

# Von Helden und Bösewichten: Analyse der Ästhetisierung des Bösen in der Literatur des 18. und 19. Jahrhunderts

Inaugural-Dissertation  
zur Erlangung des Doktorgrades der Philosophie  
der Ludwig-Maximilians-Universität  
München

vorgelegt von  
**Sarah-Janina Hannemann**

aus  
Göttingen

2023

Referent: Prof. Dr. Oliver Jahraus

Korreferent: PD Dr. Mario Grizelj

Tag der mündlichen Prüfung: 17.02.2023

# INHALTSVERZEICHNIS

<b>1.</b>	<b>Das Jahr ohne Sommer</b>	<b>3</b>
<b>2.</b>	<b>Radikaler Individualismus als Zeichen der Ästhetisierung des Bösen</b>	<b>5</b>
<b>3.</b>	<b>Der Held im Umbruch</b>	<b>16</b>
<b>4.</b>	<b>Von Helden und Bösewichten</b>	<b>19</b>
	4.1: Der Gothic Villain	20
	4.2: Der Man of Feeling	57
	4.3: Der Noble Outlaw	78
	4.4: Der Byronic Hero	113
<b>5.</b>	<b>Gefallene Engel und Titanensöhne</b>	<b>161</b>
<b>6.</b>	<b>Der Byronic Villain</b>	<b>218</b>
<b>7.</b>	<b>Der Sieg der Ästhetik</b>	<b>299</b>
<b>8.</b>	<b>Quellenverzeichnis</b>	<b>304</b>
	Primärliteratur	304
	Sekundärliteratur	306
	Internet-Quellen	310

## 1. Das Jahr ohne Sommer

Die Schöpfung des Archetyps des Byron'schen Helden ist einer jener Fälle, in der Kunst und Realität eine für den Rezipienten beinahe schicksalhaft beseelt anmutende Symbiose eingehen: So gehören zur Legendenbildung des Byronic Hero stets sein Namensgeber, Lord Byron, und der literarisch ergiebige Aufenthalt in der Villa Diodati im Jahr ohne Sommer 1816 dazu, bei der ein Gruselgeschichtenwettbewerb unter zumindest teilweise kongenialen Freunden zur Wiege eines literarischen Typus wurde. Der Byronic Hero fällt zeitlich wie geographisch damit in eine brisante Epoche, politisch ebenso sehr wie gesellschaftlich.

So verlockend es auch sein mag, bei dem Aufkommen des Byronic Hero direkt von kompletter Neuartigkeit zu sprechen: Er ist ein Teil einer großen und illustren, jedoch auf ihre Weise höchst exklusiven Figurenfamilie, die in der europäischen Literatur des 18. und 19. Jahrhunderts gleichermaßen entsteht wie auch ihren Höhepunkt findet.

Peter L. Thorslev, Jr., schreibt in Bezug auf *Childe Harold*:

„Even the casual reader of Byron's *juvenilia* can see that the earliest Byronic Hero did not spring full-grown and unprepared for from the mind of the young poet on his Grand Tour.“<sup>1</sup>

Damit wird weder das Innovationspotential noch die literarische Bedeutsamkeit des Byron'schen Helden verringert, jedoch lenkt Thorslev den Fokus auf eine nicht unwichtige Tatsache: Der Byronic Hero betritt als herausragender Figurentypus die Schaubühne der Literatur in einer Tradition von nicht minder exzeptionellen Archetypen, mit denen er ein ambivalentes Wechselspiel von Beeinflussung eingeht. Sein Aufkommen im ausgehenden 18. und beginnenden 19. Jahrhundert folgt auf sowohl die deutsche Romantik die Strömung des Sturm und Drang als auch auf die englische *Gothic fiction*.

Er und seine Verwandten zeigen sich als fähig, die realhistorischen Problemthemen in literarischer Hinsicht zu deklinieren und zu verarbeiten, mehr noch: Sie sind dazu

---

<sup>1</sup> Thorslev 1962 : 127

notwendig, um die Schlachtfelder der neuen gesellschaftlichen, politischen und religiösen Streitfragen angemessen begehen zu können.

Die vorliegende Dissertation verfolgt den Anspruch, den systematischen Zusammenhang zwischen einer Figurentypologie und einer literarischen Konstellation zu untersuchen, die in einem wechselseitigen Bedingungsverhältnis stehen. Sie fragt genauer danach, wie die Phänomenologie eines Figurentypus sich als Ausdruck eines historisch spezifischen Problempotenzials der Gesellschaftsstruktur und ihrer ästhetischen Beschreibung lesen lässt. Eingebettet ist diese Fragestellung in die Phase der Ästhetisierung literarischer Problemfelder im Kontrast zu der Moralisierung.

Es ergibt sich eine Spurensuche inmitten der Figurentypen ob ihres Umgangs mit der Dialektik von Ästhetik und Moral und den Spuren, die sich in der sinnbildlichen DNS literarischer Archetypen auch in kontemporären Texten finden lassen.

Wenn nun nicht ein einzelner Figurentypus analysiert werden soll, sondern eine ganze Gruppe, so sollte zuvor mit genügend Skepsis die Berechtigung überprüft werden, überhaupt von einer Gruppe – oder, wie in diesem Fall, sogar von einer *Familie* – zu sprechen. Während eine Gruppe Ähnlichkeiten voraussetzt, die zur Einteilung in diese Kategorie notwendig sind, geht der Begriff der Familie noch ein Stückchen weiter: Nicht nur Ähnlichkeiten, sondern kausale Verbindungen müssen vorhanden sein, um eine Zugehörigkeit zu legitimieren. Der Begriff der Familie ist identitätsstiftend: Die Zugehörigkeit hat eine Aussagekraft aus sich selbst heraus.

Thorslev benutzt den Begriff, ohne ihn genauer zu erläutern:

„To recognize the existence of the family of Romantic heroes, however, is to see first that it is distinctive in the broader tradition of the literary hero, and second that whatever it may have been, it is now no longer alive either in our literature or in our general culture. These heroes claim at least a historic significance, however, and perhaps also a contemporary significance [...].“<sup>2</sup>

Historische Bedeutsamkeit, aktuelle Relevanz und eine gewisse Unverkennbarkeit in der Tradition aller literarischer Helden: Diese Faktoren werden dem Byronic Hero und seinen Verwandten zugeschrieben. Dabei ist der Byronic Hero interessanterweise das

---

<sup>2</sup> Thorslev 1962 : 185

einziges Familienmitglied, das den *Helden* tatsächlich im Namen trägt – seine Familienmitglieder, der Man of Feeling, der Noble Outlaw und der Gothic Villain können dieses Attribut nicht für sich beanspruchen. Letzterer präsentiert sich sogar genau gegenteilig, antagonistisch, mit dem Begriff des *Bösewichts*.

Die enge Verschränkung der Familienmitglieder der romantischen Archetypen deutet demnach auf unsaubere Grenzen zwischen den jeweiligen Typen hin – wo endet der Held, wo beginnt der Bösewicht? Und ist eine Unterscheidung im Zuge des Sieges der Ästhetisierung über die Moralisierung in der Literatur überhaupt notwendig oder sogar unmöglich?

Deswegen ist es unerlässlich, die hier verwendeten Begriffe zu klären, bevor die Fragestellung selbst vertieft werden kann.

Erst danach wird diese Arbeit den Versuch wagen, sich der ausführlichen Betrachtung der Fortführung dieses außergewöhnlichen Familienstammbaums zu widmen, und sich auf die Spurensuche nach dem kontemporären Erben der dunkelromantischen Archetypen begeben.

## 2. Radikaler Individualismus als Zeichen der Ästhetisierung des Bösen

Dass Charaktere einem literarischen Typus zugehörig sein können – oder mehr noch: es in der Regel sind – ist eine Tatsache, deren Feststellung nicht sonderlich kontrovers ist. Die Zuordnung von Figuren in literarische Kategorien über ihre Ähnlichkeiten zu anderen Vertretern eines Typus läuft mit einer gewissen Natürlichkeit ab, sobald der Rahmen eines Betrachtungsgegenstandes abgesteckt wurde.

Dennoch ist es lohnenswert, selbst bei diesem selbstverständlich anmutenden Prozess einen Schritt zurückzutreten und den Rahmen, den die Literatur dafür bereitstellt, in seine Einzelteile zu zerlegen, um später mit größerer Präzision bestimmen zu können, wovon gerade tatsächlich die Rede ist. Die Begriffe Figur, Charakter und Typus werden zusammenhängend und in manchen Fällen fast synonym verwendet, scharfe Abgrenzungen sucht man vergeblich, was, wie Fotis

Jannidis in seinem Beitrag zur historischen Narratologie von Figur und Person feststellt, in der Tradition der germanistischen Literaturwissenschaft begründet liegt:

„Die deutsche Literaturwissenschaft hat keine der angelsächsischen Tradition vergleichbare Reflexion ihrer Figurentypologie vorzuweisen. Sowohl in Fragen der Wertung als auch der Beschreibung werden aber sehr ähnliche Kategorien verwendet, die sich im reichen Wortfeld »Figur« niedergeschlagen haben: »Hauptfigur«, »Nebenfigur«, »Charakter«, »Typus«, »Person«, »Held«, »Protagonist«, »Antagonist«, »Gegenspieler«, »Parallelfigur«, »Kontrastfigur«.“<sup>3</sup>

Während also in der angelsächsischen Forschung der Umgang mit der Figur auf narrativer, erzähltheoretischer und typologisierender Ebene völlig selbstverständlich ist, ist der Ansatz in der deutschsprachigen Wissenschaft dahingehend weniger stark ausgeprägt. In der englischsprachigen Literatur kennt man den Unterschied zwischen einer *character-driven story* und einer *plot-driven story*; beide Begrifflichkeiten unterschlagen dabei die Tatsache, dass Charakter und Plot jedweder Ausprägung immer eine Symbiose eingehen und anteilmäßig verschiedene Rollen in verschiedenen Erzählungen einnehmen.

In der hier vorliegenden Arbeit wird jedoch explizit über Charaktere, Figuren und Typen gesprochen werden, und zwar sowohl in ihrer Funktion als literarischer Baustein als auch in der genreprägenden Rolle, die sie dabei einnehmen. Dabei können wir die Begriffe Charakter und Figur praktisch synonym verwenden. Hinsichtlich der Wechselwirkung von Charakter und Figur mit dem Typus schreibt Jannidis:

„Die Unterscheidung zwischen »Charakter« und »Typus«, die für die Wertung von literarischen Texten lange Zeit eine erhebliche Rolle gespielt hat, gründet wie das angelsächsische Pendant auf der hohen Relevanz der Kategorien Individualität und Originalität. Ein Charakter ist gleichsam eine Figur, die Individualität hat bzw. ein Individuum ist. Maßstab ist auch hier die lebensweltliche Wahrnehmung: Verfügt eine Figur über Merkmale in der Weise, wie man sie bei Personen wahrnehmen würde? Dieser Vergleichspunkt ist selbst aber wiederum historisch variabel. Dennoch kann man wohl einige der Spezifika, die in der englischsprachigen Diskussion genannt wurden, auch hier aufführen. Ein Charakter verfügt über mehr Merkmale als ein Typus. Diese Merkmale lassen sich nicht nach einem einfachen Schema ordnen, ja Individualität ist geradezu mit der Widersprüchlichkeit der Merkmale verbunden. Außerdem ist der Charakter in gewissen Grenzen veränderlich, ja er muß sich aufgrund der Erfahrungen verändern, die er macht, sonst ist er ein Typus.“<sup>4</sup>

---

<sup>3</sup> Jannidis 2004 : 102

<sup>4</sup> Jannidis 2004 : 102 f.

Innerhalb dieser Arbeit wird also unterschieden zwischen dem Überbegriff des Typus und dem Charakter bzw. der Figur als individuelles Beispiel.

„Der Gegenbegriff »Typus« markiert zwei Aspekte. Zum einen ist eine Figur, wenn sie ein Typus ist, nur durch wenige Merkmale gekennzeichnet. Außerdem ist die Konstellation der Merkmale zumindest in ihren Grundzügen vertraut. Das deckt sich mit Forsters<sup>5</sup> Annahme, daß eine runde Figur den Leser überraschen können muß. Zwei Dimensionen können also zur Unterscheidung von Charakter und Typus herangezogen werden: 1. Die Komplexität der Figur. Sie kann operationalisiert werden als die Anzahl der Merkmale, das Verhältnis der Merkmale untereinander und die Stabilität der Merkmale. 2. Die Originalität der Figur bzw. die Bekanntheit der figurespezifischen Merkmalskombination. Sie ist als Stereotyp Teil des kulturellen Wissens, sei es nun als lebensweltliche oder als spezifisch fiktionale Typisierung, oder es handelt sich um eine neue Kombination von Elementen.“<sup>6</sup>

Im Gegensatz zu Jannidis' Aufschlüsselung verfolgt diese Arbeit aber den Ansatz, ein Typus müsste mehr als ein biegsames Raster zur Einteilung gesehen werden, als eine formgebende Struktur, eine Schublade, die einen distinktiven Merkmalspool für die Figuren als Vertreter bietet.

Die Annahme, dass eine Figur als direkter Vertreter eines Typus wenige Merkmale hat, ist demnach nicht generalisiert feststellbar. Korrekter wäre die Aussage, ein Vertreter eines Typus habe wenige *überraschende* Merkmale, da die Einteilbarkeit in die Kategorisierung der Typologie auf den Gesetzmäßigkeiten der Ähnlichkeiten basiert, kurzum: Um einem Typus zugehörig zu sein, muss eine Figur aus den offerierten Merkmalen eine hohe Gemeinsamkeit aufweisen.

Es bieten sich bei der Betrachtungsweise, die diese Arbeit veranschlagt, beinahe naturwissenschaftliche Begrifflichkeiten zur Annäherung an diese Definition an. Der Gegenstand, die Figur, der Charakter, der Typus, sie können ähnlich untersucht werden wie bei entwicklungsgeschichtlichen Analysen in der Biologie, die in der Retrospektive versuchen, evolutionäre Verbindungen, die durch die ständige Mutation und Selektion von Genen und Allelen entstanden sind, aufzudecken und möglicherweise sogar die sogenannten Missing Links zu finden, die fehlenden Bindeglieder zwischen zwei Arten oder Lebensformen.

---

<sup>5</sup> Gemeint ist hierbei E.M. Forsters Werk *Aspects of the Novel* (1927).

<sup>6</sup> Jannidis 2004 : 103



Die Herangehensweise dieser Arbeit sieht also nicht nur in der Wechselwirkung zwischen Charakter und Typus etwas sehr Organisches und Fließendes, sondern auch in der Entstehung und Bildung eines Typus an sich.

Wenn Jannidis davon spricht, dass ein runder Charakter zu überraschen wissen müsste, da er sonst ein Typus bzw. sogar ein Stereotyp sei, basierend auf der hohen Vertrautheit (und dementsprechend Erwartbarkeit) der Merkmale, dann stellt sich dabei im Umkehrschluss aber die Frage: Wenn ein Charakter daher ein Charakter ist, weil er zu überraschen vermag, indem er die Grenzen eines Typus aufbricht, ist er dann nur so lange ein Charakter, wie dieser Überraschungseffekt neuartig ist?

Dies würde zur Schlussfolgerung führen, dass immer dann ein neuer Typus entsteht, der im Rezipienten ein bekanntes Muster aufwirft, wenn der Überraschungseffekt sich abgenutzt hat und das System eines Charakters mustergültig erkannt wurde.

Oder positiv formuliert: Die Merkmalsveränderung und Etablierung eines neuen Merkmalspools erzeugt, ganz wie bei der biologischen Mutation, einen neuen Rahmen und damit auch die Chance auf einen neuen Typus.

Das würde aber auch bedeuten, dass ein Typus zuallererst eben doch aus Charakteren bestand, deren verbindliche Gemeinsamkeiten einen Wiedererkennungswert konstruiert haben, aus dem der Typus sich bilden konnte. Die Wechselbeziehung ist dabei also ganz offenkundig: Die Gemeinsamkeiten von Charakteren bilden einen Typus und der Typus strahlt auf die Schöpfung neuer Charaktere aus, die möglicherweise an der Kreation eines weiteren Typus beteiligt sein werden.

Genau so lässt sich der Begriff der *Familie* verstehen, in die der Byronic Hero und seine Verwandten hier eingeordnet werden sollen. Es existieren maßgebliche Gemeinsamkeiten bezüglich ihrer Entstehungsphase, den Kernfaktoren, die diese Typen ausmachen, und ihrer Wirkung, um eine Verwandtschaft erkennbar werden zu lassen; dennoch lassen sich anhand der deutlich existenten Unterschiede eben einzelne Figurentypen ausmachen, die verschiedene Aufgaben erfüllen können und müssen.

Die vier Typen, die diese Arbeit besser zu verstehen sucht, sind der Byronic Hero, der Gothic Villain, der Man of Feeling und der Noble Outlaw. Mit dem 18. und 19.

Jahrhundert als gemeinsamer Entstehungs- und Wirkungszeitraum bietet sich eine vergleichende Annäherung an; aber was wäre ein Vergleich um des reinen Vergleiches willen? Es geht – das muss völlig dezidiert gesagt werden – nicht um das Auflisten von Merkmalen und ihren Unterschieden, auch nicht um eine *entstehungsgeschichtliche* Auflistung von Vertretern der Typen, sondern viel mehr um eine *entstehungsgenealogische* Formfindung innerhalb der Strömungen des abgesteckten Zeitraums, getragen von den Figuren, mit denen sich diese Arbeit auseinandersetzt.

Wie der Titel bereits verrät, geht es um Helden und Bösewichte – das steckt schon im Namen zweier der vier zu analysierenden Typen. Der hier verwendete Heldenbegriff geht dabei über die Bedeutung des Wortes Hauptfigur oder Protagonist hinaus.

Jannidis bezeichnet das Wort Protagonist zwar eine weitgehend „unbelastete Bezeichnung für das, was man früher oft »Held« nannte“<sup>7</sup>.

Er führt aus:

„Allein auf die Handlung beziehen sich – so der erste Eindruck – die Begriffe »Hauptfigur«, »Nebenfigur«, »Protagonist« und »Gegenspieler« bzw. »Antagonist«. Das erste Gegensatzpaar dient zur Beschreibung einer unterschiedlichen Beteiligung an der Handlung. [...] Eine Hauptfigur ist dann jene Figur, die an bedeutend mehr Ereignissen partizipiert als die anderen Figuren. Da die Ereignisse in der fiktionalen Welt aber immer durch den Text konstituiert werden, ist sie auch entsprechend häufiger in der Darstellung präsent.“<sup>8</sup>

Und:

„Wird »Protagonist« ohne die Gegenbegriffe »Antagonist« oder »Gegenspieler« verwendet, dann bezeichnet er diejenige Figur eines Textes, die im oben ausgeführten Sinne eindeutig die Hauptfigur ist. Es gibt zahlreiche Texte, in denen sich die Hauptfigur nicht so eindeutig bestimmen läßt. In diesen Fällen würde man wohl den Begriff »Protagonist« vermeiden. Wird dagegen die Bezeichnung »Protagonist« zusammen mit den Oppositionsbegriffen verwendet, dann bezieht sie sich auf die wichtigere Figur in einem Konflikt zwischen zwei Figuren. Die Handlung wird durch diesen Konflikt geprägt.“<sup>9</sup>

Wenn diese Arbeit aber von Helden spricht, so meint sie dabei viel mehr als lediglich die Figur, die am meisten an der Handlung partizipiert – es geht um eine spezifische

---

<sup>7</sup> Jannidis 2004 : 104

<sup>8</sup> Jannidis 2004 : 103 f.

<sup>9</sup> Jannidis 2004 : 104

charakterliche Qualität und einen moralischen Aspekt, der für den von Jannidis aufgezeigten Konflikt notwendig ist.

Zwar werden im Laufe dieser Arbeit die Begriffe Protagonist und Antagonist ebenfalls benutzt werden, doch unter dem Blickwinkel, dass der Heldenbegriff und die Bezeichnung als Protagonist keinesfalls kongruent sind.

So mag eine Hauptfigur ein Held sein oder auch andersherum, doch das eine enthält keine Notwendigkeit für das Andere. Jede vorschnelle synonyme Verwendung wird dem Ausdruck Held nicht gerecht – auch wenn dieser sich im literaturgeschichtlichen Wandel deutlichen Veränderungen ausgesetzt sah.

So schreibt Walter L. Reed:

„The hero of the older epics emerged, it has been argued, from the divine beings of myth, but his heroic acts were only possible when his human activity was differentiated from the recurrent cyclical patterns of a mythic world view. This is not to say that the hero is a »faded god« or that there is a simple historical progression from god to hero to common man in literary history. It is rather to say that the notion of a hero is only possible when the human figure has emerged as a symbolic form in art, when the protagonist of a story is no longer fully divine. On the other hand, if the protagonist is too distant from this mythic background, too isolated in his mortality, he is in danger of losing his heroic identity altogether.“<sup>10</sup>

Die Tatsache, dass die ersten Helden literarisch-historischer Tradition, die den Begriff prägten – die antiken Helden, Achilles, Hektor, Odysseus und ihresgleichen – schon die Ansätze zeigten, die in der Figurenfamilie des Byronic Hero und seiner Verwandten viele Jahrhunderte später tatsächlich erblühten: Eine Zwiespältigkeit des menschlichen Wesens, herausgehoben aus der Alltäglichkeit der Sterblichkeit, gekoppelt mit der Veranlagung zu wahrer Größe, aber grundsätzlich geschlagen mit dem Bann eines gewissen Makels, der das Erreichen von Vollkommenheit verhindert.

Auch Reed erkennt an:

„The Romantic hero is not a simple being, but one involved in a set of relationships both dialectical and dynamic. The hero is first of all a figure related to a ground. He is not himself divine or immortal but, like Achilles or Odysseus, he has a privileged relation with the supernatural, whether this is the supernatural of the gods or, as is more usual in Romanticism, the natural supernaturalism of the created world.“<sup>11</sup>

---

<sup>10</sup> Reed 1974 : 11

<sup>11</sup> Reed 1974 : 10

Ein Merkmal der Figurentypen, die Gegenstand der vorliegenden Dissertation sind, ist demnach ein stetiges Paradoxon von Einbettung in ein System und die unwiderrufliche Abspaltung von eben jenem zur gleichen Zeit. Oder auch: Der Held, wie auch der Bösewicht, funktioniert nur in Abgrenzung zu einem allgemeingültigen Standard, der auf die eine oder andere Weise übertroffen oder verletzt werden kann. Bei der Figurenfamilie des Byron'schen Helden liegt nahe, dass *sowohl* ein Übertreffen *als auch* eine Verletzung kodierter Standards zu erwarten sind.

In dem Moment, in dem wir beginnen, von Helden und Bösewichten, von Moral und Ästhetik, und im weiteren Sinne über das Gute und Böse zu sprechen, stehen einem zielgerichteten Diskurs über diese binären Abstrakta eben jene im Weg, und mit ihnen die Frage, wie eine Annäherung an das Spannungsfeld der Einbettung des Schrecklichen in der Literatur gelingen kann. Zunächst darf – muss! – daher die Entscheidung getroffen werden, eine dezidierte Vorgehensweise zu wählen, mit der die Grenzen des Themenfelds abgesteckt und die dialektischen Begrifflichkeiten nutzbar gemacht werden können.

Peter-André Alt schreibt in seinem 2010 erschienenen Werk *Ästhetik des Bösen*:

„Parallel zum Kollabieren der Leibnizschen Metaphysik vollzieht sich um 1800 ein Wechsel des literarischen Registers. In dem Maße, in dem allegorische Personifikationen des Bösen – einschließlich der traditionellen Teufelsfigur – ihren dämonischen Effekt verlieren, kommt es zu einem Prozeß der Verbergung des Übels. Das Böse wird ins Innere des Menschen versenkt und erhält auf diese Weise neue Tiefenstrukturen, die der Satansgestalt zumeist fehlten (eine Ausnahme bilden später die psychologisch subtilen Teufel der schwarzen Romantik). Bei Autoren wie Tieck, Kleist oder Hoffman ist das Böse nicht mehr äußerlich erkennbar, weil es seine externen Attribute einbüßt, aber es gewinnt eine neue Bedrohlichkeit durch die psychische Komplexität, die es entfaltet. Die Literatur entläßt das Böse jetzt aus dem Zweckbündnis mit der Didaxe, wie sie die Fastnachtsspiele und Teufelsschwänke der Frühen Neuzeit noch anstrebten.

Das Zerfallen der Theodizee-Konstruktion führt gleichzeitig dazu, daß die Umwelt des Menschen sich mit einer bis dahin unbekanntem Qualität des Bösen auflädt, die rationalistisch nicht abgearbeitet werden kann. Was zuvor im Namen der Theodizee als die vom Schöpfer gewollte dunkle Seite des *mundus naturalis* galt, wird in seiner nackten Wirklichkeit gezeigt, ohne daß es Funktionen für eine im Zeichen der Vorsehung stehende Weltarchitektur göttlichen Ursprungs beanspruchen dürfte. Als innerweltliches Phänomen ist das Böse keine Filiale des Guten mehr, sondern ein Störfeld, dessen reflexionstechnische Erfassung außerhalb der traditionellen philosophisch-theologischen Kategorien zu erfolgen hat. Im Rahmen dieser neuen,

durch den Prozeß der Aufklärung erzwungenen Aufgabe fällt der Literatur und der durch sie offerierten ästhetischen Erfahrung eine Schlüsselfunktion zu.“<sup>12</sup>

Im Verlauf dieser Arbeit wird die hier erwähnte Didaxe, die ihren Ursprung stark in dem jüdisch-christlichen religiösen Fundament von kultureller Traditionsausbildung im Bereich der Gesetze hat, noch weiter betrachtet werden<sup>13</sup>. Von Bedeutsamkeit vor der Analyse ist aber besonders die Feststellung, dass der Startpunkt der moralischen Entwicklung, die in der Literatur reflektiert wird, zwei Absoluta, nämlich das Gute und das Böse, einander gegenübergestellt werden.

Diese zwei Pole, besonders im christlichen Milieu personifiziert durch Gott sowie Jesus auf der einen und eine Teufelsgestalt auf der anderen Seite, sind besonders im neutestamentlichen Kontext die Grundpfeiler von richtigem und falschem Verhalten. Verstöße gegen das religiös zementierte Moralsystem – Sünden – sind demnach auch Vergehen gegen Gott selbst; sie hinterlassen Spuren auf der Seele, die den irdischen Zustand transzendieren und Auswirkungen darauf haben, ob es Aussicht auf Erlösung oder doch ein Urteil zur ewigen Verdammnis durch die Abkehr von Gott gibt.

Während also die antiken Helden, die uns, wie eben erwähnt, schon in der griechischen Mythologie begegnet sind, durchaus eine breite Ambivalenz zu moralischen Themen zeigten, zeigt sich in der vom Judeo-Christentum beeinflussten Literatur ein bildender, moralisierender Anspruch, der dem Guten das Schöne und dem Bösen das Hässliche zuordnet.

Dieses System wird im 18. und 19. Jahrhundert aufgebrochen.

Alt schreibt dazu:

„Die Aufklärung verzichtet erstmals auf eine Ikonologie des Bösen und zieht es vor, ihre Fallgeschichten als Geschichten über die Innensteuerung des Menschen zu erzählen. Mit der Logik der Erschließung tritt das Böse jetzt als anthropologisch ausdifferenziertes Phänomen jenseits einer naturrhythmischen Dämonologie auf. Unterstützung erhält diese – vorwiegend im Roman manifeste – Tendenz durch die empirische Psychologie bzw. die Erfahrungsseelenkunde, die den Menschen auf seine pathologische Fehlhaltungen, Perversionen und Defekte untersucht.“<sup>14</sup>

---

<sup>12</sup> Alt 2011 (2010) : 18 f.

<sup>13</sup> Und zwar im Kapitel: *5. Gefallene Engel und Titanensöhne*

<sup>14</sup> Alt 2011 (2010) : 19

Aber nicht nur die Aufklärung mit ihren analytischen und ausgewogenen Ansätzen, beheimatet in der Philosophie, bietet neuartige Möglichkeiten, externe Problemfelder von literarischen Figuren internalisiert verarbeiten zu lassen. Auch die Romantik und ihre dunkle Cousine, die Schauerliteratur, sowie die Strömung des Sturm und Drang offerieren mannigfaltige Spielarten der künstlerischen Umsetzung eben jener Themen.

Niels Werber sagt dazu in seinem Werk *Literatur als System – Zur Ausdifferenzierung literarischer Kommunikation* (1992):

„Die Literatur und ihr Publikum – dies fällt gegen 1800 auf breiter Linie auf – scheint sich völlig gewandelt zu haben. Es begnügt sich nicht mehr mit der »intensiven« Lektüre von Bibel, Kalendern oder Erbauungsschriften, sondern giert nach immer neuen Texten, die es nur einmal liest, um sofort nach einem wiederum neuen zu verlangen.“<sup>15</sup>

Er stellt außerdem fest:

„Warum sollte eigentlich die Literatur moralische Tabuthemen aufgreifen? Warum sollte sie überhaupt ein Interesse daran zeigen, gegen moralische Normen, ästhetische Doktrinen oder positives Recht anzulaufen? Schönheit kann kaum das Motiv ihrer Provokationen gewesen sein. In der Rezeption von Hegel über Heinrich Heine bis zu Rudolf Haym sind die romantischen Prototypen einer Faszination am Bösen unter den Kategorien des Häßlichen (Hegel), Kranken und Wahnsinnigen (Heine) oder des Subjektivistischen, Kranken, Grauenhaften und Seltsamen (Haym) verbucht worden. Im Anschluß an Karl Heinz Bohrs Studie zur »Kritik der Romantik« läßt sich für das 19. Jahrhundert – wenige Fälle wie Nietzsche einmal ausgenommen – pauschal sagen, daß die Literatur der Romantik nicht als schön verstanden wurde.“<sup>16</sup>

Und ferner:

„Mit der Umstellung der Gesellschaftsstruktur von Stratifikation auf Funktion und der damit verknüpften Ausdifferenzierung literarischer Kommunikation sind die notwendigen Bedingungen der Möglichkeit geschaffen worden, die zur Umwelt der Literatur gehörigen Wirklichkeitskonstruktionen (etwa wissenschaftlichen, ästhetischen, moralischen oder religiösen Charakters) als Medien zu behandeln. Unter der Herrschaft der alteuropäischen, »damals beliebten Form dieses heiligen Drei, des Wahrem, Guten und Schönen«<sup>17</sup>, war daran nicht zu denken. Eine Poesie des Bösen etwa wäre einem Angriff auf die Ordnung der Gesellschaft selbst gleichgekommen, da sich niemand von dem Hinweis hätte beruhigen lassen, daß das Böse nur »ästhetisch« zu rezipieren sei.“<sup>18</sup>

---

<sup>15</sup> Werber 1992 : 75

<sup>16</sup> Werber 1992 : 77 f.

<sup>17</sup> Werber zitiert hier aus: Herder, Johann Gottfried: *Kalligone. Vom Angenehmen und Schönen* [Leipzig 1800, S. 189], in: *Herders Sämtliche Werke*, Berlin 1880, S. 94

<sup>18</sup> Werber 1992 : 65

Die Abkehr von moralischen Polen als Bewertungspfeiler für Kunst und Literatur ist also der unabdingbare Nährboden, aus dem die Figurentypen, nicht ganz Held, nicht ganz Bösewicht, erwachsen können. Nicht unbedingt erstmals, doch auf eine ganz neue Weise wird die Funktion der Literatur, unterhalten zu können, erkannt und geschätzt.

So schreibt Alt:

„Rosenkranz<sup>19</sup> unterscheidet in seiner *Ästhetik des Häßlichen* (1853) als Spielarten des Bösen das Verbrecherische, das Gespenstische und das Diabolische. [...] Das Verbrecherische ist einer Ästhetik des Abweichenden verbunden [...]. Genannt werden von ihm die großen Übeltäter der Weltliteratur – Richard III., Franz Moor, aber auch Ödipus und Fiesko. Ihre Boshaftigkeit trage, so konzidiert er, Züge des Großartigen, weil sie auf radikalem Individualismus gegründet sei; gerade hier liegt das Geheimnis der *attractio*, die vom Verbrecher und seinen amoralischen Entwürfen ausgeht.“<sup>20</sup>

Kein Begriff könnte besser die interne Triebfeder der Typen beschreiben: Radikaler Individualismus. Der Byronic Hero, der Man of Feeling, der Gothic Villain und der Noble Outlaw sind Protagonisten der Werke, in denen sie vorkommen; die Hauptfiguren der Erzählung, an denen nicht nur zeitgenössische Probleme religiöser, gesellschaftlicher und politischer Relevanz diskutiert werden, sondern die zur Deklination moralisch verwerflicher Themen benutzt werden können, ohne sie in die Rolle des Antagonisten zu drängen, an dessen Fehlverhalten der Rezeptionist lernen soll.

Stattdessen sind diese Figurentypen Musterbeispiele der Codierung böse = interessant.

„Im Bösen findet sich ein fast unerschöpfliches Reservoir für eine nicht länger schöne Literatur. Meine Vermutung ist: das Interessante motiviert die Hinwendung der Literatur zum Bösen. Um interessant zu sein, aber dennoch dem evolutionären Außendruck durch Moral, Recht, Ästhetik und Philosophie gerecht zu werden, bedarf es allerdings des Einsatzes von Strategien, moralisch-gut und literarisch-böse zugleich sein zu können.“<sup>21</sup>

---

<sup>19</sup> Karl Rosenkranz (1805 – 1879), Schüler Hegels und dessen späterer Biograph

<sup>20</sup> Alt 2011 (2010) : 173

<sup>21</sup> Werber 1992 :78

An dieser Stelle der Rezeptionsgeschichte der Literatur darf also davon ausgegangen werden, dass Literatur ihren Bildungscharakter hinter sich gelassen hat oder zumindest dem Publikum zutraut, Literatur als eigenständiges System begreifen zu können, dessen Fähigkeit, auch mit Tabus zu unterhalten, möglicherweise noch herausragender ist, als die Fähigkeit zu belehren und zu bilden.

Und so begleitet der Leser den rachsüchtigen Heathcliff auf seinem selbstzerstörerischen Pfad in Charlotte Brontës *Wuthering Heights* (1847): Heathcliff wählt die Obsession und die Vergeltung über moralische Größe und Vergebung, wird aber dennoch von Brontë bewusst als faszinierender Charakter gezeichnet. Im französischen Sprachraum glänzt Alexandre Dumas' *Le Comte de Monte-Cristo* (1844) mit dem Protagonisten Edmond Dantès, der ebenfalls nicht von seinen dunklen Racheplänen lassen kann. Der Roman in Versen *Eugene Onegin*, der 1833 erstmalig in seiner vollständigen Fassung veröffentlicht wurde, zeigt die Abgründe des russischen Adelslebens anhand des destruktiven, titelgebenden Charakters.

Das Phänomen, dem Bösen – oder dem zumindest ethisch Ambivalenten – zugeneigt zu sein, strahlt bis in die zeitgenössische Literatur herein. Da schneidet und speist sich der eloquente Kannibale Dr. Hannibal Lecter durch Romanseiten (erstmalig in *Red Dragon* (1981) oder über Kinoleinwände (*The Silence of the Lambs* (1991))). In *American Psycho* (1991, verfilmt im Jahr 2000) verfällt ein gelangweilter Yuppie seinen Gewaltfantasien. Selbst für Kinder und Jugendliche gibt es den gleichnamigen Protagonisten der *Artemis Fowl*-Reihe aus der Feder des irischen Schriftstellers Eoin Colfer aus den frühen 2000er Jahren, ein zwölfjähriges kriminelles Genie ohne jeden Skrupel, als Identifikationsfigur.

Auf der Ebene der Romantik – in diesem Sinne als ganz basaler Begriff und keine literarische Gattung gemeint - lässt seit 2011 weltweit die Figur des Christian Grey, einem jungen Multimillionär mit sadistischen Neigungen und einem tiefverwurzelten Seelenschmerz, aus EL James' *Fifty Shades of Grey* Herzen höher schlagen.

Die Serie *Dexter* folgt dem titelgebenden Protagonisten ganze acht Staffeln lang von 2006 bis 2013, wie er sich als durch einen Ehrenkodex gebundenen Serienkiller durch



Miami mordet und nicht selten gerade durch die Lücken seiner menschlichen Natur seinen Charme entfaltet.

Und in der Serie *Peaky Blinders* (2013 - 2022) fiebert der Zuschauer mit dem brillanten, eloquenten doch eiskalten Tommy Shelby mit, dem Anführer einer seiner Familie zur Loyalität verpflichteten Gangsterbande des Birmingham der 1920er und 1930er Jahre, beim sozialen Aufstieg in höhere Kreise und dem moralischen Abstieg in die Untiefen der politischen Dekadenz.

Die Ästhetik des Bösen ist im 19. Jahrhundert salonfähig geworden und geht Hand in Hand mit der Kultivierung der Familie des Byronic Hero.

### 3. Der Held im Umbruch

Die Betrachtung literarischer Helden ist besonders seit dem 20. Jahrhundert mit der desillusionierten Gewissheit verknüpft, dass die eben angesprochene Installation der Schönheit des Bösen und Verwerflichen ein Ende des traditionellen Helden bewirkt hat. So schreibt Victor Brombert im Jahre 1969 über die Idee des Helden:

„The problem of the »hero« is still very much with us. The heroic age is gone, and the unheroic hero of our times grimaces, self-conscious and despondent. Yet so long as a man projects an image of himself in myth and art, so long as he somehow tries to justify this image or to deplore it, the notion of the hero is certain to stay alive. This is not merely a matter of nostalgia. The very concept of man is bound up with that of the hero.“<sup>22</sup>

Dabei sind es gerade die Alleinstellungsmerkmale von Helden, die sie eben zu Helden machen – die Faktoren ihres Konzepts, die sie nicht nur von anderen Figurentypen, sondern auch von dem Rezipienten unterscheiden. Um den generellen Heldentypus besser begreiflich machen zu können, wählt Brombert die Unterteilung in drei

---

<sup>22</sup> Brombert 1969 : 11

Kategorien, die er auf Beziehungen gründet, die jeder Heldentypus zwangsläufig eingeht, „with the supernatural, with society or the „group“, with the self“<sup>23</sup>.

Dass das Übernatürliche einen Bezugspunkt darstellt, der zur Typologie eines Heldencharakters dazugehört, ist nicht weiter verwunderlich – mannigfaltige Beispiele belegen dies und zeigen darüber hinaus diese Beziehung als Basis des generellen Heldentypus. Helden griechischer Mythen wie Achilles, Odysseus oder Herakles sind hierbei naheliegend, da ihre Koppelung an übernatürliche Wesen, in diesem Fall sogar an Gottheiten, faktisch offensichtlich ist: Sie alle drei sind herausragende Männer mit unglaublichen Talenten – beinahe vollständige Unverwundbarkeit, unvergleichliche Intelligenz oder gewaltige Kraft – und dennoch werden ihre Schicksale von erzürnten Gottheiten gelenkt. Vielleicht liegt gerade in einem Wort der Schlüssel, das vertauscht werden müsste: *Weil* sie außergewöhnlich sind, gehen sie besondere Beziehungen zum Übernatürlichen ein.

Hinzu kommt, dass nicht wenigen von ihnen genealogische Verbindungen zu Göttern gegeben wurden.

Die griechischen Helden sind beides; übernatürlich und irdisch, mit menschlichen und göttlichen Charaktereigenschaften. Sie überwinden, was andere Sterbliche nie überwinden könnten, und sind dennoch in der menschlichen Welt und in einem menschlichen System verhaftet.

Brombert schreibt:

„These dialectics of the spirit and the flesh are properly the realm of tragedy. It is when the blind man sees that the tragic paradox has been fully achieved.“<sup>24</sup>

Der zweite Bezugspunkt – die Verbindung zur Gesellschaft – ist nicht minder wichtig. Als Figurentypus, der auf markanter Einzigartigkeit und auf der in der Beziehungskonstellation zum Übernatürlichen begründet liegenden Extravaganz beruht, ist das Verhältnis eines jeden Helden zur Gesellschaft ebenfalls paradox. Es ist dabei zu erwarten, dass selbst bei traditionellen Helden diese Beziehungskonstellation problematisch ist und viel Konfliktpotential bietet. Brombert erklärt:

---

<sup>23</sup> Brombert 1969 : 12

<sup>24</sup> Brombert 1969 : 12

„His uniqueness helps define or condemn social conventions; his violence challenges or confirms the rules of order; his arbitrariness and self-sufficiency redeem man's submissiveness to despotism. Behind the noble and irate figures of Ajax, Achilles, and Antigone loom many questions. Where does morality lie? Who is or should be its repository? Does the hero owe it to himself to be unique, or is he truly himself only when he becomes representative? Does not Aeneas's greatness (and superiority over Turnus, the splendid warrior) have much to do with his willingness and ability to submit himself to a larger scheme and to associate himself with the destiny of a group?“<sup>25</sup>

Brombert wirft dabei nicht nur die Gesellschaft als Bezugspunkt auf, sondern erschafft eigentlich noch eine weitere Ebene: Die Obrigkeit. Der Umgang mit Autoritäten mag ein Unterpunkt der Gesellschaftsgefüge traditioneller Helden sein, wird aber später immer mehr an Eigenständigkeit gewinnen, wenn ein Bruch zwischen politischer Vertretung und gesellschaftlicher Masse erfolgt. Die Fragen, die Brombert hier stellt, lassen sich deutlich weniger allgemein für *alle* Heldentypen beantworten, als dies bei dem Verhältnis zum Übernatürlichen der Fall ist. Tatsächlich wird sich viel eher zeigen, dass gerade an dem Verhältnis zur Gesellschaft und Autoritäten der Wandel der Heldentypen hin zur Ambivalenz, hin zur Zwiespältigkeit, mehr und mehr auszumachen ist.

Als dritten Punkt führt Brombert die Sicht auf das Innerste des Helden an – der Blick auf das Selbst. Brombert nennt es ein möglicherweise modernes Problem<sup>26</sup>.

„A greater psychological sophistication accompanies an age of doubt and demythification. The rift between thought and action, the inner split of the personality, the subject-object relationship in the recesses of the mind, the peculiar mirror-disease, are widespread manifestations of an identity crisis. [...] The characters of Dostoevsky, Proust, and Joyce have this in common with the “existentialist” protagonists of contemporary literature.“<sup>27</sup>

Hervorzuheben ist dabei der Aspekt, dass Brombert betont, der Fokus auf die identitätsbezogene Ausrichtung des Helden sei verknüpft mit einem generellen Zeitalter von Zweifeln und Entmystifizierung – die Frage wird dabei aufgeworfen, ob der „character-in-search-of-himself“<sup>28</sup> diese interne Suche nur bestreiten kann, wenn der Blick von dem ersten Beziehungsknotenpunkt, dem Übernatürlichen, weggelenkt wird.

---

<sup>25</sup> Brombert 1969 : 12 f.

<sup>26</sup> Vgl. Brombert 1969 : 13

<sup>27</sup> Brombert 1969 : 13

<sup>28</sup> Brombert 1969 : 13

In allen drei Punkten bleibt jedoch die Tatsache bestehen, dass die Hybriden aus Held und Bösewicht, denen sich diese Dissertation annähern will, nur untersucht werden können, wenn ihr Ursprung, der in den traditionellen Heldentypen liegt, mit berücksichtigt wird.

#### 4. Von Helden und Bösewichten

Für die vorliegende Arbeit wurden als Typen der Byronic Hero, der Man of Feeling, der Gothic Villain und der Noble Outlaw ausgewählt, die nicht die einzigen, aber doch die markantesten und literarisch einflussreichsten Vertreter der im 18. und 19. Jahrhundert aufkommenden Strömung der unvollkommenen Helden sind.

Dabei wurden exemplarisch Texte aus dem recht weit gefassten Feld der europäischen Romantik ausgesucht und für die Analyse der Figurentypen wird auf die Differenzierung nationaler Unterschiede verzichtet. Auch Peter-André Alt wählt in seinem Werk *Ästhetik des Bösen* (2010) diese Vorgehensweise mit der Argumentation, die Annahme, „es existiere eine entscheidende Differenz der Zugänge zum Thema, die durch nationalliterarische Unterschiede begründet sei“<sup>29</sup>, erweise sich als falsch.

Er führt stattdessen aus:

„Die prominent gewordene These, daß deutsche Autoren im 19. Jahrhundert, anders als französische und englische Schriftsteller, aufgrund des nachhaltigen Fortwirkens des aufgeklärten Theodizee-Konzepts Leipnizscher Provenienz nur eine beschränkte – moralisch gelenkte – Einsicht in das Böse als ästhetisches Phänomen gefunden hätten, dürfte kaum haltbar sein. Das Gegenteil beweisen Texte wie Tiecks *William Lovell* (1796/97), Jean Pauls *Titan* (1800-1803), Klingmanns *Bonaventura* (1804) oder E.T.A. Hoffmanns *Elixiere des Teufels* (1815/16), die es mit den Standards der englischen Schauerliteratur (Walpole, Lewis, Radcliffe, Shelley) im Hinblick auf Provokationskraft und Bereitschaft zur Tabuverletzung ebenso aufnehmen können wie mit den Werken von Laclos, Blake und Byron [...] Aus den großen Vertretern einer nachromantisch-modernen Literatur des Bösen in Frankreich und England lassen sich jeweils parallel deutsche (bzw. deutschsprachige) Autoren mit ästhetisch ähnlichem Programm zur Seite stellen [...] In der Konsequenz ist daraus zu folgern, daß weder eine nationale Trennung nach Autorengruppen noch die Ableitung aus einer starken Begriffsgeschichte die systematische Gliederung des Themas begründen können.“<sup>30</sup>

---

<sup>29</sup> Alt 2011 (2010) : 26

<sup>30</sup> Alt 2011 (2010) : 26 f.

Nach diesem Prinzip vorgehend wird auch diese Arbeit keine Unterscheidung zwischen den Nationalitäten der Schöpfer der ausgesuchten Werke machen, sondern stattdessen den Fokus auf die Typologie der Figuren legen. Statt von einer direkten Beeinflussung von Werken untereinander auszugehen, verfolgt diese Arbeit viel mehr die Auffassung einer Intertextualität und von „Echos und Resonanzen“<sup>31</sup>.

Diese Vorgehensweise schlägt auch Andrew Elfenbein in seiner Studie *Byron and the Victorians* (1995) vor:

„This field, which consists of the totality of relations between writers, publishers, reviewers, and readers, arranges itself around a basic principle: the inverse relation between economic and symbolic capital. Writers aiming for the greatest amount of symbolic capital adopt an ethos of art for art's sake: they are interested in success or failure solely in aesthetic terms, which an elite coterie of other artistic producers define.“<sup>32</sup>

Gleichermaßen wird diese Arbeit nicht dezidiert literaturgeschichtlich vorgehen. Die Eingebundenheit eines jeden literarischen Werkes in die Epoche ihrer Entstehungszeit ist unbestritten und soll an dieser Stelle nicht hinterfragt werden. Diese Arbeit sieht eher einen beinahe genealogischen Forschungsansatz vor: Literatur als ein organisches Medium, das eigene interne Entwicklungsgesetze besitzt, die natürlich äußeren Bedingungsfaktoren unterliegen, aber nicht einem strikten Aktion-Reaktions-Prinzip folgen. Die Frage danach, *warum* der Heldentypus sich im betrachteten Zeitraum durch das Wegfallen und Hinzukommen von Merkmalen verändert, ist dabei genauso relevant wie die Überlegung, *wie* er sich dabei verändert.

#### 4.1: Der Gothic Villain

Von den vier genannten Figurentypen ist es der Gothic Villain, der sich noch am stärksten an traditionellen Konzepten orientiert. Ihn in eine Aufzählung neben Antihelden zu stellen, obwohl er bereits namentlich nicht als Held, sondern als

---

<sup>31</sup> Vgl. Alt 2011 (2010) : 27

<sup>32</sup> Elfenbein 2004 (1995) : 6

Schurke betitelt wird, mag widersprüchlich klingen, ist aber die einzige schlüssige Sortierung aufgrund seiner Eingebundenheit in die Familie des Byronic Hero.

So schreibt auch Thorslev in seinem Werk *The Byronic Hero* (1962), mit dem er einen wichtigen – vielleicht *den* wichtigsten – Grundstein zur Forschung der hier betrachteten Heldentypen gelegt hat und in dessen Tradition sich diese Arbeit versteht:

„To include the Gothic Villain in a list of heroes may seem to be stretching terms somewhat, but if he was not a hero at first, he was shortly to become one in the later dramas, and in combination with the Noble Outlaw, he becomes eventually (with Scott and Byron) a true Romantic rebel.“<sup>33</sup>

Diesem und allen weiteren Typen vorangestellt gehört daher eine Annäherung an den Begriff „Familie“ und wieso dieser hier gewählt wurde. Wenn von einer Familie gesprochen wird, so kann man im herkömmlichen und alltäglichen Sinne davon ausgehen, dass eine Gruppe von Individuen gemeint ist, die genealogische Verbindungen haben. Sie stammen voneinander ab, werden aus ihren Vorgängern geboren oder sind miteinander verschwistert. Eine Familie setzt also eine Verbundenheit durch Blut – heutzutage eher durch die DNS – oder Heirat im soziokulturellen Umfeld voraus. Im übertragenen Sinne wird aber auch bei einer Firma oder bei Parteien von Familien gesprochen, wenn eine Gruppe von Individuen aufgrund geteilter Aufgaben sich einander zugehörig fühlt. Ein eindeutiges Beispiel sind kirchliche Strukturen, bei denen die Weihe und der gemeinsame Glaube einen Mönch zum Bruder, den Pfarrer zum Vater machen kann.

Wenn jetzt in dieser Arbeit von der Familie der romantischen Helden und vom Byronic Hero und seinen Verwandten gesprochen wird, baut diese Arbeit darauf auf, dass eine Verbindung und Symbiose zwischen den verschiedenen Figurentypen existiert. Zeitlich eingegrenzt durch die Literatur des 18. und 19. Jahrhunderts haben sie entstehungsgeschichtlich natürlich von vornherein eine gewisse Nähe zueinander; ihre Schöpfer werden von den gleichen oder aufeinander aufbauenden realhistorischen Ereignissen beeinflusst. Aber auch die Kausalität der Figurentypen durch die Beeinflussung und Inspiration der Künstler untereinander trägt zu der hier vorausgesetzten Nähe bei. Und schlussendlich sind es auffällige Merkmale, die im

---

<sup>33</sup> Thorslev 1962 : 52

Folgenden diskutiert werden sollen, deren Ähnlichkeit eine Verschränkung der Typen nicht nur wahrscheinlich, sondern klar aufzeigbar macht.

Dies ist der Grund, warum der Gothic Villain auch als erster Typus genannt werden kann und darf, obwohl er nicht einmal dem Namen nach ein Held ist.

Die literarische Landschaft, die den Gothic Villain hervorgebracht hat, ist nicht schlichtweg die der Romantik; es ist die *Gothic fiction*, deren Genre im Deutschen am ehesten von der Übersetzung „Schauerromane“ getroffen wird. Mario Grizelj erklärt dazu:

„In Form von Literatur und *insbesondere* in Form von schauerphantastischer Literatur zeigt sich die spezifische Modernität der funktional differenzierten Gesellschaft, weil sich die moderne Gesellschaft besonders gut dort in den Blick bekommt, wo sie in Form von verschärfter Fiktionalität (= Schauerphantastik) mit ihren eigenen Phantomen, Gespenstern und Monstern konfrontiert wird. Dort, wo die Gesellschaft sich selbst fremd wird, ist sie sich selbst am nächsten [...].“<sup>34</sup>

Die unheimlicheren Motive der Romantik – die dunklen Wälder, der dichte Nebel, die verwunschenen Schlösser – sind hier losgelöst von den verspielteren Themen wie der Wanderlust, dem Gesang und der Naivität von Protagonisten. In Schauerromanen zeigt das Romantisch-Märchenhafte seine dunkelste Seite. Roderick McGillis urteilt in seinem Beitrag in *The Gothic in Children's Literature* (2008):

„[...] I do not think the Gothic is inappropriate. However, it does deal with the lurid and the taboo. It unearths skeletons from the past and it raises fear for the future. It presents its reader with images and characters and themes we might think are too raw, too disturbing for young readers. Its themes include algolagnia, incest, desecration, blasphemy, and sado-masochism. [...] This is a genre that seeks to disorient us.“<sup>35</sup>

Das Potential zum menschlichen Scheitern in der *Gothic fiction*<sup>36</sup> prägt das Genre, selbst wenn das Gute schlussendlich triumphiert, denn der Weg dorthin ist nicht ohne Preis. Die Charaktere bleiben von dem Abgründigen nicht unangetastet, ihre Unschuld oder Moralität wird befleckt oder kompromittiert; das Böse fordert Opfer, die nicht gerettet werden können. Keine andere literarische Strömung bietet dem Außergewöhnlichen bis Abnormalen, dem Andersartigen, Über- und

---

<sup>34</sup> Grizelj 2010 : 44

<sup>35</sup> McGillis in Jackson 2008 : 227

<sup>36</sup> Vgl. McGillis in Jackson 2008 : 227

Unmenschlichen, dem Gefährlichen und Unheimlichen eine vergleichbare Bühne. McGillis sieht sogar eine gewisse Vorausdeutung auf die späteren realen wissenschaftlichen Entwicklungen in der Genforschung, die die Veränderung von natürlichen Formen ermöglichen:

„Indeed, the Gothic gave us the post-human before we ever thought of genomes and cloning and other forms of altering the human form. Late eighteenth- and early nineteenth-century Gothic fiction gave us humans as automatons, as composite creatures, vampires and werewolves. These various forms of »othered« humanity, of post-human being, continue to fascinate.“<sup>37</sup>

Gestaltwandler und Ungeheuer gehören ins Reich der Märchen und Sagen, in der *Gothic fiction* erleben sie jedoch eine Neuerfindung als Protagonisten und komplexe Antagonisten, an denen sich sehr menschliche Abgründe pointiert und zugespitzt zeigen lassen.

So ist der Antagonist, dem sich die verwaiste Heldin Emily St. Aubert in Ann Radcliffes *The Mysteries of Udolpho* (1794) stellen muss, ihr von Ambitionen getriebener, angeheirateter Onkel Montoni und kein ungeheuerliches Fabelwesen. Die Handlung ist leicht erzählt: Nach dem Tod ihres Vaters kommt die junge Emily in die Obhut ihrer missgünstigen Tante, die eine Ehe mit besagtem Lord Montoni eingeht. Sie verweigern ihr die Heirat mit dem charismatischen Valancourt, den sie liebt, und wollen sie stattdessen mit einem von Montonis Freunden, dem Grafen Morano, vermählen. Emily sträubt sich standhaft, bis Montoni erfährt, dass der Graf sein Vermögen verloren hat. Daraufhin bringt Montoni Emily auf seinen geheimnisumwobenen alpinen Landsitz, Udolpho, wo er seinen dunklen Charakter mehr und mehr zeigt. Zwar vereitelt er einen Entführungsversuch seines ehemaligen Freundes und verwundet den Grafen, doch misshandelt er ihre Tante fortlaufend, um diese dazu zu bringen, ihm den geerbten Besitz zu überschreiben, der sonst nach ihrem Tod an Emily ginge.

Erst nach einer langen, unheilvollen Zeit auf Udolpho gelingt Emily die Flucht und die Wiedervereinigung mit ihrem Geliebten.

---

<sup>37</sup> McGillis in Jackson 2008 : 228



Montoni ist als Antagonist für den Rezipienten früh erkennbar, deutet doch sein ganzes Gebaren und seine Erscheinung auf die Zweifelhaftigkeit seines Charakters hin:

„This Signor Montoni had an air of conscious superiority, animated by spirit, and strengthened by talents, to which every person seemed involuntarily to yield. The quickness of his perceptions was strikingly expressed on his countenance, yet that countenance could submit implicitly to occasion; and, more than once in this day, the triumph of art over nature might have been discerned in it. His visage was long, and rather narrow, yet he was called handsome; and it was, perhaps, the spirit and vigour of his soul, sparkling through his features, that triumphed for him. Emily felt admiration, but not the admiration that leads to esteem; for it was mixed with a degree of fear she knew not exactly wherefore.”<sup>38</sup>

An dieser Einführung des Charakters lassen sich die markanten Eigenschaften des Gothic Villain par excellence ablesen: Seine Anziehungskraft fußt auf der Verbindung physischer Attraktivität und einer mentalen Überlegenheit, die zu zeigen er sich nicht scheut. Er tritt als Aggressor in Erscheinung, der durch seine bloße Anwesenheit ehrfurchtsgebietend ist. Der Aspekt der Furcht überwiegt jedoch in der Wahrnehmung der Protagonistin, die den Funken der Ambition in seinem Wesen bereits als negativen Trieb identifiziert hat.

Montoni erweist sich im Verlauf des Romans als ziel- und machtorientiert. Nach der Heirat mit Emilys Tante übernimmt er die Verwaltung ihres Anwesens und die Führung der Bediensteten „with the ease of a man, who had long considered it to be his own“<sup>39</sup>.

Dennoch folgt immer wieder der Verweis auf seinen hochmütigen und düsteren Charakter, der ihn von den Kreisen, in denen er sich bewegt, unterscheidet. So heißt es über seine Hochzeitsfeierlichkeiten:

„During this evening, Madame Montoni danced, laughed and talked incessantly; while Montoni, silent, reserved and somewhat haughty, seemed weary of the parade, and of the frivolous company it had drawn together. This was the first and the last entertainment, given in celebration of their nuptials. Montoni, though the severity of his temper and the gloominess of his pride prevented him from enjoying such festivities, was extremely willing to promote them.”<sup>40</sup>

---

<sup>38</sup> Radcliffe 2008 (1794) : 122

<sup>39</sup> Radcliffe 2008 (1794) : 142

<sup>40</sup> Radcliffe 2008 (1794) : 143

Für Montoni liegt die Sinnhaftigkeit einer Feierlichkeit nicht in der Würdigung seiner Verbindung mit Emilys Tante, sondern lediglich darin, ihm Gelegenheiten zu bieten, für ihn vorteilhafte Verbindungen zu knüpfen. Dabei urteilt Emily jedoch, dass Montoni dem Paradoxon unterworfen ist, sich einerseits als grundsätzlich überlegen zu empfinden, andererseits aber die gesellschaftlichen Ereignisse für die Begegnung mit förderlichen Kontakten nutzen und eben jenen diesen Vorteil auch zugestehen zu müssen.

„It was seldom, that he could meet in any company a man of more address, and still seldomer one of more understanding, than himself; the balance of advantage in such parties, or in the connections, which might arise from them, must, therefore, on his side; and, knowing, as he did, the selfish purposes, for which they are generally frequented, he had no objection to measure his talents of dissimulation with those of any other competitor for distinction and plunder.“<sup>41</sup>

Montoni scheut weder Vergleichssituationen noch offene Konflikte. Trotz der Intrigenlastigkeit seines Vorhabens erscheint er nicht als feige oder hinterrücks agierend, sondern ausgesprochen direkt in seinem Habitus. Auch dies zeichnet den Gothic Villain aus: Obwohl er eindeutig als Schurke charakterisiert wird, sind seine Talente und Fähigkeiten – sein Mut, seine Determiniertheit und Beharrlichkeit – offensichtlich. Er besitzt wie der Byronic Hero eine schicksalhafte Grunddisposition zur Macht, die ihm ohne Aufwand gegeben ist.

Dies zeigt sich auch anhand der Wahl seiner Gefährten. Er ist zweifelsohne ein Mitglied der gehobenen Gesellschaft, in der er, Emily und ihre Tante sich bewegen. Doch bleibt stets eine gewisse Diskrepanz zwischen ihm und den anderen Figuren spürbar. Er umgibt sich mit Männern wie Cavigni, Verezzi und Bertolini, italienischen Gentlemen von ähnlich zweifelhaftem Charakter wie Montoni, doch ohne dessen Brillanz:

„[...] Emily observed, that, at the mention of any daring exploit, Montoni’s eyes lost their sullenness, and seemed instantaneously to gleam with fire; yet they still retained somewhat of a lurking cunning; and she sometimes thought that their fire partook more of the glare of malice than the brightness of valour, though the latter would well have harmonized with the high chivalric air of his figure, in which Cavigni, with all his gay and gallant manners, was his inferior.“<sup>42</sup>

---

<sup>41</sup> Radcliffe 2008 (1794) : 143

<sup>42</sup> Radcliffe 2008 (1794) : 171 f.

Während zuvor die Reserviertheit und stolze Kälte Montonis betont wurden, zeigt sich hier der Aspekt seiner Leidenschaft für gewagte Unternehmungen. Emily muss sehr bald feststellen, dass die zwielichtigen, aufschneiderischen Freunde Montonis nur der Anfang seiner dubiosen Bekanntschaften waren. Auf dem Weg nach Udolpho begreift sie, dass er außerdem noch mit einer Gruppe militärisch organisierter Söldner von zweifelhaftem Charakter verbunden ist. Es handelt sich dabei nicht um eine einfache Räuberbande, sondern um eine semi-legale Armee, deren Ziele wahrhaftige Kriegstreiberei und politische Einflussnahme sind.

„Montoni being now certain that these were the bands of the victorious Utaldo, leaned from the carriage window, and hailed their general by waving his cap in the air; which compliment the chief returned by raising his spear, and the letting it down again suddenly, while some of his officers, who were riding at a distance from the troops, came up to the carriage, and saluted Montoni as an old acquaintance. The captain himself soon after arriving, his bands halted while he conversed with Montoni, whom he appeared much rejoiced to see; and from what he said, Emily understood that this was a victorious army, returning to their own principality [...]. Emily, as these officers conversed with Montoni, observed with admiration, tinctured with awe, their high martial air, mingled with the haughtiness of the noblesse of those days, and heightened by the gallantry of their dress, by the plumes towering on their caps, the armorial coat, Persian sash, and ancient Spanish cloak.“<sup>43</sup>

In seinem Werk *The Romantic Agony* – im italienischen Original unter dem weitaus spannenderen Titel *La Carne, la morte e il diavolo nella letteratura romantica* erschienen – urteilt Mario Praz über Montoni:

„Montoni, the scoundrel and adventurer of the *Mysteries of Udolpho* (1794), takes pleasure in the violent exercise of his passions; the difficulties and storms of life which ruin the happiness of others stimulate and strengthen all the energies of his mind.“<sup>44</sup>

Montoni hat als Gothic Villain nicht nur eine eigene Agenda, sondern treibt den Plot des Werkes voran, wodurch er beinahe dazu in der Lage ist, aus den Grenzen der Antagonistenrolle auszubrechen und protagonistenhafte Züge anzunehmen. Die Tatsache, dass ihm mit Emily eine Heldin entgegengesetzt wurde, die zwar die charakterliche Fusion von Tugend und Empfindsamkeit bedeutet, aber über weite Strecken der Erzählung zur Passivität verurteilt ist, begünstigt die bereits herausgehobene Stellung der Figur Montoni.

---

<sup>43</sup> Radcliffe 2008 (1794) : 173 f.

<sup>44</sup> Praz 1970 (1933) : 60

Seine Identität als Gothic Villain wird jedoch von keinem Motiv besser unterstrichen als von seiner Burg, Udolpho, deren Wichtigkeit im Titel des Werkes bereits verdeutlicht wird.

„Wild and romantic as were these scenes, their character had far less of the sublime, than had those of the Alps, which guard the entrance of Italy. [...] Towards the close of the day, the road wound into a deep valley. Mountains, whose shaggy steeps appeared to be inaccessible, almost surrounded it. To the east, a vista opened, that exhibited the Apennines in their darkest horrors; and the long perspective of retiring summits, rising over each other, their ridges clothed with vines, exhibited a stronger image of grandeur, than any that Emily had yet seen. The sun had just sunk below the top of the mountains she was descending, whose long shadow stretched athwart the valley, but his sloping rays, shooting through an opening of the cliffs, touched with a yellow gleam the summits of the forest, that hung upon the opposite steeps, and streamed in full splendour upon the towers and battlements of a castle, that spread its extensive ramparts along the brow of a precipice above. [...] »There,« said Montoni, speaking for the first time in several hours, »is Udolpho.«<sup>45</sup>

Die Reise nach Udolpho markiert den letzten Schritt Emilys hinein in Montonis Einflussbereich: Ihm gehört Udolpho nicht nur, er *ist* Udolpho.

Die Reisegruppe hat das für Emily Vertraute und Bekannte – ihre Heimat Frankreich – und auch die Lustbarkeiten Italiens, die zu dem ambitionierten Intrigenspiel Montonis gehörten, zurückgelassen. Die Kongruenz von Charakter und Umgebung ist tief verwurzelt in der Schauerliteratur, die sich mit großer Selbstverständlichkeit an visuellen Stimuli wie den finsternen Wäldern, dem Nebel, den verlassenen Hochmooren Schottlands und Englands bedient.

Tatsächlich erscheint die Ankunft in Udolpho wie der Eintritt in ein dunkles, fremdes Reich, in dem Montoni allein herrscht.

„Emily gazed with melancholy awe upon the castle, which she understood to be Montoni’s; for, though it was now lighted up by a setting sun, the gothic greatness of its features, and its mouldering walls of dark grey stone, rendered it a gloomy and sublime object. As she gazed, the light died away on its walls, leaving a melancholy purple tint, which spread deeper and deeper [...].  
Silent, lonely and sublime, it seemed to stand the sovereign of the scene, and to frown defiance on all, who dared to invade its solitary reign.“<sup>46</sup>

Auf Emily warten in Udolpho viele Schrecken – sie wähnt sich in der Gesellschaft von Geistern und Feen und fürchtet sich vor einem schwarzen Vorhang, hinter dem sie

---

<sup>45</sup> Radcliffe 2008 (1794) : 226

<sup>46</sup> Radcliffe 2008 (1794) : 226 f.

eine verwesende Leiche mutmaßt. Lediglich der Leser erfährt, nicht jedoch Emily, dass es sich bei dem Leichnam nur um eine Wachsfigur handelt.

Auffällig ist, dass Montoni zwar Emilys Glück und einer Verbindung mit dem warmherzigen Valancourt entgegensteht und danach strebt, ihr Vermögen an sich zu reißen und sie in einer Ehe mit Morano unterzubringen, aber dass er dennoch nicht primär als Bedrohung für ihre Tugend und Sittsamkeit auftritt. Die Leidenschaft und Triebhaftigkeit von Montoni bezieht sich ausschließlich auf die Kriegstreiberei und seinen Ehrgeiz, an finanziellen Reichtum zu gelangen, nicht aber auf sexuelle Wollust. Viel mehr beschützt er Emily zweimal vor Übergriffen, einmal sogar vor dem Grafen Morano selbst, als dieser sie nach der von Montoni gelösten Verlobung entführen will. Es kommt zum Duell auf Udolpho:

„Jealousy and revenge lent all their fury to Morano, while the superior skill and the temperance of Montoni enabled him to wound his adversary, whom his servants now attempted to seize, but he would not be restrained, and, regardless of his wound, continued to fight. He seemed to be insensible both of pain and loss of blood, and alive only to the energy of his passions. Montoni, on the contrary, persevered in the combat, with a fierce, yet wary, valour; he received the point of Morano’s sword on his arm, but, almost in the same instant, severely wounded and disarmed him. The Count then fell back into the arms of his servant, while Montoni held his sword over him, and bade him ask his life. [...] Montoni was then going to have plunged the sword into his breast, as he lay senseless, but his arm was arrested by Cavigni. To the interruption he yielded without much difficulty, but his complexion changes almost to blackness [...].“<sup>47</sup>

Mut und Dürsterkeit finden sich hier Hand in Hand auf wenigen Zeilen: Einerseits ist sein kämpferisches Talent eindeutig positiv konnotiert, andererseits wird im gleichen Atemzug wieder auf die Schatten seines Gesichtes verwiesen. Er ist zudem bereit und willens, einen Bewusstlosen – noch dazu einen Mann, den er zuvor Freund nannte – zu töten, was nur von Cavigni verhindert werden kann.

Montonis Wut lässt sich nicht zügeln, sodass er schließlich, „rapacious of vengeance, and, with a monster’s cruelty“<sup>48</sup>, verlangt, dass sein besiegter Feind trotz mangelnder medizinischer Versorgungsmöglichkeiten in der Umgebung des Schlosses verwiesen werden soll.

---

<sup>47</sup> Radcliffe 2008 (1794) : 266 f.

<sup>48</sup> Radcliffe 2008 (1794) : 267

Montoni vermutet hinter Moranos unwillkommenen andauernden Avancen eine geheime Ermunterung jenes Strebens durch Emily. Er proklamiert nach dem Duell:

„»This is an instance of female caprice,« said he, »which I ought to have foreseen. Count Morano, whose suit you obstinately rejected, so long as it was countenanced by me, you favour, it seems, since you find I have dismissed him. [...] You add hipocrisy to caprice,« said Montoni, frowning, »and an attempt at satire, to both; but, before you undertake to regulate the morals of other persons, you should learn and practise the virtues, which are indispensable to a woman – sincerity, uniformity of conduct and obedience.«<sup>49</sup>

Es ist nicht das erste Mal, dass er freimütig seine schlechte Meinung von Frauen in ihrer Gesamtheit ausdrückt. So enthält jedes versteckte Kompliment bereits zuvor einen scharfen Seitenhieb:

„I applaud this conduct exceedingly, the more, perhaps, since it discovers a strength of mind seldom observable in your sex.“<sup>50</sup>

Die Tatsache, dass Montoni hier trotz seiner sarkastisch-missbilligenden Haltung als Beschützer vor den sexuellen Aggressionen anderer Charaktere fungiert, ist bemerkenswert, und kein eindeutiges Kriterium von Gothic Villains per se.

Ganz anders verhält es sich nämlich bei einem weiteren prominenten Beispiel, dem Mönch Ambrosio aus dem zwei Jahre später erschienenen Werk *The Monk* (1796) von Matthew Gregory Lewis, der selbst erst zwanzig Jahre alt war, als er das Werk verfasste, und sich damit in eine Liga mit Radcliffe, Shelley und Byron schrieb. In diesem Fall ist es nicht der Antagonist, sondern tatsächlich der Protagonist Ambrosio, der sich als Gothic Villain erweist.

Zum Entstehungshintergrund reichen Schlagwörter, die die Präsenz von mordlüsternen Übeltätern in der Literatur verständlich machen: In den 1790er Jahren blutet Europa noch immer unter den Nachwirkungen der Französischen Revolution. Besonders erschüttert wurden der Kontinent und England durch die sogenannten Septembermassaker im Jahr 1792, bei denen in der ersten Woche des Monats über 1200 inhaftierte Gegner der Revolution ermordet wurden. Bis zum Ende des Monats war mehr als die Hälfte aller in Paris einsitzender Häftlinge getötet worden – darunter

---

<sup>49</sup> Radcliffe 2008 (1794) : 270

<sup>50</sup> Radcliffe 2008 (1794) : 196

viele hochrangige Mitglieder des sich auflösenden königlichen Haushalts und Angehörige der royalen Nebenlinien. In den Folgemonaten wurde Europa von Berichten über die Grausamkeit des Mobs und der Vertreter der Revolution überflutet. Jene Berichte waren oft Montagen aus wahren Begebenheiten und Überspitzungen zu propagandistischen Zwecken, um den Widerstand gegen die Revolutionäre zu erhöhen; die Unterscheidung zwischen beiden Aspekten wird jedoch überall auf dem Kontinent nicht leichtgefallen sein. Auch konnte im ausgehenden 18. Jahrhundert ein Anstieg an Konfliktpotential bezüglich der konfessionellen Auseinandersetzungen vermerkt werden; der Katholizismus, der neben Spanien auch Frankreich fest im Griff hatte, wurde durch die Säkularisationsbewegung der Revolutionäre stark bedroht. Auch im Vereinigten Königreich kam es zu erneuten Auseinandersetzungen zwischen dem weitgehend katholischen Schottland und dem anglikanischen England.

In diese Zeit fällt die Entstehung von *The Monk*. Nick Groom schreibt:

„Lewis read *Udolpho* within days of it appearing, and there was much in the novel he would have found »interesting«: a persecuted and captive heroine, an implacable villain, mysterious infatuation and abduction, strange music, convents and Catholicism, robber gangs, hallucinatory occurrences and ghostly tales, a dark and claustrophobic castle, hidden corpses and the brooding omnipresence of death and murder, veiled figures, and secret passages and suffocating darkness. But most famously in Radcliffe, the abiding psychological terror she creates for the reader is produced in the minds of her characters – there is ultimately a rational explanation for even the most wayward of apparently unnatural events. In contrast, Lewis would create a world that was driven instead by much less earthly logic.“<sup>51</sup>

Auch Mario Praz verweist auf die Inspiration, die Lewis durch die Lektüre von *Udolpho* erhalten haben kann:

„Lewis, in fact, did little but clothe in a monastic habit a figure which already existed – existed, indeed, actually in Mrs. Radcliffe’s own repertory, for Lewis asserts that he had read with enthusiasm *The Mysteries of Udolpho* on their first appearing: now the character of Montoni in *The Mysteries of Udolpho* already foreshadowed that of the monk Ambrosio.“<sup>52</sup>

Der Schauplatz der Ereignisse ist Madrid – als spanische Hauptstadt ideal für den Tabubruch, den Lewis konzipiert hat.

---

<sup>51</sup> Groom in Lewis *The Monk* 2016 : xiv

<sup>52</sup> Praz 1970 (1933) : 62

Ambrosio, ein dreißigjähriger Mönch, ist in Madrid hochangesehen. Tatsächlich wird er von seinen Brüdern, anderen Kirchenvertretern und der Bevölkerung Madrids als herausragendes Beispiel von Frömmigkeit und Pietät angesehen.

„»You will find it in every one’s mouth at Madrid. He seems to have fascinated the Inhabitants [...]. The adoration paid him both by Young and Old, by Man and Woman is unexampled. The Grandees load him with presents; Their Wives refuse to have any other Confessor, and he is shown through all the city by the name of the »Man of Holiness«.”<sup>53</sup>

Sie empfinden ihn als ein Geschenk der heiligen Jungfrau<sup>54</sup> und erachten seine Eloquenz und Überzeugungskraft als unvergleichlich<sup>55</sup>. Wie die Figur Montoni fällt auch er durch seine physische Erscheinung auf:

„He was a Man of noble port and commanding presence. His stature was lofty, and his features uncommonly handsome. His Nose was aquiline, his eyes large black and sparkling, and his dark brows almost joined together. [...] Tranquillity reigned upon his smooth unwrinkled forehead; and Content, expressed upon every feature, seemed to announce the Man equally unacquainted with cares and crimes. He bowed himself with humility to the audience: Still there was a certain severity in his look and manner that inspired universal awe, and few could sustain the glance of his eye at once fiery and penetrating. Such was Ambrosio, Abbot of the Capuchins, and surnamed, »The Man of Holiness«.”<sup>56</sup>

Für ein Mitglied des Klerus sollte durch die Abkehr von weltlichen Versuchungen die Erscheinung weniger relevant sein, doch deutet Lewis den späteren Wandel Ambrosios durch die starke Betonung seiner Attraktivität und Ausstrahlung bereits an. Wie bei anderen Gothic Villains ist seine Präsenz ehrfurchtsgebietend und souverän. Besonders auf seine Augen wird Bezug genommen, die ein außergewöhnliches Feuer in sich tragen.

Weniger die Optik ist aber entscheidend als viel mehr die Wirkung, die er hat. So erlebt ihn beispielsweise die junge Antonia, die ihn zum ersten Mal sieht:

„Antonia, while She gazed upon him eagerly, felt a pleasure fluttering in her bosom which till then had been unknown to her, and for which She in vain endeavoured to account. She waited with impatience till the Sermon should begin; and when at length the Friar spoke, the sound of his voice seemed to penetrate into her very soul.

---

<sup>53</sup> Lewis 2016 (1796) : 14

<sup>54</sup> Vgl. Lewis 2016 (1796) : 14

<sup>55</sup> Vgl. Lewis 2016 (1796) : 15

<sup>56</sup> Lewis 2016 (1796) : 15



Though no other of the Spectators felt such violent sensations as did the young Antonia, yet every one listened with interest and emotion.<sup>57</sup>

Ambrosio zeichnet sich durch seine außergewöhnliche Strahlkraft aus; seine Fähigkeit, die Menschen von Madrid spirituell zu erreichen, ist beinahe übermenschlich. Auch ist die Beschreibung der Nervosität von Antonia romantisch gefärbt, sie hat sprichwörtliche Schmetterlinge im Bauch beim Anblick des attraktiven Mönchs.

Ambrosio erweist sich als streng und unnachgiebig, indem er eine junge Nonne der grausamen Äbtissin überlässt, nachdem er von ihrer geplanten Flucht und heimlichen Heirat mit ihrem Geliebten erfährt. Sein strikter Glaube wird kurz darauf auf die Probe gestellt, als er erfährt, dass es sich bei dem jungen Novizen Rosario, der ihm ein ständiger Begleiter und guter Freund geworden ist, in Wahrheit um eine Frau handelt, die dem Kloster nur beigetreten ist, um in seiner Nähe sein zu können<sup>58</sup>.

Die Frau, die eigentlich auf den Namen Matilda hört, beteuert, ihre Liebe sei nicht darauf ausgerichtet, ihn von seinem Gelübde abzubringen, doch besteht sie vehement darauf, bei ihm verweilen zu dürfen – andernfalls droht sie mit Suizid. Ambrosio fühlt sich in einen Strudel hineingezogen, der ihm die Sinne verwirrt. Dabei ist es nicht nur die verführerische Ausstrahlung Matildas, die Ambrosio in seinen moralischen Prinzipien erschüttert, sondern viel mehr seine eigene Eitelkeit:

„While She spoke, a thousand opposing sentiments combated in Ambrosio’s bosom. Surprise at the singularity of this adventure, Confusion at her abrupt declaration, Resentment at her boldness entering the Monastery, and Consciousness of the austerity with which it behoved him to reply, such were the sentiments of which He was aware; But there were others also which did not obtain his notice. He perceived not, that his vanity was flattered by the praises bestowed upon his eloquence and virtue; that He felt a secret pleasure in reflecting that a young and seemingly lovely Woman had for his sake abandoned the world, and sacrificed every other passion to that He had inspired: Still less did He perceive that his heart throbbled with desire, while his hand was pressed gently by Matilda’s ivory fingers.“<sup>59</sup>

Ambrosio beginnt in diesem Moment, sich nicht länger als Werkzeug der Religion zu sehen, sondern wird der luziferischen Sünde des Hochmuts schuldig – sein Handeln

---

<sup>57</sup> Lewis 2016 (1796) : 15

<sup>58</sup> Vgl. Lewis 2016 (1796) : 46 f.

<sup>59</sup> Lewis 2016 (1796) : 49

wird nicht länger von der Sicherheit der Seele Matildas oder seiner eigenen bestimmt.

Als Ambrosio von einem „Cientipodoro“<sup>60</sup>, einem fiktiven, giftigen Tausendfüßler, gebissen wird, wacht Matilda an seiner Seite. Wie durch ein Wunder überlebt er, aber ihre Kräfte schwinden in den Folgetagen<sup>61</sup>, weil sie, wie sich herausstellt, das Gift des Tausendfüßlers mit den Lippen aus Ambrosios Körper gesogen hat<sup>62</sup>. Bewegt und entflammt von dieser Tat gibt Ambrosio sich der Affäre mit Matilda hin. Seine Leidenschaft währt jedoch nicht lange: Sie kehrt sich direkt nach seinem Sündenfall in Abscheu um, wobei er die Schuld für sein Handeln bei Matilda sucht:

„The burst of transport was past: Ambrosio’s lust was satisfied; Pleasure fled, and Shame usurped her seat in his bosom. Confused and terrified at his weakness He drew himself from Matilda’s arms. [...] He reflected on the scene which had just been acted, and trembled at the consequence of a discovery. He looked forward with horror; His heart was despondent, and became the abode of satiety and disgust. [...]»Dangerous Woman!« said He; »Into what an abyss of misery have you plunged me! Should your sex be discovered, my honour, nay my life, must pay for the pleasure of a few moments. [...] Wretched Matilda, you have destroyed my quiet forever!«<sup>63</sup>

Matilda weist die Hauptschuld zurück und nähert sich ihm verführerisch, woraufhin sich Ambrosios Verhalten ein weiteres Mal ändert: Wo zuvor noch das Aufflackern von Schuld erkennbar war, streift er jene Empfindung fast gänzlich ab.

„Intoxicated with pleasure, the Monk rose from the Syren’s luxurious Couch. He no longer reflected with shame upon his incontinence, or dreaded the vengeance of offended heaven. His only fear was, lest Death should rob him of enjoyments, for which his long Fast had only given a keener edge to his appetite. Matilda was still under the influence of poison, and the voluptuous Monk trembled less for his Preserver’s life than his Concubine’s. Deprived of her, He would not easily find another Mistress, with whom He could indulge his passions so fully, and so safely.“<sup>64</sup>

An dieser Stelle wird offensichtlich, wie kalkuliert Ambrosio tatsächlich sein Verhalten reflektiert. Sein Empfinden gegenüber Matilda ist bar jeder Zuneigung, sondern viel mehr gekennzeichnet von einer egoistischen Zweckmäßigkeit, die ihn dazu bringt, die willige Gespielin behalten zu wollen. Der personifizierte Tod tritt hier als einzig bedrohlicher Gegenspieler auf: Nicht das Urteil von Menschen könnte

---

<sup>60</sup> Lewis 2016 (1796) : 57

<sup>61</sup> Vgl. Lewis 2016 (1796) : 67 f.

<sup>62</sup> Vgl. Lewis 2016 (1796) : 69

<sup>63</sup> Lewis 2016 (1796) : 172

<sup>64</sup> Lewis 2016 (1796) : 173

Ambrosio aufhalten, sondern lediglich die Macht des Todes, wenn jener Matildas Leben einforderte. Lewis unterstreicht hier Ambrosios übersteigerten Stolz und seine Gefühlskälte, die sich im fortlaufenden Werk nur weiter und weiter verstärken werden.

Als Ambrosio beginnt, sich nach „variety“<sup>65</sup> zu sehnen und bei der Suche nach einer anderen Geliebten Antonia in seinen Fokus gerät, kann er deutlich erkennen, dass die Verführung eines tugendhaften und unschuldigen jungen Mädchens ein Verbrechen wäre, dessen er nicht schuldig werden will; seine Gefühle für sie sind anfänglich eher romantischer und beinahe zärtlicher Natur. Gleich welche Zweifel er auch hat; er streift sie ab und nutzt die Krankheit von Antonias Mutter als Vorwand, um die beiden Frauen zuhause besuchen zu können. Die Nähe zu Antonia lässt Ambrosio seinen Vorsatz der Zurückhaltung vergessen; er versucht, sich dem Mädchen körperlich zu nähern, wird aber von ihrer Mutter dabei gestört und unterbrochen<sup>66</sup>. Um dennoch Antonias habhaft werden zu können, folgt Ambrosio Matildas Rat, sich auf schwarze Magie zu berufen; eine Kunst, auf die sie sich zu verstehen zugibt.

Sie beschwören gemeinsam einen Dämon, von dem sie einen Talisman erhalten, der Antonia in einen todesähnlichen Schlaf fallen lassen soll, um Ambrosio die Chance zu geben, sich an ihr zu vergehen. Sein Plan wird abermals von Elvira unterbrochen, als er versucht, sich dem Mädchen zu nähern. Er tötet Antonias Mutter, indem er sie mit ihrem Kissen erstickt, und fährt mit seinem Vorhaben fort<sup>67</sup>.

Antonia wird für tot gehalten und in die Katakomben Madrids gebracht, in denen der Mönch bereits darauf wartet, dass sie erwacht. Von Ambrosios behutsameren Empfindungen ist durch den Verfall seines Charakters kaum noch etwas übriggeblieben:

„Naturally addicted to the gratification of the senses, in the full vigour of manhood, and heat of blood, He had suffered his temperament to acquire such ascendancy, that his lust was become madness. Of his fondness for Antonia, none but the grosser particles remained: he longed for the possession of her person; and even the gloom of the vault, the surrounding silence, and the resistance which He expected from her, seemed to give a fresh edge to his fierce and unbrindled desires.“<sup>68</sup>

---

<sup>65</sup> Lewis 2016 (1796) : 181

<sup>66</sup> Vgl. Lewis 2016 (1796) : 201 f.

<sup>67</sup> Vgl. Lewis 2016 (1796) : 234 ff.

<sup>68</sup> Lewis 2016 (1796) : 292

Ambrosios moralischer Sturz erreicht mit der darauffolgenden Vergewaltigung Antonias einen neuen Tiefpunkt. Obwohl Antonia sich nach Kräften wehrt, kann sie ihm keinen Einhalt gebieten, im Gegenteil: Ihr Widerstand verstärkt seine Triebe nur noch. Wie auch nach der fleischlichen Verbindung mit Matilda hält seine Leidenschaft jedoch nicht an:

„Scarcely had He succeeded in his design, than He shuddered at himself and the means by which it was effected. The very excess of his former eagerness to possess Antonia now contributed to inspire him with disgust; and a secret impulse made him feel, how base and unmanly was the crime, which He had just committed. He started hastily from her arms. She, who so lately had been the object of his adoration, now raised no other sentiment in his heart than aversion and rage. He turned away from her; or if his eyes rested upon her figure involuntarily, it was only to dart upon her looks of hate.“<sup>69</sup>

Zwei Aspekte an diesem Abschnitt sind besonders betrachtenswert: Zum Einen beschreibt Lewis die Tat als „unmanly“, was trotz der Bedeutungsähnlichkeit von „man“ und „Mensch“ tatsächlich als „unmännlich“ und nicht als „unmenschlich“ zu übersetzen ist; zum anderen bedarf auch die Reaktion Ambrosios, Antonia nach der Vergewaltigung anders zu betrachten als zuvor, einer genaueren Analyse.

Das Urteil Lewis', eine Vergewaltigung als eine unmännliche Tat zu bezeichnen, ist eine im Gender-Sex-Kontext höchst progressive Einstellung. Auch die klare Unterscheidung zwischen der konsensuellen Verbindung mit Matilda, die zwar von Ambrosio negativ wahrgenommen wird, im Text aber keine stereotype Verunglimpfung erfährt, ist interessant.

Der Vorgang erinnert an eine andere Facette dessen, was Sigmund Freud im frühen 20. Jahrhundert als *Madonna-whore-complex* beschreiben wird: Die Einteilung von Frauen in die Kategorie der Madonna, die respektiert und verehrt, aber nicht begehrt werden kann, und die der Prostituierten, die durch die sexuelle Attraktion reizt, aber einen Degradierungsprozess durchlaufen hat, der verhindert, dass der Mann sie respektiert. Bei Freud geht es, banal gesprochen, eher um die psychisch bedingte Impotenz, die durch die Unvereinbarkeit einer respektierten Partnerin mit sexuellen

---

<sup>69</sup> Lewis 2016 (1796) : 295

Gelüsten einhergeht. Doch liegt in Abwandlungen dem Madonna-whore-complex auch die frauenfeindliche Haltung zugrunde, die Sexualmorde mitdefiniert.

Zu einem Mord kommt es auch in *The Monk*, als Antonia schließlich zu fliehen versucht und Ambrosio sie ersticht, um seine Tat zu vertuschen. Dieser Mord ist stark dadurch motiviert, dass Antonia, wie auch Matilda, in seinem Ansehen gelitten haben, mehr noch, dass sie in ihm Ekel und Hass auslösen, nachdem er seine Begierden durchgesetzt hat.

Lewis setzt dem Verbrechen noch eine Krone auf: Als Ambrosio gefasst und inhaftiert wird, geht er, um weiterer Folter und der unweigerlichen Hinrichtung zu entgehen, einen Bund mit dem Teufel ein. Er überschreibt ihm unwiderruflich seine Seele, wenn Lucifer ihn dafür aus dem Kerker befreit. Jener hält sich an den Pakt – vorerst – doch zeigt selbst der Teufel größte Abscheu für Ambrosios Taten und enthüllt eine schreckliche Wahrheit:

„Hark, Ambrosio, while I unveil your crimes! You have shed the blood of two innocents; Antonia and Elvria have perished by your hand. That Antonia whom you violated, was your Sister! That Elvira whom you murdered, gave you birth! Tremble, abandoned Hypocrite! Inhuman Parricide! Incestuous Ravisher! Tremble at the extent of your offences! And you who thought yourself proof against temptation, absolved from human frailties, and free from error and vice! Is pride then a virtue? Is inhumanity no fault? Know, vain man! That I long have marked you for my prey: I watched the movements of your heart; I saw that you were virtuous from vanity, not principle, and I seized the fit moment of seduction.“<sup>70</sup>

Der Gothic Villain in Radcliffe *The Mysteries of Udolpho* und in Lewis' *The Monk* haben also beide eine frauenfeindliche Ader, die bei dem ersteren zur Erklärung für seine kalte Berechnung zur Bereicherung an Emilys Geld (und gewissermaßen auch dem ihrer Tante) dient, bei zweiterem sogar als Fundament für seine rücksichtslose Sexualaggression.

Auch Thorslev stellt über Gothic Villains fest:

„It should be noted, moreover, that they are misogynists all. They take great delight in persecuting women, partly from the exigencies of the plot, since these are all novels of female sensibility; but they go much farther in this persecution than would be necessary to further their particular ends. Montoni, for instance, hounds his rather simple-minded wife to death in order to get her to sign over her property, and takes a fiendish delight in persecuting his wife's niece. [...] Ambrosio, of course,

---

<sup>70</sup> Lewis 2016 (1796) : 337

reaches the depths of misogynistic sadism: in a convent charnel house, with rotting corpses all around, he drugs and rapes his own sister.<sup>71</sup>

Die Ungeheuerlichkeiten, die Lewis in seinem Roman geschehen lässt, erfahren literarische Reaktionen. Kaum eine könnte in diesem Kontext interessanter sein als die des sogenannten Marquis de Sade, der in *An Essay on Novels* Lewis und Radcliffe bewertet:

„Perhaps at this point we should by rights analyse the new novels whose only merit, more or less, consists of their reliance on witchcraft and phantasmagoria, by naming the best of them as *The Monk*, which is superior in every aspect to the strange outpourings of the brilliant imagination of Mrs Radcliffe. But this essay would be too long. Suffice it to say, therefore, that this type of novel, whatever view might be taken o fit, is assuredly not without qualities. It was the necessary offspring of the revolutionary upheaval which affected the whole of Europe. To those acquainted with the evil which the wicked can bring down on the heads of the good, novels became as difficult to write as they were tedious to read.“<sup>72</sup>

De Sade sieht beide Werke stark verankert in ihrem entstehungsgeschichtlichen (und damit zu dem Zeitpunkt währenden) Kontext, einem blutigen Jahrhundert, das den Aufstand der Jakobiten, den einhergehenden Britischen Civil War und die Französische Revolution gesehen hat. Er lässt eine deutliche Abneigung gegenüber den von Lewis und Radcliffe verwendeten übernatürlichen Motiven spüren, die er dem Roman ungeeignet und zu problembehaftet empfindet.

„There was hardly a soul alive who did not experience more adversity in four or five years than the most famous novelist in all literature could have invented in a hundred. Writers therefore had to look to hell for help in composing their alluring novels, and project what everyone already knew into the realm of fantasy by confining themselves to the history of man in that cruel time. But this kind of writing posed many problems, and the author of *The Monk* was no more successful in overcoming them than Mrs Radcliffe. For an unavoidable choice had to be made: either to develop the supernatural and risk forfeiting the reader's credulity, or to explain nothing and fall into the most ludicrous implausibility.“<sup>73</sup>

---

<sup>71</sup> Thorslev 1962 : 55

<sup>72</sup> de Sade 2008 (1800) : 13

<sup>73</sup> de Sade 2008 (1800) : 13 f.

Seine Haltung begründet sich dabei auf seine eigene vom Atheismus geprägte Philosophie, die in ihrem radikalen Wunsch nach Freiheit die Einflussnahme übernatürlicher Mächte – freundlicher wie grausamer – ablehnt.

Trotzdem weist Nick Groom auf eine intertextuelle Beeinflussung hin, die er vermutet:

„[...] Lewis was also alive to pioneering French writing, and while the Marquis de Sade recognized the deep scars of the French Revolution on Lewis's work, he also relished *The Monk's* debt to his own libertine compositions. Lewis presumably read Sade's *Justine* when he visited Paris in September 1791, and Sade in turn was influenced by his reading of *The Monk* when he later revised his novel.“<sup>74</sup>

Das Bedienen an überirdischen Motiven ist jedoch jeder Präferenz de Sades zum Trotz ein Kernmerkmal der *Gothic fiction* und lässt sich dementsprechend auch als richtungsweisend bei dem Definitionsversuch des zugehörigen Bösewichts ansehen. Bei der Betrachtung von Radcliffes und Lewis' Werken ist dabei bei letzterem der mutige Sprung bemerkenswert, Ambrosio nicht nur titelgebend, sondern wahrhaftig zum Protagonisten zu machen.

Auf der Spurensuche des Gothic Villain stolpert man unvermeidlich früher oder später über Figuren, die den Bezug zum Übernatürlichen und Abgründigen noch stärker in sich tragen. Teufelsbund oder nicht: Ambrosio ist kein gefallener Engel, sondern ganz Mensch. Anders sieht es bei den im 19. Jahrhundert entstehenden Vampirfiguren aus, deren Ausdruckskraft bis in die kontemporäre Literatur hinausstrahlt.

Ein ganzes Jahrhundert nach Lewis erschien Bram Stokers *Dracula*, was nach kurzer Zeit schon zu einem Deonym geworden ist – Dracula als Gattungsname für einen blutsaugenden Edelmann. Doch war es John Polidori, der im bereits erwähnten schicksalhaften Jahr 1816 – und damit 80 Jahre vor Bram Stoker – den ersten Vertreter dieser literarischen Typologie erschaffen hat. Sein Werk, *The Vampyre*, erschien drei Jahre später im Jahr 1819.

Der Schreibanlass ist schnell zusammengefasst: Wie schon im Vorherigen erwähnt, unternahm Lord Byron in dem sogenannten Jahr ohne Sommer eine Reise, zu der ein

---

<sup>74</sup> Groom in Lewis *The Monk* 2016 : xvi

Aufenthalt in der Villa Diodati am Genfer See dazugehörte. Der Reisegefährte des berühmten Schriftstellers war sein Leibarzt, John Polidori. In der Schweiz trafen sie zudem Percy Bysshe Shelley, dessen zukünftige Ehefrau Mary Godwin (die spätere Mary Shelley) und ihre Stiefschwester Claire Clairmont, die Byrons ehemalige Geliebte und zudem von ihm schwanger war. Zum Zeitvertreib und inspiriert von dem düsteren Wetter und der beeindruckenden Landschaft schlug Byron einen Gruselgeschichtenwettbewerb vor, der neben der hier im Fokus stehenden Erzählung auch Mary Shelleys *Frankenstein* hervorbringen sollte.

Über Polidori, dessen Beziehung zu Byron stetig zwischen ausufernder Bewunderung für den Poeten und Leid über dessen Schikanen schwankte, schreibt Benita Eisler in ihrer Byron-Biographie:

„Nach gut zwei Wochen des gemeinsamen Reisens wurde offensichtlich, daß sich Byron mit John William Polidori sowohl den falschen Gefährten als auch den falschen Arzt ausgesucht hatte. Der dunkle, attraktive Polidori, Sohn eines italienischen Vaters und einer englischen Mutter, hatte selbst eine Art Wunderkindkarriere hinter sich; zwei Jahre zuvor war er im Alter von neunzehn Jahren mit einer vielgelobten Arbeit über den Somnambulismus jüngster Medizinabsolvent Edinburghs gewesen. Unglücklicherweise hegte er auch literarische Ambitionen. Der junge Mann – wenig jünger als Byron – besaß ein gewaltiges Ego, aber keinerlei Selbstachtung, war eifersüchtig, kindisch, eitel, dünnhäutig und völlig humorlos (wobei letzteres unfehlbar Byrons fiese Ader aktivierte). [...] Polidori war überdies von zarter Konstitution, und eine der Ironien seiner ersten ärztlichen Anstellung bestand darin, daß er ununterbrochen krank war.“<sup>75</sup>

Byron begegnete Polidori also mit seiner unnachahmlichen Art, die Gleichgültigkeit und Spott mit einer gewissen besitzergreifenden Fürsorglichkeit verbindet, und die in Polidori gleichermaßen Bewunderung wie Abscheu ausgelöst haben muss.

Percy Shelley war ihm literarisch hingegen ein ebenbürtiger Gesprächspartner:

„Nun, da Byron in Shelley einen Gefährten gefunden hatte, der seine Interessen teilte, empfand sich Polidori noch stärker als fünftes Rad am Wagen. [...] Ein andermal, als der junge Arzt unbeholfen im Wasser in der Nähe des Bootes herumplanschte, schlug Byron vor, ihn untergehen zu lassen, um das Sprichwort zu testen, nach dem Ertrinkende nach jedem Strohalm greifen. Polidori war das geborene Opfer und fiel auf jede Provokation herein. Er warf Shelley vor, Byron gegen ihn aufgebracht zu haben, erwiderte dessen Feindseligkeit aus tiefstem Herzen

---

<sup>75</sup> Eisler 1999 : 532 f.



und forderte ihn zum Duell. Byron griff vermittelnd ein, aber sein eigenes Verhalten gegenüber seinem Arzt schwankte zwischen Grausamkeit und Schuldbewusstsein.<sup>76</sup>

Über Byrons Attraktivität und seine Fähigkeit, die Faszination seiner Zeitgenossen an sich zu binden, wird an anderer Stelle noch geschrieben werden – hier sei nur so viel gesagt, dass die Beziehung, die Polidori zu ihm hatte, den Arzt in emotionale Konflikte brachte. Er wünschte sich krampfhaft Byrons Anerkennung, war sich dessen allgegenwärtigem Spott und seiner Arroganz aber nur zu bewusst. Unter diesem Erfahrungshorizont entstand sein Beitrag zum Gruselgeschichtenwettbewerb, in dem er die Figur Lord Ruthven erschafft, „a nobleman, more remarkable for his singularities, than his rank“<sup>77</sup>.

