

Poetische Gerechtigkeit in Recht und Literatur – *Max Frischs Homo Faber**

Von Prof. Dr. Klaus Günther, Frankfurt**

Das Verhältnis von Recht und Literatur scheint vor allem deswegen attraktiv zu sein, weil viele literarische Texte Recht und Gerechtigkeit mittelbar oder unmittelbar zum Gegenstand haben. Das breite Spektrum reicht von Aischylos' Orestie und Sophokles' Antigone über Kleists Kohlhaas oder Dostojewskis Verbrechen und Strafe bis zu Kafkas Prozess oder Coetzees Schande. Daher mag es verwundern, dass ich einen Roman ausgewählt habe, der auf den ersten Blick scheinbar nichts mit diesem Thema zu tun hat; Max Frischs Homo faber.¹ Von den meine Wahl leitenden Gründen seien wenigstens zwei eingangs kurz erläutert: Der negative Grund liegt darin, dass die berühmtesten Texte aus der Gattung Recht und Gerechtigkeit als literarischer Stoff bereits allesamt reichlich ausgedeutet sind; die Abhandlungen über das Recht in Kleists Novelle Michael Kohlhaas oder ähnliche Themen lassen sich kaum noch zählen. Diesen Versuchen bleibt wenig hinzu zu fügen. Der zweite Grund ist eher positiver Natur, aber auch komplizierter, und er führt sogleich zu dem Aspekt, unter dem ich die möglichen Beziehungen zwischen Recht und Literatur untersuchen möchte und dem ich mich einleitend ausführlicher zuwende.

I. Recht in der Literatur – Literatur im Recht

Viele Studien zur literarischen Darstellung von Recht und Gerechtigkeit suggerieren, dass ein/e Schriftsteller(-in) sich das Recht als einen Gegenstand literarisch-künstlerischer Arbeit ebenso auswählen würde wie ein Philosoph oder ein Soziologe, die mal die Kunst und mal das Recht zum Objekt ihrer philosophischen oder soziologischen Forschung machen. Entsprechend suchen die Interpreten solcher Texte dann stets nach den besonderen Erkenntnissen und Einsichten über Recht und Gerechtigkeit, welche die Literatur vermitteln würde. So wird *Sophokles' Antigone* immer wieder als tragische Entfaltung des Konflikts zwischen positivem staatlichen Recht und überpositivem Naturrecht oder göttlichem Recht gedeutet; *Kleists Kohlhaas* als Exempel für die zerstörerischen und selbstzerstörerischen Folgen eines verabsolutierten Anspruchs auf Rechtsdurchsetzung. Es mag sein, dass die Darstellung solcher Konflikte und die Beförderung spezifischer Erkenntnisse ein Motiv für das Schreiben von Literatur ist. Ich kenne die literarische Praxis zu wenig, um völlig

* Veränderte und erweiterte Fassung meines Beitrags zu dem Sammelband: Gamm/Nordmann/Schürmann (Hrsg.), Philosophie im Spiegel der Literatur, Sonderheft 9 der Zeitschrift für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft, 2007, S. 61-78.

** Der Autor ist Professor für Rechtstheorie, Strafrecht u. Strafprozeßrecht am Fachbereich Rechtswissenschaft sowie Co-Sprecher des Exzellenzclusters EXC 243 Die Herausbildung normativer Ordnungen an der Goethe-Universität Frankfurt/Main.

¹ Frisch, Homo faber. Ein Bericht, 1957 (zitiert nach der Ausgabe 1977, suhrkamp taschenbuch 354).

