das tönt vielleicht kurios, aber nur so lange, bis man dahinter die Aufhebung der Geschlechterfixierungen in der ekstatischen Liebe erkennt.

1934 erschien in den USA ein Roman, kaum fingerdick, ein Reißer, der da und dort wegen Unsittlichkeit vor Gericht kam. Es war ein Krimi unter Tausenden, der aber unaufhaltsam unter die Klassiker nicht nur seiner Gattung, sondern der Literatur im 20. Jahrhundert überhaupt vorrückte. Er wird immer wieder neu verfilmt. Albert Camus fand darin das Vorbild für sein eigenes Schreiben. In Deutschland blieb der Roman lange echolos. 1934 brach ja die Kommunikation mit der Weltkultur ab. Erst nach dem Ende der Hitlerei hatte die Ästhetik des amerikanischen Roman noir hier wieder eine Chance.

Ich rede vom Roman »The Postman always rings twice« von James M. Cain, einem Autor, der neben Dashiell Hammett und Raymond Chandler steht und bestehen kann. Es ist eine Story von Love and

Crime, wie sie in den Boulevardzeitungen und in den großen Tragödien zu finden ist. Das Paar als Täter erscheint hier so exemplarisch, die Dynamik seines Liebens und Handelns ist so lapidar verknüpft, wie es sonst vielleicht nur noch in Leskows »Lady Macbeth von Mzensk« der Fall ist. Im Tempo und den harten Schnitten gewinnt dieser Roman eine balladeske Form, die an uralte Geschichten gemahnt und doch ganz dem Epochendesign der Zwischenkriegszeit entspricht.

Was geschieht? An einer abgetakelten Benzin- und Imbißstation im kalifornischen Landesinnern taucht ein junger Mann auf, ein Herumtreiber, eine ziellose Existenz. Die Bude gehört einem Griechen, einem ehemaligen Soldaten mit vielen Erinnerungen an die Kriegszeit. Er hat eine schöne junge Frau. Zwischen ihr und dem Herumtreiber kommt es zu einem *Amour fou*. Der Grieche merkt nichts; er ist gutmütig, gibt dem Mann Arbeit. Kaum dreht er den Rücken, sind die beiden zusammen. Sie wissen, das ist keine flüchtige Affäre. Und sie wissen, das ist so nicht lange auszuhalten. Sie lodern in ihrer Liebe. Sie denken nach. Der Grieche muß weg. Als Philologe kann man da wieder mit dem Mikroskop arbeiten. Wer fängt an, wer fährt fort? Die alte Apfelfrage. Der Dialog verläuft in winzigen Stößen:

Frank, do you love me?

Yes.

Do you love me so much that not anything matters?

Yes.

There's one way.

Damit ist es gesagt. Beide wissen, was das heißt. Es heißt Mord, Mord am Griechen. Nun warnt der junge Mann – Adam mit dem Zeigefinger:

They hang you for that.

Not if you do it right. You are smart, Frank. You'll think of a way.

Jetzt stellt er die Frage nach Gut und Böse, fast nebenhin: »Du sprichst ja, als ob das in Ordnung wäre.« Was sagt sie darauf? Sie sagt: »Wer soll wissen, ob's in Ordnung ist oder nicht, außer du und ich.« Was sagt er darauf? Er sagt: »Du und ich.« Darauf sie: »That's

it, Frank. That's all that matters.« Und sie küssen sich: »I kissed her. Her eyes were shining up at me like two blue stars. It was like being in church.«

»Es war wie in der Kirche.« – Das ist einer der Momente, wo in diesem Thriller die Konventionen der Gattung gesprengt werden. Das Paar hat sich zur Tat entschlossen und erlebt das als Mysterium, wie ein Sakrament.

Was sich dann alles abspielt, ist hier nicht zu berichten. Es geht nur um dieses Ereignis, daß die beiden in ihrer Liebe leichthin aus aller Ordnung treten. Auch die Tat selbst, der grausame Vollzug, wird zu einem ekstatischen Akt. Eros und Verbrechen sind eins. Wie sich Macbeth vor dem schlafenden König plötzlich als Tarquinius auf dem Weg zur schönen Lukretia vorkam. Das Liebespaar in dem vergammelten Winkel Kaliforniens weiß nichts von Macbeth, weiß nichts von Agamemnon und Klytaimnestra. Aber der erste Mordversuch trifft den Griechen in der Badewanne, dort also, wo es den Griechen Agamemnon einst bei Aischylos traf. Nur war die Wanne damals aus reinem Silber. Ein Zufall? Alles im Romanduktus spricht gegen solche Bildungsreminiszenzen. Dennoch ist die Erinnerung in der Lektüre nicht abzuweisen. Sie rückt die Konstanten in der Dramaturgie des Paares als Täter einmal mehr ins Bewußtsein.