Wie auch andere Vertreter des Typus, fällt Lord Ruthven durch sein Erscheinungsbild und seine Präsenz auf – und durch seine Byron-Avatar-Funktion:

„He gazed upon the mirth around him, as if he could not participate therein. Apparently, the light laughter of the fair only attracted his attention, that he might by a look quell it, and throw fear into those breasts where thoughtlessness reigned. Those who felt this sensation of awe, could not explain whence it arose: some attributed it to the dead grey eye, which, fixing upon the object’s face, did not seem to penetrate, and at one glance to pierce through the inward workings of the heart; but fell upon the cheek with a leaden ray that weighed upon the skin it could not pass. [...] In spite of the deadly hue of his face, which never gained a warmer tint, either from the blush of modesty, or from the strong emotion of passion, though its form and outline were beautiful, many of the female hunters after notoriety attempted to win his attentions, and gain, at least, some marks of what might term affection [...].“<sup>78</sup>

Da es sich mehr um eine Kurzgeschichte denn um einen Roman handelt, ist die Textlänge, die Polidori zu Charakterentwicklung zur Verfügung steht, begrenzt. Der Einstieg in seine Erzählung erfolgt dementsprechend verschränkt mit dieser Beschreibung des ungewöhnlichen und irritierenden Lord Ruthven, von dem der Leser ferner erfährt, dass er weiblichen Avancen zwar per se nicht abgeneigt ist, aber die der verheirateten Lady Mercer ablehnt<sup>79</sup>. Matthew Bunson nennt Lord Ruthven

---

<sup>76</sup> Eisler 1999 : 540

<sup>77</sup> Polidori 2008 (1819) : 3

<sup>78</sup> Polidori 2008 (1819) : 3

<sup>79</sup> Vgl. Polidori 2008 (1819) : 3

in seinem Werk *The Vampire Encyclopedia* (1993) „one of the most important figures in the development of the modern vampire“<sup>80</sup> und schreibt:

„He marks the introduction to the literature of his day of a type of irresistible demon lover, a merciless predator who is evil, reprehensible, and deadly and at the same time attractive, desirable, and aristocratic in appearance. The first of the so-called Byronic vampires, Ruthven was patterned on Lord Byron himself, a means of achieving literary revenge for the indignities that Polidori once suffered at the hands of the noble poet.“<sup>81</sup>

Auf eben diesen Lord Ruthven trifft der junge, reiche Aubrey, aus dessen Familie nur noch seine Schwester lebt. Aubrey plant eine Reise durch Europa und erhält von Lord Ruthven das Angebot, dass dieser ihn begleiten könne. Aubrey erscheint von dem Angebot „Flattered, by such a mark of esteem from him, who, apparently had nothing in common with other men“<sup>82</sup> und stimmt zu.

Ihre gemeinsame Reise führt sie durch die Metropolen Europas, wo Ruthven das Laster des Spielens und Wettens enthüllt<sup>83</sup>. In Rom erreichen Aubrey zudem Briefe aus der Heimat, unter anderem solche von seinen Verwaltern und Vormunden, die ihn vor Lord Ruthven warnen:

„His guardians insisted upon his immediately leaving his friend, that his character was dreadfully vicious, for that the possession of irresistible powers of seduction, rendered his licentious habits more dangerous to society. It had been discovered, that his contempt for the adultress had not originated in hatred of her character; but that he had required, to enhance his gratification, that his victim, the partner of his guilt, should be hurled from the pinnacle of unsullied virtue, down to the lowest abyss of infamy and degradation: in fine, that all those females whom he had sought, apparently on account of their virtue, since his departure, thrown even the mask aside, and had not scrupled to expose the whole deformity of their vices to the public gaze.“<sup>84</sup>

Die Figur des Lord Ruthven wird hier als ein Verführer charakterisiert, von dem nicht einmal entschuldigend behauptet werden kann, er folge einem fehlgeleiteten, naiven Zug von Leidenschaft, sondern seiner ganz eigenen destruktiven Motivation,

---

<sup>80</sup> Bunson 2000 (1993) : 227

<sup>81</sup> Bunson 2000 (1993) : 227 f.

<sup>82</sup> Polidori 2008 (1819) : 5

<sup>83</sup> Vgl. Polidori 2008 (1819) : 6

<sup>84</sup> Polidori 2008 (1819) : 7

Unschuld zu verderben und hochstehende Tugend zu Fall zu bringen. Er wird demnach als Bedrohung für die Gesellschaft wahrgenommen; als jemand, der die Zukunft beeinflussbarer Menschen verunreinigt und somit der Allgemeinheit schadet.

Wachsam geworden von diesen Warnungen vereitelt Aubrey in Italien eine der Eroberungen Ruthvens, indem er die Mutter des Mädchens informiert. Lord Ruthven trennt sich daraufhin von seinem Reisegefährten und Aubrey reist alleine weiter nach Griechenland, wo er im Haus seines Gastgebers Ianthe kennenlernt. Die junge Frau entspricht Aubreys Idealbild von unverstellter, romantischer Empfindsamkeit und Leichtigkeit:

„Under the same roof as himself, existed a being, so beautiful, and delicate, that she might have formed the model for a painter wishing to pourtray on canvass the promised hope of the faithful in Mahomet’s paradise, save that her eyes spoke too much mind for any one to think she could belong to those who had no souls. As she danced upon the plain, or tripped along the mountain’s side, one would have thought the gazelle a poor type of her beauties, for who would have exchanged her eye, apparently the eye of animated nature, for that sleepy luxurious look of the animal suited but to the taste of an epicure.“<sup>85</sup>

Ianthe begleitet Aubrey auf seinen Exkursionen und er findet immer größeren Gefallen an ihrer unverkünstelten Art, ihrem unschuldigen Wesen und ihrer fast kindlichen Vorstellungskraft. Es ist auch Ianthe, die Aubrey Märchen erzählt, die sie von ihrer Amme als Kind hörte, und die für sie in der Realität verankert und demnach wahr sind. Aubrey ist von dem, was er als Aberglauben identifiziert, eher amüsiert und belustigt, doch beschwört Ianthe ihn, ihren Worten zu glauben<sup>86</sup>.

Sie erzählt ihm auch von dem Vampir, einem Ungeheuer, das von schönen Frauen trinkt, um seine Lebensdauer zu verlängern. Ein Verdacht keimt in ihm:

„She detailed to him the traditional appearance of these monsters, and his horror was increased by hearing a pretty accurate description of Lord Ruthven; he, however, still persisted in persuading her, that there could be no truth in her fears, though at the same time he wondered at the many coincidences which had all tended to excite a belief in the supernatural power of Lord Ruthven.“<sup>87</sup>

---

<sup>85</sup> Polidori 2008 (1819) : 8 f.

<sup>86</sup> Vgl. Polidori 2008 (1819) : 9

<sup>87</sup> Polidori 2008 (1819) : 10

Aubreys Gefühle für Ianthe werden stärker, diese wiederum scheint seine Nähe zu genießen, ist aber so gänzlich unbedarft, dass sie sich seiner stärker werdenden Zuneigung nicht bewusst zu sein scheint – sie bleibt weiterhin unverfälscht und offen. Sie und ihre Familie versuchen, Aubrey von einem Ausflug abzuhalten, der ihn unweigerlich durch einen Wald führen würde, in dem die Einheimischen nach Einbruch der Dunkelheit große Gefahr vermuten. Aubrey schlägt die Warnungen in den Wind und begegnet tatsächlich einer übermenschlichen Präsenz, die schließlich Ianthe tötet.

„At the desire of Aubrey they searched for her who had attracted him by her cries; he was again left in the darkness; but what was his horror, when the light of the torches once more burst upon him, to perceive the airy form of his fair conductress brought in a lifeless corse. He shut his eyes, hoping that it was but a vision arising from his disturbed imagination; but he again saw the same form, when he unclosed them, stretched by his side. There was no colour upon her cheek, not even upon her lip; yet there was a stillness about her face that seemed almost as attaching as the life that once dwelt there: - upon her neck and breast was blood, and upon her throat were the marks of teeth having opened the vein:- to this men pointed, crying, simultaneously struck with horror, »a Vampyre, a Vampyre!«<sup>88</sup>

Es ist diese Beschreibung, die in das Vampirbild der westlichen literarischen Welt maßgeblich prägen wird, bis Bram Stoker es in *Dracula* noch bekannter und populärer macht.

Aubrey bekommt hohes Fieber und ist ans Bett gefesselt. Lord Ruthven, der von Aubreys Erkrankung unterrichtet wird, eilt nach Griechenland an dessen Seite und wirkt reumütig über den Grund ihres vorherigen Zerwürfnisses. Ihre Freundschaft erscheint über die Pflege, die Ruthven Aubrey an seinem Krankenlager angedeihen lässt, gekittet, sodass sie ihre Reise gemeinsam fortsetzen. Bei einem Angriff einer Räuberbande wird Lord Ruthven jedoch schwer verletzt.

Als er im Sterben liegt, nimmt er Aubrey den Schwur ab, binnen eines Jahres nicht von seinem Vergehen oder von seinem Tod zu sprechen. Gedrängt, dem Sterbenden keinen Wunsch abzuschlagen, schwört Aubrey. Als er ihn bestatten will, ist seine Leiche jedoch verschwunden.

---

<sup>88</sup> Polidori 2008 (1819) : 12

Er beschließt, sich auf den Heimweg zu machen, doch muss er auf dem Rückweg durch Rom feststellen, dass das Mädchen, dessen Ruf er vor Lord Ruthven zu retten gedachte, seit seiner Abreise spurlos verschollen ist. Von dem Horror seiner Erlebnisse geplagt kehrt er nach Hause zurück und trifft auf seine Schwester, deren Gegenwart seinem Gemüt Ruhe gibt.

„Miss Aubrey had not that winning grace which gains the gaze and applause of the drawing-room assemblies. There was none of that light brilliancy which only exists in the heated atmosphere of a crowded apartment. Her blue eye was never lit up by the levity of the mind beneath. There was a melancholy charm about it which did not seem to arise from misfortune, but from some feeling within, that appeared to indicate a soul conscious of a brighter realm.[...] When alone, her face was never brightened by the smile of joy; but when her brother breathed to her his affection, and would in her presence forget those griefs she knew destroyed his rest, who would have exchanged her smile for that of the voluptuary?“<sup>89</sup>

Aubreys Schwester wird als im Gegensatz zu Ianthe als weniger lebhaft und offenherzig, dafür aber als empfindsame, zurückhaltende Figur charakterisiert, die sich vor allem über ihre Eigenschaft als Waise und der Verwandtschaft zu Aubrey definiert. Ihr Aufwachsen war standesgemäß behütet.

„She was yet only eighteen, and had not been presented to the world; it having been thought by her guardians more fit that her presentation should be delayed until her brother’s return from the continent, when he might be her protector. It was now, therefore, resolved that the next drawing room, which was fast approaching, should be the epoch of her entry into the »busy scene«.“<sup>90</sup>

Die Tatsache, dass Miss Aubrey noch nicht gesellschaftlich eingeführt und dementsprechend sowohl unerfahren als auch unverdorben ist, wird hier nachdrücklich betont. Trotz seiner Abneigung, sich sozialen Frivolitäten hinzugeben, ist Aubrey bereit, die junge Frau zu begleiten, erlebt auf der Abendgesellschaft jedoch einen furchtbaren Schock, als er Lord Ruthvens Stimme vernimmt, die ihn an seinen Schwur erinnert<sup>91</sup>.

Fluchtartig verlässt Aubrey mit seiner Schwester die Festivität, doch lässt ihn der Gedanke an den Lord nicht mehr los. Er hadert mit sich selbst, sein Versprechen zu brechen, glaubt aber nicht daran, dass man seine Worte für wahr halten würde. Er

---

<sup>89</sup> Polidori 2008 (1819) : 17

<sup>90</sup> Polidori 2008 (1819) : 17

<sup>91</sup> Vgl. Polidori 2008 (1819) : 18

denkt sogar darüber nach, Ruthven selbst zu töten, verwirft diese Absicht aber sogleich wieder, da dieser den Tod schon einmal betrogen hatte<sup>92</sup>.

Der junge Mann verliert sich in furchtsamen Tagträumen, die seiner Schwester und den Vormundsbeauftragten größte Sorgen machen. Zwar stellt man ihm einen Arzt zur Seite, dieser kann jedoch auch nur dokumentieren, dass Aubrey immer tiefer in Wahnvorstellungen abzugleiten scheint.

Erst die Nachricht, dass seine Schwester sich mit einem gewissen Earl of Marsden zu vermählen gedenkt, kann ihn aus seiner emotionalen Blockade lösen. Er begrüßt diese Entwicklung, bis er auf einem Bild in dem Medaillon seiner Schwester ihren Verlobten sieht und in ihm Lord Ruthven erkennt<sup>93</sup>.

Polidori beschreibt die Taktik, mit der Lord Ruthven sich der arglosen Miss Aubrey annähert, folgendermaßen:

„He hastened to the house of his former companion, and, by constant attendance, and the pretence of great affection for the brother and interest in his fate, he gradually won the ear of Miss Aubrey. Who could resist his power? His tongue had dangers and toils to recount – could speak of himself as of an individual having no sympathy with any being on the crowded earth, save with her to whom he addressed himself; - could tell how, since he knew her, his existence had begun to seem worthy of preservation, if it were merely that he might listen to her soothing accents; - in fine, he knew so well how to use the serpent’s art, or such was the will of fate, that he gained her affections.“<sup>94</sup>

Polidori hätte für den narzisstischen Charakter Lord Ruthvens keine deutlichere Metapher als die der Schlange wählen können, die so klar als Satan- oder Luzifersymbol zu verstehen ist. Lord Ruthven erweist sich einmal mehr als der Verführer und in diesem Fall nicht auf rein sexuelle, sondern viel mehr emotionale Weise. Das Herausstellen der Persönlichkeit von Miss Aubrey und die Worte, die bekräftigen, sie sei für ihn eine Ausnahme, nähren die gleiche Sünde, derer er selbst sich maßgeblich schuldig macht: die des Hochmuts.

Aubrey kann seine Schwester nicht mehr retten. Unter der Androhung, sie andernfalls zu entehren, erzwingt Lord Ruthven die Hochzeit, während Aubrey durch

---

<sup>92</sup> Vgl. Polidori 2008 (1819) : 19

<sup>93</sup> Vgl. Polidori 2008 (1819) : 20 f.

<sup>94</sup> Polidori 2008 (1819) : 21 f.

die Aufregung durch eine geplatzte Blutader erneut bettlägerig wird. Polidori schließt mit den Worten:

„He desired his sister’s guardians might be called, and when the midnight hour had struck, he related composedly what the reader has perused – he died immediately after.  
The guardians hastened to protect Miss Aubrey; but when they arrived, it was too late. Lord Ruthven had disappeared, and Aubrey’s sister had glutted the thirst of a VAMPYRE!“<sup>95</sup>

Im Gegensatz zu den Werken von Ann Radcliffe und Matthew Lewis fällt hier bei der Betrachtung auf, dass für die Analyse des Charakters von Lord Ruthven deutlich mehr des Inhalts nacherzählt und zusammengefasst werden muss, was der geringeren Seitenzahl der Kurzgeschichte verglichen mit einem Roman geschuldet ist, der somit deutlich mehr Gelegenheit bietet, einen Charakter aufzubauen und detailliert zu präsentieren. Zudem ist Polidoris Werk besonders im Vergleich mit den vorhergenannten in der Gesamtrezeption und -kritik nie als Exempel literarischer Höchstleistungen gesehen worden, wie man schon an Benita Eislers Einschätzung über seine schriftstellerischen Ambitionen im Vorherigen lesen konnte. Trotzdem darf, ja, trotzdem *muss* Polidori in dieser Arbeit mit seinem Lord Ruthven genannt werden, selbst wenn die bereits diskutierte Entstehungssituation die kreative Eigenleistung Polidoris in der Rezeption der vergangenen zweihundert Jahre immer wieder in den Schatten stellt.

Lord Ruthven erfüllt die bisher erprobten Merkmale des Gothic Villain. Er ist kein *hero*, so *Byronic* er auch sein mag, sondern erfüllt die Antagonistenrolle par excellence als ultimative Gefahr für Aubreys Liebesobjekt, Ianthe, seine Schwester und im Endeffekt jede sittsame, unschuldige Dame der Gesellschaft. Die Gefahr, die von ihm ausgeht, übersteigt diese Funktion aber noch: Er bedroht sogar die Psyche des unbescholtenen, fragilen Aubrey, der sich an seinen Reisegefährten gebunden und ihm verpflichtet fühlt und im entscheidenden Moment sich handlungsunfähig wähnt. Er ist damit ein genauso wenig tatkräftiger Held, wie es Radcliffes Valancourt

---

<sup>95</sup> Polidori 2008 (1819) : 23

ist, der zwar ein Herz aus Gold besitzt, es aber nicht fertigbringt, seine Emily vor Montoni und aus Udolpho zu retten.

Seit Polidoris *The Vampyre* ist das Bild des Gentleman-Blutsaugers und die sexuell-attraktive Komponente des Wiedergängers (im Gegensatz zur simplen Monstrosität eines tierartigen Ungeheuers) aus der Literatur nicht mehr wegzudenken. Wie bereits erwähnt ist es aber vor allem Bram Stokers *Dracula* mehrere Jahrzehnte später, was bis heute die Typologie des Vampirs als Gothic Villain prägt.

Zur literarischen Stimmung des *fin de siècle* passt Bram Stokers Graf Dracula hervorragend. Eingewoben in die Strömungen des Postkolonialismus stellt die Figur des transsilvanischen Grafen, der nach England kommt und dort sein Unwesen treibt, eine Brücke zwischen den ursprünglichen und den zeitgenössischen Vampirfiguren dar.

Bram Stoker nutzt ebenfalls eine detaillierte physische Beschreibung seines Antagonisten aus der Perspektive des Protagonisten Jonathan Harker, einem jungen Anwalt, der für den Grafen eine Kauftransaktion eines Anwesens in England abwickeln soll:

„His face was a strong – a very strong – aquiline, with high bridge of the thin nose and peculiarly arched nostrils; with lofty domed forehead, and hair growing scantily round the temples, but profusely elsewhere. His eyebrows were massive, almost meeting over the nose, and with bushy hair that seemed to curl in its own profusion. The mouth, so far as I could see it under the heavy moustache, was fixed and rather cruel-looking, with peculiarly sharp white teeth; these protruded over the lips, whose remarkable ruddiness showed astonishing vitality in a man of his years. [...] The general effect was one of extraordinary pallor.“<sup>96</sup>

Im Gegensatz zu den anderen Vergleichsfiguren wird hier nicht direkt von einer großen Attraktivität gesprochen, sondern eher das Spannungsfeld zwischen animalischen und menschlichen Elementen eröffnet, was zusammengenommen die Übernatürlichkeit und das Sonderbare am Grafen aufzeigt. Sein Gebaren schwankt zwischen ritterlicher, fast altertümlich wirkender Höflichkeit und einer beunruhigenden Raubtierhaftigkeit:

---

<sup>96</sup> Stoker 2011 (1897) : 20



„The nails were long and fine, and cut to a sharp point. As the Count leaned over me, I could not repress a shudder. [...] The Count, evidently noticing it, drew back; and with a grim sort of smile, which showed more than he had yet done his protuberant teeth, sat himself down again on his own side of the fireplace. [...] The Count's eyes gleamed [...].“<sup>97</sup>

Weniger sein Aussehen, als viel mehr seine Ausstrahlung wird von Bram Stoker in den Fokus gerückt. Es ist das Gefühl, das er in anderen Figuren – und im Leser – auslöst. Was bei Lord Ruthven nur die Andeutung von überirdischem Einfluss und der Zugehörigkeit zu dämonischen Kreisen war, ist bei dem Grafen bereits körperlich sichtbar manifestiert. Der Einfluss, den der Graf auf die mit ihm in Verbindung stehenden Figuren hat, wird im Laufe der Erzählung immer mehr ausgeweitet. Zuerst angetan von der Höflichkeit des Grafen stellt Jonathan Harker nach kurzer Zeit fest, dass er längst kein Gast mehr in Draculas Schloss, sondern ein Gefangener ist<sup>98</sup>. Nach der Begegnung mit den drei Vampirbräuten<sup>99</sup> gelingt es ihm zwar, die Burg zu verlassen, doch folgt ihm Dracula durch eine Schiffspassage nach England.

Dort, fern seiner Heimat in Transsilvanien, wird er zur aus der Fremde kommenden Gefahr für die Frauen der Gesellschaft stilisiert, zuerst in Bezug auf Lucy Westenra, die beste Freundin von Jonathan Harkers Verlobten Mina, die er zu verfolgen und von der er zu trinken beginnt. Bei der Figur der Lucy ist es die Kombination der zuerst traditionell-femininen Art, die sie auszeichnet, und der Freizügigkeit, nach der sie immer wieder verlangt, was Stoker zum Einfallstor für die Manipulation Draculas stilisiert. Lucy Westenra steht exemplarisch für viele junge Frauen aus gutem Hause, die eine ebenso gute Partie machen und sich standesgemäß verheiraten sollen. Als sie an einem Tag gleich drei Anträge erhält, sagt sie:

„Why can't they let a girl marry three men, or as many as want her, and save all this trouble? But this is heresy, and I must not say it.“<sup>100</sup>

Durch Draculas Übergriffe verändert Lucy sich. Seine luziferische Verdorbenheit greift auf sie über und fordert ihre Menschlichkeit und Reinheit:

---

<sup>97</sup> Stoker 2011 (1897) : 20 f.

<sup>98</sup> Vgl. Stoker 2011 (1897) : 28

<sup>99</sup> Vgl. Stoker 2011 (1897) : 38 ff.

<sup>100</sup> Stoker 2011 (1897) : 58

„Lucy Westenra, but yet how changed. The sweetness was turned to adamant, heartless cruelty, and the purity to voluptuous wantonness. [...] When Lucy – I call the thing that was before us Lucy because it bore her shape – saw us she drew back with an angry snarl, such as a cat gives when taken unawares; then her eyes ranged over us. Lucy’s eyes in form and colour; but Lucy’s eyes unclean and full of hellfire, instead of the pure, gentle orbs we knew.“<sup>101</sup>

Das Opfer, das vor Draculas Mächtschäften doch final gerettet werden soll, ist die Figur der Mina Harker selbst. Von dem Vampirjäger Abraham Van Helsing als „pearl among women“<sup>102</sup> bezeichnet, ist Mina das Herzstück der Gruppe um Jonathan Harker, die den Vampirfürsten aufzuhalten versucht. Dabei stellt Mina eine Kombination aus paradoxen Eigenschaften dar, die ein weites Deutungsspektrum bieten. So erfährt der Leser einerseits, dass sie intelligent und unabhängig ist und daran arbeitet, Jonathan in seinen Studien ebenbürtig zu sein, aber nicht aus Eigennutz, sondern um ihm helfen zu können:

„I have been working very hard lately, because I want to keep up with Jonathan’s studies, and I have been practising shorthand very assiduously. When we are married I shall be able to be useful to Jonathan, and if I can stenograph well enough I can take down what he wants to say in this way and write it out for him on the typewriter, at which I am also practising very hard. [...] I shall try to do what I see lady journalists do: interviewing and writing descriptions and trying to remember conversations.“<sup>103</sup>

Ihr Antrieb ist kein feministischer; so spottet sie auch scherzhaft über die sogenannte „New Woman“<sup>104</sup> und benutzt somit einen eher herablassenden Ausdruck für die Teilnehmerinnen emanzipatorischen Bewegungen im 19. Jahrhundert. Obwohl Mina ebenso gebildet und intelligent wie die männlichen Figuren auftritt, tastet sie ihre durch die patriarchalischen Strukturen festgelegte Obrigkeit nicht an. Trotzdem scheinen die klassischen Geschlechterrollen aufgelöst oder zumindest verschoben; Jonathan Harker zeigt sich in mehreren Szenen weicher, emotionaler und schutzbedürftiger als Mina:

„He grew quite hysterical, and raising his open hands, beat his palms together in a perfect agony of grief. He stood up and then sat down again, and the tears rained down his cheeks. I felt an infinite pity for him, and opened my arms unthinkingly.

---

<sup>101</sup> Stoker 2011 (1897) : 196 f.

<sup>102</sup> Stoker 2011 (1897) : 203

<sup>103</sup> Stoker 2011 (1897) : 53

<sup>104</sup> Stoker 2011 (1897) : 85

With a sob he laid his head on my shoulder, and cried like a wearied child, while he shook with emotion.

We women have something of the mother in us that makes us rise above smaller matters when the mother-spirit is invoked; I felt this big, sorrowing man's head resting on me, as though it were that of the baby that some day may be on my bosom, and I stroked his hair as though he were my own child. I never thought at the time how strange it all was."<sup>105</sup>

Der Eindruck, der hier evoziert wird, ist der, dass Mina sich in die Erklärung flüchtet, es sei der mütterliche Aspekt in ihr, der sie in diesem Moment Stärke beweisen lässt und nicht die Festigkeit ihres Charakters selbst. Als Mutterfigur kann sie Harker trösten, als Frau einen Mann jedoch nicht.

Roger Luckhurst stellt in seiner hervorragenden Einleitung eine bemerkenswerte Verbindung her:

„All of the male heroes in the book suffer moments of collapse that are explicitly termed »hysterical«, a term commonly associated with the weakness of women. They swoon away at moments of crisis, or are susceptible to trance, states again associated with women. [...] Of them all, Jonathan Harker is the most consistently feminized. Harker narrates the opening section in the convention of travel notes on a journey into a menacing un-English world, echoing the Heroines from Ann Radcliffe's Gothic novels. He becomes the damsel in distress, trapped in a castle, forced to write false documents home by the tyrannical lord, just as Emily is compelled by Montoni in *The Mysteries of Udolpho*."<sup>106</sup>

Die Verschiebung der gendertypischen Rollen hängt direkt mit dem Grafen in seiner Funktion als Gothic Villain zusammen. Ein Jahrhundert nach Radcliffes Romanen ist der Fokus des Interesses der Leser und Rezipienten noch viel weiter von dem freundlichen, doch allzu glatten Helden zu dem markanten, verführerischen Antagonisten geglitten. Bram Stoker stilisiert Dracula als einen manipulativen, kaltblütigen und dennoch unwiderstehlichen Eindringling in das gehobene englische Bürgertum, der die Regeln der viktorianischen Ära mit einem Fingerschnipsen bricht – nicht umsonst sucht er seine weiblichen Opfer in ihrem Bett auf. Den Höhepunkt seiner Machenschaften bildet die Szene, die Mina erinnert:

„I felt the same vague terror which had come to me before, and the same sense of some presence. I turned to wake Jonathan, but found that he slept so soundly that it seemed as if it was he who had taken the sleeping draught and not I. I tried, but could not wake him. This caused me great fear, and I looked around terrified. Then indeed

---

<sup>105</sup> Stoker 2011 (1897) : 214

<sup>106</sup> Luckhurst in Stoker 2011 (1897) : xx

my heart sank within me: beside the bed, as if he had stepped out of the mist – or rather as if the mist had turned into his figure, for it had entirely disappeared – stood a tall, thin man, all in black. I knew him at once from the descriptions of the others. The waxen face, the high aquiline nose, on which the light fell in a thin white line; the parted red lips, with the sharp white teeth showing between; and the red eyes [...]. For an instant my heart stood still, and I would have screamed out, only that I was paralysed. In the pause he spoke in a sort of keen, cutting whisper, pointing as he spoke to Jonathan: -

»Silence! If you make a sound I shall take him and dash his brains out before your very eyes. « [...] With a mocking smile, he placed one hand upon my shoulder and, holding me tight, bared my throat with the other, saying as he did so: »First, a little refreshment to reward my exertions. You may as well be quiet; it is not the first time, or the second, that your veins have appeased my thirst! «<sup>107</sup>

Der Graf Dracula zeigt sich hier als sadistisch veranlagt; er genießt die Kontrolle, die er über Mina ausübt, ganz besonders, weil es in der Anwesenheit ihres Ehemannes geschieht, der für ihn keine Bedrohung und für sie keine Rettung ist. Dracula tritt spöttisch auf, herablassend, als wolle er besonders unterstreichen, dass er zwischen sich und den Menschen einen Rangunterschied wahrnimmt. Sie sind für ihn Opfer, Spielzeuge, doch fesselt gerade Mina sein Interesse. Dies liegt nicht nur daran, dass sie intelligent und schön ist, sondern auch, welche Bedeutung sie für die Männer darstellt, die ihn zu vernichten beabsichtigen:

„» [...] Whilst they played wits against me – against me who commanded nations, and intrigued for them, and fought for them, hundreds of years before they were born – I was countermining them. And you, their best beloved one, are now to me flesh of my flesh; blood of my blood; kin of my kin; my bountiful wine-press for a while; and shall be later on my companion and my helper. [...] But as yet you are to be punished for what you have done. You have aided in thwarting me; now you shall come to my call. [...]«With that he pulled open his shirt, and with his long sharp nails opened a vein in his breast. When the blood began to spurt out, he took my hands in one of his, holding them tight, and with the other seized my neck and pressed my mouth to the wound, so that I must either suffocate or swallow some of the – Oh, my God, my God! what have I done? [...]«<sup>108</sup>

Der Sieg über Mina bedeutet den Sieg über die Gruppe um Jonathan Harker und Van Helsing. An dieser Stelle muss die metaphorische Verknüpfung zwischen der Penetration einer Vergewaltigung und dem Biss eines Vampirs, sowie dem erzwungenen Trinken des Blutes Draculas und einem gewaltsam erreichten

---

<sup>107</sup> Stoker 2011 (1897) : 266 f.

<sup>108</sup> Stoker 2011 (1897) : 267 f.

Oralverkehr nicht diskutiert werden. Stattdessen sollte eher die Wirkung betrachtet werden, die er auf Mina und die anderen hat. Sie spricht von einem vagen Schrecken, der mit seiner Präsenz und weniger mit seinen Taten verbunden ist, was der Darstellung von Polidoris Lord Ruthven sehr ähnelt.

Aus der Analyse dieser vier exemplarisch ausgewählten Charaktere als Vertreter des Typus des Gothic Villain lassen sich mehrere Rückschlüsse ziehen – zu allererst scheinen sie hauptsächlich aus englischer oder zumindest englischsprachiger Feder zu stammen – Ann Radcliffe, Matthew Lewis und John Polidori stammten alle im weiteren Sinne aus dem Gebiet um London, Bram Stoker war Ire, der aber in London lebte und arbeitete und schließlich dort auch verstarb.

Während andere Nationen vergleichbar interessante Figuren hervorgebracht haben, so scheint die Verknüpfung des Gothic Villain mit der dezidiert englischen Schauerromantik zu eng verknüpft zu sein, als dass sich die Verbindung ohne weiteres auflösen ließe<sup>109</sup>. Zudem scheinen die Schauplätze und damit auch die handelnden Charaktere oftmals exotisch zu sein; Montoni ist Italiener, Ambrosio stammt aus Madrid, der Graf Dracula kommt aus dem fernen Transsilvanien und Lord Ruthven hat zumindest den Namen eines alten schottischen Clans, was vielleicht nicht exotisch ist, für die belesene britische Upperclass, in der Polidori sich bewegte, aber sicher außergewöhnlich genug (hinzu kommt hierbei, dass Byrons Mutter Schottin war). Oliver Lubrich schreibt über *Dracula*:

„Draculas Sex ist Aggression und Macht. Es geht um die Kontrolle über das weibliche Geschlecht. Diese Phantasie lässt sich indes nicht nur psychoanalytisch, psychiatrisch oder (individual- beziehungsweise sozial-)psychologisch lesen, sondern auch anthropologisch und gesellschaftspolitisch: Der Roman beschreibt einen Konkurrenzkampf um den »Besitz« von Frauen, die – rassistisch, sozial, kulturell – als »die eigenen« angesehen werden, zwischen deren »natürlichen« Ehemännern und einem bedrohlich potent imaginierten Außenseiter, der gleichsam als »sozialer Ehebrecher« über sie herfällt. [...] Sozial kann Dracula alles verkörpern, wovon sich das viktorianische Bürgertum abgrenzt. Er funktioniert als Prototyp des »parasitären« Einwanderers und des jüdischen »Blutsaugers«, des adeligen »Tyranen« oder auch des kapitalistischen Ausbeuters.“<sup>110</sup>

---

<sup>109</sup> Natürlich stoppte die intertextuelle Beeinflussung nicht an Ländergrenzen; so übernimmt E.T.A. Hoffmann 1815 / 1816 in seinem der Schwarzen Romantik zuzuordnenden Werk *Die Elixiere des Teufels* die Grundidee von *The Monk* und schafft so eine Brücke zur deutschen Literatur.

<sup>110</sup> Lubrich 2009 : 107 f.

Ähnliche Aussagen können auch über andere Vertreter des Typus getroffen werden: Sie alle sind Vertreter einer herausgehobenen Kaste und gehören entweder dem weltlichen Adel an oder, in Ambrosios Fall, dem Klerus, was hierarchisch dem Adel gleichkommt. Ihre Positionen – als Vormund, als Kirchenfürst, als Herrscher – verleihen den Figuren Machtpositionen, die auszunutzen sie sich keineswegs scheuen. Sie sind dabei keine typischen Emporkömmlinge, wenngleich sie üblicherweise Ambitionen haben, die ihre Machtposition auf die eine oder andere Weise verstärken soll, da sie innerhalb des Kontextes ihres Werkes bereits aus einer gehobenen Position starten.

Ferner sind Gothic Villains attraktiv oder zumindest optisch herausragend, um ihre Verführerrolle erfüllen zu können; ihnen haftet ein zwielichtiger Glanz an, irgendwo zwischen animalischer Gefahr und der Kultiviertheit ihres Standes. Besonders auf ihre Augen wird wieder und wieder Bezug genommen, wie Thorslev festhält:

„In appearance the Gothic Villain is always striking, and frequently handsome. Of about middle age or somewhat younger, he has a tall, manly, stalwart physique, with dark hair and brows frequently set off by a pale and ascetic complexion. Aside from this, the most noticeable of his physical characteristics are his eyes; Schedoni<sup>111</sup>, for instance, has »large melancholy eyes« which »were so piercing that they seemed to penetrate, at a single glance, into the hearts of men, and to read their most secret thoughts; few persons could support their scrutiny, or even endure to meet them twice.«<sup>112</sup>

Ihre Attraktivität gibt den Gothic Villains Einfluss auf die anderen Figuren; dort, wo ihr Charakter eigentlich längst abschrecken sollte, zieht ihr Charme die argloseren Protagonisten weiterhin an, so wie Lord Ruthven es bei dem sensiblen Aubrey tut, der dem Schwur, die er dem gefährlichen Mann von zweifelhaftem Charakter geleistet hat, trotz der akuten Gefährdung des Lebens seiner Schwester treu bleibt. Macht, Hochmut und Verführung: Die Verknüpfung mit dem Motiv von Satan bzw. Lucifer als gefallenem Engel und späterer Inkarnation der Schlange im Garten Eden ist leicht herzustellen. Auch Thorslev schreibt zuerst über den Gothic Villain:

---

<sup>111</sup> Thorslev bezieht sich hier auf die Figur Schedoni aus Radcliffes *The Italian*

<sup>112</sup> Thorslev 1962 : 54

„By birth the Gothic Villain was always of the aristocracy, partly for the sense of power which his nobility confers, and partly for the air of the fallen angel, the air of Satanic greatness perverted.“<sup>113</sup>

Thorslev kommt zu dem Schluss:

„One can readily see that the Gothic Villain of the novel was in somewhat the same situation as was Satan before he was romanticized by Blake and Shelley. He has attractive characteristics, including his striking appearance, his air of the fallen angel, and his romantic mystery, but he is not yet a Romantic rebel.“<sup>114</sup>

Das, was hier als „mystery“ bezeichnet wird, lässt sich auf zweierlei Weisen im Gothic Villain finden. Zum einen ist das schlichtweg seine oftmals geheimnisumwobene Vergangenheit – über Montoni erfahren Emily und der Leser größtenteils Halbwahrheiten, die allesamt mit dem rätselhaften und möglicherweise gewaltsamen Tod der ersten Lady Montoni zu tun haben; Ambrosio wurde als Baby ausgesetzt und im Kloster erzogen, und anstatt das Wahrscheinlichste anzunehmen – dass er ein Kind einer ungebührlichen Verbindung oder ein Maul zu viel einer armen Familie sei – sehen seine späteren Glaubensbrüder in ihm ein göttliches Geschenk, und die ungeklärte Vergangenheit der beiden Vampirfiguren spricht bereits für sich. Zum anderen ist es aber auch die Verbundenheit der Figur mit dem Übernatürlichen oder Unheimlichen. Selbst Montoni, der seines Zeichens ansonsten nur ein ehrgeiziger, tyrannischer Draufgänger ist, scheint in seinem Schloss Udolpho finsternen Mächten nah. Ambrosio verkauft seine Seele an den Teufel, und Lord Ruthven und Graf Dracula sind selbst bereits unheilige Wesen. In der *Gothic Fiction* ist das Element des Unheimlichen ein wichtiger Bestandteil. Im deutschsprachigen Raum erscheint 1919 *Das Unheimliche* von Sigmund Freud, das dem vagen Gefühl von Schrecken, dem die Protagonistinnen und Protagonisten in der Schauerliteratur ausgesetzt sind, weiter auf den Grund geht. Unheimlich – das ist das Vertraute, das Bekannte, aber *irgendwie anders*. Diese Wahrnehmung macht Protagonisten unverzichtbar, die diese Furcht in Anwesenheit des Gothic Villain verspüren.

---

<sup>113</sup> Thorslev 1962 : 54

<sup>114</sup> Thorslev 1962 : 57

In vielen Fällen handelt es sich dabei um weibliche Heldinnen, wie an Emily, Antonia und Mina gezeigt wurde. Interessanterweise ist weniger Aubreys Schwester in *The Vampyre* die Figur, auf die dieser Punkt zutrifft, als viel mehr Aubrey selbst. Zwar schwebt seine Schwester in Gefahr, ihre Tugend und ihre Sicherheit sind definitiv bedroht, doch durchlebt Aubrey die Auswirkungen zur Nähe zu einem Gothic Villain; die fieberhaften Träume, die furchtsamen Vorstellungen, der Tanz mit dem Wahnsinn dieser Antagonisten.

Deborah Lutz schreibt dazu:

„With the romantic uncanny the moment opens up in all its complexity: each moment contains an uncovering of what one already knows and then a reconcealment of knowledge. [...] A dark madness of failure often overtakes these narratives, a sense of movement's terrifying inconceivability. The Gothic proper never fully resolves this madness. Even in Radcliffe, the happy ending feels like an anticlimatic, pasted-on addition – not very relevant to the terrors of the earlier story.“<sup>115</sup>

Der Antagonist und der Protagonist (sei dieser nun weiblich oder männlich) gehen eine Verbindung ein; es läuft eine Beeinflussung seitens des Antagonisten auf den Protagonisten ab, die diesen in seinem Kern erschüttert und verändert. Wer in Berührung mit einem Gothic Villain kommt, ist danach nicht mehr derselbe.

Wenn man die analysierten Texte unter der Prämisse der Einleitung betrachtet – mit der Frage, wie sich in ihnen das System von gut vs. böse und interessant vs. uninteressant verhält, so lässt sich feststellen, dass die Gothic Villains sich alle noch in einem dialektischen System von gut und böse bewegen: Die moralischen Grenzen sind festgelegt und auf welcher Seite sich die Gothic Villains befinden, ist offensichtlich. Dennoch ist hier bereits die Kodierung böse = interessant eingetreten; die Antagonisten habe eine eigene Agenda, eigene Motivationen und Ziele, sind detailliert ausgearbeitet oder sind tatsächlich böse Protagonisten wie in Ambrosios Fall.

Das moralische System ist den Gothic Villains wohlbekannt; sie sind sich ihrer Grenzüberschreitung und der Verbrechen, die sie ausüben, vollkommen bewusst. Doch zeigen sie eine Form der Hybris, eine von ihnen selbst wahrgenommene

---

<sup>115</sup> Lutz 2006 : 34 f.



Übermenschlichkeit, die für sie den Moralkodex der Gesellschaft weniger geltend macht.

Selbstverständlich korreliert diese Darstellung mit der Wahrnehmung von Aristokraten und hohem Klerus; nicht umsonst kam beispielsweise der Marquis de Sade mit einer Vielzahl von Vergehen wie Entführungen und Misshandlungen daher davon, weil er in der Lage war, die standesmäßig weiter unter ihm angesiedelten Frauen zu bezahlen und damit einer gerichtlichen Verfolgung zu entgehen. Einige Jahrhunderte zuvor noch prägten der Waffengefährte von Jeanne d'Arc, der Baron Gilles de Rais, mit seiner Mordlust an Kindern und die ungarische Gräfin Elisabeth Báthory, der nachgesagt wird, sie badete im Blut von Jungfrauen, um sich ihre Schönheit zu erhalten, die Fantasie der Erzählungen des Volkes (Gilles de Rais wird als ein Vorbild für das Märchen vom Ritter Blaubart verstanden und Elisabeth Báthory als eine Inspiration für weibliche Vampirdarstellungen). So galt selbst Byrons Großvater als der *wicked lord*, der nicht nur als Hurenbock, sondern auch als Mörder zu Ruhm kam, dafür aber nie zur Rechenschaft gezogen wurde, über den man sich Geschichten erzählte, wie er Widersacher erstach, seinen Kutscher schlichtweg erschoss und seine Frau in den Teich zu werfen pflegte, wenn er schlecht gelaunt war<sup>116</sup>. Und natürlich gab es auch John „Mad Jack“ Byron, den Vater des Poeten, der als ältester Sohn des bösen Lords die Familientradition weiterführte, und „[h]erzlos, großspurig und stattlich, mit elegantem Französisch wie auch mit grenzenlosem sexuellen Appetit ausgestattet und durch keinerlei Skrupel gehemmt“<sup>117</sup> sein Leben lebt.

Die absolute und absolutistische Macht der Aristokratie wurde im 18. Jahrhundert so kürzlich erschüttert, dass die Spuren der über dem Gesetz stehenden, adligen Verbrecher in den Gothic Villains noch stark zu finden sind.

---

<sup>116</sup> Vgl. Eisler 1999 : 14 f.

<sup>117</sup> Eisler 1999 : 15

## 4.2: Der Man of Feeling

Während der soeben diskutierte Gothic Villain auf dem Spektrum zwischen Held und Bösewicht den Eckpfeiler des letzteren in der von dieser Dissertation eröffneten Kategorie markiert, ist es der Man of Feeling, der die gleiche Funktion auf der anderen Kopfseite der literarischen Tafel übernimmt. Der Begriff Man of Feeling wurde als Typus ebenfalls maßgeblich von Thorslev geprägt, der ihn als eine Ausprägungsform des Typus des Hero of Sensibility sieht:

„The Hero of sensibility was more of a novelty in the eighteenth century than the Child of Nature, and, in spite of his always much less robust constitution, he proved to have far greater survival power in the literature of the times and of the succeeding age. By the Hero of Sensibility I mean to denote the hero who is distinguished not by daring exploits or superior intelligence, but quite simply by his capacities for feeling, mostly for the tender emotion – gentle and tearful love, nostalgia, and a pervasive melancholy that ranges from autumnal musings to »grave-yard« moralizing, with occasional lapses into charnel-house sensationalism. The two eighteenth-century forms of this type – the Man of Feeling and the Gloomy Egoist – reached their peak of importance before 1780, but the Hero of Sensibility, with feelings deepened to genuine *Weltschmerz* or *Sehnsucht nach Unendliche* [sic], remained a dominant figure all through the Romantic Movement. Closer to the Child of Nature than the Gloomy Egoist, the Man of Feeling is probably the more important of the two for the Romantic Movement.“<sup>118</sup>

Thorslev bettet diesen Typus also in den Kontext aufgrund ihrer Gemeinsamkeiten vergleichbarer Unterkategorien ein; er nennt das Child of Nature und den Gloomy Egoist, die beide als Vertreter der Romantik erkennbar sind. Beide Typen sind schnell umrissen:

Das Child of Nature, das jüngere, unschuldigere und zu größeren Entwicklungen fähige Gegenstück als der Noble Outlaw, der ihm vorausging, definiert sich über seine Naivität<sup>119</sup>. Thorslev erkennt im Child of Nature eine Möglichkeit des Protagonisten des klassischen Bildungsromans<sup>120</sup>, an dessen von der Gesellschaft unverdorbenen Sensibilität die Limitationen von Konventionen, aber auch die erhebende Kraft von Moral gezeigt werden sollen. Thorslev bescheinigt dem Child of Nature eine „natural

---

<sup>118</sup> Thorslev 1962 : 35

<sup>119</sup> Vgl. Thorslev 1962 : 29 f.

<sup>120</sup> Vgl. Thorslev 1962 : 30

goodness of heart, as contrasted with the greed, hypocrisy, and snobbery of the social world in which he moves”<sup>121</sup> und betont die Liebe zu allem Lebenden:

„These natural sensibilities become more tender and sentimental as the century progresses, until some Children of Nature (Godwin’s Fleetwood, for instance) refuse to hunt or fish because they cannot stand to harm their animal friends.”<sup>122</sup>

Der Gloomy Egoist hingegen wird von Thorslev als Türöffner für Elemente der *Gothic fiction* gesehen.<sup>123</sup> Im Kern seines Wesens steht eine sich nicht verändernde Melancholie und eine Hinwendung zum Tod, über die Thorslev sagt:

„The Gloomy Egoist by the very nature of things could only be a persona or a prose, not a protagonist. The Child of Nature could be initiated into adult society; the Man of Feeling could go through endless tender and soulful adventures; but the Gloomy Egoist, surfeited with life, could only meditate on death, and death is unfortunately a static subject.”<sup>124</sup>

Dass für die hier vorliegende Untersuchung aber keiner der beiden letzteren, sondern der Man of Feeling gewählt wurde, begründet sich auf zwei Punkte: Zum einen sind es primär die Unterschiede zum Child of Nature, die ihn als Untersuchungsobjekt relevanter machen, zum anderen scheinen die Merkmale des Gloomy Egoist sehr leicht auch anderen Typen wie dem Byronic Hero zuzuordnen zu sein, sodass die Abgrenzung und Einordnung bedeutend schwerer fällt; er erscheint mehr als Facette auf dem fließenden Spektrum als ein eigenständiger Typus.

Die Einordnung des Man of Feeling gestaltet sich da leichter, ganz besonders, wenn es primär um die Kategorisierung zwischen Held und Bösewicht geht.

„As most of his critics have pointed out, the Man of Feeling was newborn in the eighteenth century, a natural product of that great spring thaw of sentiment which affected most of western Europe, but especially England, in the beginning of this period. Most historians agree that the Man of Feeling shares a common philosophical background with the Child of Nature in the two basic assumptions of what is called eighteenth-century optimism: the belief in the moral goodness of the »natural man«, and the egalitarian conception of a common reasonableness, both in man and in the natural universe.”<sup>125</sup>

Allein schon diese Feststellung macht die deutliche Positionierung auf der Skala zwischen Held und Bösewicht gewissermaßen eindeutig – der Man of Feeling ist kein

---

<sup>121</sup> Thorslev 1962 : 31

<sup>122</sup> Thorslev 1962 : 30

<sup>123</sup> Vgl. Thorslev 1962 : 46

<sup>124</sup> Thorslev 1962 : 46

<sup>125</sup> Thorslev 1962 : 35 f.

Zyniker und kein Pessimist; er hält an moralischen Grundsätzen fest, obgleich seine literarischen Abenteuer ihn auf die Probe stellen. Diese Gemeinsamkeit ist schlussendlich aber eine der wenigen zwischen diesen beiden Typen:

„He [Man of Feeling, Anm. d. Verf.] shares his goodness of heart and his benevolence with the Child of Nature, but in the remainder of his characteristics he is indeed quite different. The Man of Feeling belongs to the middle classes or to the lower gentry; he is not often an aristocrat, but on the other hand he never shares the peasant and humble origins of the Child of Nature. He is quite well educated [...].“<sup>126</sup>

Neben den gesellschaftlichen Unterschieden bescheinigt Thorslev auch eine in den physischen Voraussetzungen:

„In physique and appearance he is also very different from the Child of Nature. He is not necessarily handsome, and he is never robust; usually he is pale and inclined to fevers, especially »brain fevers« brought about by fits of melancholy. Sometimes he is distinctly effeminate. He also has the temperament to match his appearance: he is timid sometimes to the point of cowardice.“<sup>127</sup>

Seinen Namen erhält der Typus von dem gleichnamigen Werk, *The Man of Feeling* (1771), aus der Feder des schottischen Schriftstellers Henry Mackenzie. Der Protagonist der *sentimental novel* ist ein junger Mann namens Harley, dessen Erlebnisse in fragmentarischer Form und in Gestaltung mehrerer Episoden erzählt werden, die größtenteils unverbunden und chronologisch nicht aufeinander aufbauend strukturiert sind; diese Form wird explizit im Werk adressiert, da es sich auch dort um einen Stapel loser Blätter handelt, noch dazu in einem schlechten und unvollständigen Zustand, da sie als wattierendes Füllmaterial zur Abtrennung von Schießpulver von der Munition verwendet wurden<sup>128</sup>.

Harleys Geschichte eröffnet mit dem Tod seines Vaters, der ihn zur Vollwaise macht:

„He lost his father, the last surviving of his parents, as I have already related, when he was a boy. The good man, from a fear of offending, as well as a regard to his son, had named him a variety of guardians; one consequence of which was, that they seldom met at all to consider the affairs of their ward; and when they did meet, their opinions were so opposite, that the only possible method of conciliation, was the mediatory power of a dinner and a bottle, which commonly interrupted, not ended, the dispute; and after that interruption ceased, left the consulting parties in a condition not very proper for adjusting it. His education therefore had been but indifferently attended to; and after being taken from a country school, at which he

---

<sup>126</sup> Thorslev 1962 : 39

<sup>127</sup> Thorslev 1962 : 39

<sup>128</sup> Vgl. Mackenzie 2009 (1771) : 4

had been boarded, the young gentleman was suffered to be his own master in the subsequent branches of literature, with some assistance from the parson of the parish in languages and philosophy, and from the exciseman in arithmetic and book-keeping.”<sup>129</sup>

Harley wird also als ein junger Mann aus der gehobenen Mittelschicht und als Gentleman gezeichnet, der Zugang zu Bildung hat, dem aber die Möglichkeiten fehlen, außergewöhnlich tief in seine Studien einzudringen. Um ihm eine bessere Zukunft zu ermöglichen, hoffen seine Vormünder darauf, dass er als Erbe einer entfernten älteren Verwandten eingesetzt werden möge. Dazu kommt es jedoch nicht:

„One of these was the prospect of his succeeding to an old lady, a distant relation, who was known to be possessed of a very large sum in the stocks: but in this their hopes were disappointed; for the young man was so untoward in his disposition, that, notwithstanding the instructions he received, his visits rather tended to alienate than gain the goodwill of his kinswoman. He sometimes looked grave when the old lady told the jokes of her youth; he often refused to eat when she pressed him, and was seldom or never provided with sugar-candy or liquorice when she was seized with a fit of coughing: nay, he had once the rudeness to fall asleep, while she was describing the composition and virtues of her favourite cholic-water. In short, he accommodated himself so ill to her humour, that she died, and did not leave him a farthing.”<sup>130</sup>

Es ist hier keine Unhöflichkeit und kein mangelnder Respekt, die Harley zu diesem Verhalten bringt; viel mehr wird dadurch betont, dass ihm die Ambitionen seiner Vormünder fremd sind. Es ist nicht in Harleys Wesen, sich die Gunst einer anderen Person zu erschleichen, vor allem nicht auf Basis eines Verhaltens, das seinen eigenen Empfindungen und Intuitionen widerspricht.

Die zweite Methode, die Harley angeraten wird, um sein Auskommen zu sichern, ist das Pachten und Verwalten von Ländereien, die der Krone gehören. Um dies zu bewerkstelligen, sind jedoch Kontakte zur aristokratischen und politisch bedeutsamen Oberschicht notwendig, die Harleys Vater niemals hatte. Es ist schließlich sein Nachbar Mr. Walton, der ihm anbietet, ihn mit einem

---

<sup>129</sup> Mackenzie 2009 (1771) : 10

<sup>130</sup> Mackenzie 2009 (1771) : 11

Empfehlungsschreiben nach London zu einem Baron zu schicken, der den Kontakt zum Verwalter des königlichen Besitzes herstellen kann<sup>131</sup>.

Bevor Harley sich nach London begibt, besucht er seinen Nachbarn, um sich von diesem und seiner Tochter zu verabschieden, für die er romantische Gefühle hegt.

„As her father had some years retired to the country, Harley had frequent opportunities of seeing her. He looked on her for some time merely with that respect and admiration which her appearance seemed to demand, and the opinion of others conferred upon her: from this cause perhaps, and from that extreme sensibility of which we have taken frequent notice; Harley was remarkably silent in her presence.”<sup>132</sup>

Seine Reise wird von Mackenzie schließlich als die erwähnte Aneinanderreihung einzelner Episoden aufgebaut; dabei wiederholt sich das Muster, den Man of Feeling mit Situationen zu konfrontieren, in denen sein Verständnis von Moral hinterfragt wird; die Beantwortung dieser Frage bleibt jedoch grundsätzlich die gleiche: Moral und Empfindsamkeit sind für Mackenzie und seinen Protagonisten Harley keine Gegensätze, stattdessen ist es gerade die Sensitivität seines Helden, die ihn zu moralischem richtigem Verhalten befähigt. So schildert Mackenzie Harleys Begegnung mit einem Bettler und dessen Hund:

„Harley had drawn a shilling from his pocket; but virtue bade him consider on whom he was going to bestow it. – Virtue held back his arm: - but a milder form, a younger sister of virtue’s, not so severe as virtue, nor so serious as pity, smiled upon him: His fingers lost their compression; - nor did virtue offer to catch the money as it fell. It had no sooner reached the ground than the watchful cur (a trick he had been taught) snapped it up; and, contrary to the most approved method of stewardship, delivered it immediately into the hands of his master.”<sup>133</sup>

Das Gefühl, das hier beschrieben wird – die sanftere Seite der Tugend – deutet an, welchen charakterlichen Kern Mackenzie in seinem Protagonisten verdeutlichen wollte. Bei der Empfindsamkeit des Man of Feeling geht es nicht um die aufklärerische Strahlkraft von Moral, nicht um geschärfte Bildung, sondern um eine emotionale Tendenz, an das Gute zu glauben und diesem Impuls nachzugehen.

---

<sup>131</sup> Vgl. Mackenzie 2009 (1771) : 11

<sup>132</sup> Mackenzie 2009 (1771) : 13 f.

<sup>133</sup> Mackenzie 2009 (1771) : 18

Jedoch mangelt es dem Man of Feeling an Determiniertheit und Entscheidungskraft; und so stolpert Harley von einem wehmütigen Erlebnis ins nächste. Er versöhnt eine gefallene Frau mit ihrem sich sorgenden Vater, hört von ausweglosen Liebesgeschichten, besucht Bedlam, das Hospital of St. Mary of Bethlehem, eine der ältesten psychiatrische Kliniken, die jedoch durch unsachgemäße und bisweilen grausame Behandlung der Patienten und die daraus resultierenden Verschlechterungen des Gesundheitszustandes bis zu Todesfällen einen düsteren Ruf genießt.

Jede einzelne Erzählung hilft, das Bild von Harley als empathischen, gefühlvollen Charakter zu zeichnen, dessen hochherzige, aber bestenfalls reaktive Haltung schlussendlich nur in geringem Maße einen Unterschied ausmacht. Es ist nicht das System, das von seinen moralischen Vorstellungen beeinflusst wird, sondern maximal Einzelschicksale.

Harleys Rückkehr nach Hause sorgt erstmalig für Gefühlsaufwallungen nicht aus zweiter Hand: Er findet seinen Jugendschwarm Miss Walton verlobt vor, was eine deutliche Verschlechterung seines Gesundheitszustands nach sich zieht:

„At supper his aunt observed that he was graver than usual; but he did not suspect the cause: indeed it may seem odd that she was the only person in the family who had no suspicion of his attachment to Miss Walton.“<sup>134</sup>

Der Schock über ihre bevorstehende mögliche Vermählung entwickelt sich schließlich zu einer bedrohlichen Krankheit:

„Harley’s own story, from the mutilated passages I have mentioned, as well as from some inquiries I was at the trouble of making in the country, I found to have been simple to excess. His mistress I could perceive was not married to Sir Harry Benson: but it would seem, by one of the following chapters, which is still entire, that Harley had not profited on the occasion by making any declaration of his own passion, after those of the other had been unsuccessful. The state of his health for some part of this period, appears to have been such as to forbid any thoughts of that kind: he had been seized with a very dangerous fever, caught by attending old Edwards in one of an infectious kind. From this he had recovered but imperfectly, and though he had no formed complaint, his health was manifestly on the decline.“<sup>135</sup>

---

<sup>134</sup> Mackenzie 2009 (1771) : 84

<sup>135</sup> Mackenzie 2009 (1771) : 93

Hieraus geht deutlich die Passivität des Charakters hervor: Harley verfehlt eine zweite Chance, seine Ambitionen gegenüber Miss Walton zu verdeutlichen, obwohl ihre Vermählung nicht vollzogen wird. Er scheitert weniger an der faktischen Situation als an seiner Unfähigkeit, sich aus dem Geflecht seiner lähmenden Gefühle zu befreien. Für Harley selbst stellt dies jedoch kein Scheitern dar; obwohl er sich seines nahenden Endes gewiss ist, äußert er sich der Welt gegenüber versöhnlich, reflektiert und erscheint mit seinen Gefühlen im Reinen:

„He rose and met me with his usual kindness. When I gave him the good accounts I had had from his physician, »I am foolish enough,« said he, »to rely but little, in this instance, upon physic: my presentiment may be false; but I think I feel myself approaching to my end, by steps so easy, that they woo me to approach it. There is a certain dignity in retiring from life at time, when the infirmities of age have not sapped our faculties. This world, my dear Charles, was a scene in which I never much delighted. I was not formed for the bustle of the busy, nor the dissipation of the gay: a thousand things occurred where I blushed for the impropriety [sic] of my conduct when I thought on the world, though my reason told me I should have blushed to have done otherwise. [...] I look back on the tenor of my life, with the consciousness of few great offences to account for. There are blemishes, I confess, which deform in some degree the picture. But I know the benignity of the Supreme Being, and rejoice at the thoughts of its exertion in my favour.“<sup>136</sup>

Harley äußert an dieser Stelle den Eindruck, dass manche Gefühle für die doch harsche Welt zu zart seien<sup>137</sup>. Sein drohender Tod versetzt ihn nicht in Angst, verdeutlicht aber doch seine Empfindung, nie ganz zu der Welt dazugehört zu haben, und sich durch seine Sensibilität, seine Weichheit und den Hang zur Melancholie immer von der strebsamen, harscheren Gesellschaft unterschieden zu haben.

Es besucht ihn Miss Walton, die ihn dazu anhalten will, das Leben nicht freiwillig loszulassen. Harleys Gemütszustand ist jedoch bereits gefestigt und entschieden; die Trennung vom Irdischen wurde längst vollzogen:

„Her tears were now flowing without controul [sic]. –»Let me intreat you, « said she, »to have better hopes – Let not life be so indifferent to you; if my wishes can put any value on it – I will not pretend to misunderstand you – I know your worth – I have known it long – I have esteemed it – What would you have me say? – I have loved it as it deserved. « --- He seized her hand – a languid colour reddened his cheek – a smile brightened faintly in his eye. As he gazed on her, it grew dim, it fixed, it closed – He sighed, and fell back his seat. – Miss Walton screamed at the sight – His aunt

---

<sup>136</sup> Mackenzie 2009 (1771) : 94 f.

<sup>137</sup> Vgl. Mackenzie 2009 (1771) : 95



and the servants rushed into the room – They found them lying motionless together.  
– His physician happened to call at that instant. – Every art was tried to recover them  
– With Miss Walton they succeeded – But Harley was gone forever!”<sup>138</sup>

Auffällig bleibt, dass es nicht Harley ist, der letzte Worte erhält, sondern Miss Walton. Er bleibt am Ende stumm, zeigt nur noch die Regung seiner Emotionen in seinem Blick und einem vagen Lächeln. Es erscheint so, als läge eine Kraft in seiner Empfindsamkeit, eine Art Sog, der beinahe in der Lage ist, seinen Schwarm mit hinwegzuziehen. Plötzlich ist in der sanften, fragilen Natur Harleys doch eine unerwartete Strahlkraft, die über sein Leben hinauswirkt:

„He was buried in the place he desired. [...] I sometimes visit his grave; I sit in the hollow of the tree. It is worth a thousand homilies! every nobler feeling rises within me! every beat of my heart awakens a virtue! – but it will make you hate the world – No: there is such an air of gentleness around, that I can hate nothing; but, as to the world – I pity the men of it.”<sup>139</sup>

Jedoch liegt in der Aussage, Mitleid mit der Menschheit, die an eine unbarmherzige, gefühllose Welt gebunden ist, eine eigene Form von Arroganz, die den romantischen und empfindsamen Helden eigen ist. Es ist nicht der Glaube, anderen überlegen zu sein, sondern eher, als einzige den Schlüssel zu einem tieferen Verständnis der menschlichen Seele zu halten. Ihre Arroganz definiert sich nicht, wie bei dem Gothic Villain am anderen Ende der Skala, über die Berechtigung, über andere zu verfügen; es ist viel mehr die Überzeugung, Zugang zu einer individuelleren und vollständigeren Wahrheit zu haben.

Da die Gesellschaft für diese Form der emotionalen und spirituellen Durchdringung aber nicht bereit ist, ist der Man of Feeling mit all seinen Empfindungen von Anfang an zum Scheitern verurteilt. Anders als der Gothic Villain, der für seine Impulse und Emotionen bereit ist, die Regeln seines sozialen Umfelds zu brechen, bleibt es beim Man of Feeling in der Regel bei Hadern und einem tiefschürfenden Appell, der zur tieferen Einsicht ins menschliche Herz bewegen soll.

Während der Gothic Villain prädominant in der englischsprachigen Literatur heimisch ist, hat der Man of Feeling seine Spuren auch in dem Werk deutscher Künstler

---

<sup>138</sup> Mackenzie 2009 (1771) : 96

<sup>139</sup> Mackenzie 2009 (1771) : 98

hinterlassen, allen voran Goethes Werther aus dem 1774 erschienenen Briefroman *Die Leiden des jungen Werther*.

Thorslev verweist auf Goethe in einem Atemzug mit Jean-Jacques Rousseau und dessen Werk *Julie, ou la nouvelle Héloïse* (1761).

„But before we leave the Man of Feeling there are two foreign heroes, of great importance, who deserve some attention: Rousseau’s Saint-Preux and Goethe’s Werther. Oddly enough both of these heroes were to an extent products of English sentimentalism, but when they came again to English shores they brought with them depths of thought and feeling, expressions of the greater genius of their authors, which were quite new to the nascent English Romanticism.“<sup>140</sup>

Wie auch bei Rousseau und seinem Saint-Preux behandelt Goethe in *Die Leiden des jungen Werther* die Thematik einer unerfüllten Liebe, die aufgrund der Intensität der Emotionen des unglücklich Begehrenden die moralischen Grenzen des Bürgertums bedroht. Werther, der seine Heimat verlässt, um für seine Mutter Erbschaftsangelegenheiten zu regeln<sup>141</sup>, nutzt diese örtliche Veränderung, um sich aus einer kompliziert gewordenen Liebschaft zu lösen. Der Natur mehr verbunden als der Stadt streift Werther viel umher und lernt dabei schließlich einen verwitweten Amtmann kennen<sup>142</sup>.

„Ich schrieb dir neulich, wie ich den Amtmann S.. habe kennen lernen, und wie er mich gebeten habe, ihn bald in seiner Einsiedelei oder vielmehr seinem kleinen Königreiche zu besuchen. Ich vernachlässigte das, und wäre vielleicht nie hingekommen, hätte mir der Zufall nicht den Schatz entdeckt, der in der stillen Gegend verborgen liegt.

Unsere jungen Leute hatten einen Ball auf dem Lande angestellt, zu dem ich mich denn auch willig finden ließ. Ich bot einem hiesigen, guten, schönen, übrigens unbedeutenden Mädchen die Hand, und es wurde ausgemacht, daß ich eine Kutsche nehmen, mit meiner Tänzerin und ihrer Base nach dem Orte der Lustbarkeit hinausfahren und auf dem Wege Charlotten S.. mitnehmen sollte. - »Sie werden ein schönes Frauenzimmer kennenlernen.« sagte meine Gesellschafterin, da wir durch den weiten, ausgehauenen Wald nach dem Jagdhause fuhren. - »Nehmen Sie sich in acht,« versetzte die Base, »dass Sie sich nicht verlieben! « - »Wieso? « sagte ich. - »Sie ist schon vergeben,« antwortete jene, »an einen sehr braven Mann, der weggereist ist, seine Sachen in Ordnung zu bringen, weil sein Vater gestorben ist, und

---

<sup>140</sup> Thorslev 1962 : 39 f.

<sup>141</sup> Vgl. Goethe Werther 2005 (1774) : 7 f.

<sup>142</sup> Vgl. Goethe Werther 2005 (1774) : 12

sich um eine ansehnliche Versorgung zu bewerben.« - Die Nachricht war mir ziemlich gleichgültig.“<sup>143</sup>

Werthers Gleichmut bleibt nicht lange bestehen. Als sie die besagte junge Frau abholen, erkennt er in ihr die älteste Tochter und das erste von den neun Kindern des verwitweten Amtsmanns. Aufgrund des frühen Todes ihrer Mutter ist sie als erwachsene Tochter bereits sehr in die Rolle einer Ersatzmutter und -partnerin getreten, was Werther umso deutlicher wird, als er sie dabei beobachtet, wie sie ihren jüngeren Geschwistern vor der Abreise ihr Abendbrot gibt.

„Ich ging durch den Hof nach dem wohlgebauten Hause, und da ich die vorliegenden Treppen hinaufgestiegen war und in die Tür trat, fiel mir das reizendste Schauspiel in die Augen, das ich je gesehen habe. In dem Vorsaale wimmelten sechs Kinder von eif zu zwei Jahren um ein Mädchen von schöner Gestalt, mittlerer Größe, die ein simples weißes Kleid, mit blaßroten Schleifen an Arm und Brust, anhatte. Sie hielt ein schwarzes Brot und schnitt ihren Kleinen rings herum jedem sein Stück nach Proportion ihres Alters und Appetits ab, gab's jedem mit solcher Freundlichkeit, und jedes rief so ungekünstelt sein »Danke!«, indem es mit den kleinen Händchen lange in die Höhe gereicht hatte, ehe es noch abgeschnitten war [...].“<sup>144</sup>

In Lotte vereinen sich mütterliche und fürsorgliche Eigenschaften mit ihrer eigenen unschuldigen und unbedarften Naivität. Werther ist von ihr hingerissen trotz der Warnung ob ihrer Gebundenheit an einen anderen Mann und fühlt sich in seinem Empfinden bestätigt, als ihm Gemeinsamkeiten bezüglich ihres literarischen Geschmacks bewusstwerden:

„Die Base fragte, ob sie mit dem Buche fertig wäre, das sie ihr neulich geschickt hätte. - »Nein,« sagte Lotte, »es gefällt mir nicht, Sie können's wiederhaben. Das vorige war auch nicht besser.« - Ich erstaunte, als ich fragte, was es für Bücher wären, und sie mir antwortete: ,\*)<sup>145</sup> – Ich fand so viel Charakter in allem, was sie sagte, ich sah mit jedem Wort neue Reize, neue Strahlen des Geistes aus ihren Gesichtszügen hervorbrechen, die sich nach und nach vergnügt zu entfalten schienen, weil sie an mir fühlte, daß ich sie verstand.“<sup>146</sup>

---

<sup>143</sup> Goethe Werther 2005 (1774) : 20

<sup>144</sup> Goethe Werther 2005 (1774) : 21

<sup>145</sup> Im Text befindet sich an dieser Stelle ein durch »,\*)« gekennzeichnete Fußnote mit dem Inhalt: „Man sieht sich genötigt, diese Stelle des Briefes zu unterdrücken, um niemand Gelegenheit zu einiger Beschwerde zu geben. Obgleich jedem Autor wenig an dem Urteile eines einzelnen Mädchens und eines jungen, unsteten Menschen gelegen sein kann.“

<sup>146</sup> Goethe Werther 2005 (1774) : 22 f.

Der gemeinsame Abend von Tanz und Unterhaltungen wird zum Katalysator einer inniger werdenden Bekanntschaft, die als Kontakt auch Lottes Zukünftigen, Albert, miteinschließt. Im Gegensatz zum träumerischen Werther ist Albert geerdet und besonnen. Obwohl er als Kontrast zu Werthers schwärmerischer Impulsivität gezeichnet wird, sind seine Kerneigenschaften nicht von Kälte oder übersteigertem Pragmatismus geprägt, sondern von einer in sich ruhenden Ausgewogenheit:

„Indes kann ich Alberten meine Achtung nicht versagen. Seine gelassene Außenseite sticht gegen die Unruhe meines Charakters sehr lebhaft ab, die sich nicht verbergen läßt. Er hat viel Gefühl und weiß, was er an Lotten hat. Er scheint wenig üble Laune u haben, und du weißt, das ist die Sünde, die ich ärger hasse am Menschen als alle andre.

Er hält mich für einen Menschen von Sinn; und meine Anhänglichkeit an Lotten, meine warme Freude, die ich an allen ihren Handlungen habe, vermehrt seinen Triumph und er liebt sie nur desto mehr. Ob er sie nicht manchmal mit kleiner Eifersüchtelei peinigt, das lasse ich dahingestellt sein, wenigstens würde ich an seinem Platze nicht ganz sicher vor diesem Teufel bleiben.“<sup>147</sup>

Die Unterschiede zwischen beiden Männern werden greifbarer, als sie über das bürgerliche moralische Wertesystem diskutieren; ausgelöst durch Werthers Geste, sich eine ungeladene Pistole an die Stirn zu drücken.

„»Daß ihr Menschen,« rief ich aus, »um von einer Sache zu reden, gleich sprechen müßt: »das ist töricht, das ist klug, das ist gut, das ist böß! « Und was will das alles heißen? Habt ihr deswegen die innern Verhältnisse einer Handlung erforscht? Wißt ihr mit Bestimmtheit die Ursachen zu entwickeln, warum sie geschah, warum sie geschehen mußte? Hättet Ihr das, ihr würdet nicht so eifertig mit euren Urteilen sein. «

»Du wirst mir zugeben,« sagte Albert, »daß gewisse Handlungen lasterhaft bleiben, sie mögen geschehen, aus welchem Beweggrunde sie wollen.«

Ich zuckte die Acheln und gab's ihm zu. - »Doch, mein Lieber, « fuhr ich fort, »finden sich auch hier einige Ausnahmen. Es ist wahr, der Diebstahl ist ein Laster: aber der Mensch, der, um sich und die Seinigen vom gegenwärtigen Hungertode zu erretten, auf Raub ausgeht, verdient der Mitleiden oder Strafe? Wer hebt den ersten Stein auf gegen den Ehemann, der im gerechten Zorne sein untreues Weib und ihren nichtswürdigen Verführer aufopfert? Gegen das Mädchen, das in einer wonnevollen Stunde sich in den unaufhaltsamen Freuden der Liebe verliert? Unsere Gesetze selbst, diese kaltblütigen Pedanten, lassen sich rühren und halten ihre Strafe zurück.«<sup>148</sup>

---

<sup>147</sup> Goethe Werther 2005 (1774) : 42

<sup>148</sup> Goethe Werther 2005 (1774) : 46

Hier wird bereits deutlich erkennbar, dass Werther die Grenzen von Verantwortung und Moral bei Auswüchsen von Emotionen, Trieben und Leidenschaften positioniert. Er vergleicht ein Verbrechen aus lebensbedrohlicher Not heraus mit Taten aus Passion. Für Werther sind die Wellen seiner Gefühle von ebenso realer Konsequenz wie eine faktische Notsituation.

Dementsprechend sieht Werther in einem möglichen Suizid eine noble und mutige Geste, eine, die fast unausweichlich bei entsprechender seelischer Belastung ist. Albert bewertet den Freitod hingegen als Schwäche<sup>149</sup>, was einen deutlichen Protest Werthers auslöst:

„»Du nennst das Schwäche? Ich bitte dich, laß dich vom Anscheine nicht verführen. Ein Volk, das unter dem unerträglichen Joch eines Tyrannen seufzt, darfst du das schwach heißen, wenn es endlich aufgärt und seine Ketten zerreißt? Ein Mensch, der über dem Schrecken, daß Feuer sein Haus ergriffen hat, alle Kräfte gespannt fühlt und mit Leichtigkeit Lasten wegträgt, die er bei ruhigem Sinne kaum bewegen kann; einer, der in der Wut der Beleidigung es mit sechsen aufnimmt und sie überwältigt, sind die schwach zu nennen? Und, mein Guter, wenn Anstrengung Stärke ist, warum soll die Überspannung das Gegenteil sein?« - Albert sah mich an und sagte: »Nimm's mir nicht übel, die Beispiele, die du da gibst, scheinen hierher gar nicht zu gehören.« - »Es mag sein,« sagte ich, »man hat mir schon öfters vorgeworfen, daß meine Kombinationsart manchmal an Radotage grenze. Laßt uns denn sehen, ob wir uns auf eine andere Weise vorstellen können, wie dem Menschen zu Mute sein mag, der sich entschließt, die sonst angenehme Bürde des Lebens abzuwerfen. [...] Die menschliche Natur,« fuhr ich fort, »hat ihre Grenzen: sie kann Freude, Leid, Schmerzen bis auf einen gewissen Grad ertragen und geht zugrunde, sobald der überstiegen ist. Hier ist also nicht die Frage, ob einer schwach oder stark ist, sondern ob er das Maß seines Leidens ausdauern kann, es mag nun moralisch oder körperlich sein. Und ich finde es ebenso wunderbar zu sagen, der Mensch ist feige, der sich das Leben nimmt, als es ungehörig wäre, den einen Feigen zu nennen, der an einem bössartigen Fieber stirbt.«<sup>150</sup>

Für Werther liegt in der überwältigenden Kraft von Gefühlen eine Unausweichlichkeit, an der er selbst am Ende scheitern wird. Weder das Verlassen des Dorfes für eine Anstellung an einem Fürstenhof, noch die Bekanntschaft zu einer anderen Frau können Werthers lodernde Gefühlsbrunst löschen. Nachdem durch die Hochzeit von Albert und Lotte sein Werben komplett zum Scheitern verurteilt ist und seine Avancen bei Lotte auf keimendes Unverständnis stoßen und in Albert Ablehnung auslösen, wählt auch Werther den, nach seiner Interpretation sowohl

---

<sup>149</sup> Vgl. Goethe Werther 2005 (1774) : 47

<sup>150</sup> Goethe Werther 2005 (1774) : 47 f.

unausweichlichen wie heldenmutigen, Suizid, und erschießt sich, Lessings *Emilia Galotti* (1772) auf dem Schreibtisch aufgeschlagen vor sich<sup>151</sup>.

Ihm werden in seinem Abschiedsbrief Elemente des Child of Nature zugeschrieben, als er notiert:

„»Zum letztenmale denn, zum letztenmale schlage ich diese Augen auf. Sie sollen, ach, die Sonne nicht mehr sehn, ein trüber, neblichter Tag hält sie bedeckt. So traure denn, Natur! dein Sohn, dein Freund, dein Geliebter naht sich dem Ende. [...]«<sup>152</sup>

In seinen letzten Augenblicken fühlt Werther sich von der Welt und der Gesellschaft weiter entfremdet; dabei ist diese Auffassung merkwürdig klar und ruhig und unbelastet von seinen Gefühlsaufwallungen. Er veranlasst, auf dem Kirchhof unter zwei Lindenbäumen „hinten in der Ecke nach dem Felde zu“<sup>153</sup> begraben zu werden und erklärt:

„Ich will frommen Christen nicht zumuten, ihren Körper neben einen armen Unglücklichen zu legen. Ach, ich wollte, ihr begrübt mich am Wege, oder im einsamen Tale, daß Priester und Levit vor dem bezeichneten Steine sich segnend vorübergangen und der Samariter eine Träne weinte.“<sup>154</sup>

Seine Tat geschieht folglich also im vollen Bewusstsein der Beurteilung, die einem Selbstmörder innerhalb eines traditionell christlich geprägten moralischen Wertesystem zukommt; der Suizid gilt als verwerflich und als schwere Sünde. Obwohl es im Alten Testament eine Reihe von Selbstmorden gibt, beginnt die moralische Stigmatisierung größtenteils erst mit dem Neuen Testament und Judas, der sich nach seinem Verrat dem Matthäus-Evangelium zufolge erhängt<sup>155</sup>:

„Als nun Judas, der ihn überliefert hatte, sah, dass er verurteilt wurde, reute es ihn, und er brachte die dreißig Silberlinge den Hohen Priestern und sagte: Ich habe gesündigt, denn ich habe schuldloses Blut überliefert. Sie aber sagten: Was geht das uns an? Sieh du zu! Und er warf die Silberlinge in den Tempel und machte sich davon und ging hin und erhängte sich.“ (Mt 27, 3-5)

---

<sup>151</sup> Vgl. Goethe Werther 2005 (1774) : 124

<sup>152</sup> Goethe Werther 2005 (1774) : 116

<sup>153</sup> Goethe Werther 2005 (1774) : 122

<sup>154</sup> Goethe Werther 2005 (1774) : 122 f.

<sup>155</sup> Nur das Matthäus-Evangelium berichtet von Judas' Tod als Suizid; die Apostelgeschichte sieht in seinem Ende ein mögliches Gottesgericht: „Dieser hat nun zwar von dem Lohn der Ungerechtigkeit einen Acker erworben, ist aber kopfüber gestürzt, mitten entzweigeborsten, und alle seine Eingeweide sind ausgeschüttet worden.“ (Apg 1, 18)

Während diese Bibelstelle noch einen nüchternen und fast wertfreien Bericht über Judas' Schicksal liefert, gilt in der christlichen Tradition der Selbstmord als mindestens ebenso schlimmes Vergehen wie das Ausliefern Jesu.

Werthers Bewertung dieser Tat ist eine andere: Er sieht die Wucht von Gefühlen und Empfindungen als faktische Bedrohung, als so real und greifbar wie eine physische Erkrankung. Er konstruiert den Selbstmord als eine logische Konsequenz und eine mutige Lösung, die für den Ausführenden nur bedeutet, wie wahrhaftig seine Empfindungen sein müssen. Werther verleiht seinem bevorstehenden Freitod den Beigeschmack des Märtyrertums, indem er sich selbst in die Tradition heldenmutiger Tode setzt:

„Hier, Lotte! Ich schaudre nicht, den kalten, schrecklichen Kelch zu fassen, aus dem ich den Taumel des Todes trinken soll! Du reichtest mir ihn, und ich zage nicht. All! all! So sind alle die Wünsche und Hoffnungen meines Lebens erfüllt! So kalt, so starr an der ehernen Pforte des Todes anzuklopfen.

Daß ich des Glückes hätte teilhaftig werden können, für d i c h zu sterben! Lotte, für d i c h mich hinzugeben! Ich wollte mutig, ich wollte freudig sterben, wenn ich dir die Ruhe, die Wonne deines Lebens wiederschaffen könnte! Aber ach! das war nur wenigen Edeln gegeben, ihr Blut für die Ihren zu vergießen und durch ihren Tod ein neues, hundertfältiges Leben ihren Freunden anzufachen.

In diesen Kleidern, Lotte, will ich begraben sein, du hast sie berührt, geheiligt; ich habe auch deinen Vater darum gebeten.“<sup>156</sup>

Zwar wird hier der Unterschied verdeutlicht, dass sein Tod keinen tatsächlichen Mehrwert für Lottes Leben hat, aber doch idealisiert und romantisiert Werther seine Selbsttötungsabsicht. Gleichzeitig fehlt die Annahme der Verantwortung für seine bevorstehende Tat, die er bei Lotte und der Liebe platziert, die er für sie empfindet und die ihn überwältigt.

Verschiedene Aspekte müssen hinsichtlich der Funktion Werthers als Man of Feeling und seiner Position auf der Skala zwischen Held und Bösewicht tiefer analysiert werden.

Anknüpfend an die kurzen Ausführungen zu seinem Suizid kann festgestellt werden, dass in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts eine Verschiebung der Bedeutsamkeit

---

<sup>156</sup> Goethe Werther 2005 (1774) : 123

des moralischen Monopols der Kirche in der Literatur sichtbar wird. Während sich diese Tatsache bei Lewis etwa zwanzig Jahre nach dem Werther auf brutale Weise in der Gestalt seines verkommenen Mönchs Ambrosio zeigt, ist es bei dem Man of Feeling Werther daran zu erkennen, dass der ansonsten optimistische und freundliche Protagonist nach der christlichen Tradition bereit ist, die Unsterblichkeit seiner Seele aufs Spiel zu setzen, um dem Zug seiner Empfindungen nachzugeben. Er geht damit deutlich weiter als Mackenzies Harley, dessen unerwiderte Liebe ihn krank und schwach macht und aufgrund seiner zerbrechlichen Konstitution dahintrifft.

Die Figur des Werther steht dabei aber zwischen den fließenden Grenzen verschiedener Typen. Schon Thorslev merkt an:

„Werther does of course fit the qualifications of the »esthetic« Man of Feeling. He is a gentleman of liberal education, and well acquainted with Homer and the classics, even if he comes eventually to prefer Ossian. His sensibilities are fully as acute as Yorick's<sup>157</sup> and Harley's: he is frequently overcome with Charlotte's songs played on the harpsichord, and he shares her enthusiasm for Klopstock's poetry as well for *The Vicar of Wakefield*. He also has Yorick's passive or gently »esthetic« attitude toward sentimental situations. [...]

He is not merely an esthetic Man of Feeling, however, as were his eighteenth-century English counterparts, and herein lies his peculiar importance: however much he was popularly misunderstood at the time, he definitely points forward to Romantic Heroes of Sensibility such as Childe Harold. In the first place his feelings and his speculations have a passionate intensity which English Men of Feeling were never able to muster: one need only compare Harley's supine fading away into death with Werther's exit in suicide to see the difference.”<sup>158</sup>

Tatsächlich liegt in Werthers Charakterisierung ein dunklerer und markanterer Zug als in dem bereits besprochenen Harley. So heißt es:

„Ich begreife manchmal nicht, wie sie ein anderer lieb haben kann, lieb haben darf, da ich sie so ganz allein, so innig, so voll liebe, nichts anders kenne, noch weiß, noch habe als sie!“<sup>159</sup>

Und:

---

<sup>157</sup> Anm. d. Verf.: Gemeint ist hier Mr. Yorick aus Laurence Sterne's *A Sentimental Journey Through France and Italy* (1768)

<sup>158</sup> Thorslev 1962 : 41 f.

<sup>159</sup> Goethe Werther 2005 (1774) : 76



„Es ist nicht Verzweiflung, es ist Gewißheit, daß ich ausgetragen habe, und daß ich mich opfere für dich. Ja, Lotte! warum sollte ich es verschweigen? Eins von uns dreien muß hinweg, und das will ich sein! O meine Beste! in diesem zerrissenen Herzen ist es wütend herumgeschlichen, oft – deinen Mann zu ermorden! – dich! – mich!“<sup>160</sup>

Diese beiden Stellen verdeutlichen einerseits einen Besitzanspruch Lotte gegenüber, mehr noch: eine von Werther wahrgenommene Berechtigung, seinen Anspruch aufgrund seiner drängenden Gefühle auf sie geltend zu machen. Andererseits gesteht er sogar ein, diesen Anspruch am liebsten gewaltsam durchsetzen zu wollen oder das Objekt seiner Begierde zu töten, um aus der verhassten Dreieckskonstellation zu entkommen. Letztendlich fehlt der Figur des Werther dafür aber das Momentum der Aktion, die Befähigung zur Tat; er bleibt ganz dem Typus des Man of Feeling entsprechend in der Passivität, was seine Handlungsbereitschaft gegenüber anderen angeht.

Der Gothic Villain am anderen Ende des Spektrums wäre diesem Impuls gefolgt, hätte sich des Rivalen entledigt oder sich von der Zurückweisung gekränkt dazu entschlossen, Rache an der Geliebten zu nehmen. Nicht so der Man of Feeling – nicht so Werther.

Der dunkle Funke in der Sentimentalität dieses Typus genügt nicht, um ihn zu Zorn und Kaltblütigkeit zu treiben, doch reicht er aus, um ihn, belastet von der Bürde des Weltschmerzes, an den strikten Erwartungen der Gesellschaft scheitern zu lassen. Durch die Passivität des Man of Feeling wagt Werther auch vor der Vermählung Lottes und der damit einhergehenden Endgültigkeit ihrer Gebundenheit keinen Versuch, ihre Verbindung zu Albert zu lösen – sei es nun mit ehrlichen Mitteln oder Methoden, die eher einem Gothic Villain zustünden. Stattdessen verharret er, träumt, schwärmt, verzweifelt an der Unausweichlichkeit ihres sich verändernden Ehestatus; er kehrt sich nach innen, betrachtet seine Gefühle, nährt sie und wird doch von ihnen verzehrt. Es ist diese Egozentrik und diese melancholische Selbstreflexion, die den Man of Feeling mit in die Reihe der zu betrachtenden Typen rückt: Die Tatsache, dass bei aller positiver Weltliebe, bei all dem Schwärmen von der menschlichen Natur, es

---

<sup>160</sup> Goethe Werther 2005 (1774) : 104

doch ein Lockruf des Todes ist, der Harley und Werther bewegt. Ihr Schicksal ist vorgezeichnet und führt klar in Richtung ihres Endes.

Beide Männer sind wie nicht für die irdische Welt geschaffen; ihre Sentimentalitäten machen sie zu fragil für die harsche Realität und die schwarz-weiße Kategorisierung von richtig und falsch. Aus diesem Grund wird eine Form dieses Heldentypus auch später dem Gothic Villain gegenübergestellt; in Form des sensiblen Aubrey aus Polidoris Feder oder Bram Stokers Jonathan Harker. Harley und Werther haben keine wirklichen Gegenspieler – keine in Form einer anderen Figur. Selbst Albert ist nur der Kontrast, kein wirklicher Feind von Werther. Aubrey und Harker hingegen erleben die Manifestation ihrer Zweifel und des düsteren Sogs in der Person ihres dunklen Kontrahenten.

Auch in dem 1784 uraufgeführten bürgerlichen Trauerspiel *Kabale und Liebe* von Friedrich Schiller kann der Konflikt einer unerfüllten Liebe nur zum Tod führen. Als exzellentes Beispiel für den Sturm und Drang mit seiner aufgehobenen Ständeklausel lassen sich wie beim Werther auch an diesem Werk Bezüge zu Lessings *Emilia Galotti* feststellen.

*Kabale und Liebe* thematisiert die ausweglose Romanze zwischen dem adligen Major Ferdinand von Walter und der bürgerlichen Musikertochter Luise Miller, die durch auf gesellschaftlichem Boden gedeihenden politischen Intrigen zerstört wird.

Ferdinand von Walter zeigt als Sohn des Präsidenten von Walter, einem hochrangigen Adligen am Hof eines deutschen Fürsten, alle Elemente eines gebildeten und kultivierten Adligen. Damit fällt er nicht zur Gänze in die Kategorie des Man of Feeling, dessen Vertreter üblicherweise aus dem Bürgertum stammen, weist aber aufgrund seiner Charakterisierung eindeutige Merkmale eines romantischen Helden auf.

Der Rezipient erlebt die Verbindung von Luise und Ferdinand als bereits stark etabliert; ihre Gefühle füreinander sind zu Beginn des Trauerspiels bereits geklärt und Luises Eltern bekannt, was zur Sorge ihres Vaters und zu gesellschaftlichen Hoffnungen bei ihrer Mutter führt. Ferdinand äußert seine Empfindungen Luise gegenüber deutlich und direkt:

„Ich fürchte nichts – nichts – als die Grenzen deiner Liebe. Laß auch Hindernisse wie Gebürge zwischen uns treten, ich will sie für Treppen nehmen und drüber hin in

Luisen Arme fliegen. Die Stürme des widrigen Schicksals sollen meine Empfindungen emporblasen, G e f a h r e n werden meine Luise nur reizender machen. – Also nichts mehr von der Furcht, meine Liebe. Ich selbst – ich will über dir wachen wie der Zauberdrach über unterirdischem Golde – Mir vertraue dich. Du brauchst keinen Engel mehr – Ich will mich zwischen dich und das Schicksal werfen – empfangen für dich jede Wunde – auffassen für dich jeden Tropfen aus dem Becher der Freude – dir ihn bringen in der Schale der Liebe.“<sup>161</sup>

Er wird gezeichnet als fähig zu großer, leidenschaftlicher und tiefschürfender Liebe, emotionaler selbst als die schwärmerische Liebe, die Luise für ihn empfindet, die sich ihres Standesunterschieds stärker bewusst ist. Gleichzeitig wird die Moral beider Figuren betont: Trotz der emotionalen Tiefe ihrer Beziehung sind körperliche Grenzen zwischen ihnen nicht überschritten worden und jede bisherige Annäherung geschah unter dem Versprechen ehrenhafter Absichten Ferdinands. Dementsprechend bringt er auch seine Ehre als Grund für seine Ressentiments vor, als sein Vater ihn mit der Lady Milford, einer offiziellen Mätresse des Fürsten, verheiraten will, und proklamiert:

„Mit welchem Gesicht soll ich vor den schlechtesten Handwerker treten, der mit seiner Frau doch wenigstens einen ganzen Körper zum Mitgift bekommt? Mit welchem Gesicht vor die Welt? Vor den Fürsten? Mit welchem vor die Buhlerin selbst, die den Brandflecken ihrer Ehre in meiner Schande auswaschen würde?“<sup>162</sup>

Er wirft ihr sogar persönlich „weibliche Eitelkeit – Leidenschaft – Temperament – Hang zum Vergnügen“<sup>163</sup> vor.

Während sein Vater schnell begreift, dass es sich bei der Ablehnung jedoch eher um eine generelle Verweigerung des Ehestands handelt, da sein Herz anderweitig vergeben ist, erlebt Ferdinand eine Überraschung, als er in Lady Milford wider erwarten keine kalkulierende oder sittenlose Person vorfindet, sondern eine komplexe, empfindsame Persönlichkeit deren Geschichte ihn anrührt. Elisabeth Frenzel sieht in der Figur der Lady Milford eine Vertreterin des Typus der selbstlosen Kurtisane und beschreibt sie „nicht nur als geistig überlegen, sondern auch als schöne Seele“<sup>164</sup>.

---

<sup>161</sup> Schiller Nationalausgabe V 1957 (1784) : 14 f.

<sup>162</sup> Schiller Nationalausgabe V 1957 (1784) : 22

<sup>163</sup> Schiller Nationalausgabe V 1957 (1784) : 32

<sup>164</sup> Frenzel 2008 : 436

Lady Milford führt aus:

„Der Herzog sah mich, verfolgte mich, fand meinen Aufenthalt, - lag zu meinen Füßen, und schwor, daß er mich liebe. [...] Alle Bilder meiner glücklichen Kindheit wachten jetzt wieder mit verführendem Schimmer auf – Mein Herz brannte nach einem Herzen – Ich sank an das seinige. [...]“<sup>165</sup>

Worauf Ferdinand bekennt:

„Lady! o Himmel! Was hör ich? Was tat ich? - - Schrecklich enthüllt sich mein Frevel in mir. Sie können mir nicht mehr vergeben.“<sup>166</sup>

Ferdinand zeigt sich seiner Vorurteile der Lady gegenüber als schuldig und bereut, über ihre Entscheidungen geurteilt zu haben. Die Tatsache, dass Ferdinand ob des neuen Wissens um Lady Milfords Geschichte als Waise ihre Situation neu beurteilt, offenbart eine differenziertere Einschätzung von richtig und falsch. Die Natur des menschlichen Herzens mit ihren Facetten und Empfindsamkeiten reicht für Ferdinand als Begründung für Abweichungen vom tugendhaft-kodierten akzeptablen Verhalten aus und wiegt schwerer als sowohl das bürgerliche wie auch das adlige Moralsystem von weiblicher Unschuld.

Er selbst ist wild entschlossen, seine Luise nicht zu enttäuschen und ihrer beider Ehre über das ihr gegebene Versprechen zu bewahren. Er geht dabei so weit, dass er willens ist, sie mit Waffengewalt vor dem drohenden Arrest zu beschützen<sup>167</sup>.

Mit seiner Bereitschaft zur Tat unterscheidet er sich von anderen romantischen und empfindsamen Helden wie Werther und Harley. Dabei ist diese Tatkraft mit der Erwidern seiner Gefühle durch Luise verknüpft: Die bilaterale Beziehung ist es, die den romantischen Helden in Aktion bringt und den Fokus vom Inneren zum Äußeren lenkt.

Trotzdem lässt sich sein Wunsch, Luise zu heiraten, nicht erfüllen. Die Bestrebungen des Präsidenten und dessen Sekretärs Wurm bringen Luise dazu, aus Angst um das Leben ihres Vaters einen Brief zu schreiben, der die Wahrhaftigkeit ihrer Gefühle Ferdinand gegenüber leugnet<sup>168</sup>. Als ihm dieser zugespielt wird, wachsen Ferdinands

---

<sup>165</sup> Schiller Nationalausgabe V 1957 (1784) : 34

<sup>166</sup> Schiller Nationalausgabe V 1957 (1784) : 34

<sup>167</sup> Vgl. Schiller Nationalausgabe V 1957 (1784) : 44 f.

<sup>168</sup> Vgl. Schiller Nationalausgabe V 1957 (1784) : 63 f.

Zweifel an Luises Aufrichtigkeit. Diese ist nicht in der Lage, ihm die Wahrheit über den erzwungenen Brief zu sagen.

Die Enttäuschung über Luises augenscheinlichen Verrat bringt an Ferdinand eine andere Seite zum Vorschein. Er äußert sich ihr und ihrem Vater gegenüber kalt und arrogant, als er Luise mit dem Brief konfrontiert und diese zusammenbricht:

„Bleich wie der Tod! – Jetzt erst gefällt sie mir, deine Tochter! So schön war sie nie, die fromme rechtschaffne Tochter – mit diesem Leichengesicht - - Der Odem des Weltgerichts, der den Firnis von jeder Lüge streift, hat jetzt die Schminke verblasen, womit die Tausendkünstlerin auch die Engel des Lichts hintergangen hat – Es ist ihr schönstes Gesicht! Es ist ihr erstes wahres Gesicht! Laß mich es küssen.“<sup>169</sup>

Obwohl zuvor festgestellt wurde, dass Ferdinand zu moralischer Differenzierung fähig ist, scheitert er in dem Moment. Er wird von seiner Eifersucht und seinem Zorn überwältigt. Sich selbst als Opfer einer Intrige der jungen Frau wäahnd, folgt Ferdinand einem misogynen Impuls, der ihn dazu bringt, sich Luises Vater verbunden und verpflichtet zu fühlen und urteilt:

„Doch wie? was verliert er denn? Das Mädchen, dem die heiligsten Gefühle der Liebe nur Puppen waren, wird es den Vater glücklich machen können? – Es wird nicht! Es wird nicht! Und ich verdiene noch Dank, daß ich die Natter zertrete, ehe sie auch noch den Vater verwundet.“<sup>170</sup>

Gefangen in seinem Wahn vergiftet Ferdinand das Getränk, aus dem sowohl er als auch Luise trinken. Im Angesicht ihres nahenden Todes sieht Luise sich in der Lage, ihm die Wahrheit über den Brief zu sagen und so zu enthüllen, dass ihre Liebe tatsächlich aufrichtig war.

Als Ferdinand der Schuldanteil seines Vaters an den Intrigen bewusst wird, die ihn und Luise entzweit haben, will er, das Gift noch nicht spürend, Rache am Präsidenten nehmen:

„Mörder und Mördervater! – Mit muß er, daß der Richter der Welt nur gegen den Schuldigen rase!“<sup>171</sup>

---

<sup>169</sup> Schiller Nationalausgabe V 1957 (1784) : 90 f.

<sup>170</sup> Schiller Nationalausgabe V 1957 (1784) : 94

<sup>171</sup> Schiller Nationalausgabe V 1957 (1784) : 104

Luise stirbt, noch bevor bei Ferdinand das Gift zu wirken beginnt. Verzweifelt trinkt er mehr von der vergifteten Limonade. Sein Vater und Wurm stoßen gemeinsam mit Luisens Vater noch rechtzeitig hinzu, um Ferdinands Anklage zu hören:

„In wenigen Worten, Vater – sie fangen an mir kostbar zu werden – Ich bin bübisch um mein Leben bestohlen, bestohlen durch Sie. Wie ich mit Gott stehe, zittre ich – doch ein Bösewicht bin ich niemals gewesen. Mein ewiges Los falle, wie es will – auf Sie fall es nicht – Aber ich hab einen Mord begangen [...] einen Mord, den d u mir nicht zumuten wirst, allein vor den Richter der Welt hinzuschleppen, feierlich wälz ich dir hier die größte gräßlichste Hälfte zu, wie du damit zurecht kommen magst, siehst du selber.“<sup>172</sup>

Dennoch reicht Ferdinand seinem Vater mit seinem letzten Atemzug die Hand, was dieser als Vergebung versteht und darüber die Kraft findet, sich den Gerichtsdienern zu ergeben<sup>173</sup>.

Wie auch schon bei den anderen empfindsamen Helden führt Ferdinands Schicksal geradewegs in den Tod. Als besonderer Fall muss er aber unbedingt behandelt werden, da es nicht seine gesundheitliche Kondition ist, die ihn ins frühe Grab bringt – im Gegenteil, er muss aufgrund seiner körperlichen Stärke sogar noch mehr vom Gift trinken, bis es ihn dahinrafft – sondern seine eigene Entscheidung. Das, was Werther nur in seinen dunkleren Träumen zu denken wagt, nämlich das ihm verwehrte Objekt der Begierde zu töten, tut Ferdinand in diesem erweiterten Suizid. Die Rechtfertigung, er töte Luise, um ihrem Vater und gewissermaßen der ganzen Welt Kummer durch ihre Ehrlosigkeit und ihre Unaufrichtigkeit zu ersparen, ist fadenscheinig. Tatsächlich zeigt er sich bei der Tat viel eher zutiefst gekränkt und in seinem Stolz verletzt: Der Mord geschieht nicht aus falsch verstandener Moral, sondern aus enttäuschten Gefühlen.

Selbst der vormals noble Ferdinand zeigt Ansätze des zuvor dem Gothic Villain Ambrosio attestierten Madonna-whore-Komplexes und der Unfähigkeit, die moralischen Nuancen und Graustufen bei seiner Geliebten zu erkennen und

---

<sup>172</sup> Schiller Nationalausgabe V 1957 (1784) : 106

<sup>173</sup> Vgl. Schiller Nationalausgabe V 1957 (1784) : 107

anzunehmen. Während Lady Milford ihn mit ihrer Geschichte berührt und in der Lage ist, ihren Charakter für ihn in einem tugendhafteren Licht erscheinen zu lassen, ist Luises moralischer Fall für ihn dramatisch tief und vernichtet jegliche Basis ihrer Interaktion.

Schiller verleiht Ferdinand eine Egozentrik, die ihn dazu veranlasst, seinen verletzten Stolz als hinreichende Begründung für einen Mord anzunehmen.

Was Ferdinand und die Vertreter des Man of Feeling gemeinsam haben, ist ihr Scheitern an den gesellschaftlich installierten Konventionen bezüglich gestatteter ehelicher Verbindungen. Die Hindernisse, denen sie sich gegenübersehen, sind jedoch in den meisten Fällen prinzipiell überwindbar; es fehlt dem Man of Feeling aber die erforderliche Tatkraft angesichts der Flutwelle der Emotionen, die ihn mitreißen.