ausschließen zu können, dass ein Künstler oder eine Künstlerin mit einem solchen Interesse an ihr Werk gehen. Doch kann es auch ohne eine ohnehin meist unproduktive Motivforschung legitim sein und einen Erkenntnisgewinn versprechen, literarische Texte daraufhin zu befragen, welche neuen Einsichten über Recht und Gerechtigkeit sie vermitteln oder welche Einstellungsänderungen sie bei ihren Rezipienten bewirken können. Der Rezipient selbst kann mit einem solchen Interesse an ein literarisches Kunstwerk herangehen. Es gibt nicht wenige Versuche, die Lektüre von Literatur als ein Medium zu verstehen, das den Rezipienten sensibler für die konkreten Merkmale moralischer und rechtlicher Konflikte werden lässt, für die je verschiedenen Perspektiven der beteiligten Individuen, für die komplexen, unendlich vielfältigen Umstände, unter denen Menschen in einzelnen Situationen handeln. Literatur befördert so die Einbildungskraft, Urteilsfähigkeit und Empathie, die man nicht nur als an öffentlichen Angelegenheiten teilnehmende Staatsbürgerin, sondern auch und gerade als Expertin in den spezialisierten juristischen Professionen braucht, um sowohl die allgemeinen Forderungen der Gerechtigkeit als auch die Normen des positiven Rechts kontextsensibel im Einzelfall zur Geltung zu bringen. Gerade das theoretisch nicht vollständig fassbare Moment der Einbildungs- und Urteilskraft kann im Medium der ästhetischen Form realisiert, erfahren und reflektierend nachvollzogen werden.²

Es ist dann nur folgerichtig, einen Schritt weiter zu gehen und nicht nur in der Literatur nach einer intensivierten und gegenüber der Alltagspraxis gesteigerten und verdichteten Erfahrung normativer Konflikte zu suchen, sondern auch umgekehrt nach literarischen Strukturen in der moralischen und rechtlichen Praxis selbst zu fragen.³ Während die literarische Erfahrung die Kontextsensibilität steigert und den Rezipienten zu einem angemessenen Umgang mit Moral und Recht befähigt, kann literarische Erfahrung umgekehrt auch auf die Abhängigkeit einer normativen Praxis, vor allem in der institutionalisierten Form des positiven Rechts, von ästhetischen Formen oder narrativen Elementen, schließlich sogar von literarischen, in einer Kultur repräsentierten Topoi aufmerksam machen. Nicht nur Juristen, sondern jedem Teilnehmer an einer rechtlichen oder moralischen Auseinandersetzung ist die Erfahrung vertraut, dass sich ein und derselbe „Fall“ verschieden erzählen lässt und das normative Urteil je nach Erzählung anders ausfallen kann.⁴ Man braucht nur

² S. dazu vor allem die Arbeiten von Nussbaum, vornehmlich die in dem Band *Love's Knowledge*, 1990, versammelten Studien; dazu: Günther, in: Gamm/Kimmerle (Hrsg.), *Ethik und Ästhetik, Nachmetaphysische Perspektiven*, 1990, S. 11-37.

³ Binder/Weisberg, *Literary Criticisms of Law*, 2000; vgl. auch den knappen und kritischen Überblick von Reinhardt, in: Feige/Köppe/zur Nieden (Hrsg.), *Funktionen von Kunst*, 2009, S. 103-114.

⁴ Günther, *Frankfurter Rundschau* v. 20.11.2001, S. 20.

andere Umstände heraus- und andere Beziehungen herzustellen, oder den Zeithorizont, also das Vorher und Nachher, enger oder weiter zu fassen. Die überraschende Erfahrung, die man mit solchen Variationen des Erzählens macht, artikuliert sich im Alltag meist in dem Ausruf: „So habe ich das noch gar nicht gesehen!“