Als dann der Mord tatsächlich glückt, auf einer nächtlichen Küstenstraße, steigert sich die Erfahrung des Paares zu einem absoluten Moment. Dieser ist erst aus der Erinnerung benennbar. Die Frau spricht es aus: »Wir waren damals wie auf einem Berg. Wir waren so weit oben, Frank. Alles hatten wir, dort draußen, in jener Nacht. Ich wußte nicht, daß ich so etwas überhaupt fühlen konnte. Und wir küßten uns und besiegelten es, so daß es immer dasein würde, was auch geschehen mochte.« Und sie fügt einen Satz an, über den lange zu reden wäre: »Gott küßte uns auf die Stirn in jener Nacht. Er gab uns alles, was zwei Leute je haben können.« Dabei ist es eine Tat, wie sie Seneca nicht grausiger hätte ausdenken können.

»God kissed us on the brow that night« – ein seltsamer Jubel! Er hat aber seinen Platz in der Dynamik des Täterpaares. Wir kennen ihn aus Bonnies Ballade, und er ertönt schon in den triumphierenden

Versen der Klytaimnestra nach dem Ende Agamemnons: »Ob ihr euch freut oder nicht, ich juble, ich juble.«

So feiert auch das Paar bei Leskow seinen Entschluß zur Tat eng verschlungen in der Mondnacht unter einem blühenden Apfelbaum. Man hört sie von weitem, bald leise flüsternd wie spielende Kinder, bald laut und lachend wie übermütige Wassergeister. Und dazu heißt es: »Die weißen Blüten des dichtbelaubten Apfelbaums fielen unablässig auf sie herab.«

Ich muß zugeben, ich komme hier an eine Grenze der Deutung. Wenn wir diese Vorgänge psychologisch lesen, wie es heute landläufig so der Brauch ist, werden wir bald einmal anfangen, Fälle aus dem sogenannten Leben zu sammeln, um abzuklären, ob es das denn tatsächlich gibt, ob das nicht alles übertrieben sei. Das mag aufschlußreich sein. Und doch machen wir es uns damit zu leicht. Denn zu deutlich pflanzt sich in den Geschichten vom Paar als Täter ein altes mythisches Reden fort, als daß man sich mit der Frage nach der psychologischen Wahrscheinlichkeit begnügen dürfte. Der Satz bei James M. Cain: »God kissed us on the brow that night«, ist mehr als ein pathologisches Symptom, und die weißen Apfelblüten, die auf das verschlungene Täterpaar bei Leskow niederregnen, bedeuten anderes als nur eine idyllische Dekoration. Hier wird in Zeichen geredet, denen keine Exegese ganz gewachsen ist.

Man muß bedenken: Für das erste Paar, im Paradies, gab es noch keine Unterscheidung von Gut und Böse. Das Verbrechen hat das Bewußtsein dieser Differenz erst geschaffen, und es hat, nach den Worten der Genesis, auch die männliche Herrschaft erst installiert. »Er soll dein Herr sein«, sagt Gott zu Eva, und er meint damit nicht eine wohltuende Ordnung, sondern einen Teil des Strafpakets. Für beide. In der Erfahrungskurve des Täterpaars werden nun diese Maßnahmen für eine entrückte Strecke Zeit rückgängig gemacht. Keine Herrschaft gibt es mehr des einen über das andere. Er ist wie sie, sie ist wie er. Und beide sind sie über die Differenz von Gut und Böse hinaus. Das wird psychologisch nie ganz zu fassen sein. Es nimmt sich aus wie eine unheimliche Radikalisierung des Augustinischen Satzes: »Ama et fac quod vis« – »Liebe, und tu was du

willst«. Auch das ist kein psychologischer Satz. Und schon gar nicht ein juristischer. Er gehört zu einem andern Denken.

Das heißt: im Verbrechen geht das verliebte Paar hinter die Kategorie des Verbrechens selber zurück. Die zwei sind nicht mehr »scientes bonum et malum«, wie die Schlange aus dem grünen Laub heraus flüsterte. Das ist eine heikle Sache, wenn man an die jüngeren Leser und die älteren Erzieher denkt. Kein Wunder, daß die deutsche Literatur, die stets etwas braver war als die französische, vor diesem Thema so offenkundig zurückschreckt. Die »Liaisons dangereuses« sind im deutschen 18. Jahrhundert undenkbar. Unsere Klassiker haben sie denn auch gar nicht zur Kenntnis genommen.

Dennoch können sich die älteren Erzieher beim Gedanken an die jüngeren Leser beruhigen. Das böse Ende bleibt nicht aus. Das sittliche Imperium schlägt zurück. Zuletzt kommen die ekstatischen beiden immer dran, und wie! Nur macht das böse Ende jene Erfahrung nicht rückgängig, von der die junge Frau im vergammelten Kalifornien spricht: »God kissed us on the brow that night. He gave us all two people can ever have.« Die Strafe löscht das Skandalon nicht aus.