#### 4.3: Der Noble Outlaw

Auch der dritte Typus, der hier vorgestellt werden soll, hadert mit seinen Emotionen. Der Name Noble Outlaw bedarf zuvor einer Klärung: Das im Englischen verwendete „noble“ (von lat. *nobilitas* – die Berühmtheit, die Obrigkeit) beinhaltet – dem Deutschen dabei sehr ähnlich – zwei Bedeutungen. Zum einen kann es auf die Zugehörigkeit zu einer gehobenen Schicht hinweisen, zum anderen wird es in dem Sinn von „ehrenhaft“ verwendet; „a noble cause“ impliziert die ideelle Bedeutsamkeit einer Tat, die auf einem tugendsamen und mit Wert bedachten Fundament steht. Die Verschränkung dieser Bedeutungen innerhalb des gleichen Wortes ist freilich kein Zufall; die Verknüpfung von einer herausgehobenen gesellschaftlichen Stellung mit einer charakterlichen Unfehlbarkeit gehört zu dem Standardrepertoire der mittelalterlichen Literatur. Viel mehr noch: Ein untadeliger Charakter und die dazugehörige Freigiebigkeit, Großmütigkeit und Freundlichkeit waren nicht selten untrennbar mit einer adligen Abstammung verknüpft und dienten zusammen mit physischer Attraktivität als ein leuchtendes Merkmal für blaublütige Herkunft.

Wie wenig diese Auffassung feudaler Zustände mit der Realität zu tun hat, muss dabei nicht erwähnt werden. Viel interessanter ist es, dass in dem Fall des dritten Typus der

Aspekt der Nobilität in beiden Bedeutungen mit dem des Outlaws, also eines Gesetzlosen, verbunden wird.

Thorslev fasst zusammen:

„Outlaws noble by birth or in heart have always been with us, to be sure, on the literary and on the popular and subliterary level. Ulysses shows something of the outlaw in some of his sea adventures; and all through the Middle Ages, Norse pirates, while they were cursed, were probably also admired. Noble Outlaws have always been particularly popular among oppressed people [...].“<sup>174</sup>

Wenn man von einem edlen Räuber spricht, so ist die populärste Figur mit diesem Titel mit Sicherheit die des Robin Hood, der in englischen Balladenzyklen vermutlich bereits im vierzehnten Jahrhundert auftauchte und über die Jahrhunderte an Bekanntheit bis hin zum Legendenstatus gewann.

Maurice Keen bringt es in *The Outlaws of Medieval Legend* (1961) auf den Punkt:

„The characteristic plot of the Robin Hood ballads, and indeed of all the later outlaw stories, is very simple. It is a tale in which wicked men meet a merited downfall, and the innocent and the unfortunate are relieved and rewarded. [...] Their theme is the righting of wrongs inflicted by a harsh system and unjust men. It is this that raises the stature of Robin Hood above that of the common thieves who lurked about every highway in a lawless age [...]. He stole from the rich only to feed the poor. It is this that gives point to his ferocity; he was dreaded only by those whose wealth was undeserved.“<sup>175</sup>

Auch Frenzel fasst über *A Gest of Robin Hode* (ca. 1340) zusammen:

„Die Romanze berichtet nicht, warum Robin Hood geächtet wurde und sich dem Räuberleben widmete, sie schildert nur seine Methode ausgleichender Gerechtigkeit, mit der er Reisende zwangseinzuladen und ihnen eine ihrem moralischen Schuldenkonto entsprechende Geldbuße abzuverlangen pflegt, mit der er sich auch zum Anwalt des verarmten Ritters macht und ihm seine an ein Kloster verpfändeten Güter auslösen hilft. Neu an dieser klassisch gewordenen Figur ist die Neigung zum ungebundenen Waldleben, in das sie aus der beengenden Hofluft wieder entflieht. Während Hood in dieser alten Überlieferung als Verfechter der Rechte eines Feudalherren erscheint, identifiziert ihn das 17. Jahrhundert sogar mit einem Adligen, dem Earl of Huntington, der nach der Sage sein Erbe durchbrachte und in die Wälder fliehen musste (A. Munday, *The Downfall of Robert, Earle of Huntington* Doppeldr. 1601), und die romantisierende Sicht W. Scotts (*Ivanhoe* R. 1819) verwandelte ihn schließlich in einen Helfer der Sachsenpartei und des Königs Richard Löwenherz gegen die normannischen Eroberer.“<sup>176</sup>

---

<sup>174</sup> Thorslev 1962 : 67

<sup>175</sup> Keen 2000 (1961) : 145 f.

<sup>176</sup> Frenzel 2008 : 579 f.



Somit steht Robin Hood nicht für Revolution und Antifeudalismus – sein Ziel ist nicht das Niederwerfen einer Elite. Viel mehr verkörpert er einen die Ständegesellschaft transzendierenden Helden, der durch ungesetzmäßige Mittel das auftretende Fehlverhalten des Adels und des Klerus sanktioniert, ohne dabei an dem strikten Hierarchiesystem zu rütteln. Der *richtige* König soll auf den Thron gesetzt werden, nicht die Krone zerschlagen.

Gleichzeitig vertritt Robin Hood alle notwendigen Elemente der Ritterlichkeit mitsamt der höfischen Liebe zur Maid Marian. Frenzel schreibt:

„Der gerechte Räuber ist weder von seiner Veranlagung her noch in Bezug auf die Ausübung seines Metiers ein eigentlicher Verbrecher. Irrtum, Enttäuschung, Verleumdung oder allenfalls jugendliche Hitzköpfigkeit und Leichtsinns lassen ihn schuldig werden oder auch nur schuldig erscheinen; er verfällt infolgedessen gesellschaftlicher Ächtung und sogar gesetzlicher Strafe und Verfolgung, entzieht sich trotzig der Schmach und dem Gericht, um ein Leben als Outlaw zu führen, das sich in Wäldern, unzugänglichen Gebirgen, wüsten Gegenden oder auf einem Piratenschiff abspielt. Der sich zu Unrecht verfolgt Fühlende sucht sich auf eigene Faust Recht zu verschaffen, nimmt andere ungerecht Behandelte in seinen Schutz und wirft sich zu einer Art ausgleichender Gerechtigkeit auf, indem er das eigene Unglück zusammen mit dem der anderen an den gemeinsamen Bedrängern rächt.“<sup>177</sup>

Spannend ist hierbei, dass Gründe, die auf Emotionen oder einer wie auch immer gearteten Ehrverletzung fußen, hinreichend für die Qualifizierung zu einem Noble Outlaw sind, während in dieser Liste pragmatische Gründe wie eine große Not fehlen. Die Noble Outlaws handeln nicht aus einer persönlichen finanziellen misslichen Lage heraus, sondern aufgrund einer vermuteten oder tatsächlichen Kränkung. Diese Kränkung kann von einem Individuum zugefügt worden sein oder von der gesamten Gesellschaft, in jedem Fall führt dieses vermeintliche oder tatsächliche Unrecht zu einer Spaltung, die sich bedingt durch den unbeugsamen Charakter des Noble Outlaws, durch seinen Stolz und seine hohen Prinzipien, auch nicht mehr ungeschehen machen lassen kann.

Thorslev identifiziert dieses Element folgendermaßen:

---

<sup>177</sup> Frenzel 2008 : 578

„The Noble Outlaw is also largely a sympathetic character. He is figured as having been wronged either by intimate personal friends, or by society in general, and his rebellion is thus always given a plausible motive.“<sup>178</sup>

Dass dieser Figurentypus wie die zuvor besprochenen gerade deswegen dementsprechend egozentrisch funktioniert und seine Individualität als abgrenzendes Merkmal zu verstehen ist, ergibt sich deutlich aus dieser Erkenntnis.

Mit Ferdinand hat Schiller 1784 einen ausgesprochen leidenschaftlichen Man of Feeling geschaffen, bei dem die Verbindung Schillers zum Sturm und Drang noch klar erkennbar ist. In ihrer Reinform findet sie sich zwei Jahre früher in seinem ersten veröffentlichten Drama *Die Räuber* (1782) in Gestalt des Protagonisten Karl von Moor, der aufgrund der Intrige seines missgünstigen Bruders Franz von ihrer beider Vater verstoßen wird und daraufhin der Hauptmann einer Räuberbande wird.

Schiller führt Karl dabei als den Erstgeborenen und favorisierten Sohn des Landadligen ein, der als „der alte Moor“ bezeichnet wird und schon aus dieser Namensgebung in die sekundäre Rolle nach seinen außergewöhnlichen Söhnen rückt. Karl glänzt dabei mit nicht wenigen Attributen: Der junge Student ist hochgebildet, adlig und besitzt einen wachen Geist mit großem Tatendrang. Er ist das exemplarische „Kraftgenie“<sup>179</sup> des Sturm und Drang, extravvertiert, attraktiv und mit Führungsqualitäten beschenkt. Seine Egozentrik ist mindestens ebenso groß wie die der anderen besprochenen Typen, sein Tonfall dabei noch lauter.

„Pfui! Pfui über das schlappe Kastraten-Jahrhundert, zu nicht nütze, als die Thaten der Vorzeit wiederzukäuen, und die Helden des Altherthums mit Kommentationen zu schinden, und zu verhunzen mit Trauerspielen. Da verrammeln sie sich die gesunde Natur mit abgeschmakten Konventionen, haben das Herz nicht ein Glas zu leeren, weil sie Gesundheit dazu trinken müssen – belecken den Schuhpuzer, daß er sie vertrete bei Ihro Gnaden, und hudeln den armen Schelm, den sie nicht fürchten.“<sup>180</sup>

Mit diesen Worten zürnt Karl seiner und den vorherigen Generationen. Er sieht sich selbst als aus einem anderen Holz geschnitzt, als stärker, besser, als *mehr* als die generalisierte allgemeine Menschheit.

Er prahlt:

---

<sup>178</sup> Thorslev 1962 : 69

<sup>179</sup> Jürgensen / Irsigler 2010 : 112

<sup>180</sup> Schiller Nationalausgabe III 1953 (1782) : 21

„Das Gesez hat zum Schneckengang verdorben, was Adlerflug geworden wäre. Das Gesez hat noch keinen grossen Mann gebildet, aber die Freyheit brütet Kolosse und Extremitäten aus. Sie verpallidiren sich ins Bauchfell eines Tyrannen, hofiren der Laune seines Magens, und lassen sich klemmen von seinen Winden. Ah! daß der Geist Herrmanns noch in der Asche glimmte! – Stelle mich vor ein Heer Kerls wie ich, und aus Deutschland soll eine Republik werden, gegen die Rom und Sparta Nonnenklöster seyn sollen.“<sup>181</sup>

Besonders in seiner Verbindung zu den anderen Charakteren wird seine Strahlkraft deutlich.

„Stille o stille! da ihn die Wehmutter mir brachte, hub ich ihn gen Himmel und rief: Bin ich nicht ein glücklicher Mann?“<sup>182</sup>, mit diesen Worten erinnert der alte Moor sich an Karls Geburt und seine sofortige Liebe zu ihm. Tatsächlich sieht er in seinem Erstgeborenen die Erfüllung seiner „goldenen Träume“<sup>183</sup>.

Karls geliebte Amalia widmet ihm in der ersten Szene des dritten Aktes ein Lied auf der Laute, bei dem erkennbar wird, dass er nicht nur physisch attraktiv, sondern durch seine Präsenz anziehend ist:

„Schön wie ein Engel, voll Walhalla's Wonne,  
Schön vor allen Jünglingen war er,  
Himmlisch mild sein Blick, wie Mayen Sonne  
Rückgestrahlt vom blauen Spiegel- Meer.

Sein Umarmen – wütendes Entzücken! –  
Mächtig feurig klopfte Herz an Herz,  
Mund und Ohr gefesselt – Nacht vor unsern Blicken –  
Und der Geist gewirbelt himmelwärts.

Seine Küsse – paradisisch Fühlen! –  
Wie zwo Flammen sich ergreifen, wie  
Harfentöne in einander spielen  
Zu der himmelvollen Harmonie,

Stürzten, flogen, raßten Geist und Geist zusammen,  
Lippen, Wangen brannten, zitterten, -  
Seele rann in Seele – Erd und Himmel schwammen  
Wie zerronnen, um die Liebenden.

Es ist hin – vergebens ach! vergebens  
Stöhnet ihm der bange Seufzer nach.  
Er ist hin – und alle Lust des Lebens

---

<sup>181</sup> Schiller Nationalausgabe III 1953 (1782) : 21

<sup>182</sup> Schiller Nationalausgabe III 1953 (1782) : 14

<sup>183</sup> Schiller Nationalausgabe III 1953 (1782) : 12

Wimmert hin in ein verlornes Ach! –“<sup>184</sup>

Karl und sein Auftreten sind für Amalia eine physisch-sinnliche Erfahrung; seine Haltung ist in der Liebe wie in der Diskussion mit seinen Gefährten durch Leidenschaft und Aggression gekennzeichnet.

Karls Wut geht aber auch mit einer starken Frustration und Unzufriedenheit einher; er sieht die Zustände als prinzipiell durch ihn und seinesgleichen als veränderbar, doch stört er sich an dem Mangel an Antriebskraft. Sein Gemüt zeigt dunkle Züge, eine gewisse Schwermütigkeit, die Michael Hofmann als ein „Schwanken zwischen Rebellion und Melancholie“<sup>185</sup> bezeichnet. Karl beklagt:

„Der hohe Lichtfunke Prometheus ist ausgebrannt, dafür nimmt man izt die Flamme von Berlappenmeel – Theaterfeuer, das keine Pfeiffe Tabak anzündet.“<sup>186</sup>

Nicht ohne Grund stellt Schiller den Bezug zu Prometheus her, dem Titanensohn, der mit seiner Rebellion gegen die olympische Götterhierarchie exemplarisch für den Gedanken des Aufbruchs steht. Obgleich die Titanen in der Chronologie des griechischen Schöpfungsmythos früher erscheinen und das Vorgängergeschlecht der Olympier sind, werden Prometheus und sein Diebstahl, der den Menschen das Feuer brachte, als Sinnbild für die idealisierte Vorstellung einer alten Konventionen hinwegfegenden Revolution verwendet.

Die Ahnung eines solchen revolutionären Funkens, der noch im selben Jahrzehnt Europa in seinen Grundfesten erschüttern wird, ist in *Die Räuber* schon deutlich fühlbar. Auch Thorslev diagnostiziert einen Zusammenhang zwischen dem Wiederaufleben der Noble Outlaws und der sich anbahnenden Französischen Revolution:

„At the close of the century, however, the French Revolution produced a host of living and historical Noble Outlaws – radicals and democrats who were aristocratic rebels against their hereditary class, like Byron’s later heroes in his romances and dramas.“<sup>187</sup>

---

<sup>184</sup> Schiller Nationalausgabe III 1953 (1782) : 73 f.

<sup>185</sup> Hofmann 1999 : 65

<sup>186</sup> Schiller Nationalausgabe III 1953 (1782) : 20

<sup>187</sup> Thorslev 1962 : 67

Dabei kommt es unweigerlich auch zum Konflikt mit dem Klerus. Ein Geistlicher mit öffentlichen Befugnissen versucht, Karl und seine Räuber zur Kapitulation zu bringen. Der Pater eröffnet die Verhandlung mit einer Klarstellung seiner gehobenen Position und dem verbalen Anprangern der Räuber:

„Mich sendet die hohe Obrigkeit, die über Leben und Tod spricht – ihr Diebe – ihr Mordbrenner – ihr Schelmen – giftige Otterbrut, die im finstern schleicht, und im verborgenen sticht – Aussatz der Menschheit – Höllenbrut, – köstliches Mahl für Raben und Ungeziefer – Kolonie für Galgen und Rad –“<sup>188</sup>

Karls Gefährte Schweizer bedroht den Pater, was Karl unterbindet, jedoch nicht ohne über den Geistlichen zu spotten:

„Pfui doch, Schweizer! du verdirbst ihm ja das Konzept – er hat seine Predigt so brav auswendig gelernt – nur weiter mein Herr! –»für Galgen und Rad?«“<sup>189</sup>

Karl erweist sich hiermit als ein cleverer Rhetoriker und als ein Mann, der über seine Arroganz Souveränität innerhalb der Dialoge ausstrahlt. Er streitet keinen der Vorwürfe des Paters ab und steht zu seinen Vergehen. Dabei verdeutlicht er aber mit nachdrücklicher Eloquenz, dass seine Verbrechen sich primär gegen hochrangige Missetäter gerichtet haben, die bisher nicht zur Rechenschaft gezogen worden waren:

„Weg von ihm! Wag es keiner ihn anzurühren! – *Zum Pater, indem er seinen Degen zieht!* Sehen sie, Herr Pater! hier stehen neun- und siebenzig, deren Hauptmann ich bin, und weis keiner auf Wink und Kommando zu fliegen oder nach Kanonen-Musik zu tanzen, und draussen stehn siebenzehn-hundert unter Mousqueten ergraut – aber hören Sie nun! so redet Moor, der Mordbrenner Hauptmann: Wahr ists, ich habe den Reichs-Grafen erschlagen, die Dominikus-Kirche angezündet und geplündert, hab Feuerbrände in eure bigotte Stadt geworfen, und den Pulverthurm über die Häupter guter Christen herabgestürzt – aber das ist noch nicht alles. Ich habe noch mehr gethan. *Er strekt seine rechte Hand aus.* Bemerken sie die vier kostbare Ringe, die ich an jedem Finger trage – gehen Sie hin und richten Sie Punkt für Punkt den Herren des Gerichts über Leben und Tod aus, was sie sehen und hören werden – diesen Rubin zog ich einem Minister vom Finger, den ich auf der Jagd zu den Füßen seines Fürsten niederwarf. Er hatte sich aus dem Pöbelstand zu seinem ersten Günstling empor geschmeichelt, der Fall seines Nachbars war seiner Hoheit schemel – Tränen der Waisen huben ihn auf. Diesen Demant zog ich einem Finanzrath ab, der Ehrenstellen und Aemter an die Meistbietenden verkaufte und den traurenden Patrioten von seiner Türe sties. – Diesen Achat trag ich einem Pfaffen Ihres Gelichters zur Ehre, den ich mit eigener Hand erwürgte, als er auf offener Kanzel

---

<sup>188</sup> Schiller Nationalausgabe III 1953 (1782) : 68

<sup>189</sup> Schiller Nationalausgabe III 1953 (1782) : 68

geweint hatte, daß die Inquisition so in Zerfall käme – ich könnte Ihnen noch mehr Geschichten von meinen Ringen erzählen, wenn mich nicht schon die paar Worte gereuten, die ich mit Ihnen verschwendet habe –“<sup>190</sup>

Karl ist zwar kein Kämpfer für soziale Gerechtigkeit, doch distanziert er sich von der ausufernden Gewalt einiger seiner Kumpanen. Bevor sein Gespräch mit dem Pater stattfindet, berichtet ihm der Räuber Schufferle – ganz seinem Namen entsprechend – von seinen kaltblütigen Exzessen. Bei einer Befreiungsaktion des Räubers Roller erwähnt Schufferle, „drey und achtzig“<sup>191</sup> Menschen seien dabei zu Tode gekommen. Auf Karls Bestürzen, wie hoch der Preis zur Befreiung Rollers war, führt Schufferle aus:

„Pah! pah! was heißt aber das? – ja, wenns Männer gewesen wären – aber da warens Wikelkinder, die ihre Lacken vergolden, eingeschnurrte Müttergen, die ihnen die Mücken wehrten, ausgedörnte Ofenhoker, die keine Thüre mehr finden konnten – Patienten, die nach dem Doktor winselten, der in seinem gravitatischen Trab der Haz nachgezogen war – Was leichte Beine hatte, war ausgeflogen der Komödie nach, und nur der Bodensatz der Stadt blieb zurück, die Häusser zu hüten.“<sup>192</sup>

Karl zeigt darauf Mitgefühl: „Oh der armen Gewürme! Kranke, sagst du, Greise und Kinder?“<sup>193</sup>, Schufferle ist mit seiner Prahlerei aber noch nicht am Ende angekommen:

„Ja zum Teufel! und Kindbetterinnen darzu, und hochschwangere Weiber, die befürchteten, unterm lichten Galgen zu abortiren, junge Frauen, die besorgten sich an den Schinders-Stückchen zu versehen, und ihrem Kind in Mutterleib den Galgen auf den Buckel zu brennen – Arme Poeten, die keinen Schuh anzuziehen hatten, weil sie ihr einziges Paar in die Mache gegeben, und was das Hundsgesiedel mehr ist, es lohnt sich der Mühe nicht, daß man davon redt. Wie ich von ungefehr so an einer Barake vorbegehe, hör ich drinnen ein Gezetter, ich guk hinein, und wie ichs beym Licht beseh, was wars? Ein Kind wars noch frisch und gesund, das lag auf dem Boden unterm Tisch, und der Tisch wollte eben angehen, - Armes Thiergen! sagt' ich, du verfrerst ja hier, und warfs in die Flamme –“<sup>194</sup>

---

<sup>190</sup> Schiller Nationalausgabe III 1953 (1782) : 69 f.

<sup>191</sup> Schiller Nationalausgabe III 1953 (1782) : 64

<sup>192</sup> Schiller Nationalausgabe III 1953 (1782) : 64

<sup>193</sup> Schiller Nationalausgabe III 1953 (1782) : 64

<sup>194</sup> Schiller Nationalausgabe III 1953 (1782) : 64

Mit dem Bericht des rücksichtslosen Mordes an dem Kind ist für Karl eine Grenze erreicht, die er damit forciert, indem er Schufferle aus der Räuberbande wirft. Der Sadismus von ihm und seinesgleichen sind ihm fremd.

Hierbei wird offenbar, dass Karl war aus dem gesellschaftlichen Wertesystem ausgestiegen ist, nicht jedoch jede Moral abgelegt hat, sondern viel mehr einem neuen, individuellen moralischen Kodex folgt. Im Verletzen von Wehrlosen und Hilfsbedürftigen liegt für Karl weder Ruhm noch Ehre.

Michael Hofmann schreibt:

„Dass Karl gerade nicht zum politischen Rebell wird, ist einerseits auf die von Schiller realistisch beurteilte Problematik der deutschen Zustände des späten achtzehnten Jahrhunderts zurückzuführen. Andererseits ist das Räuberstück von einer geradezu prophetischen Skepsis gegenüber den Möglichkeiten, den Menschen von der rational verwalteten Welt zu befreien, geprägt. Die Ungewissheit wurde durch den Verlauf der Französischen Revolution – jedenfalls in den Augen vieler Zeitgenossen – bestätigt und berührt die grundlegende Frage, ob organisiertes Handeln anstatt zur Befreiung des Menschen ungewollt zu seiner fortgesetzten Unterdrückung führt.“<sup>195</sup>

Christoph Jürgensen und Ingo Irsigler stellen hingegen fest:

„Karl fühlt sich [...] den Gesetzen nicht mehr verpflichtet, er tritt aus der Wertegemeinschaft aus und wird in der Folge versuchen, Ungerechtigkeiten zu beseitigen. Der Auslöser dafür, dass Karl Räuber wird, ist also privater Natur. Weil aber Familie und Gesellschaft in einem Verhältnis der Homologie stehen, rechtfertigt die *private* Tragödie die *politische* Mission.“<sup>196</sup>

Frederick Garber kommentiert dazu in seinem Beitrag zu Bromberts *The Hero in Literature*:

„Moor, on the other hand, has about him little of the political rebel, but he too registers the ambivalence even as he bewails his moral isolation. His motives (though even more personal than those of Götz, who at least wanted to salvage a way of life) are mixed enough for him to play the part of Robin Hood, at the same time as a massive pride leads him to set himself up as a judge when no other satisfactory one can be found. God no longer avenges human wrongs, therefore Karl Moor has to do so.“<sup>197</sup>

Die Frage, ob Karl als echter politischer Rebell fungiert oder nicht, ist zwar relevant, und Michael Hofmanns und Frederick Garbers Tendenz zu verneinen nachvollziehbar

---

<sup>195</sup> Hofmann 1999 : 65 f.

<sup>196</sup> Jürgensen/Irsigler 2010 : 114

<sup>197</sup> Garber in Brombert 1969 : 2020

– denn tatsächlich gibt es kein strukturiertes Vorgehen, eine greifbare und auftretende Autorität zu stürzen. Doch ist zweifelhaft, ob die Wurzel dieses Verhaltens in einer wie auch immer gearteten realistischen Einschätzung Schillers der deutschen Zustände zu finden ist, oder doch viel eher darin, dass Karl als Noble Outlaw wie der Man of Feeling und vergleichbare Typen die Problemstrukturen internalisiert.

So wie Werthers Widersacher nicht wirklich Albert ist, hat Karl ebenfalls keinen tatsächlichen Gegenspieler: Er und sein intriganter Bruder Franz treffen sich innerhalb des Stückes kein einziges Mal. Ihrer beider Konflikte laufen auf Distanz und innerhalb ihrer eigenen Person ab; der Handlungsstrang ist Ausdruck ihres Empfindens, bei Karl und bei Franz gleichermaßen eine Expression ihres jeweiligen gekränkten Stolzes und ihrer verletzten Gefühle als Sohn.

Schiller verleiht Karl dabei ausdrucksstarke Facetten. Er verbalisiert seine Melancholie wieder und wieder. So spricht er beim Anblick eines Sonnenuntergangs:

„Da ich noch ein Bube war – wars mein Lieblingsgedanke, wie sie zu leben, zu sterben wie sie [...].“<sup>198</sup>

Die Identifikation mit der Sonne unterstreicht einerseits erneut den Prometheus-Gedanken – Karl sieht sich selbst als loderndes Himmelsgestirn – weist an dieser Stelle aber auch auf die Unausweichlichkeit seines Scheiterns hin. Bei all ihrer Strahlkraft ist die Sonne determiniert dazu zu sinken – die Erde dreht sich an ihr unausweichlich vorbei. Wie beim Man of Feeling kann die Reise des Noble Outlaws also nur im Tod enden. Und wie Ferdinand und Luise stehen auch Karl und seine treue Amalia in einem Schicksalsbund.

Amalia, die Michael Hofmann als „Vertreterin einer säkularisierten Liebesreligion mit gleichzeitigem Bezug zur Transzendenz in der vorromantischen Verbindung von Liebe und Todessehnsucht“<sup>199</sup> bezeichnet, wehrt sich beharrlich gegen Franz’ Intrige und gegen die Akzeptanz von Karls Sündenfall. Sie verharrt in einer recht passiven Rolle, beweist aber eine eiserne Stärke bei der Abwehr von Franz’ Avancen. Sie lehnt nicht

---

<sup>198</sup> Schiller Nationalausgabe III 1953 (1782) : 78

<sup>199</sup> Hofmann 1999 : 68



nur seine Heiratsabsichten ab, sondern verteidigt sich sogar mit seinem eigenen Degen gegen die drohende Entehrung<sup>200</sup>.

Solange sie Karl fälschlicherweise für tot hält, ist das Kloster<sup>201</sup> die einzige Option, die sie in Betracht zieht. Dies ändert sich, als Amalia im Räuberhauptmann ihren Karl erkennt und dieser aufgrund des Treueschwurs seinen Männern gegenüber nicht in ein rechtschaffenes Leben mit ihr zurückkehren kann: Sie will lieber sterben, als ohne ihn zu sein<sup>202</sup>. Karl weigert sich, sie zu töten, bis seine Männer Anstalten machen, es selbst zu tun. Er ersticht sie und erkennt damit endgültig, wie weit er sich von seinem eigenen Ideal entfernt hat.

„Nun, seht doch! habt ihr noch was zu fordern? Ihr opfertet mir ein Leben auf, ein Leben, das schon nicht mehr euer war, ein Leben voll Abscheulichkeit und Schande – ich hab euch einen Engel geschlachtet. Wie, seht doch recht her! Seyd ihr nunmehr zufrieden?“<sup>203</sup>

Amalias Tötung dient Karl als letzte notwendige Motivation, die Räuberbande zu verlassen. Er wählt jedoch nicht die Flucht, sondern wählt den moralisch nobelsten Tod:

„Ich erinnere mich einen armen Schelm gesprochen zu haben als ich herüberkam, der im Taglohn arbeitet und eilf lebendige Kinder hat – Man hat tausend Louisdore geboten, wer den grossen Räuber lebendig liefert – dem Mann kann geholfen werden.“<sup>204</sup>

Das Ausliefern an das Gesetz mit einer wohlthätigen Sinnhaftigkeit zu verknüpfen, schafft einen wirksamen Kontrast zum Ende seines Bruders Franz, der Suizid begeht und damit nur sich selbst vor der potentiellen Rache Karls rettet. Erst verlangt er von dem Diener Daniel, ihn zu erstechen, auf dessen Weigerung hin erdrosselt er sich mit seiner eigenen goldenen Hutschnur<sup>205</sup>.

---

<sup>200</sup> Vgl. Schiller Nationalausgabe III 1953 (1782) : 75 f.

<sup>201</sup> Vgl. Schiller Nationalausgabe III 1953 (1782) : 76

<sup>202</sup> Vgl. Schiller Nationalausgabe III 1953 (1782) : 133 f.

<sup>203</sup> Schiller Nationalausgabe III 1953 (1782) : 134

<sup>204</sup> Schiller Nationalausgabe III 1953 (1782) : 135

<sup>205</sup> Vgl. Schiller Nationalausgabe III 1953 (1782) : 126

Wenn man in Franz als antagonistisches Gegenstück einen Gothic Villain zum Noble Outlaw seines Bruders vermutet, so ist diese Annahme nicht korrekt. Die Brüder sind sehr verschieden, in ihrer Außergewöhnlichkeit aber ebenbürtig, doch fehlen Franz entscheidende Charakteristika, um zum Typus des Gothic Villain zugehörig zu sein. Zum Einen mangelt es ihm am emotionalen Brennen jenes Typus: Jürgensen und Irsigler bezeichnen Franz als „eine neue Spielart des egomanischen Genies, dessen Handeln nicht Ausdruck einer zügellosen Leidenschaft, sondern vielmehr der Überbetonung des Verstandes ist“<sup>206</sup> und führen aus:

„Franz wird als Sohn der Aufklärung konzipiert, allerdings als missratener Sohn, dessen jugendliche Hybris sich gegen die religiösen und säkularen Moraldogmen der Aufklärung wendet. Sein Selbsterhebungsprojekt scheitert kläglich [...].“<sup>207</sup>

Auch seine physischen Merkmale disqualifizieren ihn für die Kategorie der Gothic Villains, da Franz als grundsätzlich unattraktiv beschrieben wird – mehr noch, er selbst findet bereits in der ersten Szene des ersten Aktes ausführliche Worte für seine optische Hässlichkeit:

„Warum bin ich nicht der erste aus Mutterleib gekrochen? Warum nicht der Einzige? Warum mußte sie mir diese Bürde von Häßlichkeit aufladen? gerade mir? Nicht anders als ob sie bey meiner Geburt einen Rest gesezt hätte. Warum gerade mir die Lappländers Nase? Gerade mir dieses Mohrenmaul? diese Hottentotten Augen? Wirklich ich glaube sie hat von allen Menschensorten das Scheußliche auf einen Haufen geworfen, und mich daraus gebacken. Mord und Tod! Wer hat ihr die Vollmacht gegeben jenem dieses zu verleyhen, und mir vorzuenthalten?“<sup>208</sup>

Franz' emotionales Hadern verleiht ihm zwar die Tatkraft, die in einem Gothic Villain ebenfalls zu finden wäre, doch kann er sich nicht auf Attraktivität berufen, weder im rein physisch-optischen Sinne noch in der ursprünglichen Bedeutung des Wortes, der charismatischen Anziehung; die Figuren um ihn herum fühlen sich nicht zu ihm hingezogen, suchen nicht seine Nähe oder seine Bestätigung. Karl hingegen fällt es leicht, sein Räuberfolge um sich zu scharen und trotz seines zweifelhaften

---

<sup>206</sup> Jürgensen/Irsigler 2010 : 112

<sup>207</sup> Jürgensen/Irsigler 2010 : 112

<sup>208</sup> Schiller Nationalausgabe III 1953 (1782) : 18

Lebenswandels die Liebe und Sympathie seines Vater und Amalias im Grunde zu behalten.

Schillers wohl bekanntestes Sturm-und-Drang-Werk folgt in der Tradition auf das bereits einige Jahre früher, 1773, erschienene und im Folgejahr uraufgeführte Schauspiel *Götz von Berlichingen mit der eisernen Hand* von Goethe, das die Epoche einläutete und diese durch den Bruch mit dramatischen Konventionen – der Ständeklausel, der Einheit von Zeit und Ort – nachhaltig prägte. Goethe verarbeitete hierbei in der Figur des Götz von Berlichingen den historischen Stoff über den gleichnamigen fränkischen Reichsritter, der im späten 15. Jahrhundert geboren wurde und dessen Lebenszeit und Wirken mit dem Übergang des Spätmittelalters in die Neuzeit und dem damit verbundenen endgültigen Niedergang des Rittertums einherging.

In Goethes Schauspiel ist Götz in eine seit geraumer Zeit andauernden Fehde mit dem Bischof von Bamberg verwickelt. In dessen Dienst befindet sich auch ein Jugendfreund von Götz, Adelbert von Weislingen, den Götz im ersten Akt gefangen nimmt. Götz' Absichten sind dabei, Weislingen ihrer alten Freundschaft zuliebe zu einem erneut geschlossenen Bündnis zu bewegen. Weislingen selbst erinnert sich an ihre Beziehung ausgesprochen intensiv:

„In Berlichingens Gewalt! von dem ich mich kaum losgearbeitet hatte, dessen Andenken ich mied wie Feuer, den ich hoffte zu überwältigen! Und er – der alte treuherzige Götz! Heiliger Gott, was will, will aus dem allen werden? Rückgeführt, Adelbert, in den Saal! wo wir als Buben unsere Jagd trieben – da du ihn liebtest, an ihm hingst wie an deiner Seele. Wer kann ihm nahen und ihn lassen?“<sup>209</sup>

Schon auf diesen wenigen Zeilen wird die Besonderheit von Götz erkennbar: Weislingen fühlte sich als Knabe instinktiv positiv zu ihm hingezogen, doch existiert auch eine Schwelle zwischen ihnen, die durch Götz' Exzellenz zementiert wird. Obwohl Adelbert ihn liebte, spürte er bereits als Junge den Unterschied zwischen ihnen und strebt nach Distanz, um sich jenseits von Götz' übergroßem Schatten zu entfalten.

---

<sup>209</sup> Goethe Götz 2005 (1773) : 89

Trotz dieser Ambivalenz kann Götz Weislingen zu einem Wechsel der Seiten überreden und ein Verlöbnis zur Besiegelung des neuen Bundes zwischen Weislingen und seiner Schwester Maria arrangieren<sup>210</sup>.

Der Erfolg ist jedoch nur von kurzer Dauer: Der Bischof reagiert auf die neue Allianz, indem er die überaus schöne Witwe Adelheid von Walldorf gegen Weislingen einsetzt, der sich in sie verliebt und von ihr dazu instrumentalisieren lässt, wieder in den Dienst des Bischofs zu treten<sup>211</sup>.

Weislingens Eidbruch bedeutet einen Verrat auf dreifacher Ebene: Als interpersonelles Verbrechen an der alten Freundschaft zwischen ihm und Berlichingen, dem Bruch des Eheversprechens und auch das Auflösen der neugeschlossenen politischen Allianz, die für Berlichingen Sicherheit hätte bedeuten können. Wie schon bei Karl von Moor, der von keinem anderen als seinem Bruder hintergangen wird, ist auch für Götz von Berlichingen folglich ein Verrat der Katalysator seines darauffolgenden Handelns. Von diesem Punkt an gibt es kein Zurück mehr für Berlichingen; dieser Eidbruch setzt eine Kette von Ereignissen in Bewegung, die Götz schließlich in Konflikt mit dem Kaiser selbst bringen.

Weislingens Wankelmut steht hier im direkten Kontrast zu Götz' unerschütterlicher Gesinnung und Position, die zwar dynamisch innerhalb des Handlungsverlaufs ist, aber konstant gegenüber den Personen bleibt, mit denen er sich in einem direkten Beziehungsgeflecht befindet. So zeichnet Goethe Weislingen als beeinflussbar von Adelheids Verführung, Götz hingegen als ehrenhaften Mann der Familie, der seiner Frau Elisabeth romantisch sehr zugetan ist. Als sich die Burg Jaxthausen auf einen Kampf und eine Belagerung vorbereitet, schwört ihm Elisabeth, sie bliebe bei ihm bis „in den Tod“<sup>212</sup>, was Götz damit kommentiert: „Wen Gott lieb hat, dem geb er so eine Frau!“<sup>213</sup>.

Auch seiner Schwester gegenüber ist Götz sanftmütig und freundlich; der Versuch des Ehebundes mit Weislingen basiert auf ihrer Zustimmung, da sie in Weislingen

---

<sup>210</sup> Vgl. Goethe Götz 2005 (1773) : 98 ff.

<sup>211</sup> Vgl. Goethe Götz 2005 (1773) : 110 ff.

<sup>212</sup> Goethe Götz 2005 (1773) : 138

<sup>213</sup> Goethe Götz 2005 (1773) : 138

tatsächlich verliebt ist, und der Wortbruch schmerzt Götz mehr aufgrund ihres Ehrverlustes als aufgrund seines eigenen:

„Es ist genug! Der wäre nun auch verloren! Treu und Glaube, du hast mich wieder betrogen. Arme Marie! Wie werd ich dir's beibringen!“<sup>214</sup>

Aber nicht nur die Mitglieder seiner direkten Familie werden von Götz mit einem hohen Maß an Aufrichtigkeit und Gefühl behandelt. Die Männer, die er um sich scharf, haben alle einen starken Bund zu ihm. Hochemotional ist dabei seine Beziehung zu Georg, einem Jungen auf dem Weg ins Erwachsenenalter, der Knappentätigkeiten und im Verlaufe des Stücks Botengänge für Götz erledigt.

Es ist ein Gespräch mit eben diesem Georg, das Goethe benutzt, um die Figur des Götz zum ersten Mal auftreten zu lassen: Georg hat sich den Reiterharnisch einer der Männer von Götz genommen und angezogen. Dabei eifert er ganz offenbar den Geschichten nach, die man sich über Götz erzählt, und ersucht ihn darum, ihn begleiten zu dürfen.

Götz ist über das scherzhafte Stehlen des Küriss nicht erzürnt, sondern bestätigt Georg, er sähe gut aus und sei ein braver Junge<sup>215</sup>. Er zeigt sich über den Eifer des Jungen amüsiert, erlaubt ihm aber noch nicht, ihn zu begleiten, was nicht am Zweifel an dessen Fähigkeiten liegt, sondern an einer fast väterlichen Sorge seinem Knappen gegenüber, die er direkt äußert:

„Das nächste Mal, Georg. Du sollst erst ein Wams haben, eine Blechhaube und einen Spieß. [...] Das nächste Mal, auf mein Wort. Unbewaffnet, wie du bist, sollst du nicht in Streit. Die künftigen Zeiten brauchen auch Männer.“<sup>216</sup>

Götz' Attraktionsfähigkeit ist so groß, dass er selbst unter vermeintlichen Gegnern Bewunderung und schließlich sogar Loyalität inspiriert. So stößt ein Mann namens Lerse zu ihm und seinen Verbündeten, der einige Zeit zuvor als Knecht auf der Seite von Götz' Feind Konrad Schotten gekämpft hat. In ihrer kurzen Interaktion bei einem Gefecht kam es dazu, dass sowohl Götz Respekt für den fremden Knecht empfand als auch dieser für Götz. Letzterer erinnert sich an den damaligen Jungen mit den Worten:

---

<sup>214</sup> Goethe Götz 2005 (1773) : 116

<sup>215</sup> Vgl. Goethe Götz 2005 (1773) : 77

<sup>216</sup> Goethe Götz 2005 (1773) : 77 f.

„Erhard Truchseß durchstach mir einen Knecht, dafür rannt ich ihn vom Pferde. Hätten sie sich alle gehalten wie er und ein Knecht, es wäre mein und meines kleinen Häufchens übel gewahrt gewesen. [...] Er war der bravste, den ich gesehen habe. Er setzte mir heiß zu. Wenn ich dachte, ich hätte ihn von mir gebracht, wollte mit andern zu schaffen haben, war er wieder an mir, und schlug feindlich zu. Er hieb mir auch durch den Panzerärmel hindurch, daß es ein wenig gefleischt hatte. [...] Er gefiel mir mehr als zu wohl.“<sup>217</sup>

An dieser Haltung lässt sich sehr gut aufzeigen, dass bei all seinem Stolz und seinem Selbstbewusstsein Götz nicht daran gelegen ist, einen nahezu ebenbürtigen Gegner abzuwerten. Goethe verleiht ihm eine außergewöhnliche Selbstverständlichkeit, mit der er einen integren Standpunkt vertritt. Götz sieht große Leistungen und Fähigkeiten anderer nicht als Bedrohung, sondern erkennt darin ein ritterliches Ideal, nach dem er selbst ebenfalls strebt.

Lerse bekundet:

„Von Jugend auf dien ich als Reitersknecht, und hab's mit manchem Ritter aufgenommen. Da wir auf Euch stießen, freut ich mich. Ich kannte Euren Namen, und da lernt ich Euch kennen. Ihr wißt, ich hielt nicht stand; Ihr saht, es war nicht Furcht, denn ich kam wieder. Kurz, ich lernt Euch kennen, und von Stund an beschloß ich, Euch zu dienen. [...] Auf ein Jahr. Ohne Entgelt.“<sup>218</sup>

Von Berlichingen und der Kampf werden wieder und wieder stark miteinander in Verbindung gesetzt. Es scheint dabei noch mehr zu sein als reines Talent für die Kampfkunst – anhand von Götz' Schwertführung wird es für andere möglich, seinen herausragenden Charakter zu erkennen, die Vorzüglichkeit in seinem Wesen, die gleichermaßen von einem sehr brennenden, impulsiven, leidenschaftlichen Zug, wie auch von einer noblen Ehrenhaftigkeit geprägt ist.

Thorslev hat diese Eigenschaften als ein wichtiges Merkmal des Noble Outlaws definiert, das sich Götz von Berlichingen und auch Karl von Moor teilen:

„In all his appearances the Noble Outlaw personified the Romantic nostalgia for the days of personal heroism, for the age when it was still possible for a leader to dominate his group of followers by sheer physical courage, strength of will, and personal magnetism.

Of course such *Führerschaft* was possible pre-eminently in the small organic group of the robber band: hence the Noble Outlaw usually appears as the leader of a group

---

<sup>217</sup> Goethe Götz 2005 (1773) : 128

<sup>218</sup> Goethe Götz 2005 (1773) : 129

of comrades of undying loyalty. Within this society in miniature he is a »natural« leader, owing his position neither to hereditary rank alone nor, of course, to popular election; his authority is unquestioned, and is as integral a part of his person as his commanding voice or his all-seeing, dark, and terrifying eyes.”<sup>219</sup>

Sie sind Männer ohne Gleichen, deren Position von keinem anderen eingenommen werden *kann*. Ihre natürliche Überlegenheit wird nahezu instinktiv erkannt, von Verbündeten wie Feinden gleichermaßen, als handle es sich um eine überirdische und unübersehbare Qualität.

Die Entscheidungen von Götz als Noble Outlaw sind absolut, seine Positionen klar, und dementsprechend lassen sich alle anderen Personen in dieser Konstellation ebenfalls einordnen. Der Knappe Georg bringt es auf den Punkt, indem er sagt: „Ich sagte, es gäbe nur zweierlei Leut, brave und Schurken, und ich diene Götz von Berlichingen.“<sup>220</sup>

Der Rezipient wird sehr schnell mit den unterschiedlichen Bewältigungsstrategien zur Konfliktlösung einzelner Figuren konfrontiert. Während Götz einen sehr direkten Vorstoß wagt und sowohl an alte Freundschaft als auch ein neues Ehebündnis mit Weislingen anzuknüpfen versucht, sind die Strategien desselben und des Bischofs völlig andere: So versuchen sie beispielsweise, den Kaiser höchstpersönlich gegen Götz aufzubringen. Dabei nutzen sie den Umstand, dass Götz zuvor eine Nürnberger Kaufmannsgruppe überfallen hat, die diese Tat nun beim Kaiser anzeigen will<sup>221</sup>. Weislingen empfiehlt dem Kaiser Strenge im Umgang mit Berlichingen und seinem Verbündeten Selbitz:

„Ich halte für nichts tunlicher, wenn Eure Majestät und die Fürsten sich über andern unbedeutenden Zwiſt vereinigen könnten. Es ist mit nichten ganz Deutschland, das über Beunruhigung klagt. Franken und Schwaben allein glimmt noch von den Resten des innerlichen verderblichen Bürgerkriegs. Und auch da sind viele der Edeln und Freien, die sich nach Ruhe sehnen. Hätten wir einmal diesen Sickingen, Selbitz – Berlichingen auf die Seite geschafft, das übrige würde bald von sich selbst zerfallen. Denn sie sind’s, deren Geist die aufrührische Menge belebt.“<sup>222</sup>

---

<sup>219</sup> Thorslev 1962 : 69

<sup>220</sup> Goethe Götz 2005 (1773) : 116

<sup>221</sup> Vgl. Goethe Götz 2005 (1773) : 121 f.

<sup>222</sup> Goethe Götz 2005 (1773) : 122

Der Kaiser zögert aufgrund seiner Angewiesenheit auf Götz von Berlichingen und seinesgleichen im Kriegsfall, nennt sie sogar „tapfer und edel“<sup>223</sup>, doch lässt er sich schließlich von Weislingen dahingehend beeinflussen, einen Befehl zur Gefangennahme zu erlassen:

„Jetzt wär eine schöne Gelegenheit wider den Berlichingen und Selbitz; nur wollt ich nicht, daß ihnen was zu Leid geschehe. Gefangen möchte ich sie haben, und dann müßten sie Urfehde schwören, auf ihren Schlössern ruhig zu bleiben und nicht aus ihrem Bann zu gehen.“<sup>224</sup>

Es ist hier sehr offensichtlich, dass selbst der Kaiser – so wenig erfreut er durch die Zwistigkeiten innerhalb seines Reiches auch ist – die Tugenden von Götz von Berlichingen bemerkt und schätzt. Ihn tapfer und edel zu nennen, markiert ein weiteres Mal die Kernqualitäten von Berlichingen, seinen Mut und seine noble Gesinnung, durch die er sich von anderen unterscheidet. Nicht nur jene, die Götz verpflichtet oder im Rang untergeordnet sind, können diese Merkmale erkennen und bewundern, sondern auch derjenige, dem er wiederum zur Treue verpflichtet ist.

Der Kaiser wird von Goethe als schlecht beraten gezeichnet; es ist Weislingens Intrige und dessen nachdrücklichen Empfehlungen, die den Kaiser gegen Götz von Berlichingen vorgehen lassen. Er selbst befindet sich in einer schwierigen Position, ein großes und historisch bedingt zersplittertes Reich zusammenzuhalten. Dementsprechend richtet sich von Berlichingens Zorn nicht gegen den Kaiser selbst, als er von dessen Maßnahmen erfährt:

„Es lebe der Kaiser! [...] Das soll unser vorletztes Wort sein, wenn wir sterben! Ich lieb ihn, denn wir haben einerlei Schicksal. Und ich bin noch glücklicher als er. Er muß den Reichsständen die Mäuse fangen, inzwischen die Ratten seine Besitztümer annagen. Ich weiß, er wünscht sich manchmal lieber tot, als länger die Seele eines so krüppeligen Körpers zu sein.“<sup>225</sup>

Wie für den Noble Outlaw typisch, hat auch Götz von Berlichingen folglich keine Ambitionen, das ganze System der Feudalherrschaft auszuhebeln. Seine Form von Rebellion ist die gegen Ränkespiele und Hofintrigen, die ihm aufgrund seines charakterstarken Naturells zuwider sind. Er richtet sich nicht gegen den Kaiser,

---

<sup>223</sup> Goethe *Götz 2005* (1773) : 122 f.

<sup>224</sup> Goethe *Götz 2005* (1773) : 123

<sup>225</sup> Goethe *Götz 2005* (1773) : 141



sondern lediglich gegen dessen Vertreter und – ganz seinem Typus entsprechend – einem als Unrecht wahrgenommenen Befehl.

Goethe erschafft hier, am Vorabend der Französischen Revolution, in einer Phase, da in den europäischen Monarchien und Aristokratien die Zustände bereits deutlich bröckeln, ein außergewöhnliches Werk inmitten dieses Spannungsfeldes, indem er Götz erst die Losung „Es lebe die Freiheit!“<sup>226</sup> sprechen lässt, im nächsten Atemzug aber auch:

„Und wenn die uns überlebt, können wir ruhig sterben. Denn wir sehen im Geist unsere Enkel glücklich und die Kaiser unsrer Enkel glücklich. [...] Hab ich nicht unter den Fürsten treffliche Menschen gekannt, und sollte das Geschlecht ausgestorben sein? Gute Menschen, die in sich und ihren Untertanen glücklich waren; die einen edeln freien Nachbarn neben sich leiden konnten; und ihn weder fürchteten noch beneideten; denen das Herz aufging, wenn sie viel ihresgleichen bei sich zu Tisch sahen, und nicht erst die Ritter zu Hofschranzen umzuschaffen brauchten, um mit ihnen zu leben. [...] Ich erinnere mich zeitlebens, wie der Landgraf von Hanau eine Jagd gab, und die Fürsten speisten und das Landvolk all herbeilief, sie zu sehen. Das war keine Maskerade, die er sich selbst zu Ehren angestellt hatte. [...] Sollten wir nicht hoffen, daß mehr solcher Fürsten auf einmal herrschen können? daß Verehrung des Kaisers, Fried und Freundschaft der Nachbarn und Lieb der Untertanen der kostbarste Familienschatz sein wird, der auf Enkel und Urenkel erbt? Jeder würde das Seinige erhalten und in sich selbst vermehren, statt daß sie jetzo nicht zuzunehmen glauben, wenn sie nicht andere verderben.“<sup>227</sup>

Auch hier verdeutlicht sich das von Thorslev als romantische Nostalgie bezeichnete Sehnen nach einem längst vergangenen Heldenbegriff. Es ist dementsprechend nicht verwunderlich, dass Goethe mit Götz von Berlichingen einen spätmittelalterlichen Stoff verarbeitet:

„[...] in general the Romantic poets turned to literary precedents for their Noble Outlaws – to the close of the Middle Ages, to the robber barons of Germany, or the border outlaws of England and Scotland. They turned to the last fading days of little »organic« societies, to the days of personal loyalties, personal justice, and personal heroism, before the rise of the new nationalistic states with their ever increasing bureaucracy.“<sup>228</sup>

Wie auch Karl von Moor kommt Berlichingen mit dem Klerus in Berührung. Im Gegensatz zu dem Pater, der an Karls Rhetorik scheitert, hat Goethe sich dazu entschieden, zwei Kirchenmänner auftreten zu lassen – einer davon in der Funktion

---

<sup>226</sup> Goethe Götz 2005 (1773) : 141

<sup>227</sup> Goethe Götz 2005 (1773) : 141 f.

<sup>228</sup> Thorslev 1962 : 68

von Berlichingens Gegenspieler, dem Bischof von Bamberg, der einen von Berlichingens Knechten gefangen hält und gegen Götz intrigiert. Der Bischof rückt zwar im Vergleich zu Weislingen durch dessen persönlicheren Verrat nach und nach in die Rolle des sekundären Feindes, wird aber klar über seine Götz nicht wohlgesonnene Haltung definiert.

Als hochrangiger Kirchenfürst ist er weniger in theologische Belange, als in politische Streitigkeiten verstrickt. Der Rezipient begegnet ihm in seinem bischöflichen Palast, wo er die Nachricht empfängt, dass Weislingen, seine rechte Hand, von Götz gefangengenommen wurde<sup>229</sup> und schließlich zusammen mit Liebetaut, der für ihn etwa die Rolle eines Hofnarren und Boten erfüllt, den Plan ersinnt, wie er die Gefolgschaft Weislingens zurückgewinnen kann. Dabei scheut er sich nicht, die schöne Witwe Adelheid von Walldorf als Lockmittel einzusetzen<sup>230</sup>. Obwohl der Bischof abgesehen von seiner Fehde nicht als überaus negativ charakterisiert wird – und tatsächlich seine Wut über Weislingens Wortbruch ihm gegenüber als nachvollziehbar gezeigt wird<sup>231</sup> – so ist doch offensichtlich, dass ihm aufgrund seiner gehobenen Position und seiner politischen Verwicklung die instinktive Anerkennung für Berlichingens Wesen fehlt.

Anders sieht es bei Bruder Martin aus, den Berlichingen in einer Herberge im Wald trifft. Dieser ruft aus, als er von der Identität seines Gegenübers erfährt:

„So seid Ihr Götz von Berlichingen! Ich danke dir, Gott, daß du mich ihn hast sehen lassen, diesen Mann, den die Fürsten hassen und zu dem die Bedrängten sich wenden! [...] Laßt mir diese Hand, laßt mich sie küssen!“<sup>232</sup>

Vorbei ist die Zeit der kompletten absolutistischen Verschränkung von Kirche und Krone und der unumstößlichen Legitimierung des hierarchischen Feudalsystems durch Gottes Gnaden – im *Götz von Berlichingen* ist das Problemfeld der menschlichen Schwäche bei Personen großer Macht bereits deutlich vorhanden. Bruder Martin verehrt Götz für seinen Widerstand gegen tyrannische Fürsten und seine Verbundenheit mit dem einfachen Volk.

---

<sup>229</sup> Vgl. Goethe *Götz* 2005 (1773) : 97

<sup>230</sup> Vgl. Goethe *Götz* 2005 (1773) : 106

<sup>231</sup> Vgl. Goethe *Götz* 2005 (1773) : 110 f.

<sup>232</sup> Goethe *Götz* 2005 (1773) : 81

Er selbst spürt eine Form des wilden Sehns und zeigt eine Ahnung von kämpferischem Naturell: Der Geistliche hadert nicht nur damit, auf Wein und kulinarische Genüsse verzichten zu müssen<sup>233</sup>, sondern äußert ganz klar:

„Wollte Gott, meine Schultern fühlten Kraft, den Harnisch zu ertragen, und mein Arm Stärke, einen Feind vom Pferd zu stechen! – Arme schwache Hand, von jeher gewöhnt, Kreuze und Friedensfahnen zu führen und Rauchfässer zu schwingen, wie wolltest du Lanze und Schwert regieren! Meine Stimme, nur zu Ave und Halleluja gestimmt, würde dem Feind ein Herold meiner Schwäche sein, wenn ihn die Eurige überwältigte. Kein Gelübde sollte mich abhalten, wieder in den Orden zu treten, den mein Schöpfer selbst gestiftet hat!“<sup>234</sup>

Martin drückt mit größtem Bedauern die Unmöglichkeit einer solchen Entscheidung aus. Berlichingen empfindet für diese Ehrlichkeit und die Begeisterung in seinem Gegenüber Respekt und Sympathie. Als Martin zudem noch die Frau als die „Krone der Schöpfung“<sup>235</sup> bezeichnet, zeigt Berlichingen seine Empathie, indem er bei sich murmelt: „Es dauert mich! Das Gefühl seines Standes frißt ihm das Herz.“<sup>236</sup>

Anders als bei Karl ist die Unterredung mit einem Geistlichen für Götz also keine schlechte Erfahrung; er trifft vielmehr auf einen weiteren Bewunderer und Gleichgesinnten. Als wiederkehrendes Element ist jedoch zu verzeichnen, dass Götz als Noble Outlaw mit der Form von Bigotterie hadert, die eher dem Bischof zuzuordnen ist, der mehr als weltlicher Fürst auftritt denn als spiritueller Führer. Er steht nicht gegen die Kirche, sondern gegen Machtüberschreitungen der intriganten Art, will nicht ein ganzes System aushebeln, sehnt sich aber nach persönlicher Gerechtigkeit und verfolgt ein nostalgisches Heroenideal, das auf physischer Stärke, einem leidenschaftlichen Charakter und einem gewissermaßen genuinen Moralkodex aufbaut.

Ingrid Benecke hat in ihrem Werk *Der gute Outlaw* (1972) Studien zu dem ursprünglichen literarischen Typus aus der Literatur des 13. und 14. Jahrhunderts ähnliche Ergebnisse erbracht und fasst zusammen:

„Der gute Outlaw des 13. Jhs. verkörpert den treuen Vasallen, den erfolgreichen Widerstandskämpfer und Überwinder des Bösen im feudalethischen Sinne.“<sup>237</sup>

---

<sup>233</sup> Vgl. Goethe Götz 2005 (1773) : 78 ff.

<sup>234</sup> Goethe Götz 2005 (1773) : 80

<sup>235</sup> Goethe Götz 2005 (1773) : 81

<sup>236</sup> Goethe Götz 1772 : 81

<sup>237</sup> Benecke 1972 : 132

Der Erfolg ihrer Untersuchungsobjekte grenzt sich jedoch scharf von den Noble Outlaws des 18. Jahrhunderts ab. Karl und Götz teilen sich das Schicksal mit vielen Beispielen der ihnen verwandten Typen in dem Sinne, dass das Werk mit ihrem Tod endet, ja, dass es so enden *muss*.

Ein Bauernaufstand treibt Götz dazu, seinen Schwur, auf seiner Burg zu verweilen, zu brechen. Die Bauern drängen ihn dazu, ihr Anführer zu werden, um sie vor den hohen Herren zu repräsentieren und ihre Rechte zu verteidigen. Götz nimmt unter der Bedingung der Rechtschaffenheit ihres Begehrens und ihrer Methoden an:

„Warum seid ihr ausgezogen? Eure Rechte und Freiheiten wiederzuerlangen? Was wütet ihr und verderbt das Land! Wollt ihr absteigen von allen Übeltaten, und handeln als wackere Leute, die wissen, was sie wollen, so will ich euch behülflich sein zu euren Forderungen, und auf acht Tag euer Hauptmann sein. [...] Und gelobt mir, den Vertrag, den ihr mit mir gemacht, schriftlich an alle Haufen zu senden, ihm bei Strafe streng nachzukommen.“<sup>238</sup>

Trotz dieser Rückversicherungen kann Götz nicht verhindern, dass der Mob der wütenden Bauern die Burg Miltenberg überfällt und in Brand setzt, woraufhin er sich von seiner Aufgabe als Hauptmann lossagt und seinen Burschen Georg aussendet, um den Aufständischen seinen Entschluss mitzuteilen<sup>239</sup>. Schließlich erreicht ihn die Nachricht, dass die Bauern von einem Trupp niedergeschlagen wurden, und begreift, dass Georg vermutlich unter den Gefangenen oder Getöteten sein muss<sup>240</sup>. Er macht sich auf, um ihn zu befreien, wird aber in dem Tumult verletzt.

Erneut zeigt sich, wie beliebt Götz bei allen Ständen und Gruppierungen ist, als er in einem Zigeunerlager aufgenommen und dort medizinisch versorgt wird; der Zigeunerhauptmann bekennt sogar: „Wer sollte Euch nicht kennen! Götz, unser Leben und Blut lassen wir vor Euch.“<sup>241</sup>, und fährt mit seinen Männern fort, Götz vor seinen Verfolgern zu beschützen.

Götz kommentiert diese als paradox empfundene Situation mit den Worten: „O Kaiser! Kaiser! Räuber beschützen deine Kinder. [...] Die wilden Kerls, starr und treu!“<sup>242</sup> und schließt sich trotz seiner Verletzungen dem Kampf an. Sie alle können

---

<sup>238</sup> Goethe Götz 2005 (1773) : 160

<sup>239</sup> Vgl. Goethe Götz 2005 (1773) : 163

<sup>240</sup> Vgl. Goethe Götz 2005 (1773) : 164

<sup>241</sup> Goethe Götz 2005 (1773) : 166

<sup>242</sup> Goethe Götz 2005 (1773) : 166

jedoch nicht verhindern, dass der Trupp der Bündischen siegt, ein Blutbad anrichtet und Götz gefangen nimmt.

Die Antwort der Obrigkeit auf den Aufstand sind drakonische Strafen, Lerse spricht von „unerhörten Exekutionen“<sup>243</sup>, davon, dass die Menschen „lebendig verbrannt, zu Hunderten gerädert, gespießt, geköpft, geviertelt“<sup>244</sup> würden.

Der verwundete und inhaftierte Götz hat indes jeglichen Lebensmut verloren. Selbst die Pflege und der Beistand seiner Frau können ihn nicht aufrichten. Er klagt:

„Suchtest du den Götz? Der ist lang hin. Sie haben mich nach und nach verstümmelt, meine Hand, meine Freiheit, Güter und guten Namen. Mein Kopf, was ist an dem?“<sup>245</sup>

Anders als bei den Outlaws des Mittelalters gibt es hier keine Rückkehr eines besseren Monarchen oder die Erkenntnis des Herrschers, er müsste aufgrund des edelmütigen Charakters seines über die Stränge schlagenden Vasallen intervenieren. Stattdessen scheitert Götz an der Diskrepanz seiner idealisierten Vorstellung einer gerechten Welt und der Realität, in der er sich befindet. Dabei ist nicht außer Acht zu lassen, dass er Recht und Unrecht komplett egozentrisch definiert und mit der Überzeugung auftritt, dass seine heroische Grunddisposition, seine körperliche Überlegenheit und seine lodernde Willensstärke genug Gründe sind, um bestehende Regeln für ihn unwirksam zu machen. Er bewegt sich stets innerhalb seines eigenen moralischen Kodex und priorisiert diesen im Vergleich zu bestehenden Gesetzen und Verpflichtungen.

Somit empfindet er keine Reue ob seiner Taten, als er in seiner Zelle im Sterben liegt. Trotzdem begegnet der Rezipient einem veränderten Götz, der des Kampfes müde erscheint. Seine Resignation wird dabei nicht als Aufgeben gezeigt, sondern als das unvermeidliche Scheitern an einer ungerechten und grausamen Gesellschaft. „Stirb, Götz – Du hast dich selbst überlebt, die Edeln überlebt.“<sup>246</sup>, so spricht er zu sich selbst, als er von dem Tod des jungen Georg erfährt. In den Momenten seines eigenen Ablebens zeigt sich, dass der Noble Outlaw trotz seiner Lautstärke, seiner Extraversion und seiner *larger-than-life*-Attitüde ein ebenso empfindsam gestalteter

---

<sup>243</sup> Goethe Götz 2005 (1773) : 168

<sup>244</sup> Goethe Götz 2005 (1773) : 168

<sup>245</sup> Goethe Götz 2005 (1773) : 172

<sup>246</sup> Goethe Götz 2005 (1773) : 175

Typus wie der Man of Feeling ist. Die dunkle Seite des Typus, die diesen ebenfalls in Richtung Tod drängt, wird über die in den Stunden seines Sterbens einsetzende Melancholie unterstrichen:

„Er war der beste Junge unter der Sonne und tapfer. – Löse meine Seele nun. – Arme Frau. Ich lasse dich in einer verderbten Welt. Lerne, verlaß sie nicht. – Schließt eure Herzen sorgfältiger als eure Tore. Es kommen die Zeiten des Betruges, es ist ihm Freiheit gegeben. Die Nichtswürdigen werden regieren mit List, und der Edle wird in ihre Netze fallen. [...] Gebt mir einen Trunk Wasser! – Himmlische Luft – Freiheit! Freiheit!“<sup>247</sup>

Freiheit, das wird Götz' letztes Wort – und gleichzeitig spricht er eine unheilvolle Prophezeiung über die kommenden Zeiten aus. Goethe lässt Götz als sich dessen bewusst erscheinen, dass er am Ende seiner Ära und einer unabwendbaren Veränderung entgegen steht.

Thorslev merkt an:

„There are of course individual villains in the drama – Götz's treacherous friend Weislingen, or the Bishop of Bamberg – but the real villain of the piece is nothing more than »bureaucracy.« The Emperor himself is a sympathetic character (one is reminded of Robin Hood and Richard Coeur de Lion), but his good intentions are constantly frustrated by the corruption and inefficiency of the courts, and above all the shortsightedness and selfishness of the petty princes who come between the Emperor and his just decrees“<sup>248</sup>

Götz resümiert:

„Wen Gott niederschlägt, der richtet sich selbst nicht auf. Ich weiß am besten, was auf meinen Schultern liegt. Unglück bin ich gewohnt zu dulden. Und jetzt ist's nicht Weislingen allein, nicht der Tod des Kaisers und meine Wunden – es ist alles zusammen. Meine Stunde ist kommen. Ich hoffte, sie sollte sein wie mein Leben. Sein Wille geschehe!“<sup>249</sup>

Er bittet daraufhin, in den Garten des Gefängnisses gebracht zu werden, was man ihm auch gewährt. Zwei kleine Aspekte werden dabei verdeutlicht: Zum Einen sucht er, dem Man of Feeling oder sogar dem Child of Nature ähnlich, den Kontakt zur Natur im letzten Moment seines Lebens. Der freie Himmel über ihm symbolisiert direkt die rohe und ursprüngliche Kraft des Noble Outlaw, die sich von irdischen Ketten und Mauern nicht dauerhaft halten lässt. So ist es nur der Tod, nur Gott, nur das

---

<sup>247</sup> Goethe Götz 2005 (1773) : 175

<sup>248</sup> Thorslev 1962 : 71

<sup>249</sup> Goethe Götz 2005 (1773) : 173

überirdische Schicksal, das ihn letztendlich überwindet und gleichzeitig ultimativ befreit: Sein Tod ist schlussendlich nicht die unvermeidliche Niederlage am Ende seines Lebens, sondern das Sprengen weltlicher Ketten. Auf seinen Ausruf „Freiheit“<sup>250</sup> antwortet seine Frau nämlich: „Nur droben, droben bei dir. Die Welt ist ein Gefängnis.“<sup>251</sup> und sein treuer Gefährte Lerse erhält das Schlusswort des Stücks mit der warnenden Botschaft: „Wehe der Nachkommenschaft, die dich verkennt!“<sup>252</sup>. Während Karl von Moor seinen Entschluss, sich auszuliefern und zu sterben, um jemand Bedürftigem das Kopfgeld zu geben, fast mit einer gewissen zynischen Lässigkeit trifft, ist Götz von Berlichingens Tod von einer schwermütigen Imposanz. Das Bild des im Garten dahinscheidenden Götz, umgeben von den ihm verbliebenen Getreuen und seiner Frau, fügt sich nahtlos in die evozierte Impression eines frühzeitlichen Helden ein, für den die irdische Welt nur die Zwischenstation zur Unsterblichkeit war.

Mit einem dritten Beispiel kann eine spannende Nuance des Noble Outlaw vorgestellt werden: d’Artagnan, der Protagonist des 1844 erschienenen Abenteuerromans *Die drei Musketiere* aus der Feder von Alexandre Dumas. Die Erzählung folgt den Erlebnissen des jungen Gascogners, der 1625 seine Heimat verlässt, um in Paris Mitglied der Garde der Musketiere des Königs zu werden, und dabei die Freundschaft der außergewöhnlichen drei Freunde Athos, Porthos und Aramis gewinnt.

Dumas hat seinen Protagonisten lose auf der von Gatien de Courtilz de Sandras veröffentlichten Biografie des 1673 verstorbenen Charles de Batz de Castelmoré aufgebaut, der selbst als Graf d’Artagnan bekannt war.

D’Artagnan erscheint in Dumas’ Werk stark fiktionalisiert und hat durch die zahlreichen Adaptationen sein realhistorisches Vorbild an Bekanntheit weitgehend überflügelt.

Wenn der Roman – in diesem Fall in der deutschen Übersetzung von August Zoller aus dem Jahr 1845, durchgesehen und neu bearbeitet von Michael Adrian – genauer betrachtet wird, so ist eine klare Aussage, die a priori getroffen werden kann, dass

---

<sup>250</sup> Goethe *Götz* 2005 (1773) : 175

<sup>251</sup> Goethe *Götz* 2005 (1773) : 175

<sup>252</sup> Goethe *Götz* 2005 (1773) : 175

Alexandre Dumas es aufs Vortrefflichste versteht, seinem Abenteuerroman durch eine fortwährende schillernde Überzeichnung seiner Figuren eine satirische Raffinesse zu verleihen. Mit einer Entstehungsphase in den frühen 1840er Jahren trifft *Die drei Musketiere* als einziges der drei für den Noble Outlaw ausgewählten Werke einen postrevolutionären und postnapoleonischen Zeitraum, immerhin mehr als ein halbes Jahrhundert nach der Französischen Revolution. Vier Jahre später wird in Frankreich die Zweite Französische Republik nach Absetzung des sog. Bürgerkönigs Louis-Philippe von Orléans ausgerufen und mit Louis Napoléon Bonaparte ein Neffe des ehemaligen Kaisers zum Staatspräsidenten gewählt.

Dementsprechend liest sich *Die drei Musketiere* gewissermaßen losgelöst von den zeitgenössischen politischen Verwicklungen und zeigt dennoch einen ganz neuen literarischen Umgang mit den Spannungsfeld royaler Autorität gegenüber individuellen Subjekten.

Dem Leser wird der junge d'Artagnan dabei von dem auktorialen Erzähler folgendermaßen vorgestellt:

„Ein junger Mann ... entwerfen wir sein Porträt mit einem Federzug: Man denke sich Don Quijote mit achtzehn Jahren, Don Quijote ohne Bruststück, ohne Panzerhemd und ohne Beinschienen; Don Quijote in einem wollenen Wams, dessen blaue Farbe sich in eine unbestimmbare Nuance von Weinhefe und Himmelblau verwandelt hatte. Langes, braunes Gesicht, hervorspringende Backenknochen (ein Zeichen von Schlaueit), außerordentlich stark entwickelte Kiefermuskeln – ein untrügliches Zeichen, an dem der Gascogner selbst ohne Baret zu erkennen ist, und unser junger Mann trug ein mit einer Art von Feder verziertes Baret; der Blick offen und intelligent; die Nase gebogen, aber fein gezeichnet; zu groß für einen Jüngling, zu klein für einen gestandenen Mann, würde ihn ein ungeübtes Auge für einen reisenden Pächtersohn gehalten haben, hätte er nicht den langen Degen getragen, der ihm, an einem ledernen Wehrgehänge befestigt, beim Gehen an die Waden schlug und an das struppige Fell seines Pferdes, wenn er ritt.“<sup>253</sup>

D'Artagnan stammt aus einer angesehenen, doch ländlich lebenden Familie, die, laut seines Vaters eigenen Worten, eine Ehre besitzt, auf die sie aufgrund ihres „alten Adels Anspruch“<sup>254</sup> hat. Der junge Mann wird von seinen Eltern entlassen, um seinen Traum zu verwirklichen, Musketier in Paris zu werden. Neben einem Pferd von ungewöhnlicher Farbe erhält er von seinem Vater auch den Rat, lediglich vom König

---

<sup>253</sup> Dumas 2016 (1844) : 10

<sup>254</sup> Dumas 2016 (1844) : 11



und Kardinal alles zu erdulden, ansonsten aber die kleinste Beleidigung als Ehrverletzung und somit Anlass für ein Duell zu nehmen<sup>255</sup>. Er erhält außerdem ein Empfehlungsschreiben seines Vaters an Monsieur de Tréville, den Hauptmann der Musketiere, „das heißt Anführer einer Legion von Cäsaren, die der König sehr hoch achtet und der Kardinal fürchtet, der sich sonst bekanntlich vor nichts zu fürchten pflegt“<sup>256</sup>.

Somit ist es nicht verwunderlich, dass d’Artagnan auf seiner Reise des Öfteren in Streit gerät, darunter auch mit dem späteren sekundären Antagonisten, dem Comte de Rochefort<sup>257</sup>. Selbst seine ersten Begegnungen mit seinen späteren besten Freunden führen alle zu einem Duell am gleichen Tag im Abstand von jeweils einer Stunde<sup>258</sup>. D’Artagnan zeigt sich dabei im Gegensatz zu dem hitzköpfigen Temperament, das ihn erst in diese Lage gebracht hat, als ehrenhaft und galant:

„»Und nun, da Ihr beisammen seid, meine Herren«, sagte d’Artagnan, »erlaubt mir, meine Entschuldigungen vorzubringen.«

Bei dem Wort *Entschuldigungen* zog eine Wolke über die Stirn von Athos; ein hochmütiges Lächeln glitt über die Lippen von Porthos, und ein verneinendes Zeichen war die Antwort von Aramis.

»Ihr versteht mich nicht, meine Herren«, sagte d’Artagnan mit hochgestrecktem Haupt, auf dem in diesem Augenblick ein Sonnenstrahl spielte, der die feinen, kühnen Linien vergoldete. »Ich bitte Euch um Vergebung, falls ich nicht imstande sein sollte, meine Schuld bei allen dreien abzutragen; denn Monsieur Athos hat das Recht, mich zuerst zu töten, was Eurer Schulforderung, Monsieur Porthos, viel von ihrem Wert nimmt und die Eure, Monsieur Aramis, beinahe null und nichtig macht. Und nun, meine Herren, noch einmal, entschuldigt mich, aber nur in diesem Sinne. Et en garde!«

Nach diesen Worten zog d’Artagnan mit der ritterlichsten Geste, die sich denken lässt, seinen Degen.“<sup>259</sup>

Bevor ihr Duell jedoch stattfinden kann, werden sie von den Männern des Kardinals unter der Führung eines Monsieur de Jussac unterbrochen. Jener will Athos, Porthos

---

<sup>255</sup> Vgl. Dumas 2016 (1844) : 10 f.

<sup>256</sup> Dumas 2016 (1844) : 12

<sup>257</sup> Vgl. Dumas 2016 (1844) : 13 ff.

<sup>258</sup> Vgl. Dumas 2016 (1844) : 67

<sup>259</sup> Dumas 2016 (1844) : 68

und Aramis mit einem Verweis auf das Duellverbot verhaften, gestattet d'Artagnan aber, den Schauplatz unbeschadet zu verlassen<sup>260</sup>. D'Artagnan hat andere Absichten:

„Dieser kurze Augenblick genügte für d'Artagnan, seinen Entschluss zu fassen. War dies eines von den Ereignissen, die über das Leben eines Menschen entscheiden, so war eine Wahl zwischen dem König und dem Kardinal zu treffen, und hatte er gewählt, so musste er dabei bleiben. Wenn er sich schlug, beging er einen Ungehorsam gegen das Gesetz, setzte seinen Kopf aufs Spiel und machte sich mit einem Mal einen Minister zum Feind, der mächtiger war als der König selbst. Dies begriff der junge Mann, und wir haben zu seinem Lobe zu erwähnen, dass er nicht eine Sekunde zögerte. Er wandte sich an Athos und seine Freunde und sagte:  
»Ich habe an Euren Worten, wenn es erlaubt ist, etwas auszusetzen. Ihr sagtet, Ihr wäret nur zu dritt, doch mir scheint, wir sind unser vier.«  
»Ihr gehört ja nicht zu uns«, sprach Porthos.  
»Allerdings«, entgegnete d'Artagnan, »wenn man vom Gewand ausgeht, aber nicht, wenn man vom Gemüt ausgeht. Mein Herz ist das eines Musketiers, das fühle ich wohl, meine Herren, und es reißt mich fort.«<sup>261</sup>

Hierbei ist interessant, dass d'Artagnan seine Entscheidung, Widerstand gegen die Männer des Kardinals zu leisten, emotional begründet. Er spricht von seinem Herzen, das ihn, seiner Meinung nach, im Geiste bereits zu einem Musketier macht. Die Verpflichtung zur Ehre ist für d'Artagnan etwas Instinktives und nicht an Edikte gebunden; es gibt für ihn einen übergeordneten Sinn der Ritterlichkeit, der auch Wirksamkeit zeigt, wenn nach ihm zu handeln die Feindschaft mit dem gefährlichen Kardinal nach sich zieht. Viel mehr noch; er *muss* seinem Herzen folgen, das intuitiv und von Zweifeln befreit einen deutlichen Kurs vorgibt.

Sein Kampfstil macht seiner geistigen Haltung alle Ehre:

„Das Herz des jungen Gasconner schlug, dass es ihm beinahe die Brust zersprengte, nicht aus Furcht, von der Gott sei Dank keine Rede sein konnte, sondern aus Eifer. Er kämpfte wie ein wütender Tiger, drehte sich zehnmal um seinen Gegner und wechselte zwanzigmal seine Stellung und seinen Platz. [...] Jussac wollte der Sache ein Ende machen und führte mit einem Ausfall, bei dem er fast zu Boden ging, einen furchtbaren Hieb nach seinem Gegner. Aber dieser parierte, und während Jussac sich wieder erhob, wand er sich schlangengleich unter seinem Stahl hindurch und stieß ihm den Degen durch den Leib. Jussac fiel wie eine träge Masse zu Boden.“<sup>262</sup>

---

<sup>260</sup> Vgl. Dumas 2016 (1844) : 70

<sup>261</sup> Dumas 2016 (1844) : 70

<sup>262</sup> Dumas 2016 (1844) : 71 f.

D'Artagnan mangelt es aufgrund seiner Jugend zwar an Erfahrung, doch macht er dies durch seine Agilität und seinen Mut wett.

Dieses Duell und sein Verhalten reichen aus, um ihm bei den drei Musketieren viel Ansehen und Bewunderung einzubringen und ihn für ihre Freundschaft zu qualifizieren.

D'Artagnan unterscheidet sich damit ein wenig von den bereits besprochenen Noble Outlaws, da er sich in Gesellschaft dreier ebenfalls herausragender Männer befindet. Karl von Moor und Götz von Berlichingen sind zentrale Strahlfiguren, an denen alle anderen Charaktere sich zu messen versuchen. Alexandre Dumas hat aber ein Werk geschaffen, in dem eine Vielzahl von außergewöhnlichen Figuren interagieren, für deren Beschreibung Superlative gerade gut genug sind. D'Artagnan zeichnet sich im Vergleich zu ihnen durch seine angeborene und damit fast übernatürliche Disposition zur Galanterie und zum leidenschaftlichen Kampf aus. Er ist von Paris noch gänzlich unverfälscht, strebt nicht nach der Karriere als Musketier, um sich zu bereichern, sondern weil es für ihn keinen anderen Weg *gibt* als dem König in dessen persönlicher Garde zu dienen.

D'Artagnan wird in der darauffolgenden Zeit zu einem festen Mitglied der Freundesgruppe, aber noch nicht in das Korps der Musketiere aufgenommen.

Diese natürliche Vortrefflichkeit wird von den Personen um ihn herum mit beinahe sofortiger Wirkung wahrgenommen:

„»Der Gascogner ist voller kluger Gedanken«, sagte Porthos mit Bewunderung.

»Ich höre ihm gerne zu«, versetzte Athos, »sein Patois ergötzt mich.«

[...]

»Porthos«, sprach Aramis, »Athos hat es dir bereits gesagt, dass du ein Einfaltspinsel bist, und ich schließe mich dem an. D'Artagnan, du bist ein großer Mann, und wenn du einmal in Monsieur de Trévilles Position bist, so bitte ich um deine Protektion für eine Abtei.«<sup>263</sup>

Nicht nur seine Gefährten erkennen d'Artagnans Charakter und Talente, sondern auch andere Figuren innerhalb kürzester Zeit. So gewinnt er im Handumdrehen das Vertrauen der Krämerin der Königin, Madame Constance Bonacieux, die sich im

---

<sup>263</sup> Dumas 2016 (1844) : 122 ff.

Dienste ihrer Herrin in eine gefährliche Lage gebracht hat und von den Männern des Kardinals bedrängt wird, vor denen d'Artagnan sie rettet<sup>264</sup>:

„»Und wenn ich Euch dieses Losungswort gebe«, sprach sie, »würdet Ihr es wohl vergessen, sobald Ihr Euch desselben bedient hättet?«  
»Bei meiner Ehre, so wahr ich ein Edelmann bin«, sagte d'Artagnan in einem Ton, der keinen Zweifel an seiner Aufrichtigkeit zuließ.  
»Gut, ich glaube Euch, Ihr seht aus wie ein braver junger Mann. Überdies ist Euer Glück vielleicht die Folge Eurer Ergebenheit.«<sup>265</sup>

Königin Anna hat sich in eine beginnende emotionale Affäre mit dem Herzog von Buckingham verstrickt und diesem als Liebespfand ein Set Diamantnadeln überlassen<sup>266</sup>, das sie als Geschenk von ihrem Gatten erhalten hatte. Der Kardinal, der das Zerwürfnis der Eheleute wünscht, um die Position des Königshauses zu schwächen, erfährt von der Verbindung und ermutigt den König dazu, von der Königin das Tragen jener Diamantnadeln bei einer öffentlichen Festlichkeit zu verlangen<sup>267</sup>, um ihre Untreue aufzudecken und sie bloßzustellen. Einzig und allein Madame Bonacieux ist der Königin als Freundin geblieben, nachdem ein Großteil ihrer Hofdamen bereits vom Kardinal entfernt wurden, sodass diese die Gefahr auf sich nimmt, ihrer Herrin helfen zu wollen. Sie betraut d'Artagnan und seine drei Freunde damit, nach England zu reisen, um Buckingham um die rechtzeitige Rückgabe der Diamantnadeln zu ersuchen.

George Villiers, der Herzog von Buckingham, „Liebling zweier Könige, im Besitz eines Millionenvermögens, allmächtig in einem Reich, das er je nach Lust und Laune in helle Aufregung versetzte“<sup>268</sup>, wird ebenfalls als eine schillernde und herausragende Persönlichkeit und als außergewöhnlicher Mann gezeichnet, der trotz seiner mannigfaltigen Feinde und seiner schwierigen Position Mut zeigt. Seine Abenteuerlust und die Liebe zum Romantischen werden als „eine der hervorstechendsten Seiten seines Charakters“<sup>269</sup> bezeichnet. Weiter noch: Er sei

---

<sup>264</sup> Vgl. Dumas 2016 (1844) : 130 ff.

<sup>265</sup> Dumas 2016 (1844) : 135

<sup>266</sup> Vgl. Dumas 2016 (1844) : 168

<sup>267</sup> Vgl. Dumas 2016 (1844) : 214

<sup>268</sup> Dumas 2016 (1844) : 161

<sup>269</sup> Dumas 2016 (1844) : 161

„überzeugt, dass die Gesetze, die andere beherrschen, ihn nicht erreichen konnten“<sup>270</sup>.

Buckinghams Darstellung erhält aber eine negative Konnotation durch seine Beziehung zur Königin:

„So war es ihm gelungen, sich wiederholt der schönen und stolzen Anna von Österreich zu nähern und durch die Macht der Verblendung ihre Liebe zu gewinnen.“<sup>271</sup>

Der Kontrast zu d'Artagnan wird wiederholt erzeugt. Dieser besitzt kaum Geld trotz der adligen Abstammung seiner Familie, wird aber sofort als offen, integer und direkt wahrgenommen. Seine Nobilität ist eine echte, eine wahrhaftige, die ihn in ein enges Beziehungsgeflecht einbindet, weil die Figuren um ihn herum darauf positiv reagieren. Beim Herzog von Buckingham wird hingegen von Verblendung gesprochen, von einem Trugbild seiner Macht und seines Reichtums.

Als d'Artagnan im Auftrag der Königin schließlich in London vor ihm steht, kann selbst dieser exaltierte Aristokrat nicht umhin, d'Artagnans Qualitäten zu sehen:

„Während der Herzog dieser Erzählung lauschte, die mit der größten Einfachheit vorgetragen wurde, schaute er d'Artagnan erstaunt an, als könne er nicht begreifen, wie er so viel Mut, so viel Klugheit, so viel Ergebenheit mit einem Gesicht zusammenbringen sollte, das kaum zwanzig Jahre andeutete.“<sup>272</sup>

D'Artagnan exemplifiziert also eine Qualität, die wie bei Götz von Berlichingen oder bei Karl von Moor von anderen unmittelbar wahrgenommen wird, selbst von denen, die rangmäßig über ihm stehen. Dem Rezipienten mag durch die Vielzahl der als tapfer und kühn beschriebenen Charaktere d'Artagnan als Noble Outlaw weniger ins Auge stechen als Karl oder Götz, doch sprechen die Reaktionen dieser anderen Figuren für sich.

Spannend ist auch, in welche Konfliktsituation Dumas d'Artagnan und die Musketiere einbaut. Die drei Autoritätspersonen, die im Werk Macht und Einfluss ausüben, sind der König, die Königin und ganz besonders der Kardinal Richelieu. Für den Leser wird hier die zeitliche Differenz des Entstehungszeitpunkts des Werkes besonders im Verhältnis zum *Götz von Berlichingen* verdeutlicht, wo der Kaiser trotz des direkten

---

<sup>270</sup> Dumas 2016 (1844) : 161

<sup>271</sup> Dumas 2016 (1844) : 162

<sup>272</sup> Dumas 2016 (1844) : 262

Auftretens eine entrückte und distanzierte Position einnimmt. Er ist weniger Person als Funktion. Jetzt, im postrevolutionären Frankreich, sieht das bei den drei mächtigsten Menschen der Erzählung anders aus.

Auf ihre herausragende Stellung werden der Leser und d'Artagnan auf den ersten Seiten durch dessen Vater hingewiesen, der seinen Sohn ermahnt:

„Um deiner selbst und der deinigen willen – unter den deinigen verstehe ich deine Verwandten und deine Freunde – dulde nie etwas, außer von dem Herrn Kardinal und vom König. Durch seinen Mut, höre wohl, nur durch seinen Mut macht ein Edelmann heutzutage sein Glück.“<sup>273</sup>

Dass seine wahre Loyalität dem König gehört, wurde schon im Vorfeld gezeigt, als d'Artagnan diese Entscheidung trifft, zur Waffe gegen die Männer des Kardinals zu greifen. Auch der als sehr positiv charakterisierte, tapfere Hauptmann Tréville hegt eine offenkundige Abneigung gegen den Kardinal, sodass dieser früh als potentieller Antagonist eingeführt wird.

Dessen physische Darstellung sorgt dabei für einige Überraschungen:

„Vor dem Kamin stand ein Mann von mittlerer Gestalt, stolzer, hochmütiger Miene, mit durchdringenden Augen, breiter Stirn und eingefallenem Gesicht, das durch Schnurr- und Knebelbart noch länger wurde. Obwohl er erst sechs- oder siebenunddreißig Jahre alt sein mochte, so waren doch Haupthaar, Schnurrbart und Knebelbart schon am Ergrauen. Dieser Mann trug zwar keinen Degen, sah aber ganz wie ein Soldat aus, und seine büffelledernen, noch leicht mit Staub bedeckten Stiefel deuteten an, dass er an diesem Tag bereits geritten war.

Dieser Mann war Armand-Jean Duplessis, Kardinal von Richelieu, nicht, wie man ihn uns gerne darstellt, hinfällig wie ein Greis, leidend wie ein Märtyrer, mit gebrochenem Körper, erloschener Stimme, in einem großen Lehnstuhl begraben, lebendig nur durch die Kraft seines Genies und den Kampf mit Europa, einzig und allein durch die ewige Tätigkeit seines Geistes aufrechterhaltend: sondern so, wie er in Wirklichkeit zu dieser Zeit war, das heißt ein galanter Kavalier von aufrechter Haltung, dessen körperliche Kräfte zwar schon nachließen, der aber von jener moralischen Kraft getragen wurde, die ihn zu einem der außerordentlichsten Menschen machte, die je gelebt haben [...].“<sup>274</sup>

Der Kirchenfürst ist also viel mehr weltlicher Herrscher als Theologe.

Er reiht sich damit in die Liste der außergewöhnlichen Charaktere des Werkes ein, seine Konnotation ist aber von Anfang an zwiespältig. So sagt beispielsweise Athos

---

<sup>273</sup> Dumas 2016 (1844) : 11

<sup>274</sup> Dumas 2016 (1844) : 181

als Lob zu d'Artagnan, als jener ihm vor ihrem geplanten Duell anbietet, mit ihm einen Heilbalsam zu teilen, um eine bereits vorhandene Wunde zu versorgen:

„»Bei Gott, mein Herr«, sagte Athos, »das ist ein Vorschlag, der mir gefällt. Nicht dass ich ihn annehmen würde, aber auf eine Meile erkennt man daran den Edelmann. So sprachen und handelten die Tapfern in der Zeit Karls des Großen, nach denen sich jeder Kavalier zu bilden suchen muss. Leider befinden wir uns nicht mehr in der Zeit dieses großen Kaisers. Wir leben in der Zeit des Herrn Kardinals [...].“<sup>275</sup>

Nicht nur wird d'Artagnans charakterliche Tugend in den Kontext althergebrachter Helden gesetzt, sondern der Kardinal antithetisch als Marker für den Niedergang dieser Kultur und Gepflogenheiten verwendet. Sein militärisch geprägtes und weltliches Erscheinungsbild erinnert in der Kombination mit den als eingefallen beschriebenen Gesichtszügen demnach eher an den Gothic Villain, der niemals ein lächerlicher, sondern stets ein bedrohlicher Gegner ist. Dabei sind es jedoch nicht seine beachtlichen Erfolge in Kriegsdingen, die veranschaulicht werden, sondern mehr sein manipulatives Talent:

„So geringfügig der Sieg auch war, den er über einen so gewöhnlichen Menschen wie Bonacieux davongetragen hatte, so erfreute sich der Kardinal doch für einen Augenblick an ihm; aber sogleich, als wäre ihm ein neuer Gedanke gekommen, spielte ein Lächeln um seine Lippen, und er sagte, indem er dem Krämer die Hand reichte:

»Steht auf, mein Freund, Ihr seid ein braver Mann.«

»Der Kardinal hat meine Hand berührt! Ich habe die Hand des großen Mannes berührt!«, rief Bonacieux. »Der große Mann hat mich seinen Freund genannt.«

»Ja, mein Freund, ja«, sprach der Kardinal mit dem väterlichen Ton, den er zuweilen anzunehmen wusste, von dem aber nur diejenigen getäuscht wurden, die ihn nicht kannten, »und da man Euch ungerechterweise in Verdacht gehabt hat, so verdient Ihr eine Entschädigung. Nehmt diesen Sack mit hundert Goldmünzen und vergeb mir.«<sup>276</sup>

Diese Fähigkeiten setzt der Kardinal geschickt ein, selbst gegen den König und die Königin, die als anderer Machtpol innerhalb des Werkes auftreten, sich aber über ihre literarische Funktion als distanzierter Herrschertypus erhoben haben und individuelle menschliche Charaktere sind.

---

<sup>275</sup> Dumas 2016 (1844) : 65

<sup>276</sup> Dumas 2016 (1844) : 188

So schreibt Dumas:

„Die Vorurteile des Königs gegenüber der Königin, vom Kardinal, der in dieser Hinsicht Frauen viel stärker misstraut als Männern, geschickt genährt, waren bekannt. Eine der bedeutendsten Ursachen dieser Vorurteile war die Freundschaft Annas von Österreich mit Madame de Chevreuse. Diese beiden Frauen bereiteten ihm mehr Unruhe als die Kriege mit Spanien, die Streitigkeiten mit England und seine finanziellen Verlegenheiten. In seinen Augen und nach seiner Überzeugung stützte Madame de Chevreuse die Königin nicht nur in ihren politischen Intrigen, sondern auch, was ihn noch viel mehr quälte, in ihren Liebeshändeln.

Beim ersten Wort des Kardinals, dass Madame de Chevreuse, die man an ihrem Verbannungsort Tours glaubte, nach Paris gekommen sei und der Polizei zum Trotz fünf Tage hier verweilt habe, bekam der König einen Wutanfall. Obwohl er launisch und untreu war, wollte der König »Ludwig der Gerechte« und »Ludwig der Keusche« heißen.“<sup>277</sup>

Die Beziehungsprobleme des königlichen Ehepaars werden auf beinahe satirische Weise mit den politischen Verwicklungen verknüpft; diese interpersonelle Privatangelegenheit gewinnt durch die Stellung der Beteiligten Gewicht und zeigt sich als Dynamit auf multinationaler Ebene. Der König erscheint hier als recht kurzichtig und bereit, sich trotz seiner Abneigung gegen den Kardinal von jenem gegen die Königin aufbringen zu lassen.

Anna von Österreich wird nicht umsonst häufig im Werk wie in der Realität mit diesem Titel verbunden, zeigt er doch ihre eigenständige politische Position aufgrund ihrer royalen und fremdländischen Herkunft. Als Tochter von Philipp III. von Spanien und Margarete von Österreich ist sie gleichermaßen eine spanisch-portugiesische Infantin und Erzherzogin von Österreich aus dem Hause Habsburg, und damit die ältere Schwester des spanischen Königs Philipp IV.

Als durch das Wirken des Kardinals ein Brief an ihren Bruder entdeckt wird, in dem sie ihren Bruder und den Kaiser von Österreich auffordert, „so zu tun, als würden sie, verletzt durch die Politik Richelieus, der sich unablässig mit der Erniedrigung des Hauses Österreich beschäftigte, Frankreich den Krieg erklären und sodann als Friedensbedingung die Entfernung des Kardinals zu fordern[...]“<sup>278</sup>, und dieser Brief ihr in einer übergriffigen Untersuchung entwendet wird, sieht sich Anna in größter Gefahr.

---

<sup>277</sup> Dumas 2016 (1844) : 192 f.

<sup>278</sup> Dumas 2016 (1844) : 210



Sie erfährt durch den Erzähler und durch die Musketiere ungewöhnlich viel Empathie, trotz ihrer keimenden Affäre mit Buckingham und diesen politischen Verstrickungen, die beide nicht weniger als Hochverrat gegen ihren König sind:

„Der Stolz der Frau und die Würde der Königin waren so grausam verletzt worden, dass sie sich nicht sofort von diesem Schlag erholen konnte. Doch ließ sie sich von ihren Frauen bereden und erweckte den Eindruck, als wollte sie allmählich vergessen. Der König nutzte den ersten Moment eines Entgegenkommens, um ihr zu sagen, er gedenke ein Fest zu geben.

Ein Fest war etwas so seltenes für die arme Anna von Österreich, dass bei dieser Ankündigung, wie es der Kardinal vorhergesagt hatte, die letzte Spur ihres Grolls wenn nicht aus ihrem Herzen, so doch aus ihrem Gesicht verschwand.“<sup>279</sup>

Im Gegensatz zu der weiblichen Antagonistin, Mylady de Winter, die eine verurteilte Verbrecherin und Spionin des Kardinals ist, fällt die Königin nicht in eine klare Typisierung weiblicher Charaktere. Trotz ihrer Schönheit und der sich anbahnenden Affäre fällt ihr nicht die Rolle einer wollüstigen Verführerin zu. Stattdessen wird die Einsamkeit im fremden Land und in der von Anschuldigungen durch den König geprägten Ehe in den Vordergrund gestellt.

Auch die anderen Charaktere empfinden einen drohenden oder vollzogenen Ehebruch nicht als stark problematisch. D’Artagnan lernt Aramis – den theologisch gewandtesten seiner baldigen neuen Freunde – kennen, als diesem ein besticktes Taschentuch einer hochrangigen und verheirateten Dame aus der Tasche fällt, mit der er eine Affäre hat<sup>280</sup>. D’Artagnan selbst verliebt sich Hals über Kopf in Madame Bonacieux, obwohl es ihr Ehemann ist, der ihn nach dem Verschwinden seiner Frau anheuert, um diese zu finden, und beabsichtigt, eine Liaison mit ihr einzugehen.

Sowohl religiös als auch gesellschaftlich findet hier eine völlig andere Bewertung von sexueller Untreue statt, als bei anderen bereits besprochenen Werken wie *Die Leiden des jungen Werther*, wo ein Ehebruch wie ein exemplarisches Beispiel als Angriff auf die gesamte Institution Ehe wahrgenommen werden würde. Das bürgerlich-bäuerliche Milieu ist dabei weit entfernt vom glamouröseren Paris und der von Militär, Klerus und Adel durchzogenen Gesellschaft.

---

<sup>279</sup> Dumas 2016 (1844) : 213

<sup>280</sup> Vgl. Dumas 2016 (1844) : 58

Dennoch wäre es voreilig, Dumas' Darstellung der sozialen lockeren Gepflogenheiten als eindeutig positiv einzuordnen. Wie schon an den wandelnden Superlativen, den Charakteren, erkennbar ist, bedient sich Dumas des Stilmittels der Übertreibung und nutzt es, um die Absurditäten einer vergangenen und idealisierten Zeit aufzudecken. In der Umbruchphase der Mitte des 19. Jahrhunderts ist das selbstredend eine brisante Frage, da noch immer das Abwägen zwischen Republik und Monarchie in Frankreich stattfindet. Die Dekadenz der herrschenden Schicht, ihre Verschwendungssucht und ihre sexuelle Freizügigkeit sind auslösende Kernpunkte für die der Revolution zu Grunde liegende Wut, die 1789 eskalierte. Dumas findet ein spannendes Gleichgewicht, diese Opulenz und die moralischen Gepflogenheiten einerseits zu benennen, sie aber nicht zum Symbol für die generelle Verderbtheit der herrschenden Klasse zu machen.

D'Artagnan funktioniert als Noble Outlaw auf ganz besondere Weise: Er strebt eine Karriere im direkten Dienst des Königs an, dem er sich loyal verpflichtet fühlt, obwohl er die Schwächen seines Charakters nicht übersieht. Er und seine Freunde brechen eine Reihe von Gesetzen, suchen Konflikte und Auseinandersetzungen, lügen, betrügen und schummeln, wenn es ihren Zwecken dient, und definieren sich dennoch über die seltene Ehrenhaftigkeit eines Kavaliers.

#### 4.4: Der Byronic Hero

Der vierte und letzte Typ der Familie ist gleichzeitig auch derjenige, welcher seit seiner Entstehungszeit zur größten Bekanntheit gefunden hat. Die Gründe seiner Popularität sind mannigfaltig, einer der ersten jedoch hängt mit der unauflösbaren Verbindung zu seinem namensgebenden Schöpfer zusammen. Ob nun der aristotelische Standpunkt oder der von Oscar Wilde eingenommen wird bei der Frage, ob das Leben die Kunst imitiere oder andersherum, für Byron und seinen Helden gilt eine Wechselwirkung, die ihresgleichen sucht. Man kann den Typus nicht ohne seinen eponymen Schöpfer nennen und eine Byron-Biographie wäre ohne seinen literarischen Beitrag zum illustren Figurenkreis sträflich unvollständig.

Benita Eisler führt aus:

„Im öffentlichen Bewußtsein bildeten Byrons Dichterruhm und sein schlechter Ruf eine untrennbare Einheit; die Skandale seines Lebens – Hurerei, Ehebruch, Inzest, homosexuelle Erfahrungen – wurden zum Text oder Subtext seiner Gedichte und erschienen durch den ins Blasphemische spielenden Zynismus des Dichters nur um so schockierender. Ob die Helden seiner Gedichte Piraten waren oder Prinzen, Byrons Stimme – die eines leidenschaftlichen, leidenden jungen Mannes, der sich zum lebensüberdrüssigen Libertin entwickelt – machte seine Werke auf der Stelle zu Bestsellern.“<sup>281</sup>

Mit dem Geburtsjahr 1788 wird George Gordon Noel Byron, der spätere 6. Baron Byron, im Vorjahr der absoluten Kulmination des schwelenden Aufruhrs geboren, die kurz darauf in der Französischen Revolution ihre blutige Eruption findet. Eisler nennt das Zeitgefühl „rastlos, sinnlich, melancholisch und überschwänglich“<sup>282</sup> und hätte damit keine treffendere Umschreibung für den jungen Lord Byron selbst finden können.