Mit der veränderten Sichtweise variiert auch das normative Urteil über das Geschehen. Dies gilt für die Öffentlichkeit bewegende spektakuläre Fälle ebenso wie für weniger dramatische, alltägliche. Bei den sog. Mauerschützenprozessen, in denen frühere DDR-Grenzsoldaten wegen der Todesschüsse an der deutschen Grenze angeklagt wurden, war dies nicht anders als in dem Frankfurter Fall, in dem ein Polizeipräsident einem mutmaßlichen Kidnapper Folter angedroht hatte, wenn er das Versteck des in lebensbedrohlicher Lage geglaubten Kindes nicht preisgeben würde. In diesen Fällen lassen sich je nach der Perspektive der Beteiligten unterschiedliche Geschichten erzählen, die nicht nur die Auswahl und Anwendung der relevanten Normen mitbestimmen, sondern auch selbst schon so strukturiert sind, dass sie in eine bestimmte normative Richtung tendieren (des erschossenen oder schwerverletzten Flüchtlings, der Angehörigen, des in eine hierarchische Befehlsstruktur eingegliederten und ideologisch „vergatterten“ Grenzsoldaten, der in einem „Kalten Krieg“ und einem geopolitischen ideologischen Kampf sich wählenden Vorgesetzten in den Mauerschützenprozessen, des entführten Kindes und seiner Eltern und Geschwister, des um das Leben des Entführungsopters ringenden Polizeibeamten, des mit Folter bedrohten Entführers im zweiten Fall). Vor einiger Zeit waren solche Geschichten auch aus der eher unsentimentalen Welt des privaten Bürgschaftsrechts zu hören: Immer wieder waren Ehepartner, überwiegend Frauen, aber auch gerade volljährig gewordenen Söhne oder Töchter dazu gedrängt oder überredet worden, für den Geschäftsbetrieb des Ehemannes oder Vaters eine Bürgschaftserklärung gegenüber der Bank abzugeben, weil diese nur gegen eine entsprechende Sicherheit bereit war, dem Geschäftsinhaber den zumeist dringend benötigten Kredit zu gewähren. Oftmals ging das Geschäft dann doch in Konkurs, bevor das Darlehen zurückgezahlt worden war, und manchmal hatte sich der Ehemann auch noch von seiner Frau getrennt, um mit einer Geliebten zusammenzuleben. Da beim Ehemann oder Vater nichts mehr zu holen war, hielt sich die Bank an den Bürgen. In vielen Fällen hatte dann die verlassene Ehefrau für den Rest ihres Lebens die Kreditschulden ihres Mannes an die Bank abzahlen oder der vom Vater hinterlassene hohe Schuldenberg schob sich vor die Lebensperspektive der gerade 19jährigen Tochter. Die Rechtsprechung hielt lange Zeit an dieser Konsequenz fest, weil von einem geschäftsfähigen erwachsenen Menschen erwartet werden könne, Bedeutung und Folgen einer Bürgschaftserklärung zu kennen und zu überschauen. Wenn diese Erklärung dann auch noch ohne Zwang und Täuschung abgegeben worden war, gab es keinen Grund, die Bürgin nicht an ihrem privatautonomen Willen festzuhalten. Die Gerichte sahen also von allem ab, was die Bürgin zu dieser riskanten Willenserklärung gebracht haben könnte. Diese Umstände gewannen aber in dem Maße an Bedeutsamkeit, in dem die Fallgeschichten anders erzählt

wurden. Dann wandte sich die Aufmerksamkeit vielleicht der die Ehefrau oder den Sohn bedrängenden und das Risiko als gering einschätzenden Bank zu, die sowohl die dürftigen Geschäftsaussichten des Ehemannes und Vaters kannte als auch die schmalen Vermögensverhältnisse der Ehefrau und des Sohnes. Oder dem ängstlich blickenden Ehemann, um Wohlstand und Zusammenhalt der Familie besorgt, oder dem die Zukunft rosarot malenden Vater, der sich beim besten Willen nicht vorstellen konnte, dass der Bürgschaftsfall jemals eintreten werde. In den Vordergrund schoben sich vielleicht auch die vielen unausgesprochenen oder latenten Erwartungen, Ängste und Gefühle der Familienmitglieder in ihren komplexen und vielleicht schwierigen Familienbeziehungen, ihre lange und verschlungene Familiengeschichte, die den Sohn oder die Stieftochter, die Ehefrau und Mutter in eine widersprüchliche Lage brachte, aus der heraus sie widerstrebend die Bürgschaftserklärung unterschrieb. Es war das Bundesverfassungsgericht, das gegen die Rechtsprechung des Bundesgerichtshofes die asymmetrische Beziehung zwischen der Bank und der Bürgin als das entscheidende Merkmal dieser traurigen Geschichten herausstellte. So erzählt, drängte sich das Ergebnis fast von selbst auf: Die Bank muss in solchen Fällen aufpassen, dass der Bürgin keine Verpflichtung aufgedrängt wird, deren Tragweite und Risiko sie nicht richtig einzuschätzen vermag und zu deren Erfüllung sie bei Eintritt des Bürgschaftsfall es auch gar nicht in der Lage wäre.