Wie genau die beiden von Fall zu Fall drankommen, das ergäbe eine neue lange Untersuchung. Sie würde in der Frage gipfeln, welche Instanz zuallerletzt das Urteil spricht. Für den Beobachter der Literatur sind jedoch die Teilprozesse spannender als die Frage, an welchem obersten Nagel das moralische Universum jeweils hängt.

Auch diese Teilprozesse des inneren und äußeren Gerichts über das Täterpaar kehren durch die Jahrhunderte in Variationen wieder. Am bewegendsten sind die Vorgänge der inneren Zerrüttung. In der Geschichte der seelischen Dekomposition des Täterpaars spiegelt sich die Geschichte der abendländischen Psychologie. Die älteste, noch rein mythische Rede hat die Kräfte der Zerrüttung als konkrete Rachegeister begriffen. Die Erinnyen fahren zischend aus der Erde, umtanzen die Täter und hetzen sie geißelnd über die Länder der Erde hin. Schon die frühe Tragödie aber begreift diese Mächte als gleichermaßen innerliche wie äußerliche Gewalten. Zwar flackert die Vorstellung objektiver Dämonen noch lange durch die Bemü-

hungen, die Katastrophen der Seele in die Sprache zu heben. Aber das Spektrum der innerlichen Dämonie, der bösen Träume und Halluzinationen, weitet sich in der Literatur dramatisch aus und bereitet die Wissenschaft vor. Das erregte Ich der Schuldigen begegnet den Bildern, die es selbst gebiert, und sie sind schrecklicher als alles, was mit einem tatsächlichen Knochenfinger an die Wand pochen könnte.

Dazu gehört kardinal das Thema des zerstörten Schlafs. Der Schrei in tiefer Nacht gehört dazu, mit dem die Täter hochfahren. So geschieht es Klytaimnestra. Ihr nächtliches Kreischen eröffnet eine große Tradition. Als Macbeth den König erstochen hat, hört er im nächtlichen Schloß eine Stimme, die ruft: »Sleep no more! Macbeth does murder Sleep!« Das ist eine Halluzination, und die Lady treibt sie ihm auf der Stelle in einer energischen Kurztherapie aus. Sie kennt so etwas nicht. Sie verfügt über unerhörte Kräfte der Verdrängung. Dennoch wird auch sie von den Mächten der Zerrüttung eingeholt. Den tiefen Schlaf kann sie zwar herbeizwingen, aber dann beginnt sie, in diesem Schlaf zu wandeln und immerzu die Hände zu waschen. Der Arzt, ein nüchterner Mann, der sie heimlich beobachtet, sagt: »More needs she the divine than the physician« – »Die braucht den Geistlichen mehr als den Arzt.« Ein Stück Wissenschaftsgeschichte auch dies. Hofmannsthals Klytaimnestra behängt sich »über und über mit Edelsteinen und Talismanen«. Einer der vielen Steine, denkt sie, wird doch wohl die Kraft besitzen, die bösen Träume zu bannen. Es ist der genialste Zug von Hofmannsthals Nachdichtung. »Ich will nicht länger träumen«, jammert sie, so daß es jeden jammert, der es hört.

Es gibt viele Varianten des vollzogenen Gerichts über das Täterpaar. Ihre Liebe kann sich in Haß verkehren, oder sie beginnen gegeneinander zu operieren, oder sie werden von der Polizei abgeholt, oder eine böse Krankheit befällt sie. Irgendwie muß die Literatur den Beweis erbringen, daß jede Schuld eines Tages gerächt werde. Und sie muß den Beweis um so dringender liefern, je weniger der Sachverhalt zutrifft. Schön wär's ja. Der Schluß der »Liaisons dangereuses« etwa gerät zur reinen Pflichtübung in Sachen Gerechtigkeit. Wie

ein *Judex ex machina* kommen die Pocken über die schöne, böse Madame de Merteuil. Das ist nur noch trivial, während vorher, in dem unerhörten 81. Brief, die Reflexionen dieser Frau auf die Geschlechterrollen und ihr deklariertes Entschluß, diese umzukehren, den Roman aus allen Konventionen gerissen hat. Zolas Roman »Thérèse Raquin« wiederum, der das Täterpaar im kleinbürgerlichen Paris ansiedelt, besteht zu zwei Dritteln aus einer wahren Enzyklopädie der seelischen Zerrüttung. In eine solche Geisterbahn der endogenen Dämonen ist kein anderes Werk je eingebogen.

Wie sich die ekstatische Liebe der zwei Täter zwischen Mysterium und Pathologie bewegt, unentscheidbar, so bewegt sich auch der Backlash des Gerichts über das verwegene Paar zwischen Wissenschaft und Geheimnis. Wir aber stehen da wie Shakespeares Arzt nach der Begegnung mit der schlafwandelnden Lady Macbeth. Der erschütterte Mann sieht sich an der Grenze seines Wissens und muß Dinge denken, die er nicht auszusprechen wagt: »I think, but dare not speak.«