Der Hang zu Düsterteit und Ambivalenz liegt dabei in der Familie. Sein Großonkel etwa erwarb sich den Beinamen des „bösen Lords“<sup>283</sup> aufgrund seines ausschweifenden Lebensstils, der 1765 in einem Mord gipfelte, als er seinen Verwandten, den Viscount Chaworth von Annesly Hall, im Streit in einer Taverne erstach<sup>284</sup>. Auch der 1756 geborene John Byron, der Vater des Dichterruhms, trug den Beinamen „Mad Jack“<sup>285</sup> nicht umsonst. „Herzlos, großspurig und stattlich, mit elegantem Französisch wie auch mit grenzenlosem sexuellem Appetit ausgestattet und durch keinerlei Skrupel gehemmt“<sup>286</sup>, so beschreibt Eisler Byrons Vater, der durch seinen Hedonismus zeit seines Lebens Schulden anhäufte und sich mit einer Eheschließung zu sanieren gedachte. Der Tod seiner ersten Ehefrau kurz nach der Geburt ihres einzigen überlebenden Kindes – Byrons Halbschwester Augusta – blieb ungeklärt und erforderte von Mad Jack Byron, kurz darauf ein zweites Mal zu heiraten, Catherine Gordon, die die Mutter Lord Byrons werden sollte. Auch ihre Familie war durch eine Reihe tragischer Todesfälle zu trauriger Berühmtheit

---

<sup>281</sup> Eisler 1999 : 10

<sup>282</sup> Eisler 1999 : 11

<sup>283</sup> Eisler 1999 : 14

<sup>284</sup> Vgl. Eisler 1999 : 15

<sup>285</sup> Eisler 1999 : 15

<sup>286</sup> Eisler 1999 : 15

gekommen; die Gordons of Gight waren als schottischer Clan in eine Vielzahl von politischen und kriegerischen Auseinandersetzungen verstrickt, doch war es der Freitod, mehrfach durch Ertränken, die Todesursache, der Catherines Familie innerhalb von fünf Jahren erlag<sup>287</sup>.

Da sich Mad Jack Byrons Genusssucht jedoch nicht veränderte, blieben unsichere Finanzen und die Furcht vor Gläubigern ein permanentes Damoklesschwert über der Familie<sup>288</sup>. Das Paar lebte größtenteils getrennt, sodass Mad Jack bei der Geburt seines Sohnes ebenfalls mit Abwesenheit glänzte. Eisler fasst zusammen:

„Am Dienstag, dem 22. Januar, wurde Catherine Byron von einem Sohn entbunden, den sie nach ihrem Vater George Gordon nannte. [...] Das Kind kam mit einer Glückshaube und einem mißgebildeten rechten Fuß zur Welt.

Für Byron wurde der lahme Fuß zur Katastrophe seines Lebens. Er betrachtete ihn als Zeichen einer satanischen Verbindung und nannte sich selbst *le diable boiteux*, den hinkenden Teufel. Gleichzeitig hörte er nicht auf, seine Mutter für die Abnormität verantwortlich zu machen [...]. Die Mißbildung, die ihm in seinen frühen Jahren körperliche Schmerzen verursachte, ihn während seiner Kindheit und Jugend zum Gegenstand des Gespöts und Mitleids machte, verwundete ihn tiefer als alle späteren seelischen Verletzungen. Sein nach innen gewandter Zorn verwandelte sich in Depression, aber auch in etwas noch Heimtückischeres: das Gefühl nämlich, von allen moralischen Sanktionen, wie sie für andere galten, ausgenommen zu sein und einen lebenslangen Anspruch auf das Verbotene zu besitzen.“<sup>289</sup>

Lord Byrons Leben und, wichtiger noch, seine persönliche Identität war dementsprechend von Extremen geprägt. Er entstammt einer Welt und Zeit, in der die Gewalttätigkeit seiner männlichen Vorfahren noch unter dem Schutz des Absolutismus standen, der der Aristokratie in vielerlei Fällen die Beugung und Dehnung des geltenden Rechts zugestand. Dass diese Gewalt sich jedoch besonders auch gegen seinen Ahnen nahestehende Menschen, oftmals ihre Ehefrauen, richtete, verlieh schon zu ihren Lebzeiten den betreffenden Personen einen zweifelhaften Ruf, wie ihre Spitznamen beweisen. Die Byrons werden als skrupellose und sexistische Grenzgänger wahrgenommen, als gleichermaßen verkommen wie attraktiv.

Und dann ist da der junge Byron, der sich selbst als Prinz seines eigenen Reiches wähnt und der trotzdem in den ersten Jahren seines Lebens an der Teilnahme an physischen Aktivitäten durch seine Fußmissbildung gehindert wird. Mit neun Jahren

---

<sup>287</sup> Vgl. Eisler 1999 : 17

<sup>288</sup> Vgl. Eisler 1999 : 19 f.

<sup>289</sup> Eisler 1999 : 20

erbt er den Titel, zieht mit seiner Mutter fort aus Schottland nach Newstead Abbey in Nottinghamshire<sup>290</sup> und bewegt sich fortan zwischen seinem schottischen und englischen Bewusstsein, hin- und hergerissen zwischen „Heimweh nach seinem Kindheitsparadies und all dem romantischen Brimborium [...] und der Furcht, Spurenelemente seiner frühen Jahre könnten seine Akzeptanz als Gentleman in der englischen Regency-Gesellschaft beeinträchtigen“<sup>291</sup>. Als Mitglied der landbesitzenden Aristokratie sieht er sich als überlegen und kann dennoch nicht vollständig Teil der Welt sein, die zu beherrschen und übertreffen er sucht. Dabei beruht sein Anspruchdenken nicht auf einer hohlen Arroganz, sondern erklärt sich über seinen instinktiven Genius. Byron ist empfindsam, clever, einnehmend, schon als Kind charmant und willensstark.

Etwa fünfzehnjährig schreibt er an seine Mutter:

„But however the way to *riches* to *Greatness* lies before me, I can, I will cut myself a path through the world or perish in the attempt. others have begun life with nothing and ended Greatly. And shall I who have a competent if not a large fortune, remain idle, No, I will carve myself the passage to Grandeur, but never with Dishonour.“<sup>292</sup>

Drei Jahre später erscheint die erste Sammlung seiner Gedichte, *Fugitive Pieces* (1806), was nur der Auftakt zu seinem intensiv produktiven literarischen Leben war:

„It has become a cliché to say of Byron that his life was more poetic than any of his poems. That idea perhaps captures a truth about his life, but it does an immense injustice to his poetry. In addition to *Childe Harold's Pilgrimage*, Byron wrote nearly three hundred lyrics (including translations of classical and Italian poetry), nine tales, three historical and five speculative dramas, and eight satires, including his acclaimed masterpiece, *Don Juan*, left incomplete in its seventeenth canto at the time of his death. This enormous body of work records Byron's development as a poet, continual experimentation with poetic forms and meters, and impressive versification and narrative skill. [...] Byron's imagery is characterized by sharp detail and, in contrast to the more concentrated imagery of Keats and Shelley, is essentially dramatic [...].“<sup>293</sup>

Die biographischen Details Lord Byrons wirken wie eine Aneinanderreihung von Donnerschlägen in einem einzigen, stürmischen Gewitter. Er verführt unzählige Frauen – und wohl auch nicht wenige Männer – darunter niemand anderes als seine Halbschwester Augusta, mit der er mindestens eine Tochter zeugt. Er bereist das von

---

<sup>290</sup> Vgl. Eisler 1999 : 41 ff.

<sup>291</sup> Eisler 1999 : 42

<sup>292</sup> Levine 2010 : 100

<sup>293</sup> Levine 2010 xiii

Napoleon veränderte Europa; Lissabon, Sevilla, Gibraltar und weite Teile Italiens; in Griechenland schließt er sich dem Unabhängigkeitskrieg der Hellenen an. Leidenschaftlich, düster, skrupellos und zu tiefster Liebe fähig, zerrissen in sich und gleichermaßen absolut menschlich wie bereits seit Kindheitstagen der Welt entrückt: Genau so lebt und schreibt Lord Byron.

Die Kongruenz zwischen seinem Sein und seinem Schaffen ist demnach offenbar: Der Byronic Hero definiert sich über die gleichen Eigenschaften. Er ist wie sein Schöpfer oftmals adliger oder zumindest gehobener Abstammung, die ihn sowohl mit Rechten als auch mit Pflichten belegt. Während die Privilegien nicht nur Byron, sondern auch den von ihm beflügelten Helden gut gefallen – schließlich fühlen, *wissen* alle Byron'sche Helden um ihre Außergewöhnlichkeit – sind die Verpflichtungen problematischer.

Atara Stein schreibt:

„The Byronic hero is an outlaw and an outsider who defines his own moral code, often defying oppressive institutional authority, and is able to do so because of his superhuman or supernatural powers, his self-sufficiency and independence, and his egotistical sense of his own superiority.“<sup>294</sup>

Für den Byronic Hero sind die Gesetze der Menschen ungültig, da er kein Teil von ihnen ist. Die Selbstverständlichkeit, mit der der Byronic Hero seinen eigenen moralischen Kodex wählt, erinnert an antike Heldenfiguren, die mit Göttern verhandelten, Titanen erschlugen und Prinzessinnen raubten, legitimiert durch den Funken des Überirdischen in ihrem Blut, oder an die absolutistischen Herrscher und ihr Gottesgnadentum. Byron'sche Helden bewegen sich mit der gleichen an Dreistigkeit grenzenden Natürlichkeit. Da sie sich jenseits oder gar über der allgemeinen Gesellschaft wähnen, gehen sie niemals in ihr auf und bleiben in ihrer Individualität in einem abgesonderten Zustand.

Diese Isolation fordert von dem Byronic Hero einen hohen Preis: Er ist sich der Separation und der damit einhergehenden Einsamkeit vollkommen bewusst und leidet unter beidem, ist aber aufgrund seines Wesens gleichermaßen unfähig und nicht willens, seine Extravaganz zugunsten der Anpassung aufzugeben.

---

<sup>294</sup> Stein 2009 : 8

Dem fiktiven Charakter seine Überheblichkeit zu verzeihen, wird dem Rezipienten – wie auch den anderen Figuren – durch seine äußere Erscheinung erleichtert. Diese Deckungsgleichheit der Erfahrung fasst Stein zusammen: „The readers may neither love nor hate Byron’s heroes, but they are *fascinated* by such heroes [...]“<sup>295</sup> und könnte die gleichen Worte auch für die anderen den Byronic Hero umgebenden Charaktere verwenden: Man kommt an ihm nicht vorbei. Der magnetischen Anziehungskraft – und bisweilen auch der polaren Abstoßung – liegen mehrere Ursachen zugrunde. Der Byronic Hero ist in der Regel zwar attraktiv, oftmals auf eine besondere Weise, die gleichermaßen seinen adligen Rang und dabei auch noch eine Spur von Fremdartigkeit beinhaltet. Viel weiter im Vordergrund als die reine physische Schönheit steht aber seine generelle Anziehungskraft, sein Sex Appeal; Sarah Wootton benennt die verschiedenen Facetten seiner Persönlichkeit als „the rake, the dandy, the devoted and the diabolic lover“<sup>296</sup>.

Denn trotz der Tatsache, dass sich der Byronic Hero nicht selten in einem großen Konflikt – sei es nun politischer, idealistischer oder gar spiritueller Natur – wiederfindet, so ist er auch stets eingeflochten in eine romantische Personenkonstellation, deren nahendes tragisches Ende sein Gemüt in einen melancholischen und grüblerischen Zustand versetzt.

Byron selbst hat seinen Typus beispielsweise in seinem 1814 veröffentlichten Werk *The Corsair*, einer Erzählung in Versen, definiert. Seinem Protagonisten Conrad, einem ambitionierten, leidenschaftlichen Piratenhauptmann, widmet er eine ausführliche und präzise Beschreibung:

„That man of loneliness and mystery,  
Scarce seen to smile, and seldom heard to sigh –  
Whose name appals the fiercest of his crew,  
And tints each swarthy cheek with sallow hue;  
Still sways their souls with that commanding art  
That dazzles – leads – yet chills the vulgar heart.“<sup>297</sup>

---

<sup>295</sup> Stein 2009 : 21

<sup>296</sup> Wootton 2016 : 21

<sup>297</sup> Byron Corsair 1999 (1814) : 15

Einsam und geheimnisvoll – genau das sollen Byrons Helden sein, gleichermaßen aber so fesselnd, dass trotz ihrer stolzen Unnahbarkeit sich Männer wie Frauen zu ihnen hingezogen fühlen. Conrads Name allein löst Schrecken in seiner Mannschaft aus und dennoch inspiriert er sie zu Loyalität allein durch seinen herausgehobenen Charakter und eine angeborene, kunstvolle Autorität.

„What is that spell, that thus his lawless train  
Confess and envy – yet oppose in vain?  
What should it be? that thus their faith can bind?  
The power of Thought – the magic of the Mind!  
Linked with success – assumed and kept with skill,  
That moulds another’s weakness to it’s will –  
Wields with their hands – but still to these unknown,  
Makes even their mightiest deeds appear his own.“<sup>298</sup>

Conrads Einfluss auf seine Crew speist sich aus seinem brillanten Verstand, mit dem er die Geschicke seiner Mannschaft clever zu lenken versteht. Byron unterstreicht hier mehrfach, dass die Mannschaft eine Form von blindem Vertrauen auf ihren Kapitän hat, nicht obwohl, sondern *weil* er sich durch seine Raffinesse so sehr von ihnen unterscheidet.

Dass es dabei nicht ums körperliche Einschüchtern von Raufbolden geht, betont Byron bei der optischen Beschreibung seines Helden:

„Unlike the heroes of each ancient race,  
Demons in act, but Gods at least in face,  
In Conrad’s form seems little to admire,  
Though his dark eye-brow shades a glance of fire:  
Robust but not Herculean – to the sight  
Not giant frame sets forth his common height;  
Yet in the whole – who paused to look again,  
Saw more than marks the crowd of vulgar men.  
They gaze and marvel how – and still confess  
That thus it is, but why they cannot guess.“<sup>299</sup>

In diesem kleinen Abschnitt allein erkennt der Rezipient spannende Gegensätze. Zum einen negiert Byron die Ähnlichkeit zu antiken Helden und setzt Conrad bewusst als Gegensatz in Szene. Im gleichen Atemzug jedoch erzeugt er einen undefinierbaren

---

<sup>298</sup> Byron Corsair 1999 (1814) : 15

<sup>299</sup> Byron Corsair 1999 (1814) : 15



Hauch des Numinosen um seinen Helden, eine Wahrnehmung, die zu erklären nicht leichtfällt, aber deren Existenz trotzdem unbestreitbar ist. Obwohl er nicht einschüchternd durch seine körperliche Größe ist, ist etwas an Conrad, was ihn mit seinem flammenden, dunklen Blick von allen anderen gewöhnlichen Männern abhebt.

„Sun-burnt his cheek – his forehead high and pale, -  
The sable curls in wild profusion veil;  
And oft perforce his rising lip reveals  
The haughtier thought it curbs, but scarce conceals.  
Though smooth his voice, and calm his general mien,  
Still seems there something he would not have seen:  
His features' deepening lines and varying hue,  
At times attracted, yet perplex'd the view,  
As if within that murkiness of mind  
Work'd feelings fearful yet undefined;  
Such might it be – that none could really tell –  
Too close enquiry his stern glance could quell.“<sup>300</sup>

Die Aura der Überlegenheit äußert sich bei Conrad auf dunkle Weise; sein Lächeln wird mit einem „laughing Devil“<sup>301</sup> verglichen, das „emotions both of rage and fear“<sup>302</sup> auslösen kann. Tatsächlich wird er nicht als klarer Held kategorisiert, sondern als Bösewicht:

„He hated man too much to feel remorse –  
And thought the voice of wrath a sacred call,  
To pay the injuries of some on all.  
He knew himself a villain – but he deem'd  
The rest no better than the thing he seem'd;  
And scorn'd the best as hypocrites who hid  
Those deeds the bolder spirit plainly did.“<sup>303</sup>

Einhergehend mit seiner Eigenschaft als Misanthrop definiert Conrad dementsprechend seinen eigenen Moralkodex: Er macht keinen Hehl aus seinen Gesetzen widersprechenden Taten, sondern steht klar zu ihnen. Es geht dabei nicht nur um den bereits angesprochenen Stolz des Charakters, sondern auch um seine Form von Ehre und Authentizität. Indem er seinen Neigungen und Impulsen ohne

---

<sup>300</sup> Byron Corsair 1999 (1814) : 16

<sup>301</sup> Byron Corsair 1999 (1814) : 16

<sup>302</sup> Byron Corsair 1999 (1814) : 16

<sup>303</sup> Byron Corsair 1999 (1814) : 17 f.

Verschleierung nachgeht und zu ihnen steht, hebt er sich von der Scheinheiligkeit der anderen ab.

Auch Thorslev sagt:

„Byron realized that to have a hero appeal to fate as an excuse, or to attribute his »sins« (or his virtues, for that matter) to a power beyond his conscious control, would be to diminish seriously the stature of the protagonist as a man, and while this will do for unregenerate and unsympathetic Gothic Villains such as Schedoni or Ambrosio, it will not do for a hero. Byronic Heroes, from Childe Herold to Cain, all have too sure a sense of their independent egos and of their defiant wills to abdicate their moral responsibility in such a manner. They seem if anything at times almost proud of their sins, if for no other reason that they are their very own.“<sup>304</sup>

Dort, wo in Fragen der Moral die anderen Typen ihren Blick auf verschiedene Aspekte des Außen richten – beispielsweise auf ein Konzept eines idealisierten Feudalismus wie bei Götze oder auf ein Gesetz der allumfassenden, alles rechtfertigenden Liebe wie bei Werther – so führt Conrads Perspektive nach innen. Der Byronic Hero erscheint durch die Verschränkung seiner eigenen Bedürfnisse mit einem ihm zur Maxime gereichenden Sittlichkeitscode als eine spannende Fusion von Individualmoral und einer universalen Ethik.

Denn natürlich hat der Byronic Hero Grenzen – jene, die ihn am stärksten vom Gothic Villain distanzieren:

„Though fairest captives daily met his eye,  
He shunn'd, nor sought, but coldly pass'd them by;  
Though many a beauty droop'd in prison'd bower,  
None ever sooth'd his most unguarded hour.  
Yes – it was Love – if thoughts of tenderness,  
Tried in temptation, strengthen'd by distress,  
Unmoved by absence, firm in every clime,  
[...]  
He was a villain – aye – reproaches shower  
On him – but not the passion, nor its power,  
Which only proved, all other virtues gone,  
Not guilt itself could quench this loveliest one!“<sup>305</sup>

Anders als der tendenziell chauvinistische Gothic Villain, für den weibliche Charaktere selbst als das Objekt seiner Begierde selten mehr als ein Mittel zum Zweck sind,

---

<sup>304</sup> Thorslev 1962 : 162 f.

<sup>305</sup> Byron Corsair 1999 (1814) : 18 f.

gestaltet Byron seinen Helden hier als einen Gentleman, der seine Machtposition als Piratenkapitän gegenüber seinen weiblichen Gefangenen nicht ausnutzt – und das, obwohl zumindest angedeutet wird, dass manch eine Gefangene ihm nicht abgeneigt gewesen wäre. Stattdessen wird seine unverbrüchliche Liebe zu einer einzelnen Frau als charakterliche Tugend herausgehoben.

Conrads Liebe gehört seiner Ehefrau Medora, die mit ihrem „[...] long fair hair floating o’er his arms, in all wildness of dishevelled charms“<sup>306</sup> als eine außerordentlich schöne und ihm in Liebe zugetane Frau beschrieben wird. Trotz ihrer Einwände begibt sich Conrad auf einen weiteren Beutezug, der den Pascha Seyd<sup>307</sup> und dessen Schätze als Ziel hat. Sein Angriff stellt sich als erfolgreich heraus, doch als Conrad nach der Zerstörung der Flotte des Pascha auch dessen Haus niederbrennen will, vernimmt er lautes Schreien und Klagen<sup>308</sup> aus dem Harem des Herrschers. Conrads Entscheidung fällt prompt:

„»Oh! Burst the Haram – wrong not on your lives  
One female form – remember – we have wives.  
On such outrage Vengeance will repay;  
Man is our foe, and such ’tis ours to slay;  
But still we spared – must spare the weaker prey.  
Oh! I forgot – but Heaven will not forgive  
If at my word the helpless cease to live;  
Follow who will – I go – we yet have time  
Our souls to lighten of at least a crime.«“<sup>309</sup>

In einer dem Byronic Hero angemessenen Rettungsaktion – visuell ansprechend geschildert mit dem dynamischen Aufbrechen der Tür und dem bereits brennenden Boden – befreit Conrad Gulnare, die „Haram queen“<sup>310</sup>, eine der Sklavinnen des Pascha, aus den Trümmern des Serail.

Die junge Frau, die im Kontrast zur blauäugigen<sup>311</sup> und blonden Medora als „dark-eyed lady“ mit „auburn waves of gemm’d and braided hair“<sup>312</sup> gezeichnet wird, fasst schnell Zuneigung zu ihrem gewaltsamen Retter.

---

<sup>306</sup> Byron Corsair 1999 (1814) : 24

<sup>307</sup> Vgl. Byron Corsair 1999 (1814) : 29

<sup>308</sup> Vgl. Byron Corsair 1999 (1814) : 34 ff.

<sup>309</sup> Byron Corsair 1999 (1814) : 35 f.

<sup>310</sup> Byron Corsair 1999 (1814) : 36

<sup>311</sup> Vgl. Byron Corsair 1999 (1814) : 24

<sup>312</sup> Byron Corsair 1999 (1814) : 42

Sie kommt nicht umhin, die Ritterlichkeit und die Attraktivität des Piraten zu bemerken:

„Much marvel did she o'er his courtesy  
That smooth'd his accents – soften'd his eye.  
'Twas strange – that robber thus with gore bedew'd,  
Seem'd gentler than than Seyd in fondest mood.  
The Pacha wooed as if he deem'd the slave  
Must seem delighted with the heart he gave;  
The Corsair vowed protection, sooth'd affright,  
As if his homage were a woman's right.”<sup>313</sup>

Genau diese Unterscheidung ist es, die eine deutliche Grenze zwischen Gothic Villain und Byronic Hero schafft. Trotz der Selbstverständlichkeit, die der Erzähler Conrad andichtet, gibt es da in ihm einen edelmütigen Charakterzug jenseits seiner Gesetzesübertretungen, der ihn von Natur aus nobler als seine Kontrahenten macht. Dementsprechend zugeneigt ist Gulnare ihm, als das Kampfesglück sich wendet und Conrad gefangengenommen wird. Sie entscheidet sich aus Dankbarkeit für die versuchte Rettung, ihn im Gegenzug nun aus seinem Kerker im Turm des Paschas zu befreien<sup>314</sup>. Während sie sich bemüht, Seyd dazu zu bringen, Conrad gegen eine Zahlung von Lösegeld freizulassen, harrt dieser mehrere Tage lang ungewissen Schicksals in seinem Verlies aus.

Dabei designt Byron mithilfe der bildgewaltigen Beschreibung der Elemente – der gegen die Stadt donnernden Brandung und nächtliche Gewitter – eine zwar plakative, doch gelungene Korrespondenz von Conrads aufgewühltem Inneren und den äußeren Begebenheiten:

„The fourth day roll'd along – and with the night  
Came storm and darkness in their mingling might:  
Oh! how he listen'd to the rushing deep,  
That ne'er till now so broke upon his sleep;  
And his wild spirit wilder wishes sent,  
Roused by the roar of his own element!  
Oft had he ridden out that winged wave,  
And loved its roughness for the speed it gave;  
And now its dashing echoed on his ear,  
A long known voice – alas! too vainly near!  
Loud sung the wind above – and, doubly loud,  
Shook o'er his turret cell the thunder-cloud;  
And flash'd the lightning by the latticed bar,

---

<sup>313</sup> Byron Corsair 1999 (1814) : 37

<sup>314</sup> Vgl. Byron Corsair 1999 (1814) : 42 f.

To him more genial than the midnight star:  
Close to the glimmering grate he dragg'd his chain,  
And hoped *that* peril might not prove in vain.  
He raised his iron hand to Heaven, and prayed  
One pitying flash to mark the form it made:  
His steel and impious prayer attract alike –  
The storm roll'd onward and disdain'd to strike;  
Its peal waxed fainter – ceased – he felt alone;  
As if some faithless friend had spurn'd his groan!”<sup>315</sup>

Die enge Verbindung von Conrad mit dem tosenden, sturmgepeitschten Meer erinnert an eine dunklere und gefährlichere Variante der Umweltverbundenheit des Child of Nature oder des Man of Feeling. Dieser romantische Held sucht jedoch nicht den stillen Wald, sondern erlebt in der Macht und der Zerstörungskraft der Natur einen Spiegel seiner selbst. Er braucht keinen leitenden Himmelsstern – es sind spontane, impulsive Ausbrüche wie die willkürlich empfundenen elektrischen Entladungen von Blitzen, die ihn charakterisieren.

Tatsächlich kann für den Byronic Hero nur eine Naturgewalt ihm ebenbürtig sein, er ist selbst, wie man im Englischen sagt, *a force of nature*. Die Ursprünglichkeit und Ewigkeit des Meers und der Stürme, die ihm bisher wohlgesonnen waren, zeigen den Bund des Byronic Hero zum Überirdischen.

Spannend ist ebenfalls, dass er sich in diesem Moment zu einem Gebet entschließt, das von Byron dezidiert als unfrohm bezeichnet wird.

Conrad ist kein Bittsteller, er ist ein gefallener Titanensohn, der die Weigerung des Unwetters, ihn aus seinen Ketten zu befreien, als persönlichen Verrat versteht.

Schlussendlich ist es aber doch die Sklavin Gulnare, die ihn aus seiner Gefangenschaft rettet.

Über die weitere Ausführung eines Fluchtplans sind die beiden allerdings uneinig: Conrad lehnt es ab, in das Gemach des schlafenden Seyd einzudringen und ihn im wehrlosen Zustand zu töten<sup>316</sup>, da diese hinterlistige Tat seinem eigenen Ehrenkodex selbst unter Feinden widerspricht. Dieses gestalterische Element erinnert erneut an die Noble Outlaws, die ihren Kontrahenten Respekt entgegenbringen und diesen in der Regel auch erhalten.

---

<sup>315</sup> Byron *Corsair* 1999 (1814) : 56 f.

<sup>316</sup> Vgl. Byron *Corsair* 1999 (1814) : 60

Für Gulnare gelten diese Einschränkungen nicht. Um sich selbst final aus ihrer Sklaverei zu befreien, tötet sie den Pascha<sup>317</sup> und tritt mit Conrad seine Heimreise an. Dessen Reaktion auf die blutige Tat fällt zwiespalten aus – während er einerseits die Unehrenhaftigkeit des Mordes ablehnt, fühlt er sich dennoch durch den Wechsel der Emotionen, der sie erfasst, zu ihr hingezogen:

„This Conrad mark'd, and felt – ah! Could he less:  
Hate of the deed – but grief for her distress;  
What she had done no tears can wash away,  
And heaven must punish on its angry day:  
But – it was done – he knew, whate'er her guilt,  
For him that poignard smote – that blood was spilt –  
And he was free! – and she for him had given  
Her all on earth, and more than all in heaven!  
And now he turn'd him to that dark-eyed slave  
Whose brow was bowed beneath the glance he gave,  
Who now seemed changed and humbled: - faint and meek,  
But varying oft the colour of her cheek  
To deeper shades of paleness – all it's red  
That fearful spot which stain'd it from the dead!  
He took that hand – it trembled – now too late –  
So soft in love – so wildly nerved in hate;  
He clasp'd that hand – it trembled – and his own  
Had lost it's [sic] firmness, and his voice it's [sic] tone.  
»Gulnare!« - but she replied not - »dear Gulnare!«  
She raised her eye – her only answer there –  
At once she sought and sunk in his embrace:  
If he had driven her from that resting lace,  
His had been more or less than mortal heart,  
But – good or ill – it bade her not depart.  
Perchance, but for the bodings of his breast,  
His latest virtue then had joined the rest.  
Yet even Medora might forgive the kiss  
[...]"<sup>318</sup>

Die Art, wie hier Emotionen transportiert werden, mag vielleicht auf den ersten Blick an den Man of Feeling erinnern. Der Byronic Hero geht in der Kommunikation romantischer Probleme aber noch einen Schritt weiter: Die Wahrhaftigkeit des Augenblicks und die Authentizität des Gefühls, das in diesem Moment existiert, rechtfertigen den Kuss und sind hinreichend für eine Beugung der Moral.

---

<sup>317</sup> Vgl. Byron Corsair 1999 (1814) : 62

<sup>318</sup> Byron Corsair 1999 (1814) : 65 f.

Weil er fühlt, ist er im Recht.

In seinem richtungsweisenden Werk *Meditations on the Hero* (1974) erklärt Walter L.

Reed:

„There are two common themes in these characteristic Romantic attitudes. The first is that the hero is not heroic because of any moral excellence; he may well be wrongdoer but is in some sense »beyond good and evil,« beyond the common categories of morality. [...] The Romantic hero is never simply an antisocial being; his conflicts always involve some germ or vestige of social concern, and he may be pictured as an eventual redeemer of the society. But he clearly feels free to reject most social norms. The second theme in these quotations is more positive. The hero is presented as the solution to a major problem of the age, the modern problem of an overly developed reflective thought.“<sup>319</sup>

Obwohl er hier als die mögliche Lösung eines Problems seines Zeitalters bezeichnet wird, endet Lord Byrons episches Gedicht nicht mit einem wahrhaft zufriedenstellenden Ergebnis für seinen Piratenhauptmann, denn als er nach Hause zurückkehrt, ist seine Frau Medora aus Kummer über seinen vermeintlichen Tod gestorben<sup>320</sup>. Conrads Trauer darüber ist so gewaltig, dass er nicht nur in Tränen ausbricht<sup>321</sup>, sondern, zum Schrecken aller seiner verbliebenen Männer, spurlos verschwindet.

Byron beendet seine Erzählung trotz des tragischen Endes auf eine Weise, die andeutet, dass in eben dieser Tragik die Besonderheit seines Helden liegt:

„For him they raise not the recording stone –  
His death yet dubious, deeds too widely known;  
He left a Corsair’s name to other times,  
Link’d with one virtue, and a thousand crimes.“<sup>322</sup>

Was Conrad bleibt – was *allen* Byron’schen Helden bleibt – ist die Fähigkeit, Spuren zu hinterlassen, gleichermaßen bei den Charakteren, mit denen sie verflochten sind, wie auch bei dem Rezipienten, dem diese Besonderheit nicht unbedingt subtil, dafür aber argumentativ schlüssig dargereicht wird. Im Nicht-Erfüllen der Ziele des Byronic Heroes und in der Misere dieses Umstands verbergen sich die dunkelromantischen Kernelemente, die diesen Typus so reizvoll machen.

---

<sup>319</sup> Reed 1974 : 4 f.

<sup>320</sup> Vgl. Byron Corsair 1999 (1814) : 68

<sup>321</sup> Vgl. Byron Corsair 1999 (1814) : 69

<sup>322</sup> Byron Corsair 1999 (1814) : 71

Dabei ist die unerfüllte Liebe gar nicht das wahre Problem des Zeitalters, das an dem Helden dekliniert wird. Viel mehr geht es um die Position des Individuums zur Gesellschaft und zu dem moralischen Kodex, dem es folgt. Die Fragestellung ist weniger, ob er das Objekt der Begierde erhält, als eher, zu welchem Preis er es bekommen könnte und welche moralischen Fallstricke ihn daran hindern würden.

Kaum ein Charakter kann dies besser verdeutlichen als Heathcliff aus Emily Brontës *Wuthering Heights* (1847).

Emily Brontë, die 1818, also vier Jahre nach dem Erscheinen von *The Corsair*, als Pfarrerstochter und jüngere Schwester der späteren Schriftstellerin Charlotte Brontë geboren wurde, schuf noch nicht dreißigjährig eine Verkörperung des Archetyps des Byronic Hero, die an Melancholie und Zerrissenheit ihresgleichen sucht.

Reed widmet *Wuthering Heights* sogar ein eigenes Kapitel und ordnet das Werk folgendermaßen in die englische Literatur ein:

„*Wuthering Heights* has always been regarded as something of a *lusus naturae* in the history of the English novel. While there are anticipations of it in the novels of Sir Walter Scott (*The Black Dwarf* is a demonstrable source) and reverberations from it in D. H. Lawrence, Emily Brontë's novel seems to stand apart from the traditions and conventions of English prose fiction. The only figure close to Heathcliff in his pre-eminence and passion is Lovelace<sup>323</sup>, but Richardson's character is a villain and an aristocrat, of which Heathcliff is neither. Like the villains of Gothic novels, Lovelace is defined by clear moral categories. Like other Romantic heroes, Heathcliff has gone beyond such conventional good and evil.“<sup>324</sup>

Weder ein Aristokrat noch ein Bösewicht – so urteilt Reed. In der Tat behandelt *Wuthering Heights* die Geschichte von Heathcliff, der als verwahrloster Junge von dem gutsituierten Kaufmann Mr. Earnshaw aufgenommen und zusammen mit dessen beiden Kindern Hindley und Catherine aufgezogen wird.

Er kehrt zurück aus Liverpool, den Jungen auf dem Arm, wie die Bedienstete Nelly sich erinnert:

„»And at the end of it, to be flighted to death!« he said, opening his great-coat, which he held bundled up in his arms, »See here, wife; I was never so beaten with anything in my life; but you must e'en take it as a gift from God; though it's as dark almost as if it came from the devil.«  
We crowded round, and, over Miss Cathy's head, I had a peep at a dirty, ragged, black-haired child; big enough both to walk and talk – indeed, its face looked older

---

<sup>323</sup> Gemeint ist der Charakter Robert Lovelace aus Samuel Richardsons Briefroman *Clarissa Or The History of a Young Lady* (1748).

<sup>324</sup> Reed 1974 : 85



than Catherine's – yet, when it was set on its feet, it only stared round, and repeated over and over some gibberish that nobody could understand. I was frightened, and Mrs Earnshaw was ready to fling it out of doors: she did fly up – asking how he could fashion to bring that gipsy brat into the house, when they had their own bairns to feed, and fend for? What he meant to do with it, and whether he were mad? The master tried to explain the matter [...] and all that I could make out, amongst her scolding, was a tale of his seeing it starving, and houseless, and as good as dumb in the streets of Liverpool, where he picked it up and inquired for its owner – Not a soul knew to whom it belonged, he said, and his money and time, being both limited, he thought it better to take it home with him, at once, than run into vain expenses there; because he was determined he would not leave it as he found it."<sup>325</sup>

*It*, nicht *he*; es, nicht er. Für den Rezipienten wird schnell offensichtlich, dass in Nellys Erzählung das verwendete Pronomen weniger der Alterseinordnung dient (wie es im Deutschen bei dem Begriff „das Kind“ möglich, im Englischen aber nicht üblich ist), als eher eine Kategorisierung zu etwas nicht ganz Menschlichem bewirkt; eine Sache, ein Tier, ein Halbwesen. Heathcliff ist hier noch kein Junge, er ist ein Es, von dem sie und Mr. Earnshaw zuerst auch annehmen, dass es einen Besitzer gehabt haben müsste. Sein Status als vollwertiger Mensch wird ihm demnach vom ersten Moment an aberkannt und muss bitter zurückerkämpft werden.

Die Kluft zwischen den gesellschaftlichen Schichten ist damit von einer dramatischen Tiefe: Sein Äußeres, das von der Hausdame als schmutzig und dunkel wahrgenommen und selbst vom gutherzigen Earnshaw mit dem Teufel in Verbindung gebracht wird, sorgt für eine vermutete Abstammung von fahrendem Volk; eingebettet in den Kontext der Entstehungs- und Handlungszeit sorgt dieser Umstand aufgrund der massiven Diskriminierung sogenannter „Zigeuner“ für eine hochgradig komplizierte Startposition, die für einen Helden oder Protagonisten eher untypisch ist.

Dass die Abstammung des Jungen aufgrund der fehlenden Eltern so gänzlich ungeklärt scheint, ist hingegen ein spannendes Motiv, das auf zweierlei Weise ausgelegt werden kann und innerhalb des Romanes dementsprechend auch ambivalent behandelt wird: Ohne Abstammung befindet sich der junge Heathcliff in einer ausgelieferten und unbestimmten Situation. Er hat keinen Namen, der ihn schützt, und kein Erbe, das ihn jemals versorgen könnte. In der Ablehnung, die er

---

<sup>325</sup> Brontë 2003 (1847) : 36 f.

aufgrund seiner ungeklärten Verhältnisse erfährt, liegt eine Furcht vor der Fremdheit und Andersartigkeit seines Seins, da die Berechenbarkeit einer Blutlinie nicht vorhanden ist. Niemand kann sagen, was für Eigenschaften und welche Bestimmung diesem Kind einmal in die Wiege gelegt wurden.

Die Kehrseite der Medaille wird exemplifiziert durch die vielen Beispiele verwaister Königskinder in Literatur, Mythologie und Religion, die auf Umwegen zurück zu ihrem Geburtsrecht kamen. Ob Mose, Ödipus oder Parzival: Heathcliff befindet sich in einer vielfältigen Tradition ihrer Abstammung beraubter Männer. Doch ist die Klärung eben jener nicht Kernelement oder Ziel von Brontës Werk:

„Mag man das Vorkommen unbekannter Herkunft für ältere Zeiten auch als verhältnismäßig häufig ansetzen, so dürfte doch die Frequenz des entsprechenden dichterischen Motivs ungleich höher liegen. Die starke Verbindung in Mythos und Märchen lässt auf einen großen Anteil menschlichen Wunschdenkens an seinem Auftreten schließen, vornehmlich, da es sich immer um Plot handelt, bei denen die dunkle Herkunft eines Tages ihre Aufklärung erfährt. Erst die moderne Literatur verwandte dieses Motiv ohne diese Auflösung, lediglich als Mittel der charakterlichen und sozialen Farbgebung bzw. der sozialen Anklage: Der Findlingscharakter kann als teuflisch angesehen werden und Fluch stiften [...], oder er kann als übernatürlich geheimnisvoll dargestellt werden [...] und Segen bringen [...]; der durch seine ungeklärte Herkunft sozial abseits Stehende kann im Hass auf Umgebung und Gesellschaft verharren [...] oder sich zu öffentlicher Anerkennung durchkämpfen [...].“<sup>326</sup>

In dem Nicht-Wissen liegen Potential und Verdammnis dementsprechend nah beieinander.

Heathcliff, der den Namen eines in Kindertagen verstorbenen Sohnes von Mr. Earnshaw erhält<sup>327</sup>, bringt seine undefinierte Identität und seine daraus resultierende Abhängigkeit ihn wiederholt in eine schwierige Situation. Seine Beziehung zu den Familienmitgliedern entwickelt sich auf verschiedene Weise:

„Miss Cathy and he were now very thick; but Hindley hated him, and to say the truth I did the same; and we plagued and went on with him shamefully, for I wasn't reasonable enough to feel my injustice, and the mistress never put in a word on his behalf, when she saw him wronged.

He seemed a sullen, patient child; hardened, perhaps, to ill-treatment: he would stand Hindley's blows without winking or shedding a tear, and my pinches moved him only to draw in a breath, and open his eyes as if he had hurt himself by accident, and nobody was to blame.

---

<sup>326</sup> Frenzel 2008 : 334

<sup>327</sup> Vgl. Brontë 2003 (1847) : 38

This endurance made old Earnshaw furious when he discovered his son persecuting the poor, fatherless child, as he called him. He took to Heathcliff strangely, believing all he said (for that matter, he said precious little, and generally the truth), and petting him up far above Cathy, who was too mischievous and wayward for a favourite.

So, from the beginning, he bred bad feeling in the house; and at Mrs Earnshaw's death, which happened in less than two years after, the young master had learnt to regard his father as an oppressor rather than a friend, and Heathcliff as a usurper of his parent's affections, and his privileges, and he grew bitter with brooding over these injuries."<sup>328</sup>

Viel wichtiger als die Tatsache, dass Hindley seinen neuen Ziehbruder bösartig malträtiert und Heathcliff nicht einmal von den Bediensteten Mitgefühl dabei erfährt, ist der Umstand, wie er auf die Schikane reagiert. Mit seiner stoischen Gelassenheit und dem trotzigem Versuch, die erlittenen Verletzungen von den Tätern zu entkoppeln, als widerführen sie ihm aus dem Nichts, zeigen eine besondere Art von Stolz. Heathcliff weigert sich, die Opferrolle anzunehmen, die ihm zugedacht wird. Durch seine Nichtanerkennung der Macht, die Hindley über ihn hat, und das Verweigern einer emotionalen Reaktion erschafft der junge Heathcliff ein Umfeld von Überlegenheit, obwohl er in der eindeutig schwächeren Position ist.

Auch, dass er prinzipiell nicht lügt, gehört zu dem sich bildenden Moralsystem des Jungen. Ein Byronic Hero wählt keine Lüge, höchstens eine elegante List, wenn notwendig, aber keine reine, platte Unwahrheit.

Wieder und wieder beweist Heathcliff, dass er bereit ist, großen Schmerz zu ertragen, um das zu erhalten, was er sich langfristig wünscht. So erpresst er Hindley erstmalig mit dessen Ausschreitungen und Quälereien, als er dessen Pferd begehrt, weil sein eigenes lahmt. Es gelingt ihm tatsächlich, Hindley dazu zu bringen, doch nicht ohne eine brutale körperliche Attacke desselben.

„I was surprised to witness how coolly the child gathered himself up, and went on with his intention, exchanging saddles and all; and then sitting down on a bundle of hay to overcome the qualm which the violent blow occasioned [...]. He complained so seldom, indeed, of such stirs as these, that I really thought him not vindictive – I was deceived, completely, as you will hear."<sup>329</sup>

Als Cathy als Objekt der Begierde in den Vordergrund tritt, gewinnt die Konstellation an Dynamik. Mit Cathy hat Emily Brontë eine Figur geschaffen, die sich in dem

---

<sup>328</sup> Brontë 2003 (1847) : 38

<sup>329</sup> Brontë 2003 (1847) : 40

Spannungsfeld traditioneller Weiblichkeit, die von ihr erwartet wird, und ihrer wilderen, ungezügelteren Veranlagung befindet.

„[...] from the hour she came down stairs, till the hour she went to bed, we had not a minute's security that she wouldn't be in mischief. Her spirits were always high-water mark, her tongue always going – singing, laughing, and plaguing everybody who would not do the same. A wild, wick slip she was – but, she had the bonniest eye, and sweetest smile, and lightest foot in the parish; and, after all, I believe she meant no harm [...].

She was much too fond of Heathcliff. The greatest punishment we could invent for her was to keep her separate from hm: yet, she got chided more than any of us on his account.“<sup>330</sup>

Die in Kindheitstagen beginnende Zuneigung zwischen Cathy und Heathcliff ist der romantische Dreh- und Angelpunkt des Werks. Catherines Ungestüm und Heathcliffs Düsternis, externalisiert durch die titelgebende Wildnis der Hochmoore, entfachen sich gegenseitig. Catherine war schon ohne Heathcliff charakterlich wild veranlagt, doch bringt ihre beiderseitige Anziehung eine neue Tiefe in beiden hervor. Sie sind vom Wesen her einander ähnlich, erkennen und verstehen einander.

Ihre Beziehung wird erstmals auf die Probe gestellt, als der alte Mr Earnshaw verstirbt und Hindley, nun ein junger Erwachsener und verheiratet, nach Hause zurückkehrt, um sein Erbe anzutreten, was er mit gewohnter Brutalität und neugewonnener Konsequenz tut<sup>331</sup>. Er degradiert Heathcliff zu einem Bediensteten und isoliert ihn von der Familie, indem er ihn zur Feldarbeit verdammt – einzig Cathy bleibt seine Verbindung zu seinem gewohnten Umfeld, indem sie ihm Gesellschaft leistet und ihn in den Dingen unterrichtet, die sie lernen darf<sup>332</sup>. Sie ist sein Bindeglied zum Rest der Gemeinschaft, zu seinem Anker in der sozialen Struktur, in die der alte Earnshaw ihn einfügen wollte, und gleichzeitig verwildern beide durch ihre geteilte Abgrenzung durch Hindleys Ablehnung.

Die Verbindung droht jedoch vollends zu reißen, als Cathy mehrere Wochen von Heathcliff getrennt wird, da sie die Zeit in der Obhut der Nachbarn, den Lintons von Thrushcross Grange, verbringt. In diesen Wochen nimmt sie deutlich angemessenere

---

<sup>330</sup> Brontë 2003 (1847) : 42

<sup>331</sup> Vgl. Brontë 2003 (1847) : 46

<sup>332</sup> Vgl. Brontë 2003 (1847) : 46

Manieren an und ihre wilde Schönheit verliert ein wenig an Schärfe. Diese Trennung lässt Heathcliff weiter in die Isolation abdriften.

Bei ihrer Rückkehr nimmt Cathy den Kontrast zwischen ihren vormaligen Gastgebern, Edgar Linton und seiner Schwester Isabella, die sich beide durch ihr ansprechendes, helles Äußeres und angenehmes Wesen mit untadeligen Manieren auszeichnen, und dem dunkleren Heathcliff erstmals deutlich wahr.

„Cathy, catching a glimpse of her friend in his concealment, flew to embrace him; she bestowed seven or eight kisses on his cheek within the second, and, then, stopped, and drawing back, burst into a laugh, exclaiming.

»Why, how very black and cross you look! and how – how funny and grim! [...]«

[...]

»You needn't have touched me!« he answered, following her eye and snatching away his hand. »I shall be as dirty as I please, and I like to be dirty, and I will be dirty.«<sup>333</sup>

Ihr Spott weckt in Heathcliff das Bedürfnis, sich äußerlich gesellschaftlich anzupassen. Den Verlust ihrer vormaligen Nähe auszugleichen, reicht als Motivator, seinen Stolz kurzfristig zu überwinden. In einem Versuch, sie für sich zurückzugewinnen, vertraut er sich der Bediensteten Nelly an, die trotz vormaliger Ressentiments nun seine physische Stärke und Zähigkeit als Qualitäten herausstellt und ihm Hilfe verspricht:

„»[...] I'll shall steal time to arrange you so Edgar Linton shall look quite a doll beside you: and that he does – You are younger, and yet, I'll be bound, you are taller and twice as broad across the shoulders – you could knock him down in a twinkling; don't you feel that you could?«

Heathcliff's face brightened for a moment; then, it was overcast afresh, and he sighed.

»But, Nelly, if I knocked him down twenty times, that wouldn't make him less handsome, or me more so. I wish I had light hair and fair skin, and was dressed, and behaved as well, and had a chance of being as rich as he will be!«<sup>334</sup>

Heathcliffs Äußerung ist eindeutig: An der Antifolie des Edgar Linton, der völlig in seiner Rolle in der Gesellschaft aufgeht, erfährt Heathcliff eine weitere Ebene der Limitationen seiner Herkunft, seines dunklen, andersartigen Aussehens und des Mangels an Ressourcen. Alle drei Punkte bringen ihn in eine Abhängigkeit, die, obgleich sie durch seine Nähe zu Cathy vormals gelindert wurde, nun durch diese Zuneigung nur noch verschlimmert wird.

---

<sup>333</sup> Brontë 2003 (1847) : 54 f.

<sup>334</sup> Brontë 2003 (1847) : 57

An dieser Stelle wird von der Figur der Nelly aber die positive Kehrseite der ungeklärten Herkunft wieder aufgebracht – und das Potential, das in dem Geheimnis um Heathcliffs Abstammung steckt.

„» [...] And now that we've done washing and combing, and sulking – tell me whether you don't think yourself rather handsome? I'll tell you, I do. You're fit for a prince in disguise. Who knows, but your father was Emperor of China, and your mother an Indian queen, each of them able to buy up, with one week's income, Wuthering Heights and Thrushcross Grange together? And you were kidnapped by wicked soldiers, and brought to England. Were I in your place, I would frame high notions on my birth, and the thoughts of what I was should give me courage and dignity to support the oppressions of a little farmer!«<sup>335</sup>

Selbst die Bedienstete kann sich Heathcliffs Ausstrahlung nicht entziehen. Da ist *etwas* an ihm, das starke Reaktionen auslöst; den Hass von Hindley und die Faszination von Cathy, eine Form von hingebungsvoller Freundlichkeit bei dem alten Earnshaw, der etwas in dem verlorenen Kind sah, das ihn nicht mehr losließ. Nelly vergleicht ihn mit einem verlorenen Königssohn und evoziert damit das Bild eines jungen Mannes, der eine natürliche Nobilität besitzt. Die Kombination mit seiner Fremdartigkeit formt einen weiteren Kernpunkt des traditionellen Byronic Hero.

Es ist schließlich ein belauschtes Gespräch von Nelly und Cathy, das alle Hoffnungen Heathcliffs zunichtemacht. Cathy beschäftigt sich darin mit der Möglichkeit, entweder Edgar Linton oder Heathcliff zu heiraten.

„»If I were in heaven, Nelly, I should be extremely miserable. [...] I've no more business to marry Edgar Linton than I have to be in heaven; and if the wicked man in there had not brought Heathcliff so low, I shouldn't have thought of it. It would degrade me to marry Heathcliff, now; so he shall never know how I love him; and that, not because he's handsome, Nelly, but because he's more myself than I am. Whatever his souls are made of, his and mine are the same, and Linton's as different as a moonbeam from lightning, or frost from fire.«<sup>336</sup>

Unglücklicherweise hört Heathcliff nicht das ganze Gespräch mit an, sondern zieht sich zurück nach Cathys Erklärung darüber, dass eine Ehe mit ihm sie degradieren würde. Cathys Furcht vor dem sozialen Abstieg ihrer gegenseitigen Attraktion zum Trotz – mit der sie nicht nur seine physische Schönheit bestätigt, sondern

---

<sup>335</sup> Brontë 2003 (1847) : 58

<sup>336</sup> Brontë 2003 (1847) : 80 f.

verdeutlicht, dass sie einander im Kern ihres Wesens ähneln – manifestiert den letzten Bruch zwischen Heathcliff und dem Rest der Welt.

Ihre Worte sind der entscheidende finale Affront; ihre Entscheidung, sich Linton zuzuwenden der metaphorische Schlag ins Gesicht.

Und obwohl dem Rezipienten ihre Entscheidung schlüssig erscheint – mindestens so schlüssig wie die Wahl von Goethes Lotte, die auf Albert und nicht auf Werther fällt – so markiert das Zuwiderhandeln gegen die wahrhaftigen und von ihr sogar verbal eingestandenen Gefühle ein neuartiges Vergehen. Unterschwellig wird ein System konstruiert, in dem Emotionen ein authentischer moralischer Kompass sein könnten, und wider sie zu handeln katastrophale Konsequenzen nach sich zieht.

Wie bei Conrad legitimieren die Gefühle Heathcliffs für ihn all seine weiteren Schritte. Dabei sind nicht nur seine positiven Empfindungen für Cathy gemeint, sondern auch die Rachegeleüste, die aus seiner Enttäuschung gewachsen sind.

Mit Cathys Wahl, Linton zu heiraten und sich von Heathcliff abzuwenden, ist dessen Weg besiegelt.

Heathcliff verlässt Wuthering Heights und kehrt erst Jahre später zurück – gereift zu einem Mann, der in seiner Präsenz nun noch deutlicher dem Byronic Hero entspricht.

„»Nelly, is that you?«

It was a deep voice, and foreign in tone; yet, there was something in the manner of pronouncing my name which made it sound familiar. [...]

»[...] You do not know me? Look, I'm not a stranger!«

A ray fell on his features; the cheeks were sallow, and half covered with black whiskers; the brows lowering, the eyes deep set and singular. I remembered the eyes."<sup>337</sup>

Erneut wird er mit seinem Kontraststück Edgar Linton verglichen, doch dieses Mal fällt die Bilanz anders aus: Heathcliff hat sich selbst geschliffen, angetrieben von seinen dunklen Begierden, seiner übergroßen Liebe zu Cathy und seinem gekränkten Stolz:

„Now fully revealed by the fire and candlelight, I was amazed, more than ever, to behold the transformation of Heathcliff. He had grown a tall, athletic, well-formed man; beside whom my master seemed quite slender and youth-like. His upright carriage suggested the idea of his having been in the army. His countenance was much older in expression and decision of feature than Mr Linton's; it looked

---

<sup>337</sup> Brontë 2003 (1847) : 93

intelligent, and retained no marks of former degradation. A half-civilized ferocity lurked yet in the depressed brows, and eyes full of black fire, but it was subdued; his manner was even dignified, quite divested of roughness though too stern for grace.”<sup>338</sup>

Er ist ein militärisch geschulter Gentleman geworden, ein Mann, der sowohl körperlich als auch geistig repräsentiert, dass er keine weitere Kränkung und keinen erneuten Affront hinnehmen wird. Und obwohl unverhohlene Bewunderung die Reaktion ist, mit der Nelly ihn betrachtet, so nehmen die Charaktere ganz deutlich auch die für den Byronic Hero so notwendige Düsterteit in seinem Wesen wahr. Seine wilden, flammenden Augen erscheinen zwar noch nicht angriffslustig, doch schwelt in Heathcliff das alte, gefährliche Feuer ohne Unterlass.

Heathcliff zieht nicht nur den Rezipienten in seinen Bann, sondern auch Edgar Lintons Schwester Isabella, die sein erstes Instrument auf dem Weg der Vergeltung wird. All die Schritte, die nun folgen, dienen, so wird es schnell deutlich, einzig und allein dem Zweck, diejenigen zu vernichten, unter denen Heathcliff als Kind zu leiden hatte. Dabei wählt er keinen Mord als Waffe, obwohl er physisch Linton und den übrigen wohl längst überlegen gewesen wäre. Der Byronic Hero sieht eine komplettere Rache vor, eine, die das erlittene Unrecht darüber vergeltet, dass seine Kontrahenten die gleiche Form von Erniedrigung und Verlust erfahren wie zuvor er selbst.

Das beginnt bei der Ehe mit Isabella Linton, um sich in der Erblinie von Thrushcross Grange zu platzieren, und führt weiter über intrigante Verwicklungen wie die Tatsache, dass er dem mittlerweile alkoholkranken und hoch verschuldeten Hindley Geld leiht, das dieser niemals zurückzahlen kann, um Wuthering Heights in seinen Besitz zu bringen. Auch erstreckt sich seine Rache auf die nächste Generation, wie etwa auf den Sohn Hindleys, den er nach dessen Tod ebenso quält, wie er selbst gequält wurde.

Die allumfassende Vendetta erinnert ein wenig an Edmond Dantès' Meisterplan in Alexandre Dumas' *Le Comte de Monte-Cristo*, das zwei Jahre früher erschien; zumindest in der Gründlichkeit des Vorhabens, wenn auch nicht in der Eleganz. Darin mag der einzige Mangel des Vorhabens Heathcliffs bestehen: Er geht ausgesprochen skrupellos und ab einem gewissen Zeitpunkt wenig subtil vor. Jedoch sollte dies nicht

---

<sup>338</sup> Brontë 2003 (1847) : 96



mit Rohheit verwechselt werden: Heathcliff ist immer noch die dunkelste Variante eines romantischen Helden. Seine Rache übt er aus verletzten Gefühlen aus; die erlittene Demütigung treibt ihn an – sie bleibt das lodernde Feuer in seinem kalten Herzen, ganz gleich, wie kalkulierend er vorgehen wollen würde. Es ist und bleibt ein emotionaler Akt.

Der Tod seiner geliebten Catherine im Kindbett, kurz nach der verfrühten Geburt ihrer gleichnamigen Tochter<sup>339</sup>, treibt ihn in noch dunklere seelische Abgründe. Denn auch hier gilt: Für den Byronic Hero gibt es, wie für seine Verwandten, keine romantische Erfüllung.

„»May she wake in torment!« he cried, with frightful vehemence, stamping his foot, and groaning in a sudden paroxysm of ungovernable passion. »Why, she’s a liar to the end! Where is she? Not *there* – not in heaven – not perished – where? Oh! you said you cared nothing for my sufferings! And I pray one prayer – I repeat it till my tongue stiffens – Catherine Earnshaw, may you not rest, as long as I am living! You said I killed you – haunt me, then! The murdered *do* haunt their murderers. I believe – I *know* that ghosts have wandered on earth. Be with me always – take any form – drive me mad! only *do* not leave me in this abyss, where I cannot find you! Oh, God! it is unutterable! I *cannot* live without my soul!«<sup>340</sup>

Heathcliff ist nicht willens, Catherine gehen zu lassen. In der typischen Manier eines dunklen Helden sieht er sich vom Schicksal, von Gott, vom Tod verraten. Der Byronic Hero wähnt sich, wie schon Conrad zuvor im Vergleich zu den Naturgewalten, diesen Entitäten ebenbürtig. Dabei ist von diesem Zeitpunkt an völlig bedeutungslos, ob es wirklich eine Verbindung zum Übernatürlichen von Heathcliff gibt. Genauso wie sein moralischer Kodex basiert auch seine Spiritualität auf Emotion: Er fühlt es, also ist es wahr.

Validiert durch seine Gefühle sind die nächsten Jahre von Heathcliff geprägt durch seine Grausamkeit gegenüber denen, die er für sein Leid verantwortlich macht. Bei seinem Sadismus gegenüber jedem – selbst gegenüber seiner zerbrechlichen Frau, der er mit den Worten „»I’d wrench them off her fingers, if they ever menaced me«<sup>341</sup> droht, ihr die Fingernägel auszureißen, sollte sie sich ihm körperlich zur Wehr setzen – wäre es einfach, ihn komplett in die Kategorie des Gothic Villain einzuordnen.

---

<sup>339</sup> Vgl. Brontë 2003 (1847) : 166

<sup>340</sup> Brontë 2003 (1847) : 169

<sup>341</sup> Brontë 2003 (1847) : 106

Thorslev jedoch merkt an:

„The characteristic Byronic Hero, then, is not a fatalist. He accepts the burden of his conscience willingly, even defiantly; [...] he does not attempt to evade his moral responsibility. He has borrowed characteristics from the Gothic Villain, in his looks, his mysterious past, and his secret sins; and he has retained characteristics from the Man of Feeling in his tender sensibilities and his undying fidelity to the woman he loves – but he is more than these: he is also a Romantic rebel.“<sup>342</sup>

Nicht die Frage, was den Rezipienten dazu veranlasst, mit einer Figur wie Heathcliff zu sympathisieren, sondern die Tatsache, *dass* dem so ist, bleibt hier der entscheidende Punkt. Dem Rezipienten sind die Vergangenheit und die Motive Heathcliffs bekannt, die vermeintliche Vermeidbarkeit seines Abgleitens in die Dunkelheit erzeugt die Tragik seines Charakters. Montoni oder Ambrosio, die zu ähnlichen Taten fähig wären, fehlt die Legitimation über ihre Gefühle – es ist Gier und Wollust, die sie treiben.

Sein Ende findet er nach Jahren der Rastlosigkeit und der Selbstzerstörung nach einer in den Hochmooren verbrachten Nacht<sup>343</sup>:

„Mr Heathcliff was there – laid on his back. His eyes met mine so keen, and fierce; and then, he seemed to smile.  
I could not think him dead – but his face and throat were washed with rain; the bed-clothes dripped, and he was perfectly still. [...] I hasped the window; I combed his black long hair from his forehead; I tried to close his eyes – to extinguish, if possible, that frightful, life-like gaze of exultation, before any one else beheld it. They would not shut – they seemed to sneer at my attempts, and his parted lips, and sharp, white teeth sneered too!“<sup>344</sup>

Wie beim Man of Feeling und dem Gothic Villain ist es in einer Vielzahl von literarischen Fällen nur der Tod, der den Byronic Hero bezwingt. Doch geht dies nicht mit einer wahren Niederlage einher, sondern mit einer Katharsis, die als notwendig gezeigt wird. Der spirituelle Bund zwischen dem Byronic Hero und seinem ihn spiegelnden Natur-Umfeld erfährt einen gewaltigen Höhepunkt, der im Tod kulminiert.

---

<sup>342</sup> Thorslev 1962 : 163

<sup>343</sup> Vgl. Brontë 2003 (1847) : 332 ff.

<sup>344</sup> Brontë 2003 (1847) : 335

Auch Lord Byrons eigener Manfred, der namensgebende Protagonist seines 1817 veröffentlichten dramatischen Gedichts, geht mit der ihn umgebenden Natur eine Verbindung ein. Schauplatz der Handlung ist neben dem Schloss des Helden auch die atemberaubende und ungezähmte Alpenlandschaft.

Manfred beschwört um Mitternacht in beinahe faustischer Manier, in der Galerie seines Schlosses stehend, sieben Geister. In seinem Anfangsmonolog bezeugt Manfred seine Macht über die Wesen:

„If it be so. – Spirits of earth and air,  
Ye shall not thus elude me: by a power,  
Deeper than all yet urged, a tyrant-spell,  
Which had its birthplace in a star condemn'd,  
The burning wreck of a demolish'd world,  
A wandering hell in the eternal space;  
By the strong curse which is upon my soul,  
He thought which is within me and around me,  
I do compel ye to my will. Appear!”<sup>345</sup>

Ein starker Fluch, der auf seiner Seele lastet – und der Byrons Manfred dazu bringen wird, sich durch die Alpenlandschaft zu grübeln wie Heathcliff durch die Hochmoore. Nur eine Sache ersehnt er von den sieben Entitäten: „Forgetfulness”<sup>346</sup>. Was er vergessen will, bleibt dem Rezipienten vorerst verborgen. Dafür ist umso auffälliger, mit welchem Hochmut Manfred den Wesen begegnet, die zuvor den Unterschied zwischen ihm, der er sterblich ist, und ihnen herausgehoben haben:

„Ye mock me – but the power which brought ye here  
Hath made you mine. Slaves, scoff not at my will!  
The mind, the spirit, the Promethean spark,  
The lightning of my being, is as bright,  
Pervading, and far-darting as your own,  
And shall not yield to yours, though coop'd in clay!  
Answer, or I will teach you what I am.”<sup>347</sup>

Der Prometheusfunke ist als Bildelement so eng mit Byronic Heroes und Noble Outlaws verbunden – mit den Stürmern und Drängern und Romantikern – dass der Ausdruck kaum genauer analysiert werden muss. Spannend ist hier aber, dass es keines Erzählers bedarf, um Manfred diese Qualität zuzusprechen; er beansprucht seine Stelle als Quasi-Gott mit eigenen Worten.

---

<sup>345</sup> Byron Manfred 2010 (1817) : 7

<sup>346</sup> Byron Manfred 2010 (1817) : 10

<sup>347</sup> Byron Manfred 2010 (1817) : 11

Manfred verlangt schließlich von den Geistern, eine gestaltliche Form anzunehmen. Sie lassen ihm die Wahl, welche das sein soll, doch er betont, für ihn gäbe es keinen Unterschied zwischen Hässlichkeit und Schönheit<sup>348</sup> - eine Unwahrheit, wie sich wenige Zeilen später herausstellt, als der siebte Geist in der Gestalt einer „beautiful female figure“<sup>349</sup> sichtbar wird.

Die Gestalt ist ihm nicht unbekannt. Obwohl er sich bewusst ist, dass die Geister ihn mit der Entscheidung, genau diese Frau als Gestalt zu wählen, verhöhnen, will er der Illusion glauben und die ihm eindeutig vertraute Dame umarmen, woraufhin sie sich auflöst und er die Besinnung verliert<sup>350</sup>.

Noch immer ist für den Rezipienten ungeklärt, was es mit der mysteriösen Frau und Manfreds Wunsch zu vergessen auf sich hat. Manfred selbst wird von der Erfahrung zutiefst erschüttert und versinkt in düsteren Tagträumen, denen er auf dem Berg der Jungfrau nachhängt. Immer tiefer verliert sich Manfred in den unheilvollen Gedanken, bis ihn ein Ziegenjäger unterbricht. Er nimmt ihn mit in sein Heim, wo er dem aufgewühlten Manfred ein Glas Wein anbietet, das dieser für Blut hält.

Im Zuge dessen entspinnt sich der nächste Hinweis auf die Identität der geheimnisvollen Frau:

„I say 't is blood – my blood! the pure warm stream  
Which ran in the veins of my fathers, and in ours  
When we were in our youth, and had one heart  
And loved each other as we should not love,  
And this was shed: but still it rises up  
Colouring the clouds, that shut me out from heaven  
Where thou art not – and I shall never be.“<sup>351</sup>

Eine Frau, in deren Adern wie in den seinen das Blut seiner Vorfäter fließt: Es handelt sich bei der, die er zu vergessen sucht, nicht nur um eine verbotene Liebe, sondern um eine inzestuöse Beziehung. Elisabeth Frenzel nennt diesen Umstand den Byron-Stoff<sup>352</sup> und verweist auf eine Vielzahl von seinen Werken, die auf die eine oder andere Art das Inzest-Motiv verwenden. Sie merkt an, wenn „diese romantischen

---

<sup>348</sup> Vgl. Byron Manfred 2010 (1817) : 12

<sup>349</sup> Byron Manfred 2010 (1817) : 13

<sup>350</sup> Vgl. Byron Manfred 2010 (1817) : 13

<sup>351</sup> Byron Manfred 2010 (1817) : 22

<sup>352</sup> Vgl. Frenzel 2008 : 407

Autoren mit dem Inzest-Motiv als mit einer Extremsituation experimentieren, so schlug sich in Lord Byrons Werk nieder, was er selbst erlebte [...].<sup>353</sup>

Gemeint ist natürlich seine allgemeinhin als bestätigt geltende Beziehung zu seiner Halbschwester Augusta Leigh, eine der konstantesten und wichtigsten Liebesbeziehungen in dem Leben des Poeten.

Die bereits erwähnte Verschränkung von Schöpfer und Schöpfung, die Imitation von Leben und Kunst in ihrem nie endenden Kreislauf, kommt auch hier zum Tragen. Wie die seines Erschaffers ist auch die romantische Zuneigung Manfreds zum Scheitern verurteilt und scheint ihn aufgrund ihres tragischen Endes mit dunklen Gedanken zurückgelassen zu haben:

„My injuries came down on those who loved me –  
On those whom I best loved: I never quell'd  
An enemy; save in my just defence –  
But my embrace was fatal.“<sup>354</sup>

Seine Umarmung war tödlich – das, was mehr zu der Beschreibung eines Vampirs aus einem Schauerroman zu passen scheint, gerät hier zu der pointierten und akzentuierten Selbstwahrnehmung Manfreds und, so darf man es bei Lord Byron freimütig annehmen, auch der seines Schöpfers. Die, die Manfred am nächsten stand, leidet am schlimmsten unter ihm.

Byron kreierte die Ahnung einer *amour fatale*; die unauflösbare Verstrickung von Liebe und Zerstörung in seiner Person. Sein eigenes Wesen als gefährlich zu verstehen, zeugt von einer hohen Selbstreflexion der Figur und des Schöpfers, doch kommt der Rezipient nicht umhin zu bemerken, dass Manfred mit seinen Schuldgefühlen zu kokettieren scheint. Er ist und bleibt ein wandelnder Superlativ: Niemand leidet mehr als er. Niemand liebt brennender.

Deborah Lutz führt dazu aus:

„Byronism itself has always been associated with the insatiability of a self whose depths of desire and passion exceed the bounds of any satisfaction. Disappointed and sneering at a society he finds worthless yet still looking, without even hope of success, for his sweeping ideal, lost somewhere along the way, the Byronic figure is left only with himself for pleasure and pain, for a solipsistic erotic repetition.“<sup>355</sup>

---

<sup>353</sup> Frenzel 2008 : 407

<sup>354</sup> Byron Manfred 2010 (1817) : 24

<sup>355</sup> Lutz 2006 : 63

In der zweiten Szene sucht Manfred erneut Hilfe der übernatürlichen Art und wählt den Kontakt zu einer schönen Alpenhexe. Seine eindrucksvolle Selbstdarstellung zeigt anschaulich das Weltschmerz- und das Ichschmerzmotiv des romantischen Helden:

„Well, though it torture me, 't is but the same;  
My pang shall find a voice. From my youth upwards  
My spirit walk'd not with the souls of men,  
Not look'd upon the earth with human eyes;  
The thirst of their ambition was not mine;  
The aim of their existence was not mine;  
My joys, my griefs, my passions, and my powers,  
Made me a stranger; though I wore the form,  
I had no sympathy with breathing flesh,  
[...]  
My joy was in the Wilderness, to breathe  
The difficult air of the iced mountain's top,  
Where the birds dare not build, nor the insect's wing  
Flit o'er the herbless granite; or to plunge into the torrent, and to roll along  
On the swift whirl of the new breaking wave  
Of river-stream, or ocean, in their flow.  
In these my early strength exulted; or  
To follow through the night the moving moon,  
The stars and their development, or catch  
The dazzling lightnings till my eyes grew dim;  
Or to look, list'ning, on the scatter'd leaves,  
While Autumn winds were at their evening song.  
These were my pastimes, and to be alone;  
For if the beings, of whom I was one, -  
Hating to be so, - cross'd me in my path,  
I felt myself degraded back to them,  
And was all clay again. [...]"<sup>356</sup>

Besonders betonenswert ist, wie verbunden mit der Natur sich Manfred fühlt, allerdings weniger als auf eine symbiotische Art als auf die Weise, dass die wilde Umgebung, die höchsten Berge, die reißendsten Flüsse und gar die unerreichbaren, sich ewig drehenden Gestirne nur ein Ausdruck seiner unbezähmbaren und kosmischen einzigartigen Persönlichkeit sind.

---

<sup>356</sup> Byron Manfred 2010 (1817) : 27

Der Byronic Hero hat ein im wahrsten Sinne des Wortes egozentrisches Weltbild; ganze Galaxien reichen nicht aus, um seinem reichen Innenleben genügend Aussagekraft zu verleihen.

„She was like me in lineaments – her eyes  
Her hair, her features, all, to the very tone  
Even of her voice, they said were like to mine;  
But soften’d all, and temper’d into beauty;  
She had the same lone thoughts and wanderings;  
The quest of hidden knowledge, and a mind  
To comprehend the universe: nor these  
Alone, but with them gentler powers than mine,  
Pity, and smiles, and tears – which I had not;  
And tenderness – but that I had for her;  
Humility – and that I never had.  
Her faults were mine – her virtues were her own-  
I loved her, and destroy’d her!“<sup>357</sup>

Der starke Fokus auf die optische und charakterliche Ähnlichkeit zu seiner Geliebten ist ein weiterer Hinweis auf die möglicherweise inzestuöse Natur ihrer Verbindung. In diesen Worten erkennt der Rezipient die gleiche Aussage, die Cathy über Heathcliff drei Jahrzehnte später treffen wird, wenn sie ihn als „more myself than I am“<sup>358</sup> bezeichnet; eine *Seelenverwandtschaft*, die eine unauflösliche Verbindung bedeutet. Die Idealisierung seiner Liebsten geht gleichzeitig einher mit erneuter Selbstdarstellung als nicht bescheiden, sondern als hochmütig, und dazu härter als sie es war – und mit der zerstörerischen Kraft, die durch seine Zuneigung von ihm ausgeht. Die Hexe fragt, ob er sie tatsächlich eigenhändig getötet hätte, und Manfred antwortet:

„Not with my hand, but heart – which broke her heart;  
It gazed on mine, and wither’d. I have shed  
Blood, but not hers – and yet her blood was shed –  
I saw, and could not stanch it.“<sup>359</sup>

Auch hier spürt in *Wuthering Heights* der Rezipient einen Reflex auf Byron, als Heathcliff sich selbst als verantwortlich für Cathys Tod empfindet. Mit der Betonung,

---

<sup>357</sup> Byron Manfred 2010 (1817) : 28 f.

<sup>358</sup> Brontë 2003 (1847) : 81

<sup>359</sup> Byron Manfred 2010 (1817) : 29

dass er nicht ihr Blut vergossen habe, aber dennoch ihr Blut vergossen wurde, deutet daraufhin, dass der inzestuöse Wunsch eine tatsächliche reale sexuelle Ebene bekommen hatte, und das vergossene Blut das Jungfernblut gewesen sein mag, und sich aus diesem Umstand die Verantwortung Manfreds ergibt.

Byron konstruiert dabei eine Ebene der Wahrheit für Manfred, bei der nicht mehr offensichtlich ist, ob er tatsächlich Schuld am Tod seiner Geliebten trägt, oder diese Wahrnehmung von den die Wirklichkeit transzendierenden Gedanken Manfreds beeinflusst wird. Die Wahrheit ist freilich nicht von Bedeutung: Einzig und allein das Gefühl, das Manfred umtreibt, hat für ihn in der Wirklichkeit Bestand und Gültigkeit. Es liegt selbst in diesem Schuldeingeständnis jedoch auch ein gewisser Hochmut, wie weitreichend, fatal und unheilbringend seine Liebe gewesen sein soll; der Byronic Hero ist nicht bescheiden, auch nicht darin, wie sündhaft seine Taten sind. Manfred entscheidet sich indes, dass er von der Hexe verlangt, seine verlorene Liebe entweder wieder zum Leben zu erwecken oder ihn mit ihr im Reich des Todes zu vereinen. Die Hexe kann diesen Wunsch nicht erfüllen, verlockt ihn jedoch dazu, ihr Gehorsam zu schwören, um vielleicht doch zu erhalten, was er begehrt.

Doch Manfred lehnt das Angebot inbrünstig und voller Stolz ab:

„I will not swear – Obey! and whom? the spirits  
Whose presence I command, and be the slave  
Of those who served me – Never!“<sup>360</sup>

Manfred verbannt die Hexe. Ab diesem Zeitpunkt gleitet er unaufhaltsam tiefer in die Abgründe der Übernatürlichen hinein. In der dritten Szene nutzt Manfred seine Eloquenz und seine Fähigkeiten zur Kommunikation mit den magischen Mächten dazu, mit Wesen, die als Destiny, Arimanes und Nemesis bezeichnet werden, in Kontakt zu treten. Er verlangt von ihnen, ihm seine Geliebte zu zeigen, die nun den Namen Astarte trägt, wie die westsemitische Himmelsgöttin. Manfred versucht, mit ihr zu sprechen, um von ihr die Absolution für seine Schuld zu erhalten, doch verlassen nur sein Name und ein Lebewohl ihre Lippen<sup>361</sup>. Manfred selbst befindet sich nun in einem Zustand der Schuldigkeit gegenüber den Entitäten.

---

<sup>360</sup> Byron Manfred 2010 (1817) : 30

<sup>361</sup> Vgl. Byron Manfred 2010 (1817) : 41 ff.



Im Folgenden versucht ein Abt, Manfred mit Gott zu versöhnen und ihn zur Reue aufzurufen:

„I come to save, and not destroy.  
I would not pry into thy secret soul;  
But if these things be sooth, there still is time  
For penitence and pity: reconcile thee  
With the true church, and through the church to heaven.”<sup>362</sup>

Seine Versuche sind zum Scheitern verurteilt: Manfred beweist einmal mehr seinen Hochmut und die Veranlagung als luziferisch-cainitischer Charakter. Obgleich er zu dem Abt nicht unhöflich ist, weist er doch die kirchliche Macht über seine Seele von sich. Manfred wähnt sich selbst als zu außergewöhnlich, um unter dem Einfluss der Kirche zu stehen; er sieht sich als Eroberer, als wild und unbezwingbar, mit einem Geist, der die Grenzen der Sterblichen sprengt<sup>363</sup>. Dennoch ist ihm bewusst, wie schlecht es um den Zustand seiner Seele steht.

Byrons dramatisches Gedicht erreicht den Höhepunkt, als Manfred sich im höchsten Turm den Schatten und Dämonen stellt. Dabei tritt erneut der Abt auf, der das Seelenheil Manfreds nicht verloren geben will.

Der teuflische Geist verlangt das Begleichen der Schuld, doch auch ihm betrachtet Manfred sich als überlegen:

„I have commanded  
Things of an essence greater far than thine,  
And striven with thy masters. Get thee hence!  
[...]  
I do defy ye, - though I feel my soul  
Is ebbing from me, yet I do defy ye;  
Nor will I hence, while I have earthly breath  
To breathe my scorn upon ye – earthly strength  
To wrestle, though with spirits; what ye take  
Shall be ta'en limb by limb.  
[...]  
I have not been thy dupe nor am thy prey,  
But was my own destroyer, and will be  
My own hereafter. – Back, ye baffled fiends!  
The hand of death is on me – but not yours!”<sup>364</sup>

---

<sup>362</sup> Byron Manfred 2010 (1817) : 46

<sup>363</sup> Byron Manfred 2010 (1817) : 48 f.

<sup>364</sup> Byron Manfred 2010 (1817) : 59 f.

Einmal mehr beweist Manfred, zu welcher Stärke er fähig ist – er kämpft gegen den Dämon eisern und erbittert an, mit einem aus dem Stolz geborenen Trotz. Der Dämon muss ihm schließlich weichen. Dennoch verliert Manfred sein Leben, ein letztes Mal das Angebot des Abtes ausschlagend, sich zu bekennen. Er stirbt als Sieger, ohne sein Ziel, Vergebung oder Vergessen zu erlangen, wirklich erreicht zu haben – ein hohler, schmerzhafter Sieg, aber der einzige, der einem Byronic Hero vergönnt ist.

Deborah Lutz analysiert:

„The Brontë children were fascinated by Byron’s dashing life and his damned characters; he figures heavily in the juvenilia of Charlotte, Branwell and Emily. They were mesmerized by the sheer impossibility of his being: his existence based on love, yet his love always impossible. The Byronic hero in his purity can, by definition, never be redeemed by becoming a couple, he is interminably thrown back upon black despair; he is unremittingly cast adrift into absence and dark night. In *The Corsair*, Conrad loses Medora because she pines away when she thinks he is dead. [...] In *Manfred*, Astarte has died because of his unspecified sin. But finally the hero fails because this is the definition of the Byronic hero. He is the tormented melancholy failure who nears success and then fails and experiences the eternal loss, the repetition of the impossibility of bliss.”<sup>365</sup>

Atara Stein hingegen sieht einen völlig anderen Aspekt im Vordergrund ihrer Betrachtung:

„Throughout *Manfred*, the hero repeatedly defies authority figures and powerful supernatural beings. Byron grants Manfred a minor triumph against Arimanes (when Byron refuses to kneel to the ruler of the spirits) and a major triumph against the spirit who comes to claim his soul in the final scene (when Manfred dies on his own terms). However, Byron undercuts his hero repeatedly [...]. Manfred is annoyingly self-absorbed, imperious, and egotistical. Byron does not intend for Manfred to be taken particularly seriously and in fact engages in deliberate »comic debunking«.”<sup>366</sup>

Ob dieses komödiantische Element tatsächlich – und auch beabsichtigt – vorhanden ist, bleibt strittig. Selbstironie ist nicht nur keine Notwendigkeit für einen Byronic Hero, sie ist sogar eher hinderlich, wenn sie nicht dazu dient, den charismatischen Charme des Helden zu unterstreichen. Denn: Ein Byronic Hero und seine Gefühle sind vollkommen ernst gemeint. Es gibt darin keinen warnenden oder belehrenden Impuls, auch nicht den Versuch, den Helden durch Pathos ins Lächerliche zu ziehen. Die Hybris des Typus ist von unabdingbarer Notwendigkeit und rechtfertigt sich durch sich selbst.

---

<sup>365</sup> Lutz 2006 : 52

<sup>366</sup> Stein 2009 : 10 f.

Stein sieht Manfred jedoch auch als Reflex auf Byrons zwiegespaltene Meinung über Napoleon Bonaparte. Mit dem Erscheinungsjahr 1817, drei Jahre nach *The Corsair*, fällt *Manfred* in die Zeit der erneut einsetzenden französischen Restauration, der *Seconde Restauration*, nachdem im Jahr 1815 Napoleon endgültig abgedankt hatte.<sup>367</sup>

„A large part of this irony results from Byron’s own ambivalent feelings about Napoleon Bonaparte, whose extremes of character made him one of the models for Byron’s heroes. Fully aware of the craving for powerful leaders that created a Napoleon, Byron gives Manfred energy, ambition, and emotional extremes, yet deliberately disavows his leadership potential.“<sup>368</sup>

Dies wird verdeutlicht durch Manfreds Ablehnung der Anführerrolle:

„I could not tame my nature down; for he  
Must serve who fain would sway – and soothe, and sue,  
And watch all time, and pry into all place,  
And be a living lie, who would become  
A mighty thing amongst the mean, and such  
The mass are; I disdain to mingle with  
A herd, though to be leader – and of wolves.  
The lion is alone, and so am I.“<sup>369</sup>

Diese Passage ist mustergültig für die Zuordnung als Byron’scher Held: Manfred wählt die Isolation, wie sie ihn gewählt hat. Durch seinen extremen Charakter, seine Leidenschaft für Astarte, seine hohe Intelligenz und seine Furchtlosigkeit gegenüber den dämonischen Mächten kann er nicht Teil der konventionellen Gesellschaft sein. Doch nicht einmal ihr Anführer möchte er werden; selbst diese Aufgabe ist unter seiner Würde.

Seine Einzigartigkeit ist gleichermaßen gekoppelt wie gestört durch die Figur der Astarte. Während seine schicksalhafte Liebe zu ihr ihn heraushebt und die inzestuöse Bedeutsamkeit – Deborah Lutz nennt diese Liebe „narcissistic“<sup>370</sup> und beschreibt sie

---

<sup>367</sup> Gerade diese Verbindung zu Napoleon macht eine ironische Betrachtungsweise des Manfred eher unwahrscheinlich, da Byron als Engländer zwar prinzipiell allein aus patriotischen Gründen jegliche Bewunderung für Napoleon ablehnen hätte müssen, sich aber dennoch zweifelsohne mit dem Kaiser identifizieren konnte – nicht umsonst widmete er ihm die nur auf den ersten Blick negativ wirkende *Ode to Napoleon Buonaparte*. Auch Eisler schreibt: „Am 9. April erfuhr Byron, daß drei Tage zuvor in Fontainebleau Napoleon abgedankt hatte. Kein anderes weltpolitisches Ereignis hätte ihn mehr erschüttern können [...]. Seine erste Reaktion war Mitleid [...].“ (Eisler 1999 : 442)

<sup>368</sup> Stein 2009 : 12

<sup>369</sup> Byron *Manfred* 2010 (1817) : 48 f.

<sup>370</sup> Lutz 2006 : 64

als „incestuous self-love“<sup>371</sup> –, sowie ihr göttlicher Name, ihre Verbindung in eine ähnliche Motivwelt wie die Geschwisterehen aus (prä-)antiken Götterpantheons rücken, so ist die Ähnlichkeit, die sie zu ihm aufweist, ein Bruch mit dem Konzept seiner Unabhängigkeit.

Andrew Elfenbein wirft den Gedanken auf:

„Astarte alone destabilizes Manfred’s sense of his uniqueness, because in his eyes, she threatened not only to know him, but to be him. Manfred describes her as having been almost his double [...]. While the differences between them are the accidental effects of gender stereotypes, the similarities between them are essential. She embodies the possibility that »a mind / To comprehend the universe« [...] might not be Manfred’s exclusive possession. Even after her death, she haunts him because her memory still subverts his faith in the uniqueness of his interiority.“<sup>372</sup>

Es liegt die komplexe Bindung eines Byron’schen Helden an das Objekt seiner Begierde vor – er ist von ihr abhängig, wie sie von ihm, was seinem rebellischen Geist widerspricht, doch die Kodependenz ist unumstößlich, unbezwingbar und unvergänglich.

So fällt Manfreds Beurteilung durch Thorslev komplex aus:

„Still, Manfred is more than merely a remorseful Gothic Villain. He is the Byronic Hero in the process of maturing, on taking on a philosophical and psychological depth which he certainly did not have in *Childe Harold* I or II or in the romances. This is shown in the Faust theme of knowledge and sorrow, in the hero’s Titanism, and his defiant questioning not only of political or moral authority (as in the romances), but of ultimate philosophical and religious authority as well, and finally it is shown in the Satan-Prometheus themes of the »mind as its own place« – free to create its own scheme of order and value. Even if these various themes seem at times inconsistent with the traditional Gothic setting and tone, one feels that they are almost successfully fused in the glorious rhetoric of the soliloquies, and in the high poetry of the choruses and lyrics.

In appearance, in his lonely solitude, and in his aristocratic air of authority Manfred is like the traditional Byronic Hero of the romances.“<sup>373</sup>

Die Monologe bieten tatsächlich auch Spielraum für einen interessanten Impuls, den Thorslev einwebt – er spielt auf eine Inspiration Byrons an, die ihren Ursprung in der deutschsprachigen Literatur hat. Thorslev geht von einem Monolog von Karl von Moor aus *Die Räuber* aus, der über Miltons Satan seinen Weg als Echo in Byrons

---

<sup>371</sup> Lutz 2006 : 64

<sup>372</sup> Elfenbein 2004 (1995) : 35 f.

<sup>373</sup> Thorslev 1962 : 168

*Manfred* gefunden hat<sup>374</sup>. Gemeint ist die Passage, in der Karl über einen möglichen Selbstmord reflektiert, sein Stolz ihn aber umstimmt:

„Nein! Nein! Ein Mann muß nicht straucheln – Sei wie du willst namenloses Jenseits – bleibt mir nur dieses mein Selbst getreu – Sei wie du willst, wenn ich nur mich selbst mit hinübernehme. – Außendinge sind nur der Anstrich des Manns – Ich bin mein Himmel und meine Hölle.“<sup>375</sup>

Thorslev sieht eine Verbindung zu Manfreds suizidalem Monolog und seiner Weigerung, sich den übernatürlichen Instanzen hinzugeben und unterzuordnen.

Es ist dabei kein Zufall, dass eine der nächsten Verbindungen des Byronic Hero ein deutscher Noble Outlaw ist. Die zahlenmäßige Überlegenheit von den edlen Räubern in der originär deutschsprachigen Literatur gegenüber den Byronic Heroes gestaltet die Suche nach exemplarischen Vertretern spannend, da sie nicht ohne die nagende Frage auskommt, *wieso* deutsche Dichter im 18. und 19. Jahrhundert Noble Outlaws kreieren, anstatt sich dem dunkelromantischsten aller Typen gänzlich zuzuwenden.

Immerhin ist Deutschland im Herzen des Kontinents von den gleichen politischen Gesamtströmungen betroffen, vielleicht mehr noch, da Napoleon bereits im ausgehenden 18. Jahrhundert mit der Besetzung vieler Teiler Deutschlands begann, die sich in weiten Teilen bis zur Völkerschlacht bei Leipzig 1813 auch hielt.

Vielleicht ist aber gerade das der Punkt: Byron und seine angelsächsischen Gefährten konnten sich auf der britischen Insel in relativer Sicherheit und Distanz zum blutigen europäischen Festland entwickelt, während Frankreich seine Position als deutscher Erbfeind festigte und die napoleonischen Kriege eine blutige Fortsetzung zu den Gräueln der Revolution bildeten.

Zudem: Von „Deutschland“ ist eigentlich noch nicht zu sprechen, sondern von Preußen und seinem König Friedrich Wilhelm III., der um 1813 die allgemeine Wehrpflicht einführte, vom Königreich Bayern, seinem König, Maximilian I. und dem berühmten Minister Montgelas, und vielen anderen Splitterländern wie dem schließlich für aufgelöst erklärten Königreich Westphalen.

Mehr denn je ist zu verzeichnen, dass unterschiedlichste Kräfte in Europa aufeinander einwirkten. Im Vereinigten Königreich war König Georg III. aus dem Haus

---

<sup>374</sup> Vgl. Thorslev 1962 : 75

<sup>375</sup> Schiller Nationalausgabe III 1953 (1782) : 110

Hannover, der als geistesschwach und krank galt, durch den Regency Act 1811 gezwungen worden, seinem Sohn die Regierungsgeschäfte zu übertragen; dem Prince of Wales, der als George IV. die Krone übernahm.

Dabei war das Vereinigte Königreich allein schon durch die geographische Trennung vom Festland stets in einer anderen Situation als die Völker des Kontinents: Auf der anderen Seite der Erde wütete bis 1814 der Britisch-Amerikanische Krieg, der auch als Zweiter Unabhängigkeitskrieg bezeichnet wird, aber der ebenfalls nicht auf englischem Boden geführt wurde.

Die Furcht vor Umstürzen steckte den europäischen Monarchien seit dem vorangegangenen Jahrhundert noch tief in den Knochen und überall auf dem Kontinent starben, ganz banal ausgedrückt, die Männer wie die Fliegen.

Otto Weddigen, der mit seinem 1884 erschienenen Werk *Lord Byrons Einfluss auf die europäischen Litteraturen der Neuzeit* verhältnismäßig nah, zeitlich gesehen, am Geschehen des frühen 19. Jahrhunderts war, sieht die Spuren Byrons in den Werken vieler deutscher Dichter und Schriftsteller. Als den wahren deutschen Erben Byrons betrachtet er jedoch Heinrich Heine:

„Was Byron für die europäische Litteratur ist, das war Heine für die deutsche. Er war früh mit den Dichtungen Lord Byrons bekannt geworden. In Berlin verkehrte er in dem Kreise (1820-24) der Dichterin Elise von Hohenhausen, welche damals eine begeisterte Verehrerin des englischen Dichters war und seine Dichtungen zum Teil übersetzte. Sie war es, welche den 21jährigen Heine zuerst als Nachfolger Byrons in Deutschland proklamierte.“<sup>376</sup>

Der immer wieder als letzter Dichter der Romantik bezeichnete Heine hat dabei, Byron ähnlich, die Romantik eigentlich schon mit einem Fuß überschritten, und ist tief verbunden mit Rebellionsmotiven, Freiheitsgedanken und der Aufbruchsstimmung des Vormärzes. Die Außenseiterposition, die ihm die Fähigkeit verliehen hat, den romantischen Weltschmerz unverfälscht darzustellen, und die verhindert hat, dass er im gesellschaftlichen Mainstream auf- und unterging, hängt mutmaßlich mit den erschwerten Bedingungen seines Lebens durch seine jüdische Herkunft zusammen. Er war bereits Teil einer neuen Zeit und verstand es wie kein Zweiter, die Unsicherheiten im neu erwachsenden Deutschland einzufangen. Dass er

---

<sup>376</sup> Weddigen 1884 : 39 f.

sich dabei dem zehn Jahre vor ihm geborenen Byron verbunden fühlte, ist nicht überraschend.

Unter dem Titel *Childe Harold* erschien von Heine eine Totenklage auf Byron:

„Eine starke, schwarze Barke  
Segelt trauervoll dahin.  
Die vermummten und verstummten  
Leichenhüter sitzen drin.

Todter Dichter, stille liegt er,  
Mit entblößtem Angesicht;  
Seine blauen Augen schauen  
Immer noch zum Himmelslicht.

Aus der Tiefe klingt's, als rief  
Eine kranke Nixenbraut,  
Und die Wellen, sie zerschellen  
An dem Kahn, wie Klagelaut.“<sup>377</sup>

Umso spannender ist es, dass Heinrich Heine für seinen Byronic Hero aus seiner Tragödie *William Ratcliff* (1823), der im Folgenden betrachtet werden soll, den Ort der Kindheit seines Idols, die schottischen Highlands, als Handlungsort wählt.

Der Schauplatz ist sowohl kühn als auch ideal gewählt; inmitten der schaurigen, nebligen Hochmoore entfaltet sich eine zwielichtige Geschichte. Jedoch schiebt sich ein wenig die Überlegung in den Vordergrund, ob die Begebenheiten der Umwelt für das Wirken eines Byronic Heroes nicht eventuell eine bedeutsamere Rolle spielen, als ihnen bisher bereits zugestanden wurde. Es scheint, als benötige es einen Ort, der entweder exotisch oder außergewöhnlich wild ist, um dem reichen Innenleben des handelnden Typus gerecht werden zu können – ein tosendes Meer, eine sturmgepeitschte Heide oder gefährliche Bergspalten.

Im Schloss des Lairds Mac-Gregor wird die Erzählung mit der Vermählung seiner Tochter Maria mit dem Grafen Douglas eröffnet.

Statt einer heiteren Feier erwartet den Rezipienten jedoch eine ominöse Stimmung. Dies liegt nicht nur an der alten Margarete, die die Zeremonie durch ihren scheinbar zusammenhanglosen Singsang („Was ist von Blut dein Schwert so rot? Edward,

---

<sup>377</sup> Heine Neue Gedichte 2013 (1844) : 64

Edward?“<sup>378</sup>) stört, sondern auch an dem Erlebnis, das der frischgetraute Ehemann seiner Braut zu berichten hat. Douglas erzählt ihr und seinem Schwiegervater davon, wie er auf der Reise aus London zurück nach Schottland Opfer eines Überfalls wurde, jedoch Rettung in Gestalt eines unbekanntes Reiters bekam. Die Erzählung wühlt Maria sichtbar auf, was Douglas dazu veranlasst, von ihrem Vater eine Erklärung für ihre Nervosität zu fordern. Dieser berichtet ihm:

„Hört ruhig an die traurige Geschichte.  
Sechs Jahre sind es jetzt, da kehrte ein  
Bei uns ins Schloß ein fahrender Student  
Aus Edinburgh, mit Namen William Ratcliff.  
Den Vater hatte ich einst gekannt, recht gut,  
Recht gut, recht gut, er hieß Sir Edward Ratcliff.  
Gastfreundlich nahm ich also auf den Sohn,  
Und gab ihm Speis' und Obdach, vierzehn Tage.  
Er sah Marie, und sah ihr in die Augen,  
Und sah dort viel zu tief, begann zu seufzen,  
Zu schmachten und zu ächzen – bis Maria  
Ihm rund erklärte: daß er lästig sei.  
Die Liebe packt' er in den Korb und ging. –  
Zwei Jahre drauf kam Philipp Macdonald.  
Der Earl von Ais, warb um Mariens Hand,  
Und warb mit gutem Glück, und nach sechs Monden  
Stand am Altare, hochzeitlich geschmückt,  
Die holde Braut – der Bräut'gam aber fehlte.  
Wir suchten überall, in allen Zimmern,  
Im Hof, im Stall, im Garten – Ach! da fand man  
Am Schwarzenstein den Leichnam Macdonalds.“<sup>379</sup>

Als Mörder entpuppte sich der zurückgewiesene Ratcliff, der seine schreckliche Tat auf perfide Weise noch steigerte:

„In jener Nacht, die auf den Mordtag folgte,  
Sei William Ratcliff in ihr Schlafgemach  
Plötzlich getreten, habe lachend ihr  
Die Hand gezeigt, noch rot vom Blut des Bräut'gams,  
Und habe Macdonalds Verlobungsring  
Ihr dargereicht mit zierlicher Verbeugung.“

Zur Rechenschaft gezogen wurde William Ratcliff nicht; auch nicht, als sich zwei Jahre später mit dem Lord Duncan, Marias neuem Verlobten, das Spiel wiederholte und

---

<sup>378</sup> Heine 2015 (1823) : 6

<sup>379</sup> Heine 2015 (1823) : 9 f.



auch jener der Eifersucht Ratcliffs zum Opfer fiel, am Schwarzenstein erschlagen, und Ratcliff erneut das Schlafgemach Marias betrat, um ihr den Ring als Hohn zu überreichen.<sup>380</sup>

Douglas ist nun gewarnt und wappnet sich mit der Absicht, die Serie an Morden zu beenden und William Ratcliff zur Verantwortung zu ziehen.

Jener hält sich zu diesem Zeitpunkt in einer Diebesherberge auf und ist in entsprechender Gesellschaft. Dass er unter ihnen einen gewissen Ruf genießt, erschließt sich aus dem Kommentar eines Räubers, Ratcliff sehe ihn stets „mit schlimmen Augen“<sup>381</sup> an. Zusammen mit seinem Freund Lesley plant er den Tod Douglas’.

Dass er dabei jedoch seinem eigenen Ehrenkodex folgt, stellt er ebenfalls klar:

„[mit trotziger Würde]  
Nicht abgemurkst. Im Zweikampf  
Fiel Macdonald und Duncan. Ehrlich focht ich;  
Und auch mit Douglas will ich ehrlich fechten.  
[...]  
Ich sah ihn nie; ich sprach ihn nie; er tat  
Mir niemals was zuleid; ich haß ihn nicht.“<sup>382</sup>

Nur ein ehrenhaftes Duell kommt für ihn in Frage – eine Tatsache, die an Conrads Entscheidung erinnert, den Pascha nicht im Schlaf zu ermorden. Dabei ist die Begründung, die Ratcliff gibt, überraschend rational. Es existiert kein Hass in ihm, jedenfalls nicht auf seine Konkurrenten. Er fühlt sich von den Mitbewerbern um Marias Hand nicht gedemütigt, gekränkt oder verletzt. Sie zu töten ist die logische Konsequenz aus dem Umstand heraus, dass Mac-Gregor die Verbindung zu Maria untersagt hat.

Und dennoch ist das kein eiskaltes Kalkül; die Regieanweisung „mit trotziger Würde“<sup>383</sup> ist nämlich eindeutig positiv konnotiert. Der Begriff Trotz evoziert zweierlei Eindrücke; einerseits als Begriff der Wehrhaftigkeit im Angesicht einer starken Bedrängnis, heute mehr enthalten in Formulierungen wie „allen

---

<sup>380</sup> Vgl. Heine 2015 (1823) : 11

<sup>381</sup> Heine 2015 (1823) : 14

<sup>382</sup> Heine 2015 (1823) : 17

<sup>383</sup> Heine 2015 (1823) : 17

Widerständen trotzen“, andererseits aber auch in einer eher Jugendlichen oder Kindern zugeschriebenen Reaktion des Sträubens und Widersetzens, die nicht auf logischen Tatsachen fußen muss.

Von trotziger Würde zu sprechen, vereint beides. Ratcliff ist ein Mann, der eine gewisse Vorzüglichkeit in seinem Charakter hat (ähnlich wie die Noble Outlaws) und sein Trotz richtet sich gegen die Grenzen von Konvention und Gesellschaft. Dennoch ist in diesem Zustand ein eindeutig emotionaler Aspekt, denn ihm ist es *wichtig*, dass man weiß, dass er keinen seiner Rivalen schändlich ermordet hat.

Heine lässt seinen Helden daraufhin eine spannende Selbstdarstellung vornehmen, die sich über das Ausschlussprinzip gestaltet; kurzum: Er lässt Ratcliff erklären, was er alles nicht ist.

„Glaub nicht, ich sei ein weicher Mondscheinheld,  
Ein Bilderjäger, der vom eignen Windhund,  
Von Phantasie durch Nacht und Höll' gehetzt wird,  
Ein magenkrank schwindsüchtelnder Poet,  
Der mit den Sternen Unzucht treibt, der Leibschmerz  
Vor Rührung kriegt, wenn Nachtigallen trillern,  
Der sich aus Seufzern eine Leiter baut,  
Und endlich mit dem Strick verschlungener Reime  
Sich aufhängt an der Säule seines Ruhms.“<sup>384</sup>

Die wahre Ironie der Stelle liegt darin, dass Heine die Technik des umgangssprachlich im Englischen als *lampshading* anwendet, die den Kunstgriff meint, wenn innerhalb eines Werkes auf ein genreübliches Motiv, einen Typ oder eine Plotfunktion hingewiesen wird und zwar zum Zweck, dem Rezipienten mittels dieses humorvollen Kniffs zu verdeutlichen, dass die Nähe zu anderen Vertretern des Genres bekannt ist und bewusst so gestaltet wurde.