Allerdings heißt das nicht, dass man willkürlich eine beliebige Erzählung wählen könnte, um ein gewünschtes normatives Urteil herbeizuführen. Normen sind ihrerseits in Erzählungen eingebettet und daher passt nicht jede Erzählung gleichermaßen gut zu einer Norm. Erzählungen besitzen darüber hinaus selbst eine innere Struktur, die den Variationsspielraum des Erzählbaren einschränkt. Schließlich gewinnt eine Geschichte nur dann Aufmerksamkeit, wenn sie auch gut erzählt wird – so folgt eine *Opfer*-Erzählung einem ganzen Set von historisch und kulturell etablierten, mehr oder weniger erfolgreichen Mustern und Typen: Geschichten von habgierig ausgenutzter Opferbereitschaft und Abhängigkeit in den Bürgschaftsällen, von Ausgeliefertsein, Hilf- und Schutzlosigkeit gegenüber einem gewalttätigen Entführer, aber auch von Angst vor unabsehbaren und in ihrer Intensität unberechenbaren Schmerzen und Demütigungen durch einen folternden Staat im Entführungsfall. Variiert man die Perspektive auf den Fall noch einmal und nimmt nicht nur die unmittelbar Beteiligten, sondern auch die mittelbar zuschauenden und miterlebenden Dritten sowie die Öffentlichkeit hinzu, zeigt sich, wie die verschiedenen Erzählungen sowohl untereinander verknüpft sind als auch mit weiteren Erzählungen, die zur kulturellen und politischen Identität einer Gesellschaft und ihrer Geschichte gehören. Auf diesem Wege trifft man dann auch auf die narrativen Kontexte der abstrakten Normen, die zu einer konkreten Fallgeschichte besser oder schlechter passen: die Geschichte der bürgerlichen Privatautonomie mit eigenverantwortlicher Gestaltung der Rechtsverhältnisse durch ihren Willen autonom erklärende Personen, die Geschichte von Ausbeutung, Benachteiligung und Diskriminierung durch private Übermacht, vor der die Schwachen durch staatliche Intervention geschützt werden müssen,

aber vielleicht auch die Geschichte von diskriminierenden Rollenklischees einer schwachen, überforderten und abhängigen Ehefrau in den Bürgerschaftsfällen. Auf vielschichtige Weise zeigt sich diese Verwobenheit der kleinen und großen Erzählungen bei den sog. Mauerschützenprozessen, die bis zu den Geschichten der Deutschen über ihre kollektive Vergangenheit reicht.

Die Vielzahl der Erzählungen erweitert also nicht nur den Blick auf einen konkreten Fall, sondern sie eröffnet auch den Zugang zu den normativen Aspekten, unter denen sich ein bestimmtes normatives Urteil über den konkreten Fall aufdrängt. Abstrakte Grundsätze wie Privatautonomie oder Schutzbedürftigkeit des schwächeren Teils in einer asymmetrischen Vermögensbeziehung unter Privaten sind für die Mitglieder einer bestimmten Gesellschaft zu einem bestimmten historischen Zeitpunkt stets nur durch die Narrative zugänglich, die von einer singulären historischen Abfolge von Ereignissen erzählen, in denen eine Gesellschaft diese Grundsätze sich angeeignet, für sich entdeckt oder hervorgebracht hat. Dies können Geschichten von Revolutionen und konstitutionellen Momenten, von sozialen und politischen Kämpfen, von Diskriminierungen und errungener Gleichberechtigung, von Unterdrückung und Befreiung, von überwundenen Unrechtserfahrungen oder kollektiven Traumatisierungen sein – die Erfahrung des Holocaust ist eines der Narrative, innerhalb dessen wir uns gegenwärtig über den Geltungsanspruch und die Auslegung der Menschenrechte verständigen. Dazu gehören auch Erzählungen, in denen die Erfahrungen zum Ausdruck gebracht werden, die verschiedene Gruppen in einer Gesellschaft mit ihren normativen Ordnungen historisch jeweils gemacht haben, wie die Gleichzeitigkeit von allgemeinen und gleichen Bürgerrechten und Diskriminierung nach Geschlecht, Hautfarbe oder ethnischer Zugehörigkeit. Eine kleine konkrete Fallgeschichte wird dann zu einer weiteren exemplarischen Erzählung, die sich in die umfassenderen großen Erzählungen einfügt – oder im Lichte eines kritischen Gegen-Narrativs die tradierte große Erzählung in Frage stellt. In dem Maße, wie normative Ordnungen, auch und gerade eine positivierte Rechtsordnung, in das kollektive Gedächtnis einer Gesellschaft eingehen, deren Mitglieder sich dieses Gedächtnis narrativ erschließen, wird sie ein integraler Bestandteil der Kultur und damit auch des literarischen Kunstwerks. Der psychologische Entwicklungsroman des 19. Jahrhunderts wird erst möglich, wenn das Prinzip gleicher individueller Freiheitsrechte sowie die Differenzierung von Zivilgesellschaft und Staat soweit etabliert und institutionell verankert sind, dass die psychische Innenwelt des einzelnen als von anderen abgegrenzter privatautonomer Bereich erscheint, in dem dieser einen privilegierten Zugang zu sich selbst hat, seine Lebensgeschichte lebt, den spannungsgeladenen Gegensatz zwischen den eigenen Wünschen, Begierden, Trieben und den Anforderungen, Zwängen, Erwartungen der ökonomischen, sozialen und politischen Realität austrägt – und das alles durch Introspektion zu einer erzählbaren Identität formt.⁵ Deren Brüche, Illusionen, Maskierungen, Beschädigungen und Verzerrungen werden dann

⁵ Binder/Weisberg (Fn. 3), S. 282 f.

wieder zunächst vor allem literarisch artikuliert, wenn Geschichten von der Macht des Unbewussten und der verdrängten Triebregungen über das seine Lebensgeschichte autonom organisierende Ich oder seine Deformationen zur Charaktermaske des bürgerlichen männlichen Subjekts mit kaltem Herzen und unerlöstem Verlangen erzählt wird. Je mehr und je intensiver diese Erzählungen ins kollektive öffentliche Bewusstsein gelangen, desto eher wirken sie wiederum auf die geltende und bestehende normative Ordnung kritisch oder negatorisch (oftmals auch affirmativ und bekräftigend) zurück, verändern den Begriff rechtlicher Autonomie oder die rechtliche Gestaltung der Familienverhältnisse. Insofern kann das literarische Kunstwerk die herrschenden Rechtfertigungen einer bestimmten normativen Ordnung in Frage stellen, durch eine überraschende, ungewohnte, unbequeme, innovative Sichtweise Umstände und Zustände hervorheben und relevant werden lassen, die ein Gegen-Narrativ gegen die herrschenden Erzählungen und die dadurch transportierten Rechtfertigungen einer normativen Ordnung in Gang setzen.⁶

In jedem Einzelfall bewegen wir uns also nicht nur als Teilnehmer an der moralischen Alltagspraxis, sondern auch in der professionalisierten Rolle eines juristischen Experten immer schon in den weit gefächerten narrativen Kontexten einer normativen Ordnung, wie wir uns auch umgekehrt als Personen mit erzählter Lebensgeschichte und als Teilnehmer einer Kultur, deren Gehalte, Praktiken, Herkunft und Zukunft performativ zu einem erheblichen Teil erzählend vollzogen und reproduziert werden, immer schon innerhalb einer normativen Ordnung bewegen, die wir interpretieren, anwenden, verändern, von denen wir einige Normen außer Kraft setzen und andere neu schaffen. Robert Cover hat diese Wechselbeziehung präzise beschrieben.

„Once understood in the context of the narratives that give it meaning, law becomes not merely a system of rules to be observed, but a world in which we live. In this normative world, law and narrative are inseparably related. Every prescription is insistent in its demand to be located in discourse – to be supplied with history and destiny, beginning and end, explanation and purpose. And every narrative is insistent in its demand for its prescriptive point, its moral. History and literature cannot escape their location in a normative universe, nor can prescription, even when embodied in a legal text, escape its origin and its end in experience, in the narratives that are the trajectories plotted upon material reality by our imaginations.”⁷

⁶ Im Sinne einer solchen „explorativen Moral“ (im Unterschied zur präskriptiven Moral der Moralität und des Rechts) interpretiert Jauss z.B. *Goethes Werther* (eine neue, psychologische Sicht auf den Selbstmord) oder *Baudelaires Fleurs du mal* (eine provozierende und decouvrierende Sicht auf den Materialismus und die geheuchelte Moralität der bürgerlichen Republik); Jauss, in: Ders. (Hrsg.), *Wege des Verstehens*, 1994, S. 30-48 (S. 40 f. u. 42 ff.).