Auf gleiche Weise wird nicht selten ein absurder Plotstrang gerechtfertigt, indem dem möglicherweise ungläubigen Rezipienten zuerst Recht gegeben wird, was seine Skepsis betrifft, aber im darauffolgenden Moment über diese Einsicht der Ähnlichkeit wiederum die Abgrenzung stattfindet.

---

<sup>384</sup> Heine 2015 (1823) : 17 f.

Heines Ratcliff hat eine genauso klare Selbsterkenntnis wie Heine auch; Heine lässt ihn die genreüblichen Tropen aufzählen, erinnert an den zerbrechlichen Man of Feeling und die anderen romantischen Helden<sup>385</sup>.

Heines Genie konterkariert diese Stelle unverzüglich, denn kaum, dass Ratcliff seinen ablehnenden Monolog vollendet hat, setzt er erneut an und erklärt:

„Und doch gesteh ich – spaßhaft mag dir’s klingen –,  
Es gibt entsetzlich seltsame Gewalten,  
Die mich beherrschen; dunkle Mächte gibt’s,  
Die meinen Willen lenken, die mich treiben  
Zu jeder Tat, die meinen Arm regieren,  
Und die schon in der Kindheit mich umschauert.

Als Knabe schon, wenn ich alleine spielte,  
Gewahrt ich oft zwei neblichte Gestalten,  
Die weit ausstreckten ihre Nebelarme,  
Sehnsüchtig sich in Lieb’ umfassen wollten,  
Und doch nicht konnten, und sich schmerzlich ansah!  
Wie luftig und verschwimmend sie auch schienen,  
Bemerkt ich dennoch auf dem einen Antlitz  
Die stolzverzerrten Züge eines Mannes,  
Und auf dem andern milde Frauenschönheit.  
Oft sah ich auch im Traum die beiden Bilder,  
Und schaute dann noch deutlicher die Züge:  
Mit Wehmut sah mich an der Nebelmann,  
Mit Liebe sah mich an das Nebelweib. –  
Doch als ich auf die hohe Schule kam,  
Zu Edinburgh, sah ich die Bilder seltner,  
Und in dem Strudel des Studentenlebens  
Verschwammen meine bleichen Traumgesichte.  
Da brachte mich auf einer Ferienreise  
Zufall hierher und nach Mac-Gregors Schloß.

Maria sah ich dort! Mein Herz durchzuckte  
Ein rascher Blitz bei ihrem ersten Anblick.  
Es waren ja des Nebelweibes Züge,  
Die schönen, stillen, liebefrommen Züge,  
Die mich so oft im Traume angelächelt!  
Nur waren Mariens Wangen nicht so bleich,  
Nur war Mariens Auge nicht so starr.  
Die Wange blühte und das Auge blitzte;  
Der Himmel hatte allen Liebeszauber  
Auf dieses hohle Bild herabgegossen;  
Die Hochgebenedete selber war  
Gewiß nicht schöner als die Namensschwester;

---

<sup>385</sup> Möglicherweise sogar an den bereits diskutierten Manfred: *Der mit den Sternen Unzucht treibt* – das erinnert sehr an Manfreds unschickliche Liebe zu der von Astarte verkörperten Schwester. Astarte war als Himmels- und Liebesgöttin eine Hauptgestalt des westsemitischen Astralkults.

[...]  
Maria sah mich an so mild, so freundlich,  
So liebend, so verheißend! Aug' in Auge  
Und Seel' in Seele tauchten wir. O Gott!  
Das dunkle Urgeheimnis meines Lebens  
War plötzlich mir erschlossen, und verständlich  
[...]"<sup>386</sup>

Wie die anderen Vertreter des Typus empfindet auch dieser Byronic Hero seine Liebe als überirdisch. Ihre Bedeutsamkeit genügt als Legitimation für all seine weiteren Taten. In der Liebe des Byronic Hero liegt dementsprechend immer eine Form des narzisstischen Egoismus, den er sich vom Gothic Villain leiht, und der sich darin manifestiert, dass der Byronic Hero seine Liebe als ungemein wichtiger und wahrhaftiger als die Gefühlsregungen anderer Menschen wahrnimmt, und dass das Werk ihm diese Rolle auch zugesteht. In diesem Belang ähnelt er auch dem Man of Feeling, der sich selbst auch als zu tieferen Gefühlen fähig empfindet als alle anderen Charaktere seines Umfelds.

Nichts Anderes geschieht bei Heathcliff, dem selbst die Bedienstete Nelly mit ihrer anfänglichen Skepsis immer zugeneigter wird, weil sie die übernatürlich anmutenden Regeln des Byronic Hero respektiert: Der ganze Kosmos schlägt im gleichen Takt wie sein Herz, *natürlich* hat er die Berechtigung, das Objekt seiner Begierde zu verfolgen, ganz gleich, was die Gesellschaft oder die Gesetze der Menschen dazu sagen ... oder seine Angebetete selbst, im Übrigen.

Deborah Lutz spezifiziert, in diesem Fall mit Manfred als Beispiel:

„The Byronic self complicates the division between subjectivity's interior and exterior. Related to the Romantic sublime, his subjectivity lacks liminals; it is boundless. One reason why the Byronic hero exiles himself from society is that his consciousness creates the world as a mirror of his own hellish mind; the world is an interior space where all is bereft of meaning. He restlessly circles this world of his own making; this infinite mindscape. The world can provide no relief or change because of the immutable script in his mind.“<sup>387</sup>

Er empfindet seine Zuneigung zu Maria als einen Schicksalsbund, der von den Nebelgestalten ihm zeit seines Lebens vorausgedeutet wurde. Tatsächlich scheint seine Begierde, zumindest in Ratcliffs Erinnerung, erwidert worden zu sein – bis er

---

<sup>386</sup> Heine 2015 (1823) : 18 f.

<sup>387</sup> Lutz 2006 : 55

seine Liebe bekennt, und von Maria zurückgewiesen wird. Er nennt sie eine „Verfluchte Schlang’!“<sup>388</sup> und zieht sich erst gekränkt zurück. Doch keine Ablenkung kann Ratcliffs Liebe schmälern; sein Verlangen und sein Zorn wachsen gleichermaßen. Und so leistete Ratcliff seinen fürchterlichen Eid:

„Geschworen hab ich bei dem Wort des Herrn,  
Und bei der Macht des Himmels und der Hölle,  
Und hab mit grausem Fluch den Schwur besiegelt –  
»Von dieser Hand soll fallen der Vermeßne,  
Der’s wagt, Marien bräutlich zu umfassen.«  
Die Stimm’ in meiner Brust sprach diesen Schwur,  
Und blindlings dien ich jener dunklen Macht,  
Die mit mir kämpft, wenn ich Mariens Freiern  
Am Schwarzenstein ein Rosenbett bereite.“<sup>389</sup>

Heine lässt seinen Protagonisten Ratcliff mit einer spannenden Entschlusskraft auftreten. Er hat sich seinem destruktiven Wesen, das von seinem Besitzanspruch Maria gegenüber genährt wird, voll und ganz hingegeben. Da reflektiert die zerstörerische Kraft auch auf ihn selbst zurück; er liebäugelt mit dem Suizid<sup>390</sup>, sein gefährlicher Schwur bindet ihn aber an die irdische Welt:

„Ich darf nicht sterben. Kam ich in den Himmel  
Und schaute, durch den Ritz der Himmelsdecke,  
Zufällig in Graf Douglas’ Schlafgemach –  
Ich würde fluchen, daß den frommen Englein  
Erblassen würden ihre roten Backen,  
Und ängstlich in der Kehle steckenbliebe  
Das lange, wässerige Hallelujah.  
Und bin ich mal verdammt zur ew’gen Hölle,  
Wohlan, so will ich auch ein Teufel sein,  
Und nicht ein jämmerlicher, armer Sünder.“<sup>391</sup>

An dieser Stelle wird der Byron’sche Stolz erneut verdeutlicht, der fast luziferische Züge annimmt. Ein Sünder, gewöhnlich, allgemein, austauschbar zu sein, ist für Ratcliff nicht genug, stattdessen sieht er sich herausgehoben als rächender Höllenfürst. Die Tendenz zur Ausuferung, zur Übertreibung der Übertreibung wegen, wird hier offensichtlich.

---

<sup>388</sup> Heine 2015 (1823) : 19

<sup>389</sup> Heine 2015 (1823) : 21

<sup>390</sup> Vgl. Heine 2015 (1823) : 24 f.

<sup>391</sup> Heine 2015 (1823) : 25

Eine Sache haben alle abtrünnigen Engel jedoch gemeinsam: Sie sind verdammt zu fallen. Das gleiche Schicksal erwartet auch Ratcliff, der als Byronic Hero dazu bestimmt ist, an sich selbst zu scheitern. Der erste Schritt auf dem Weg zu seinem Untergang ist seine Niederlage im Duell gegen Douglas, dem die Geister der bereits ermordeten Bräutigame zur Seite stehen<sup>392</sup>.

Douglas behält die moralische Oberhoheit, indem er das Leben seines Kontrahenten schont. Ratcliff erlebt dieses Scheitern und das Brechen seines Schwurs als ultimative Schmach.

Er hört Stimmen, die ihn verspotten:

„»Hier steht der Mann, der starke Riesengeist,  
Der Großbritanniens Menschen und Gesetze  
Verhöhnt, der trotzig mit dem Himmel rechnet –  
Nun kann er's nicht verhindern, daß Graf Douglas  
Heut nacht in seines Liebchens Armen liegt,  
Und lachend ihr erzählet, wie der Wurm,  
Der William Ratcliff heißt, am Schwarzenstein  
Sich krümmte, jämmerlich am Boden krümmte,  
Und wie des Douglas Fuß ihn nicht zertreten,  
Um sich nicht zu besudeln«<sup>393</sup>

Als typischer Zug eines Byron'schen Helden bedeutet dieser Tiefpunkt jedoch nicht das Ende, sondern das Zuspitzen seiner Absichten, als er sich bewusst macht, *wen* es wirklich zu töten gilt, wenn er Maria für immer für sich haben will.

„Soll ich? Marie? Die weiße Taube? Blut?  
Soll ich? Holla, wer spricht? Das war kein Wind.  
Maria soll ich mit mir nehmen? Nickst du?  
Es sei, es sei, mein Wille ist von Eisen,  
Und ist allmächt'ger noch als Gott und Teufel.«<sup>394</sup>

Schon Goethes Werther ist die Idee gekommen, seine Angebetete zu töten, um sie des Einflusses seines Widersachers dauerhaft zu entziehen. Im Gegensatz zum melancholischen Man of Feeling ist im Byronic Hero genügend düsteres Potential, das zumindest den Versuch eines erweiterten Suizids oder Mitnahmesuizids ermöglicht.

---

<sup>392</sup> Vgl. Heine 2015 (1823) : 26 f.

<sup>393</sup> Heine 2015 (1823) : 28

<sup>394</sup> Heine 2015 (1823) : 28

Dass William Ratcliff aber nicht ganz der Bösewicht der Tragödie ist, wird offenbar, als die alte Margarete gegenüber Maria die Geschichte über Ratcliffs Herkunft preisgibt.

Sie erzählt von der Mutter Marias, Schön-Betty, die in keinen anderen als Edward Ratcliff, den späteren Vater Williams, verliebt war. Aufgrund seines dunklen Temperaments wandte sie sich jedoch von ihm ab und heiratete an seiner Stelle Mac-Gregor. Aus verletzter Eitelkeit nahm daher auch Edward Ratcliff eine andere zur Frau, mit der er seinen Sohn William zeugte.

Doch konnte das Liebesband zwischen Schön-Betty und Edward nicht so einfach zerrissen werden; die Liebenden ließen nicht voneinander ab. Von Eifersucht getrieben tötete Mac-Gregor seinen Widersacher und verursachte so den Tod seiner Ehefrau aus Kummer.<sup>395</sup>

Heine konstruiert eine Form der Rechtfertigung für Ratcliffs Besessenheit von Maria und ihrer Zuneigung zu ihm. Es existiert ein Anspruch, der älter ist als die beiden, und der in der Gestalt der Nebelgeister personifiziert auftritt, als würde der Bund aus dem Jenseits heraus besiegelt worden sein.

Gerade als die Amme an diesem Punkt der Erzählung angelangt ist, betritt William Ratcliff den Raum, „bleich, verstört und blutig“<sup>396</sup> vom Duell mit Douglas, und wird von der Amme mit seinem Vater Edward verwechselt, den sie von den Toten auferstanden glaubt.

Der Moment der Begegnung löst in beiden starke Gefühle aus – Marias Angst weicht ihrer Zuneigung und Sorge um den Verwundeten, und sein Groll verschwindet angesichts der Liebe, die er für sie empfindet. Um ihre Nähe zu verdeutlichen, führt er sie an einen Spiegel und zeigt ihr die Ähnlichkeiten auf, die sie miteinander teilen:

„Deine Züge sind  
Zwar schöner, edler, reiner als die mein'gen:  
Doch sind sie ihnen ähnlich. Diese Lippen  
Umzuckt derselbe Stolz, derselbe Trotz.  
Hier sitzt der Leichtsinn ebenso wie dort.  
Sprich mal ein Wörtchen!

MARIA *sich sträubend*

---

<sup>395</sup> Heine 2015 (1823) : 31 f.

<sup>396</sup> Heine 2015 (1823) : 32

Laß mich! laß mich!

RATCLIFF.

Hörst du?

Die Stimm' klingt wie die mein'ge, nur weit sanfter.

Das tiefe Blau des Auges ist dasselbe;

Nur glänzender bei dir. Gib her die Hand.

[...]

Siehst du dieselben Linien?

[...]

Sieh mal her,

Die Lebenslinie ist so kurz wie hier- [...]“<sup>397</sup>

Dem Rezipienten begegnet hier ein weiterer Reflex auf das Inzestmotiv, das nicht wenige Byronic Heroes zu begleiten scheint. Laut der Erzählung der Amme sind Ratcliff und Maria zwar keine Halbgeschwister von Blutes wegen, doch sind die Indizien einer physischen und mentalen Ähnlichkeit mehr als deutlich. Es zählt sowieso nur, dass Ratcliff diese Nähe als solche empfindet – und daraus eine weitere Legitimation seines Anspruchs sieht.

Trotz der offensichtlichen Zuneigung, die Maria ihm in dieser Szene erweist, lässt sich William Ratcliff nicht mehr von seinem Plan abbringen, sie zu töten. Es sind die dunklen Kräfte, die seit jeher seine Hand lenkten, wie er es empfindet, die ihn nun weiter zur Tat antreiben, besonders, nachdem Maria sein Angebot ablehnt, mit ihm zu fliehen.

„MARIA.

Entsetzlich rollt dein Aug', dein Odem brennt –

Dein Wahnsinn steckt mich an – verlaß mich! laß mich!

RATCLIFF.

O sträub dich nicht, mein Lieb. Der Tod ist ja

So süß. Ich nehm dich mit ins schöne Land,

Wovon wir oft geträumt. Komm mit, mein Lieb.

MARIA *sich von ihm losreißend*

Entflieh! Entflieh! Denn trifft dich hier Graf Douglas –

RATCLIFF *in Wut ausbrechend*

Verfluchter Name! Losungswort des Todes!

Kein Gott soll dich besitzen. Mir gehörst du –

*Er will sie erstechen.*“<sup>398</sup>

---

<sup>397</sup> Heine 2015 (1823) : 34

<sup>398</sup> Heine 2015 (1823) : 35



Untermalt wird dieser brisante Moment von dem Singsang der alten Margarete, die zunehmend den Verstand zu verlieren scheint. Heine hat mit dem Schlussmoment seines Werkes einen fulminanten Höhepunkt geschaffen, bei dem er mit seinen deskriptiven Elementen visuell höchst anschaulich vorgeht. Die phantastischen Elemente wie die Nebelgeister, die wieder in Erscheinung treten, schaffen einen Ausgleich dazu, dass die Tragödie nicht draußen in den Wäldern oder Mooren endet, sondern in Marias Gemach. Der Nebelmann ist es auch, der von Ratcliff Besitz zu ergreifen scheint und ihn die Tat vollenden lässt<sup>399</sup>

Besonders erwähnenswert ist die Losung „Kein Gott soll dich besitzen“, die die wachsende Hybris des zum Scheitern verurteilenden Ratcliffs zementiert.

Nach Marias Ermordung kommt im finalen Moment ihr Vater Mac-Gregor hinzu; es beginnt ein tödlicher Zweikampf mit William Ratcliff, der zu spüren scheint, dass es zwischen ihnen eine dunkle Verbindung aufgrund des Mordes an seinem Vater gibt<sup>400</sup>. Der Byronic Hero triumphiert im Duell über Mac-Gregor und nimmt sich selbst danach durch einen Pistolenschuss das Leben.

Die Schlussworte der Tragödie gehören der alten Margarete, die zuerst die Schuld Mac-Gregors vor Douglas und den Bediensteten enthüllt, sondern auch eine unheimliche Feststellung macht:

„Ei! ei! So blutig und so bleich lag auch  
Der tote Edward Ratcliff an der Schloßmau'r.  
Der böse, zornige Mac-Gregor hatte  
Den armen Edward Ratcliff totgeschlagen! –  
[...]  
Ich hab es nicht getan, hab's nur gewußt.  
Und den –  
*Zeigt nach Mac-Gregors Leiche.* –  
hat William Ratcliff totgeschlagen –  
Und auch der William hat jetzt Ruh'. Er schläft  
Jetzt bei Marie – still! still! – weckt sie nicht auf –

*Sie geht auf den Fußzehen nach dem Kabinette und hebt die Gardine desselben auf.  
Man sieht die Leichen von Maria und William Ratcliff.*

[...]  
*vergnügt lachend.*

---

<sup>399</sup> Vgl. Heine 2015 (1823) : 36

<sup>400</sup> Vgl. Heine 2015 (1823) : 36

Sie sehen fast aus wie Edward und Schön-Betty!“<sup>401</sup>

Durch die Verlagerung der Schuld auf Mac-Gregor und die Andeutung, dass in William und Maria endlich die rechtmäßige Vereinigung von Edward und Schön-Betty erfolgt ist, wird für den Rezipienten ein großer Teil der Verantwortlichkeit für die Katastrophe von Ratcliff weggenommen. Trotzdem ist er kein geradliniger Sympathieträger. Ihm fehlen die Aspekte des Man of Feeling, die andere Byronic Heroes weicher und nahbarer machen. Stattdessen steht er auf der Skala der Typen dem Gothic Villain verhältnismäßig näher.

So liegt die Vermutung nahe, dass der Byronic Hero – ganz gleich, ob damit Conrad, Manfred, Heathcliff oder Ratcliff gemeint ist – generell der Vertreter der Typenfamilie ist, der die meisten Einflüsse der anderen in sich vereint, ganz besonders, weil die Abgrenzung zu seinen Verwandten bisweilen schwerfällt. Er leiht sich die Dunkelheit des Gothic Villain, die Feinfühligkeit des Man of Feeling und die Grandezza des Noble Outlaw.

## 5. Gefallene Engel und Titanensöhne

Ein komparativer Überblick, wie er auf den vorherigen Seiten bezüglich der vier Typen erstellt wurde, gewinnt seinen Wert erst durch eine zielgerichtete Bilanz und die Rückbesinnung auf die Notwendigkeit des Vergleichs. Die Einbettung der Charakterisierungen der vorherigen Unterpunkte in die Fragestellung der Arbeit – der Spurensuche nach der Ästhetisierung des Bösen und der sich verändernden moralischen Vorstellungen – ist dementsprechend unerlässlich.

Zusammengefasst lassen sich die Punkte, die zum Erkenntnisgewinn der Fragestellung beitragen, als folgende benennen: Die Vertreter der vier Typen des Gothic Villain, Man of Feeling, Noble Outlaw und Byronic Hero haben sich durch die zeitliche Nähe ihres Auftretens und Wirkens für den Vergleich qualifiziert. Dabei ist

---

<sup>401</sup> Heine 2015 (1823) : 37

als markanter Punkt feststellbar, dass alle vier Typen eine Herangehensweise des Internalisierens von externen Problemen beschreiben.

Die Figuren verarbeiten, anders als ihre Vorgänger, problematische Erfahrungen soziokultureller, gesellschaftlicher oder religiöser Art durch einen nach innen gerichteten Emotionalisierungsprozess. Weniger die handelnde Tat steht im Vordergrund, als die Triebe, Instinkte und Gefühle, die Aktion und Reaktion der Charaktere bestimmen.

Das Weltbild aller vier Typen ist egozentrisch und zwar völlig losgelöst von ihren sonstigen – bisweilen sehr voneinander abweichenden – moralischen Vorstellungen. Die Priorisierung von *Gefühl über Tat* erstreckt sich dementsprechend weiter, wird exponentiell gesteigert zu *Gefühl über Gesetz* und *Gefühl über Gott*.

Von einer universalen Ethik zu sprechen, die von äußerlichen Instanzen losgelöst ist, wäre eindeutig zu viel, auch geht es hier nicht primär um eine natürliche Prädisposition zum Guten und Wahren wie in der Aufklärung (denn hier geht es nicht darum, welche Moral *jeder* Mensch entwickelt, sondern *diese außergewöhnlichen speziellen Figuren*), sondern eher um eine Neubewertung der Wichtigkeit von Gefühlen, Begierden und Trieben. Es erscheint auf den ersten Blick durchaus paradox: Wie kann es sein, dass ein Gothic Villain wie Lewis' teuflischer Mönch Ambrosio eine mögliche Antwort auf die gleiche Antwort ist wie Mackenzies zerbrechlicher Man of Feeling Harley? Um sich diesem Paradoxon anzunähern, muss natürlich erst einmal geklärt werden, um welche Frage es sich wirklich handelt.

Die Problemfelder und Fragestellungen, denen die Protagonisten und Antagonisten hier begegnen, gehören nämlich ebenso in diese Bilanz des Vergleichs. In all diesen Problemsituationen steht bei diesen vier Typen eine emotionale Komponente im Vordergrund, die in erster Linie durch zwei große Gebots- und / oder Verbotsinstanzen beeinflusst werden – eine gesellschaftliche Moral- und Standeskonvention und die Religion. Ersteres meint den großen Komplex menschlichen Miteinanders genauso wie feudale hierarchische Strukturen und gesetzmäßige Verpflichtungen.

Die Probleme, mit denen die Protagonisten hadern, entstehen durch die Unvereinbarkeit ihrer internen Wünsche und Sehnsüchte mit den durch die zwei

genannten Instanzen beherrschten äußeren Begebenheiten. Was ganz banal klingt – denn immerhin dürfte man davon ausgehen, dass jedes Werk aus jeder Epoche im Grunde darauf basiert, dass ein Protagonist einen Wunsch hegt, den zu erfüllen ihn vor Herausforderungen stellt – ist komplexer, als es den Anschein macht. Wie der Rezipient nämlich an den Beispielen feststellen konnte, ist eine glückliche Auflösung des Konflikts aufgrund der Natur der Sache quasi unmöglich; die Katastrophe ist unabwendbar und dennoch – oder gerade deswegen – verfolgen diese Typenvertreter das wie auch immer definierte Objekt ihrer Begierde bis zum Tod.

Es ist für keinen eine freie Entscheidung. Durch die starke Gewichtung der Emotionen wirkt diese fast wie eine dritte Instanz, eine göttliche Triebfeder im Inneren der Figuren, die mit den anderen um die Vorherrschaft ringen muss.

Dabei ist, menscheitsgeschichtlich gesehen, die Spaltung der irdisch-rechtlichen Instanz oder der göttlich-religiösen auch keine Situation, die bereits immer währt. Stattdessen ist eine Verschränkung von Recht und Religion besonders im jüdisch-christlichen Wirkungsumfeld üblich gewesen. Die Übermittlung des Dekaloges etwa, der in vielen Kreisen bis heute als das Grundmodell einer Universalethik verstanden wird, markiert, so schreibt Matthias Köckert, den „Höhepunkt der Begegnung von Gott und Volk“<sup>402</sup> und stellt klar:

„Den Verboten stehen zwei Gebote gegenüber, den Sabbat zu heiligen und die Eltern zu ehren. Gebote und Verbote, wenn auch meist nicht in jener apodiktischen Form, sind für allgemeine Verhaltensregeln charakteristisch, die ihre Heimat im Sippenethos und ihre nächsten Verwandten in der Weisheitsliteratur des Alten Orients haben. Es handelt sich beim Dekalog also eher um Lebens- und Verhaltensregeln in apodiktischer Gestalt als um Recht. Sie sind auf Prävention aus. Indem sie das Begehen einer strafwürdigen Tat schon vorab zu verhindern suchen, gehen sie sachlich dem Recht voraus, das begangene Taten ahndet. Sie ordnen das Zusammenleben in der Familie und dienen der Sozialisation innerhalb der Familie. Daraus erklärt sich auch die persönliche Anrede. Der Dekalog gehört also nicht zum Recht, sondern zum Ethos und zur Gesinnung.“<sup>403</sup>

Und:

„Zur Herrschaft des Königs gehört im Alten Orient, dass er für Recht und Gerechtigkeit sorgt. [...] Vermittelt durch den König hat freilich auch das Recht ein

---

<sup>402</sup> Köckert 2007 : 15

<sup>403</sup> Köckert 2007 : 21 f.

religiöses Fundament, denn das Königtum war selbstverständlich, wenn schon nicht göttlicher Herkunft oder Art, so doch stets ein Königtum von Gottes Gnaden. Wie anders stellte das Alte Testament die Mitteilung des Dekalogs und der Gesetze dar! Zwar zeichnet es Mose in königlichen Konturen: Allein er darf Gott nahen, er ist Stellvertreter des Volkes, Mittler des Gotteswillens, Heerführer und vieles andere mehr, aber eben kein Gesetzesgeber. Anders als König Hammurapi empfängt Mose aus Gottes Hand nicht die Insignien der Herrschaft, sondern die Tafeln mit den Zehn Worten, und die hat nicht Mose in Stein hauen lassen, sondern Gott selbst mit seinem Finger auf die Tafeln geschrieben. Was Mose nach dem Empfang des Dekalogs auch immer an Gesetzen schreibt, wie das Bundesbuch und anderes, hat er zuvor von Gott vernommen. [...] Anstelle des Königs autorisiert im Alten Testament Gott selbst Recht und Gesetz.<sup>404</sup>

Drei Punkte sollten daraus mitgenommen werden: Die extrem enge Verschränkung von göttlichem Wirken und irdischem Recht, die Natur des Dekalogs als Rechtsgrundlage, die kulturhistorisch gesehen das Fundament der Abkehr des Nomadentums zugunsten der Sesshaftwerdung ist, da sie das alltägliche Leben zwischen Individuen und Familien regelt, und schlussendlich die Natur der Verbotsethik selbst.

Besonders relevant für diesen Kontext sind die Gebote, die sowohl im Exodus als auch im Deuteronomium den Abschluss der Auflistung bilden:

„Und du sollst die Frau deines Nächsten nicht begehren. Und du sollst dich nicht gelüsten lassen nach dem Haus deines Nächsten <noch> nach seinem Feld noch nach seinem Knecht noch nach seiner Magd <noch> nach seinem Rind noch nach seinem Esel noch nach allem, was dein Nächster hat.“ (Dtn 5,21-22)

Matthias Köckert führt aus, wie über die verschiedenen Übersetzungen der ursprünglichen Texte eine Bedeutungsverschiebung einsetzte:

„Mit dem Verbot des Begehrens erscheinen Diebstahl und Ehebruch in neuem Licht. Jesus kommt deshalb in der Bergpredigt zu einer radikalen Sicht:

Ihr habt gehört, dass gesagt ist: Du sollst nicht ehebrechen.  
Ich aber sage euch: Wer eine Frau ansieht, ihrer zu begehren, der hat schon mit ihr die Ehe gebrochen in seinem Herzen.  
(Mt 5,27-28)

Die Weichen für diese Verschärfung wurden freilich früher gestellt. So hat die Septuaginta das hebräische Verb *hamad* lediglich als ein innerliches Wünschen aufgefasst und entsprechend mit »begehren« (*epithymein*) übersetzt. Unter stoischem Einfluss erhält das Verbot bei Philo und im hellenistischen Judentum den Charakter eines Appells an die Vernunft, den Kampf mit den Begierden zu bestehen: Lass dich nicht gelüsten! [...] Paulus kann mit dem objektlosen Verbot in dieser Ausrichtung sogar die Intention des gesamten Gesetzes zusammenfassen (Röm 7,7),

---

<sup>404</sup> Köckert 2007 : 24

weil das Verb alle möglichen Taten als Folgen des Begehrens aufzufassen ermöglicht. Mit diesem Profil hat das Verbot das christliche Abendland seit Augustinus nachhaltig beeinflusst. Aber trifft das den ursprünglichen Sinn?<sup>405</sup>

Köckert weist daraufhin, dass, sofern das Verb *ḥamad* mit Begriffen wie *wegnehmen* oder *rauben* steht, die Übersetzung mit *es auf etwas abgesehen haben* oder *nach etwas trachten* am treffendsten wäre<sup>406</sup>. Er fügt hinzu:

„Das Verb *ḥamad* kann aber auch den Wunsch sowie alle Handlungen der Planung und Ausführung umgreifen. Entsprechend betrifft das Verbot Gesinnung, Streben und Tat. Dabei zielt das »...trachten nach« auf widerrechtliche Aneignung oder auf unrechtmäßige Nutzung, was dem Nächsten gehört. [...] Im Unterschied zum Verbot des Ehebruchs hat das des Begehrens nicht zeitlich begrenzte Affären im Blick, sondern untersagt alle Machenschaften, die Ehefrau eines anderen dauerhaft an sich zu bringen [...]. [...] Dtn 5,21 bringt im letzten Verbot ein anderes Verb. Ob mit »verlangen« (*ʿawah*) eher ein innerliches Streben gegenüber dem von außen geleiteten »trachten nach ...« gemeint ist, lässt sich nicht eindeutig sagen. Der Zug zu einer stärkeren Verinnerlichung setzt schon in der Hebräischen Bibel ein. In den Lehrreden warnt Frau Weisheit vor der »fremden Frau« mit der Mahnung: »Trachte nicht nach ihrer Schönheit *in deinem Herzen!*« (Prv 6,25).“

Es existiert also allein schon aus Übersetzungsgründen und Ungenauigkeiten in einer der ältesten religiösen Rechtsgrundlagen der Welt eine Gedanken-Handlungskonfusion – ein Thema, das später im Bereich der Psychoanalyse eine große Rolle spielen wird.

Das mittelalterliche Christentum tut sein Übriges, um den Startzeitpunkt von Sünde lange vor eine Tat und gewissermaßen auch vor die Vorsätzlichkeit einer Tat zu legen. Von den Auswüchsen und Extremen, die das Christentum seit seiner Etablierung als Staatsreligion in der Spätantike auf den Grundmauern des alten Rom entwickelt hat, muss nicht viel gesprochen werden – die dogmatische Abkehr von als Häresie wahrgenommenen Alternativlehren sorgte in verschiedenen Ausprägungen immer wieder für tiefe inter- und intrareligiöse Konflikte.

Als markanter Philosophieunterschied zwischen Judentum und vielen Ausprägungen des Christentums wirkt dabei die Figur des Luzifer und die des Teufels. Peter-André

---

<sup>405</sup> Köckert 2007 : 83

<sup>406</sup> Vgl. Köckert 2007 : 83

Alt ordnet den Sturz Lucifers vor die Vertreibung aus dem Paradies ein, da „die Versuchung Evas durch die Schlange die Existenz des Teufels bereits voraussetzt“.<sup>407</sup> Diese Feststellung ist nicht per se falsch, jedoch beinhaltet die Verschmelzung der Figur des gefallenen Engels mit der christlichen Teufelsvorstellung einen vierteiligen Prozess, der durch die Unterschiede der Interpretationen verschiedenste Ausprägungen annehmen konnte. So lässt sich beispielsweise aus dem christlichen Standpunkt heraus bereits bei Jesaja ein hochmütiger babylonischer König als Verweis auf einen gefallenen Engel deuten<sup>408</sup>. Da heißt es:

„Wie bist du vom Himmel gefallen, du Glanzstern, Sohn der Morgenröte! <Wie bist du> zu Boden geschmettert, Überwältiger der Nationen! Und du, du sagtest in deinem Herzen: »Zum Himmel will ich hinaufsteigen, hoch über den Sternen Gottes meinen Thron aufrichten und mich niedersetzen auf den Versammlungsberg im äußersten Norden. Ich will hinaufsteigen auf Wolkenhöhen, dem Höchsten mich gleichmachen.«“ (Jes 14,12-15)

Es existiert im christlichen Mittelalter und in nachfolgenden Jahrhunderten also eine Mischfigur, die sich aus dem von Gott verstoßenen Cherub Lucifer, dem Lichtbringer, der Schlange im Garten Eden und der gemeinhin bekannten Teufelsgestalt zusammensetzt. Die genaue Ausprägung ist für die hier vorliegende Fragestellung nicht weiter von Bedeutung, dafür aber die Funktion, die diese Luzifer-Teufels-Figur erfüllen sollte.

Arnold Angenendt erklärt in seinem Werk *Grundformen der Frömmigkeit im Mittelalter* (2004) das Gottesbild und die Trinität und bezeichnet den „Sohn als vollkommenes Abbild des Vaters, verbunden mit ihm im Heiligen Geist“<sup>409</sup> und fährt fort:

„Dieser personal-ethischen Gottesauffassung stand »der Böse« gegenüber, denn die nicht zu leugnende Erfahrung von Ungutem weckte die Frage nach dem Verursacher, nach dem Teufel. Stärker dualistische Deutungen wähten die guten und bösen

---

<sup>407</sup> Alt 2011 : 32

<sup>408</sup> Es ist dabei wichtig zu ergänzen, dass bei Jesaja noch nicht per se von Luzifer, sondern eben lediglich von einem babylonischen Herrscher gesprochen wird. Der babylonische König ist hochmütig und damit der Luziferfigur ähnlich, aber es gibt keine komplette Deckungsgleichheit. Die Stelle verlangt die Reflexion der literaturgeschichtlichen Entwicklung biblischer Texte, die durch ihre mannigfaltige Übersetzungsvariation und den durchlaufenen Selektionsprozess keine eindeutige Interpretation der Verschmelzung des babylonischen Königs mit der Luziferfigur zulassen.

<sup>409</sup> Angenendt 2004 : 19

Mächte in einem fortwährenden Kampf, wobei dann Welt, Materie und Leib, weil vom Teufel, abgewertet werden konnten. Im Mittelalter hat der Katharismus einen prinzipiellen Dualismus vertreten: Die bösen Mächte seien so stark wie der gute Gott.“<sup>410</sup>

Dem Rezipienten begegnet hier folglich eine Externalisierung einer internen Erfahrung: Das erlebte Unrecht in all seinen Ausprägungen, das Erfahren von negativen Taten und Verbrechen durch andere – durch den Nächsten –, erfordert genauso eine Begründung wie die eigene Tendenz zum Fehlverhalten. Diese Begründung liegt im Mittelalter im Außen und zeigt sich in Gestalt des Teufels, der die Veranlagung des Menschen zum freien Willen für seine Zwecke zu nutzen versucht. Angenendt erklärt:

„Entsprechend den verschiedenen Gottestypen variieren auch die Menschentypen: ob und wie der Mensch Gutes und Böses in sich trägt oder den guten oder bösen Mächten ausgeliefert ist, wie er desweiteren [sic] vom allmächtigen Gott akzeptiert wird, ob als Knecht oder als Freund. Das dem Christentum zugrunde liegende Verhältnis von Gott und Mensch ist das des Schöpfers und des Vaters: Von Gott hat der Mensch sowohl Existenz als auch Lebenszusicherung, soll ihm darum Sohn bzw. Tochter sein, um letztlich zur Freundschaft zu gelangen. Dem Menschen sind Eigenkräfte eingeschaffen, mit denen er sowohl Gutes als auch Böses zu tun vermag; durch entsprechende Betätigung macht er sich entweder zu Gottes Freund oder Feind, wobei freilich die Bibel Gott als langmütig und als Helfer zum Guten definiert.“<sup>411</sup>

Alt erklärt:

„Der mittelalterliche Teufel ist hakennasig, seine Lippen sind wulstig, seine Haut zeigt ekligen Aussatz, seine Augen sind gerötet, die Stirn ist gewölbt, das Haar borstig, sein Leib schrundig, der Fuß ist verkrüppelt. [...]

Mario Praz beschrieb 1930 in seinem Standardwerk über die *Schwarze Romantik* die »Metamorphosen Satans«, die er durch das Gesetz einer zunehmenden Ästhetisierung bestimmt fand. Praz meinte eine eigentümliche Konvergenz konstatieren zu müssen, die den Teufel seit der Renaissance zum Vertreter eines ambivalenten Begriffs des Schönen avancieren ließ. In ihm verbanden sich die Kräfte des Abstoßenden, des Erhabenen und Aufbegehrenden mit der Lust, dem Trieb und der Grausamkeit.“<sup>412</sup>

---

<sup>410</sup> Angenendt 2004 : 19

<sup>411</sup> Angenendt 2004 : 19 f.

<sup>412</sup> Alt 2011 : 116



In diesem Abschnitt stecken mehrere wichtige Punkte, die zu entpacken und zu bewerten nützlich sind. Alt ordnet Praz' *The Romantic Agony* als „methodisch überholt, aber immer noch lesenswert“<sup>413</sup> ein – auf letztere Qualität soll sich hier bezogen werden. Was Praz nämlich hervorragend versteht, ist, den Ursprung der Typenvertreter herauszuspüren. So identifiziert er als Wendepunkt in der Ästhetisierungsgeschichte des Teufels das Werk *Paradise Lost* (erstmal veröffentlicht im Jahr 1667) des englischen Dichters John Milton, der von dem fünfstrophigen Gedicht *La strage degli innocenti* von Giovan Battista Marino (postum veröffentlicht im Jahr 1632) inspiriert wurde und selbst wiederum in einigen Elementen, laut Praz, auf dem epischen Gedicht *Gerusalemme Liberata* (1581) von Torquato Tasso fußt.<sup>414</sup>

Er schreibt:

„Even at as late a date as the *Gerusalemme Liberata* Satan keeps his terrifying medieval mask, like that of a Japanese warrior [...]. Satan's appearance in the *Strage degli Innocenti* of Marino is rather similar [...].

One might think that Marino was simply making a copy, with a certain added emphasis, of Tasso's grotesque monster. Yet he has introduced one new element. The asphyxiating gases, the artificial fires, are borrowed from Tasso's arsenal (the contents of which, in their turn, can easily be traced to yet other sources); but into the eyes of the Demon [...], there has been put a new expression [...]. Marino's Satan is sad because he is conscious, above all else, of being a fallen angel [...]. He is a sooty Narcissus, a Phaeton of the abyss. [...] But Marino insists above all on this Promethean aspect of Satan [...].

[...] Milton had this particular aspect of Satan in mind when he was preparing, in the First Book of *Paradise Lost*, to describe a similar »infernial council«.<sup>415</sup>

Das Bewusstsein, ein gefallener Engel zu sein – nichts könnte auf Satan aus Miltons *Paradise Lost* mehr zutreffen. Mit dem Erscheinungsjahr 1667 kann es als rahmengebend und horizontdefinierend für die literarischen Entwicklungen im 18. und 19. Jahrhundert angesehen werden; *Paradise Lost* ist bis heute gewissermaßen eine paradigmfestlegende Folie der religiösen Symbolik, die trotz ihrer eben genannten engen Verbundenheit zu lyrischen Vorgängern eine außergewöhnliche Innovation mitbringt.

---

<sup>413</sup> Alt 2011 : 578

<sup>414</sup> Vgl. Praz 1970 (1933) : 55

<sup>415</sup> Praz 1970 (1933) : 55 f.

Die im folgenden verwendete Ausgabe enthält eine Einleitung und einen detaillierten Kommentar des Schriftstellers und Humanisten Philip Pullman, der den Titel seiner *His Dark Materials*-Buchreihe (1995 – 2000) aus *Paradise Lost* entlehnt hat. Wieso es hier relevant ist, dass ein Autor aus dem Bereich der Phantastik zu Wort kommt, erklärt sich dementsprechend sehr einfach: Miltons Einfluss auf die ihm nachfolgenden Generationen schriftstellerischen Schaffens – sowohl extraordinärer Werke als auch publikumswirksamer Trivilliteratur; gewissermaßen verschwimmen die Grenzen im literarischen Wirkungskreis der letzten zwei Jahrhunderte ohnehin – hat außergewöhnliche Ausmaße angenommen. Dass er etwas Bahnbrechendes leisten würde, wusste wohl Milton auch selbst, kündigt er doch selbst bereits in den ersten Zeilen an, das, was er versuchen wollte, seien „Things unattempted yet in prose or rhyme“<sup>416</sup>, was Pullman passenderweise mit den Worten kommentiert: „I love the audacity of this opening – the sheer *nerve* of Milton’s declaring [...] How could anyone fail to thrill to a story that begins like this? How could any reader not warm to a poet who dares to say it?“<sup>417</sup>.

Das epische Gedicht behandelt den Sündenfall der Menschheit und die daraus resultierende Vertreibung aus dem Paradies. Während diese Erzählung ein zentrales Motiv in der Bibel ist, so kreiert Milton jedoch eine komplexe Rahmenhandlung mit mehreren Schauplätzen und bedient sich eines großen Figurenarsenals, allen voran Satan höchstselbst.

Jener wurde von Gott gemeinsam mit anderen rebellischen Engeln aus dem Himmel verbannt, zur Hölle gestoßen und befindet sich nun in „adamantine chains and penal fire“<sup>418</sup> – angekettet in einem flammenden See in der Hölle. Trotz der vorhergegangenen Niederlage ist Satan noch lange nicht geschlagen. Er spricht aus:

„All is not lost; the unconquerable will,  
And study of revenge, immortal hate,  
And courage never to submit or yield:  
And what is else not to be overcome?  
That glory never shall his wrath or might  
Extort from me. [...]“<sup>419</sup>

---

<sup>416</sup> Milton 2008 (1667) : 18

<sup>417</sup> Milton 2008 (1667) : 15

<sup>418</sup> Milton 2008 (1667) : 19

<sup>419</sup> Milton 2008 (1667) : 20

Der Rezipient erlebt hier einen ersten Hinweis auf die Art und Weise, wie Milton seinen heimlichen Hauptcharakter konzipiert: Obwohl bei der Figur des Satan mit dem Vorwissen, das zeitgenössische Leser sicherlich mitgebracht haben, der moralische Standpunkt eindeutig und unumstößlich ist – er ist das Böse – so scheut sich Milton nicht davor, aus einem Begriffslichkeitspool zu schöpfen, der eher positiv konnotiert ist.

So beschreibt Milton ihn auch in seiner misslichen Lage gefesselt im See als „With head uplift above the wave, and eyes That sparkling blazed“<sup>420</sup> und lässt ihn die beeindruckenden Worte sprechen:

„[...] Farewell, happy fields  
Where joy forever dwells: hail horrors, hail  
Infernal world, and thou profoundest hell  
Receive thy new possessor: one who brings  
A mind not to be changed by place or time.  
The mind is its own place, and in itself  
Can make a heaven of hell, a hell of heaven.  
What matter where, if I be still the same,  
And what I should be, all but less than he  
Whom thunder hath made greater? Here at least  
We shall be free, the almighty hath not built  
Here for his envy, will not drive us hence:  
Here we may reign secure, and in my choice  
To reign is worth ambition though in hell:  
Better to reign in hell, than serve in heaven.“<sup>421</sup>

Es liegt eine Anmut in Satans Trotz; sein Aufbegehren hat eine Form von Würde, die dem menschlichen Bestreben von Eigenständigkeit und Unabhängigkeit sehr entspricht.

Nachdem er sich und die seinen befreit hat – darunter Beelzebub, Moloch, Belial und Mammon –, beruft Satan eine Versammlung der gefallenen Engel und Dämonen ein, bei der sie das weitere Vorgehen gegen Gott diskutieren<sup>422</sup>. Da der direkte Angriff auf den Himmel als aussichtslos erscheint, schlägt ihm Beelzebub als seine rechte Hand und wichtigster Heerführer der gefallenen Engel vor, stattdessen als leichteres Ziel

---

<sup>420</sup> Milton 2008 (1667) : 23

<sup>421</sup> Milton 2008 (1667) : 24 f.

<sup>422</sup> Vgl. Milton 2008 (1667) : 45 ff.

die Erde und ihre Bewohner, „some new race called Man“<sup>423</sup> zu wählen. Milton spart auch in dieser Charakterisierung nicht an Ausdrucksstärke: All die zuvor genannten Anhänger Satans sind auf ihre Weise mächtig und beeindruckend; die Zeichnung Beelzebubs als oberster General unter Satans Kommando und als Wortführer erscheint dabei besonders intensiv:

„Which when Beelzebub perceived, than whom,  
Satan except, none higher sat, with grave  
Aspect he rose, and in his rising seemed  
A pillar of state; deep on his front engraven  
Deliberation sat and public care;  
And princely counsel in his face yet shone,  
Majestic though in ruin: sage he stood  
With Atlantean shoulders fit to bear  
The weight of mightiest monarchies; his look  
Drew audience and attention still as night  
Or summer's noontide air, while thus he spake.“<sup>424</sup>

Was Milton hier kreiert hat, erinnert verblüffenderweise eher an zeitgenössische Literatur, bei der die Länge des Opus die Möglichkeit zur tieferen Charakterisierung einzelner Protagonisten lässt. Er bildet auf der Grundlage biblischer und prä-biblischer Texte ein Figurenarsenal aus, das genauso gut in einem Phantastikroman des 21. Jahrhunderts funktionieren könnte. Besonders herausragend ist dabei die unverhohlene Bewunderung, die durch den anonymen Blick des Erzählers existiert: Ja, Gott, der Vater, ist allmächtig und die Rebellion der Engel fürchterlich, aber sie alle sind überirdisch schön, mächtig und erhaben.

Die Hybris des Satan erscheint angesichts seiner unglaublichen Talente beinahe gerechtfertigt.

Auch seine Position als Anführer der Rebellen legitimiert Satan schnell, als er den Beelzebubs Vorschlag aufgreift, sich aber dazu entscheidet, im Alleingang das Verderben über die Menschheit zu bringen:

„Satan, whom now transcended glory raised  
Above his fellows, with monarchal pride  
Conscious of highest worth, unmoved thus spake.  
O progeny of heaven, empyreal thrones,  
With reason hath deep silence and demur

---

<sup>423</sup> Milton 2008 (1667) : 55

<sup>424</sup> Milton 2008 (1667) : 53 f.

Seized us, though undismayed: long is the way  
 And hard, that out of hell leads up to light;  
 Our prison strong, this huge convex of fire,  
 Outrageous to devour, immures us round  
 Ninefold, and gates of burning adamant  
 Barred over us prohibit all egress.  
 [...]  
 But I should ill become this throne, O peers,  
 And this imperial sovereignty, adorned  
 With splendour, armed with power, in the shape  
 Of difficulty or danger could deter  
 Me from attempting. [...]  
 [...] Go therefore mighty powers  
 Terror of heaven, though fallen; intend at home,  
 While here shall be our home, what best may ease  
 The present misery, and render hell  
 More tolerable; if there be cure or charm  
 To respite or deceive, or slack the pain  
 Of this ill mansion: intermit no watch  
 Against a wakeful foe, while I abroad  
 Through all the coasts of dark destruction seek  
 Deliverance for us all: this enterprise  
 None shall partake with me. Thus saying rose  
 The monarch, and prevented all reply [...]"<sup>425</sup>

Die Darstellung als Monarch verleiht Satan bei Milton eine Form von Streben nach Dauerhaftigkeit und Stabilität – und sein Bewusstsein darüber, dass die Hölle ein schrecklicher Ort ist, gibt seinem Wesen eine ungeahnte Verletzlichkeit.

Pullman identifiziert in seinem Kommentar ein „psychological theme [...] as Book IV opens with Satan’s savage self-examination“<sup>426</sup> und erklärt: „This great speech functions exactly like a Shakespearian soliloquy, both advancing the story and plumbing the depths of self-exploration.“<sup>427</sup>

Denn als Satan den Garten Eden erreicht, fühlt er sich an seine Vergangenheit erinnert, in der er Teil der Schönheit Gottes war, und wird von Schrecken und Zweifeln befallen<sup>428</sup>.

„O thou that with surpassing glory crowned,  
 Look’st from thy sole dominion like the god  
 Of this new world; at whose sight all the stars  
 Hide their diminished heads; to thee I call,  
 But with no friendly voice, and add thy name

<sup>425</sup> Milton 2008 (1667) : 57 f.

<sup>426</sup> Pullman in Milton 2008 (1667) : 103

<sup>427</sup> Pullman in Milton 2008 (1667) : 103

<sup>428</sup> Vgl. Milton 2008 (1667) : 106

O sun, to tell thee how I hate thy beams  
 That bring to my remembrance from what state  
 I fell, how glorious once above thy sphere;  
 Till pride and worse ambition threw me down  
 Warring in heaven against heaven's matchless king:  
 Ah wherefore! he deserved no such return  
 From me, whom he created what I was  
 In that bright eminence, and with his good  
 Unpraised none; nor was his service hard."<sup>429</sup>

Für den Herrscher der Hölle erscheint dieser Ausspruch sehr selbst-reflexiv, im Kontext von Miltons Werk aber keineswegs überraschend. Die herausragende Stellung, die der Charakter innerhalb von *Paradise Lost* einnimmt, wird auch im Folgenden nicht geschmälert.

Es folgt ein recht ausführlicher Einschub, eine Art Flashback erzählt vom Engel Raphael zurück zu der großen Schlacht, die zwischen den abtrünnigen und den loyalen Engeln tobte. In den ersten zwei Tagen fügen Satan und seine Gefährten dabei der Gegenseite schwere Verluste zu. Dann tut sich jedoch der Erzengel Michael als Anführer der himmlischen Heerscharen besonders hervor, indem er sich Satan direkt zum Kampf stellt und ihm eine heftige Wunde – die erste des Krieges überhaupt – verpasst:

„[...] but the sword  
 Of Michael from the armoury of God  
 Was given him tempered so, that neither keen  
 Nor solid might resist that edge; it met  
 The sword of Satan with steep force to smite  
 Descending, and in half cut sheer, nor stayed,  
 But with swift wheel reverse, deep entering sheared,  
 All his right side; then Satan first knew pain [...]
 Forthwith on all his sides to his aid was run  
 By angels many and strong, who interposed  
 Defence, while others bore him on their shields,  
 Back to his chariot; where it stood retired  
 From off the files of war; there they him laid  
 Gnashing for anguish and despite and shame  
 To find himself not matchless, and his pride  
 Humbled by such rebuke, for far beneath  
 His confidence to equal God in power."<sup>430</sup>

---

<sup>429</sup> Milton 2008 (1667) : 106 f.

<sup>430</sup> Milton 2008 (1667) : 178

Im Gegensatz zu Gott ist Satan nicht ohnegleichen, sondern erleidet eine Niederlage gegen den Erzengel.

Am dritten Tag entscheidet Gott jedoch, seinen Sohn in den Kampf zu schicken. Das ist keine spontane Idee und auch nicht der rettende Gedanke – es ist eine kalkulierte, prämeditierte Entscheidung:

„Effulgence of thy glory, Son beloved,  
Son in whose face invisible is beheld  
Visibly, what by deity I am,  
And in whose hand what by decree I do,  
Second omnipotence, two days are past,  
Two days, as we compute these days of heaven,  
Since Michael and his powers went forth to tame  
These disobedient; sore hath been their fight,  
As likeliest was, when two such foes met armed;  
For to themselves I left them, and thou know'st,  
Equal in their creation they were formed,  
Save what sin hath impaired, which yet hath wrought  
Insensibly, for I suspend their doom;  
Whence in perpetual fight they needs must last  
Endless, and no solution will be found [...]  
Two days are therefore past, the third is thine;  
For thee I have ordained it, and thus far  
Have suffered, that the glory may be thine  
Of ending this great war, since none but thou  
Can end it. Into thee such virtue and grace  
Immense I have transfused, that all may know  
In heave and hell thy power above compare,  
And this perverse commotion governed thus,  
To manifest three worthiest to be heir  
Of all things, to be heir and to be king  
By sacred unction, thy deservèd right.  
Go then thou mightiest in thy father's might [...]"<sup>431</sup>

Diese Passage wirft indirekt die Theodizee-Frage auf; hat Gott doch gerade seine Heerscharen zwei blutige Tage leiden lassen, weil er vorherbestimmt hat, dass sein Sohn derjenige würde sein müssen, der den Sieg erringt – nicht am ersten Tag, nicht am zweiten, sondern am dritten. Natürlich spielt hier das Motiv der Auferstehung und dem im christlichen Glauben fundamental verankerten Bewusstsein, Jesus fungiere als der einzige und direkte Weg aus der durch die menschlichen Sünden

---

<sup>431</sup> Milton 2008 (1667) : 188 f.

verursachten Verdammnis, eine große Rolle. Gott, der Sohn, ist und bleibt im Christentum der Besieger des Todes.

Aber doch wirkt es auf einen zeitgenössischen Leser merkwürdig arrogant und kalt, dass Gott, der Vater, seine loyalen Untergebenen eine Schlacht führen lässt, die er als a priori nicht gewinnbar gestaltet hat – was ihm auch zu jedem Zeitpunkt bewusst war.

Pullman urteilt mit leichtem Zynismus:

„Once again, for this reader at least, it’s difficult to warm to a God who watches complacently while his forces suffer terrible punishment, deliberately waiting before letting his Son rout the enemy as to make his triumph seem more splendid [...]. That’s not divinity: it’s public relations.“<sup>432</sup>

Im Kontrast dazu wirkt das Verhältnis von Satan und seinen Anhängern, die ihm nach seiner Verwundung durch Michael zur Seite eilen, nahezu freundschaftlich. Milton wählt die ambivalente Darstellung Gottes nicht zum ersten Mal. Bereits im Buch V, als Gott den Engel Raphael zu Adam und Eva schickt, um sie vor dem drohenden Unheil durch Satan zu warnen, gibt es eine interessante Note in seinen Worten:

„Raphael, said he, thou hear’st what stir on earth  
Satan from hell scaped through the darksome gulf  
Hath raised in Paradise, and how disturbed  
This night the human pair, how he designs  
In them at once to ruin all mankind.  
Go therefore, half this day as friend with friend  
Converse with Adam, in what bower or shade  
Thou find’st him from the heat of noon retired,  
To respite his day-labour with repast,  
Or with repose; and such discourse bring on,  
As may advise him of his happy state,  
Happiness in his power left free to will,  
Left to his own free will, his will through free,  
Yet mutable; whence warn him to beware  
He swerve not too secure: tell him withal  
His danger, and from whom, what enemy  
Late fallen himself from heaven, is plotting now  
The fall of others from like state of bliss;  
By violence, no, for that shall be withstood,  
But by deceit and lies; this let him now

---

<sup>432</sup> Pullman in Milton 2008 (1667) : 167



Lest wilfully transgressing he pretend  
Surprisal, unadmonished, unforwarned."<sup>433</sup>

Es ist hier sehr auffällig, dass die Warnung an Adam mit der Botschaft einhergeht, dass er im Falle seines Versagens das Unwissen nicht als Entschuldigung in Anspruch nehmen kann. Diese Vorgehensweise erscheint ungewöhnlich menschlich, impliziert sie doch ein grundsätzliches Misstrauen in das erste Menschenpaar und fungiert als eine Absicherung dafür, dass die Strafe, die Adam und Eva als Konsequenz für ihr Fehlverhalten treffen wird, in jedem Fall als gerechtfertigt erscheint. Pullman beurteilt die Stelle folgendermaßen:

„Again, something in Milton leads him to show a petty and legalistic side of God the Father, which is quite different from his view of the Son."<sup>434</sup>

Kleinlich und streng dem Gesetz verhaftet; Eigenschaften, die einem Allmacht, Allwissen und Güte beanspruchenden Wesen eher schlecht zu Gesicht stehen. Die Situation ist aber – sowohl aus biblischer Sicht als auch bei Milton – von vornherein vertrackt: So wie Gott wusste, dass seine Heerscharen die seines Widersachers nicht in die Flucht schlagen würden, so würde ein allwissender Gott auch begreifen, dass der Sündenfall unvermeidbar ist. Ist es dann noch gütig, die Kreaturen der eigenen Schöpfung einer Prüfung zu überlassen, die sie nicht gewinnen können?

Rechtfertigt der wieder und wieder erwähnte freie Wille diese Vorgehensweise?

Während die Beantwortung dieser Fragen ein theologisches Problem ist, so ist das Stellen ebenjener ein soziologisches oder, in diesem Fall, bei Milton, ein literaturwissenschaftliches.

Pullman verweist dazu mit einem gewissen Augenzwinkern auf William Blake<sup>435</sup>, der etwas mehr als ein Jahrhundert nach Milton das Werk *The Marriage of Heaven and Hell* (1794) veröffentlichte, verfasst in den Nachwehen der Französischen Revolution.

Sir Geoffrey Keynes schreibt in seiner Einführung zu Blake:

„Blake was primarily a poet, but both his poetry and his prose were concerned with philosophy, often to the dismay of readers of poetry. He was a philosopher-poet, putting Imagination above Reason and so seemed to upset what is usually regarded as the foundation of the doctrines propounded by his predecessors such as Bacon,

---

<sup>433</sup> Milton 2008 (1667) : 145 f.

<sup>434</sup> Pullman in Milton 2008 (1667) : 137

<sup>435</sup> Vgl. Pullman in Milton 2008 (1667) : 167

Newton, and Locke. They placed God above and separate from Man, whereas Blake regarded human imagination as the essential divine quality by which God manifested himself in Man. This was almost equating Man with God and Art with Christianity. Blake had therefore reached the extremity of humanism, an attitude which seemed to his contemporaries, startled by so revolutionary a mode of thought, to be explicable only as a form of insanity."<sup>436</sup>

Der Textkorpus wurde mittels ÄtZRadiierung auf 27 gefärbte Platten gedruckt – der Inhalt ist dementsprechend kurz – und mutet als Ideenschrift damit ein wenig wie biblische Bücher an.

Der Titel seines Werkes ist eine Anspielung auf Emanuel Swedenborgs *Heaven and Hell* (1758, der vollständige lateinische Titel lautete *Da Caelo et Eius Mirabilibus et de inferno, ex Auditis et Visis*), und zwar eine ironischer Art. Keynes sagt dazu:

„However, Blake soon realized that Swedenborg had more in common with the materialism, which he claimed he had rejected, than with Blake’s own turn of thought. Although he continued to value some of Swedenborg’s attitudes, he came to regard him as fair game for satire and based the very title of his own philosophical treatise on Swedenborg’s *Heaven and Hell* and thereby reversing the meaning of the terms »Heaven« and »Hell«. Blake’s Devil personified energy, which is good; Swedenborg’s Angel supported conventional thought and religion, which is bad. [...] On the third plate he had stated the doctrine of Contraries – Attraction and Repulsion, Reason and Energy, Love and Hate. Without these contraries there could be no progression, that is, human thought and life need the stimulus of active and opposing forces to give them creative movement. In the light of this principle Blake gave the qualities, Good and Evil, meanings opposite to their usual acceptation [...]. To his passive acceptance was evil, active opposition was good.“<sup>437</sup>

Blake bedient sich für die Entwicklung seiner etwas mystisch wirkenden Philosophie auf den 27 Tafeln der *Inspiration* durch seine Vorgänger, die sich auch dem Höllenthema gewidmet haben, darunter natürlich Dante Alighieris *Comedia* (1320), aber auch – und das ganz besonders explizit – Miltons *Paradise Lost*.

Blake erwähnt Milton auf Platte 5 und 6:

„Those who restrain desire, do so because theirs is weak enough to be restrained; and the restrainer or Reason usurps its place & governs the unwilling. [...] The history of this is written in *Paradise lost*, & the Governor or Reason is call’d Messiah. And the original Archangel, or possessor of command of the heavenly host, is call’d the Devil or Satan, and his children are call’d Sin & Death. But in the Book of Job, Milton’s Messiah is call’d Satan.

---

<sup>436</sup> Keynes in Blake 1975 (1794) : ix

<sup>437</sup> Keynes in Blake 1975 (1794) : x f.

For this history has been adopted by both parties.  
It indeed appear'd to Reason as if Desire was cast out, but the Devil's account is, that  
the Messiah fell, & formed a heaven of what he stole from the Abyss.  
[...]  
Note: The reason Milton wrote in fetters when he wrote of Angels & God, and at  
liberty when of Devils & Hell, is because he was a true Poet and of the Devil's party  
without knowing it."<sup>438</sup>

Es sind die letzten Zeilen dieses hier aufgeführten Zitats, auf die Pullman sich bezieht,  
und zu denen er anmerkt:

„We don't have to think this [Anm. d. Verf.: gemeint ist die Darstellung der  
Handlungsweise Gottes als kalkulierend] was a deliberate strategy on Milton's part;  
it's not uncommon for writers to be unaware of exactly what effect their portrayal of  
this character or that is having on the reader. When Blake said that Milton was »of  
the Devil's party«, he was careful to add that the poet belonged there »without  
knowing it«."<sup>439</sup>

Diese Feststellung ist auf zweierlei Art und Weise problematisch; zum Einen existiert  
im Umkehrschluss auch kein Beweis, dass die Darstellung Gottes und Satans durch  
Milton *nicht* beabsichtigt in ihrer Wirkung war. Zum anderen scheint in dem  
ausgewählten Blake-Zitat nicht die Vorsicht zu existieren, die Pullman dort lesen  
möchte.

Im Gegenteil: Blake hat das christlich kodierte Moralsystem zugunsten des freien  
Willens und der ursprünglichen Imagination umgedreht und damit ist die Zuordnung  
Miltons zu der Seite des Teufels als wahrer Dichter sowohl ein Kompliment als auch  
klare Absicht. Zumindest aus Blakes Perspektive ist dieser Fall damit geklärt; Milton's  
Sicht der Dinge darf weiterhin spekulativ bleiben.

Was aber nicht spekulativ ist, sind die Umstände der Zeit, in der Milton sich literarisch  
bewegt hat.

Geboren 1608 und gestorben 1674 fällt die Lebensspanne des englischen Dichters in  
die Regierungszeit des Hauses Stuart in England, das durch James I., den Sohn der  
schottischen Königin Mary Stuart, nach der kinderlos verstorbenen Königin Elizabeth  
I. an die Macht kam – sein Anspruch legitimierte sich über seine Urgroßmutter

---

<sup>438</sup> Blake 1975 (1794) : xvi f.

<sup>439</sup> Pullman in Milton 2008 (1667) : 167

Margaret Tudor, der Schwester des Henry VIII., die König James IV. von Schottland geheiratet hatte.

In den vorherigen 150 Jahren war England durch landesinterne Konflikte wie die legendären Rosenkriege zwischen den Yorks und Lancasters (und den Tudors, die deren Anspruch erbten) und die religiösen Auseinandersetzungen zwischen Katholiken und Protestanten zerrissen worden.

Das Stuart-Königtum erleichterte die Situation kaum: James I. war zwar der Sohn einer streng katholischen Königin gewesen, selbst aber dem Protestantismus nicht völlig abgeneigt. Als schottischer König war ihm der Einfluss des Parlaments, der ihn bei seiner Thronbesteigung in England erwartete, fremd, sah er sich doch selbst als absolutistischer Herrscher. Die Konflikte entluden sich erstmals 1604 beim geplanten *Gunpowder Plot* unter der Anführung des katholischen Offiziers Guy Fawkes, der den König zu ermorden und ihn durch seine neunjährige Tochter Prinzessin Elizabeth als katholisch zu erziehende Marionettenkönigin zu ersetzen suchte. Die Verschwörung scheiterte, prägte aber den Auftakt des Jahrhunderts.

Als zweiter König von England, Schottland und Irland (und Frankreich, wenn man seinen beanspruchten Titel wörtlich nimmt) folgte ihm 1626 sein Sohn Charles I. auf den Thron, der ebenfalls an das Gottesgnadentum glaubte.

Nach einer erfolglosen Brautwerbung 1623 um die Infanta Maria von Spanien, auf die der damalige Prince of Wales von George Villiers begleitet wurde, dem Duke von Buckingham<sup>440</sup>, dem Favoriten seines Vaters, heiratete er 1625 die Bourbonenprinzessin Henrietta Maria von Frankreich.

Durch seine Ehe mit einer Katholikin machte er sich unbeliebter und bot den Nährboden für neue interkonfessionelle Konflikte zwischen Katholiken, Protestanten, Anglikanern und den kleineren Splittergruppen der verschiedenen Strömungen; auch auf dem Festland fanden diese Auseinandersetzungen im Dreißigjährigen Krieg einen neuen dramatischen Höhepunkt.

All die Schwierigkeiten kulminierten 1642 in den Englischen Bürgerkriegen, die die Verurteilung und Exekution des Königs im Jahr 1649<sup>441</sup> und ab 1653 die Neuordnung

---

<sup>440</sup> Es handelt sich hierbei um das historische Vorbild für den Duke of Buckingham, über den Alexandre Dumas in *Die drei Musketiere* schreibt.

<sup>441</sup> Vgl. Dzelzainis in Danielson 1999 : 78

als *Commonwealth of England, Scotland and Ireland* unter der Regierung von Oliver Cromwell zur Folge hatten. Erst 1660 wurde die Monarchie unter Charles II., dem Sohn des hingerichteten Charles I., wiederhergestellt.

Über solche dramatischen polit-historischen Entwicklungen zu sagen, sie seien verhältnismäßig wenig präsent für den heutigen Leser, wäre zu überspitzt. Dennoch lässt es sich nicht unterschlagen, dass die Englischen Bürgerkriege in der Rezeption der europäischen Geschichte ganz besonders durch die explosiven Ereignisse des darauffolgenden Jahrhunderts verblassen.

Die Französische Revolution und die Ära Napoleons genießen – im dunkelsten wie auch im besten Sinne – eine Monopolstellung, wenn es um radikale Veränderungen von Herrschaftsformen und ihre Nachwirkungen geht. Dabei spielt vermutlich auch eine Rolle, dass trotz des Todes des Monarchen in England seine Linie danach fortgeführt und wieder an die Macht gelangt ist; es ist also eher ein Interregnum als eine wirksame Änderung der Staatsform.

Auch beinhaltet die Geschichte Britanniens eine ganze Reihe von Beispielen der Eindämmung der absolutistischen Macht des königlichen Oberhauptes. So gab es bis zur Eroberung durch die Normannen unter Wilhelm aus dem Geschlecht der Rolloniden um 1066 unter den angelsächsischen Fürsten den sogenannten *witan*, eine Versammlung von hochrangigen Würdenträgern, deren Zustimmung für größere Entscheidungen vom König eingeholt werden musste.

Die *Magna Carta* von 1215, die nach dem Vorbild der von Heinrich I. erlassenen *Charter of Liberties* von 1100 gestaltet worden war, festigte diese Rechte. König John I.<sup>442</sup> war von seinen zahlungsmüden Adligen zu der Anerkennung ihrer traditionellen Rechte gezwungen worden – ein Schritt, der bis heute als das Fundament der ersten britischen Verfassung angesehen wird.

Als Anstoßgeber des House of Commons gilt Simon de Montfort, der gegen seinen Schwager, den König Heinrich III. von England rebellierte, und zu seiner Unterstützung ohne Erlaubnis des Königs hohe Amtsträger, Adlige und auch Ritter als Vertreter einzelner Ortschaften einlud.

---

<sup>442</sup> König John, auch „Johann Ohneland“ genannt, war der jüngere Bruder vom legendären König Richard Löwenherz. Sie beide wurden in der Robin-Hood-Saga als Gegenspieler bzw. edler Feudalherr unsterblich.

So gewann das Parlament über die Jahrhunderte neben der Beraterfunktion auch immer mehr Bedeutung als Kontrollorgan, das die Macht des Königs nicht unwesentlich beschnitt.

Während also aus heutiger Perspektive die Englischen Bürgerkriege weniger brisant erscheinen mögen als die Französische Revolution, so muss dennoch bedacht werden, dass mit der Exekution von Charles I. ein pikanter Präzedenzfall geschaffen worden war. Dass Könige oder diejenigen, die sich dafür hielten, gewaltsam aus dem Leben schieden, das hatte England zu diesem Zeitpunkt schon oft gesehen. Normalerweise handelte es sich bei denen, die den Anstoß zu diesen Todesfällen gaben, aber um Konkurrenten um die gleiche Position, die den Titel bereits für sich beanspruchten und den ungeliebten Widersacher als Thronräuber und Usurpator deklarieren konnten.

Wie groß die Hemmung war, gesalbte Monarchen zu töten – Könige und Königinnen, die aus der Sicht des Gottesgnadentums von Gott persönlich auserwählt worden war – zeigen dem heutigen Rezipienten das Zaudern der Königin Elizabeth vor der Hinrichtung von Mary Stuart.

Bei Charles ist es jedoch nun eine völlig neue Situation: Seine Subjekte, seine Untergebenen haben sich erfolgreich aufgelehnt und anstatt von ihm wie von seinen Vorgängern Zugeständnisse zu erpressen, fordert der Krieg sein Leben. Nicht auf dem Schlachtfeld, nicht gegen einen Konkurrenten, sondern genommen von eben jenem Volk, das zu beherrschen er sich wie vermutlich die meisten seiner Vorgänger auserwählt sah.

Colin Burrow formuliert in dem von Dennis Danielson herausgegebenen Werk *The Cambridge Companion to Milton*:

„Through the early decades of the seventeenth century there was a wide-spread shift of imaginative focus from the King to the country, its local habits and its local landowners (as Helgerson argued). There was also increasing stress within the extremely disunified tripartite kingdom which made up Great Britain – so much so that many historians regard Charles I’s mismanagement of the needs of the four kingdoms over which he ruled (England, Ireland, Scotland, and Wales) as the principal cause of the English Civil War [...]. Milton is only dimly aware of these stress-points in the nation: by 1649 he would have seen the war as the consequence of the tyrannical attempts of Charles I to over-ride Parliament and to impose alien forms of worship on the consciences of English people, rather than as the consequence of tactical mishandling of a multiple kingdom. But in the poems of the 1630s he is

intimately sensitized to the growing significance of location and of locality, and of the stressful margins of this none too unified kingdom."<sup>443</sup>

Obwohl man folglich guten Gewissens Milton als politischen Schriftsteller bezeichnen kann, merkt Martin Dzelzainis im gleichen Werk an:

„The first thing we should note, however, is that Milton, notwithstanding this alleged radicalism, in fact never published anything directly supporting the Long Parliament's effort. It is true that he addressed several of his works to the two Houses, and even eulogized the parliamentary leadership. [...] But such commendation was part of a campaign on the issue of episcopacy that had run its course by the time the hostilities commenced. Indeed, for the first year of the war, when Parliament came perilously close to defeat, Milton published nothing at all [...]."<sup>444</sup>

Es ist nicht Aufgabe dieser Arbeit festzustellen, welche Position Milton zu welchem Zeitpunkt seines Lebens gegenüber Fragen der Politik und der Religion eingenommen hat. Was aber herauszuheben bleibt, ist die Tatsache, *dass* und *auf welche Weise* seine Werke Reflektionen der sich verändernden politischen und kulturellen Landschaft sind.

Kommen wir dabei zurück zu *Paradise Lost*: Ein episches Gedicht, bei dem der Leser nicht umhinkann, als den Mut, die Leidenschaft und die Exzellenz des rebellischen Engels zu bewundern und bei der die Gottesfigur seltsam distanziert, fremd und fern bleibt. Da ist ein Gott, der zu jedem Zeitpunkt in der Lage wäre, seine Heerscharen vor der Vernichtung und seine Menschen vor dem Sündenfall zu bewahren, aber dieser Gott rechnet fest mit beidem.

Statt einer negativen Antagonistenrolle gibt er Satan die Züge eines Antihelden; eine brisante künstlerische Entscheidung.

Miltons Satan erinnert weniger an die bereits besprochene mittelalterliche Teufelsfigur als an eine andere mythologische Figur, die bereits mehrere Male von dieser Arbeit gestreift wurde: Prometheus, den Titanensohn, der den Göttern das Feuer raubte, um es den Menschen zu bringen, und dafür vom Göttervater Zeus im Kaukasusgebirge angekettet wurde, wo er dazu verdammt war, sich Tag für Tag von einem riesigen Adler die Leber fressen zu lassen, die aufgrund seiner Unsterblichkeit des Nachts wieder nachwuchs und sein Leiden so auf unbestimmte Zeit verlängerte.

---

<sup>443</sup> Burrow in Danielson 1999 :67 f.

<sup>444</sup> Dzelzainis in Danielson 1999 : 71 f.

In manchen Varianten ist er zudem der Schöpfer der Menschheit selbst, der das erste Menschenpaar aus Lehm erschuf.

Die Figur des Prometheus nimmt in den verschiedenen Sagen und Überlieferungen eine interessante Position ein: Die Titanen können, im Schöpfungsmythos der griechischen Mythologie, als das ursprüngliche Göttergeschlecht, die zwölf Kinder der Gaia und des Uranus, der Erde und des Himmels, bezeichnet werden.

Das zentrale Motiv der Schöpfungslegende ist ein zweifacher Umsturz: Zum ersten kastriert das jüngste der zwölf Kinder – Kronos – seinen Vater Uranus auf Geheiß seiner Mutter Gaia und krönt sich selbst zum König aller Götter mit seiner Schwester Rhea an seiner Seite.

Als ihm sein Vater aber prophezeit, dass ihm das gleiche Schicksal bevorstünde, nämlich durch seinen Sohn entmachtet zu werden, verschlingt er die Kinder, die Rhea ihm schenkt. Lediglich der jüngste Sohn, Zeus, kann von Rhea auf der Insel Kreta versteckt werden, wo er aufwächst, bis er schließlich wiederum seinen Vater Kronos töten und die Titanen besiegen kann, wie die Prophezeiung es voraussagte.

Zeus befreit seine verschluckten Geschwister, heiratet seine Schwester Hera und wird zum Götterkönig im Olymp; folglich sind Zeus, seine Brüder und Schwestern und ihre unsterblichen Nachkommen dem Geschlecht der Olympier zuzuordnen. Das Schicksal der Titanen variiert dabei von Quelle zu Quelle; allgemein gilt aber, dass die meisten von ihnen – jene mit der größten Macht und dem größten aufrührerischen Potential – von Zeus in den Tartarus, in ein Gefängnis in die Tiefen der Erde, verbannt wurden. Prometheus, obgleich als Sohn des Iapetus ein Titan und kein Olympier, entging diesem Schicksal.

Genealogisch betrachtet sind Zeus und Prometheus dementsprechend Cousins über ihre Väter, die Brüder waren, doch ist die Prometheus-Figur durch ihre Rezeption und Weiterverarbeitung in der westlichen Tradition beginnend mit der Neuzeit bis in die Moderne hinein zu einer jugendlicheren Figur geworden, an der besonders die Bewegung des Sturm und Drang exemplifiziert werden kann – nicht umsonst verfasste Goethe die Ode *Prometheus* (entstanden in den frühen 1770er Jahren, erstmals erschienen 1789). Auch an anderer Stelle wurde die Figur des Prometheus als Sinnbild für menschliche Innovation und Schöpferkraft im menschlichen Genius benutzt; so



wurde bereits auf Karls Monolog in Schillers *Die Räuber* verwiesen oder auch auf Manfreds Anspruch auf den Prometheusfunken in Byrons *Manfred*. Tatsächlich hat Byron bereits im Jahr 1816 ein Gedicht mit dem Titel *Prometheus* veröffentlicht.

Mehrere Schichten offenbaren sich hier bei der genaueren Betrachtung: Prometheus stammt aus einem kulturellen Wirkungsbereich, der nicht die klare dialektische Aufteilung von Gut und Böse besitzt, wie die drei großen Buchreligionen sie später skizzieren – die Gottheiten der griechischen Antike sind, auch wenn man alle Verklärung durch spätere Rezeption, allen Kitsch und alle Beifügungen weglässt, jeder für sich ausgesprochen menschlich. Sie sind zwar wandelnde Superlative, Gebieter über Wasser, Luft, Erde, über den Kosmos und Leben und Tod, und doch zeichnen die bekanntesten Legenden sie als fehlerhaft, eifersüchtig und der Begierde unterworfen. Ihre Zwistigkeiten entfesseln Kriege, und Sterbliche, die sie beneiden, müssen oft mit drakonischen Strafen rechnen. Sie haben ihre Lieblinge und ihre Feinde, und ihre Gunst ist wechselhaft.

Prometheus kann deswegen anders als eine Satansfigur nicht in die Kategorie Gut oder Böse eingeordnet werden. Er hat sich den Göttern widersetzt, den Allvater ausgetrickst, aber damit auch den Menschen Leben oder zumindest die Chance auf Zivilisation gegeben. Es steht also auch in diesem Schöpfungsmythos ein Akt der Rebellion.

Mary Shelley, Weggefährtin Byrons und Teilnehmerin an dem bereits erwähnten Horrorgeschichtenschreibwettbewerb, lieferte bei dieser künstlerischen Auseinandersetzung das ab, was unter dem Namen *Frankenstein; Or; The Modern Prometheus* (1818)<sup>445</sup> ein ganzes Genre prägen sollte, indem sie Elemente aus dem bekannten Schauerroman und der Schwarzen Romantik mit technischen Elementen verband, wie sie später in der Science Fiction auch auftauchen.

Ihr Ehemann, der Poet Percy Bysshe Shelley, schreibt in dem Vorwort:

---

<sup>445</sup> Die hier verwendete Ausgabe beruht auf der dritten überarbeiteten Auflage von *Frankenstein* aus dem Jahr 1831; es bleibt abzuwägen, ob die erste Version der Erzählung durch das Fehlen eines nachträglichen und entradikalisierenden Editierungsprozesses zu präferieren wäre oder die hier verwendete, da diese die letzte und damit abschließende Variante von Mary Shelley ist. Es gibt einige inhaltliche Unterschiede, auf die im Folgenden hingewiesen werden wird.

„The event on which this fiction is founded, has been supposed, by Dr Darwin<sup>446</sup>, and some of the physiological writers of Germany, as not of impossible occurrence. I shall not be supposed as according the remotest degree of serious faith to such an imagination; yet, in assuming it has the basis of a work of fancy, I have not considered myself as merely weaving a series of supernatural terrors.“<sup>447</sup>

Die Prämisse, die Ereignisse eines phantastischen Horrorromans stünden im Bereich des Möglichen, kombiniert mit den naturwissenschaftlichen Themen, die Mary Shelley in *Frankenstein* verarbeitet, erzeugen einen innovativen Rahmen für ihren kreativen Beitrag zu dem genannten Wettbewerb.

Einmal mehr wird damit deutlich, dass zwar der Byronic Hero als Typus männlich ist – und auch seine Verwandten – das schöpferische Potential seiner Erschaffer unterliegt aber keiner Geschlechterkodierung, wie man an den sowohl fein- als auch scharfsinnigen Werken von Ann Radcliffe, an Emily Brontë mit ihrem Heathcliff, aber auch an ihrer Schwester Charlotte Brontë mit Thornton aus *Jane Eyre* erkennen kann. Mary Shelley – oder eigentlich, Mary Wollstonecraft Godwin; ihre Abstammung von der nahezu legendären Feministin Mary Wollstonecraft und dem Journalisten und Philosophen William Godwin sollte nicht zugunsten ihrer Ehe mit Percy Bysshe Shelley unterschlagen werden – kann vermutlich in dieser Aufzählung als die mutigste Autorin betrachtet werden, denn statt die für eine weibliche Schriftstellerin konventionelle Perspektive einer Protagonistin zu wählen, sucht sie als Erzähler und Hauptfiguren Männer aus.

Die ersten Seiten ihres Romans sind in Briefform gehalten; der achtundzwanzigjährige Robert Walton schreibt an seine verheiratete Schwester Margaret, um ihr von seinen Fortschritten auf einer außergewöhnlichen Expedition in den hohen Norden zu berichten. Der über Russland reisende junge Gentleman geht mit großem Enthusiasmus an seine Unternehmung, für die er keine andere Begründung als das reine Interesse und die reine Neugierde hat<sup>448</sup>.

---

<sup>446</sup> Gemeint ist der Arzt und Philosoph Erasmus Darwin (1731-1802), der Großvater von Charles Darwin.

<sup>447</sup> Shelley 2012 (1818) : 1 (aus dem Vorwort von P. B. Shelley)

<sup>448</sup> Vgl. Shelley 2012 (1818) : 11 f.

Als Captain Walton heuert er eine Crew an, die ihn zum Nordpol bringen soll. Als das Schiff im Eis stecken bleibt, machen er und seine Leute eine merkwürdige Beobachtung:

„We perceived a low carriage, fixed on a sledge and drawn by dogs, pass on towards the north, at the distance of half a mile; a being which had the shape of a man, but apparently of gigantic stature, sat in the sledge, and guided the dogs.“<sup>449</sup>

Gefangen im Eis haben sie keine Möglichkeit, der seltsamen Gestalt zu folgen. Dafür finden sie am nächsten Tag eine weitere Person in einem Schlitten, der auf einer Eisscholle über Nacht zum Schiff getrieben war:

„Only one dog remained alive; but there was a human being within, whom the sailors were persuading to enter the vessel. He was not as the other traveller seemed to be, a savage inhabitant of some undiscovered island, but an European. [...]

On perceiving me, the stranger addressed me in English, although with a foreign accent. »Before I come on board your vessel,« said he, »will you have the kindness to inform me whither you are bound?«

You may conceive my astonishment on hearing such a question addressed to me from a man on the brink of destruction and to whom I should have supposed that my vessel would have been a resource which he would not have exchanged for the most precious wealth the earth can afford. I replied, however, that we were on a voyage of discovery towards the northern pole.

Upon hearing this he appeared satisfied, and consented to come on board.“<sup>450</sup>

Der Mann, der sich im späteren Verlauf als der titelgebende Victor Frankenstein entpuppt, hinterlässt einen tiefen Eindruck bei Robert Walton, der seiner Schwester schreibt, er habe nie „a more interesting creature“<sup>451</sup> gesehen. Es folgt dabei eine Beschreibung Byron'scher Attribute:

„[...] his eyes have generally an expression of wildness, and even madness, but there are moment when, if any one performs an act of kindness towards him [...], his whole countenance is lighted up, as it were, with a beam of benevolence and sweetness that I never saw equalled. But he is generally melancholy and despairing; and sometimes he gnashes his teeth; as if impatient of the weight of woes that oppresses him.“<sup>452</sup>

---

<sup>449</sup> Shelley 2012 (1818) : 15

<sup>450</sup> Shelley 2012 (1818) : 16

<sup>451</sup> Shelley 2012 (1818) : 17

<sup>452</sup> Shelley 2012 (1818) : 17

Besonders herauszuheben ist dabei, mit welcher Schnelligkeit der Fremde Walton ans Herz wächst und wie groß die Faszination ist, die er auf den jungen Mann ausübt.

So schreibt Shelley:

„The stranger has gradually improved in health, but is very silent, and appears uneasy when anyone except myself enters the cabin. Yet his manners are so conciliating and gentle, that the sailors are all interested in him, although they had very little communication with his. For my own part, I begin to love him as a brother; and his constant and deep grief fills me with sympathy and compassion. He must have been a noble creature in his better days, being even now in wreck so attractive and amiable.

[...]

My affection for my guest increases everyday. He excites at once my admiration and my pity to an astonishing degree. How can I see so noble a creature destroyed by misery, without feeling the most poignant grief? He is so gentle, yet so wise; his mind is so cultivated, and when he speaks, although his words are culled with the choicest art, yet they flow with rapidity and unparalleled eloquence.”<sup>453</sup>

Walton erfährt von seinem neuen Reisegefährten, dass dieser auf der Suche nach jemandem ist, der vor ihm geflohen ist<sup>454</sup>; kein anderer als die merkwürdige Gestalt auf dem Hundeschlitten ist dabei gemeint. Schließlich erklärt sich Frankenstein dazu bereit, dem Captain seine Lebensgeschichte zu erzählen, was einen Perspektivwechsel und das Ende der brieflichen Berichterstattung bedeutet.

Mary Shelley widmet der Erzählung Victor Frankensteins ein hohes Maß an Aufmerksamkeit; so beginnt er nicht bei seiner Geburt, sondern bei der Geschichte, wie seine Eltern sich kennenlernten und aus welchen Verhältnissen diese stammten, so bezeichnet er die Familie seines Vaters als „one of the most distinguished of that republic“<sup>455</sup> und betont, dass seine Verwandten wie sein Vater nach ihnen viele hochrangige Positionen und öffentliche Ämter in Genf bekleidet hatten<sup>456</sup>. Von der Gesellschaftsschicht her scheint er aus der gehobenen Schicht des Bürgertums zu stammen, die durch die prestigeträchtigen Verdienste früherer Mitglieder damit eine Art Quasi-Adel errungen hat.

---

<sup>453</sup> Shelley 2012 (1818) : 18 f.

<sup>454</sup> Vgl. Shelley 2012 (1818) : 17

<sup>455</sup> Shelley 2012 (1818) : 23

<sup>456</sup> Vgl. Shelley 2012 (1818) : 23

Sein Vater heiratet die Tochter eines verarmten Freundes und dies gänzlich aus ehrenhaften und gutherzigen Motiven; genauso, wie die besagte Dame sich zuvor aufopfernd und liebevoll um ihren dahinsiechenden Vater gekümmert hat.<sup>457</sup>

Um die Gesundheit und die Verfassung seiner jungen doch, schon vom Leben gezeichneten Frau zu schützen, legt Frankensteins Vater seine öffentlichen Ämter nieder und begibt sich mit ihr nach Italien und von da aus auf eine Europareise.<sup>458</sup>

Frankensteins Bericht zeichnet ein Bild von einer idealen Familie:

„I, their eldest child, was born at Naples, and as an infant accompanied them in their rambles. I remained for several years their only child. Much as they were attracted to each other, they seemed to draw inexhaustible stores of affection from a very mine of love to bestow upon me. My mother’s tender caresses and my father’s smile of benevolent pleasure while regarding me, are my first recollections. I was their plaything and their idol, and something better – their child, the innocent and helpless creature bestowed unto them by Heaven, whom to bring up to good, and whose future lot it was in their hands to direct to happiness or misery, according as they fulfilled their duties towards me.“<sup>459</sup>

Die Sprache, die hier gewählt wird, ist einer Betrachtung wert – nicht zu vorschnell sollte der Rezipient sich von dem romantisierenden Tonfall verleiten lassen. Zwar lauern in Frankensteins Vergangenheit keinerlei dunklen Geheimnisse, doch fallen hier religiös konnotierte Begriffe, die auffällig sind. Als *idol* seiner Eltern bezeichnet er sich, und in diesem Kontext geht das über die Bedeutung eines allseits verehrten Lieblings hinaus; viel mehr trifft die Bedeutung *Götze* zu, was die Verehrung einer falschen Gottheit impliziert. Im Folgesatz nennt er sich ein Geschenk des Himmels und die Verantwortung, die seine Eltern dafür übernehmen mussten, was aus diesem Geschenk letztendlich wird.

Die Intensität der Worte ist bemerkenswert, wenn auch leicht zu übersehen in der detailreich ausgeschmückten Kindheitserzählung.

Das wichtigste einschneidendste Erlebnis – weitaus wichtiger als die später in der Zukunft liegenden Geburten von Viktors kleinen Brüdern – ereignet sich, als seine Mutter und der junge Frankenstein eine arme Wohnsiedlung am Comer See

---

<sup>457</sup> Vgl. Shelley 2012 (1818) 23 f.

<sup>458</sup> Vgl. Shelley 2012 (1818) : 25

<sup>459</sup> Shelley 2012 (1818) : 25

besuchten, wo sie inmitten der niederen Bauern ein außergewöhnlich schönes Kind, Elizabeth Lavenza, finden.

„The four others were dark-eyed, hardy little vagrants; this child was thin, and very fair. Her hair was the brightest living gold, and despite the poverty of her clothing, seemed to set a crown of distinction on her head. Her brow was clear and ample, her blue eyes cloudless, and her lips and the moulding of her face so expressive of sensibility and sweetness that none could behold her without looking on her as of a distinct species; a being heaven sent, and bearing celestial stamp in all her features.“<sup>460</sup>

Erneut wiederholt sich die klerikale Sprache. Die Erscheinung des Mädchens zeigt sich als genauso idealisiert wie die generellen Umstände von Viktors Kindheit. Bezaubert von dem Mädchen, das die Tochter eines mailändischen adligen Freiheitskämpfers und einer Deutschen war, die bei der Geburt des Kindes verstarb<sup>461</sup>, entscheiden die Frankensteins sich, das Kind mit- und bei sich aufzunehmen.<sup>462</sup>

Der Bund zwischen den Kindern wird äußerst intensiv und kraftvoll. Victor nennt sie „my more than sister – the beautiful and adored companion of all my occupations and my pleasures“<sup>463</sup> und erinnert sich, wie seine Mutter ihm das Mädchen als Geschenk für ihren Victor vorstellte, und wie ernst er diese Bezeichnung nahm:

„And when, on the morrow, she presented Elizabeth to me as her promised gift, I, with childish seriousness, interpreted her words literally and looked upon Elizabeth as mine – mine to protect, love, and cherish. All praises bestowed on her I received as made to a possession of my own. We called each other familiarly by the name of cousin. No word, no expression could body forth the kind of relation in which she stood to me – my more than sister, since till death she was to be mine only.“<sup>464</sup>

So sehr diese Worte auch durch die Retrospektive abgemildert und das Zugestehen der Infantilität seines Anspruchs abgemildert werden: Hier liegt nichts anderes vor als das schon so viel besprochene und aufgezeichnete Besitzdenken eines byronischen Charakters.

---

<sup>460</sup> Shelley 2012 (1818) : 26

<sup>461</sup> Hier existiert eine inhaltliche Abweichung zwischen den verschiedenen Versionen von Shelleys *Prometheus*: In der ersten Variante des Romans ist das Mädchen Victor Frankensteins Cousine, hier sind sie nicht mehr blutsverwandt. Was so wirkt wie eine Abschwächung der Verbindung, kann auch als eine Entscheidung für das Motiv der unbekanntenen und mysteriösen Herkunft von Elizabeth gedeutet werden.

<sup>462</sup> Vgl. Shelley 2012 (1818) : 26 f.

<sup>463</sup> Shelley 2012 (1818) : 27

<sup>464</sup> Shelley 2012 (1818) : 27

Er verlebt dementsprechend eine glückliche Kindheit und Jugend, deren Sorglosigkeit erst durch den Tod der Mutter durchbrochen wird, kurz bevor Victor Frankenstein zu seinem Studium in Ingolstadt aufbrechen kann<sup>465</sup>. Diese Begegnung mit dem Tod befeuert das grundsätzliche Interesse des jungen Frankenstein an der Wissenschaft, der Lehre des menschlichen Körpers und den Gesetzen der Natur. Sein Studium ist von dem großen Einverständnis zwischen ihm und seinen Professoren und Mentoren geprägt, die ihn in seinem Ehrgeiz fördern und ihn innerhalb weniger Jahre zu einem Experten auf seinem Gebiet werden lassen<sup>466</sup>.

Das Forschen und Lernen wird für Frankenstein zu einer Obsession, die sich immer mehr in ihm manifestiert:

„One of the phenomena which had peculiarly attracted my attention was the structure of the human frame, and, indeed, any animal endued with life. Whence, I often asked myself, did the principle of life proceed? It was a bold question, and one which has ever been considered a mystery [...]. [...] Unless I had been animated by an almost supernatural enthusiasm, my application to this study would have been irksome, and almost intolerable. To examine the causes of life, we must first have recourse to death.”<sup>467</sup>

Frankenstein betrachtet folglich nicht nur die menschliche Anatomie, sondern will tiefergehen; will pathologische Zusammenhänge erkennen. An dieser Stelle findet der Rezipient eine eigenartige und wohlkonstruierte Verschränkung des wissenschaftlichen Themas – denn Mary Shelley gibt ihrem Protagonisten einen reichen und vielfältigen Wissenshintergrund mit realwissenschaftlichen Bezügen – und dem Aspekt des Übernatürlichen, der das Fundament des einsetzenden Grusels und Ekels darstellt. Es ist diese Verschränkung, die Kombination aus dem analytischen, planmäßigen Vorgehen Frankensteins und der Ahnung des Verbotenen, die die Grenzüberschreitung in Shelleys Werk so packend macht.

„In my education my father had taken the greatest precautions that my mind should be impressed with no supernatural horrors. I do not remember to have trembled at a tale of superstition, or to have feared the apparition of a spirit. Darkness had no effect upon my fancy; and a churchyard was to me merely the receptacle of bodies deprived of life, which, from being the seat of beauty and strength, had become food for the worm. [...] I saw how the fine form of man was degraded and wasted; I beheld the corruption of death succeed to the blooming cheek of life; I saw how the worm inherited the wonders of the eye and brain. [...]

---

<sup>465</sup> Vgl. Shelley 2012 (1818) : 35

<sup>466</sup> Vgl. Shelley 2012 (1818) : 40 ff.

<sup>467</sup> Shelley 2012 (1818) : 44

Remember, I am not recording the vision of a madman. The sun does not more certainly shine in the heavens, than that which I now affirm is true. Some miracle might have produced it, yet the stages of the discovery were distinct and probable. After days and nights of incredible labour and fatigue, I succeeded in discovering the cause of generation and life; nay, more, I became myself capable of bestowing animation upon lifeless matter."<sup>468</sup>

In seiner Erzählung spricht Frankenstein Walton darauf direkt an und bemerkt, er könne an dessen Augen sehen, wie sehr es ihn nach der Erklärung des Geheimnisses verlange, doch würde er ihn nicht einweihen, um ihn nicht auf den gleichen gefährlichen Pfad zu führen<sup>469</sup>.

Erstmals taucht an dieser Stelle dann die Warnung vor moralischen Konsequenzen auf. Frankenstein, der zuvor von reiner Neugierde und Wissensdurst und auch einer Form von Altruismus geprägt war, geleitet von dem Kummer, seine Mutter an den Tod verloren zu haben, und letztendlich der Menschheit einen Segen bringen wollte, schlägt nun mit dem Wissen in seiner Hand ganz andere Töne an:

„No one can conceive the variety of feelings which bore me onwards, like a hurricane, in the first enthusiasm of success. Life and death appeared to me ideal bonds, which I should first break through, and pour a torrent of light into our dark world. A new species would bless me as its creator and source; many happy and excellent natures would owe their being to me. No father could claim the gratitude of his child so completely as I should deserve theirs."<sup>470</sup>

Mit diesem Zeitpunkt tritt eine Wende in seinen Motiven ein. Es ist Stolz, der Frankenstein leitet; der hochmütige Wunsch, Schöpfer zu sein und eine ganze Art zu erschaffen, die ihre bloße Existenz ihm verdankt. In diesen Zeilen liegt die Verknüpfung zum zweiten Titel des Buches, *The new Prometheus*. Und in diesen Zeilen liegt auch das große Verbrechen, die große Sünde des Victor Frankenstein.

Jedem Leser ist wohlbekannt, dass er erfolgreich ist. Nach ausufernden Studien, die auch das Foltern von lebenden Tieren beinhalten<sup>471</sup> gelingt es ihm, aus gestohlenen Leichenteilen einen Körper zusammensetzen und ihm den Lebensfunken zu schenken<sup>472</sup>.

---

<sup>468</sup> Shelley 2012 (1818) : 44 f.

<sup>469</sup> Vgl. Shelley 2012 (1818) : 46

<sup>470</sup> Shelley 2012 (1818) : 47

<sup>471</sup> Vgl. Shelley 2012 (1818) : 47

<sup>472</sup> Vgl. Shelley 2012 (1818) : 50



Statt der glücklichen und exzellenten Spezies, die zu schaffen er versucht hat, sieht er sich jedoch Auge in Auge mit dem Ungeheuer, das in der Populärkultur oftmals mit dem Namen seines Schöpfers – Frankenstein – bezeichnet wird und dabei gewissermaßen seinen Erschaffer überlebt hat.

Tatsächlich ist das Wesen so hässlich, obwohl Frankenstein bewusst schöne und proportionale, wenn auch der Notwendigkeit geschuldet große Körperteile gewählt hat, dass Frankenstein es nicht erträgt, mit dem Neugeschaffenen in einem Raum zu verweilen; er ergreift stattdessen die Flucht<sup>473</sup>. Die Kreatur entspricht dem Element des Grusels, das im Englischen mit dem Begriff *uncanny* bezeichnet wird; die Unheimlichkeit entsteht dabei durch die Annäherung an etwas dem Menschen Vertrautes – wie etwa der menschliche Körper oder ein menschliches Gesicht. *Uncanny* wird die Erfahrung, wenn der Rezipient aber die Grenzen der Ähnlichkeit erkennt und erspürt; das Abbild täuscht die Ähnlichkeit nur vor, kann sie aber nicht zur Gänze erreichen. Das Erfahren und Erleben einer solchen Unheimlichkeit wird in der Populärkultur auch als das *Uncanny Valley* bezeichnet. Gemeint ist dabei der paradoxe Umstand, dass ein menschlicher Betrachter üblicherweise einem Objekt mit vertraut-menschlichen Zügen ein höheres Maß an Akzeptanz entgegenbringt (wie etwa bei einem Auto, das durch die Anordnung der Scheinwerferlichter und des Kühlergrills aussieht, als besäße es ein lächelndes Gesicht), bei zu hoher Ähnlichkeit die Akzeptanz aber rapide abnimmt. Je mehr das Objekt nach einem vertrauten Wesen aussieht, desto höher ist in der Regel auch die Annahme- und Sympathiebereitschaft des Betrachters, darstellbar mit einem steigenden Graphen. Dieser jedoch fällt ab einem bestimmten Punkt dramatisch ab, sobald eine zu große Lebensnähe, aber durch die Abweichungen vom realen Vorbild irritierende Unterschiede auftreten (ein populäres Beispiel sind etwa klassische Bauchrednerpuppen). Das Fallen der Kurve und das daraus entstehende „Tal“ sind damit Namensgeber für das *Uncanny Valley*.

So in etwa muss sich der Rezipient die Erfahrung Victor Frankensteins vorstellen, als er sein Geschöpf erblickt:

„How can I describe my emotions at this catastrophe, or how delineate the wretch whom with such infinite pains and care I had endeavoured to form? His limbs were

---

<sup>473</sup> Vgl. Shelley 2012 (1818) : 50 f.

in proportion, and I had selected his features as beautiful. Beautiful! Great God! His yellow skin scarcely covered the work of muscles and arteries beneath; his hair was of a lustrous black, and flowing; his teeth of pearly whiteness, but these luxuriances only formed a more horrid contrast with his watery eyes, that seemed almost of the same colour as the dun-white sockets in which they were set, his shrivelled complexion and straight black lips.

[...] I had desired it with an ardour that far exceeded moderation; but now that I had finished, the beauty of the dream vanished, and breathless horror and disgust filled my heart."<sup>474</sup>

Die von ihrem Schöpfer abgelehnte Kreatur flieht, was Frankenstein dazu bringt, seine Entdeckung zu verschweigen. Er selbst stürzt in große Selbstzweifel und hegt massive Reue über sein Werk. Dieser Faktor wird nur noch verstärkt, als sein jüngster Bruder William ermordet wird<sup>475</sup>.