⁷ Cover, in: Minow/Ryan/Sarat (Hrsg.), *Narrative, Violence, and the Law – The Essays of Robert Cover*, 1995, S. 95-172 (S. 96).

Klaus Lüderssen spricht in einem ähnlichen Sinne von *produktiven Spiegelungen* zwischen Recht und Literatur.⁸ Diese Spiegelungen, deren Produktivität hier nicht bestritten werden soll, bedürfen indes in zwei Hinsichten einer Einschränkung oder Differenzierung:

1. Recht – und die juristische Argumentation in einem Einzelfall – geht nicht in Narrativität auf, *Law* wird nicht einfach durch *Literature* substituiert (das gilt auch umgekehrt), wie der provozierende Titel *Law as Literature* suggerieren könnte. Erzählungen – auch in ihrer gesteigerten, verdichteten und durch die ästhetische Form gebrochenen Gestalt als literarisches Kunstwerk – können Sichtweisen verändern, neue Sichtweisen erschließen, Bedeutsamkeiten verschieben und anders gewichten, können dies in den Vordergrund unserer Aufmerksamkeit und Wahrnehmung rücken und jenes in den Hintergrund treten lassen, und sie können dadurch dem Zuhörer oder der Leserin neue Gründe, eine andere Gewichtung und Abwägung von Gründen und Gegen-Gründen, die Bejahung oder Zurückweisung von bestimmten Gründen *ansinnen*. Aber sie können die Argumentation über die Rationalität und Geltung von Gründen nicht ersetzen.⁹ Freilich sind Gründe stets in den holistischen Kontext einer Sichtweise, die sich narrativ darstellen lässt, eingebettet – und wenn wir argumentieren, verlassen wir den holistischen Horizont einer narrativ erschlossenen Welt. Geltungsansprüche richten sich an jeden und jede, können von jedem und jeder erhoben und bestritten, bekräftigt und zurückgewiesen werden, unabhängig davon, in welcher narrativ erschlossenen und erschließbaren Welt aus *Nomos and Narrative* er oder sie jeweils gerade lebt. Dass der Übergang keine leicht zu bewältigende Aufgabe ist, dass es wechselseitiger hermeneutischer Sensibilität bedarf wie der Bereitschaft zur Übersetzung narrativ tradiert und affirmierter normativer Gehalte in eine Sprache, die auch von denjenigen verstanden und geteilt werden kann, die nicht zu einer bestimmten historisch gewachsenen Erzähltradition gehören, wird gegenwärtig gerade an den interkulturellen und interreligiösen Kontroversen um Geltungsanspruch und Bedeutung der Menschenrechte in konkreten Konfliktfällen, wie z.B. dem Streit um das Kopftuch für Frauen in der Öffentlichkeit, deutlich.

2. Produktive Spiegelungen von Recht und Literatur werden vielfach so verstanden, dass literarische Erfahrung dazu dienen könne, das Verhältnis des Rezipienten zu sich, zu seiner sozialen Umwelt und zur objektiven Welt zu *verbessern*, indem sie ihm Einsichten und Fähigkeiten vermittelt, die anders, durch theoretische Erkenntnis, empirische Forschung, durch moralische Erziehung oder juristische Ausbildung, nicht zu haben seien. Aus dieser Perspektive erscheinen Recht und Gerechtigkeit letztlich stets als das Referenz-

objekt, als der Gegenstand der Erfahrung, auf den sich das Kunstwerk nicht nur als auf sein Material bezieht, sondern über das es wahrheitsfähige Erkenntnis verschafft. Es konkurriert so mit anderen Erkenntnisweisen, die mit dem gleichen Wahrheitsanspruch auftreten. Daraus folgt dann weiterhin, dass die durch das literarische Kunstwerk vermittelte Erkenntnis prinzipiell stets übersetzbar ist in eine andere Sprache. Die Aporien einer vollständig positivierten Rechtsordnung, über welche *Kleist* in der Geschichte von Michael Kohlhaas handelt, oder der Konflikt zwischen positivem Recht und Naturrecht in *Sophokles'* Drama *Antigone*, sind dann vielleicht nur in der jeweiligen ästhetischen Form einer Novelle oder einer Tragödie darstellbar und gestaltungsfähig, aber dies ändert nichts daran, dass die ästhetische Form Einsichten über einen sachlichen Gegenstand vermittelt. Wäre dies so, dann müssten sich diese Einsichten stets auch in eine theoretisch-diskursive Darstellung übersetzen lassen, das durch seine ästhetische Form bestimmte Medium des Kunstwerks also durch funktionale Äquivalente ersetzt werden können. Möglicherweise ist dies ein Grund dafür, dass sich Untersuchungen über das Verhältnis von Recht und Literatur überwiegend auf eine bestimmte literarische Gattung beschränken: auf die großen, im weitesten Sinne realistischen Romane und Erzählungen des 19. und 20. Jahrhunderts oder auf Tragödien, in denen das epische Element im Vordergrund steht. Hier sperrt sich die ästhetische Form nämlich am wenigsten gegen eine Übersetzung des Gehalts in eine theoretische Sprache.

Diese Fixierung auf eine letztlich kontingente Beziehung zwischen rechtlichem Stoff und Literatur oder literarischer Darstellungsweise und Recht könnte jedoch den Blick auf eine tiefer liegende, verborgene Affinität zwischen Recht und Literatur, ja, vielleicht zwischen Recht und Kunst überhaupt, verstellen. Wenn es zutrifft, dass das Recht relativ häufig Gegenstand literarischer Bearbeitung wird – und im Kriminalroman ja sogar eine eigene, sehr erfolgreiche und populäre Gattung gefunden hat – dann vielleicht vor allem deshalb, weil es einen *internen* Zusammenhang zwischen Literatur und Gerechtigkeit gibt. Um diese auf den ersten Blick befremdliche These noch zu einer Provokation zu steigern: Literatur (und vielleicht Kunst überhaupt) ist selbst eine *Form und Praxis der Gerechtigkeit* – und zwar eine solche, die sich im ästhetischen Medium selbst ereignet, und die deshalb auch *gar nicht anders* als im ästhetischen Medium selbst Gestalt werden kann.¹⁰ Möglicherweise kommt in der häufigen Nähe der Literatur zu rechtlichen Stoffen nur zum Ausdruck, dass sich hier dieser verborgene Zusammenhang nur expliziter entfalten lässt, als in einem Gedicht, einer Skulptur oder einem Gemälde. Es handelt sich dabei um die spezifisch ästhetische Kategorie der *poetischen Gerechtigkeit*.

⁸ Lüderssen, *Produktive Spiegelungen*, 1991; *ders.*, *Schiller und das Recht*, 2005 (darin auch eine umfangreiche Auseinandersetzung mit dem *law as literature movement*).

⁹ Zur Unterscheidung zwischen der welterschließenden Funktion der Sprache von den an Geltungsansprüchen orientierten Funktionen des kommunikativen Handelns s. *Habermas*, *Der philosophische Diskurs der Moderne*, 1985, S. 236 ff.; *ders.*, *Wahrheit und Rechtfertigung*, 1999, S. 82 ff.

¹⁰ Dass die Paradoxien von (positiviertem) Recht und Gerechtigkeit allein im ästhetischen Medium noch angemessen artikuliert werden könnten, ist das Resultat der Untersuchung von *Fögen*, *Das Lied vom Gesetz*, 2007.

keit.¹¹ Sie könnte das vermittelnde Dritte sein, das den Übergang stiftet zwischen *Nomos and Narrative*, das den großen und kleinen, literarischen wie alltäglichen Erzählungen den normativen Gehalt gibt, der in moralischen und juristischen Argumentationen immer nur ausschnitthaft und selektiv explizit gemacht werden kann, und umgekehrt die Einbildungs- und Urteilskraft leitet, mit der wir Normen auf Fälle anwenden und den Einzelfall als Exemplar eines Narrativs, das uns ein bestimmtes normatives Urteil ansinnt.