Frankenstein sieht seine Kreatur in der Nähe seines Heimatortes und knüpft so schnell die Verbindung, dass das Wesen für den Tod des Jungen verantwortlich sein muss<sup>476</sup>. Es wird jedoch eine andere Person des Mordes angeklagt – Justine, ein Mädchen, das im Haushalt der Frankensteins Jahre zuvor aufgenommen und als Bedienstete eine sehr vertrauensvolle Position innerhalb der Familie genossen hatte<sup>477</sup>.

Die Unschuld der jungen Frau ist für Victor und Elizabeth aufgrund ihrer Kenntnis ihres untadeligen Charakters unzweifelhaft; Frankenstein stützt seine Hoffnung dabei auf sein Vertrauen in das Rechtssystem, da er nicht glaubt, „that any circumstantial evidence could be brought forward strong enough to convict her. My tale was not one to announce publicly; its astounding horror would be looked upon as madness by the vulgar."<sup>478</sup>

Er irrt. Justine knickt unter der harschen Befragung und der Androhung der Exkommunikation <sup>479</sup> ein und gesteht das Verbrechen, das sie nicht begangen hat. Damit sieht Victor Frankenstein sich als verantwortlich für die zwei Opfer seiner Kreatur – und das gewissermaßen nicht zu Unrecht. Es ist herauszuheben, dass Frankensteins Versäumnis gerade das ist; ein Versäumnis. Es ist Passivität, die die

---

<sup>474</sup> Shelley 2012 (1818) : 50

<sup>475</sup> Vgl. Shelley 2012 (1818) : 65

<sup>476</sup> Vgl. Shelley 2012 (1818) : 70

<sup>477</sup> Vgl. Shelley 2012 (1818) : 72

<sup>478</sup> Shelley 2012 (1818) : 74

<sup>479</sup> Vgl. Shelley 2012 (1818) : 80

Katastrophe besonders befeuert, als er es zweifach unterlässt, Verantwortung für seine Schöpfung zu übernehmen.

Der Tod von Justine und William stürzt Frankenstein in eine tiefe Verzweiflung. Obwohl sein Vater und Elizabeth sich bemühen, ihm die Last des Kammers zu nehmen<sup>480</sup>, kann sein Gemüt der Dunkelheit nicht entfliehen und er hegt suizidale Tendenzen<sup>481</sup>. Seine Trauer und Schuldgefühle nähren eine starke Form des Hasses auf das Wesen, das er geschaffen hat:

„I had been the author of unalterable evils, and I lived in daily fear lest the monster whom I had created should perpetrate some new wickedness. I had an obscure feeling that all was not over, and that he would still commit some signal crime, which by its enormity should almost efface the recollection of the past. [...] I wished to see him again, that I might wreak the utmost extent of abhorrence on his head, and avenge the deaths of William and Justine.“<sup>482</sup>

Ganz dem romantischen Motiv entsprechend zieht es ihn aus der Bedrängnis des Hauses hinaus in die Berge, die in ihrer wilden Unberührtheit den passenden Rahmen für die Reflexion seines aufgewühlten Inneren geben.

Dort trifft er erneut auf die Kreatur<sup>483</sup>. Shelley hat eine Szene konstruiert, wie sie packender nicht sein könnte: Sie geht das Risiko ein, den Effekt des Rätselhaften und Unheimlichen zu reduzieren, indem sie einen detaillierten Dialog zwischen Frankenstein und seiner Schöpfung zulässt. Das, was an anderer Stelle vermutlich zugunsten des Grusels und dem, was man als willentliche Aussetzung der Ungläubigkeit des Lesers bezeichnen kann, ausgelassen worden wäre, schildert Shelley nicht nur explizit, sondern bravourös.

„»Devil,« I exclaimed, »do you dare to approach me? and do you not fear the fierce vengeance of my arm wreaked on you miserable life? Begone, vile insect! or rather, stay, that I may trample you to dust! and, oh! that I could, with the extinction of your miserable existence, restore those victims whom you have so diabolically murdered!«

»I expected this reception,« said the daemon. »All men hate the wretched; how, then, must I be hated, who I am miserable beyond all living things! Yet you, my creator, detest and spurn me, thy creature, to whom thou art bound by ties only

---

<sup>480</sup> Vgl. Shelley 2012 (1818) : 87 ff.

<sup>481</sup> Vgl. Shelley 2012 (1818) : 88

<sup>482</sup> Shelley 2012 (1818) : 89

<sup>483</sup> Vgl. Shelley 2012 (1818) : 96 f.

dissoluble by the annihilation of one of us. You purpose to kill me. How dare you sport thus with life? Do your duty towards me, and I will do mine towards you and the rest of mankind. If you will comply with my conditions, I will leave them and you at peace; but if you refuse, I will glut the maw of death, until it be satiated with the blood of your remaining friends."<sup>484</sup>

Mit *devil* und *daemon* werden wieder zwei religiöse Begrifflichkeiten für Frankensteins Kreatur verwendet, die allerdings mit Sicherheit die Erwartungshaltung mancher Rezipienten überrascht: Frankensteins Monster drückt sich in vortrefflichem Englisch aus, seine Gedanken sind ausgewogen und überlegt, und die Bitte, ihn erst anzuhören bevor eine weitere Entscheidung über sein Leben oder seinen Tod getroffen werden soll, ist aus menschlicher Perspektive absolut schlüssig. Shelley gibt ihm im Folgenden tatsächlich die Erzählerrolle, die er mit ausgesprochener Eindringlichkeit und Reflexionsfähigkeit übernimmt<sup>485</sup>. Shelley lässt ihn nicht nur seine ersten Lebensmomente und -stunden schildern, in denen er mit Staunen seine allerersten Sinneswahrnehmungen – Temperatur, Licht, Schmerz, Hunger – erlebt<sup>486</sup>, sondern auch die ersten Begegnungen mit anderen Menschen, die durch sein abstoßendes Äußeres negativ verlaufen: Die Angst der Menschen schlägt bei dem Anblick der Kreatur ohne Provokation in Aggression um<sup>487</sup>.

Zur Ruhe kommt das Wesen erst, als es sich in der Nähe von abgeschieden lebenden Menschen niederlässt, und die Familie, die nun seine unwissenden Nachbarn sind, von denen er bisweilen Nahrung stiehlt, zu beobachten beginnt<sup>488</sup>. Er sieht dabei einen alten Mann, der einem kleinen, hübschen Mädchen auf einem Instrument etwas vorspielt.

„The silver hair and benevolent countenance of the aged cottager won my reverence, while the gentle manners of the girl enticed my love. He played a sweet mournful air, which I perceived drew tears from the eyes of his amiable companion, of which the old man took no notice, until she sobbed audibly; he then pronounced few sounds, and the fair creature, leaving her work, knelt at his feet. He raised her, and smiled with such kindness and affection that I felt sensations of a peculiar and overpowering nature: they were a mixture of pain and pleasure, such as I had never before experienced, either from hunger or cold, warmth or food; and I withdrew from the window, unable to bear these emotions."<sup>489</sup>

---

<sup>484</sup> Shelley 2012 (1818) : 97

<sup>485</sup> Vgl. Shelley 2012 (1818) : 101 ff.

<sup>486</sup> Vgl. Shelley 2012 (1818) : 101 ff.

<sup>487</sup> Vgl. Shelley 2012 (1818) : 105

<sup>488</sup> Vgl. Shelley 2012 (1818) : 106 ff.

<sup>489</sup> Shelley 2012 (1818) : 107

Selbst ein komplexes Gefühl wie die Sehnsucht nach menschlicher Nähe sind Frankensteins Wesen nicht fremd. Seine Zuneigung zu den Menschen wird so groß und sein empathisches Verständnis so tief, dass er, sobald er ihre Armut erkennt und merkt, dass seine Nahrungsdiebstähle ihnen schaden, dieses unterlässt, und, ferner noch, ihnen des nachts Feuerholz bringt, um das Arbeitspensum der armen Leute zu erleichtern.<sup>490</sup> Er beginnt in seiner Erzählung auch, sie als seine Freunde zu bezeichnen<sup>491</sup>, wenngleich sie ihn auch noch nie gesehen haben und ihn lediglich für einen „good spirit“<sup>492</sup> halten.

Durch reines Beobachten erlernt er die menschliche Sprache, die er bis zu seinem Bericht bei seinem Schöpfer perfekt beherrscht<sup>493</sup>.

Als er das erste Mal sein Spiegelbild betrachtet, empfindet er seinen eigenen Anblick als ebenso abstoßend, wie Frankenstein ihn auch geschildert hat, besonders im Kontrast zu den von ihm als schön und anmutig empfundenen Menschen:

„I had admired the perfect forms of my cottagers – their grace, beauty, and delicate complexions: but how was I terrified, when I viewed myself in a transparent pool! At first I started back, unable to believe that it was indeed I who was reflected in the mirror; and when I became fully convinced that I was in reality the monster that I am, I was filled with the bitterest sensations of despondence and mortification.“<sup>494</sup>

Schließlich begreift das Wesen auch die biologischen Vorgänge, die üblicherweise zur Reproduktion von Menschen führen, und erkennt die Unterschiede in seinem Dasein zur menschlichen Kindheit und dem regulären Aufwachsen. Dabei evoziert Shelley die Erinnerung an die idealisierte Kindheit Victor Frankensteins mit einem sehr ähnlichen Wortlaut:

„But where were my friends and relations? No father had watched my infant days, no mother had blessed me with smiles and caresses; or if they had, my past life was now a blot, a blind vacancy in which I distinguished nothing. [...] I had never yet seen a being resembling me, or who claimed any intercourse with me. What was I?“<sup>495</sup>

---

<sup>490</sup> Vgl. Shelley 2012 (1818) : 110

<sup>491</sup> Vgl. Shelley 2012 (1818) : 111

<sup>492</sup> Shelley 2012 (1818) : 113

<sup>493</sup> Vgl. Shelley 2012 (1818) : 111

<sup>494</sup> Shelley 2012 (1818) : 113

<sup>495</sup> Shelley 2012 (1818) : 120

Das Hinterfragen der eigenen Existenz und die aus der Wurzellosigkeit seines Daseins resultierende Einsamkeit sind Schlüsselemente in der Beantwortung der Frage nach der Menschlichkeit des Monsters. Dass Mary Shelley ihn sehr bewusst in dem Spannungsfeld von Moral und dem Bösen in der menschlichen Natur platziert hat, zeigen die literarischen Schriften, die sie ihn lesen und zitieren lässt:

„I found on the ground a leathern portmanteau, containing several articles of dress and some books. [...] Fortunately the books were written in the language, the elements of which I had acquired at the cottage; they consisted of *Paradise Lost*, a volume of *Plutarch's Lives*, and the *Sorrows of Werter*.

[...]

I can hardly describe to you the effect of these books. They produced in my an infinity of new images and feelings, that sometimes raised me to ecstasy, but more frequently sunk me into the lowest dejection. In the *Sorrows of Werter*, besides the interest of its simple and affecting story, so many opinions are canvassed, and so many light thrown upon what hitherto been to me obscure subjects [...]. The gentle and domestic manners it described, combined with lofty sentiments and feelings, which had for their object something out of self, accorded well with my experience among my protectors, and with the wants which were forever alive in my bosom. But I thought Werter himself a more divine being than I had ever beheld or imagined; his character contained no pretension, but it sunk deep. The disquisitions upon death and suicide were calculated to fill me with wonder. I did not pretend to enter into the merits of the case, yet I inclined towards the opinions of the hero, whose extinction I wept, without precisely understanding it.”<sup>496</sup>

Diese drei Werke bilden das Fundament der philosophischen Bildung, die Shelley ihrem Deuteragonisten mitgibt; zwei davon wurden bereits in dieser Arbeit ausführlich besprochen. Dass Shelley sich für Goethes Man of Feeling entschieden hat, ist ein besonders spannender Kunstgriff: Erstmals mag die Vermutung aufgestellt werden, dass die zarten Men of Feeling unter dem wachsenden Einfluss dunkelromantischer Strömungen und der Elemente des Gothic einen kleineren Schritt hin zum Bösen machen müssen, als bisher angenommen worden ist. Die Skala war bisher eindeutig: Der feinfühligste Man of Feeling stand trotz seiner Verwandtschaft zum Gothic Villain ihm oppositionell gegenüber, sie markierten zwei Extreme romantischer Ausprägung. Bei Mary Shelley verläuft die Trennlinie weniger scharf (und das nicht nur bei der Kreatur, sondern auch bei Victor Frankenstein selbst,

---

<sup>496</sup> Shelley 2012 (1818) : 127 f.

der bisweilen wie ein sanfter Byronic Hero oder Man of Feeling erscheint, doch mit seinem überwältigenden Hochmut im Prinzip der böseste Charakter des Werkes ist).

Das Monster fährt fort:

„But *Paradise Lost* excited different and far deeper emotions. I read it, as I had read the other volumes which had fallen into my hands, as a true history. It moved every feeling of wonder and awe, that the picture of an omnipotent God warring with his creatures was capable of exciting. I often referred the several situations, as their similarity struck me, to my own. Like Adam, I was apparently united by no link to any other being in existence; but his state was far different from mine in every other respect. He had come forth from the hands of God a perfect creature, happy and prosperous, guarded by the especial care of his Creator; he was allowed to converse with and acquire knowledge from beings of a superior nature: but I was wretched, helpless, and alone. Many times I considered Satan as the fitter emblem of my condition; for often, like him, when I viewed the bliss of my protectors, the bitter gall of envy rose within me.“<sup>497</sup>

Spätestens an dieser Stelle heben Mary Shelley und das Wesen die grundsätzliche Fragestellung des Werkes auf eine religiöse und philosophische Ebene. Mit Miltons *Paradise Lost* als Teil des Dreigestirns der Bildung der Kreatur fließt die fundamentale Thematik des Abhängigkeitsverhältnisses von einer mit freiem Willen ausgestatteten Art und einer Schöpfergottheit hinein. Die Identifikation mit Satan wird an mehrfacher Stelle betont; so nennt das Monster seinen Unterschlupf beispielsweise auch „Pandaemonium“<sup>498</sup>, der Name des Höllenkapitols und Versammlungsortes in *Paradise Lost*.

Nach einer Reihe enttäuschender Begegnungen mit den Menschen, in denen seine guten Absichten konsequent missverstanden werden und aufgrund seines furchterregenden Aussehens dazu führen, dass die Leute ihn attackieren, kippt die Bewunderung, die das Wesen für die Menschheit hatte, in Wut, Zorn und Neid um.

„I, like the archfiend, bore a hell within me, and finding myself unsympathised with, wished to tear up the trees, spread havoc and destruction around me, and then to have sat down and enjoyed the ruin.“<sup>499</sup>

Die Botschaft ist an dieser Stelle eindeutig: Verlassen von seinem Erschaffer und jeglichem menschlichen Kontakt entzogen, treten in dem Wesen Eigenschaften

---

<sup>497</sup> Shelley 2012 (1818) : 129

<sup>498</sup> Shelley 2012 (1818) : 104

<sup>499</sup> Shelley 2012 (1818) : 136

hervor, die es von seinem Naturell per se nicht gehabt hätte. Shelley ist hier ausgesprochen direkt in der implizierten Frage Nature vs. Nurture: Es sind die Umstände, die das Wesen gewalttätig werden lassen, nicht eine Veranlagung; es war nicht inhärent böse.

So ist der Mord an dem kleinen William auch mehr eine Verkettung unglücklicher Umstände in Kombination mit der schwindenden Geduld für die menschliche Furcht vor dem Monster: Frankensteins Ungeheuer hatte eigentlich zuvor nur beabsichtigt, ein Kind zu entführen, das noch nicht vorgeprägt von den ästhetischen Vorstellungen der Welt ist und in der Lage wäre, als sein Freund aufgezogen seinen Charakter trotz des unattraktiven Äußeren zu erkennen; es ist erst die Erwähnung des Namens Frankenstein, die den Mord auslöst.<sup>500</sup>

Den dritten und letzten Akt befeuert schlussendlich die Forderung des Wesens, Frankenstein solle ihm eine Gefährtin machen, um ihn von seiner Einsamkeit zu befreien – dann, so verspricht er, wolle er sich mit ihr in die Wildnis zurückziehen und nie wieder den Kontakt zu Menschen suchen<sup>501</sup>. Nach initialer Ablehnung des Ersuchens stimmt Frankenstein schlussendlich doch zögerlich zu.

Frankenstein bekommt jedoch kurz vor der Fertigstellung zu große Zweifel an der Richtigkeit des Vorhabens:

„I was now about to form another being, of whose dispositions I was alike ignorant; she might become ten thousand times more malignant than her mate, and delight, for its own sake, in murder and wretchedness. He had sworn to quit the neighbourhood of man, and hide himself in deserts; but she had not; and she, who in all probability was to become a thinking and reasoning animal, might refuse to comply with a compact made before her creation. They might even hate each other; the creature who already lived loathed his own deformity, and might he not conceive a greater abhorrence for it when it came before his eyes in the female form? She also might turn with disgust from him to the superior beauty of man; she might quit him, and he be alone again, exasperated by the fresh provocation of being deserted by one of his own species.

[...]

I trembled, and my heart failed within me, when, on looking up, I saw, by the light of the moon, the daemon at the casement. A ghastly grin wrinkled his lips as he gazed on me, where I sat fulfilling the task he had allotted to me. [...]

I thought with a sensation of madness on my promise of creating another like to him, and trembling with passion, tore to pieces the thing on which I was engaged. The

---

<sup>500</sup> Vgl. Shelley 2012 (1818) : 142 f.

<sup>501</sup> Vgl. Shelley 2012 (1818) : 146 f.



wretch saw me destroy the creature on whose future existence he depended for happiness, and, with a howl of devilish despair and revenge, withdrew.”<sup>502</sup>

Während die Sorgen, die Frankenstein hat – und die ihm schon bei der Erschaffung der ersten Kreatur in den Sinn hätten kommen müssen – nicht unbegründet sind, ist die Einschätzung der Böswilligkeit des zuschauenden Wesens fundamentlos. Das grauenhafte Grinsen, das er auf den Zügen seiner Schöpfung sieht, entbehrt jeglicher objektiven Wahrheit und scheint zumindest teilweise die Verschränkung der Attribute „hässlich“ und „böse“ zu sein. Frankenstein ist sich zudem völlig bewusst, dass das Lebensglück des Ungeheuers davon abhängt, nicht mehr allein zu sein, und dennoch vernichtet er diese Chance vor dessen Augen.

Die Kaltblütigkeit, die wiederum in dieser Tat liegt, löst die finale Katastrophe des Werkes aus. Seine Rhetorik, die sowieso schon ausgefeilt und clever war, wird nach dieser heftigen Frustration dominanter und noch eloquenter; er bezeichnet in dem Gespräch Frankenstein zum ersten Mal als „slave“<sup>503</sup> und stellt klar:

„» [...] I before reasoned with you, but you have proved yourself unworthy of my condescension. Remember that I have power; you believe yourself miserable, but I can make you so wretched that the light of day will be hateful to you. You are my creator, but I am your master – obey!«”<sup>504</sup>

Es kommt zum endgültigen Bruch der Diplomatie, als das Wesen ihm Rache schwört:

„» [...] I may die, but first you, my tyrant and tormentor, shall curse the sun that gazes upon your misery. Beware; for I am fearless, and therefore powerful. I will watch with the wiliness of a snake, that I may sting with its venom. Man, you shall repent of the injuries you inflict.«

»Devil, cease; and do not poison the air with these sounds of malice. I have declared my resolution to you, and I am no coward to bend beneath words. Leave me; I am inexorable.«

»It is well. I go; but remember, I shall be with you on your wedding-night.«”<sup>505</sup>

Das Schlangensbild erzeugt einen vertrauten Anklang an die Teufelsfigur, mit der sich das Wesen schon mehrere Male verglichen hat. Die Verschiebung von der

---

<sup>502</sup> Shelley 2012 (1818) 170 f.

<sup>503</sup> Shelley 2012 (1818) : 172

<sup>504</sup> Shelley 2012 (1818) : 172

<sup>505</sup> Shelley 2012 (1818) : 173

Adamallegorie hin zu Satan ist vollständig und leitet die darauffolgenden Taten der Kreatur ein.

Die Drohung, er würde in seiner Hochzeitsnacht bei ihm sein, verfolgt Frankenstein, ganz, wie sein Kontrahent es beabsichtigt hat. Fälschlicherweise glaubt er jedoch, sie beziehe sich auf ihn; tatsächlich ist es aber seine Braut Elizabeth, die in der Hochzeitsnacht von der Kreatur brutal ermordet wird:

„But I discovered no trace of him, and was beginning to conjecture that some fortunate chance had intervened to prevent the execution of his menaces; when suddenly I heard a shrill and dreadful scream. It came from the room into which Elizabeth had retired. As I heard it, the whole truth rushed into my mind, my arms dropped, the motion of every muscle and fi bre [sic] was suspended; I could feel the blood trickling in my veins [...]. This state lasted but for an instant; the scream was repeated, and I rushed into the room

[...] She was there, lifeless and inanimate, thrown across the bed, her head hanging down, and her pale and distorted features half covered by her hair. Every where I turn I see the same figure – her bloodless arms and relaxed form flung by the murderer on its bridal bier. [...] I fell senseless on the ground.

[...] I rushed towards her, and embraced her with ardour; but the deadly languor and coldness of the limbs told me, that what I now held in my arms had ceased to be the Elizabeth whom I had loved and cherished. The murderous mark of the fiend’s grasp was on her neck, and the breath had ceased to issue from her lips.

While I still hung over her in the agony of despair. [sic] I happened to look up. The windows of the room had before darkened, and I felt a kind of panic on seeing the pale yellow light of the moon illuminate the chamber. The shutters had been thrown back; and, with a sensation of horror not to be described, I saw at the open window a figure most hideous and abhorred. A grin was on the face of the monster; he seemed to jeer, as with his fiendish finger he pointed towards the corpse of my wife. I rushed towards the window, and drawing a pistol from my bosom, fired: but he eluded me, leaped from his station, and, running with the swiftness of lightning, plunged into the lake.”<sup>506</sup>

Die Parallelität der beiden Situationen, in denen die Gefährtinnen Frankensteins und die der Kreatur sterben bzw. vernichtet werden, ist offensichtlich: In beiden Fällen geschieht die Tat praktisch im Beisein des betreffenden Mannes. Dabei endet die Parallelstruktur aber nicht. Wenn man sich die Geschichte von Victor und Elizabeth ansieht, fällt dabei auf, dass sie in seine Familie im Grunde als seine Auserwählte kommt. Die als amüsan erscheinende Anekdote, er hätte sie als ein Geschenk – und dementsprechend als seinen Besitz – empfunden, unterstreicht diese Tatsache.

---

<sup>506</sup> Shelley 2012 (1818) : 202 f.

Elizabeth, wenngleich sie von Shelley mit allen Attributen einer leidenschaftlichen, eloquenten, empathischen und intelligenten Frau gestaltet wurde, übernimmt im Zusammenspiel mit Frankenstein die Rolle eines Objekts, all ihrer persönlichen Charaktereigenschaften und -motive zum Trotz. Sie gehört im wahrsten Sinne des Wortes zu Frankensteins Haushalt; sie ist für ihn vorgesehen, wurde im Grunde von seinen Eltern für ihn auserwählt. Sie beide haben zwar eine komplett freie Wahl, ob sie sich in ehelicher Hinsicht füreinander unterscheiden (wie es deutlich von Frankenstein Senior bekräftigt<sup>507</sup> und auch von Elizabeth verdeutlicht<sup>508</sup> wird), aber ihre Verbindung hat etwas ausgesprochen Elementares.

Beide Situationen legen den Vergleich mit der ersten biblischen Paarsituation nahe, zumal die Kreatur sich ja zeitweilig mit Adam vergleicht: Auch Eva wurde *für* Adam geschaffen, sogar *aus* ihm. Sie sind miteinander verbunden und füreinander bestimmt:

„Und der Mensch gab Namen allem Vieh und den Vögeln des Himmels und allen Tieren des Feldes. Aber für Adam fand er keine Hilfe, ihm entsprechend. Da ließ Gott, der HERR, einen tiefen Schlaf auf den Menschen fallen, sodass er einschlief. Und er nahm eine von seinen Rippen und verschloss ihre Stelle mit Fleisch; und Gott, der HERR, baute die Rippe, die er von dem Menschen genommen hatte, zu einer Frau, und er brachte sie zum Menschen. Da sagte der Mensch: Diese endlich ist Gebein von meinem Gebein und Fleisch von meinem Fleisch; diese soll Männin heißen, denn vom Mann ist sie genommen. Darum wird ein Mann seinen Vater und seine Mutter verlassen und seiner Frau anhängen, und sie werden zu *einem* Fleisch werden.“ (1. Mose 20-24)

Erst nach Elizabeths Tod verwendet Victor in seiner Erzählung ein sie beschreibendes Attribut, das *nicht* mit ihm in Verbindung steht:

„I arrived at Geneva. My father and Ernest yet lived, but former sunk under the tidings that I bore. I see him now, excellent and venerable old man! his [sic] eyes wandered in vacancy, for they had lost their charm and their delight – his Elizabeth, his more than daughter, whom he doated on with all that affection which a man feels [...].“<sup>509</sup>

---

<sup>507</sup> Vgl. Shelley 2012 (1818) : 154 f.

<sup>508</sup> Vgl. Shelley 2012 (1818) : 193 f.

<sup>509</sup> Shelley 2012 (1818) : 204 f.

Die vorherige Selbstverständlichkeit, mit der Victor über Elizabeth verfügt hat, hat eine eindeutige byronische Qualität. Ebenso ist der Narzissmus nicht abzustreiten, der in seiner Liebe zu einer Frau, die als seine Schwester aufgewachsen ist und ihm dementsprechend nahe vom Wesen ist, ihm ähnelt. Es ist der gleiche Faktor, der bereits bei Manfreds Astarte oder bei Heathcliffs Cathy erwähnt wurde. Erkennbar wird darin die Neigung der byronischen Typen, ihre narzisstische Selbstliebe in einem weiblichen Gegenstück zu externalisieren.

Und was ist Victor Frankenstein, wenn nicht überheblich und narzisstisch? Er, der neue Prometheus? Spannend ist, wie seine Kreatur sich mit Adam und Satan identifiziert, dabei ist die Satansfigur aber genauso passend für Victor Frankenstein selbst. Kaum eine mythologische Persönlichkeit kommuniziert Hybris besser als der gefallene Engel selbst.

Paul Cantor verweist in seinem Kommentar zum Werk, *The Nightmare of Romantic Idealism*, ebenfalls darauf, dass es nicht nur der offensichtliche Frankenstein ist, der Züge des Prometheus trägt:

„We can begin by asking: who is the modern Prometheus referred to in the subtitle? The obvious answer is Victor Frankenstein, and many critics have pointed to the Promethean elements in Frankenstein’s character. Victor wants to be the benefactor of mankind, rebels against the divinely established order, steals, as it were, the spark of life from heaven, and creates a living being. But like Prometheus he ends up bringing disaster and destruction down upon those he was trying to help. In many respects, however, the monster Frankenstein creates is an equally good candidate for the role of Prometheus in the story. It is the monster who literally discovers fire, and in a sense steals it. Moreover, the monster tantalizes Frankenstein with a mysterious secret what will happen on his wedding night. Frankenstein’s blindness to the real meaning of the monster’s prophecy associates him with the role of Zeus [...]. The fact that both Frankenstein and the monster have their Promethean aspects should not be surprising, since the original Prometheus archetype is ambiguous.“<sup>510</sup>

Shelley verzichtet bewusst auf das Moralisieren (tatsächlich lässt sie Frankenstein sogar sagen: „But I forget that I am moralising in the most interesting part of my tale, and your looks remind me to proceed.“<sup>511</sup>) und gestaltet dabei Frankenstein als einen

---

<sup>510</sup> Cantor in Shelley 2012 (1818) : 231 f.

<sup>511</sup> Shelley 2012 (1818) : 49

äußerst ansprechenden Protagonisten. Dennoch macht sie die Meilensteine der indirekten Korruption seines Bestrebens sichtbar, den ganzen Weg von dem ursprünglichen Wunsch, der Menschheit zu helfen, bis hin zu seinem überheblichen Geltungsbedürfnis und dem Drang, ein gottgleiches schöpferisches Potential zu entfalten. In der schöpferischen Kraft liegt, ganz allgemein vereinheitlicht, der Funke des Göttlichen selbst. Darauf begründet sich der Bund von Mensch und Gott, von Welt und Überirdischem. Es ist eine Form von Abhängigkeit, die Frankenstein selbst einer neuen Art gegenüber zu installieren versucht.

Dabei spielt der Glaube vordergründig kaum eine Rolle in Shelleys Werk. Moralische Zweifel kommen Frankenstein erst nach der Erweckung seiner Kreatur. Der Faktor der Religion kommt abgesehen von den Parabeln und Vergleichen mit Milton im Grunde nur bei Justines Prozess vor, als ihr Beichtvater sie mit der Androhung von Exkommunikation und Höllenfeuer<sup>512</sup> zu einem falschen Geständnis drängt. Bei Mary Shelley wird die Religion also nicht durch eine Figur exemplifiziert, sie hat bereits einen Abstraktionsprozess durchlaufen und tritt eher als übergreifendes Thema auf – schließlich geht es um nichts Anderes als das Streben des Menschen nach Gottgleichheit, was seit dem Kosten der Frucht des Baumes der Erkenntnis in den meisten christlichen Interpretationen eine Sünde ist<sup>513</sup>. Für Shelley ist die Religion und die dazugehörige Mythologie ein starkes eindringliches Bild, das sie benutzt, um psychologische Feinheiten ihrer Charaktere auszuarbeiten und zu betonen. Diese Tendenz weist stark darauf hin, wie innovativ ihr narrativer Stil war, und wie eng die Verschränkung zur der allgemeinen Haltung der europäischen Bildungsschicht im Umgang der Kirche, der Religion, der Psyche des Menschen und der Frage nach dem Bösen.

Die Veränderungen sind geschichtlich gesehen markant: Im gleichen Jahrhundert von Shelleys Wirken, um 1890, entsteht unter Sigmund Freud die erste bedeutsame Form der Psychoanalyse und nur wenige Jahre später machten mehrere Ärzte selbst die geistige Gesundheit Jesu zu ihrem Thema, darunter Charles Binet-Sanglé mit seiner ab 1908 veröffentlichten Schrift *La Folie de Jésus*. Ein Mann, der mit Gott spricht, sich

---

<sup>512</sup> Vgl. Shelley 2012 (1818) : 80 f.

<sup>513</sup> Ein existierendes Gegenmodell wäre stattdessen die Hypothese, dass das Streben nach Gottgleichheit positiv zu betrachten ist, wenn damit ein Leben nach Jesu Maßstäben gemeint ist.

für dessen Sohn hält und Wunder zu vollbringen behauptet, ein Mann, der aus armen Verhältnissen stammend zum symbolischen König eines Volkes gekrönt – aus dem Kontext gerissen fällt der Vergleich mit den an einem Gottkomplex leidenden Byronic Heroes nicht sehr schwer.

Die Verschiebung der Lesart religiöser Motive unterstreicht die schon im Vorherigen betonte neue Vorgehensweise bei der Darstellung und Diskussion internalisierter Probleme und ihrer externalisierten Symptome.

Paul Cantor schreibt:

„The fact that both Frankenstein and the monster have their Promethean aspects should not be surprising, since the original Prometheus archetype is ambiguous. With respect to man, he appears as a creator and thus as a divine figure; with respect to Zeus, he takes on the role of a rebel against divine authority and eventually of a tortured creature, thus becoming a symbol of human suffering at the hands of gods. The same sort of ambiguity of mythic archetypes is evident when one considers the Miltonic analogues to the Frankenstein story. [...]

The apparent difficulty in aligning the characters of Frankenstein with their Miltonic archetypes is that the two main characters, Frankenstein and the monster, must be correlated with three figures from Paradise Lost: God, Satan and Adam. In reducing three characters to two, Mary Shelley has in effect eliminated the middle term, taking some elements from the role of Satan and giving them to her god-figure, Frankenstein, and taking other elements from Satan and giving them to her Adam-figure, the monster.”<sup>514</sup>

Man kann aber sogar noch einen Schritt weiter als Cantor gehen: Auch wenn zwei Hauptfiguren existieren, ist die Reduktion fast vollständig für den jeweils einzelnen. Das will heißen: Selbst der Gott-Satan Frankensteins hat Adam-Elemente (denn er ist das geliebte und gehegte Geschöpf seiner Eltern, aufgewachsen in einer paradiesisch anmutenden Kindheit, die ihm freie Entfaltung, abgesehen von dieser einen fatalen Grenzüberschreitung bot – sogar seine Braut haben sie ihm bewusst gegeben, für ihn ausgewählt) und das Satan-Adam-Monster zeigt Elemente der Gott-Figur, so viel größer, stärker und besser als ein Mensch wie sie es nun mal eigentlich ist.

Darin liegt auch der größte Gewinn der Byronic Heroes und ihrer verwandten Archetypen: Durch das Auflösen der dualistischen Struktur von Held und Bösewicht und der Hinwendung zu komplexen Typen mit ambivalenten Motiven geschieht nach

---

<sup>514</sup> Cantor in Shelley 2012 (1818) : 232 f.

und nach eine Abkehr von der Moralisierung, hin zu der Ästhetisierung des Bösen. Das Böse ist damit alles, was jenseits gesellschaftlicher Konventionen, religiöser Ideale oder rechtlicher Grenzen liegt: Rebellion, Ausbruch, Entfaltung.

Die Figuren mit den byronischen Tendenzen kombinieren, wie man hier an Frankenstein und dem Monster klar sieht, schöpferisches Potential mit absoluter Destruktion – alles motiviert von ihren Gefühlen.

Thorslev widmet Satan und Prometheus ein ganzes Kapitel, zu dessen Auftakt er schreibt:

„Satan and Prometheus represent the Romantic Hero apotheosized; in these figures he reaches the ultimate sublimity, in dignity, and in rebellion. All of the Romantic heroes have to a certain extent taken on titanic characteristics: the Noble Outlaw fought against the injustices of society; Faust and Ahasuerus in their symbolic suffering sometimes stood for all mankind; but it was Prometheus who became symbolic, through all the Romantic Movement, of man in his fight for liberty against oppression in all its forms: he combines in his person those two most prominent and not always compatible concerns of Romanticism – the concern for individual liberty, and the concern for society, the brotherhood of man.

Prometheus's counterpart in Christian legend, the Satan of *Paradise Lost*, shares the distinction with Cain of being the only one of these Romantic heroes who does not owe his origin to the German *Sturm und Drang*: the Noble Outlaw, Faust, and Ahasuerus all appeared first in Romantic form in the novels, plays, and poems of this »Great Man« movement of German literature. [...] Satan the Sublime, however, appeared first as heroic, if not as a hero, in an English epic.

In German literature, for the most part, Satan remained Mephistopheles, and there is nothing titanic about this devil.”<sup>515</sup>

Mit Cain ist an dieser Stelle der titelgebende Held aus dem Drama *Cain* (1821) aus der Feder von Lord Byron gemeint, der darin aus der Sicht des ersten Mörders der Menschheitsgeschichte dessen eigenen Sündenfall beschreibt. Kain und Abel sind in der christlichen, jüdischen und muslimischen Überlieferung die ersten beiden Söhne von Adam und Eva, von denen ebenfalls im Buch Genesis berichtet wird.

Kain, der Ackerbauer, und Abel, der Schafhirt, bringen Gott beide ein Opfer dar, doch nur das des letzteren wird mit Wohlwollen akzeptiert (1. Mose 4,3-5). Warum, bleibt unklar und offen für theologische Diskussion, doch hat die Ablehnung durch Gott zur Folge, dass Kain aus Eifersucht seinen Bruder auf dem Feld erschlägt (1. Mose 4,8) und daraufhin von Gott vertrieben wird.

---

<sup>515</sup> Thorslev 1962 : 108

Jedoch belegt er ihn vorher mit einem Mal, das ihn davor schützen soll, wiederum von allen anderen, die ihm begegnen, ermordet zu werden (1. Mose 4,10-16).

Aus Kain und Set, dem drittgeborenen Sohn Adams und Evas, gehen alle Geschlechter der Menschheit hervor.

Byrons *Cain* kreierte in drei Akten eine Rahmenhandlung für die biblische Episode und gewährt Einblick in die Motivation des titelgebenden Charakters. Besonders pikant ist ein kleiner Verweis im von Byron verfassten Vorwort:

„With the poems upon similar topics I have not been recently familiar. Since I was twenty, I have never read Milton; but I had read him so frequently before, that this may make little difference.“<sup>516</sup>

Die Nähe zu *Paradise Lost* wird nicht weniger offensichtlich durch Byrons präventive Worte; viel mehr verraten sie, dass Byron die Anklänge an Milton bewusst sind – sollten seine Zweifel aus der Sorge entspringen, nicht originär genug im künstlerischen Schaffen gewesen zu sein, so würde die Rezeption von *Cain* und all den anderen Werken Byrons diese Sorge vermutlich erlöschen lassen, denn wenngleich er sich einer ähnlichen Thematik und wiederkehrenden Motiven bedient, so eigenständig ist sein schriftstellerisches Schaffen.

Von Anfang an gestaltet Byron seinen Cain dabei als grüblerischen und hadernden Vertreter seines eigenen Archetyps.

Den Auftakt bildet eine Opfergabenzeremonie der Urfamilie (gemeint sind Adam und Eva, und ihre vier Kinder, die untereinander verheiratet sind, nämlich Cain mit Adah und Abel mit Zillah) an der Cain nur widerwillig teilnimmt<sup>517</sup>. Ihn plagen philosophische Fragen und eine vage Unzufriedenheit.

Bei der Rekapitulation des Sündenfalls durch das Kosten der Frucht vom Baum der Erkenntnis sagt Cain:

„Why not?  
The snake spoke *truth*: it was the tree of knowledge;  
It *was* the tree of life; - knowledge is good,  
And life is good; and how can both be evil?“<sup>518</sup>

---

<sup>516</sup> Byron *Cain* in *Major Works* 2008 (1821) : 881

<sup>517</sup> Vgl. Byron *Cain* in *Major Works* 2008 (1821) : 883 ff.

<sup>518</sup> Byron *Cain* in *Major Works* 2008 (1821) : 884



Seine Familie lässt den über diesen Gedanken brütenden Cain zurück, der den Rezipienten mit diesem Selbstgespräch daran teilhaben lässt:

„And this is  
Life! – Toil! And wherefore should I toil? – because  
My father could not keep his place in Eden.  
What had I done in this? – I was unborn,  
I sought not to be born; nor love the state  
To which that birth has brought me. Why did he  
Yield to the serpent and the woman? or,  
Yielding, why suffer? What was there in this?  
The tree was planted, and why not for him?  
If not, why place him near it, where it grew,  
The fairest in the centre? They have but  
One answer to all questions, »’twas *his* will,  
And *he* is good.« How know I that? Because  
He is all-powerful must all-good, too, follow?“<sup>519</sup>

Noch direkter als Milton lässt auch Byron hier die Theodizee-Frage über die Vereinbarkeit der Allmacht und der Güte Gottes anklingen. Mutmaßlich angelockt von diesen Worten erscheint ihm Lucifer, den er zwar als Engel, nicht aber als gefallen erkennt. Lucifer löst in ihm einen merkwürdigen Schrecken aus:

„Whom have we here? – A shape like to the angels,  
Yet of a sterner and sadder aspect  
Of spiritual essence: why do I quake?  
Why should I fear him more than other spirits,  
Whom I see daily wave their fiery swords  
Before the gates round which I linger oft,  
In twilight’s hour, to catch a glimpse of those  
Gardens which are my just inheritance,  
Ere the night closes o’er the inhibited walls  
And the immortal trees which overtop  
The cherubim-defended battlements?  
If I shrink not from these, the fire-arm’d angels,  
Why should I quail from him who now approaches?  
Yet he seems mightier far than them, nor less  
Beauteous, and yet not all as beautiful  
As he hath been, and might be: sorrow seems  
Half of his immortality. And is it  
So? and can aught grieve save humanity?  
He cometh.“<sup>520</sup>

---

<sup>519</sup> Byron Cain in Major Works 2008 (1821) : 885 f.

<sup>520</sup> Byron Cain in Major Works 2008 (1821) : 886

Lucifers Beschreibung als mächtiger, schöner und trauriger Engel wird im Folgenden noch einmal übertroffen, als dieser auf die Frage Cains, was er sei, freimütig zugibt: „One who aspired to be what made thee, and Would not have made thee what thou art“<sup>521</sup>, worauf Cain ausspricht: „Thou look’st almost a god; [...]“<sup>522</sup>.

Lucifer und Cain beginnen ein philosophisches Gespräch über die Güte Gottes; der gefallene Engel spricht dabei die Zweifel aus, mit denen Cain bereits im Vorfeld gehadert hat. Dabei sind die Passagen Lucifers von einem sehr leidenschaftlichen Charakter; Lord Byron hält mit seinem Satan eine elegante Balance zwischen flammenden Reden und einer eindringlichen Melancholie, die sich durch alles webt:

„Souls who dare use their immortality –  
Souls who dare look the Omnipotent tyrant in  
His everlasting face, and tell him, that  
His evil is not good! If he has made,  
As he saith – which I know not, nor believe –  
But, if he made us – he cannot unmake:  
We are immortal! – nay, he’d *have* us so,  
That he may torture: – let him! He is great –  
But, in his greatness, is no happier than  
We in our conflict! Goodness would not make  
Evil; and what else hath he made? But let him  
Sit on his vast and solitary throne,  
Creating worlds, to make eternity  
Less burthensome to his immense existence  
And unparticipated solitude!  
Let him crowd orb on orb: he is alone  
Indefinite, indissoluble tyrant!“<sup>523</sup>

Für den Leser wird an dieser Stelle deutlich, dass Lord Byron in seinem Werk gleich *zwei* Byronic Heroes einander gegenübergestellt hat: Cain, der Zweifler und Haderer, der mit seiner Ruhelosigkeit und seinem großen Stolz ganz klar über der blinden Loyalität steht, die seine Familienmitglieder ihrem Schöpfer angedeihen lassen, und Lucifer selbst, der bei Byron schon ganz die Gestalt des attraktiven dämonischen Verführers angenommen hat. Auch der Typus des Man of Feeling hat

---

<sup>521</sup> Byron Cain in Major Works 2008 (1821) : 887

<sup>522</sup> Byron Cain in Major Works 2008 (1821) : 887

<sup>523</sup> Byron Cain in Major Works 2008 (1821) : 888

spannenderweise Einflüsse in der Figur des Cain hinterlassen, sichtbar an dem Weltschmerz-Motiv, das selten so sehr seinem Namen gerecht wird wie in diesem vorliegenden Fall. Es ist wirklich Cains ganze Welt, die ihm den Schmerz verursacht, die vollständigen Bedingungen seiner Existenz.

Als er schließlich begreift, dass es sich bei seinem Gesprächspartner um die Schlange handelt, die seine Mutter dazu verlockt hat, von der Frucht des Baums der Erkenntnis zu kosten, und ihn dazu befragt, antwortet Lucifer:

„I tempt none,  
Save with the truth: was not the tree, the tree  
Of knowledge? and was not the tree of life  
Still fruitful: Did I bid her pluck them not?  
Did I plant things prohibited within  
The reach of being innocent, and curious  
By their own innocence? I would have made ye  
Gods; and even He who thrust ye forth, so thrust ye  
Because »ye should not eat the fruits of life,  
And become gods as we.« Were those his words?  
[...]  
Then who was the demon? He  
Who would not let ye live, or he who would  
Have made ye live for ever in the joy  
And power of knowledge?“<sup>524</sup>

Die Unterhaltung zwischen Cain und Lucifer dreht sich spiralartig tiefer und tiefer. Zu keinem Zeitpunkt charakterisiert Byron Lucifer dabei als konsequent böse, noch stellt er ihn als heimtückischen Lügner dar: Die stärkste Waffe von Byrons Teufel ist die Tatsache, dass ein nicht zu verachtender Kern Logik und Wahrheit in seinen charmant ausgekleideten Worten steckt. Zudem ist er rhetorisch hervorragend und zeigt einen pointierten Dialogstil, indem er immer wieder in das größtenteils sehr konsensuale und diplomatische Gespräch deutliche Spitzen einwirft, wie, als er Gott als „Destroyer“<sup>525</sup> bezeichnet und dann erkennt: „The Maker – call him Which name thou wilt; he makes but to destroy.“<sup>526</sup>

Mit der Angst vor dem Tod, die Cain und die Seinen umtreibt, hat Lucifer einen starken Druckpunkt, den er im Gespräch wie eine Schraube festzieht, bis Cain ihn

---

<sup>524</sup> Byron Cain in Major Works 2008 (1821) : 889

<sup>525</sup> Byron Cain in Major Works 2008 (1821) : 891

<sup>526</sup> Byron Cain in Major Works 2008 (1821) : 891

schließlich fragt, ob er ihn alles Wissen lehren könne, damit auch er nichts mehr fürchte.<sup>527</sup>

Lucifer nennt seine Bedingung: „That thou dost fall down and worship me – thy Lord.“<sup>528</sup>, eine Bedingung, die Cain kurz zum Zögern bringt. Die Situation löst sich im Grunde aber von selbst, da Cain erklärt, er selbst habe Gott nie verehrt und sich nie vor ihm verneigt<sup>529</sup>, was Lucifer sagen lässt: „He who bows not to him has bow’d to me! [...] Ne’er the less, Thou art my worshipper: not worshipping Him makes thee mine the same.“<sup>530</sup>

Das Nicht-Bekennen zu Gott ist also ein automatisches Bekennen zu Lucifer – eine folgenreiche Gleichung, solange die Verehrung einer Gottheit gleichbedeutend mit Güte und Moral ist.

Bevor Lucifer Cain jedoch mitnehmen kann, werden sie von Adah, Cains Schwester und Ehefrau, unterbrochen. Auch Adah erkennt Lucifer erst nur als Engel, doch begreift sie schnell, dass er wie die Schlange spricht<sup>531</sup>. Obwohl eindeutig Liebe zwischen Cain und Adah herrscht, entscheidet er sich, sie zurückzulassen, um von Lucifer das versprochene Wissen zu erhalten.

Der Leser wird im Folgenden Zeuge einer außergewöhnlichen Reise durch das Weltall und die Unterwelt, wo er ihm die Geheimnisse und das Wissen enthüllt, nach dem Cain sich gesehnt hat<sup>532</sup>. Dabei wird besonders der unweigerliche Tod des Menschen – ein Teil der Strafe für das Vergehen der gepflückten Frucht – zum Thema. Cain verrät Lucifer, dass es für ihn nichts Schöneres als seine Schwestergemahlin Adah gibt:

„My sister Adah. – All the stars of heaven,  
The deep blue noon of night, lit by an orb,  
Which looks a spirit, or a spirit’s world –  
The hues of twilight – the sun’s gorgeous coming –  
[...]  
The forest shade – the green bough – the bird’s voice –  
The vesper bird’s, which seems to sing of love,  
And mingles with the song of cherubim,

---

<sup>527</sup> Vgl. Byron Cain in Major Works 2008 (1821) : 891 f.

<sup>528</sup> Byron Cain in Major Works 2008 (1821) : 892

<sup>529</sup> Vgl. Byron Cain in Major Works 2008 (1821) : 893

<sup>530</sup> Byron Cain in Major Works 2008 (1821) : 893

<sup>531</sup> Vgl. Byron Cain in Major Works 2008 (1821) : 894

<sup>532</sup> Vgl. Byron Cain in Major Works 2008 (1821) : 901 ff.

As the day closes over Eden's walls; –  
All these are nothing, to my eyes and heart,  
Like Adah's face: I turn from earth and heaven  
To gaze on it."<sup>533</sup>

Während seine Familie Gott als ihren Schöpfer und die Engel als seine makellosen Kreaturen verehrt, gehört Cains Bewunderung ganz seiner Zwillingschwester, seinem Ebenbild. Das Inzestmotiv aus Byrons Feder ist an dieser Stelle längst keine Überraschung mehr, weist aber die Besonderheit auf, dass im biblischen Kontext aus rein logischer Perspektive die Liebe zwischen Geschwistern im Grunde die einzige romantische Option war, um die Geschlechter der Menschen Gottes Wunsch entsprechend hervorzubringen, von der ödipalen Lösung einmal abgesehen. Byron, seine Biographie und dementsprechend auch seine Liebe zu seiner Halbschwester sind hinreichend besprochen worden; umso spannender ist es, dass er die in der Bibelstelle niemals namentlich auftauchende Adah zu so einem wichtigen Element in Cains Erzählung macht.

Lucifer fährt fort, mit Cain über die Vergänglichkeit alles Lebenden zu sprechen und den Tod stärker zu thematisieren. Erst danach wendet er sich dem Thema zu, das Cain schlussendlich zum Brudermord führen wird: Sein Verhältnis zu seinem jüngeren Bruder Abel. Als Lucifer ihn als den von Eva bevorzugten Sohn bezeichnet, antwortet Cain: „Let him keep Her favour, since the serpent was the first To win it.“<sup>534</sup> Lucifer fährt jedoch unbeirrt fort, und betont, dass auch Adam Abel bevorzugt und, letztendlich, selbst Gott, der lächelnd auf Abel herabschaut<sup>535</sup>.

Cain erwidert daraufhin, er habe Gott noch nie gesehen und wisse daher nicht, ob er wirklich lächle<sup>536</sup> - und gewissermaßen liegt in dieser Aussage der Schlüssel zur Deutung des Problems, mit dem Cain wirklich hadert. Es ist die Abwesenheit des omnipotenten, angeblich omnipräsenten und gütigen Schöpfers, verbunden mit der augenscheinlichen Willkür seiner Regeln, Gebote und erfolgten Konsequenzen.

---

<sup>533</sup> Byron Cain in Major Works 2008 (1821) : 915

<sup>534</sup> Byron Cain in Major Works 2008 (1821) : 918

<sup>535</sup> Vgl. Byron Cain in Major Works 2008 (1821) : 918

<sup>536</sup> Vgl. Byron Cain in Major Works 2008 (1821) : 918

Der moralische Kodex, dem die Urfamilie folgt und folgen soll, bleibt für den zweifelnden Cain vollkommen beliebig und austauschbar – mehr noch: Die Worte des Teufels zeigen Gottes Entwurf und Plan als kleinlich, nachtragend und missgünstig, ja sogar als manipulativ, seine Geschöpfe einer starken Versuchung auszusetzen.

Byrons Position zu seinen beiden Hauptfiguren, Cain und Lucifer, ist ausgesprochen interessant, da ihre Darstellung eine positive Haltung zu ihnen beiden nahelegt. Weder Cain noch Lucifer sollen hier als Autor-Avatar bezeichnet werden, doch verkörpern beide den Byron'schen Archetypus so hervorragend, dass diese Trennlinie stark verschwimmt.

Beide Charaktere sind ausgesprochen eloquent und clever; der gefallene Engel spricht gerade rätselhaft genug, um seine wahren Absichten lange genug zu verhüllen, um Cain weiterhin in der Konversation zu halten, doch gleichzeitig ist er nicht wirklich unehrlich. Er tut, was er versprochen hat, teilt sein Wissen mit dem alles hinterfragenden Cain, den die Antworten nicht zufrieden stellen, besonders, was die Bedeutung des Todes betrifft. Lucifer erklärt ihm, sein „human mind hath scarcely grasp to gather The little I have shown thee into calm And clear thought [...]“<sup>537</sup> und sagt, um die zwei Prinzipien der Welt zu verstehen, müsste er erst sterben<sup>538</sup>. Als Cain leidenschaftlich eben genau das verlangt, schwingt in dem Spott von Lucifer eine Form von Bewunderung mit:

„There  
The son of her who snatch'd the apple spake!  
But thou wouldst only perish, and not see them;  
That sight is for the other state.“<sup>539</sup>

Dieser Moment bringt Cain dazu, die Angst vorm Tod loszulassen, da seine Endgültigkeit damit aufgehoben zu sein scheint.

Die Reise endet mit einer Ansprache Lucifers:

„Back  
With me, then, to thine earth, and try the rest  
Of his celestial boons to ye and yours.  
Evil and good are things in their own essence,

---

<sup>537</sup> Byron Cain in Major Works 2008 (1821) : 920

<sup>538</sup> Vgl. Byron Cain in Major Works 2008 (1821) : 920

<sup>539</sup> Byron Cain in Major Works 2008 (1821) : 920

And not made good or evil by the giver;  
But if he gives you good – so call him; if  
Evil springs from *him*, do not name it mine,  
Till ye know better its true fount; and judge  
Not by words, though of spirits, but the fruits  
Of your existence, such as it must be.  
*One good* gift has the fatal apple given –  
Your *reason*: – let it not be over-sway'd  
By tyrannous threats to force you into faith  
'Gainst all external sense and inward feeling:  
Think and endure, – and form an inner world  
In your own bosom – where the outward fails;  
So shall you nearer be the spiritual  
Nature, and war triumphant with your own."<sup>540</sup>

Diese Passage signalisiert in *Cain* den Übergang hin zur Katastrophe, zum ersten Mord und dem wichtigsten Brudermord der jüdisch-christlichen Tradition. Das Gleichsetzen von Wissen mit der Fähigkeit zum Bösen und dem daraus resultierenden Umkehrschluss, dass das reine Gute lediglich durch Unwissen und Unkenntnis existieren kann, zeichnet den folgenden Mord und alle kommenden Sünden der Menschheit eher als Taten der Rebellion gegen die willkürliche Autorität einer entfremdeten Gottheit.

Die Philosophie, die Byron in seinen Text einwebt, als aufklärerisch zu bezeichnen, wäre zu viel, was aber Beachtung verdient, ist die vorhandene Verschränkung von Gefühl und Verstand. Byrons Lucifer spricht explizit aus, welches Moralverständnis er veranschlagt: Externe Themen müssen emotional und internalisiert reflektiert werden.

Geht man nun einen Schritt zurück und betrachtet die soeben besprochenen Werke – besonders Miltons *Paradise Lost*, das vor der in dieser Arbeit abgesteckten besprochenen Zeit liegt – dann wird schnell offensichtlich, welche Besonderheit Shelley und Byron zum literarischen Dialog mit *Frankenstein* und *Cain* beigetragen haben. Das, was bei Milton nur Engel und Dämonen wagen, nämlich eine Rebellion gegen die scheinbar beliebigen Gesetze Gottes, erlauben sich bei Shelley und Byron (und dementsprechend bei den anderen Vertretern und Vertreterinnen dieser Epoche und Strömung) Menschen.

---

<sup>540</sup> Byron *Cain* in *Major Works* 2008 (1821) : 921

Es sind Menschen, die diese Grenzüberschreitungen wagen, und die im Kontext ihrer Werke dementsprechend zwar Schrecken auslösen, doch ist das Charakterdesign grundsätzlich positiv. Die Byronic Heroes von Byron und Shelley bewegen sich freier als die vieler anderer Werke, selbst innerhalb des Kontextes ihrer literarischen Welt, da sie in ihrer Figurenkonstellation weniger Verurteilung und deutlich mehr Bewunderung erfahren. Natürlich sorgt Adah sich um ihren zweifelnden Cain, doch hält sie ihn weder auf, noch verlässt sie ihn nach dem Brudermord. Und natürlich ist Victor Frankensteins Tat, seine Grenzüberschreitung, erschreckend, aber sein junger Zuhörer, dem er seine Geschichte erzählt, ist dennoch fasziniert von ihm und ersehnt sich seine Freundschaft und Bestätigung.

Bei Byron und seinem Helden findet nun die vollkommene Verschmelzung charakteristischer Merkmale der anderen romantischen Typen statt – das bereits genannte Weltschmerzmotiv des Man of Feeling trifft auf die Dunkelheit des Gothic Villain, die Rebellion des Noble Outlaw bildet die Grundlage des Charismas des Byronic Hero aus Byrons und Shelleys Feder. Thorslev fasst zusammen:

„Whatever reasons one assigns for the death wish – and whether or not one is willing to associate it in a Freudian or Nietzschean way with self-commitment to mystical absolutes – it remains an important theme especially of Romantic poetry, and it is most obviously represented by the Cain-Ahasuerus<sup>541</sup> figure. More than that, it also associates the Cain-Ahasuerus hero with the Romantic Hero of Sensibility, who has the same concern with the tediousness of life in its seemingly endless rhythmical recurrences [...], and who so often expresses a longing to be relieved of this life which has become more a burden than a joy.“<sup>542</sup>

Der Tod ist nicht nur eine, sondern vielleicht die *einzig*e Schwelle, die nach allen menschlich begreifbaren Maßstäben unüberwindlich ist und bleibt. Die Todessehnsucht der Byronic Heroes ist damit aber etwas Größeres als die Melancholie, der sich der Man of Feeling hingibt. Für Byrons und Shelleys Helden wird

---

<sup>541</sup> Ahasuerus oder Ahasveros ist unter anderem der Name des persischen Königs, der im Buch Ester die gleichnamige Jüdin zur Frau nimmt – er wird allerdings auch für eine Figur aus christlichen Volkssagen verwendet, den Ewigen Juden oder The Wandering Jew. Wie Cain hat auch er eine ewigwährende Strafe erhalten, da er, so die Legende, Jesus auf dem Weg zu seiner Kreuzigung verspottete, und dafür nun unsterblich bleiben und für immer rastlos wandern muss. Die Legende kennt viele Abwandlungen und diente dem Antisemitismus als hetzendes Sinnbild für das ganze jüdische Volk.

<sup>542</sup> Thorslev 1962 : 106 f.



der Tod viel mehr zu dem einen Gesetz, vermeintlich unumstößlich, das sie im Gegensatz zu allen anderen Personen anzutasten wagen. Victor Frankenstein, der in der Lage ist, den Funken des Lebens zu geben und im Grunde so dem mächtigen Tod seine Überlegenheit abtrotzt, und Cain, der als erster Mensch die Grenze des Todes andersherum überschreitet, indem er seinen Bruder tötet, stellen damit die größte gesetzgebende Macht der menschlichen Wirklichkeit in Frage. Und wie mit jeder Grenzüberschreitung tritt ein nach unten wirksamer Generalisierungseffekt ein: Wenn das wichtigste, stärkste Tor durchbrochen ist, kann jedes darauffolgende schwächere im Sturm erobert werden.

Darin liegt die Kunst der Byronic Heroes.

Thorslev betont:

„In some ways, then, the Cain-Ahasuerus hero is the most typical of all the Romantic heroes. In his different manifestations in Romantic literature, he combines elements of all the others: he is by definition an outlaw; he becomes in Byron's poetry, at least, something of a Faust; and in many of his appearances, but especially in Shelley's poetry, he is a Promethean rebel. To these characteristics he adds others, also in their very essence Romantic: the characteristics of the wanderer, of the social outcast, of the cursed and »marked« of God.

Cain-Ahasuerus also shows most clearly the transformation a typical hero undergoes when he is caught in the spirit of Romanticism. The Noble Outlaw was always a hero, and the Romantics transformed him largely by making him darker and more Gothic; Faust was of course a hero of the Renaissance long before he was given a Romantic revival; Satan was first made heroic, if not a hero, by Milton; and Prometheus was both heroic and a hero in Aeschylus. But Cain, the lubberly villain of medieval Mysteries who was too cowardly to admit his crime (»Am I my brother's keeper?«), was first sentimentalized by Gessner in Germany, and then Prometheanized by Byron.“<sup>543</sup>

Während Tod und Teufel nicht nur im allgemeinen Sprachgebrauch oft gemeinsam genannt werden, sondern in der christlichen Vorstellung durch die drohende Hölle einen gemeinsamen Wirkungskreis haben, lässt Byron den Tod als das wirken, was er in der Bibel tatsächlich auch war: Ein Teil der Strafe für das sündige Urpaar und seine Nachkommenschaft. Damit gehören Tod und Gott viel näher zusammen als Tod und Teufel; es ist immerhin Gott, der Schöpfer und Herrscher, der diese Strafe über seine ungehorsamen Erdenbewohner verhängt hat.

---

<sup>543</sup> Thorslev 1962 : 107

Für den Romantiker ist der Umgang mit dem Tod also praktisch auch der Umgang mit Gott; gegen das eine zu rebellieren, bedeutet Aufstand gegen das andere. Und die Todessehnsucht, die in so vielen melancholischen romantischen Helden vorhanden ist, kann auch nicht als Kapitulation verstanden werden; eher als das sich Hineinstürzen in die größte Herausforderung der Welt, und das mit offenen Augen. In der Welt des 18. und 19. Jahrhunderts, in der der Umgang mit Autoritäten etwas war, wovon das eigene Überleben abhängen konnte, in einer Zeit, in der absolutistische Herrscher noch immer das Schicksal ihrer Untertanen auf Gedeih und Verderb in der Hand hielten, und wo der Tod durch viele Faktoren wie allgegenwärtige Kriege, Hungersnöte und von der Medizin noch nicht kontrollierte Erkrankungen näher war, als er dem zumindest westeuropäischen zeitgenössischen Rezipienten vermutlich größtenteils erscheint, bietet sich die symbolhafte Verarbeitung dieser Elemente geradezu an.

Bei Byron und seinen Gefährten ist dieser Kampf, der auf soziokultureller, religiöser und politischer Ebene abläuft, zu etwas geworden, das Menschen tief im Mark bewegt und beschäftigt – die Betonung liegt dabei auf den Menschen. Es ist nicht mehr der Halbgott Achilles, der in seinem Zelt schmollt, oder der mächtigste Engel, Satan, der den Krieg gegen Gott und seine Heerscharen führt. Die Byronic Heroes haben diese Qualitäten und Makel, den Stolz, die Arroganz, die tiefschürfende Verzweiflung, für sich adaptiert und erreichbar für Sterbliche gemacht.

Nicht für jeden, natürlich. Die Byronic Heroes und ihre Verwandten haben keinerlei Ambitionen, persönlichen Individualismus für jeden zu symbolisieren; es geht dabei immer noch um herausgehobene Einzelkämpfer, Leuchtfiguren, die so anders, so verführerisch, so einzigartig sind, dass sie die Position der alten Halbgötter, Dämonen und Engel einnehmen können.

## 6. Der Byronic Villain

Im vorhergehenden Kapitel wurde besonders durch Miltons *Paradise Lost* die erste Klammer des zeitlichen Rahmens der betrachteten Literatur erweitert; ein notwendiger Schritt, um sich den Einflüssen der vier großen hier besprochenen Archetypen anzunähern. Auch wurde gezeigt, dass diese Typen, wenngleich sie einen (dunkel-)romantischen Ursprung haben, doch gattungs- und strömungsübergreifend zu finden sind. Die Reichweite des Rahmens auf der anderen Seite der Zeitlinie, die die Auswirkungen auf die Zukunft bedeutet, bedeutet ein heikleres Unterfangen. Diese Arbeit sieht in der Literatur des 18. und 19. Jahrhunderts nicht nur einen Schwerpunkt, sondern auch einen Funkenprung, der die Ästhetisierung des Bösen entzündet hat. Der Blick ins 20. und 21. Jahrhundert als schließende Klammer des zeitlichen Rahmens ist deswegen unerlässlich, weil im Begriff *Ästhetisierung* selbst bereits der Aspekt des andauernden Prozesses enthalten ist. Sinn und Zweck dieses Punktes kann und darf nicht sein, lediglich auf die Spurensuche nach anderen Byronic Heroes in den Jahrhunderten danach zu gehen. Auch soll hier keine geschichtliche Darstellung der fortschreitenden Ästhetisierung des Bösen innerhalb der Literatur stattfinden, die sich stur an textlichen Beispielen bis in die Gegenwart entlanghangelt.

Der Versuch allein wäre mit dem 20. Jahrhundert von vornherein zum Scheitern verurteilt: Jedem Rezipienten wird offensichtlich erscheinen, dass die Umstände – schon dieser Begriff erscheint bestenfalls banal, schlimmstenfalls euphemistisch – des vergangenen Jahrhunderts eine paradigmwechselnde Bedeutung haben, die den Diskurs über das Böse endgültig und allumfassend verändert haben.

Nicht umsonst versieht Alt in *Ästhetik des Bösen* die Überschrift eines einzigen Kapitels mit einem Fragezeichen, die des Kapitels: „Kunst nach Auschwitz?“<sup>544</sup>. Er räumt zunächst ein:

„In der Moderne war der Begriff des Bösen, den die christliche Metaphysik verbindlich fixiert hatte, Zug um Zug verlorengegangen. An seine Stelle trat die

---

<sup>544</sup> Alt 2011 : 483

Ästhetik des Bösen in den unterschiedlichen Erscheinungstypen von Wiederholung, Grenzverletzung und Exzeß, in den Mustern der Verkehrung, Überschreitung oder Spaltung. Das Böse blieb konzentriert auf die Welt der literarischen Formen, in denen seine Gedanken, Handlungen und Wirkungen zur Anschauung kamen. Es war damit als literarisches Ereignis jenseits einer genauen Begrifflichkeit kenntlich und identifizierbar. Die Moderne erschloß eine Vielzahl ästhetischer Spielarten des Bösen, deren Nebeneffekt das Verblässen seines allgemeinen – durch Religion, Philosophie und Rechtsethik geregelten – Sinns bildete.“<sup>545</sup>

Der Holocaust bzw. die Shoah als ein Genozid von nie zuvor dagewesenem Ausmaß und einer beispiellosen systematischen Grausamkeit ist als reales Ereignis aber so tiefschürfend und einflussreich, europa-, weltweit, dass jegliche bisherige Voraussetzungen der Literatur und Kunst in Frage gestellt werden müssen. Man muss zwar nicht lange suchen, um brutale Völkermorde mit eklatant hohen Opferzahlen in der jüngeren Geschichte überall auf der Welt zu finden – man denke dabei an den blutigen Auftakt des 20. Jahrhunderts durch den Völkermord an den Herero und Nama durch die deutsche Kolonialmacht oder an den 1915 verübten Genozid an den Armeniern durch die jungtürkische Regierung des Osmanischen Reiches, bei dem nach variierenden Schätzungen weit über 300.000 Menschen getötet wurden.

Er formuliert daher:

„Die Frage, ob nach Auschwitz eine Ästhetik des Bösen möglich oder ob der Begriff fortan allein ethisch besetzt sei, stellt sich [...] mit unverminderter Dringlichkeit. Ein Böses, das unausdenkbar ist, scheint sich mit der herkömmlichen Sprache der Fiktion, die nur das Mögliche beschreibt, nicht zum Ausdruck bringen zu lassen. Andererseits zeigt die Literatur seit 1945 immer wieder, daß die Aufgabe, eine fiktionale Form für das im Begriff <Auschwitz> bezeichnete Unvorstellbare zu finden, als Herausforderung fortwirkt. Hannah Arendts berühmte, vermutlich durch Camus inspirierte Wendung von der <Banalität> des Bösen dementiert mit der Dämonie des Phänomens im Prinzip auch die Möglichkeit seiner Ästhetisierung, wobei sich ihre Argumentation nicht allein auf ein psychologisches Moment, sondern zugleich auf die Unfähigkeit der Sprache bezieht, ihm angemessen gerecht zu werden. [...] Susan Neiman hat in Übereinstimmung mit Arendts dezidiert untragischer Erzählung darauf hingewiesen, daß weder die Dämonisierung noch die Relativierung von Auschwitz dem Sonderstatus des in ihm beschlossenen Bösen gerecht werde. Während die Dämonisierung, die im NS-Lager eine Instrumentalisierung des Teufels durch Gottes Gericht sieht, letztthin konventionelle – und damit auch unangemessene – Bedeutungen des Bösen abrufft, ist der Vergleich von Auschwitz mit anderen

---

<sup>545</sup> Alt 2011 : 483

Schreckensorten des 20. Jahrhunderts – so dem Gulag – ein Akt der unstatthaften Entqualifizierung eines an sich unvergleichbaren Phänomens.<sup>546</sup>

Es sind nicht nur diese, aber eben *auch* diese Gründe, weshalb die vorliegende Arbeit den Anfang und die Mitte des 20. Jahrhunderts literarisch umfahren wird. Damit korrespondiert die Tatsache, dass das Objekt des Interesses, auf das sich konzentriert werden soll, und die Ästhetisierung des Bösen, nach der die Arbeit fragt, in diesem Zeitraum und unter den besonderen Aspekten auch gar nicht zu finden ist.

Das Böse des 20. Jahrhunderts ist ein völlig Anderes als das der vorhergehenden Jahrhunderte und das des im Fokus liegenden Themas; die vorliegenden Gewaltakte sind nicht nur exzessiv, sondern systematisch, kalkuliert und auf perverseste Art maschinell. Es liegen darin eine leidenschaftslose Kälte und Unmenschlichkeit, die sich eher in dem vermehrten Auftreten von Dystopien wie *1984* von George Orwell (erschienen 1949) bemerkbar machen und grundsätzlich atypisch für die hier besprochenen dunkelromantischen Archetypen sind, die sich durch ihre Individualität, ihre Passion und ihre sehr persönliche Besessenheit von dem Objekt ihrer Begierde auszeichnen.

Damit soll nicht gesagt sein, dass die erste Hälfte des 20. Jahrhunderts keinen Byronic Hero oder einen seiner Verwandten hervorgebracht haben *kann*, wohl aber, dass die soziokulturellen, politischen und religiösen Fragestellungen dieser Zeitphase ihre Antwort nicht in dem Auftreten dieser Heldentypen gefunden haben. Innerhalb des NS-Regimes ist eine künstlerisch positiv konnotierte Umsetzung von melancholischen Zauderern und ambivalenten Draufgängern nicht erwünscht. Der deutsche Byron, Heinrich Heine, erlebte als jüdisch geborener Künstler und Vertreter der hier besprochenen literarischen Strömung eine massive Negativrezeption fast hundert Jahre nach seinem Tod.

Alles deutet klar darauf hin: Die Suche nach den Verwandten des Byronic Heroes im 20. Jahrhundert kann nicht streng chronologisch und ohne Sprünge ablaufen, stattdessen bietet sich eine Orientierung am Genre und an den jeweiligen Fragestellungen an, deren Beantwortung Charaktere dieses Typus nach wie vor anbieten. Da das erste Auftreten dieser Archetypen in Europa in eine Zeitspanne von

---

<sup>546</sup> Alt 2011 : 491 ff.

großem politischem Wandel fällt, liegt nahe, dass auch im 20. Jahrhundert der Pendelschlag der gesellschaftlichen Entwicklung weg von extremer Autorität gehen muss, um das Potential der Byronic Heroes zu spiegeln. Vom Genre her empfiehlt sich ebenfalls der Blick zurück; zwei besonders deutliche Kernmerkmale fallen dem Rezipienten dabei ins Auge. Einerseits die starke Verbindung dieser Archetypen mit dem Okkulten und Überirdischen, andererseits die starke Verankerung innerhalb einer Figurenkonstellation mit sehr leidenschaftlichen und im trivialen Sinne romantischen Tendenzen.

Im Genre der kontemporären *Romance* taucht jedoch zumeist ein zu zähmender Byronic Hero auf – der Weg in sein dunkles, doch ultimativ zur Liebe fähiges Herz durch eine Protagonistin, die gleichermaßen unschuldig wie willensstark ist und sich dadurch hervorragend als zunächst widerwilliges und dann doch entflammtes Objekt seiner Begierde eignet, ist oftmals der primäre Plotinhalt jener Werke.

Daphne Claire betont in ihrem Beitrag *Sweet Subversions* zu Jayne Ann Krentz' *Dangerous Men & Adventurous Women* (1992):

„It is ever so, in romance. The ultimate outcome is the powerful, successful man's recognition that his life and happiness depend on the love of a powerful and very special woman. The thrill is in the contest and the chase, in the complicated advance-and-retreat by which the strong-minded heroine, while appearing to be hunted and ill-used, finally turns the tables on and lovingly entraps the hunter.“<sup>547</sup>

Und:

„Romantic heroes are arrogant autocrats and macho males, not because women are masochists but for the same reason that 007's enemies possess all that unlikely technology. Victory over a weak and ineffectual adversary is not worth much. But when a woman has a big, tough, powerful male on his knees and begging her to marry him, that's a trophy worth having!“<sup>548</sup>

Dieser für das Romance-Genre gebändigten Variante fehlen aber die Aspekte der alleinstehenden Gravitas, ihre Identität als Charaktere und Vertreter ihres eigenen Typus ohne die Koppelung an eine Protagonistin, sondern als Protagonisten in ihrem eigenen Recht.

---

<sup>547</sup> Claire in Krentz 1992 : 67

<sup>548</sup> Claire in Krentz 1992 : 71

Die Schlussfolgerung, wo nach modernen und zeitgenössischen Vertretern der Typenfamilie zu suchen sei, fällt dementsprechend leicht: Es ist die Literatur der Phantastik, die im 20. Jahrhundert im High-Fantasy-Bereich seit *The Lord of the Rings* (1954 – 1955) aus der Feder von J. R. R. Tolkien und *The Chronicles of Narnia* (1950 – 1956) von C. S. Lewis eine neue Ausdrucksform findet.

Die an die Romantik erinnernde Hinwendung zu mittelalterlichen Elementen – in den beiden genannten Beispielen explizit das Setting – und das tiefe Schöpfen der Autoren und Autorinnen der Phantastik aus dem Pool übernatürlicher Phänomene, überlieferter Mythen- und Sagengestalten und Märchentropen machen dieses Genre und in der Schlussfolgerung alle zeitgenössischen Ableger der Fantasy zu prädestinierten Nachfolgern als Tummelplatz für den Byronic Hero und seine Verwandten.

Wie ihre Vorgänger im 18. und 19. Jahrhundert nutzen auch die Schriftsteller des späteren 20. und beginnenden 21. Jahrhunderts die Vielfalt der Möglichkeiten der Phantastik und die unbändige Freiheit, Themen und Fragestellungen in der Sicherheit der absichtlichen Abstrahierung, Phantastisierung und Entfremdung aufzubringen und zu adressieren; ein geradezu naheliegender Weg, den soeben erwähnten Hindernissen der Verarbeitung des realen Grauens des 20. Jahrhunderts großzügig aus dem Weg zu gehen.

Neben der bereits erwähnten High Fantasy haben aber auch Schauergeschichten in der Phantastik ein neues Zuhause gefunden. Nachdem bereits John Polidori mit seinem *Lord Ruthven* und Bram Stoker mit seinem *Dracula* diskutiert wurden, ist es nur konsequent, wenn sich der Blick nun auf Anne Rice (1941 – 2021) richtet, deren Protagonisten ihrer *The Vampire Chronicles* für das Gruselgenre im 20. Jahrhundert ähnlich maßgeblich waren.

Das erste und populärste Werk ihrer vielbändigen und komplexen Reihe ist zweifelsohne *Interview with the Vampire* (1976), das 1994 mit einer hochkarätigen Hollywoodbesetzung, bestehend aus Brad Pitt, Tom Cruise, Antonio Banderas und einer noch sehr jungen Kirsten Dunst, verfilmt wurde. Der Roman der 1941 als Howard Allen Frances O'Brien geborenen Anne Rice – der männliche Name ist kein Hinweis auf eine frühere andere Geschlechtsidentität – wurde von ihr in der Phase

nach dem Tod ihrer erst fünfjährigen Tochter verfasst. In einem 2014 erschienenen Interview im *Independent* mit Adam Jacques sagte Rice:

„I was a sad, broken and despairing atheist when I wrote 'Interview with the Vampire' [...]. I pitched myself into writing and made up a story about vampires. I didn't know it at the time but it was all about my daughter, the loss of her and the need to go on living when faith is shattered. But the lights do come back on, no matter how dark it seems, and I'm sensitive now, more than ever, to the beauty of the world – and more resigned to living with cosmic uncertainty.“<sup>549</sup>

Für Anne Rice folgten Jahre der religiösen Sinnkrise und des Überdenkens ihrer eigenen theologischen Position. Zurückgerufen hat sie ihre früheren Werke aber nicht, trotz einer Hinwendung zum Christentum und dem vermeintlichen moralischen Widerspruch, als gläubige Christin über Hexen und Vampire zu schreiben.<sup>550</sup>

Die Werke bleiben also von ihren Gesinnungsveränderungen unangetastet und dürfen auch so gelesen werden. Statt eines einzelnen bieten sich in diesem Fall gleich zwei Charaktere für die Betrachtung an; zum einen der Protagonist des ersten Werkes, Louis de Pointe du Lac, und der dazugehörige Deuteragonist (und zeitweilige Antagonist) Lestat de Lioncourt; letzterer rückt im Verlauf der Folgebände immer mehr in den Mittelpunkt von Rice' Erzählungen, von denen in dieser Arbeit noch *The Vampire Lestat* (1985) und *The Queen of the Damned* (1988) aufgrund ihrer zeitlichen und narrativen Kohäsion zum ersten Werk in einigen Fällen miteinbezogen werden; der grundsätzliche Fokus verbleibt aber bei Rice' Debüt.

Wie der Titel des Werkes bereits verrät, ist die narrative Situation ein Interview; eines, das von dem Vampir Louis in den 70er Jahren einem jungen Journalisten in einem Hotelzimmer gegeben wird. Dieser wird nur als „the boy“<sup>551</sup> bezeichnet und fertigt in der Nacht während des Interviews mit Louis' Erlaubnis Tonbandaufnahmen von seinem Bericht an.

Von Anfang an erinnert die Erzählsituation an Mary Shelleys *Frankenstein* und zwar nicht nur durch die Aufteilung, dass der personale Erzähler zwar erst bei dem Zuhörer

---

<sup>549</sup> Jacques *Independent* 2014

<sup>550</sup> Vgl. Rice *Essay Earlier Works* 2007

<sup>551</sup> Rice *Vampire Chronicles* 2002 (1976) : 3



liegt, Rice dann aber in die Egoperspektive von Louis bei seinen gesprochenen Erinnerungen wechselt und er zwischendrin immer wieder kurze Unterhaltungen mit seinem Interviewer führt. Auch das Macht- und Faszinationsverhältnis ähnelt der von Shelleys Konstellation. Der junge Reporter ist von seinem außergewöhnlichen Gesprächspartner ausgesprochen fasziniert, ganz so wie Robert Walton von Victor Frankenstein.

„» [...] Is your equipment ready?«

»Yes,« said the boy.

»Then sit down. I'm going to turn on the overhead light.«

»But I thought vampires didn't like light,« said the boy. »If you think the dark adds to the atmosphere ...« But then he stopped. The vampire was watching him with his back to the window. The boy could make out nothing of his face now, and something about the still figure there distracted him. He started to say something again but he said nothing. And then he sighed with relief when the vampire moved towards the table and reached for the overhead cord.

At once the room was flooded with a harsh yellow light. And the boy, staring up at the vampire, could not repress a gasp. His fingers danced backwards on the table to grasp the edge.

»Dear God!« he whispered, and then he gazed, speechless, at the vampire.

The vampire was utterly white and smooth, as if he were sculpted from bleached bone, and his face was seemingly inanimate as a statue, except for two brilliant green eyes that looked down at the boy intently like flames in a skull. But then the vampire smiled almost wistfully, and the smooth white surface of his skin moved with infinitely flexible but minimal lines of a cartoon. »Do you see?« he asked softly.

The boy shuddered, lifting his hand as if to shield himself from a powerful light. His eyes moved slowly over the finely tailored black coat he'd only glimpsed in the bar, the long folds of the cape, the black silk tie knotted at the throat, and the gleam of the white collar that was as white as the vampire's flesh. He stared at the vampire's full black hair, the waves that were combed back over the tips of the ears, the curls that barely touched the edge of the white collar.

»Now, do you still want the interview?« the vampire asked.”<sup>552</sup>

Louis berichtet von seiner Herkunft und beginnt seine Erzählung im ausgehenden 18. Jahrhundert. Er lebt zu diesem Zeitpunkt als junger, wohlhabender und französischstämmiger Plantagenbesitzer – und damit Sklavenhalter – in Louisiana<sup>553</sup>. Nach dem tragischen Tod seines jüngeren Bruders, für den Louis sich verantwortlich macht, verfällt er in eine schwere Melancholie, die sich zu einer regelrechten Todessehnsucht entwickelt:

---

<sup>552</sup> Rice Vampire Chronicles 2002 (1976) : 3 f.

<sup>553</sup> Vgl. Rice Vampire Chronicles 2002 (1976) : 6

„Well, I wanted to sell the plantations. I never wanted to see the house or the oratory again. [...] Of course, I did not escape my brother for a moment. I could think of nothing but his body rotting in the ground. [...] Drunk or sober, I saw his body rotting in the coffin, and I couldn't bear it. [...] I drank all the time and was at home as little as possible. I lived like a man who wanted to die but had no courage to do it himself. I walked black streets and alleys alone; I passed out in cabarets. I back out of two duels more from apathy than cowardice and truly wished to be murdered. And then I was attacked. It might have been anyone – and my invitation was open to sailors, thieves, maniacs, anyone. But it was a vampire. He caught me just a few steps from my door one night and left me for dead, or so I thought.“<sup>554</sup>

Louis überlebt die Attacke schwer verletzt, fiebernd und verwirrt, doch bringen ihn die medizinischen Methoden, das zur Aderlassen<sup>555</sup>, fast an den Rand des Todes. Sein Schicksal scheint besiegelt, bis in der darauffolgenden Nacht der Vampir ihn in seinem Haus besucht:

„I can remember it as if it were yesterday. He came in from the courtyard, opening the French doors without a sound, a tall fair-skinned man with a mass of blond hair and a graceful, almost feline quality to his movements. And gently, he draped a shawl over my sister's eyes and lowered the wick of the lamp. [...] He stepped close to my bed and leaned down so that his face was in the lamplight, and I saw he was no ordinary man at all. His grey eyes burned with an incandescence, and the long white hands which hung by his sides were not those of a human being. I think I knew everything in that instant, and all that he told me was only the aftermath. What I mean is, the moment I saw him, saw his extraordinary aura and knew him to be no creature I'd ever known, I was reduced to nothing. That ego which could not accept the presence of an extraordinary human being in its midst was crushed. All my conceptions, even my guilt and wish to die, seemed utterly unimportant. I completely forgot *myself!*“<sup>556</sup>

In der Konstellation mit dem fremden Vampir ist es der noch menschliche Louis, der in Faszination erstarrt. Sein Entscheidungsprozess, ein Vampir zu werden, wird von Louis nur vage beschrieben; er gesteht ein, sich von Lestat, dem fremden Vampir, verwandeln zu lassen, sei bei dessen Eintreten in sein Zimmer nicht unvermeidbar gewesen, am Ende ihres Gesprächs hätte es aber keine andere Wahl mehr gegeben<sup>557</sup>.

Lestats Beweggründe, zu seinem Opfer zurückzukehren und ihm eine Möglichkeit des Weiterlebens zu gewähren, werden von Louis damit erklärt, dass er die Plantage

---

<sup>554</sup> Rice Vampire Chronicles 2002 (1976) : 11

<sup>555</sup> Vgl. Rice Vampire Chronicles 2002 (1976) : 13

<sup>556</sup> Rice Vampire Chronicles 2002 (1976) : 13 f.

<sup>557</sup> Vgl. Rice Vampire Chronicles 2002 (1976) : 14

Pointe du Lac in seinen Besitz bringen wollte, um selbst und mit seinem blinden, sterblichen Vater dort zu leben<sup>558</sup>. Um dieses Ziel zu erfüllen und sich potentiell problematischer Menschen zu entledigen, töteten sie den Sklavenaufseher der Plantage, was Louis in noch größeren Selbsthass und Verzweiflung stürzt:

„I've told you I had no fear regarding my own death, only a squeamishness about taking my life myself. But I had a most high regard for the life of others, and a horror of death most recently developed because of my brother. I had to watch the overseer awake with a start, try to throw off Lestat with both hands, fail, then lie there struggling under Lestat's grasp, and finally go limp, drained of blood. And die. He did not die at once. We stood in his narrow bedroom for the better part of an hour watching him die. Part of my change, as I said. Lestat would never have stayed otherwise. [...] I was almost sick from this. Weak and feverish already, I had little reserve; and handling the dead body with such purpose caused me nausea. Lestat was laughing, telling me [...] once I was a vampire [...] I would laugh, too. He was wrong about that. I never laugh at death, no matter how often and regularly I am the cause of it.

[...] Of course, you must realize that all this time the vampire Lestat was extraordinary. He was no more human to me than a biblical angel. [...] I had seen my becoming a vampire in two lights: The first light was simply enchantment; Lestat had overwhelmed me on my deathbed. But the other light was my wish for self-destruction. My desire to be thoroughly damned.

[...]

»I want to die; kill me. Kill me,« I said to the vampire. »Now I am guilty of murder. I can't live.«<sup>559</sup>

Lestat ist sich sicher, dass die bevorstehende Transformation Louis' menschliches Gewissen vollständig verändern wird und er das Töten nicht nur akzeptieren, sondern schlussendlich auch wie er selbst genießen wird – ein tragischer Irrtum, wie sich bald herausstellt.

Rice' Vampire werden dadurch geschaffen, dass ein Vampir einen Menschen an den Rand des Todes bringt und ihm dann von seinem eigenen Blut zu trinken gibt, was den Prozess des Sterbens einleitet, der für die Transformation notwendig ist.

„»Listen, keep your eyes wide,« Lestat whispered to me, his lips moving against my neck. I remember that the movement of his lips raised the hair all over my body, sent a shock of sensation through my body that was not unlike the pleasure of passion. [...] Lestat still held me, of course, and his arm was like the weight of an iron bar. I felt his teeth withdraw with such keenness that the two puncture wounds seemed enormous, lined with pain. And now he bent over my helpless head and, taking his

---

<sup>558</sup> Vgl. Rice Vampire Chronicles 2002 (1976) : 15

<sup>559</sup> Rice Vampire Chronicles 2002 (1976) : 16 ff.

right hand off me, bit his own wrist. [...] I think I knew what he meant to do even before he did it, and I was waiting in my helplessness as if I'd been waiting for years. He pressed his bleeding wrist to my mouth, said firmly, a little impatient, »Louis, drink.« And I did. [...]

I saw as a vampire. [...] He [Lestat] seemed white to me before, starkly white, so that in the night he was almost luminous; and now I saw him filled with his own life and own blood: he was radiant, not luminous. And then I saw that not only Lestat had changed, but all things had changed.”<sup>560</sup>

Der Moment des Bisses, der zu der Verwandlung führt, erschafft eine ungeahnte Intimität zwischen beiden Charakteren. Bereits bei der Analyse vom Bram Stokers *Dracula* wurde die naheliegende allegorische Verknüpfung des penetrativen Aktes eines Bisses mit einem Geschlechtsakt genannt, besonders in der Kombination mit einer zumindest in Teilen nicht vollkommenen Einvernehmlichkeit. Während bei *Dracula* sich die Aspekte von Horror und Anziehung noch beinahe die Waage halten – seine übernatürliche Macht steht mehr im Vordergrund als sein Sex Appeal – kippt dieses Gleichgewicht bei Lestat in einen eindeutig erotisierten Kontext, ohne jedoch gänzlich die übergriffige Natur des Aktes zu verlieren. Louis hat sich soweit zu diesem Schritt entschieden, wie es jemandem möglich ist, der andernfalls mit großer Wahrscheinlichkeit sterben würde. Hinzu kommt, dass Louis sich über die Konsequenzen dieser Entscheidung mit all ihren Schrecken nicht vollständig bewusst ist, und Lestat ihm auch keine Möglichkeit einer informierten Entscheidung lässt. So schockiert es Louis zutiefst, als Lestat ihm offenbart, sie müssten in einem Sarg – in Lestats Sarg – nächtigen. Dabei stellt Louis nach seiner Transformation aber auch fest, dass die Klaustrophobie, die er als Mensch gefühlt hat, im Grunde verschwunden ist, er sich aber an das Gefühl von Unwohlsein noch immer erinnert<sup>561</sup>. Rice nutzt diesen Moment, um erneut die Intimität der beiden Charaktere zu unterstreichen:

„»Now, I am getting into the coffin,« he finally said to me in the most disdainful voice, »and you will get in on top of me if you know what's good for you.« And I did. I lay face-down on him, utterly confused by my absence of dread and filled with a distaste for being so close to him, handsome and intriguing as he was.”<sup>562</sup>

---

<sup>560</sup> Rice *Vampire Chronicles 2002 (1976)* : 19 ff.

<sup>561</sup> Vgl. Rice *Vampire Chronicles 2002 (1976)* : 24 f.

<sup>562</sup> Rice *Vampire Chronicles 2002 (1976)* : 25

Das Paradox der Worte wird hier schnell offensichtlich: Louis ist verwirrt über das Fehlen der Angst, spürt aber einen Widerwillen, Lestat physisch nahe zu sein. In der deutschen Übersetzung des Werkes wurde die Formulierung gewählt: „[...] nur von Widerwillen erfüllt, ihm so nahe zu sein, wie schön und verlockend er auch sein mochte“<sup>563</sup>, doch lässt die Formulierung im Englischen mehr Spielraum für Interpretation zu. Es fehlt eine beziehungsdefinierende Konjunktion; es steht dort nicht „no matter how handsome and intriguing he was“. Stattdessen wird da ein kausaler Zusammenhang zumindest angedeutet: Louis fühlt sich unwohl, *weil* Lestat attraktiv und anziehend ist.

In diesen Zeilen eine homoerotische Konstellation und die beiden Vampire als homo- bzw. bisexuell zu lesen, liegt da nicht sehr fern. Am 14. Oktober 1990 – vierzehn Jahre nach der Veröffentlichung des Romans, aber noch vor der populären Verfilmung – schreibt *The New York Times Magazine* (hier zitiert in einer digitalisierten und unveränderten Version des damals als Print erschienenen Artikels von Susan Ferraro):

„From the beginning, Rice has been a paradox. Published by the prestigious Knopf, she is also what the critics call a cult writer. Gay readers see in the vampires' lonely, secretive search for others of their kind a metaphor for the homosexual experience. Feminists praise her strong sense of family. Experts on Christian liturgy admire Rice's knowledge of theology, particularly her use of the eucharist as an image.“<sup>564</sup>

Über dreißig Jahre später mutet dieses Zitat merkwürdig distanziert an; sowohl die queere als auch die feministische Leserschaft werden damit auf wenigen Zeilen als das Andere, das Fremde charakterisiert; nicht unbedingt negativ konnotiert, aber mit einem klaren Bewusstsein im Schreibkontext des Artikels der noch immer existierenden Andersartigkeit.

Am 02. August 2010 veröffentlichte der Radiosender NPR online ein verschriftlichtes Interview (geführt von Michele Norris) über Rice' wechselhaftes Verhältnis zum Christentum und den von religiösen Instituten öffentlich unterstützten Positionen. Da heißt es:

„On July 28, bestselling author Anne Rice officially left the Roman Catholic Church.

---

<sup>563</sup> Rice Interview Vampir Deutsche Übersetzung 1989 (1976) : 28

<sup>564</sup> Ferraro New York Times 1990

The writer has had a fairly tumultuous religious history. Although she was raised Catholic, Rice rejected the church for the first time when she was 18.

But in 1998, Rice -- who's famous mostly for writing steamy, gothic, decidedly un-Christian novels such as *Interview with the Vampire* -- had a religious awakening. She converted to Catholicism and began to write exclusively Christian-themed novels, like *Christ the Lord: Out of Egypt*.

In July, Rice decided she had had enough. She announced her decision on her Facebook page [...].

[...] Rice says the final straw was when she realized the lengths that the church would go to prevent same-sex marriage.

»I didn't anticipate at the beginning that the U.S. bishops were going to come out against same-sex marriage,« she says. »That they were actually going to donate money to defeat the civil rights of homosexuals in the secular society. [...] When that broke in the news, I felt an intense pressure. And I am a person who grew up with the saying that all that is needed for evil to prevail is for good people to do nothing, and I believe that statement.«

Though the author's son Christopher is a gay rights activist -- as well as a bestselling author in his own right -- Rice says that his sexuality was not instrumental to her decision to forgo Catholicism.

»From the beginning, I've had gay fans, and gay readers who felt that my works involved a sustained gay allegory,« she says. »I didn't set out to do that, but that was what they perceived. So even when Christopher was a little baby, I had gay readers and gay friends and knew gay people, and lived in the Castro district of San Francisco, which was a gay neighborhood. And so my experience with gay people long preceded Christopher coming out of the closet and becoming a gay novelist.«<sup>565</sup>

Diese Lesart ist nicht ohne Komplikationen. Louis und Lestat sind, wie bereits angedeutet und im Folgenden noch weiter gezeigt werden wird, genau wie alle anderen zukünftig auftretenden Rice-Vampire nicht unproblematisch; eine Gleichsetzung von Vampiren, also blutsaugenden, tödlichen, sexualisierten, übergriffigen Tätern mit der Homosexuellen-Community wäre nicht nur plakativ und banal, sondern schlieÙe in die gleiche diskriminierende Kerbe, die durch als Phobie getarnte Homosexuellenfeindlichkeit gesellschaftsübergreifend zur Stigmatisierung von LGBTQIA+-Personen beigetragen hat.

Da der Anspruch dieser Arbeit ist, eine solche Thematik weder simplifiziert noch generalisiert darzustellen, viele der Quellen der 1970er, 80er und 90er Jahre aber aus einer heteronormativen Perspektive des Journalismus verfasst wurden, erfordert der Umgang eine größere Subtilität und eine Rückbesinnung auf den Primärtext selbst.

---

<sup>565</sup> Norris NPR 2010

Dessen Kern dreht sich im Folgenden um die von Anne Rice sehr genau herausgearbeiteten Unterschiede zwischen Lestat und Louis. Louis' Verwandlung macht ihre Beziehung nicht einfacher, da er große Probleme mit dem Aspekt des Tötens hat, der nun zu seinem Überleben gehört.

„I would get used to killing, he said; it would be nothing. [...] I would become accustomed to things all too quickly. [...] I understood now the difference between us. For me the experience of killing had been cataclysmic. So had that of sucking Lestat's wrist. These experiences so overwhelmed and so changed my view of everything around me [...] that I could not imagine another vampire taking them for granted. I was altered, permanently; I knew it. And what I felt, most profoundly, for everything, even the sound of the playing cards laid down one by one upon the shining rows of the solitaire, was respect. Lestat felt the opposite. Or he felt nothing. He was the sow's ear out of which nothing fine could be made. As boring as a mortal, as trivial and unhappy as a mortal, he chattered over the game, belittling my experience, utterly locked against the possibility of any experience of his own. By morning, I had realized that I was his complete superior and I had been sadly cheated in having him for a teacher. [...] I felt cold towards him. I had no contempt in superiority. Only a hunger for new experience, for that which was beautiful and as devastating as my kill.“<sup>566</sup>

Louis zeigt hier eine besonders spannende Fusion aus altbekannten Aspekten der besprochenen Archetypen: Sein Ursprung und Kern liegen im Man of Feeling; er ist seelisch fragiler, zerbrechlicher, leidet unter der Ungerechtigkeit des Todes seines Bruders und der Nichtigkeit des Seins. In Louis manifestiert sich der Weltschmerz par excellence. In der Kombination mit einem byronisch anmutenden Stolz und dem von ihm als Respekt bezeichneten individuellen ehrenhaften Moralkodex sind auch Elemente des Byronic Hero und des Noble Outlaw zu finden.

Ihm gegenüber steht Lestat, im Zentrum seines Wesens ein Gothic Villain, dessen Vernetzung innerhalb der Figurenkonstellation aber eher byronisch ist, was besonders im weiteren Verlauf der Erzählung zum Tragen kommt.

Die Kluft zwischen ihm und Louis, der sich über einen großen Zeitraum hinweg weigert, Menschenblut zu konsumieren und stattdessen Tierblut<sup>567</sup> trinkt, vergrößert sich stärker, je mehr Louis Lestats Sadismus und seine spielerische Grausamkeit kennenlernt. So urteilt Louis über seinen Schöpfer:

---

<sup>566</sup> Rice Vampire Chronicles 2002 (1976) : 31

<sup>567</sup> Vgl. Rice Vampire Chronicles 2002 (1976) : 42

„Being a vampire for him meant revenge. Revenge against life itself. Every time he took a life it was revenge. [...] The nuances of vampire existence weren't even available to him because he was focused with a maniacal vengeance upon the mortal life he'd left. [...] Consumed with envy, nothing pleased him unless he could take it from others; and once having it, he grew cold and dissatisfied, not loving the thing for itself; and so he went after something else.“<sup>568</sup>

In seinem Urteil ist Louis' Moral aber nicht völlig konsequent:

„That Lestat hunted for mortals every night, I knew. But had he been savage and ugly to my family, my guests, and my slaves, I couldn't have endured it. He was not.“<sup>569</sup>

Louis, der philosophische, melancholische Louis, sieht einen sehr klaren Unterschied zwischen den Menschen, die mit ihm assoziiert werden und ihm nahestehen, und somit unter seinem Schutz, und allen anderen, die außerhalb dieses Rahmens fallen. Seine Zwiespältigkeit wird auch deutlich, als er versucht, seine Entscheidungsfindung, kein Menschenblut zu konsumieren, zu erklären.

„»But why ... you've said Lestat shouldn't have made you *start* with people. Did you mean ... do you mean for you it was an aesthetic choice, not a moral one?«  
»Had you asked me then, I would have told you it was aesthetic, that I wished to understand death in stages. That the death of an animal yielded such pleasure and experience to me that I had only begun to understand it, and wished to save the experience of human death for my mature understanding. But it was moral. Because all aesthetic decisions are moral, really. [...] The conflict lies between the morals of the artist and the morals of society, not between aesthetics and morality. [...] I believed I killed animals for aesthetic reasons only, and I hedged against the great moral question of whether or not by my very nature I was damned. Because, you see, though Lestat had never said anything about devils or hell to me, I believed I was damned when I went over to him, just as Judas must have believed it when he put the noose around his neck. [...]«<sup>570</sup>

Ästhetik und Moral werden von Louis als zwei Triebfedern seiner Entscheidung dargestellt, vom Menschenblut abstinent zu leben; erst in der Retrospektive gibt er zu, dass seine Entscheidung viel mehr eine moralische als eine schlicht ästhetische

---

<sup>568</sup> Rice Vampire Chronicles 2002 (1976) : 45

<sup>569</sup> Rice Vampire Chronicles 2002 (1976) : 36

<sup>570</sup> Rice Vampire Chronicles 2002 (1976) : 71



war. Lestats Konzept ist ein völlig anderes; er hat ein hedonistisches Verständnis seiner Person und der Berechtigung, über das Leben anderer zu verfügen, die er durch seinen übernatürlichen Zustand erhält.

Ihre Beziehung spitzt sich zu, als Louis immer mehr in Verzweiflung verfällt, überwältigt von dem Gefühl, seine Menschlichkeit durch die Transformation zum Vampir vollkommen verloren zu haben, sodass er sich entscheidet, das Trinken ganz aufzugeben:

„I went down the street [...] and walked for blocks. [...] Am I damned? Am I from the devil? Is my very nature that of a devil? I was asking myself over and over. [...] And all the while, as the death wish caused me to neglect my thirst, my thirst grew hotter; my veins were veritable threads of pain in my flesh; my temples throbbed; and finally I could stand it no longer. Torn apart by the wish to take no action – to starve, to wither in thought on the one hand; and driven to kill on the other – I stood in an empty, desolate street and heard the sound of a child crying.

She was within. I drew close to the walls, trying in my habitual detachment only to understand the nature of her cry. She was weary and aching and utterly alone. She had been crying for so long now, that soon she would stop from sheer exhaustion. [...] There she sat in the dark room beside a dead woman, a woman who'd been dead for some days. [...] the mother lay half clothed, her body already in decay, and no one else was there but the child. It was moments before she saw me, but when she did she began to tell me that I must do something to help her mother. She was only five at most, and very thin, and her face was stained with dirt and tears. She begged me to help.“<sup>571</sup>

Louis fühlt sich emotional und durch seine vampirischen Instinkte zu dem Mädchen hingezogen. Er trifft, halb im Rausch, halb in seinen wirren, philosophischen Gedanken versunken, eine folgenschwere Entscheidung:

„You must understand that by now I was burning with physical need to drink. I could not have made it through another day without feeding. [...] But the question pounded in me: Am I damned? If so, why do I feel such pity for her, for her gaunt face? Why do I wish to touch her tiny, soft arms, hold her now on my knee as I am doing, feel her head to my chest as I gently touch the satin hair? [...] If I am damned I must want to kill her, I must want to make her nothing but food for a cursed existence, because being damned, I must hate her. [...]

[...] I saw Lestat in my mind and hated him, and I felt, yes, damned and this s hell, and in that instant I had bent down and driven hard into her soft, small neck and, hearing her tiny cry, whispered even as I felt the hot blood on my lips, »It's only for a moment and there'll be no more pain.« But she was locked to me, and I was soon incapable of saying anything. For four years I had not savored a human; for four years I hadn't really known; and now I heard her heart in a terrible rhythm, and such heart – not

---

<sup>571</sup> Rice Vampire Chronicles 2002 (1976) : 72 f.

the heart of a man or an animal, but the rapid, tenacious heart of a child, beating harder and harder, refusing to die, beating like a tiny fist on a door, crying, »I will not die, I will not die, I cannot die, I cannot die ...«<sup>572</sup>

Während das Töten und Konsumieren menschlichen Blutes im Zusammenhang mit Lestats Taten durch Louis' Betrachterperspektive bisher kaltblütig, bisweilen brutal oder sehr hinterhältig, in jedem Fall aber mit einer emotionalen Distanz beschrieben wurde, sind Louis' eigene Empfindungen komplexer. Der zum Töten notwendige Schritt, der des Objektivierens des Opfers, misslingt Louis bei dem Mädchen. Aber obwohl Louis Güte und Sorge noch empfindet, ist es ausgerechnet ein so unschuldiges Opfer, das er wählt.

Seine Wahl folgt Ästhetik und Emotion, nicht Moral; er wird nicht zu einem nächtlichen Rächer, der sich nur von schlechten Menschen ernährt und Sünder bestraft, kein Vigilante im dunklen Gewand, nein, er bleibt eine Kombination des Man of Feeling und des Byronic Hero, korrumpiert vom Gothic Villain.

Die Szene wird umso haarsträubender, als Lestat ihn dabei entdeckt und ihn für seine Wahl auf grausame Weise verspottet, ja sogar höhnisch mit der Leiche der Mutter des Kindes zu tanzen beginnt<sup>573</sup>.

Lestat ist ein Sadist, der mit seinen Opfern spielt; das Leid vor ihrem Tod hat für ihn dabei keine tiefere Bedeutung. Seine Beziehung zu Sitten und Moral hat etwas Nihilistisches, komplett gegensätzlich zum hadernden Louis.

Als Louis nach dem Vorfall mit dem Kind das Gespräch mit ihm sucht, um ihn über den Entschluss zu unterrichten, dass er gehen und alleine mehr über seine Natur als Vampir herausfinden wird, befindet sich Lestat in der Gesellschaft zweier Prostituirter, die er unter dem Schleier der Verführung beide ohne das Wissen der jeweils anderen attackiert und zu töten beginnt.<sup>574</sup> Er hört Louis zwar zu, widmet seine Aufmerksamkeit aber dem perfiden und grausamen Spiel mit seinen Opfern; so legt er die noch um ihr Leben kämpfende und die geschwächte, doch bei vollem Bewusstsein befindliche zweite Dame in seinen Sarg:

---

<sup>572</sup> Rice Vampire Chronicles 2002 (1976) : 73 f.

<sup>573</sup> Vgl. Rice Vampire Chronicles 2002 (1976) : 74

<sup>574</sup> Vgl. Rice Vampire Chronicles 2002 (1976) : 78 ff.

„»What are you doing?« I asked him coming to the door sill. The girl was looking around like a terrified child. »No ...« she was moaning. And then, as he closed the lid, she screamed. She continued to scream within the coffin.

»Why do you do this, Lestat?« I asked.

»I like to do it,« he said. »I enjoy it.« He looked at me. »I don't say you have to enjoy it. Take your aesthete's tastes to purer things. Kill them swiftly if you will, but do it! Learn that you're a killer! Ah!« He threw his hands up in disgust. The girl had stopped screaming. Now he drew a little curved-legged chair beside the coffin and, crossing his legs, he looked at the coffin lid. [...] It opened and the girl sat up astonished, wild-eyed, her lips blue and trembling. »Lie down, love,« he said to her, and pushed her back; and she lay, near hysterical, staring up at him. »You're dead, love,« he said to her; and she screamed and turned desperately in the coffin like a fish, as if her body could escape through the sides, through the bottom.“<sup>575</sup>

All die grauenhafte Scharade ist jedoch nur der Auftakt für den cleveren Schachzug, den Lestat wirklich geplant hat.

„He led me quickly through the streets, turning every time I hesitated, his hand out for mine, a smile on his lips, his presence as marvellous to me as the night he'd come in my mortal life and told me we would be vampires. »Evil is a point of view,« he whispered now. »We are immortal. And what we have before us are the rich feasts that conscience cannot appreciate and mortal men cannot know without regret. God kills, and so shall we; indiscriminately He takes the richest and the poorest, and so shall we; for no creature under God are as we are, none so like him as ourselves, dark angels not confined to the stinking limits of hell but wandering His earth and all its kingdoms. I want a child tonight. I am like a mother ... I want a child!«“<sup>576</sup>

Die Bedeutung der Worte wird Louis alsbald schmerzlich klar: Lestat holt das Kind, das Louis in der Nacht zuvor gebissen und dabei nicht getötet hat, und bringt Louis dazu, die Tat zu wiederholen<sup>577</sup>, doch bevor Louis es vollständig töten kann, gibt Lestat ihr von seinem Blut zu trinken und verwandelt es in einen Vampir. Mit der Erschaffung des Vampirmädchens erzeugt Lestat den ultimativen Grund für Louis, bei ihm und dem Mädchen, ihrer Tochter<sup>578</sup>, wie Lestat sie nun nennt, zu bleiben.

Die dabei entstehende Familiensituation schlichtweg als Allegorie für eine homosexuell konnotierte Partnerschaft zu interpretieren, trifft nicht den Kern der Bedeutsamkeit der Begebenheiten. Auch die Symbolkraft des Mädchens, das von diesem Zeitpunkt an niemals älter werden wird, aus der Feder einer Autorin, deren Tochter im gleichen Alter verstorben ist und somit auch niemals erwachsen werden

---

<sup>575</sup> Rice Vampire Chronicles 2002 (1976) : 83

<sup>576</sup> Rice Vampire Chronicles 2002 (1976) : 87 f.

<sup>577</sup> Vgl. Rice Vampire Chronicles 2002 (1976) : 89 f.

<sup>578</sup> Vgl. Rice Vampire Chronicles 2002 (1976) : 92

kann, ist offensichtlich. Der Punkt, auf den aber besonders hingewiesen werden sollte, ist die Selbstverständlichkeit, mit der Lestat auch hier Gott spielt und das Mädchen, Claudia, in die Rolle einfügt, die er für sie vorgesehen hat.

Sie erfüllt für ihn eine Funktion – die, Louis über sein Pflichtgefühl und seine Zuneigung zum Bleiben zu bewegen. Ihr persönliches Schicksal und das unausweichliche Leid, das auf sie wartet, sobald sie geistig reift, körperlich aber niemals den Körper eines Kindes hinter sich lassen kann, ist für Lestat dabei nicht weiter von Belang; der Wunsch, den Zustand der Partnerschaftlichkeit mit Louis zu bewahren geht einher mit seinem starken Anspruch auf Macht und Kontrolle, und so zwingt er beide anderen Charaktere in diese absurd anmutende Familienbeziehung. Mehr noch als seine Fähigkeit zu töten, gibt ihm die Kraft, Vampire zu *erschaffen*, die Befriedigung, sich als einen allmächtigen Schöpfer zu sehen.

Louis berichtet, anfangs sei Claudia ein echtes Druckmittel Lestats ihm gegenüber gewesen, doch obwohl dieser Louis damit drohte, ihr weh tun zu können, „he did not threaten her at all but was loving to her, proud of her beauty, anxious to teach her that we must kill to live and that we ourselves could never die“<sup>579</sup>. Das Mädchen, das von beiden gelehrt wird – von Louis in Geschichte und Philosophie, von Lestat in der Kunst des Tötens und Spielens mit den menschlichen Opfern – wird zu einem seltsamen Bindeglied zwischen beiden, und gerade ihre Beziehung mit Louis, in dessen Sarg sie mit ihm schläft, nimmt eine Vielzahl von irritierenden Facetten an.

Louis bezeichnet sie beide in einem Atemzug als „Father and Daughter. Lover and Lover.“<sup>580</sup>, wobei er nicht spezifiziert, was die Veränderung der Beziehung in eine partnerschaftliche Ebene für ihn ausmacht; es ist eher die Veränderung Claudias, die das bestimmt, als sie geistig reift und mental erwachsen wird, ohne jedoch ihre Gestalt verändern zu können:

„[...] I strained to know how she moved towards womanhood. She came to talk more, though she was never other than a reflective person and could listen to me patiently by the hour without interruption. Yet more and more her doll-like face seemed to possess two totally aware adult eyes, and innocence seemed lost somewhere with neglected toys and the loss of a certain patience. There was something dreadfully sensual about her lounging on the settee in a tiny nightgown of lace and stitched pearls; she became and eerie and powerful seductress, her voice as clear and weat

---

<sup>579</sup> Rice Vampire Chronicles 2002 (1976) : 96

<sup>580</sup> Rice Vampire Chronicles 2002 (1976) : 100

as ever, though it had a resonance which was womanish, a sharpness that sometimes proved shocking.”<sup>581</sup>

Claudias inneres Erwachsenwerden sorgt zunehmend für Spannungen in der von Lestat erzwungene Familienbeziehung, die ihren Höhepunkt erreichen, als Claudia zu erfahren verlangt, wie sie zu dem gemacht wurde, was sie ist<sup>582</sup>, eine Frage, die Lestat mit Kälte und Wut beantwortet:

„»Did you do it to me? And how?« she asked, her eyes narrowing. »How did you do it?«

»And why should I tell you? It’s my power.«

»Why yours alone?« she asked, her voice icy, her eyes heartless. »How was it done?« she demanded suddenly in rage.

It was electric. He rose from the couch, and I was on my feet immediately, facing him.

»Stop her!« he said to me. He wrung his hands. »Do something about her! I can’t endure her!« And then he started for the door, but turned and, coming back, drew very close so that he towered over Claudia, putting her in a deep shadow. She glared up at him fearlessly, her eyes moving back and forth over his face with total detachment. »I can undo what I did. Both to you and to him,« he said, his finger pointing at me across the room. »Be glad I made you what you are,« he sneered. »Or I’ll break you in a thousand pieces!«<sup>583</sup>

Für Claudia stellt sich die Frage, wie schon für Louis lange Zeit zuvor, ob es noch andere ihrer Art gibt und wenn ja, wo. Das Geheimnis der vampirischen Natur zu entschlüsseln, wird für sie zu einem drängenden Thema, während Lestat spürt, wie ihm die Kontrolle über seine geschaffene Situation immer mehr entgleitet. Claudia, längst eine reife Frau, distanziert sich emotional final von Lestat:

„»He [Lestat, Anm. d. Verf.] made me then ... to be your [Louis’, Anm. d. Verf.] companion. No chains would have held you in your loneliness, and he could give you nothing. He gives me nothing ... I used to think him charming. I liked the way he walked, the way he tapped the flagstones with his walking stick and flung me in his arms. And the abandon with which he killed, which was as I felt. But I no longer find him charming. And you never have. And we’ve been his puppets, you and I; you remaining to take care of him, and I your saving companion. Now it’s time to end it, Louis. Now it’s time to leave him.«

[...]

»He will not let us go.«

And she, still smiling, said, »Oh ... really?«<sup>584</sup>

---

<sup>581</sup> Rice Vampire Chronicles 2002 (1976) : 100 f.

<sup>582</sup> Vgl. Rice Vampire Chronicles 2002 (1976) : 107 f.

<sup>583</sup> Rice Vampire Chronicles 2002 (1976) : 108

<sup>584</sup> Rice Vampire Chronicles 2002 (1976) : 116 f.

Louis, der durch seine sensible Charakterisierung zu deutlich mehr Passivität verurteilt ist, entwickelt durch Claudia erneut den Wunsch, Lestat zurückzulassen und ihren Weg jenseits seiner Kontrolle und der Unwissenheit, in der er sie belässt, zu suchen. Ihre Vorgehensweise unterscheidet sich dabei massiv; der sanftere Louis plant, Lestat mit Geld zufriedenzustellen und sich ihm dann auf einer vermeintlichen Reise zu entziehen, Claudia hingegen geht mit der kompromisslosen Kälte eines Vampirs vor und entscheidet, Lestat zu töten.

Dass der Versuch missglückt und Lestat überlebt hat, erfährt der Leser erst sehr viel später. Es ist diese Tat, die jedoch schlussendlich zu Claudias eigenem Tod führt – dann, als sie in Paris endlich andere ihrer Art treffen, was zwischen die komplexe Beziehung jedoch unter neue Spannungen setzt. Die dort ansässigen Vampire haben sich in einer Gruppe, dem Théâtre des Vampires, organisiert und veranstalten auf Einladung betretbare Vorstellungen, in denen das unwissende Publikum Zeuge des kunstvollen Tötens eines unfreiwilligen Opfers wird<sup>585</sup>. Anführer dieser Gruppe ist der Vampir Armand<sup>586</sup>, zu dem Louis sehr schnell eine intensive Verbindung aufbaut.

Im Gegensatz zu Lestat ist Armand bereit, Louis' Suche nach Wissen zu unterstützen und gibt sich kommunikativ offen, muss ihm jedoch die gleiche bittere Botschaft geben:

„[...] I pointed to the medieval picture.

»That is a picture,« he said.

»Nothing more?«

»Nothing more.«

»Then Satan ... some satanic power doesn't give you your power here, either as a leader or as a vampire?«

»No,« he said calmly, so calmly it was impossible for me to know what he thought of my questions, if he thought of them at all in the manner which I knew to be thinking.

»And the other vampires?«

»No,« he said.

»Then we are not ...« I sat forward, »... the children of Satan?«

»How could we be the children of Satan?« he asked. »Do you believe that Satan made this world around you?«

»No, I believe that God made it, if anyone made it. But He also must have made Satan, and I want to know if we are his children!«

---

<sup>585</sup> Vgl. Rice Vampire Chronicles 2002 (1976) : 213 ff.

<sup>586</sup> Vgl. Rice Vampire Chronicles 2002 (1976) : 231 ff.

»Exactly, and consequently if you believe go made Satan, you must realize that all Satan's power comes from God, and that Satan is simply God's child, and that we are God's children also. There are no children of Satan, really.«

[...]

»I understand,« he nodded. »I saw you in the theatre, your suffering, your sympathy with that girl. I saw your sympathy for Denis [ein Junge, der von Armand als dauerhafte Blutquelle gehalten wird, Anm. der Verf.] when I offered him to you; you die when you kill, as if you felt that you deserve to die, and you stint on nothing. But why, with this passion and this sense of justice, do you wish to call yourself the child of Satan!«<sup>587</sup>

Die Frage nach der Herkunft der Vampire, die Armand selbst mit seinen Jahrhunderten an Lebenszeit nicht wirklich beantworten kann, führt Louis und ihn zu einem Gespräch über das Böse. Louis setzt, besonders für sich persönlich, einen starren moralischen Kodex an, der ihn „evil as any vampire who ever lived“<sup>588</sup> sein lässt, da er trotz seines Mitgefühls nicht auf das Konsumieren von Blut und das damit zusammenhängende Töten verzichtet. Armand hingegen sieht ein Spektrum des Bösen, Graustufen auf dem Weg zum tiefen Schwarz:

„»But you're not being fair,« he said with the first glimmer of expression in his voice. »Surely you attribute great degrees and variation to goodness. There is the goodness of the child which is innocence, and then there is the goodness of the monk who has given up everything to others and lives a life of self-deprivation and service. The goodness of saints, the goodness of good housewives. Are they all the same?«

»No. But equally and infinitely different from evil.« I answered.

[...]

»And how is this evil achieved?« he asked. »How does one fall from grace and become in one instant as evil as the mob tribunal of the Revolution or the most cruel of the Roman emperors? Does one merely have to miss Mass on Sunday, or bite down on the Communion Host? Or steal a loaf of bread ... or sleep with a neighbor's wife?«

»No ...« I shook my head. »No.«

»But if evil is without gradation, and it does exist, this state of evil, then only one sin is needed. Isn't that what you're saying? That God exists and ...«

»I don't know if God exists,« I said. »And for all I do know ... He doesn't exist.«

»Then no sin matters,« he said. »No sin achieves evil.«

»That's not true. Because if God doesn't exist we are the creatures of highest consciousness in the universe. We alone understand the passage of time and the value of every minute of human life. And what constitutes evil, real evil, is the taking of a single human life. Whether a man would have died tomorrow or the day after or eventually ... it doesn't matter. Because if God does not exist, this life ... every second of it ... is all we have.«<sup>589</sup>

---

<sup>587</sup> Rice Vampire Chronicles 2002 (1976) : 232 f.

<sup>588</sup> Rice Vampire Chronicles 2002 (1976) : 233

<sup>589</sup> Rice Vampire Chronicles 2002 (1976) : 233 ff.

Für die Mitglieder des Theaters gibt es nur ein einziges echtes Verbrechen: Das Töten eines Vampirs<sup>590</sup>.

Claudia fühlt sich dementsprechend von ihren neuen Bekanntschaften und Louis' wachsender Beziehung zu Armand zunehmend bedroht. Als sie spürt, dass Louis sich emotional von ihr abwendet, drängt sie ihn dazu, eine Puppenmacherin namens Madeleine in einen Vampir zu verwandeln. Madeleine, deren kleine Tochter verstorben ist, fühlt sich Claudia verbunden, die durch ihren permanenten optischen Zustand als Kind dauerhaft auf die Partnerschaft mit einem auch physisch erwachsen erscheinenden Vampir zum Überleben angewiesen ist, und will die Transformation in höchstem Maße; dennoch zögert Louis:

„»[...]I won't leave you. I've sworn to you, don't you see? I cannot give you that woman.«

»But I'm fighting for my life! Give her to me so she can care for me, complete the guise I must have to live! And he can have you then! I am fighting for my life!«

I all but shoved her off. [...] »It's you who will not share me with him, it's you who want every drop of that love. If not from me, from her. He overpowers you, he disregards you, and it's you who wish him dead the way you killed Lestat. Well, you won't make me a party to this death, I tell you, not this death! I will not make her one of us, I will not damn the legions of mortals who'll die at her hands if I do! Your power over me is broken! I will not!«<sup>591</sup>

Ein weiteres Mal spielt zumindest teilweise Louis' noch vorhandenes Gewissen eine Rolle, indem er sich über den Effekt Gedanken macht, den die Erschaffung eines neuen Vampirs auf die menschliche Bevölkerung haben würde. Er sieht die Verbindung zwischen Madeleines potentiellen Taten und ihm, und will sich Claudias Wunsch verweigern – ohne Erfolg. Claudia und Madeleine drängen ihn, bis er zustimmt und nachgibt, und Madeleine in einen Vampir verwandelt.

Dass Claudia ihn dazu gebracht hat, sorgt für einen Bruch in ihrer Beziehung und eine Veränderung in Louis selbst:

„I smiled. I nodded. »Bear me no ill will,« I said. »We are even.«

At that she moved her head to one side and studied me carefully, then seemed to smile despite herself and to nod in assent.

---

<sup>590</sup> Vgl. Rice Vampire Chronicles 2002 (1976) : 245

<sup>591</sup> Rice Vampire Chronicles 2002 (1976) : 262 f.



»For you see,« I said to her in that same calm voice, »what died tonight in this room was not that woman. It will take her many nights to die, perhaps years. What has died in this room tonight is the last vestige in me of what was human.«  
A shadow fell over her face; clear, as if the composure were rent like a veil. And her lips parted, but only with a short intake of breath. The she said, »Well, then you are right. Indeed. We are even.«<sup>592</sup>

Zu diesem Zeitpunkt offenbart sich dem Rezipienten die ganze Tragik von Louis: Für ihn ist nicht nur seine Existenz als Vampir, sondern die Tatsache, dass er den als Fluch empfundenen Zustand einem anderen Menschen weitergegeben hat, Ausdruck des Verlustes seiner Menschlichkeit.

Die vollständige Katastrophe nimmt ihren Lauf, als Lestat, der die Attacke überlebt hat, in Paris auftaucht und Claudia des versuchten Mordes beschuldigt. Er versucht dabei, Louis als Mittäter von der Schuld auszunehmen, scheitert daran aber und wird von den anderen Vampiren zur Strafe in einem Sarg eingemauert<sup>593</sup>. Armand kommt in der darauffolgenden Nacht, um ihn zu befreien, doch für Claudia und ihre neue Gefährtin Madeleine kommt jede Hilfe zu spät: Die anderen Vampire haben sie dem Sonnenlicht ausgesetzt und so hingerichtet<sup>594</sup>.

Es ist der sanfte Louis, der als Rache schlussendlich den gesamten Vampirzirkel von Paris mit einem großen Brand vernichtet<sup>595</sup> und danach, resigniert, mit Armand seine Reisen fortsetzt. Sie verbringen die darauffolgenden Jahrzehnte miteinander, doch Louis erholt sich nie wieder von Claudias Verlust. Als sie nach New Orleans zurückkehren und Armand Louis verrät, dass Lestat das Feuer von Paris überlebt hat, sucht er diesen auf und findet ihn in einem erbärmlichen Zustand.

„My eyes widened as I studied this stooped and shivering vampire whose rich blond hair hung down in loose waves covering his face. [...] I felt a shock of recognition at those eyes, even at the expression beneath the shadow of his yellow hair. [...] The swarming of the insects on the rotted animals scratched my senses so that I recoiled despite myself, despite Lestat’s desperate pleas for me to come to him. [...] But Lestat had his dry hands on mine now, drawing me towards him and towards the warmth, and I could see the tears welling in his eyes; and only when his mouth was stretched in a strange smile of desperate happiness that was near to pain did I see the faint

---

<sup>592</sup> Rice Vampire Chronicles 2002 (1976) : 270

<sup>593</sup> Vgl. Rice Vampire Chronicles 2002 (1976) : 293 ff.

<sup>594</sup> Vgl. Rice Vampire Chronicles 2002 (1976) : 300

<sup>595</sup> Vgl. Rice Vampire Chronicles 2002 (1976) : 306 ff.

traces of the old scars. How baffling and awful it was, this smooth-faced, shimmering immortal man bent and rattled and whining like a crone.”<sup>596</sup>

Der mächtige, schöne und hedonistische Lestat ist nur noch ein Schatten seiner selbst, unfähig, sich selbst als Vampir zu ernähren und dementsprechend geschwächt. Seine körperliche Schwäche ist aber nur Ausdruck seines seelischen Zustands: Nicht seine Fragilität hindert ihn am Jagen, sondern sie ist das Resultat seiner Unfähigkeit, sich in der modernen Welt zu bewegen.

„»You’ve come home again to me, Louis, haven’t you?« And again he bit his lip and looked at me desperately.

»No, Lestat.« I shook my head. He was frantic for a moment, and again he commenced one gesture and then another and finally sat there with his hands over his face in a paroxysm of distress. [...]

»I only wanted to see you, Lestat,« I said. But Lestat didn’t seem to hear me. Something else had distracted him. And he was gazing off, his eyes wide, his hand hovering near his ears. Then I heard it also. It was a siren. And as it grew louder, his eyes shut tight against it and his fingers covered his ears. [...]

His lips were drawn back from his teeth in a terrible grimace of pain. »Lestat, it’s only a siren!« I said to him stupidly. [...]

»Louis, I can’t bear it, I can’t bear it,« he growled through his tears. »Help me, Louis, stay with me.«

»But why are you afraid?« I asked. »Don’t you know what these things are?« And as I looked down at him, as I saw his yellow hair pressed against my coat, I had a vision of him from long ago, that tall stately gentleman in the swirling black cape, with his head thrown back, his rich, flawless voice singing the lilting air of the opera from which we’d only just come, his walking stick tapping the cobblestones in time with the music, his large, sparkling eye catching the young woman who stood by, enrapt, so that smile spread over his face as the song died; and for one moment, that one moment when his eye met hers, all evil seemed obliterated in that flush of pleasure, that passion for merely being alive.”<sup>597</sup>

Lestat hat vollkommen die Haftung in der Zeit der Welt verloren, in der er sich mittlerweile bewegt. Zu laut, zu schnell erscheint ihm das 20. Jahrhundert, zu weit entfernt von den Zeiten seiner menschlichen Existenz. Das Erschaffen von Gefährten befriedigt für die Vampire also nicht nur eine persönliche Einsamkeit, sondern erscheint auch der primäre Weg zu sein, eine Verbindung zu der voranschreitenden Gegenwart zu behalten.

---

<sup>596</sup> Rice Vampire Chronicles 2002 (1976) : 325 f.

<sup>597</sup> Rice Vampire Chronicles 2002 (1976) : 326 ff.

Louis, der immer unsicherer und passiver in der Figurenkonstellation war, kommt nun besser in der Welt zurecht als der ältere Lestat, der sich vor lauten Geräuschen zu sehr fürchtet, um seinem üblichen Tötungsalltag nachzugehen. Dennoch bleibt Louis nicht bei ihm; empfindet viel mehr ihre gemeinsame Zeit als abgeschlossen.

Damit beendet Louis auch seine Erzählung – als einsamer Vampir, ohne Armand, ohne Lestat und natürlich ohne Claudia.

Der junge Reporter ist darüber entsetzt und von dem Ausgang der Geschichte mehr als unbefriedigt:

„The boy sat mute, staring at the vampire. And the vampire sat collected, his hands folded on the table, his narrow, red-rimmed eyes fixed on the turning tapes. His face was so gaunt now that the veins of his temples showed as if carved out of stone. And he sat so still that only his green eyes evinced life, and that life was a dull fascination with the turning of the tapes.

Then the boy drew back and ran the fingers of his right hand loosely through his hair. »No,« he said with a short intake of breath. Then he said it again louder, »No!« The vampire didn't appear to hear him. His eyes moved away from the tapes towards the window, towards the dark, gray sky.

»It didn't have to end like that!« said the boy, leaning forward.

[...] »All the things you felt in Paris!« said the boy, his voice increasing in volume.

»The love of Claudia, the feeling, even the feeling for Lestat! It didn't have to end, not in this, not in despair! Because that's what it is, isn't it? Despair!«

»Stop,« said the vampire abruptly, lifting his right hand. His eyes shifted almost mechanically to the boy's face. »I tell you and have told you, that I could not have ended any other way.«

»I don't accept it,« said the boy, and he folded his arms across his chest, shaking his head emphatically. »I can't!«<sup>598</sup>

Die Unterhaltung, die sich daraufhin entspinnt, ist aus vielerlei Gründen bemerkens- und erwähnenswert.

„»Don't you see how you made it sound? It was an adventure like I'll never know in my whole life! You talk about passion, you talk about longing! You talk about things that millions of us won't ever taste or come to understand. And then you tell me it ends like that. I tell you ...« And he stood over the vampire now, his hands outstretched before him. »If you were to give me that power! The power to see and feel and live forever!«

The vampire's eyes slowly began to widen, his lips parting.

»What!« he demanded softly. »What!«

»Give it to me!« said the boy, his right hand tightening in a fist, the fist pounding his chest. »Make me a vampire now!« he said as the vampire stared aghast.

---

<sup>598</sup> Rice Vampire Chronicles 2002 (1976) : 336 f.

What happened then was swift and confused, but it ended abruptly with the vampire on his feet holding the boy by the shoulders, the boy's moist face contorted with fear, the vampire glaring at him in rage. »This is what you want?« he whispered, his pale lips manifesting only the barest trace of movement. »This ... after all I've told you ... is what you ask for?«

[...]

»I beg you ... give it all one more chance. One more chance in me!« said the boy.

The vampire turned to him, his face as twisted with anger as before. And then, gradually, it began to become smooth. The lids came down slowly over his eyes and his lips lengthened in a smile. He looked again at the boy. »I've failed,« he sighed, smiling still. »I have completely failed ....«<sup>599</sup>

Die sich hier abspielende Interaktion erinnert an den Moment in Mary Shelleys *Frankenstein*, als Robert Walton seinen Gesprächspartner, Victor Frankenstein, nach dem Geheimnis fragt, mit dem es diesem möglich gewesen war, Leben zu erschaffen. Jener tut dies eher zu Beginn der Erzählung, während der junge Reporter am Ende des Berichts nach dem verbotenen Wissen strebt, aber beide zeigen, dass eine Schwelle zwischen der von ihrem melancholischen Gegenüber erlebten Erzählung, die diese als real erschütternd und grauenhaft empfinden, und ihrer eigenen romantisierenden Perzeption davon existiert. Gewissermaßen übernehmen der Reporter und Robert Walton über ein gewöhnliches Maß hinaus die Rolle des Lesers selbst, der sich die gleichen Fragen stellt und möglicherweise die Erzählung von Louis romantisiert und trotz der schrecklichen Erlebnisse Schönheit in der dunkelromantischen Geschichte findet – was, selbstverständlich, die Absicht der Autorinnen gewesen sein muss.

Anne Rice schreibt selbst bezüglich der Vereinbarkeit dunkler Themen mit ihren christlichen Moralvorstellungen über die literarische Tradition, in der sie ihre Vampirromane sieht und aus deren Füllhorn sie geschöpft hat:

„Let me begin by saying that I see my earlier novels as part of a long tradition of »dark fiction« which includes some of the most highly prized religious works read in Western culture. Dante's *Inferno* is a dark work in which Hell is described in considerable detail. Shakespeare's *Hamlet* and *Macbeth* are both »dark works« in which ghosts play a key role. *Macbeth* involves three witches as well as a ghost, and the best lines in the play are spoken by the nihilistic villain, *Macbeth* himself. These plays are so highly prized by our culture that, in my time, *Macbeth* was taught in high school classes. One could not graduate from high school in those days without

---

<sup>599</sup> Rice *Vampire Chronicles* 2002 (1976) : 337 f.

knowing about the ghost of Hamlet's father, or about the mad obsessive cries of the guilt ridden Lady Macbeth.

Another dark work, John Milton's world famous poem, Paradise Lost, focuses intensely on the population of Hell, and some have said that its real hero is Satan, a character who apparently has the best lines in the book.

Mary Shelley's Frankenstein, a dark classic, is a highly moral indictment of the mad doctor for his meddling with life and death and abandoning the monster, his wretched offspring.

The novels of the Bronte [sic] sisters are some of the most famous »dark stories« of the nineteenth century, and Jane Eyre, with the lurid spectacle of the mad woman discovered in the attic of Mr. Rochester's house -- and Jane's supernatural call to return to her former beloved -- is, by any standards, a seminal work. I first read this book in the library of my Catholic high school in New Orleans.

[...] Herman Melville's masterpiece Moby Dick is an intensely dark story, involving biblical allegory and violence, as the famous Captain Ahab, in pursuit of the white whale, takes almost his entire crew to a watery grave.

[...]

I could list many more examples. Let me add only the legend of Faust. This is one of the most famous dark stories in any language. [...]

My point here is that »dark stories« have been part of our literature for a very long time, and that they are viewed as highly valuable by educated people throughout the West."<sup>600</sup>

Was hier aber bemerkenswert ist, übersteigt die Tatsache, dass Rice sich für ihre Romane althergebrachter Motive der Schwarzen Romantik bedient – die genealogische Verwandtschaft von Fantasy und Romantik, die von modernem Horror und gotischem Grusel, ist hinreichend besprochen worden. Es geht viel mehr um die Gestalt, die die neuen Vertreter der Figurentypologie jetzt im 20. Jahrhundert annehmen.

Louis und Lestat – und in gewissem Maße fast jeder andere Vampir aus Rice' Werken – sind, und das ist der entscheidende Punkt, *auch aber nicht nur* Verschmelzungen der bereits erkannten und diskutierten Figurentypen. Die Kernmerkmale wurden gezeigt: Louis' Melancholie, sein Zögern und Zaudern, das Leid, das er empfindet, der moralische Kodex, dem er angehört; mannigfaltige Elemente des Byronic Hero, des Man of Feeling und des Noble Outlaw. Dazu Lestat, arrogant, stolz, atemberaubend

---

<sup>600</sup> Rice Essay Earlier Works 2007

anziehend, ein Gothic Villain mit dem Herzen eines Byron'schen Helden (ganz besonders in den Folgebänden, die aus seiner Perspektive geschrieben sind). Durch diese Verschmelzung und Rekombination tut sich ein meiotisch anmutender Prozess auf, eine organische Mutation des Althergebrachten zu einer neuen Form.

Es ist nicht, dass Louis und Lestat unsauber konstruiert sind und deswegen nicht in die Formen der Typologie passen, sondern dass sie durch die Grenzerweiterung der bisher bekannten Typologien das Potential eines neuen Typus exemplifizieren, dem jüngsten Bruder am Stammbaum der dunklen Helden.

Hier sind Charaktere am Werk, deren widersprüchliches Verhalten wider des gesellschaftlich allgemein akzeptierten Moralverständnisses nicht nur toleriert oder akzeptiert, sondern ästhetisiert und im finalen Schritt idealisiert wird. Lestat ist ein attraktiver Sadist, der zu seinem kurzweiligen Vergnügen tötet und die Ästhetik seines untoten Lebens über die Sinnhaftigkeit seiner unsterblichen Existenz stellt. All seinen nach jedem objektiven Standard abscheulichen Taten haftet die glamouröse Schönheit seiner byronischen Qualitäten an; mit seinem engelhaften und makellosen Erscheinungsbild, seiner Eleganz und der verspielt-charmanten Note, die er seiner Grausamkeit gibt, ist der Rezipient nicht nur geneigt, sondern es wird von ihm erwartet, Sympathien wider moralische Bedenken für ihn zu hegen.

Der junge Reporter erlaubt es auf den finalen Seiten: Abgewiesen von Louis, der ihn zwar beißt, sich aber weigert, ihn auch zu einem Vampir zu machen, hört der Junge das Tonband erneut ab und notiert sich die Adresse, bei der Louis Lestat zuletzt angetroffen hat, um sich auf die Suche nach ihm zu machen.<sup>601</sup> Auf die Suche nach dem Mann, der im Laufe des Romans mit seinen Opfern spielt wie die Katze mit der Maus, der Familien abschlachtet, dessen Rachsucht Claudia vernichtet und Louis von sich weggetrieben hat.

Louis ist für die Ethik und Moral kaum besser. Er leidet zwar unter seinen Taten, doch begeht er sie trotzdem. Ferner noch, wie Stein anmerkt:

„Both Louis and Lestat partake of the melancholy, brooding, introspective nature of the Byronic Hero [...]. In the same manner that it does for Byron's heroes or Mary Shelley's Frankenstein, this guilt becomes more a catalyst for narcissistic self-examination than a concern for others. Their guilt is significant in how it affects *them*,

---

<sup>601</sup> Vgl. Rice Vampire Chronicles 2002 (1976) : 338 ff.

not as a remorse for harm done to others. Louis, more so than Lestat, wallows in guilt and introspection.”<sup>602</sup>

Wie bei den Byronic Heroes des 18. und 19. Jahrhunderts haben die grenzüberschreitenden Handlungen der dunklen Helden des 20. eine nach innen gerichtete Funktion, die andere Charaktere, sofern sie nicht das Objekt der Begierde oder ein Widersacher sind, zu Statisten in der ansonsten reichen und detaillierten emotionalen Welt der Protagonisten macht. Dass auch in der Figur des Lestat ein solches Potential schlummert und er nicht nur ein Gothic-Villain-inspirierter Antagonist ist, wird besonders durch die Folgeromane deutlich, die aus seiner Perspektive geschrieben sind und seine Vergangenheit und auch seine Zukunft beleuchten (eine, die ihn auf außergewöhnliche Wege wie eine Karriere als Rockstar und in die Position des Gefährten einer Vampirgöttin führt<sup>603</sup>). Für den Reporter ist das aber irrelevant, er sucht nach Lestat, um von ihm zu bekommen, was Louis ihm nicht geben will, ungeachtet der moralischen Gravitas dieser Wahl.

Was macht es möglich, dass im 20. Jahrhundert die Erzählung auf diese Weise beendet wird? Mit dem Ausblick, dass trotz aller Warnungen des interviewten Vampirs über die Nichtigkeit des Seins, das Leid, die Qual, die Schuld, dennoch der Sex Appeal des Vampirlebens überwiegt? Was erlaubt es nun exakt dem Reporter und dem Rezipienten, sich der dunklen Anziehung der Charaktere vollends hinzugeben?

Es ist schlichtweg die in dem neuen Figurentypus abgeschlossene Ästhetisierung des Bösen.

Wir sprechen nicht mehr von Antagonisten, die auf den Leser anziehend wirken; der Schritt zum Protagonisten wurde gemacht. Der Widerspruch zwischen der Empfindsamkeit des Man of Feeling, der Grausamkeit des Gothic Villain, der Arroganz des Byronic Hero und der Prinzipientreue des Noble Outlaw wird im 20. Jahrhundert komplett aufgebrochen, die Charaktere können Bösewicht und Held in einem sein, nicht einmal separiert für andere Figuren, sondern gleichzeitig.

---

<sup>602</sup> Stein 2009 : 80

<sup>603</sup> Anne Rice unterzieht Lestat in den Folgebüchern einer stärkeren Transformation und lässt innerhalb seiner Narrative Louis zum unverlässlichen Erzähler werden, was Lestats Grausamkeit betrifft. So betont er beispielsweise am Beginn des Buches *The Vampire Lestat* (1985), er sei entschlossen, kein unschuldiges Leben zu nehmen (Vgl. Seite 10).

Dieser neue Figurentypus, am ehesten zu beschreiben als Byronic Villain, vereint Kernmerkmale seiner Vorgänger und in ihm mutieren sie zu etwas Außergewöhnlichem. Wie kein anderer Typus geht er eine Wechselwirkung zu der Welt um ihn ein, die sich seinen spezifischen moralischen Standards anpasst – nicht andersherum. Der Rezipient geht dabei über den Prozess der *Suspension of Disbelief* – der bereits bei Frankenstein erwähnten willentlichen Aussetzung des Unglaubens – mit dem Geschehen mit und akzeptiert die in der Phantastik und in der Gruselliteratur deklarierte Wirklichkeit, um den Byronic Villains zu ermöglichen, ihren eigenen moralischen Kodex anzusetzen.

Was damit gemeint ist: Obwohl es sich zu Beginn des Werkes um einen Menschen, um den jungen Louis, handelt, der im Laufe des Romans grauenhafte Dinge tun wird, lässt sich der Rezipient auf die Weltordnung mit Vampiren ein, die das menschliche Leben größtenteils geringschätzen und Sterbliche allein zu ihrem Zweck gebrauchen, ohne einen Konflikt mit der Tatsache zu sehen, dass er selbst als menschlicher Rezipient zum Opfer der drakonischen Strukturen des Werkes würde, basierte es auf Tatsachen. Der Leser ist bereit, die eigene Position vollends zu verlassen, um dem Byronic Hero zuzusehen und zu folgen und sich mit ihm, in all seiner traurigen Abgründigkeit, vollständig zu identifizieren.

Ausgehend von der Prämisse, dass die paranormalen Elemente bei der Fiktionalisierung des Stoffs eine entscheidende Rolle spielen, liegt die Annahme nahe, dass in der bereits angesprochenen Fantasyliteratur ein ähnlich gut geeigneter Nährboden für den Byronic Villain existieren müsste. Auf den ersten Blick wird diese Annahme zunächst jedoch nicht bestätigt: In der klassischen, tolkienistischen Fantasyliteratur ist der Kampf von Gut und Böse ein zu großen Teilen scharf abgegrenzter und offensichtlicher. Tolkiens *The Lord of the Rings* lässt seine Protagonisten – Menschen, Elben und Hobbits – auf die Horden von Orks treffen, deren gesamte Grunddisposition darin besteht, zerstörerisch und brutal zu sein, abseits jeder Moral.

So heißt es im *Silmarillion*, dem biblisch anmutenden Werk zur Mythologie von Tolkiens Mittelerde:



„[...] und so züchtete Melkor<sup>604</sup> das edle Volk der Orks, in Neid und Hohn den Elben nachgebildet, deren bitterste Feinde sie später waren. Denn die Orks hatten Leben und vermehrten sich ganz so wie die Kinder Ilúvatars; und nichts, was nach eigener Art lebte oder zu leben schien, konnte Melkor je mehr schaffen seit seiner Auflehnung in der Anulindale vor dem Anbeginn; so sagen die Weisen. Und tief in ihren dunklen Herzen haßten die Orks den Meister, dem sie in Furcht dienten und der sie zu solchem Elend geschaffen. Es mag wohl sein, daß dies von Melkors Taten die schändlichste und für Ilúvatar die verhaßteste war.“<sup>605</sup>

Durch die Tatsache, dass die Orks im Grunde seelenlose Instrumente sind, ist für die Helden im Ringkrieg die moralische Grundlage zum Handeln a priori gegeben, sie sind indiskutabel und unzweifelhaft böse, was die Identifikation des Lesers mit den stolzen, edlen und noblen Protagonisten denkbar einfach macht.

Mehr Differenzierung findet sich in dem erwähnten Silmarillion bei dem wichtigsten Volk Mittelirdes, den langlebigen – prinzipiell unsterblichen – Elben, die in ihrer Komplexität eine außergewöhnliche Geschichte haben, sind sie doch noch den Valar und den Maiar – dem, was bei Tolkien Gottheiten am nächsten kommt – begegnet.

Herausragendste Figur ist dabei Feanor, der König der Noldor, den Tolkien als „groß, schön und gebieterisch von Angesicht, mit durchdringend klaren Augen und rabenschwarzem Haar, rege und beharrlich in allem, was er unternahm“<sup>606</sup> beschreibt. Eben jener Feanor, der durch und durch herausragend ist, wird von Melkor durch eine List getäuscht:

„Da verbreitete Melkor neue Lügen [...], und Feanor kam zu Ohren, Fingolfin<sup>607</sup> und seine Söhne hätten sich verschworen, [...] der älteren Linie Feanors die Macht zu entreißen und an ihre Stelle zu treten, mit Billigung der Valar [...]. [...] Und als Melkor sah, daß seine Lügen Fuß gefaßt hatten und Hochmut und Zorn unter den Noldor erwacht waren, da sprach er zu ihnen von Waffen; und zu dieser Zeit begannen die Noldor Schwerter und Äxte und Speere zu schmieden. [...] Mit solchen Lügen, bösen Gerüchten und tückischem Rat entfachte Melkor Zwietracht in den Herzen der Noldor; und in ihrem Streit ging schließlich der Mittag von Valinor zu Ende, und der Abend seines alten Glanzes brach an. Denn Feanor begann nun offen aufrührerische Reden gegen die Valar zu führen [...].“<sup>608</sup>

---

<sup>604</sup> Als Melkor wird der wichtigste Antagonist bezeichnet; eine luziferische Gestalt, die gegen Ilúvatar, dem transzendenten Schöpfergott, rebelliert hat und aus dem alles Übel der Welt erwächst.

<sup>605</sup> Tolkien Silmarillion 2008 (1977) : 63

<sup>606</sup> Tolkien Silmarillion 2008 (1977) : 82

<sup>607</sup> Fingolfin war Feanors jüngerer Halbbruder

<sup>608</sup> Tolkien Silmarillion 2008 (1977) : 89 f.

Es bahnt sich ganz offensichtlich also ein Bruderkrieg und eine Verführung zur Auflehnung gegen die Schöpfergottheiten an – Motive, die in der Erzählung von der Vertreibung aus dem Paradies durch den Sündenfall und den Brudermord an Abel bereits hinreichend bekannt sind.

Jane Chance Nitzsche stellt in ihrem Werk *Tolkien's Art* (1979) klar:

„The themes of the work can be seen as clearly biblical. The conflict between Melkor, or Morgoth (and his spiritual descendants), and the One or the creation of the One mirrors that between God and the fallen angel Satan; his corruption of the 'third theme' of creation, of the elves and men, mirrors that of Adam and Eve by Satan; the desire for power and godlike being is the same desire for knowledge of good and evil witnessed in the Garden of Eden. As symbols of such desire the Silmarils<sup>609</sup> and One Ring show that pride as chief of the deadly sins lead to envy, covetousness, and, in the figure of the giant spider Ungoliant, companion of Morgoth, gluttony and lust.”<sup>610</sup>

Wieso an dieser Stelle aber Feanor von Tolkien nur erwähnt und nicht in einer ähnlichen Ausführlichkeit betrachtet wird, wie Anne Rice' Vampire, liegt an seinem Wirkungsbereich in Tolkiens literarischem Werk, an dem Medium selbst. Dadurch, dass er kein handelnder Protagonist im *The Lord of the Rings* ist, sondern eine historisch-mythologische Figur des *Silmarillion*, gehört Feanor noch zu der Kategorie der alten Archetypen, deren byronische Elemente auf ihrer Losgelöstheit des Kontexts basieren. Feanor ist kein gewöhnlicher Mann, kein gewöhnlicher Elb, er ist Teil eines Mythos, auch wenn bei Tolkien enge genealogische Beziehungen zu den langlebigen Protagonisten seiner belletristischen Werke existieren.

Es muss ein delikates Gleichgewicht von Abstraktion und realistischem Identifikationspotential gewahrt werden, wenn man einen Byronic Villain aufspüren will.

Gemeinhin als der Nachfolger Tolkiens in der zeitgenössischen Fantasyliteratur gesehen, ist George R. R. Martin ein Autor, dem diese Nuancierung ohne Weiteres zuzutrauen ist.

---

<sup>609</sup> Die Silmaril sind drei außergewöhnliche Edelsteine, die von Feanor geschaffen wurden, und die das Licht der zwei göttlichen Bäume von Valinor enthalten. Sie sind namensgebend für das Werk *Silmarillion* und der Krieg, den sie auslösen, stellt das Fundament der folgenden katastrophalen Streitigkeiten der Welt dar.

<sup>610</sup> Nitzsche 1979 : 133

Der 1948 in New Jersey geborene Schriftsteller für Fantasy und Science Fiction ist in den 2000er und 2010er Jahren zu einer ausufernden Popularität durch seine Buchreihe, *A Song of Ice and Fire* (1996 erschien der erste Band, noch ist die Reihe unvollendet), gekommen, die vom Sender HBO seit 2011 in der nach dem ersten Band benannten Show *Game of Thrones* in acht Staffeln verfilmt wurde. Bereits im Jahr 2005, sechs Jahre vor dem Start der Serie, der Martins Buchreihe zu globalem Ruhm verhilf, betitelte das News-Magazin *Time* GRRM als „The American Tolkien“<sup>611</sup>, und Lev Grossman schrieb über seinen Stil:

„Martin isn't the best known of America's straight-up fantasy writers. That honor would probably go to upstart Christopher Paolini (*Eragon*), or Robert Jordan (the endlessly turning *Wheel of Time* series), or better yet to ageless grandmistress Ursula K. LeGuin (*A Wizard of Earthsea*). But of those who work in the grand epic-fantasy tradition, Martin is by far the best. In fact, with his newest book, [...] currently descending on bookstores and ascending best-seller lists, this is as good a time as any to proclaim him the American Tolkien. [...] Martin shoots the action from many angles, with a dozen narrators, the better to reflect its gritty, twisty, many-sided nature and its vast cast of would-be queens and kings, rogues, bastards, bandits, madmen, mercenaries, exiles, priests and various uncategorizable wild cards. Martin may write fantasy, but his politik is all real.“<sup>612</sup>

Auch *The Tolkien Society*, eine 1969 gegründete Stiftung, die sich dem Studium, der Aufbereitung und der Präsentation von Tolkiens Werk gewidmet hat, veröffentlichte einen Auszug aus einem Interview mit Martin, der sich über den Einfluss Tolkiens auf sein literarisches Werk äußerte:

„»Tolkien, of all the authors I mentioned earlier, had an impact on me, but Tolkien is right up there at the top. I yield to no one in my admiration for *The Lord of the Rings* – I re-read it every few years. It's one of the great books of the 20th century, but that doesn't mean that I think it's perfect. I keep wanting to argue with Professor Tolkien through the years about certain aspects of it.

He did what he wanted to do very brilliantly, I've said this before, but... I look at the end and it says Aragorn is the king and he says, 'And Aragorn ruled wisely and well for 100 years' or something. It's easy to write that sentence. But I want to know

---

<sup>611</sup> Grossman 2005 :

<https://web.archive.org/web/20081229125934/http://www.time.com/time/magazine/article/0%2C9171%2C1129596%2C00.html>

<sup>612</sup> Grossman 2005 :

<https://web.archive.org/web/20081229125934/http://www.time.com/time/magazine/article/0%2C9171%2C1129596%2C00.html>

what was his tax policy, and what did he do when famine struck the land? And what did he do with all those Orcs? A lot of Orcs left over. They weren't all killed, they ran away into the mountains. Sauron fell down, but you see all the Orcs running away. Did Aragorn carry out a policy of systematic Orc genocide? Did he send his knights out into the hills to kill all the Orcs? Even the little baby Orcs? Or was there Orc rehabilitation going on. Trying to teach the Orcs to be good citizens. And if the Orcs were the result of Elves... could Orcs and Elves intermarry?»<sup>613</sup>

Martin weist mit diesen wenigen Zeilen selbst auf die fundamentalen Unterschiede zwischen Tolkien und ihm hin: Selbst in Tolkiens Erzählung um den Ringkrieg, dem Roman, der in Mittelerde spielt, der Welt definiert durch das Silmarillion, zeigt die Handlung einen Kampf von Gut und Böse; ein Kampf, der mit wenigen Graustufen und vielen harten Kontrasten gezeichnet wird. Die Verderbtheit der Orks, die Schwäche der Menschen, der Stolz der Elben; die Kategorien, in denen Tolkien seine Figuren positioniert, sind sehr klar definiert. Mehr noch; die Orks und andere der Bösewichte zeigen sich mehr als Plotmittel. Sie sind die Gefahr, eine allgegenwärtige Bedrohung, aber keine eigenständigen Charaktere mit individuellen Geschichten, Bedürfnissen, Zielen.

Was macht Martin also anders als sein großer Vorgänger, und wieso ist er für diese Arbeit relevant?

In den bisher erschienenen Büchern – im englischen Original sind es fünf, in der deutschen Übersetzung variiert die Aufteilung zwischen der 1:1-Übertragung und dem Vorgehen, die Bände zu splitten, sodass es zehn deutsche Bände gibt – treten über dreißig Point-of-View-Charaktere auf, und dementsprechend ist *A Song of Ice and Fire* ein Lied, das im Gegensatz zu Tolkiens Werk fast ausschließlich aus Graustufen besteht. Kaum eine Figur, und das bezieht sich nicht nur auf die Erzählercharaktere, hat nicht irgendeine ambivalente Geschichte, die selbst die moralisch verwerflichen Handlungen doch wieder wenn nicht entschuldbar, dann zumindest nachvollziehbar machen.

George R. R. Martin vermittelt den Eindruck, jede Figur, die dem Leser auf den tausenden und abertausenden Seiten seiner Romane begegnet, könnte eine komplett eigene Version der Geschichte erzählen.

---

<sup>613</sup> Martin in Gunner 2019 : <https://www.tolkiensociety.org/2019/09/george-r-r-martin-i-keep-wanting-to-argue-with-professor-tolkien/>

Wie Tolkien hat er eine eigenständige Welt erschaffen. Hauptschauplatz des Geschehens ist der vom mittelalterlichen Europa inspirierte Kontinent Westeros mit der Hauptstadt King's Landing und dem Eisernen Thron, von dem aus das regiert wird, was als die sieben Königslande bezeichnet wird. Um einen Eindruck der Größe der geschaffenen Welt Martins zu vermitteln: Das ihm gewidmete *A Wiki of Ice and Fire* verzeichnet mehr als 3000 benannte Charaktere, die in seinem Werk, der dazugehörigen Historie und den Zusatzsammlungen von Kurzgeschichten vorkommen. Diese Figuren sind größtenteils Mitglieder der zahlreichen adeligen Familien, die in den Kampf um die Macht verwickelt sind.

Der zentrale Konflikt, auf dem die Erzählung basiert, existiert zwischen dem Haus Stark aus dem Norden unter der Führung des ehrenhaften Lord Eddard „Ned“ Stark, dem besten Freund des Königs auf dem Eisernen Thron, Robert Baratheon, und dem Haus Lannister von Casterly Rock, die die Westerlands halten, und aus deren Familie Roberts Ehefrau, Königin Cersei Lannister, stammt.

Robert selbst ist der erste Baratheon auf dem Thron; das zuvor herrschende Haus waren die Targaryen, die einst aus dem Osten auf dem Rücken von riesigen Drachen – mittlerweile längst ausgestorben – kamen, und die als sogenannte Valyrier mit silbernem Haar und violetten Augen am ehesten gängigen Fantasyelementen zugetan sind.

Vor Beginn des ersten Romans ent- oder verführte der damalige Kronprinz, Rhaegar Targaryen, Lyanna Stark, die Schwester von Eddard, die zu diesem Zeitpunkt bereits dem Lord Robert Baratheon versprochen war. Dies und die Tatsache, dass der regierende König Aerys, Rhaegars Vater, ein sadistischer und paranoider Wahnsinniger war, der in der Ermangelung von lebenden Drachen eine Besessenheit mit Feuer entwickelt hatte und jeden zu verbrennen pflegte, in dem er eine Bedrohung sah, löste eine Rebellion unter den großen Häusern aus, die damit endete, dass die Linie der Targaryen fast gänzlich ausgelöscht wurde, Rhaegar und Lyanna zu Tode kamen, und Robert zum neuen König gekrönt wurde.

Um die Situation zu stabilisieren, heiratete er dann Cersei Lannister, deren Vater Tywin zuvor die Hand des Königs Aerys gewesen war, und befriedete so das Reich.

Vierzehn Jahre später setzt die Erzählung ein und wirft eine Vielzahl von Charakteren – unter anderem die Tochter des wahnsinnigen Königs, Daenerys, die im Laufe der Geschichte zu drei echten Drachen kommt – in den Kampf um den Thron.

Obwohl nicht wenige der Ereignisse durch übernatürliche Dinge wie Drachen oder Blutmagie beeinflusst werden, sind es doch die Charaktere, die die Erzählung maßgeblich vorantreiben.

Mitverantwortlich für den Sieg des Usurpators Robert Baratheon ist Ser<sup>614</sup> Jaime Lannister.

Der Leser begegnet Jaime Lannister bereits recht früh im ersten Band. Er ist als Mitglied der Königsgarde Teil des Gefolges von König Robert, das diesen in den Norden zu dem Besuch bei seinem besten Freund Ned Stark begleitet. Er bekleidet aber nicht nur die Funktion des eingeschworenen Leibwächters der Königsfamilie, sondern ist auch der Zwillingsbruder der Königin Cersei:

„He was more interested in the pair that came behind him: the queen’s brothers, the Lannisters of Casterly Rock. The Lion and the Imp, there was no mistaking which was which. Ser Jaime Lannister was twin to Queen Cersei; tall and golden, with flashing green eyes and a smile that cut like a knife. He wore crimson silk, high black boots, a black satin cloak. On the breast of his tunic, the lion of his House was embroidered in golden thread, roaring its defiance. They called him the Lion of Lannister to his face and whispered »Kingslayer« behind his back.

Jon found it hard to look away from him. *This is what a king should look like*, he thought to himself as the man passed.

Then he saw the other one, waddling along half-hidden by his brother’s side. Tyrion Lannister, the youngest of Lord Tywin’s brood and by far the ugliest. All that the gods had given to Cersei and Jaime, they had denied Tyrion. He was a dwarf, half his brother’s height, struggling to keep pace on stunted legs. His head was too large for his body, with a brute’s squashed-in face beneath a swollen shelf of brow. One green eye and one black one peered out from under lank fall of hair so blond it seemed white.”<sup>615</sup>

Jaimes physische Beschreibung entspricht dem konventionellen Bild eines attraktiven Ritters, fast wie aus einem Märchen entsprungen.

George R. R. Martin hat sich mit seinem Werk den Ruf erworben, gerne mit Tropen zu brechen und die Erwartungen seiner Leserschaft zugunsten von cleveren und

---

<sup>614</sup> Die in Westeros übliche Bezeichnung für einen Ritter statt des bei uns gebräuchlichen „Sir“.

<sup>615</sup> Martin AGOT 2011 (1996) : 51

teilweise schockierenden Plottwists in die Irre zu führen. Es ist eine Szene, die Jaime als Charakter beinhaltet, mit der er diesen Ruf im ersten Band erzeugt hat.

Der zweitjüngste Sohn von Eddard Stark, Bran, aus dessen Perspektive einige Kapitel geschrieben sind, hat die Angewohnheit, an den Mauern der Festung und der dazugehörigen Türme hinaufzuklettern. Dabei machen er und der Leser schließlich eine fatale Entdeckung:

„»Stop that!« the woman said. Bran heard the sudden slap of flesh on flesh, then the man’s laughter.

[...]

»All this talk is getting very tiresome, sister,« the man said. »Come here and be quiet.«

[...]

Bran looked in the window.

Inside the room, a man and a woman were wrestling. They were both naked. [...]

There were soft, wet sounds. Bran realized they were kissing. He watched, wide-eyed and frightened, his breath tight in his throat. The man had a hand down between her legs [...]. [...]

Bran saw her face. Her eyes were closed and her mouth was open, moaning. Her golden hair swung from side to side as her head moved back and forth, but still he recognized the queen.

He must have made a noise. Suddenly her eyes opened, and she was staring right at him. She screamed.

Everything happened at once then. The woman pushed away the man wildly, shouting and pointing. Bran tried to pull himself up, [...]and in his panic his legs slipped, and suddenly he was falling. [...] He shot out a hand, grabbed for the ledge, lost it, caught it again with his other hand. He swung against the building. The impact took the breath out of him. Bran dangled, one-handed, panting.

Faces appeared in the window above him.

The queen. And now Bran recognized the man beside her. They looked as much alike as reflections in a mirror.

»He saw us,« the woman said shrilly.

»So he did,« the man said.

Bran’s fingers began to slip. [...] The man reached down. »Take my hand,« he said.

»Before you fall.«

Bran seized his arm and held on tight with all his strength. The man yanked him up to the ledge. »What are you doing?« the woman demanded.

The man ignored her. He was very strong. He stood Bran up on the sill. »How old are you, boy?«

»Seven,« Bran said, shaking with relief. His fingers had dug deep gouges in the man’s forearm. He let go sheepishly.

The man looked at the woman. »The things I do for love,« he said with loathing. He gave Bran a shove.<sup>616</sup>

---

<sup>616</sup> Martin AGOT 2011 (1996) : 84 f.

Diese Tat setzt eine Kette von Ereignissen in Gang, die letztendlich einen ganz Westeros umfassenden Krieg zur Folge haben. Der Leser, der bisher hauptsächlich aus Sicht der Starks in die Erzählung eingeführt wurde, erlebt Jaime Lannister demnach als einen ebenso gutaussehenden wie skrupellosen Mann, der ein inzestuöses Verhältnis zu seiner Schwester pflegt und auch das Leben von Kindern nicht schont.

Seine Rolle als Antagonist ist damit prädefiniert und wird im Laufe der ersten Romane durch allerlei andere Situationen zementiert.

So kommt es beispielsweise zu einem bewaffneten Konflikt zwischen Eddard Stark, der nach dem Tod der letzten Hand des Königs, Lord Jon Arryn, von Robert Baratheon gebeten wurde, diesen in King's Landing zu ersetzen. Zu diesem Zeitpunkt gibt es bereits einige Anhaltspunkte, dass die Lannisters in irgendeiner Weise mit dem versuchten Mord auf Bran – und einem erneuten Anschlag, als dieser im Koma liegt – zu tun haben könnten, jedoch keine festen Beweise.

Der Konflikt erlebt eine neue Eskalationsstufe, als Brans Mutter, Eddards Frau, Lady Catelyn Stark, eine geborene Tully von Riverrun, Jaimes Bruder Tyrion gefangen nimmt, um der ganzen Sache auf den Grund zu gehen.

„Littlefinger walked his horse forward, step by careful step. »What is the meaning of this? This is the Hand of the King.«

»He was the Hand of the King.« The mud muffled the hooves of the blood bay stallion. The line parted before him. On a golden breastplate, the lion of Lannister roared its defiance. »Now, if truth be told, I'm not sure what he is.«

»Lannister, this is madness,« Littlefinger said. »Let us pass. We are expected at the castle. What do you think you're doing?«

»He knows what he's doing,« Ned said calmly.

Jaime Lannister smiled. »Quite true. I'm looking for my brother. You remember my brother, don't you, Lord Stark? He was with us at Winterfell. Fair-haired, mismatched eyes, sharp of tongue. A short man.«

[...]

»Your brother has been taken at my command, to answer for his crimes,« Ned Stark said.

Littlefinger groaned in dismay. »My lords-«

Ser Jaime ripped his longsword from its sheath and urged his stallion forward. [...]

Ned's men had drawn their swords, but they were three against twenty. [...]

»Kill me,« he warned the kingslayer, »and Catelyn will most certainly slay Tyrion.«

Jaime Lannister poked at Ned's chest with the gilded sword that had sipped the blood of the last of the Dragonkings. »Would she? The noble Catelyn Tully of Riverrun murder a hostage? I think ... not.« He sighed. »But I am not willing to chance my brother's life on a woman's honor.« Jaime slid the golden sword into its sheath. »So



I suppose I'll let you run back to Robert and tell him how I frightened you. [...] Tregar, see that no harm comes to Lord Stark. [...]  
Still ... we wouldn't want him to leave here *entirely* unchastened, so«- through the night and the rain, he glimpsed the white of Jaime's smile- »kill his men.«<sup>617</sup>

Ned Stark kann den Mord an seinen Männern nicht verhindern und sieht sein Bild von Jaime als unehrenhaft auf ganzer Linie bestätigt. Nicht, dass es dafür noch viel bräuchte: Eddards Meinung über Jaime steht schon seit Langem fest und fußt auf der Rolle, die dieser bei der Entmachtung des Irren Königs gespielt hat.

„»Kingslayer,« Ned said. [...]  
»Can you trust Jaime Lannister?«  
»He is my wife's twin, a Sworn Brother of the Kingsguard, his life and fortune and honor all bound to mine.«  
»As they were bound to Aerys Targaryen's,« Ned pointed out.  
»Why should I mistrust him? He has done everything I ever asked of him. His sword helped win the throne I sit on.«  
*His sword helped taint the throne you sit on*, Ned thought but he did not permit the words to pass his lips.  
»He swore a vow to protect his king's life with his own. Then he opened that king's throat with a sword.«  
»Seven hells, *someone* had to kill Aerys!«, Robert said, reining his mount to a sudden halt beside an ancient barrow. »If Jaime hadn't done it, it would have been left for you or me.«  
»We were not Sworn Brothers of the Kingsguard,« Ned said. [...]  
»I cannot answer for the gods, Your Grace ... only for what I found when I rode into the throne room that day,“ Ned said. »Aerys was dead on the floor, drowned in his own blood. His dragon skulls stared down from the walls. Lannister's men were everywhere. Jaime wore the white cloak of the Kingsguard over his golden armor. I can see him still. Even his sword was gilded. He was seated on the Iron Throne, high above his knights, wearing a helm fashioned in the shape of a lion's head. How he glittered! [...]  
I was still mounted. I rode the length of the hall in silence, between the long rows of dragon skulls. It felt as though they were watching me, somehow. I stopped in front of the throne, looking up at him. His golden sword was across his legs, its edge red with a king's blood. My men were filling the room behind me. Lannister's men drew back. I never said a word. I looked at him seated there on the throne, and I waited. At last Jaime laughed and got up. He took off his helm, and he said to me, »Have no fear, Stark. I was only keeping it warm for our friend Robert. It's not a very comfortable seat, I'm afraid.«<sup>618</sup>

Diese einzelne Tat vervollständigt für den Leser das erste Bild, das er von Jaime erhält. Eddard Stark bewertet den Mord an Aerys, den zu hassen er selbst unzählig viele

---

<sup>617</sup> Martin AGOT 2011 (1996) : 382 f.

<sup>618</sup> Martin AGOT 2011 (1996) : 114 ff.

Gründe hat, durch die Hand eines geschworenen Leibwächters als charakterverderbend unehrenhaft. In der Kombination mit der Tatsache, dass der Leser mittlerweile auch schon von der Affäre mit seiner Zwillingsschwester weiß, schafft Martin einen Charakter mit einem meisterhaften Spannungsverhältnis.

Der primär als Verräter gesehene Charakter ist physisch schön und attraktiv, nicht erkennbar verschlagen und mit einer so strahlenden Arroganz, dass Eddard Stark noch vierzehn Jahre nach der Begegnung jedes Wort von ihm erinnert.

Dabei kommt auch noch hinzu, dass Jaime Lannister vieles tut, aber eines definitiv nicht: Er neigt nicht zur Übertreibung oder zum Vorspielen falscher Tatsachen. Jaime *ist* so talentiert im Schwertkampf, wie die Erzählungen es besagen.

Für den Leser erweitert sich die Perspektive schlagartig, als Martin Jaime Lannister in *A Storm of Swords* (2000) zum Erzählercharakter werden lässt.

Bis dahin ist in Westeros einiges geschehen: Nicht nur, dass König Robert gestorben ist und Eddard Stark nach der Erkenntnis, dass es sich bei den drei Kindern der Königin, einschließlich des Kronprinzen Joffrey, mit dem Stark seine Tochter Sansa verlobt hat, um Jaimes Bastarde handeln muss – was sie alle für die Thronfolge ausschließt – hingerichtet wurde, sondern es ist auch ein gewaltiger Krieg zwischen mehreren daraus resultierenden Thronprätendenten ausgebrochen, darunter Roberts jüngere Brüder Stannis und Renly. Auch Eddards ältester Sohn Robb zieht in den Krieg, um die Tötung seines Vaters zu rächen und seine beiden Schwestern, Sansa und Arya, die zuletzt in der Hauptstadt gesehen wurden und die er als Geiseln der Lannisters wähnt, zu befreien.

Tatsächlich gelingt es dem jungen Robb Stark, Jaime Lannister gefangen zu nehmen<sup>619</sup>; dabei kommt es zu einem aussagekräftigen Dialog zwischen ihm und Robbs Mutter, Lady Catelyn, deren Sohn Bran er aus dem Fenster gestoßen hatte. Zunächst unterstreichen Catelyns Impressionen von Jaime all das, was der Leser bisher über ihn weiß; ihre Gedanken „Was there ever a man as beautiful or as vile as this one?“<sup>620</sup> ist eine perfekte Zusammenfassung für einen Byronic Villain, genauso wie sein Selbstbekenntnis in den ersten Momenten des Gesprächs:

---

<sup>619</sup> Vgl. Martin AGOT 2011 (1996) : 700 ff.

<sup>620</sup> Martin ACOK 2011 (1999) : 791

„Jaime gave a chuckle. »If there are gods, why is the world so full of pain and injustice?«

»Because of men like you.«

»There are no men like me. There's only me.«

*There is nothing here but arrogance and pride, and the empty courage of a madman. I am wasting my time with this one. If there was ever a spark of honor in him, it is long dead.*<sup>621</sup>

Die Selbstdarstellung als einzigartig und der Zynismus bezüglich der Existenz der Götter – oder ihrer Bereitschaft bzw. Macht, Einfluss zu nehmen – sind beides hervorragende Beispiele für die byronischen Qualitäten des Charakters, genauso wie die starke Reaktion, die er in seinem Gegenüber auslöst. Lady Catelyn reagiert ausgesprochen emotional auf Jaimes Arroganz und seine herablassende Art.

Sie sprechen daraufhin über den Beginn der Rebellion gegen den irren König Aerys, an dessen Beginn die mutmaßliche Entführung von Lyanna Stark stand. Zu diesem Zeitpunkt war Lady Catelyn noch mit Eddard Starks älterem Bruder, Brandon Stark, verlobt.

„»Brandon was different from his brother, wasn't he? He had blood in his veins instead of cold water. More like me.«

»Brandon was nothing like you.«

»If you say so. You and he were to wed.«

»He was on his way to Riverrun when ...[...] he heard about Lyanna, and went to King's Landing instead. It was a rash thing to do.« [...]

Jaime poured the last half cup of wine. »He rode into the Red Keep with a few companions, shouting for Rhaegar to come out and die. But Rhaegar wasn't there. Aerys sent his guards to arrest them all for plotting his son's murder. The others were lords' sons too, it seems to me.«

[...]

It was queer how she still remembered the names, after so many years. »Aerys accused them of treason and summoned their fathers to court to answer the charge, with the sons as hostages. When they came, he had them murdered without trial. Fathers and sons both.«

»There were trials. Of a sort. Lord Rickard<sup>622</sup> demanded trial by combat, and the king granted the request. Stark armored himself as for battle, thinking to duel one of the Kingsguard. Me, perhaps. Instead they took him to the throne room and suspended him from the rafters while two of Aerys' pyromancers kindled a blaze beneath him. The king told him that *fire* was the champion of House Targaryen. So all Lord Rickard needed to do to prove himself innocent of treason was ... well, not to burn.

When the fire was blazing, Brandon was brought in. His hands were chained behind his back, and around his neck was a wet leathern cord attached to a device the king

---

<sup>621</sup> Martin ACOK 2011 (1999) : 791

<sup>622</sup> Der Vater von Brandon, Eddard und Lyanna Stark

had brought from Tyrosh. His legs were left free, though, and his longsword was set down just beyond his reach.

The pyromancers roasted Lord Rickard slowly, banking and fanning that fire carefully to get a nice, even heat. His cloak caught fire first, and then his surcoat, and soon he wore nothing but metal and ashes. Next he would start to cook, Aerys promised ... unless his son could free him. Brandon tried, but the more he struggled, the tighter the cord constricted around his throat. In the end he strangled himself.

As for Lord Rickard, the steel of his breastplate turned cherry red before the end, and his gold melted off his spurs and dripped down into the fire. I stood at the foot of the Iron Throne in my white armor and white cloak, filling my head with thoughts of Cersei. After, Gerold Hightower himself too me aside and said to me, »You swore a vow to guard the king, not to judge him.« That was the White Bull, loyal to the end and a better man than me, all agree.«<sup>623</sup>

Obwohl er betont, dass sein Mord an Aerys keine Rache für den grausamen Tod der beiden Starks war, verändert diese Erzählung, die er Catelyn gegenüber preisgibt, die Wahrnehmung des Lesers – weniger bezüglich Jaimes Ehre oder dem Mangel daran, aber doch in Bezug auf die Umstände seines Dienstes an dem König.

Catelyn entscheidet sich, ihn aus seiner Gefangenschaft zu befreien, nachdem er einen Schwur leistet, ihr ihre Töchter Sansa und Arya zurückzuschicken. Sie schickt ihn zusammen mit Brienne of Tarth fort, einer ihr zur Treue verpflichteten und Waffen tragenden Frau von adeligem Geblüt<sup>624</sup>.

Die gemeinsame Reise erlaubt sowohl Brienne als auch dem Leser einen verblüffenden neuen Einblick in den Charakter des Jaime Lannister:

„»Why did you take the oath?« she demanded. »Why don the white cloak if you meant to betray all it stood for?“

*Why?* What could he say that she might possibly understand? »I was a boy. Fifteen. It was a great honor for one so young.«

»That is no answer,« she said scornfully.

*You would not like the truth.* He had joined the Kingsguard for love, of course.“<sup>625</sup>

Aus Liebe – das ist erneut die Begründung für sein Handeln, ganz genau wie in dem Moment, als er Bran aus dem Turmfenster stößt. Tatsächlich kommt es zu dieser Entwicklung auf Drängen Cerseis hin: Sie ist zu dem damaligen Zeitpunkt mit ihrem

---

<sup>623</sup> Martin ACOK 2011 (1999) : 797f.

<sup>624</sup> Vgl. Martin ASOS 2011 (2000) : 18 ff.

<sup>625</sup> Martin ASOS 2011 (2000) : 155 f.

Vater Tywin Lannister, der Hand des Königs<sup>626</sup>, in der Hauptstadt, und sorgt dafür, dass Jaime in die Königsgarde aufgenommen wird, damit dieser in ihrer Nähe sein kann und nicht eine andere Frau heiratet. Ihr Plan, gemeinsam in King's Landing zu sein, geht jedoch nicht auf, da Tywin Lannister entrüstet darüber, dass ihm durch die Berufung in die Königsgarde der Erbe gestohlen wurde, gemeinsam mit ihr die Hauptstadt verlässt.

Es ist die Kombination aus Cerseis Intrige, um ihren geliebten Zwillingsbruder in ihrer Nähe zu behalten, und seiner jugendlichen Naivität, die ihn letzten Endes also in die Königsgarde bringt. Der Leser stellt an dieser Stelle fest, dass die Machtdynamik, die beispielsweise beim heimlichen Stelldichein im Turm von Winterfell existierte, und bei der Jaime als ein maskuliner Aggressor auftrat, in ihrem Fundament deutlich ausgewogener oder sogar deutlich zugunsten von Cerseis Einfluss geht. Sie ist der ältere Zwilling und in allen möglichen Situationen der Kopf der Entscheidungen; ihr Einfluss hat eine korrumpierende Wirkung auf Jaimes Charakter; das ursprünglich positive Bild des blutjungen und edlen Ritters wurde nach und nach davon verändert und pervertiert.

So erinnert sich Jaime selbst an seine Nachtwache kurz bevor Ser Arthur Dayne – der legendärste aller Krieger in Westeros – ihn zum Ritter schlug:

„It had been years since his last vigil. *And I was younger then, a boy of fifteen years.* He had worn no armor then, only a plain white tunic. The sept<sup>627</sup> where he'd spent the night was not a third as large as any of the Great Sept's seven transepts. Jaime had laid his sword across the Warrior's<sup>628</sup> knees, piled his armor at his feet, and knelt upon the rough stone floor before the altar. When dawn came his knees were raw and bloody. »All knights must bleed, Jaime,« Ser Arthur Dayne had said, when he saw. »Blood is the seal of our devotion.« With dawn he tapped him on the shoulder; the pale blade was so sharp that even that light touch cut through Jaime's tunic, so he bled anew. He never felt it. A boy knelt; a knight rose. *The Young Lion, not the Kingslayer.*“<sup>629</sup>

---

<sup>626</sup> Das höchste Amt in Westeros. Die Hand des Königs übernimmt Aufgaben in Verwaltung und Organisation, vertritt den Monarchen aber auch in Themen der Rechtsprechung und entscheidet über Finanzen.

<sup>627</sup> Ein kirchenähnlicher Tempel

<sup>628</sup> Schutzgottheit der Krieger und Ritter

<sup>629</sup> Martin AFFC 2011 (2005) : 176 f.

Martin zeichnet hier eine spannende Parallele zu der Haltung, in der Eddard Stark Jahre später Jaime im Thronsaal auffindet: Das Schwert auf den Knien.

Der eine Moment beschreibt die Initiation in einen heiligen Bund, den der Ritter, die auch in Westeros alle ritterlichen Tugenden zu ehren schwören, der andere das, was für Jaime den absoluten und unwiderruflichen Ehrverlust bedeutet.

Er hat sich über die Jahre eine Fassade aus Arroganz aufgebaut – eine, die nicht nur nach außen gerichtet ist, um mit dem Bild, das die Welt seit seiner Tat von ihm hat, zurechtzukommen, sondern auch oder sogar vor allem nach innen. Jaimes Selbstbild ist zutiefst fragil, außer seinem Verrat, seiner Schwertkunst und seiner Liebe zu Cersei gibt es keine Punkte, über die er sich definiert.

Gegen seine Schwester handelt er selten, aber wenn, dann zumeist aus Zuneigung zu seinem jüngeren Bruder Tyrion, dem intelligentesten, doch kleinwüchsigen Sohn Tywin Lannisters, der diesen aufgrund seiner körperlichen Missbildungen, seiner Unattraktivität und der Tatsache, dass seine Mutter bei der Geburt Tyrions verstarb, vollkommen ablehnt.

Jaime ist der einzige aus der engeren Familie, der zu seinem jüngeren Bruder ein inniges Verhältnis pflegt, größtenteils geprägt von gegenseitigem Vertrauen.

Wie komplex seine Gedankenwelt ist, wird dem Leser und zu großen Teilen auch Jaime erst bewusst, als dieser sich auf der Reise mit Brienne befindet und damit alle drei seiner Definitionspunkte eine Störung erfahren. Weit abseits von Cersei befindet er sich in der außergewöhnlichen Lage, von Lady Catelyn zu einem Schwur genötigt worden zu sein, ihre Töchter, sollten diese noch leben, nach Hause zurückzuschicken. Seine Begleiterin Brienne ist eine der wenigen Frauen, die entgegen der weiblichen Tradition in Westeros hervorragend mit einem Schwert umgehen können und aufgrund ihres großen Körperbaus auch einiges an Kraft besitzt. Diese kämpferischen Vorzüge sind für Brienne zeit ihres Lebens aber eher von Nachteil gewesen, gilt ihre optische Erscheinung doch als unattraktiv.

Auch Jaime denkt von ihr wieder und wieder als „ugly“<sup>630</sup>, bemerkt auf ihrer gemeinsamen Reise aber:

*„What a wretched creature this one is. She reminded him of Tyrion in some queer way, though at first blush two people could scarcely be any more dissimilar. Perhaps*

---

<sup>630</sup> Martin ASOS 2011 (2000) : 154

it was that thought of his brother that made him say, »I did not intend to give offense, Brienne. Forgive me.«  
»Your crimes are past forgiving, Kingslayer.«  
»That name again.« Jaime twisted idly in his chains. »Why do I enrage you so? I've never done you harm that I know of.«  
»You've harmed others. Those you were sworn to protect. The weak, the innocent ...«  
»... the king?« It always came back to Aerys. »Don't presume to judge what you do not understand, wench.«<sup>631</sup>

Brienne ist nicht nur die Antifolie zu Cersei, die als eine der attraktivsten Frauen in Westeros gilt, sondern auch die zu Jaime selbst: Sie verkörpert die ritterlichen Ideale von Ehre und Tugend, obwohl ihr ein derartiger Rang als Frau kulturell verwehrt bleibt.

Briennes idealistische Vorstellungen vom Rittertum und die Hartnäckigkeit, mit der sie den Befehl von Lady Catelyn zu erfüllen versucht, bringen Jaime fernab von Cerseis Einfluss und ohne eigene Agenda in neuartige sowohl interne als auch externe Konflikte. Er wird mit ihr direkter und ehrlicher, als er es sonst in jeder anderen Konstellation zu sein scheint:

„»It is a rare and precious gift to be a knight,« she said, »and even more so a knight of the Kingsguard. It is a gift given to few, a gift you scorned and soiled.«  
*A gift you want desperately, wench, and can never have.* »I earned my knighthood. Nothing was given to me. I won a tourney mêlée at thirteen, when I was yet a squire. At fifteen, I rode with Ser Arthur Dayne against the Kingswood Brotherhood, and he knighted me on the battlefield. It was that white cloak that soiled me, not the other way around. So spare me your envy. It was the gods who neglected to give you a cock, not me.«<sup>632</sup>

Jaime wagt an dieser Stelle erstmals den Ansatz einer verbalen Verteidigung – er betont, dass er vorher rein war, und dass es die Bürde seiner Rolle, seiner Funktion war, die ihn befleckte und nicht andersherum.

Die Dynamik von Brienne und Jaime erfährt eine dramatische Veränderung, als sie von einer berüchtigten Söldnergruppe attackiert und gefangen genommen werden. Obwohl Jaime geistesgegenwärtig genug ist, ihre Angreifer über ihrer beider

---

<sup>631</sup> Martin ASOS 2011 (2000) : 155

<sup>632</sup> Martin ASOS 2011 (2000) : 158

finanziellen Wert als Geiseln zu informieren<sup>633</sup>, lässt sich die Situation nicht vollständig deeskalieren. Es kommt zu Jaimes persönlicher Katastrophe: Die Söldner schlagen ihm seine Schwerthand ab.

Damit bricht eine der essentiellen Säulen von Jaimes Charakter unwiederbringlich zusammen.

„»Jaime,« Brienne whispered, so faintly he thought he was dreaming it. »Jaime, what are you doing?«

»Dying,« he whispered back.

»No,« she said, »no, you must live.«

He wanted to laugh. »Stop telling me what to do, wench. I'll die if it pleases me.«

»Are you so craven?«

The word shocked him. He was Jaime Lannister, a knight of the Kingsguard, he was the Kingslayer. No man had ever called him craven. Other things they called him, yes; oathbreaker, liar, murderer. They said he was cruel, treacherous, reckless. But never craven.

[...]

*Craven, Jaime thought [...]. Can it be? They took my sword hand. Was that all I was, a sword hand? Gods be good, is it true?*<sup>634</sup>

Jaime verliert damit nicht nur die eine Sache, in der er gut war – seine Schwerthand war auch die, mit der er König Aerys tötete, und, was neben diesem gravierenden Erlebnis vielleicht am wichtigsten ist: Sie stellt die physische Verbindung zu seiner Zwillingschwester dar.

Bereits im ersten Band verrät Cersei, von Eddard Stark mit ihrer Affäre konfrontiert:

„»Your brother?« Ned said. »Or your lover?«

»Both.« She did not flinch from the truth. »Since we were children we were together. And why not? The Targaryens wed brother to sister for three hundred years, to keep the bloodlines pure. And Jaime and I are more than brother and sister. We are one person in two bodies. We shared a womb together. He came into this world holding my foot, our old maester said. [...].«<sup>635</sup>

In dem gleichen Kapitel, in dem er auch seine Hand verliert, denkt Jaime zuvor fast im gleichen Wortlaut über die Sache nach, so, als hätten er und Cersei die Argumentation, bei den Targaryen wäre die Geschwisterehe eine lange Tradition

---

<sup>633</sup> Vgl. Martin ASOS 2011 (2000) : 294

<sup>634</sup> Martin ASOS 2011 (2000) : 415

<sup>635</sup> Martin AGOT 2011 (1996) : 485



gewesen, schon so oft als Rechtfertigung benutzt, dass diese sich eingebrannt hat<sup>636</sup>. Jaime geht sogar noch einen Schritt weiter und denkt darüber nach, die Beziehung zu Cersei öffentlich zu machen und sie offiziell zu heiraten, und danach seinen Sohn mit seiner Tochter zu vermählen.

Schließlich, so denkt er, hat er vor, Sansa Stark, Catelyns und Eddards Tochter und Geisel seiner Familie, die bisherige Verlobte von Joffrey, tatsächlich zu ihrer Mutter zurückzuschicken, wie er es geschworen hat, da: „It was not like to win him back his lost honor, but the notion of keeping faith when they all expected betrayal amused him more than he could say.“<sup>637</sup>

Es vertieft sich der Eindruck, dass Jaime auch vor sich selbst eine Fassade aufgebaut hat, mit der er sich davon abhält, den Schmerz über seine verlorene Ehre zu konfrontieren. Er ist dementsprechend kein zuverlässiger Erzähler an diesem Punkt. Mit dem Verlust seiner Hand und der Trennung von den wenigen Dingen, die Jaime noch wichtig waren, kommt jedoch eine völlig neue Dynamik in seinen Plot.

Es kommt zu einem Gespräch von Jaime und Brienne kurz nach seiner Verstümmelung, als sie die Gelegenheit erhalten, ein Bad zu nehmen und Jaime darauf besteht, in der gleichen Wanne zu baden wie sie.

Was als ein Gespräch ganz ähnlich wie viele ihrer anderen beginnt, nimmt bald deutlich andere Wendungen. Dabei ist nicht das Interessanteste, dass Jaime plötzlich eine körperliche Reaktion auf Briennes Nacktheit erlebt<sup>638</sup>, sondern wie das Erlebnis der Verletzung ihn nahbarer und offener hat werden lassen. Der Schock darüber sitzt tief und hat Risse in Jaimes arroganter Schutzschicht entstehen lassen. Er fühlt sich nicht wie er selbst, als er anfängt, erneut über die Rebellion und seine Beteiligung daran zu sprechen, besonders auch über seinen Eindruck von Robert Baratheon, der, so sagt er, nicht aus Liebe, sondern „for pride, a cunt, and a pretty face“<sup>639</sup> gehandelt hätte.

Die Ehrlichkeit, die Jaime in dem sich entspannenden Gespräch aufbringt, ist nicht mehr nur für *shock value* da, es geht nicht mehr nur darum, seinen Gegenüber mit

---

<sup>636</sup> Vgl. Martin ASOS 2011 (2000) : 287

<sup>637</sup> Martin ASOS 2011 (2000) : 287

<sup>638</sup> Vgl. Martin ASOS 2011 (2000) : 505

<sup>639</sup> Martin ASOS 2011 (2000) : 505

seinem Stolz und seiner Kälte zu provozieren. Stattdessen liefert er einen packenden und erschreckenden Bericht über die letzten Tage von Aerys' Herrschaft, in denen er seine Schwiegertochter als Geisel hielt und die letzten Berater verschlissen hat<sup>640</sup>.

Und dann enthüllt Jaime erstmals vollständig den Plan des irren Königs mit seinen Pyromantikern:

„»My sworn brothers were all away, you see, but Aerys liked to keep me close. I was my father's son, so he did not trust me. [...] So I heard it all.« He remembered how Rossart's eyes would shine when he unrolled his maps to show where *the substance* must be placed. Garigus and Belis where the same. »Rhaegar met Robert on the Trident, and you know what happened there. When the word reached court, Aerys packed the queen off to Dragonstone with Prince Viserys. Princess Elia<sup>641</sup> would have gone as well, but he forbade it. Somehow he had gotten it into his head that Prince Lewyn<sup>642</sup> must have betrayed Rhaegar on the Trident, but the thought he could keep Dorne loyal so long he kept Elia and Aegon by his side. *The traitors want my city, I heard him tell Rossart, but I'll give them naught but ashes. Let Robert be king over charred bones and cooked meat.* [...] Aerys meant to have the greatest funeral pyre of them all. [...]

Ned Stark was racing south with Robert's van, but my father's forces reached the city first. Pycelle convinced the king that his Warden of the West had come to defend him, so he opened the gates. [...] My father had held back from the war, brooding on all the wrongs Aerys had done him and determined that House Lannister should be on the winning side. The Trident decided him.

It fell to me to hold the Red Keep, but I knew we were lost. I sent to Aerys asking his leave to make terms. My man came back with a royal command. *'Bring me your father's head, if you are no traitor!'* Aerys would have no yielding. [...]

The water had grown cold. When Jaime opened his eyes, he found himself staring at the stump of his sword hand. *The hand that made me Kingslayer.* The goat had robbed him of his glory and his shame, both at once. *Leaving what? Who am I now?*<sup>643</sup>

Das Bild, das der Leser von König Aerys und seiner Herrschaft hatte, vervollständigt sich hiermit, und zeigt nach vielen Andeutungen in diese Richtung nun das tiefschürfende Dilemma, in dem sich der junge Jaime befinden haben muss. Nicht nur, dass König Aerys den Kopf seines Vaters verlangte, er plante zudem eine Substanz namens Wildfire an strategischen Punkten unter und in der Stadt zu platzieren. Wildfire löst, wenn entzündet, unkontrollierbare Flammen aus, die selbst auf Wasser lodern und auch schwer entflammbare Materialien wie Leder oder Stahl

---

<sup>640</sup> Vgl. Martin ASOS 2011 (2000) : 505 f.

<sup>641</sup> Rhaegar Targaryens Ehefrau

<sup>642</sup> Prinzessin Elia's Onkel und Mitglied der Königgarde

<sup>643</sup> Martin ASOS 2011 (2000) : 506 f.

zum Brennen bringen können. Bereits aus wenigen Tropfen Wildfire kann eine nicht einzudämmende Feuersbrunst entstehen. Die Auswirkungen auf die Stadt King's Landing wären bei dem Plot, den Aerys und seine Feuergildemitglieder erdacht hatten, nicht weniger als fatal gewesen; für Jaime hing das Leben von einer Million Menschen an einem seidenen Faden, gespannt über einem mit Zündhölzern spielenden Wahnsinnigen.

Diese Wahrheit, die die Entscheidung, den Tyrannen zu ermorden endgültig rechtfertigt, teilt er nun im Bad mit Brienne.

„The wench looked ridiculous, clutching her towel to her meager teats with her thick white legs sticking out beneath. »Has my tale turned you speechless? Come, curse me or kiss me or call me a liar. *Something*.«

»If this is true, how is it no one knows?«

[...]

Jaime laughed. »Do you think the noble Lord of Winterfell wanted to hear my feeble explanations? Such an *honorable* man. He only had to look at me to judge me guilty.« Jaime lurched to his feet, the water running cold from his chest.

»By what right does the wolf judge the lion? *By what right?*« A violent shiver took him, and he smashed his stump against the tub as he tried to climb out.

Pain shuddered through him ... and suddenly the bathhouse was spinning. Brienne caught him before he could fall. Her arm was gooseflesh, clammy and chilled, but she was strong, and gentler than he would have thought. *Gentler than Cersei*, he thought as she helped him from the tub, his legs wobbly as a limp cock. »Guards!« he heard the wench shout. »The Kingslayer!«

*Jaime*, he thought, *my name is Jaime.*”<sup>644</sup>

Sein Geständnis und die Erklärung seines Dilemmas finden an dieser Stelle einen emotionalen Höhepunkt mit seinem Zusammenbruch. Jaime teilt seinen Schmerz über die Ungerechtigkeit der moralischen Verurteilung und fühlt gleichzeitig eine ungewohnte Nähe zu Brienne, die ihm sanfter, liebevoller vorkommt als die bisher unantastbare Cersei.

In seiner gedanklichen Beteuerung, sein Name sei Jaime, liegt die gesamte Tragik des Charakters. „»The things I do for love«“<sup>645</sup>, der Satz, den er sagt, als er Bran aus dem Fenster stößt, hat jetzt mehr Bedeutung denn je.

Von diesem Zeitpunkt an ist nichts mehr wie zuvor.

---

<sup>644</sup> Martin ASOS 2011 (2000) : 507 f.

<sup>645</sup> Martin AGOT 2011 (1996) : 85

Trotz des Verlustes seiner Schwerthand begleitet der Rezipient Jaime im Folgenden bei deutlich heldenhafteren Taten. Als Brienne und er voneinander getrennt werden und er freikommt, sie jedoch die Gefangene derer bleibt, die ihn verstümmelt hatten, dreht er um und kehrt für sie zurück, nur um festzustellen, dass die Söldner sie zusammen mit einem ausgewachsenen Bären in eine Kampfgrube geworfen, ihre Rüstung gegen ein Kleid ausgetauscht und sie lediglich mit einem stumpfen Schwert ausgestattet haben, um zuzusehen, wie sie brutal getötet wird<sup>646</sup>.

„»I'll pay her bloody ransom. Gold, sapphires, whatever you want. Pull her out of there.«  
»You want her? Come and get her.«  
So he did. [...]  
»Kingslayer?« he heard Brienne say, astonished.  
»Jaime.«<sup>647</sup>

Mit Selbstbewusstsein korrigiert Jaime Brienne dieses Mal, was seinen Namen angeht, und erscheint endlich losgelöst von Titeln und Beinamen. Genauso scheint Jaimes Verbindung zu Cersei nachhaltig gestört worden zu sein.

So sieht er sie, als sie sich nach langer Trennung schließlich wiederbegegnen und gemeinsam die Trauerfeierlichkeiten zum Tod ihres Vaters Tywin Lannister besuchen, in völlig neuem Licht:

„Jaime knew the look in his sister's eyes. He had seen it before [...] when she burned the tower of the Hand. The green light of the wildfire had bathed the face of the watchers, so they looked nothing so much as rotting corpses, a pack of gleeful ghouls, but some of the corpses were prettier than others. Even in the baleful glow, Cersei had been beautiful to look upon. [...] *She's crying*, Jaime had realized, but whether it was from grief or ecstasy he could not have said.  
The sight had filled him with disquiet, reminding him of Aerys Targ-aryen [sic] and the way a burning would arouse him. [...] Relations between Aerys and his queen had been strained during the last years of his reign. The slept apart [...]. But whenever Aerys gave a man to the flames, Queen Rhaella would have a visitor in the night. The day he burned his mace-and-dagger Hand, Jaime and Jon Darry had stood at guard outside her bedchamber whilst the king took his pleasure. »You're hurting me,« they had heard Rhaella cry through the oaken door. »You're *hurting* me.« In some queer way, that had been worse than Lord Chelsted's screaming. »We are sworn to protect her as well,« Jaime had finally been driven to say. »We are,« Darry allowed, »but not from him.«

---

<sup>646</sup> Vgl. Martin ASOS 2011 (2000) : 616 f.

<sup>647</sup> Martin ASOS 2011 (2000) : 617

[...]

*Let him be king over charred bones and cooked meat*, Jaime remembered, studying his sister's smile. *Let him be the king of ashes.*"<sup>648</sup>

Es ist von besonderer Wichtigkeit, dass Cersei Jaime hier nicht an die weinende Königin Rhaella erinnert, sondern an den irren König selbst, den zu töten Jaimes Leben so sehr verändert hat.

Ihr Verhältnis ist überaus gespalten. Als Cersei durch ihre eigenen politischen Machenschaften in Bedrängnis gerät und von dem High Septon<sup>649</sup> unter Arrest gestellt wird, fällt seine Reaktion auf ihren brieflichen Hilferuf anders als erwartet aus:

„Jaime read it in the window seat, bathed in the light of that cold white morning. Qyburn's words were terse and to the point, Cersei's fevered and fervent. *Come at once*, she said. *Help me. Save me. I need you now as I have never needed you before. I love you. I love you. I love you. Come at once.*

Vyman was hovering by the door, waiting, and Jaime sensed that Peck was watching too. »Does my lord wish to answer?« the maester asked, after a long silence.

A snowflake landed on the letter. As it melted, the ink began to blur. Jaime rolled the parchment up again, as tight as one hand would allow, and handed it to Peck.

»No,« he said. »Put this in the fire.«"<sup>650</sup>

Wie der Weg von Jaime Lannister schlussendlich endet, ist für den Leser bisher nicht abzusehen, da die letzten zwei Werke der Reihe, *The Winds of Winter* und *A Dream of Spring*, bislang nicht erschienen sind und Jaimes Reise seit dem letzten Roman, *A Dance with Dragons* aus dem Jahr 2011, unvollendet ist. Wo er sich also im Gesamtwerk auf dem Spektrum zwischen Held und Bösewicht schlussendlich positionieren wird, bleibt abzuwarten. Was aber aus den bisher erschienen Werken ersichtlich ist, mag das Statement sein, dass George R.R. Martin das zu Tolkien ist, was Byron zu Milton ist; die humanisierte Variante eines ähnlichen Stoffes. An Jaime Lannister zeigt Martin mithilfe des altbekannten Inzestmotivs die desaströsen Folgen auf die Psyche des byronischen Charakters, sollte der Inzestwunsch mit der (Zwillings-)Schwester erfüllt werden. Gleichzeitig wird in der Welt von *A Song of Ice and Fire* auch immer wieder deutlich, dass selbst ein Charakter, der mit seiner Schwester, der

---

<sup>648</sup> Martin AFFC 2011 (2005) : 330 f.

<sup>649</sup> Der höchste religiöse Würdenträger der in Westeros dominanten Religion

<sup>650</sup> Martin AFFC 2011 (2005) : 958

Königin, schläft, und einen Jungen aus dem Fenster stößt, nicht das tiefste Schwarz der Graustufenschattierungen erreicht hat ... nicht in einem Setting, in dem es Figuren wie den Irren König gibt, in dem Menschen gekocht oder in Bärengruben geworfen, verstümmelt und regelmäßig vergewaltigt werden.

Trotzdem bleibt es letzten Endes eine Frage der Ehre mit einer kaum zu fassenden Antwort: Wie ist es miteinander vereinbar, dass die Tat, die Jaime ultimativ und vermeintlich unwiederbringlich seine Ehre kostete, gleichzeitig Hunderttausenden das Leben rettete? War nicht der Schutz von Unschuldigen sein ritterlicher Schwur, noch bevor er schließlich als Mitglied der Königsgarde explizit auf den König vereidigt wurde?

Letzten Endes zeigt Martin deutlich auf, dass der Ehrverlust für Jaime letzten Endes unvermeidbar war, eröffnet ihm aber über sein Versprechen Catelyn gegenüber einen möglichen Ausweg. Sansa Stark, Catelyns und Eddards Tochter, ist mittlerweile aus der Geiselhaft der Lannisters entkommen, gilt aber nach wie vor nicht als in Sicherheit. Deswegen überreicht Jaime Brienne ein Schwert, das aus dem eingeschmolzenen Langschwert von Eddard Stark angefertigt wurde.

„Is that Valyrian steel? I have never seen such colors.«

»Nor I. [...] Take it. [...] A sword so fine must bear a name. It would please me if you would call this one Oathkeeper. One more thing. The blade comes with a price. [...] Both of us swore oaths concerning Sansa Stark. Cersei means to see that the girl is found and killed, wherever she has gone to ground ...«

Brienne's homely face twisted in fury. »If you believe that I would harm my lady's daughter for a sword, you-«

»Just listen,« he snapped, angered by her assumption. »I want you to find Sansa first, and get her somewhere safe. How else are the two of us going to make good our stupid vows to your precious dead Lady Catelyn?«

[...]

»Jaime ...«

»Kingslayer,« he reminded her. [...]

» [...] Why protect her?«

[...] »I have made kings and unmade them. Sansa Stark is my last chance for honor.«<sup>651</sup>

Jaimes letzte Chance auf Ehre – nicht nur für ihn erfüllt die junge Sansa Stark in der Reihe eine zentrale Rolle.

---

<sup>651</sup> Martin ASOS 2011 (2000) : 1008 f.

Auch ein anderer Mann muss sich mit Fragen der Ehre und Ritterlichkeit in Bezug auf Lady Sansa auseinandersetzen.

Anders als Jaime ist dieser Charakter in den bisher erschienenen Büchern niemals ein Erzähler, sodass der Rezipient ausschließlich auf die Begegnungen des Charakters mit anderen Figuren aus deren jeweiliger Sicht zurückgreifen kann. Es handelt sich um Sandor Clegane, „a tall knight with black hair and burn scars on his face“<sup>652</sup>, genannt the Hound, einen Mann, der den Lannisters dient, und der als eine Art Leibwächter des Kronprinzen Joffrey Baratheon – Königin Cerseis und Jamies erstem heimlichen Bastard – fungiert.

Über Sandor Clegane ist neben seinen auffälligen Brandnarben vor allem auch sein älterer Bruder bekannt, Ser Gregor Clegane, der einen extrem negativen Ruf in Westeros trägt.

Eddard Stark reflektiert über diesen:

„He was huge, the biggest man that Eddard Stark had ever seen. [...] Unlike his brother, Ser Gregor did not live at court. He was a solitary man who seldom left his own lands, but for wars and tourneys. [...] Some said it had been Gregor who'd dashed the skull of the infant prince Aegon Targaryen against a wall, and whispered that afterward he had raped the mother, the Dornish princess Ela, before putting her to the sword. These things were not said in Gregor's hearing. [...] He was soon to be married for the third time, and one heard dark whispering about the deaths of his first two wives. It was said that his keep was a grim place where servants disappeared unaccountably and even the dogs were afraid to enter the hall. And there had been a sister who had died young under queer circumstances, and the fire that had disfigured his brother, and the hunting accident that had killed their father. Gregor had inherited the keep, the gold, and the family estates. His younger brother Sandor had left the same day to take service with the Lannisters as a sworn sword, and it was said that he had never returned [...].“<sup>653</sup>

Sandor und seinen ausgesprochen gefährlichen Bruder umgibt also eine Vielzahl von Schreckensgeschichten, die das *Kinslaying*, den Verwandtenmord, eine der größten Verbrechen gegen die Ehre in Westeros, implizieren.

In seiner Funktion als Leibwächter des Prinzen macht auch Sandor auf dem Weg zur Hauptstadt Sansas Bekanntschaft; sie wird zu diesem Zeitpunkt bereits als die

---

<sup>652</sup> Martin AGOT 2011 (1996) : 74

<sup>653</sup> Martin AGOT 2011 (1996) : 313 f.

Verlobte des Prinzen angesehen. Seine prominenten Brandnarben und sein aggressives Auftreten erschrecken sie dabei zunächst:

„[...] Sansa could not take her eyes off the third man. He seemed to feel the weight of her gaze. Slowly he turned his head. Lady<sup>654</sup> growled. A terror as overwhelming as anything Sansa Stark had ever felt filled her suddenly. She stepped backward and bumped into someone.

Strong hands grabbed her by the shoulders, and for a moment Sansa thought it was her father, but when she turned, it was the burned face of Sandor Clegane looking down at her, his mouth twisted in a terrible mockery of a smile. »You are shaking, girl,« he said, his voice rasping. »Do I frighten you so much?«

He did, and had since she had first laid eyes on the ruin that fire had made of his face, though it seemed to her now that he was not half so terrifying as the other. Still, Sansa wrenched away from him, and the Hound laughed, and Lady moved between them, rumbling a warning.“<sup>655</sup>

Sansa wurde entsprechend eines traditionellen weiblichen Rollenbildes erzogen, das sich hauptsächlich um das Erreichen eines hohen sozialen Status durch eine passende Vermählung und die darauffolgenden Pflichten als Gemahlin, Mutter und – gemäß ihres Ranges – der Anleitung eines Haushalts mit vielen Bediensteten und den Vasallen ihres zukünftigen Mannes dreht. Als älteste Tochter des Lord Stark ist ihr Rang bereits ausgesprochen hoch in Westeros, ihre Herkunft bedeutete jedoch auch, in Winterfell, also fernab von der höfischen Kultur erzogen zu werden, die sie dementsprechend nur aus Büchern und Liedern kennt.

Sansa macht hier also die allerersten Erfahrungen mit der Welt außerhalb von ihrer Heimatfestung und erlebt Begegnungen mit Personen, die nicht ihrem Vater die Treue geschworen haben.

Der Mann, der sie allerdings zuerst ängstigt und sie zurückweichen lässt, ist Ser Ilyn Payne, der Scharfrichter des Königs Robert Baratheon, dem sein Vorgänger Aerys die Zunge herausreißen ließ<sup>656</sup>, und nicht Sandor Clegane, wie sie spezifiziert, als der Prinz ihr vermeintlich zu Hilfe kommt:

„»Leave her alone«, Joffrey said. He stood over her, beautiful in blue wool and black leather, his golden curls shining in the sun like crown. He gave her his hand, draw her to her feet. »What is it, sweet lady? Why are you afraid? No one will hurt you. Put

---

<sup>654</sup> Lady ist der Name von Sansas Schattenwolf; sie hat genau wie ihre Geschwister ein Wolfsjunges aufgezogen, das nun ihr ständiger Begleiter ist.

<sup>655</sup> Martin AGOT 2011 (1996) : 145

<sup>656</sup> Vgl. Martin AGOT 2011 (1996) : 146 f.



away your swords, all of you. The wolf is her little pet, that's all.« He looked at Sandor Clegane. »And you, dog, away with you, you're caring my betrothed.« The Hound, ever faithful, bowed and slid away quietly through the press. Sansa struggled to steady herself. She felt like such a fool. She was a Stark of Winterfell, a noble lady, and someday she would be a queen. »It was not him, my sweet prince,« she tried to explain. »It was the other one.«<sup>657</sup>

Zu diesem Zeitpunkt liegt der Fokus von Sansa noch vollkommen auf ihrem Verlobten, dem Kronprinzen, der sie genau so behandelt, wie sie es sich aus all den Liedern, die die höfische Liebe und Romantik zwischen edlen Recken und schönen Damen behandeln, vorgestellt hat.

Sandor Clegane passt mit seinem dunklen, gefährlichen Aussehen, den unübersehbaren Narben und seinem schroffen Gebaren keineswegs zu dieser Vorstellung.

Eine erste Nuancierung der Situation und ein fataler Einbruch in Sansas bisher heile Welt finden statt, als es zu einem Konflikt zwischen dem Kronprinzen Joffrey und Sansas kleiner Schwester Arya kommt. Arya ist Sansas komplettes Gegenteil: Ein Wildfang, der sich weigert, dem weiblichen Rollenbild zu entsprechen und statt zu sticken lieber mit Schwertern übt. Dies tut sie auch mit dem Metzgerjungen Mycah, mit dem sie sich auf der Reise nach King's Landing angefreundet hat.

Der Kronprinz und Sansa treffen auf Arya und Mycah, die spielerisch den Schwertkampf mit Stöcken üben, was Joffrey dazu veranlasst, den Metzgerjungen zu demütigen und zu verletzen. Die Situation eskaliert; Aryas Schattenwolf greift zu ihrer Verteidigung ein und beißt wiederum den Prinzen.<sup>658</sup>

Dies hat weitreichende Konsequenzen für alle Beteiligten, da der Fall als einen Angriff auf den Prinzen vor den König gebracht wird. Dieser hat zwar wenig Verlangen danach, die Streitigkeit unter Kindern bzw. Jugendlichen ausdiskutieren und würde präferieren, dass sein bester Freund Ned Arya diszipliniert und er seinen eigenen Sohn<sup>659</sup>, wird aber von Königin Cersei dazu gedrängt, eine härtere Strafe in Betracht zu ziehen. Cerseis Darstellung des Vorfalls, bei der Arya und Mycah Joffrey angeblich absichtlich attackiert und sie den Wolf auf ihn gehetzt haben soll,<sup>660</sup> weicht stark von

---

<sup>657</sup> Martin AGOT 2011 (1996) : 146

<sup>658</sup> Vgl. Martin AGOT 2011 (1996) : 150 f.

<sup>659</sup> Vgl. Martin AGOT 2011 (1996) : 157

<sup>660</sup> Vgl. Martin AGOT 2011 (1996) : 155

Aryas Erzählung ab. Sansa, die ebenfalls aussagen soll, ist in einem starken Loyalitätskonflikt ihrer Familie und ihrem zukünftigen Ehemann gegenüber, und behauptet, sich nicht erinnern zu können, wie der Vorfall abgelaufen ist.

Die unmittelbar schlimmste Konsequenz trifft den Metzgerjungen, den keine hohe Herkunft schützen kann. Er wird von Lannister-Männern unter der Leitung von Sandor Clegane gefunden, wie ein Kapitel aus Eddard Starks Sicht beschreibt:

„There was something slung over the back of his destrier, a heavy shape wrapped in a bloody cloak. »No sign of your daughter, Hand,« the Hound rasped down, »but the day was not wholly wasted. We got her little pet.« He reached back and shoved the burden off, and it fell with a thump in front of Ned.

Bending, Ned pulled back the cloak, dreading the words he would have to find for Arya, but it was not Nymeria after all. It was the butcher's boy, Mycah, his body covered in dried blood. He had been cut almost in half from shoulder to waist by some terrible blow struck from above.

»You rode him down,« Ned said.

The Hound's eyes seemed to glitter through the steel of that hideous dog's-head-helmet. »He ran.« He looked at Ned's face and laughed. »But not very fast.«<sup>661</sup>

Während der Vorfall die gesamten Beziehungen zwischen dem Haus Lannister und dem Haus Stark ante bellum verschärft, sind hier als Figuren besonders Sansa und Sandor entscheidend. Sansa erlebt eine harsche Konsequenz auf den bereits durchlittenen Loyalitätskonflikt: Ihr Wolf wird auf Verlangen der Königin als Ersatz für die Wölfin Nymeria, die von Arya zum Schutz fortgejagt worden war, von ihrem Vater getötet und sie verliert durch ihre Entscheidung, nicht an der Seite ihrer Familie zu stehen, die symbolische Verbindung zu ihrem Wappentier. Die Beziehung zwischen Sansa und Joffrey kühlt nach dem Ereignis merklich ab, wobei Sansa selbst zu diesem Zeitpunkt vor allem die vorherigen Zustände wiederherstellen und die Gunst des Prinzen zurückgewinnen will.

Gleichzeitig dient die Szene dazu, um Sandor Cleganes Bereitwilligkeit, brutal zu töten, zu unterstreichen.

Dass er allerdings noch mehr Facetten hat und unter der Wut und dem Hass eine komplexe Persönlichkeit wartet, wird vor allem im Zusammenspiel mit Sansa deutlicher.

---

<sup>661</sup> Martin AGOT 2011 (1996) : 159

Zu Ehren Eddard Starks und zur Feier seiner Ernennung zur Hand des Königs veranstaltet König Robert ein mehrtägiges und ausgesprochen aufwendiges Turnier, dem Sansa mit großem Interesse beiwohnt, obgleich ein junger Ritter von Ser Gregor Clegane tödlich verletzt wird.<sup>662</sup> Im Zuge dieser Festlichkeiten kommt es zu einer ersten vorsichtigen Annäherung nach dem Zerwürfnis mit Joffrey. Das Treffen findet jedoch ein recht abruptes Ende, als es zum Streit zwischen Robert, Cersei und Jaime Lannister kommt, woraufhin Prinz Joffrey Sansa eine Eskorte zurück zum Schloss anbietet. Sie nimmt an, in Erwartung, er würde sie selbst zurückgeleiten, jedoch erteilt er nur seinem Bluthund Sandor den Befehl, eben dies zu tun.<sup>663</sup>

„Sansa could *feel* the Hound watching her. »Did you think Joff was going to take you himself?« He laughed. He had the laugh like the snarling of dogs in a pit. »Small chance of that. [...] Come, you're not the only one who needs sleep. I've drunk too much, and I may need to kill my brother tomorrow.« He laughed again.”<sup>664</sup>

Obgleich der Dialog mit Sandors Spott beginnt und seine harte, kalte Art Sansa erschreckt und sie nicht weiß, wie sie mit der höfischen Erziehung, die sie in ihrem behüteten Zuhause erhalten hat, darauf reagieren soll, entwickelt sich eine Dynamik, die nach und nach mehr Schichten erhält.

„Sansa could not bear the sight of him, he frightened her so, yet she had been raised in all the ways of courtesy. A true lady would not notice his face, she told herself. »You rode gallantly today, Ser Sandor,« she made herself say. Sandor Clegane snarled at her. »Spare me your empty little compliments, girl ... and your *ser's*. I am no knight. I spit on them and their vows. My brother is a knight. Did you see him ride today?« »Yes,« Sansa whispered, trembling. »He was ...« »Gallant?« the Hound finished. He was mocking her, she realized. »No one could withstand him,« she managed at last, proud of herself. It was no lie. Sandor Clegane stopped suddenly in the middle of a dark and empty field. [...] »Some septa<sup>665</sup> trained you well. You're like of those birds from the Summer Isles, aren't you? A pretty little talking bird, repeating all the pretty little words they taught you to recite.«”<sup>666</sup>

---

<sup>662</sup> Vgl. Martin AGOT 2011 (1996) : 295 f.

<sup>663</sup> Vgl. Martin AGOT 2011 (1996) : 300 f.

<sup>664</sup> Martin AGOT 2011 (1996) : 301

<sup>665</sup> Ein ordiniertes weibliches Mitglied des Faith of the Seven, oftmals als Hauslehrerin für weibliche Nachkommen der Lords von Westeros eingestellt

<sup>666</sup> Martin AGOT 2011 (1996) : 301 f.

Sandor stellt seine starke Abneigung Rittern gegenüber heraus und betont, dass er selbst den Ritterschlag abgelehnt hat. Er deutet hier bereits an, was Sansa im Laufe der Erzählung noch immer deutlicher feststellen wird: Dass der Ritterschwur nicht gleichbedeutend mit der Ehre eines Mannes ist. Für Sandor ist sein Bruder der stärkste lebende Beweis, doch fungiert auch der Charakter des Jaime Lannister als eine Kontrastfolie.

Sansa fühlt sich von seinen Worten gekränkt und äußert dies auch, was die Gesprächsdynamik schneller und härter werden lässt:

„»That’s unkind.« Sansa could feel her heart fluttering in her chest. »You’re frightening me. I want to go now.«

»No one could withstand him,« the Hound rasped. »That’s truth enough. No one could ever withstand Gregor. That boy today, his second joust, oh, that was a pretty bit of business. You saw that, did you? Fool boy, he had no business riding in this company. [...] You think Gregor didn’t notice that? You think *Ser Gregor Clegane* lance rode up by chance, do you? Pretty little talking girl, you believe that, you’re empty-headed as a bird for true. Gregor’s lance goes where Gregor wants it to go. Look at me. *Look at me!*« Sandor Clegane put a huge hand under her chin and forced her face up. [...] »That’s a pretty for you. Take a good long stare. You know you want to. I’ve watched you turning away all the way down the kingsroad. [...]

His fingers held her jaw as hard as an iron trap. His eyes watched hers. Drunken eyes, sullen with anger. She had to look.

The right side of his face was gaunt, with sharp cheekbones and a grey eye beneath a heavy brow. His nose was large and hooked, his hair thin, dark. He wore it long and brushed it sideways, because no hair grew on the *other* side of that face.

The left side of his face was a ruin. His ear had been burned away [...]. His eye was still good, but all around it was a twisted mass of scar, slick black flesh hard as leather, pocked with craters and fissured by deep cracks that gleamed red and wet when he moved. Down by his jaw, you could see a hint of bone where the flesh had been seared away.

Sansa began to cry. He let go of her then [...]. <sup>667</sup>

Die optische Beschreibung ist nicht der entscheidende Punkt an dieser Stelle, und auch nicht Sandors Hass auf seinen Bruder, sondern die schlichte Tatsache, dass er das Mädchen loslässt, sobald es zu weinen beginnt. Sein gesamter Habitus ist von Rohheit und Gewalt geprägt, seine Worte sind zweifelsohne beleidigend, übergriffig und grenzüberschreitend. Dennoch wird klar erkennbar, dass Sandor Empathie besitzt und ihm nichts daran liegt, grundlos grausam zu sein.

---

<sup>667</sup> Martin AGOT 2011 (1996) : 302 f.

Dass er seinem Bruder vorwirft, er habe den jungen unerfahrenen Turnierreiter mit Absicht getötet, wirkt angesichts der Situation, in der er den Metzgerjungen niedergelassen hat, mehr als spannend und wirft die Frage auf, ob das schnelle Töten von Mycah eine versteckte Gnade war, um diesen nicht dem Zorn der Lannisters auszuliefern.

Und dann, endlich, in diesem erhitzten Moment, verrät Sandor Clegane einem jungen Mädchen – einem dummen kleinen Vogel, wie er Sansa immer wieder nennt – sein größtes Geheimnis, nämlich die wahre Herkunft seiner Narben.

„»Most of them, they think it was some battle. A siege, a burning tower, an enemy with a torch. One fool asked if it was dragonsbreath.« His laugh was softer this time, but just as bitter. [...] »I was younger than you, six, maybe seven. A woodcarver set up shop in the village under my father's keep, and to buy favor he sent us gifts. The old man made marvelous toys. I don't remember what I got, but it was Gregor's gift I wanted. A wooded knight, all painted up, every joint pegged separate and fixed with strings, so you could make him fight. Gregor is five years older than me, the toy was nothing to him, he was already a squire, near six foot tall and muscled like an ox. So I took his knight, but there was no joy to it, I tell you. I was scared all the while, and true enough, he found me. There was a brazier in the room. Gregor never said a word, just picked me up under his arm and shoved the side of my face down in the burning coals and held me there while I screamed and screamed. You saw how strong he is. Even then, it took three grown men to drag him off me. The septons preach about the seven hells. What do they know? Only a man who's been burned know what hell is truly like.

My father told everyone my bedding had caught fire, and our maester gave me ointments. *Ointments!* Gregor had his ointments too. Four years later, they anointed him with the seven oils and he recited his knightly vows and Rhaegar Targaryen tapped him on the shoulder and said, »Arise, Ser Gregor.«<sup>668</sup>

Seine Ablehnung gegen Ritter und das Rittertum als solches erklärt sich dementsprechend vor selbst; es ist der Widerspruch zwischen dem Charakter seines Bruders und dem Schwur, den dieser geleistet hat. Sandor lehnt die Scheinheiligkeit dieser Situation und des ganzen Systems ab.

Bei dieser Erzählung lässt er ausgesprochene Verletzlichkeit Sansa gegenüber zu. Sie beide werden gewissermaßen von dem anderen auf ihre Äußerlichkeiten reduziert – er auf seine erschreckenden Narben, sie auf ihr hübsches Gesicht und die Naivität, die er dahinter (zurecht) vermutet. Jedoch ist Sansa nicht nur naiv, wiewohl ihr Reflektieren über die Situation und die Personen von Martin nicht als eine kalkulierte

---

<sup>668</sup> Martin AGOT 2011 (1996) : 303

kognitive Leistung beschrieben wird, sondern eher das ständige Abgleichen des Erlebten mit ihren Vorstellungen und Träumen zu einer erweiterten Normfindung.

Sandor bereut seine Ehrlichkeit und Offenheit noch in dem selben Gespräch:

„The Hound caught her by the arm and leaned close.  
»The things I told you tonight,« he said, his voice sounding even rougher than usual.  
»If you ever tell Joffrey ... your sister, your father ... any of them ...«  
»I won't,« Sansa whispered. »I promise.«  
It was not enough. »If you ever tell *anyone*,« he finished, »I'll kill you.«<sup>669</sup>

Trotz dieser Drohung, die mehr seiner Furcht als seiner Wut zu entspringen scheint, ist Sansa am nächsten Turniertag ihm emotional sichtbar verbunden. Ihr Vater Eddard Stark bemerkt in dem Kapitel aus seiner Perspektive, dass sie den Lanzendurchgang zwischen Jaime Lannister und Sandor Clegane „moist-eyed and eager“<sup>670</sup> betrachtet. Während die anderen Zuschauer der Meinung sind, Sandor würde es nicht wagen, gegen ein Mitglied der Familie, in deren Lohn er steht, zu gewinnen, geschieht genau das: Sandor gelingt es, den zu diesem Zeitpunkt noch legendären Jaime aus dem Sattel zu stoßen, und Sansa merkt an: „»I knew the Hound would win.“<sup>671</sup>

Das Turnier gewinnt an großer Dramatik, als Ser Gregor Clegane gegen Ser Loras Tyrell – den Jaime Lannister der nächsten Generation – reitet, der eine rossige Stute gegen Gregors Hengst gewählt hat und mit diesem Trick einen Sieg erzwingt<sup>672</sup>. Gregor lässt sich daraufhin sein Schwert bringen und schlägt erst seinem eigenen Pferd den Kopf ab, bevor er die Klinge gegen seinen zuvor unbewaffneten Kontrahenten richtet, um auch ihn zu töten<sup>673</sup>.

Alle sind überaus erschüttert über diesen Regelübertritt und das unheimliche Gewaltpotential von Ser Gregor – aber nur einer schreitet ein:

„Ser Gregor swung his sword, a savage two-handed blow that took the boy in the chest and knocked him from the saddle. The courser dashed away in panic as Ser Loras lay stunned in the dirt. But as Gregor lifted his sword for the killing blow, a

---

<sup>669</sup> Martin AGOT 2011 (1996) : 304

<sup>670</sup> Martin AGOT 2011 (1996) : 312

<sup>671</sup> Martin AGOT 2011 (1996) : 313

<sup>672</sup> Vgl. Martin AGOT 2011 (1996) : 314 ff.

<sup>673</sup> Vgl. Martin AGOT 2011 (1996) : 315

rasping voice warned, »Leave him be,« and a steel-clad hand wrenched him away from the boy.

The Mountain pivoted in wordless fury, swinging his longsword in a killing arc with all his massive strength behind it, but the Hound caught the blow and turned it, and for what seemed an eternity the two brothers stood hammering at each other as a dazed Loras Tyrell was helped to safety. Thrice Ned saw Ser Gregor aim savage blows at the hound's-head helmet, yet not once did Sandor send a cut at his brother's unprotected face.

It was the king's voice that put an end to it [...]. »STOP THIS MADNESS,« he boomed. »IN THE NAME OF YOUR KING!«

The Hound went to one knee. Ser Gregor's blow cut air, and at last he came to his senses. [...] he turned and strode off [...].

[...] »Is the Hound the champion now?« Sansa asked Ned.

»No,« he told her. »There will be one final joust, between the Hound and the Knight of Flowers<sup>674</sup>.«

But Sansa had the right of it after all. A few moments later Ser Loras Tyrell walked back onto the field in a simple linen doublet and said to Sandor Clegane: »I owe you my life. The day is yours, ser.«

»I am no ser,« the Hound replied, but he took the victory, and the champion's purse, and, for perhaps the first time in his life, the love of the commons.«<sup>675</sup>

Sandor Clegane beweist an dieser Stelle nicht nur einzigartigen Mut, sich seinem tollwütigen Bruder entgegenzustellen, sondern auch eine erkennbare Form von Ehrhaftigkeit, den Konflikt nicht für eine persönliche Rache auszunutzen. Er verzichtet auf Angriffe gegen Gregors ungeschütztes Gesicht, ganz gleich, wie verdient vermutlich einige Narben auf dessen Zügen aus Sandors Perspektive gewesen wären. Gleichzeitig gehorcht er dem Befehl des Königs und blamiert auch nicht Ser Loras, als der ihm aus Dankbarkeit den Sieg überlässt.

Die Vielschichtigkeit, die Martin bereits im ersten Band der Erzählung damit anlegt, wird später, nachdem der Konflikt zwischen den Lannisters und den Starks vollends eskaliert ist, umso bedeutungsvoller.

Als Eddard Stark nach dem Tod des Königs Robert Baratheon aufgrund seines Wissens, dass es sich bei Joffrey um Jaimes Bastard handelt, dem neuen König die Treue verweigert und stattdessen plant, Robert Baratheons jüngeren Bruder Stannis einzusetzen, scheitert dieser Plan vollends. Er wird als Hochverräter inhaftiert. Arya kann den Lannistermännern entkommen, aber Sansa bleibt in Gewahrsam des neuen Königs Joffrey und seiner Mutter Cersei.

---

<sup>674</sup> *The Knight of Flowers* ist der Spitzname von Ser Loras Tyrell

<sup>675</sup> Martin AGOT 2011 (1996) : 315 f.

Obwohl Sandor weiterhin die Ritterweihe verweigert, wird dieser in Joffreys Königsgarde berufen. Auch Sansa wird von den neuen Ereignissen und schließlich der Hinrichtung ihres Vaters überrollt und obgleich sie anfangs noch Joffreys Verlobte bleibt, zeigt er immer mehr seine sadistische Seite. Dabei stellt Sandor in den Interaktionen, bei denen Joffrey sie als einen Spielball seiner Launen behandelt, eine merkwürdige Konstante dar – auf positive Weise:

„Sansa drew her blanket up to her chin to cover herself.  
»No,« she whimpered, »please ... leave me be.«  
»If you won't rise and dress yourself, my Hound will do it for you,« Joffrey said.  
»I beg of you, my prince ...«  
»I'm king now. Dog, get her out of bed.«  
Sandor Clegane scooped her up around the waist and lifted her off the featherbed as she struggled feebly. Her blanket fell to the floor. Underneath she had only a thin bedgown to cover her nakedness. »Do as you're bid, child,« Clegane said. »Dress.« He pushed her toward her wardrobe, almost gently.  
Sansa backed away from them. [...]  
Sansa stared at him, seeing him [Joffrey, Anm. d. Verf.] for the first time. [...]  
»I hate you,« she whispered.  
King Joffrey's face hardened. »My mother tells me that it isn't fitting that a king should strike his wife. Ser Meryn.«  
The knight was on her before she could think, yanking back her hand as she tried to shield her face and back-handing her across the ear with a gloved fist. Sansa did not remember falling, yet the next she knew she was sprawled on one knee amongst the rushed. Her head was ringing. Ser Meryn Trant stood over her, with blood on the knuckles of his white silk glove.  
»Will you obey now, or shall I have him chastise you again?«  
Sansa's ear felt numb. She touched it, and her fingertips came away wet and red. »I ... as ... as you command, my lord.«  
»Your Grace,« Joffrey corrected her. »I shall look for you in court. He turned and left. Ser Meryn and Ser Arys followed him out, but Sandor Clegane lingered long enough to yank her roughly to her feet. »Save yourself some pain, girl, and give him what he wants.«  
»What ... what does he want? [...]«  
»He wants you to smile and smell sweet and be his lady love,« the Hound rasped.  
»He wants to hear you recite all your pretty words the way the septa taught you. He wants you to love him ... and fear him ...«<sup>676</sup>

Zwei Beobachtungen können über diese Stelle festgehalten werden: Zum Einen, dass Martin Wert darauf legt, selbst die gröberen Handlungen, die Sandor im Auftrag seines jungen Königs ausführt, als unerwartet sanft zu beschreiben, was dann durch den Rat, den er Sansa erteilt, noch verstärkt wird. Zum anderen ist ein leichter

---

<sup>676</sup> Martin AGOT 2011 (1996) : 743 f.



Wechsel im Ton der Unterhaltung herauslesbar, als er fortfährt, ihr zu erklären, was Joffrey von ihr will, und die Vermutung liegt nahe, dass sich in seine Worte ein Teil seiner eigenen Wünsche mit hineinmischt.

Da die Erzählerperspektive von Sandor komplett fehlt, muss der Rezipient sich weiterhin mit der Perspektive anderer Figuren behelfen. Dabei bietet die Zeit, die Sansa als de facto Gefangene in King's Landing verbringt, aber überwältigend viel Stoff.

So gibt es kleine Momente, wie etwa, als sie versucht, Joffrey von der spontanen Hinrichtung eines betrunkenen Ritters abzuhalten, und Sandor ihr beiläufig zustimmt:

„The king stood. »A cask from the cellars! I'll see him drowned in it.«  
Sansa heard herself gasp. »No, you can't.«  
Joffrey turned his head. »What did you say?«  
[...]  
»Please,« Sansa said, »I only meant ... it would be ill luck, Your Grace ... to, to kill a man on your name day.«  
»You're lying,« Joffrey said. »I ought to drown you with him, if you care for him so much.«  
»I don't care for him, Your Grace.« The words tumbled out desperately. »Drown him or have his head off, only ... kill him on the morrow, if you like, but please ... not today, not on your name day. I couldn't bear for you to have ill luck [...].«  
Joffrey scowled. He knew she was lying, she could see it. He would make her bleed for this.  
»The girl speaks truly,« the Hound rasped. »What a man sows on his name day, he reaps throughout the year.« His voice was flat, as if he did not care whether the king believed him or no. Could it be *true*? Sansa had not known. It was just something she'd said, desperate to avoid punishment.<sup>677</sup>

Sandors Handeln beweist, wie sehr er Joffrey selbst durchschaut hat, und dass er ein intelligenteres Gespür für dessen Stimmungen und Schwächen besitzt, als er normalerweise preisgibt. Sansas Taktik geht folglich auf: Der Ritter, Ser Dontos, wird verschont und stattdessen auf ihren Vorschlag hin lediglich zum Hofnarren gemacht. Noch klarer wird Sandors Haltung, als Sansa schließlich in den Thronsaal gerufen wird, um sich für die angeblichen Verbrechen ihres rebellierenden Bruders Robb Stark zu verantworten.

Joffreys Sadismus tritt mittlerweile völlig ungefiltert auf und kann fast nicht mehr durch das Eingreifen seiner Mutter gelenkt werden. Er bedroht Sansa mit einer Armbrust vor der versammelten Gemeinschaft des Hofes:

---

<sup>677</sup> Martin ACOK 2011 (1999) : 45 f.

„»Your Grace.« She fell to her knees.  
 »Kneeling won't save you now,« the king said. »Stand up. »You're here to answer for your brother's latest treasons.«  
 »Your Grace, whatever my traitor brother has done, I had no part. You know that, I beg you, please -«  
 »Get her up!«  
 The Hound pulled her to her feet, not ungently.  
 [...]  
 Frowning, he lowered the crossbow. »I'd shoot you too, but if I do Mother says they'd kill my uncle Jaime. Instead you'll just be punished and we'll send word to your brother about what will happen to you if he doesn't yield. Dog, hit her.«  
 »Let me beath her!« Ser Dontos shoved forward, tin armor clattering. He was armed with a »Morningstar«, whose head was a melon. [...] People were laughing. The melon flew to pieces. [...]  
 Joffrey did not so much as snigger. »Boros. Meryn.«  
 Ser Meryn Trant seized Dontos by the arm and flung him brusquely away. [...] Ser Boros seized Sansa.  
 »Leave her face,« Joffrey commanded. »I like her pretty.«  
 Boros slammed a fist into Sansa's belly, driving the air out of her. When she doubled over, the knight grabbed her hair and drew his sword, and for one hideous instant she was certain he meant to open her throat. As he laid the flat of the blade across her thighs, she thought her legs might break from the force of the blow. Sansa screamed. Tears welled in her eyes. [...] She soon lost count of the blows.  
 »Enough,« she heard the Hound rasp.  
 »No it isn't,« the king replied. »Boros, make her naked.«  
 [...]  
 »What is the meaning of this?«  
 The Imp's voice cracked like a whip, and suddenly Sansa was free. She stumbled to her knees, arms crossed over her chest, her breath ragged. [...] »What sort of knight beats helpless maids?«  
 »The sort who serves his king, Imp.« Ser Boros raised his sword, and Ser Meryn stepped up beside him, his blade scraping clear of its scabbard.  
 [...]  
 »Someone give the girl something to cover herself with,« the Imp said. Sandor Clegane unfastened his cloak and tossed it at her. Sansa clutched it against her chest, fists bunched hard in the white wool. The coarse weave was scratchy against her skin, but no velvet had ever felt so fine.<sup>678</sup>

Es ist Tyrion Lannister, der Bruder von Jaime und Cersei, der eingreift und Sansa beschützt, und seine Autorität als Joffreys Onkel und derzeitige Hand des Königs nutzt, aber Sandors Rolle in der Situation bleibt dennoch bemerkenswert, so subtil sie auch ist. Martin erspart Sandor dadurch, dass Ser Dontos sich nun seinerseits einbringt und die Bestrafung von Sansa in ein Spiel umwandeln will, die Entscheidung,

---

<sup>678</sup> Martin ACOK 2011 (1999) : 486 ff.

ob er den Befehl, sie zu schlagen, direkt verweigert oder doch ausführt. Für den Leser bleibt Sandors Position auf diese direkte Anweisung hin also nicht ganz eindeutig. Was hingegen unzweifelhaft ist, ist seine Haltung dazu: Er widerspricht einmalig, aber deutlich und will die körperliche Misshandlung von Sansa stoppen.

Auch reagiert er als erster auf die veränderte Lage, als Tyrion Lannister sich involviert, und gibt Sansa seinen Umhang.

Er stellt sie damit nicht nur situativ, sondern auch für die Maßstäbe in Westeros sehr symbolisch unter seinen Schutz, da es dort zu diesem Zweck üblich ist, dass ein Bräutigam seiner Braut bei der Hochzeitszeremonie den Umhang mit dem Symbol ihres Hauses abnimmt und ihr stattdessen einen mit seinen Farben umlegt.<sup>679</sup>

Der Leser sollte jedoch nicht vorschnell urteilen, dass sich Sandor Clegane damit in die Kategorie eines Byron'schen Helden begibt. Auch wenn seine Entwicklung durch die noch nicht abgeschlossene Buchreihe noch Spielraum bietet und sich sehr wohl noch mehr Aspekte des Helden zu dem des Bösewichts mischen können, bleibt Sandor ein Mann, der lange Zeit einer sehr grausamen Familie dient und ohne zu zögern blutige Taten für sie begeht. Die Ausnahme, die Sansa für ihn bildet, ist dabei weniger heldenhaft als byronisch – sie ist etwas Besonderes für ihn, eine kontrastbildende Folie, ihre Unschuld und Naivität machen sie zu einem Objekt der Begierde, auf das sich Sandors Schutz auswirkt.

Trotzdem muss ihre Verbindung als alles andere als sanft beschrieben werden. Als es beispielsweise zu der Belagerung von King's Landing kommt und Tyrion Lannister die Stadt mit den alten Wildfire-Vorräten des irren Königs verteidigt, flieht Sandor Clegane vor den unlöschbaren Flammen aufgrund seines Feuer-Traumas und entscheidet sich zu desertieren. Vorher kommt er jedoch in Sansas Gemächer und bietet ihr an, sie mitzunehmen und nach Hause zu bringen:

„Then something stirred behind her, and a hand reached out of the dark and grabbed her wrist.

Sansa opened her mouth to scream, but another hand clamped down over her face, smothering her. [...] »Little bird. I knew you'd come.« The voice was a drunken rasp. [...] She saw him for a moment, all black and green, the blood on his face dark as tar, his eyes glowing like a dog's in the sudden glare. Then the light faded and he was only a hulking darkness in a stained white cloak.

---

<sup>679</sup> Vgl. Martin ASOS 2011 (2000) : 383 ff.

»If you scream I'll kill you. Believe that.« He took his hand from her mouth. [...]  
 »Why did you come here?«  
 »You promised me a song, little bird. Have you forgotten?«  
 [...]  
 »I can't,« she said. »Let me go, you're scaring me.«  
 »Everything scares you. Look at me. *Look* at me.«  
 The blood masked the worst of his scars, but his eyes were white and wide and terrifying. The burned corner of his mouth twitched and twitched again. [...]  
 »I could keep you safe,« he rasped. »They're all afraid of me. No one would hurt you again, or I'd kill them.«  
 He yanked her closer, and for a moment she thought he meant to kiss her. He was too strong to fight. She closed her eyes, wanting it to be over, but nothing happened. [...] He gave her arm a hard wrench, pulling her around and shoving her down onto the bed. [...] His dagger was out, poised at her throat. »Sing, little bird. Sing for your little life.«<sup>680</sup>

Sansa tut, wie ihr geheißen, und singt ein religiöses Lied passend zur Zeit des Krieges, das die Aggressionen von rivalisierenden Gruppen in einer Gebetsform beruhigen soll<sup>681</sup>, woraufhin sie noch einen ausgesprochen intimen und eher sanfteren Moment teilen:

„Some instinct made her lift her hand and cup his cheek with his fingers. The room was too dark for her to see him, but she could feel the stickiness of the blood, and a wetness that was not blood. »Little bird,« he said once more, his voice raw and harsh as steel on stone. Then he rose from the bed. Sansa heard cloth ripping, followed by the softer sound of retreating steps. [...] She found his cloak on the floor, the white wool stained by blood and fire. [...] She shook out the torn cloak and huddled beneath it on the floor, shivering.“<sup>682</sup>

Der Leser erhält die Erkenntnis, dass Sansa mit ihrem Lied Sandor zu Tränen gerührt haben muss, ihre eigene Wahrnehmung davon ist jedoch durch die Formulierung „wetness that was not blood“ distanziert, als könnte sie dies in dem Moment noch nicht begreifen.

Überhaupt erweist sich Sansa als unzuverlässiger Erzähler. An mehreren Stellen in den Folgebänden erinnert sie sich anders an die soeben besprochene Stelle, als der Leser sie bisher lesen konnte. Als beispielsweise zu späterer Stelle ihr noch sehr junger, unbedarfter und kränklicher Cousin sie zu küssen versucht, gibt Martin ihr diesen Gedankengang:

„As the boy's lips touched her own she found herself thinking of another kiss. She could still remember how it felt, when his cruel mouth pressed down on her own. He

<sup>680</sup> Martin ACOK 2011 (1999) : 865 f.

<sup>681</sup> Vgl. Martin ACOK 2011 (1999) : 867

<sup>682</sup> Martin ACOK 2011 (1999) : 867

had come to Sansa in the darkness as green fire filled the sky. *He took a song and a kiss, and left me nothing but a bloody cloak.*"<sup>683</sup>

Das ganze Erlebnis scheint für sie keine unangenehme Erinnerung zu sein trotz der immanenten Gefahr, die von Clegane ausging. Sie wünscht sich weiterhin Sandor in ihre Nähe, verteidigt gedanklich seine Entscheidung zur Desertation und bewahrt bis zu ihrer eigenen Flucht aus King's Landing seinen Umhang auf<sup>684</sup>.

Trotz Sansas positiver Einstellung zu Sandor darf nicht der Fehler gemacht werden, ihn als Byronic Hero einzustufen, denn obgleich er ihr und einigen wenigen anderen gegenüber ein wohlwollenderes Verhalten zeigt und sein moralischer Kodex erkennbar im Widerspruch zu seinen Verpflichtungen seinem Prinzen und König gegenüber steht, positioniert er sich eben doch nicht heldenhaft *genug*. Ja, er verlässt den Dienst der Lannisters, aber primär wegen seiner Furcht vor dem Feuer in der Schlacht am Blackwater, und ja, er tut Sansa keine Gewalt an wie die anderen weißen Ritter der Königgarde. Aber als er nach seiner Desertation zu einem Outlaw wird, ist daran wenig Nobles: Er kämpft nicht gegen die Grausamkeiten der anderen Krieger, er sucht auch nicht, einen rechtmäßigen König einzusetzen. Er ist kein Robin Hood, der bis zur Rückkehr von Richard Löwenherz die Stellung hält, kein flammender Revolutionär, sondern viel mehr ein Beispiel des bereits erklärten radikalen Individualismus, in seiner Variante sogar ein radikaler *Egoismus*.

So kommt er im späteren Verlauf der Romane dazu, Sansas jüngere Schwester Arya in seine Gewalt zu bringen – offiziell begründet, weil er sie bei ihren Verwandten gegen Lösegeld austauschen will, inoffiziell übt er aber auch eine Schutzfunktion dem zweiten Stark-Mädchen gegenüber aus, sodass der Rezipient über seine Absichten nicht völlig im Klaren ist.

In Sandor Cleganes bislang letztem offiziellem Auftritt in den Romanen kämpft er gegen die Entzündung einer Verletzung an, die ihn potentiell töten könnte. Seine Geisel Arya hat die Wunde zwar versorgt, doch verschlechtert sein Zustand sich zunehmend. Martin fügt diesen Austausch zwischen dem stark geschwächten Sandor

---

<sup>683</sup> Martin AFFC 2011 (2005) : 870

<sup>684</sup> Vgl. Martin ASOS 2011 (2000) : 76

und dem Mädchen ein, als Arya ihre Waffe zieht und darüber nachdenkt, ihren außer Gefecht gesetzten Kidnapper zu töten<sup>685</sup>:

„His eyes opened. »You remember where the heart is?« he asked in a hoarse whisper.

As still as stone she stood. »I ... I was only ...«

»*Don't lie*,« he growled. »I hate liars. I hate gutless frauds even worse. Go on, do it.« When Arya did not move, he said, »I killed your butcher's boy. I cut him near in half, and laughed about it after.« He made a queer sound, and it took her a moment to realize he was sobbing. »And the little bird, your pretty sister, I stood there in my white cloak and let them beat her. I *took* the bloody song, she never gave it. I meant to take her too. I should have. I should have fucked her bloody and ripped her heart out before leaving her for that dwarf.« A spasm of pain twisted in his face. »Do you mean to make me beg, bitch? *Do it!* The gift of mercy ... avenge your little Michael ...«

»Mycah.« Arya stepped away from him.”<sup>686</sup>

Im Grunde fasst dieser Abschnitt den gesamten Charakter von Sandor Clegane treffend zusammen. Er will Arya zwar zum Handeln provozieren, um sich selbst die Schmerzen der entzündeten Wunde zu ersparen, sein Weinen ist dabei aber keines aufgrund physischer Qual. Sandor Clegane beweist damit, dass er die Verwerflichkeit seiner Taten kennt, verharnt aber in der widersprüchlichen Position.

Durch die Unvollständigkeit von George R.R. Martins Werk ist die weitere Entwicklung der Figur des Sandor Clegane, sollte sich in den Folgebänden das Überleben des Charakters herausstellen, noch abzusehen. Dies gibt genauso wie das Beispiel des Jaime Lannister Anlass zu der Vermutung, dass der neue Typus des Byronic Villain in manchen Fällen als Zwischenstufe auf dem Weg vom Bösewicht zum Helden fungiert.

Bei dem Beispiel von Anne Rice' Vampiren könnte man zumindest bei Lestat, der in den Folgebänden nach und nach eine gewisse Humanisierung durch seine eigene Erzählerperspektive gewinnt, etwas Ähnliches vermuten.

Was aber deutlicher herauszuheben ist, bleibt die Bereitschaft des Rezipienten, sich emotional auf diesen Byronic Villain einzulassen, solange er noch ganz klar ein Villain ist, und sein Verhalten in dem textuellen Umfeld zu akzeptieren, sofern es Anzeichen von sogenannten *redeeming qualities* gibt; Eigenschaften, die ausgleichend und im

---

<sup>685</sup> Vgl. Martin ASOS 2011 (2000) : 1037

<sup>686</sup> Martin ASOS 2011 (2000) : 1038

wahrsten Sinne der Übersetzung erlösend auf das Gesamtbild des Charakters einwirken. So kann der Leser Empathie für den weinenden, fiebernden Sandor empfinden, obwohl er im gleichen Atemzug davon spricht, einen unschuldigen Metzgersjungen mit seinem Schwert in zwei Teile gespalten zu haben und bereut, Sansa Stark nicht vergewaltigt zu haben.

Es ist bemerkenswert, dass Sansa Stark als Figur auch für den dritten und abschließenden Charakter, über den an dieser Stelle gesprochen werden soll, von besonderer Wichtigkeit ist. Sein Name ist bereits gefallen: Es handelt sich um Petyr Baelish, genannt Littlefinger, der, wie dem Leser im Laufe der Romane immer bewusster wird, der Drahtzieher hinter dem Konflikt zwischen den Lannisters und den Starks ist.

Catelyn Stark erinnert sich an ihn:

„»Littlefinger,« she murmured. His face swam up before her; a boy's face, though he was a boy no longer. His father had died several years before, so he was Lord Baelish now, yet still they called him Littlefinger. Her brother Edmure had given him that name, long ago at Riverrun. His family's modest holdings were on the smallest of the Fingers, and Petyr had been slight and short for his age. [...]

»He was my father's ward. We grew up together in Riverrun. I thought of him as a brother, but his feelings for me were ... more than brotherly. When it was announced that I was to wed Brandon Stark, Petyr challenged for the right to my hand. It was madness. Brandon was twenty, Petyr scarcely fifteen. I had to beg Brandon to spare Petyr's life. He let him off with a scar. Afterward my father sent him away. I have not seen him since. [...] He wrote to me at Riverrun after Brandon was killed, but I burned his letters unread. By then I knew that Ned would marry me in his brother's place.« Ser Rodrik's fingers fumbled once again for nonexistent whiskers. »Littlefinger sits on the small council now.«

»I knew he would rise high,« Catelyn said. »He was always clever, even as a boy, but it is one thing to be clever and another to be wise. I wonder what the years have done to him.«<sup>687</sup>

Als Abkömmling einer Familie, die nach den Maßstäben der hochadligen Gesellschaft von Westeros weder sonderlich alt, noch sonderlich reich ist, hatte der junge Petyr Baelish als Mündel von Lord Tully die besondere Position, recht früh in seinem jungen Leben mit den Spielregeln der Obrigkeit in Berührung zu kommen. Catelyns Erinnerung an Petyr Baelish zeichnet ein Bild von einem Jungen, der nicht mit irgendwelchen Vorteilen auftrumpfen konnte – so war er ja auch kein begnadeter

---

<sup>687</sup> Martin AGOT 2011 (1996) : 167

Krieger oder physisch überlegen – und auch clever genug, genau das zu erkennen – beides hat ihn aber nicht abgehalten, für das Mädchen, für das er Gefühle hegte, den jungen Brandon Stark herauszufordern.

Seit der Niederlage hat Baelish sich jedoch hochgearbeitet und hat die Position des Meisters der Münze im kleinen Rat inne. In dieser Funktion untersteht er Eddard Stark, sobald dieser zur Hand des Königs wird<sup>688</sup>.

Ihre erste Begegnung zeigt leichte Anspannungen ob ihrer gemeinsamen Bekanntschaft mit Lady Catelyn Stark:

„He [Littlefinger, Anm. d. Verfasserin] eyed Ned with a smile on his lips that bordered on insolence. »I have hoped to meet you for some years, Lord Stark. No doubt Lady Catelyn has mentioned me to you.«

»She has,« Ned replied with a chill in his voice. The sly arrogance of the comment rankled him. »I understand you knew my brother Brandon as well.«

[...]

»Rather too well,« Littlefinger said. »I still carry a token of his esteem. Did Brandon speak of me too?«

»Often, and with some heat,« Ned said, hoping that would end it. He had no patience with this game they played, this dueling wit words.

»I should have thought that heat ill suits you Starks,« Littlefinger said. »Here in the south, they say you are all made of ice, and melt when you ride below the Neck.«<sup>689</sup>

Clever und arrogant – diese byronischen Eigenschaften werden als erstes von den Charakteren, die Petyr Baelish begegnen, bemerkt. Dabei ist zu erwähnen, dass er nicht grundsätzlich bedrohlich wirkt, allenthalben nicht wegen seiner schmaleren Statur, aber auch, weil er in seiner Funktion, Geld für die Krone zu finden<sup>690</sup>, sich nicht unbeliebt gemacht hat. Sein Vermögen hat er dabei auf vielerlei Weise erworben, unter anderem besitzt er auch Bordelle<sup>691</sup>, die ihm erlauben, diskret Geschäfte abzuwickeln und Einfluss und Informationen über die oftmals hochrangige Kundschaft zu gewinnen. Der zwielichtige Aspekt seiner Geschäfte verhindert dabei nicht, dass er sich unter der feinen Gesellschaft mit einer mittlerweile erlernten Natürlichkeit bewegt.

---

<sup>688</sup> Vgl. Martin AGOT 2011 (1996) : 190 ff.

<sup>689</sup> Martin AGOT 2011 (1996) : 192

<sup>690</sup> Vgl. Martin AGOT 2011 (1996) : 194

<sup>691</sup> Vgl. Martin AGOT 2011 (1996) : 198



Der Rezipient gewinnt zudem schnell den Eindruck, dass unter der wortgewandten Oberfläche ein komplexer Charakter mit tiefverwurzelten Motivationen wartet.

So taucht er beispielsweise auch bei dem bereits erwähnten Turnier auf und tritt in Kontakt mit Sansa, der Tochter von Eddard und Catelyn.

„When Sansa finally looked up, a man was standing over her, staring. He was short, with a pointed beard and a silver streak in his hair, almost as old as her father. »You must be one of her daughters,« he said to her. He had grey-green eyes that did not smile when his mouth did. »You have the Tully look.«

»I’m Sansa Stark,« she said, ill at ease. The man wore a heavy cloak with a fur collar, fastened with a silver mockingbird, and he had the effortless manner of a high lord, but she did not know him. »I have not had the honor, my lord.«

Septa Mordane quickly took a hand. »Sweet child, this is Lord Petyr Baelish, of the king’s small council.«

»Your mother was *my* queen of beauty once,« the man said quietly. His breath smelled of mint. »You have her hair.« His fingers brushed against her cheek as he stroked one auburn lock. Quite abruptly he turned and walked away.«<sup>692</sup>

Baelishs Art und Weise, sich Sansa auf diese Art zu nähern, wirkt so direkt und in gewisser Weise Anstandsgrenzen überschreitend, dass der Leser das Gefühl erhält, Littlefingers Kalkül sei einen Moment von seinen Erinnerungen an Catelyn und den damit verbundenen Emotionen überwältigt worden. Petyr Baelish erweist sich ansonsten als ein ausgesprochen pragmatischer Charakter, bei dem der Leser schnell zu spüren bekommt, dass er seine eigene Agenda hartnäckig verfolgt; erstmalig besonders, als er Eddard Stark hintergeht, dem er bei der Frage, wer im Falle der Illegitimität des Kronprinzen Joffrey der rechtmäßige Thronerbe sei, zuerst seine Hilfe und die Loyalität der von ihm bezahlten Stadtwache anbietet, Lord Stark dann aber im entscheidenden Moment verrät<sup>693</sup>.

Das Ausmaß von Littlefingers Intrigen enthüllt sich schichtweise mehr und mehr. Nach der Hinrichtung von Eddard Stark fokussieren sich Petyr Baelishs Bestrebungen stärker auf Sansa, während er nach außen hin ein treuer Diener der Krone bleibt. Dass es ihm dabei nicht um Gerechtigkeit für Catelyns Tochter, sondern einzig und allein um seine eigenen Bedürfnisse geht, wird offensichtlich, als er Sansas Absichten, eine

---

<sup>692</sup> Martin AGOT 2011 (1996) : 297 f.

<sup>693</sup> Vgl. Martin AGOT 2011 (1996) : 528 f.

vorteilhafte Ehe, die sie in Sicherheit außerhalb von King's Landing bringen würde, vereitelt<sup>694</sup>.

Stattdessen verhilft er ihr selbst nach dem erfolgreichen Mordanschlag auf König Joffrey zur Flucht, behält sie aber unter seiner Kontrolle, indem er sie unter der Identität seiner Bastardtochter Alayne<sup>695</sup> in die Eyrie bringt, wo ihre Tante Lysa Arryn, geborene Tully, Catelyns jüngere Schwester, seit dem Tod ihres Mannes Jon Arryn als Regentin ihres noch kleinen Sohnes herrscht. Dem Leser ist Lysa Arryn bereits aus den Vorgängerromanen bekannt als eine Frau, die ihrer Schwester Catelyn zwar typmäßig ähnelt, ihre Attraktivität jedoch über die vergangenen Jahre hinweg eingebüßt hat<sup>696</sup> und nach dem Tod ihres Mannes ihren einzigen überlebenden Sohn, den sechsjährigen Erben der Eyrie, Robert Arryn, mit ihrer Paranoia belastet, aufs Schlimmste verhätschelt und verwöhnt, und ihn sogar noch immer an ihrer Brust stillt<sup>697</sup>.

Petyr Baelish strebt eine von den Lannisters unterstützte<sup>698</sup> Ehe mit Lysa an, die für ihn rein machtpolitischen Zwecken dient, während sie für Lysa die Erfüllung eines langgehegten Traumes ist, wie sie ihrer Nichte Sansa erzählt:

„»[...] You may not think so to see me now, but on the day we wed I was so lovely I put your mother to shame. But all Jon desired was my father's swords, to aid his darling boys. I should have refused him, but he was such an old man, how could he live? Half of his teeth were gone, and his breath smelled like bad cheese. I cannot abide a man with foul breath. Petyr's breath is always fresh ... he was the first man I ever kissed, you know. My father said he was too lowborn, but I knew how high he'd rise. [...]«<sup>699</sup>

Vor Lysa spielt Baelish den enthusiastischen Bräutigam und heiratet sie auf ihren Wunsch in einer übereilten Zeremonie<sup>700</sup>, was ihn effektiv zum Lord der Eyrie macht und einen weiteren Schritt auf der gesellschaftlichen Leiter nach oben klettern lässt.

---

<sup>694</sup> Vgl. Martin ASOS 2011 (2000) : 265

<sup>695</sup> Vgl. Martin ASOS 2011 (2000) : 932

<sup>696</sup> Vgl. Martin AGOT 2011 (1996) : 375

<sup>697</sup> Vgl. Martin AGOT 2011 (1996) : 375 ff.

<sup>698</sup> Vgl. Martin ASOS 2011 (2000) : 258

<sup>699</sup> Martin ASOS 2011 (2000) : 942

<sup>700</sup> Vgl. Martin ASOS 2011 (2000) : 938 ff.

Lysa empfindet die Vermählung als eine späte und nun endlich erfolgende Gerechtigkeit nach ihrer vorhergehenden Ehe mit Jon Arryn. Die Beziehung wird durch die Anwesenheit von Sansa, für deren Rettung Baelish ein hohes Risiko aufgenommen hat, jedoch unter Spannungen gesetzt.

Die Dynamik erreicht einen außergewöhnlichen Höhepunkt, als Sansa in der Festung ihrer Tante an einem verschneiten Tag beginnt, Winterfell, die Festung ihrer Kindheit, ihre Heimat, nachzubauen und Petyr Baelish zu ihr stößt:

„»Pack the snow around a stick, Sansa.«  
She did not know how long he had been watching her, or when he had returned from the Vale. »A stick? « she asked.  
»That will give it strength enough to stand, I'd think,« Petyr said. »May I come into your castle, my lady?«  
Sansa was wary. »Don't break it. Be ...«  
»... gentle?« He smiled. »Winterfell has withstood fiercer enemies than me. It *is* Winterfell, is it not?«  
»Yes,« Sansa admitted.  
He walked along outside the walls. »I used to dream of it, in those years after Cat went north with Eddard Stark. In my dreams it was ever a dark place, and cold.«  
[...]"<sup>701</sup>

Er fährt fort, ihr bei dem Bau der Festung mit seinen Ideen zu helfen, bis Sansa zufrieden mit dem Ergebnis ist:

„»This is just right,« she said.  
He touched her face. »And so is that.«  
Sansa did not understand. »And so is what?«  
»Your smile, my lady. Shall I make another for you?«  
»If you would.«  
»Nothing could please me more.«  
[...]  
They made a tall tower together, kneeling side by side to roll it smooth, and when they'd raised it Sansa stuck her fingers through the top, grabbed a handful of snow, and flung it in his face.  
Petyr yelped, as the snow slid down under his collar. »That was unchivalrously done, my lady.«  
»As was bringing me here, when you swore to take me home.«  
She wondered where that courage had come from, to speak to him so frankly. *From Winterfell*, she thought. *I am stronger within the walls of Winterfell.*  
His face grew serious. »Yes, I played you false in that ... and in one other thing as well.«  
Sansa's stomach was aflutter. »What other thing?«

---

<sup>701</sup> Martin ASOS 2011 (2000) : 1102

»I told you that nothing could please me more than to help you with your castle. I fear that was a lie as well. Something else would please me more.« He stepped closer.  
 »This.«  
 Sansa tried to step back, but he pulled her into his arms and suddenly he was kissing her. Feebly, she tried to squirm, but only succeeded in pressing herself more tightly against him. His mouth was on hers, swallowing her words. He tasted of mint. For half a heartbeat she yielded to his kiss ... before she turned her face away and wrenched free. »What are you *doing*?«  
 [...]He smiled. »I wish you could see yourself, my lady. You are so beautiful. You're crusted over with snow like some little bear cub, but your face is flushed and you can scarcely breathe. How long have you been out here? You must be very cold. Let me warm you, Sansa. Take off those gloves, give me your hands.«  
 »I won't. [...] You shouldn't kiss me. I might have been your daughter ...«  
 »Might have been,« he admitted, with a rueful smile. »But you're not, are you? You are Eddard Stark's daughter, and Cat's. But I think you might be even more beautiful than your mother was, when she was your age.«<sup>702</sup>

Dieser Augenblick ist auf mannigfaltige Weise von ausgesprochen großer Bedeutung. Die Situation beginnt unschuldig, und zeigt die besten Seiten von Petyr Baelish – seine Fähigkeit zum innovativen Denken, die Bereitschaft, sich auf das Spiel, das Sansa spielt, einzulassen, seine Kreativität und Cleverness. Es ist vorstellbar, dass seine Bereitschaft, diese unschuldige und unbelastete Aktivität so positiv mitzugestalten an Kindheitserinnerungen mit Catelyn gekoppelt sind, in denen möglicherweise ähnliche Situationen aufgetreten sein können. Auch Sansas Stärken werden in dem Moment – in den Mauern von Winterfell – präsenter. Obgleich sie derzeit unter der Identität seiner Bastardtochter lebt, baut sie Winterfell neu auf, und stellt einen symbolischen Rückbezug zu ihrer wirklichen Herkunft und Stellung her.

Dass Winterfell und alles, was mit den Starks zu tun hat, ihm ein Stachel im Fleisch ist, kann Petyr Baelish nicht verbergen; spricht er doch sogar davon, dass er selbst von Winterfell nach Catelyns Weggang geträumt hat.

In dem Moment, als Sansa ihn aber herausfordert und seine Lüge, sie nach Hause zu bringen, erstmals wirklich hinterfragt, kippt die Stimmung aus der familiär-unschuldigen in eine von Baelish als romantisch rezipierte Situation, und es kommt zum Kuss.

Der Kontrast zwischen der friedlichen Szenerie – einer Begegnung im Schnee – und Baelishs sich entfaltenden Absichten ist genauso distinktiv wie die Überlagerung

---

<sup>702</sup> Martin ASOS 2011 (2000) : 1103 f.

seiner Gefühle für Sansa. Sansa wählt als ein Argument der Zurückweisung den Altersunterschied; nichts anderes drückt sie mit den Worten, sie hätte seine Tochter sein können, aus. Für Petyr Baelish ist die Aussage von größerer Tragweite: In seiner Vorstellung *hätte* sie eben tatsächlich seine und Catelyns Tochter sein können. Wenn Sansa bislang also ein Relikt einer imaginären Zukunft mit seiner Kindheitsliebe war, so nimmt diese Vorstellung, nachdem Lady Stark auch bereits verstorben ist, andere Züge an, indem er darauf hinweist, sie sei eben *nicht* seine Tochter, und schöner als Catelyn noch hinzu.

Es ist anzunehmen, dass durch Catelyns Tod Petyr Baelish instinktiv nach dem erstbesten Ersatz gesucht hat, der lange Zeit zuvor schon Catelyns Schwester Lysa war. Sansa, jünger, schöner und hilfloser, bietet aber eine völlig andere und bessere Perspektive: Die einer zweiten Chance. Sie ist die Verheißung, nach den Jahren des von Petyr Baelish empfundenen Unrechts, endlich das zu erhalten, was ihm in seiner Perspektive zusteht.

Wie weit er bereit ist, dafür zu gehen, zeigt sich bei der darauffolgenden Eskalation des Konflikts, als sich herausstellt, dass Lysa den Vorfall beobachtet hat. Sie lässt sie in den Thronsaal rufen und stellt sie zur Rede, woraufhin Sansa beteuert, der Kuss sei von Petyr Baelish ausgegangen<sup>703</sup>.

Ihre Tante glaubt ihr nicht:

„»Have you no honor?« her aunt said sharply. »Or do you take me for a fool? You do, don't you? You take me for a fool. [...] You think you can have any man you want because you're young and beautiful. Don't think I haven't seen the looks you give Marillion<sup>704</sup>. I know everything that happens in the Eyrie, little lady. And I have known your like before, too. But you are mistaken if you think big eyes and strumpet's smiles will win you Petyr. He is mine.« She rose to her feet. »They all tried to take him from me. My lord father, my husband, your mother ... Catelyn most of all. She liked to kiss my Petyr too, oh yes she did.«

Sansa retreated another step. »My mother?«

»Yes, your mother, your precious mother, my own sweet sister Catelyn. [...] She teased him with smiles and soft words and wanton looks, and made his nights a torment.«

»No. [...] She didn't. She wouldn't.«

»How would you know? Were you there?« Lysa descended from the high seat, her skirts swirling. »[...] Lord Bracken's singer played for us, and Catelyn danced six dances with Petyr that night, six, I counted. [...] there was no one stopping us from

---

<sup>703</sup> Vgl. Martin ASOS 2011 (2000) : 1108 f.

<sup>704</sup> Ein Sänger in Lysas Diensten, der zuvor versucht hat, Sansa zu vergewaltigen

drinking. Edmure got drunk, young as he was ... and Petyr tried to kiss your mother, only she pushed him away. She *laughed* at him, and afterward he drank until he passed out at the table. [...]« [...]

»He kissed me,« Sansa insisted again. »I never wanted -«

»[...] You enticed him, just as your mother did that night in Riverrun, with her smiles and dancing. You think I could forget? That was the night I stole up to his bed to give him comfort. I bled, but it was the sweetest hurt. He told me he loved me then, but he called me *Cat*, just before he fell back to sleep. [...] Your mother did not deserve him. She would not even give him her favor to wear when he fought Brandon Stark. I would have given him my favor. I gave him everything. He is mine now. Not Catelyn's and not yours.« <sup>705</sup>

Lysa's Widersprüchlichkeit, erkennbar daran, wie sie Catelyn vorwirft, sie hätte Petyr gerne geküsst, obwohl sie daraufhin eine Geschichte erzählt, in der Catelyn ihn weggestoßen hat, wird nur noch von ihrer verzerrten Wahrnehmung ihrer Entjungferung übertroffen, die nichts anderes als eine Vergewaltigung des nicht mehr alle Sinne bei sich habenden jungen Petyrs war, der aufgrund seiner Betrunkenheit weder einwilligen konnte noch wirklich erkannte, um wen es sich in der Nacht in seinem Bett handelte. Interessanterweise scheint die Wahrheit über diese Begegnung selbst Littlefinger nicht zu kennen, da bei Hofe das Gerücht kursiert, er habe Catelyn's Unschuld geraubt<sup>706</sup>.

Lysa steigert sich in ihre Eifersucht mehr und mehr hinein und zwingt schließlich Sansa ans Mondtor, eine Pforte, die in die tiefen Abgründe der Berge der Eyrie führt, und die als Hinrichtungsmethode genutzt wird, bis Petyr Baelish interveniert:

„»Lysa! What's the meaning of this? [...] Get *back* from there! Lysa, what are you doing?« The guards were still beating at the door, Littlefinger had come in the back way [...].

As Lysa turned, her grip loosened enough for Sansa to rip free. She stumbled to her knees, where Petyr Baelish saw her. He stopped suddenly. »Alayne. What is the trouble here?«

»Her.« Lady Lysa grabbed a handful of Sansa's air. »*She's* the trouble. She kissed you.« [...]

»She's a child, Lysa. Cat's daughter. What do you think you were doing?«

»I was going to marry her to *Robert*! She has no gratitude. No ... no *decency*. You are not hers to kiss. Not hers! [...] I don't want her here.«

[...]

»We'll send her away, then. Back to King's Landing, if you like.« He took a step toward them. »Let her up. Let her away from the door.«

---

<sup>705</sup> Martin ASOS 2011 (2000) : 1109 f.

<sup>706</sup> Vgl. Martin ACOK 2011 (1999) : 796 ff.

»NO!« Lysa gave Sansa's head another wrench. [...] »You can't want her. You *can't*. She's a stupid empty-headed little girl. She doesn't love you the way I have. I've always loved you. I've proved it, haven't I? [...] Cat never gave you anything. It was me who got you your first post, who made Jon bring you to court so we could be close to one another. [...] She's just like her mother. [...] Why did you love her best? It was me, it was always *meeee!*«

»I know, love.« He took another step. »And I am here. All you need to do is take my hand, come on.« He held it out to her. »There's no cause for all these tears.«

[...] »No need for tears ... but that's not what you said in King's Landing. You told me to put the tears<sup>707</sup> in Jon's wine, and I did. For Robert, and for *us!* And I wrote Catelyn and told her the Lannisters had killed my lord husband, just as you said. [...] Why did you kiss her? [...]«

»Lysa,« Petyr sighed, »after all the storms we've suffered, you should trust me better. I swear, I shall never leave your side again, for as long as we both shall live.«

»Truly?« she asked, weeping. »Oh, *truly?*«

»Truly. Now unhand the girl and come give me a kiss.«

Lysa threw herself into Littlefinger's arms, sobbing. [...]

Littlefinger let Lysa sob against his chest for a moment, then put his hands on her arms and kissed her lightly. »My sweet silly jealous wife,« he said, chuckling. »I've only loved one woman, I promise you.«

Lysa Arryn smiled tremulously. »Only one? Oh, Petyr, do you swear it? Only one?«

»Only Cat.« He gave her a short, sharp shove.

Lysa stumbled backward, her feet slipping on the wet marble. And then she was gone. She never screamed. For the longest time there was no sound but the wind.<sup>708</sup>

Und damit enthüllt sich nach tausenden von Seiten die Abscheulichkeit von Petyr Baelishs Verbrechen, das Ausmaß seiner Komplotte und Intrigen. Er war der Drahtzieher hinter der Eskalation des Konflikts von Starks und Lannisters, der Initiator des Mordes an Jon Arryn, dessen Tod Eddard Stark in den Süden des Landes, weg von Winterfell, und damit in die Gefahren der Hauptstadt gebracht hat. Baelish schürte die Animositäten zwischen den beiden Häusern, überzeugte Catelyn davon, die Lannisters könnten hinter einem erneuten Mordanschlag auf Bran stecken<sup>709</sup>.

All diese Entwicklungen brachten Littlefinger immer größere Macht und stärkeren Einfluss, sein Aufstieg vom Lord eines unbedeutenden Hauses zum Lord Paramount der Flusslande<sup>710</sup> war bereits kometenhaft; jetzt ist er nach Lysas Tod als ihr Witwer de facto der Regent des Tals von Arryn, bis der kleine Lord Paramount Robert alt genug zum Herrschen ist. Zwei der sieben Königslande hält Petyr Baelish also unter

<sup>707</sup> „Tears of Lys“, ein geschmack- und geruchloses Gift

<sup>708</sup> Martin ASOS 2011 (2000) : 1113 ff.

<sup>709</sup> Vgl. Martin AGOT 2011 (1996) : 174 f.

<sup>710</sup> Vgl. Martin ACOK 2011 (1999) : 910

Kontrolle; Sansa als potentielle Erbin von Winterfell und dem Norden ist der Schlüssel zum dritten.

Und wozu das alles?

Die Wurzel liegt unbestreitbar in der Zurückweisung durch Catelyn, oder viel mehr darin, wie Baelish diese Erfahrung wahrgenommen hat: Nicht als eine Ablehnung von ihr, sondern als eine Konsequenz der Restriktionen der Gesellschaft und der Welt, in der sie leben. Nicht umsonst betont er, als er gefragt wird, ob Lady Lysa ihn zum Mann nähme:

„»She'd had me a few times before [...] and voiced no complains.«  
»Bedding,« said Cersei, »is not wedding. Even a cow like Lysa Arryn might be able to grasp the difference.«  
»To be sure. It would not have been fitting for a daughter of Riverrun to marry one so far below her.« Littlefinger spread his hands. »Now, though ... a match between the Lady of the Eyrie and the Lord of Harrenhal is not so unthinkable, is it?«<sup>711</sup>

Die Tochter von Riverrun, von der er spricht, könnte genauso gut die zu dem Zeitpunkt bereits verstorbene Catelyn gewesen sein.

Liegt also Liebe in irgendeiner Facette – Lust? Besitzgier? Obsession? – Petyr Baelishs Charakter zugrunde?

George R.R. Martin ließ in seiner Rezension der 2013 erschienenen Verfilmung von F. Scott Fitzgeralds Roman *The Great Gatsby* (1925) verlauten:

„I loved it.  
And at the end, it broke my heart, the way the novel always does ever [sic] time I reread it, the way it did the first time I read it, back in the early 70s.  
Now I will admit, I am prejudiced. This is one of my favorite books. This is a book that has vast personal meaning to me, one that has affected me deeply. The romantic in me identifies strongly with Jay Gatsby (and sometimes with Nick Carraway). I know what it is to chase after that green light. So I will not pretend to be disinterested.“<sup>712</sup>

Und fügte schließlich in den Kommentaren darunter hinzu: „Yes, there's a lot of Gatsby in Littlefinger.“<sup>713</sup>

Jay Gatsbys Streben nach dem sozialen Aufstieg, um die Gunst seiner Geliebten Daisy zurückzugewinnen, die aus einer anderen Gesellschaftsschicht stammt, legt nahe,

---

<sup>711</sup> Martin ASOS 2011 (2000) : 258

<sup>712</sup> Martin Not a Blog The Great Gatsby 2013

<sup>713</sup> Martin Not a Blog The Great Gatsby 2013



dass es Gefühle sind, die Littlefinger antreiben, wenngleich sie sich in kaltem Kalkül manifestieren. Aber auch dafür gibt es Parallelen in der Literatur, die geradezu ins Auge springen, allen voran ein Charakter, der in dieser Arbeit bereits betrachtet wurde: Heathcliff aus *Wuthering Heights*. Auch Heathcliff wird als Mündel einer gesellschaftlich deutlich über ihm stehenden Familie aufgenommen, und auch er verliebt sich in die Tochter des Hauses (dass die Namen Catherine / Cathy und Catelyn / Cat einander ähneln, ist dabei ebenfalls erwähnenswert), auch er braucht viele Jahre, bis Rache- und Genugtuungspläne in der Generation der Kinder seiner Widersacher sich entfalten können.

In diesem Bestreben geht Littlefinger mit machiavellinistischer Kälte vor; Personen werden von ihm wie Schachfiguren auf dem politischen Parkett umhergeschoben, er lügt, betrügt, er hat keinerlei Achtung vor dem Guten oder Unschuldigen.

So lässt Petyr Baelish noch in King's Landing verlauten, er fände für Jeyne Poole – Sansas beste Freundin, deren Vater Vayon Poole Eddard Stark als Verwalter diente – einen Platz nach dem Gemetzel an Lord Starks Haushalt<sup>714</sup>, das nächste Mal, wenn der Rezipient ihr begegnet, wird sie unter der falschen Identität von Sansas Schwester Arya an Ramsay Bolton verheiratet<sup>715</sup> – den legitimierten Bastard des bislang zweitstärksten Lords im Norden, der die Starks für seinen eigenen Machtgewinn verraten hat. Dem Leser ist Ramsay Bolton bis dahin als ein sadistischer Mann mit grausamen Paraphilien bekannt, der zum Vergnügen tötet und als Folter die bewährte Methode seines Hauses benutzt, das Häuten von Gefangenen. Martin betont in der Hochzeitsnacht, Jeyne Poole habe „a spiderweb of faint thin lines across her back, where someone had whipped her“<sup>716</sup> und auf Ramsays Frage hin, ob es eine Lüge gewesen sei, dass sie wisse, wie man einen Mann befriedige, antwortet sie: „N-no, my lord. I was t-trained.“<sup>717</sup> – beide Punkte implizieren eine erzwungene Prostitution in Littlefingers Bordell, von ihm nicht nur erlaubt, sondern vorangetrieben.

---

<sup>714</sup> Vgl. Martin AGOT 2011 (1996) : 546

<sup>715</sup> Vgl. Martin ASOS 2011 (2000) : 999

<sup>716</sup> Martin ADWD 2011 : 548 f.

<sup>717</sup> Martin ADWD 2011 : 549

Seine sich entwickelnde Besessenheit von Sansa ist eine rein egoistische Form von Zuneigung, berücksichtigt er doch weder ihre Wünsche und Bedürfnisse, noch macht er vor den Personen halt, die ihr am Herzen liegen. So wie Sansa Jaime Lannisters letzte Chance auf Ehre ist, so ist sie für Littlefinger die letzte Chance auf das, was ihm seiner Meinung nach von vornherein zustand.

Er nimmt nicht nur in Kauf, dass seine Taten negative Auswirkungen auf sein Objekt der Begierde haben könnten, sondern geht diesen Weg absolut zielstrebig.

Darin liegt auch die Problematik seines Moralsystems – oder eher, dass dieses nicht in üblicher Form zu existieren scheint.

Wenn wir von einem machiavellinistischen Modell als Vorlage für Petyr Baelish ausgehen, dann folgt daraus, dass Macht und Moral getrennt sein sollten; mehr noch, dass ein idealer Herrscher sich nicht durch Moral von notwendigen Handlungen abhalten lassen darf. Baelish strebt freilich nicht an, ein idealer Herrscher zu sein, wohl aber, einen idealen Aufstieg zur Macht zu vollziehen und diese – flüchtig, wie sie sonst in Westeros ist und beim Vorbild des europäischen Spätmittelalters war – auch zu bewahren. Dabei geht er ungemein skrupellos und kalt vor, nimmt auf Ehre keinerlei Rücksicht und verfolgt eisern sein großes Ziel.

Beharrlichkeit in der Verfolgung des Objekts der Begierde; das ist ein Aspekt, der nicht wenige Male in dieser Arbeit bereits als byronisches Merkmal aufgezeigt wurde. Dass dabei im wahrsten Sinne über Leichen gegangen werden kann, ist auch offensichtlich; nichts anderes tut ja auch Heines William Ratcliff, der seine Kontrahenten um die Hand seiner Auserwählten Maria ermordet.

Und doch *fühlt* sich Littlefinger anders an.

Dass er nicht wie Ratcliff zum Schwert greifen kann, um seine Widersacher zu besiegen, hat er bereits in jungen Jahren gelernt, als er bei dem Duell gegen Brandon Stark nur knapp den Tod entkam. Die Waffen seiner Wahl sind also Geld und Intrigen. Damit erinnert er mehr an Montoni, den Antagonisten aus Anne Radcliffes *The Mysteries of Udolpho*; bezeichnenderweise auch dort der ränkeschmiedende angeheiratete Onkel der unschuldigen Emily. Während bei Montoni und Emily die sexuelle Komponente, das Ausgeliefertsein der jungen Frau, noch nicht ausgeführt

wurde, und der Gothic Villain eine gewisse Distanz behält, deutet George R.R. Martin mit der Beziehung von Littlefinger und Sansa ein Aufweichen dieser Grenzen an.

Was aber heißt das für Petyr Baelishs Zuordnung zu dem hier beschriebenen neuen Typus des Byronic Villain?

In Littlefingers Sicht wäre er ganz sicher einer; oder mehr noch, vielleicht würde Lord Baelish sich sogar als Byronic *Hero* einordnen, als ein düsterer Held wie Edmond Dantès, der nach Jahren der Ungerechtigkeit Rache an seinen alten Weggefährten übt und dessen Taten auch das Schicksal der nächsten Generation beeinflussen. Aber um der Graf von Monte Cristo zu sein, fehlt ihm der Schlüsselfaktor des Objekts der Begierde: Weder Catelyn noch Sansa *wollen* Petyr Baelish. Seine Liebe ist unerwidert; der schicksalhafte Bund, den er möglicherweise wähnt, existiert nicht. Catelyn Stark stand ihm nicht nur aufgrund seines Ranges nicht zu, sondern schlichtweg auch, weil er für sie als Partner niemals in Betracht kam. Er ist nicht Heathcliff, sie nicht Cathy, er ist nicht der Graf von Monte Cristo, sie nicht seine Mercédès.

Es mangelt ihm auch daran, was bei Sandor Clegane als *redeeming qualities* bezeichnet wurde; rettende Eigenschaften, die das moralisch Verwerfliche kompensieren.

Das sucht man bei Petyr Baelish allerdings vergeblich. Ja, er schafft Sansa aus King's Landing fort, aber nur, um ihrer habhaft zu werden (und nachdem sie dort von vornherein sowieso nur eine Geisel war, weil er ihren Vater verriet), ja, er tötet Lysa Arryn zu Sansas Schutz, doch primär, weil sie unkontrolliert und ein Risiko geworden ist, und, was am wichtigsten ist, ihren Zweck erfüllt hat. Dieser Pragmatismus steht im direkten Widerspruch zu den byronischen Eigenschaften, statt brennender Leidenschaft bewegt ihn Rationalität. Eine Rationalität, die im Kontext des absolutistischen und durch die Feudalbeziehungen vom König, ihren Lord Paramounts, den niedrigeren Lords und dem Kleinvolk geprägt sind, nachvollziehbar ist: Die Mächtigen in Westeros gehen kaltblütig mit der Freiheit und dem Leben derer ihnen untergebenen Menschen um, nehmen für sich dekadente Privilegien heraus. Petyr Baelish vergilt in gewisser Weise also nur Gleiches mit Gleichem.

Dadurch, dass ihm aber der emotionale Faktor und die schicksalhafte Auserwähltheit eines byronischen Typus fehlen, kann er dem Rezipienten nicht das gleiche Gefühl

vermitteln, das den Leser bei einem Byronic Villain auch entgegen konventioneller moralischer Vorstellungen gefühlsmäßig partizipieren und sympathisieren lässt.

Die Rekombination der Merkmale des Byronic Hero, des Gothic Villain, des Noble Outlaw und des Man of Feeling, die im Fall von Lestat, Louis, Jaime und Sandor die Identität des Byronic Villain erschafft, führt bei Petyr Baelish also zu einem abweichenden Ergebnis. Die Ästhetisierung ist nicht abgeschlossen bei ihm, weil es an dem *Gefühl* fehlt (zumindest bei den bislang veröffentlichten Bänden), am Schmerz und Leid und dem lodernden Stolz.

## 7. Der Sieg der Ästhetik

C.S. Lewis schrieb im Jahr 1942 in *A Preface to Paradise Lost*, basierend auf einer im Vorjahr gehaltenen Vorlesungsreihe:

„Before considering the character of Milton’s Satan it may be desirable to remove an ambiguity by noticing that Jane Austen’s Miss Bates could be described either as a very entertaining or a very tedious person. If we said the first, we should mean that the author’s portrayal of her entertains us while we read; if we said the second, we should mean that it does so by being the portrait of a person whom the other people in *Emma* find tedious and whose like we also should find tedious in real life. For it is a very old critical discovery that the imitation in art of unpleasing objects may be a pleasing imitation. In the same way, the proposition that Milton’s Satan is a magnificent character may bear two senses. It may mean that Milton’s presentation of him is a magnificent poetical achievement which engages the attention and excited the admiration of the reader. On the other hand, it may mean that the real being (if any) whom Milton is depicting, or any real being like Satan if there were one, or a real human being in so far as he resembles Milton’s Satan, is or ought to be an object of admiration and sympathy, conscious or unconscious, on the part of the poet or his readers or both. The first, so far as I know, has never till modern times been denied; the second, never affirmed before the times of Blake and Shelley [...].“<sup>718</sup>

Die Unterscheidung zwischen dem Erkennen eines herausragenden Charakters, der durch die schriftstellerische Kunstfertigkeit seines Schöpfers in der Lage ist, Bewunderung zu erzeugen, und dem tatsächlichen Bewundern des Charakters selbst,

---

<sup>718</sup> Lewis Preface 1971 (1942) : 94

ist eine naheliegende. Wie Lewis aber selbst schon feststellt, haben Shelley, Blake und ihre Zeitgenossen und Zeitgenossinnen den entscheidenden Schritt gewagt, nicht nur den Zauber im Rätselhaften, sondern auch Schönheit im Abgründigen zu sehen.

In den vier hier besprochenen Typen, vom schaurigen Gothic Villain bis hin zu dem sensiblen Man of Feeling, vom ehrenhaften Noble Outlaw zum stolzen Byronic Hero, zeigen sich Facetten des Helden und des Bösewichts in einer berauschten neuartigen Individualität. Das in den Fokusstellen von Gefühl und Empfindsamkeit auf der Ebene des Innerlichen, parallel zu Rahmenhandlungen, die den Vertretern des Typus erlauben, aktiv diese Gefühlstiefe auszudrücken, und über ihre Handlungen ihren Emotionen auch eine expressive Ebene zu geben, ist eine der größten Errungenschaften der Typenentwicklung im 18. und 19. Jahrhundert.

Tiefe Gefühle erfordern überragende Taten, hohe Ambitionen wollen entsprechend ausgedrückt werden. Gefühl, Tat und Ambition gehen bei diesen Typen immer Hand in Hand. Wo früher äußere Umstände allein Triebfeder für die Aktion eines Charakters waren, ist es nun die Verschränkung dieser mit den in der Figur tobenden Gefühlen.

Dass solche Gefühlstiefe und solche Bereitschaft, enorme Taten zu begehen, um diesen Gefühlen zu folgen, eine Vorzüglichkeit voraussetzte – eine bestimmte Qualität des Wesens – und dementsprechend Göttern und ihren Abkömmlingen oder anderweitig *besonderen* oder hervorgehobenen Individuen vorbehalten war, ist leicht vorstellbar; es müssen Lucifer, Satan, Kain sein, oder andere Heroen aus Mythologie und Religion. Erst mit der Romantik, erst mit Byron, Shelley und ihresgleichen findet das Gen der Großartigkeit seinen unwiderruflichen Weg in die DNS der Heldentypen.

Für Lewis war im Jahr 1941 wohl nicht abschätzbar, dass die darauffolgenden Jahrzehnte die Bereitschaft der Dunkelromantiker, im Zwielflicht der Moral Schönheit zu finden, nur noch weiter fortsetzen würde. Der lange Weg der Ästhetisierung des Bösen findet in dem jüngsten Spross der Familie, dem Byronic Villain, ihren

verdienten Sieg. Nach gefallenen Engeln und Titanensöhnen darf der Byronic Villain seit der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts in ein menschliches Gewand steigen.

Man sollte dies nicht damit verwechseln, dass der Typus auf irgendeine Weise gewöhnlicher oder normaler oder nahbarer als seine älteren Brüder und Cousins wäre; es ist lediglich eine Ausdrucksform, die die Besonderheit des Byronic Villain in den Kern seines Wesens rückt, seine Auserwähltheit ist größer als der ihm gegebene Rang, sein Schicksal transzendiert jede andere Ebene. Der Byronic Villain ist deswegen ein Byronic Villain, weil die Berechtigung, Böses zu tun aus seinem ureigenen Gefühl entsteht, aus ihm selbst, legitimiert nur durch diesen absoluten Individualismus.

Das Verschieben eines antagonistisch gestalteten Charakters in die Erzählerrolle ermöglicht dem Rezipienten tiefere Einsicht in dessen Motive. Es ist *auch*, aber nicht *nur* diese Einsicht, die es dem Byronic Villain ermöglicht, Rezipienten dazu zu bringen, Identifikationshemmungen moralischer Art zu überwinden. Für den Anteil des Byronischen bedarf es noch mehr; dafür braucht es die Anziehungskraft, die von diesem Figurentypus ausgeht. Die Ästhetik des Bösen bekommt deswegen im Byronic Villain ihren verdienten Champion, weil erstmals ein Figurentypus unapologetisch attraktiv nicht *trotz* des Verwerflichen, sondern *aufgrund* des Verwerflichen ist.

Bereits Oscar Wilde ließ die Figur Henry „Harry“ Wotton in seinem Roman *The Picture of Dorian Gray* (1890) zu dem Titelhelden sagen, den er als Dandy mit seinem hedonistischen Lebensstil und seiner zynischen Geisteshaltung korrumpiert hat: „Yes, Dorian, you will always be fond of me. I represent to you all the sins you have never had the courage to commit.“<sup>719</sup>

Nachdem die Helden der Romantik und des Sturm und Drang sich ausführlich mit dem Konflikt des Individuums mit Autoritäten politischer, religiöser und gesellschaftlicher Art befassten, verlagert sich das Problemfeld bei dem Byronic Villain noch ein wenig weiter ins Innere und Individuelle. Als Kontrastpunkt sind es nicht mehr nur soziale Erwartungen, mit denen das Individuum sich auseinandersetzt, sondern das Abstraktum der eigenen moralischen Identität. Bei

---

<sup>719</sup> Wilde 2003 (1890) : 77

dem Abwägen von Eigen- und Fremdbild ist der Byronic Villain ausgesprochen ehrlich, er weiß, dass er unmoralisch handelt; seine Ehrlichkeit hat dabei etwas Brutales, Grausames, das nicht nur als Waffe gegen andere dient, sondern gleichermaßen auch zum Mittel des Selbstschutzes und der Selbstzerstörung wird. Wie George R.R. Martins Tyrion Lannister sagt:

„Let me give you some counsel, bastard. [...] Never forget what you are, for surely the world will not. Make it your strength. Armor yourself in it, and it will never be used to hurt you.“<sup>720</sup>

Ein Byronic Villain stellt sich den dunkelsten Facetten seines Wesens, trägt sie wie ein Banner vor sich her, leidet daran und genießt es doch, damit zu kokettieren.

Auch Thorslev sieht eine klare Unterscheidung zwischen dem Gothic Villain und dem Byronic Hero, als er das Werk von Mario Praz rezipiert, und hält fest:

„Mrs. Radcliffe’s villains are, after all, villains; Byron’s heroes are heroes. Montoni and Schedoni cannot stand music or women, they have no understanding of virtue or of human sympathy, and consequently they never have any real sense of guilt or of repentance. In other words, they are personifications of evil, entirely unsympathetic and quite unbelievable; no attempt was made to give them depth of heart or soul. The Byronic Hero, on the other hand, is invariably courteous towards women, often loves music, has a strong sense of honor, and carries about with him like a brand of Cain a deep sense of guilt. He is almost invariably sympathetic despite of his »crimes,« none of which involve unnecessary cruelty, as do the crimes of the Gothic Villain. Although the Byronic Hero bears a strong physical resemblance to Mrs. Radcliffe’s Gothic Villains, he has been ensouled and humanized, and this is a crucial difference.“<sup>721</sup>

Der Byronic Villain entpuppt sich als die wahre Antwort auf diese Problematik. Er vereinigt in sich sowohl die Selbstreflexion des Byronic Hero – er kennt seine Schuld und auch er trägt sie wie das Kainsmal oder wie heilige Stigmata, gleichermaßen mit Selbstverachtung wie mit einem übersteigerten Stolz als Schutzschild gegen die ihn zerfressenden Vorwürfe – als auch die Bereitschaft zur Skrupellosigkeit des Gothic Villain. Er ist der „fatal and cruel lover“<sup>722</sup>, der frauenverachtende Sexist und gleichzeitig auf merkwürdige Weise ehrenhaft, wenn man seinem eigenen Moralkodex Glauben schenkt. Er leidet wie ein Man of Feeling, liebt wie ein Byronic

---

<sup>720</sup> Martin AGOT 2011 (1996) : 57

<sup>721</sup> Thorslev 1962 : 8

<sup>722</sup> Thorslev 1962 : 8

Hero, glaubt an die Werte des Noble Outlaw und verhält sich dennoch wie ein Gothic Villain.

Diese Fusion bringt damit den wahren Erben der Figurentypologien des 18. und 19. Jahrhunderts hervor: Den Byronic Villain als der ultimative Sieg der Ästhetisierung über die Moralisierung der Literatur.



## 8. Quellenverzeichnis

### Primärliteratur

**BLAKE**, William. 1975 (1794). *The Marriage of Heaven and Hell*. Oxford: Oxford University Press

**BRONTË**, Emily. 2003 (1847). *Wuthering Heights*. London: Penguin Classics

**BYRON**, George Gordon Noel. 2008. *The Major Works including Don Juan and Childe Harold's Pilgrimage*. Oxford: Oxford World Classics

**BYRON**, George Gordon Noel. 1999 (1814). *The Corsair*. London: Penguin Books

**BYRON**, George Gordon Noel. 2010 (1817). *Manfred*. Wilder Publications: Blacksburg

**BYRON**, George Gordon Noel. 2008 (1821). *Cain. A Mystery*. In: *The Major Works*. Oxford: Oxford World Classics

**DUMAS**, Alexandre. 2016 (1844). *Die drei Musketiere*. Frankfurt am Main: S.Fischer

**HEINE**, Heinrich, Michael Holzinger (Hrsg.). 2013 (1844). *Neue Gedichte*. Breslau: Amazon Fulfillment

**HEINE**, Heinrich, Michael Holzinger (Hrsg.). 2015 (1823). *William Ratcliff*. Breslau: Amazon Fulfillment

**GOETHE**, Johann Wolfgang von. 2005 (1773). *Götz von Berlichingen mit der eisernen Hand. Ein Schauspiel*. In: *Werke Kommentare und Register. Hamburger Ausgabe in 14 Bänden. Band 4. Romane und Novellen I*. Nördlingen: C.H.Beck

**GOETHE**, Johann Wolfgang von. 2005 (1774). *Die Leiden des jungen Werther*. In: *Werke Kommentare und Register. Hamburger Ausgabe in 14 Bänden. Band 6. Romane und Novellen I*. Nördlingen: C.H.Beck

**LEWIS**, Matthew. 2016 (1796). *The Monk*. Oxford: Oxford University Press

**MACKENZIE**, Henry. 2009 (1771). *The Man of Feeling*. New York: Oxford University Press

**MARTIN**, George RR. 2011 (1996). *A Game of Thrones*. New York: Bantam Books

**MARTIN**, George RR. 2011 (1999). *A Clash of Kings*. New York: Bantam Books

**MARTIN**, George RR. 2011 (2000). *A Storm of Swords*. New York: Bantam Books

**MARTIN**, George RR. 2011 (2005). *A Feast for Crows*. New York: Bantam Books

**MARTIN**, George RR. 2011. *A Dance with Dragons*. New York: Bantam Books

**MILTON**, John. 2008 (1667 / 1674). *Paradise Lost. An illustrated edition with an introduction by Philip Pullman*. Oxford: Oxford University Press

**POLIDORI**, John. 2008 (1819). *The Vampyre and Other Tales of the Macabre*. Oxford: Oxford University Press

**RADCLIFFE**, Ann. 2008 (1794). *The Mysteries of Udolpho*. Oxford: Oxford University Press

**RICE**, Anne. *The Vampire Chronicles Collection Volume 1. Interview with the Vampire – The Vampire Lestat – The Queen of the Damned*. 2002 (1976). New York: Ballantine Books

**RICE**, Anne. *Interview mit einem Vampir*. 1989 (1976). Berlin: Goldmann

**SCHILLER**, Friedrich, Herbert Stubenrauch (Hrsg.). 1953 (1782) *Schillers Werke. Nationalausgabe. Die Räuber. Band 3*. Weimar: Verlag Hermann Böhlaus Nachfolger Weimar

**SCHILLER**, Friedrich, Heinz Otto Burger (Hrsg.), Walter Höllerer (Hrsg.). 1957 (1784) *Schillers Werke. Nationalausgabe. Kabale und Liebe. Band 5.* Weimar: Verlag Hermann Böhlaus Nachfolger Weimar

**SHELLEY**, Mary. 2012 (1818) *Frankenstein; or, The modern Prometheus.* London: Penguin English Library

**STOKER**, Bram. 2011 (1897). *Dracula.* Oxford: Oxford University Press

**WILDE**, Oscar. 2003 (1890). *The Picture of Dorian Grey.* London: Penguin Books

**TOLKIEN**, John Ronald Reuel. 2008 (1977) *Das Silmarillion.* Stuttgart: Klett-Cotta

### Sekundärliteratur

**ALT**, Peter-André. 2011 (2010) *Ästhetik des Bösen.* Nördlingen: C.H.Beck

**ANGENENDT**, Arnold. 2004. *Grundformen der Frömmigkeit im Mittelalter.* München: Oldenbourg Wissenschaftsverlag GmbH

**BENECKE**, Ingrid. 1972. *Der gute Outlaw. Studien zu einem literarischen Typus im 13. und 14. Jahrhundert.* Tübingen: Max Niemeyer Verlag

**BROMBERT**, Victor (Hrsg.). 1969. *The Hero in Literature. Major essays on the changing concepts of heroism from classical times to present.* New York: Fawcett Publications

**BUNSON**, Matthew. 2000 (1993). *The Vampire Encyclopedia*. New York: Random House (2000 edition by Gramercy Books)

**BURROW**, Colin. 1999. *Poems 1645: the future poet*. In: *The Cambridge Companion to Milton (Second Edition)*. Cambridge: Cambridge University Press

**CANTOR**, Paul. 2012. *The Nightmare of Romantic Idealism*. In: *Frankenstein; or, The modern Prometheus von Mary Shelley*. London: Penguin English Library

**CLAIRE**, Daphne. 1992. *Sweet Subversions*. In: *Dangerous Men & Adventurous Women: Romance writers on the appeal of the Romance*, hrsg. von Jayne Anne Krentz. Philadelphia: University of Pennsylvania Press

**DANIELSON**, Dennis (Hrsg.). 1999. *The Cambridge Companion to Milton (Second Edition)*. Cambridge: Cambridge University Press

**DZELZAINIS**, Martin. 1999. *Milton's Polity*. In: *The Cambridge Companion to Milton*. hrsg. von Dennis Danielson (Second Edition). Cambridge: Cambridge University Press

**EISLER**, Benita. 1999. *Byron. Der Held im Kostüm*. München: Karl Blessing Verlag

**ELFENBEIN**, Andrew. 2004 (1995). *Byron and the Victorians*. Cambridge: Cambridge University Press

**FRENZEL**, Elisabeth. 2008. *Motive der Weltliteratur*. Stuttgart: Alfred Kröner Verlag

**GARBER**, Frederick. 1969. *Self, Society, Value, and the Romantic Hero*. In: *The Hero in Literature. Major essays on the changing concepts of heroism from classical times to present*, hrsg. v. Victor Brombert. New York: Fawcett Publications

**GRIZELJ**, Mario (Hrsg.). 2010. *Der Schauer(roman). Diskurszusammenhänge – Funktionen – Formen*. Würzburg: Königshausen & Neumann

**GROOM**, Nick. 2016. *Introduction*. In: *The Monk* von Matthew Lewis. Oxford: Oxford University Press

**HOFMANN**, Michael. 1999. *Die Räuber*. Wemding: Oldenbourg Interpretationen

**JACKSON**, Anna, Karen Coats, Roderick McGillis. 2008. *The Gothic in Children's Literature – Haunting the Borders*. London: Routledge

**JANNIDIS**, Fotis. 2004. *Figur und Person. Beitrag zu einer historischen Narratologie*. Berlin: De Gruyter

**JÜRGENSEN**, Christoph, Ingo Irsigler. 2010. *Sturm und Drang. Profile*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht

**KEEN**, Maurice. 2000 (1961). *The Outlaws of Medieval Legend*. Cornwall: Routledge

**KEYNES**, Sir Geoffrey. (1975) *Introduction*. In: *The Marriage of Heaven and Hell* von William Blake. Oxford: Oxford University Press

**KÖCKERT**, Matthias. 2007. *Die zehn Gebote*. München: C.H. Beck oHG

**KRENTZ**, Jayne Anne (Hrsg.). 1992. *Dangerous Men & Adventurous Women: Romance writers on the appeal of the Romance*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press

**LEVINE**, Alice. 2010. *Byron's Poetry and Prose*. New York: W.W. Norton & Company

**LEWIS**, C.S. 1971 (1942). *A Preface to Paradise Lost*. Great Britain: Oxford University Press

**LUBRICH**, Oliver. 2009. *Das Schwinden der Differenz. Postkoloniale Poetiken*. Bielefeld: Aisthesis Verlag

**LUCKHURST**, Roger. 2011. *Introduction*. In: *Dracula* von Bram Stoker. Oxford: Oxford University Press

**LUTZ**, Deborah. 2006. *The dangerous lover: Gothic Villains, Byronism, and the Nineteenth-Century Seduction Narrative*. Columbus: The Ohio State University

**NITZSCHE**, Jane Chance. 1979. *Tolkien's Art. A Mythology for England*. Hong Kong: The Macmillan Press

**PRAZ**, Mario. 1970 (1933). *The Romantic Agony*. Oxford: Oxford University Press

**PULLMAN**, Philip. 2008 (2005). *Introductions*. In: *Paradise Lost*. An illustrated edition with an introduction by Philip Pullman von John Milton. Oxford: Oxford University Press

**REED**, Walter. 1974. *Meditations on the Hero. A study of the Romantic Hero in Nineteenth-Century Fiction*. New Haven and London: Yale University Press

**SADE**, the Marquis de. 2008 (1800). *The Crimes of Love*. Oxford: Oxford University Press

**STEIN**, Atara. 2009. *The Byronic Hero in Film, Fiction, and Television*. Carbondale : Southern Illinois University Press

**THORSLEV**, Peter. 1962. *The Byronic Hero. Types and Prototypes*. Minneapolis: University of Minnesota Press

**WEDDIGEN**, Otto. 1884. *Lord Byrons Einfluss auf die europäischen Litteraturen der Neuzeit*. Nachdruck des Originals. Paderborn: Salzwasser Verlag

**WERBER**, Niels. 1992. *Literatur als System. Zur Ausdifferenzierung literarischer Kommunikation*. Opladen: Westdeutscher Verlag

**WOOTTON**, Sarah. 2016. *Byronic Heroes in nineteenth-century women's writing and screen adaptation*. London: Palgrave Macmillan

### Internet-Quellen

**FERRARO**, Susan. 1990. *Novels You Can Sink Your Teeth Into*.  
<https://www.nytimes.com/1990/10/14/magazine/novels-you-can-sink-your-teeth-into.html?pagewanted=all&src=pm> [letzter Zugriff: 22.09.2021]

**GROSSMAN**, Lev. 2005. *The American Tolkien*.  
<https://web.archive.org/web/20081229125934/http://www.time.com/time/magazine/article/0%2C9171%2C1129596%2C00.html> [letzter Zugriff: 19.12.2021]

**GUNNER**, Shaun. 2019. *George R.R. Martin: "I keep wanting to argue with Professor Tolkien"*.  
<https://www.tolkiensociety.org/2019/09/george-r-r-martin-i-keep-wanting-to-argue-with-professor-tolkien/> [letzter Zugriff: 19.12.2021]

**JACQUES**, Adam. 2014. *Anne Rice: The Interview with Vampire novelist on her daughter's death, living through her own funeral and the dangers of Oxford*.  
<https://www.independent.co.uk/news/people/profiles/anne-rice-interview-vampire-novelist-her-daughter-s-death-living-through-her-own-funeral-and-dangers-oxford-9829902.html> [letzter Zugriff: 11.09.2021]

**MARTIN**, George R.R. 2013. *The Great Gatsby*.

<https://grrm.livejournal.com/324330.html?thread=17746410#t17746410> [letzter Zugriff: 28.03.2022]

**NORRIS**, Michele. 2010. *Writer Anne Rice: »Today I Quit Being A Christian«*. <https://www.npr.org/templates/story/story.php?storyId=128930526> [letzter Zugriff: 22.09.2021]

**RICE**, Anne. 2007. *Essay on Earlier Works*. <http://www.annerice.com/Bookshelf-EarlierWorks.html> [letzter Zugriff: 11.09.2021]

**Für die Recherche der biblischen Texte wurde verwendet:**

**CHRISTLICHE VERLAGSGESELLSCHAFT DEUTSCHLAND**. 2010. *Elberfelder Bibel*. Witten: SCM R. Brockhaus