Was es mit dieser rätselhaften Kategorie auf sich hat, will ich im folgenden an *Max Frischs* literarischer Erzählung erläutern, deren Stoff gerade keinen Rechtsbezug aufweist – zumindest nicht vordergründig – und auch überwiegend nicht mit einem solchen Bezug interpretiert wird.

II. *Homo faber*: Die Handlung

Zur Erinnerung kurz die wesentlichen Stationen der Handlung:

Die Hauptfigur, der für die UNESCO arbeitende Ingenieur Walter Faber, berichtet rückblickend von seiner zufälligen Begegnung mit dem Bruder seines früheren Freundes Joachim während des Fluges von New York nach Mexiko. Bei einer Notlandung in der mexikanischen Wüste erfährt er, dass Joachim 1936 Fabers damalige Freundin, Hannah Landsberg, eine Münchner Studentin der Kunstgeschichte und Halbjüdin, geheiratet hatte, und dass sie eine Tochter hätten. Faber und Hannah hatten sich damals getrennt, weil Faber eine Stelle in Bagdad antreten wollte. Sie erwartete ein Kind von ihm, doch hatten beide vereinbart, dass Hannah ihre Schwangerschaft abbrechen werde. Faber weiß nicht, dass Hannah sich nicht an diese Vereinbarung gehalten und das Kind zur Welt gebracht hatte. Die Tochter Elisabeth wächst zusammen mit Joachim auf, den Hannah heiratete, sich jedoch bald wieder von ihm trennt, um schließlich als Kunsthistorikerin in Athen zu arbeiten. Der Bruder Joachims ist auf dem Wege nach Guatemala, um dort seinen Bruder zu besuchen, der jetzt als Farmer für ein deutsches Unternehmen arbeitet. Faber entschließt sich spontan, ihn zu begleiten. Die mühsame Fahrt durch den Dschungel endet damit, dass sie Joachim tot vorfinden; er hatte sich kurz zuvor erhängt. Sein Bruder entschließt sich, dort zu bleiben, während Faber zurückfährt und nach einem kurzen Aufenthalt in Caracas, dem eigentlichen Zielort seiner Reise, wieder nach New York fliegt. Dort trennt er sich von seiner Freundin Ivy und begibt sich auf eine Schiffsreise nach Frankreich, um an einer Konferenz in Paris teilzunehmen. Während dieser Reise lernt er eine junge Frau kennen, in die er sich bald verliebt – ohne zu wissen, dass sie seine Tochter ist. Sabeth, wie er sie nennt, will von Paris aus weiter über Südfrankreich und Italien nach Hause, nach Athen reisen. Obwohl sie sich nach der Ankunft des Schiffes in Le Havre trennen, sucht Faber in Paris nach Sabeth, findet sie und fährt mit ihr zusammen im Auto auf der geplanten Reiseroute. Während dieser Fahrt werden sie ein Liebespaar, in Avignon schlafen sie miteinander. Faber

beginnt nach mehreren Gesprächen zu ahnen, dass Sabeth seine Tochter sein könnte, doch berechnet er die Daten so, dass er am Ende glaubt, sie sei die Tochter Joachims. Kurz vor dem Ende der Reise, nach einer Nacht auf dem Akrokorinth und dem Strand von Theodori, wird Sabeth im Schlaf von einer Schlange gebissen, während Faber ein Bad im Meer nimmt. Sie erwacht, weicht vor dem aus dem Meer kommenden, nackten Faber zurück und stürzt rücklings von einer Böschung auf die Straße. Faber versucht mit der bewusstlosen Sabeth in ein Athener Krankenhaus zu eilen, was ihm jedoch erst nach einer langwierigen Fahrt gelingt. Er begegnet dort ihrer Mutter, die ihn nach und nach darüber aufklärt, dass Sabeth ihr gemeinsames Kind ist. Die behandelnden Ärzte, denen Faber Sabeths Sturz verschwiegen hatte, entdecken zu spät, dass sie sich infolge des Sturzes eine Schädelverletzung zugezogen hatte, an der sie verstirbt. Faber will in Griechenland bleiben, doch unternimmt er zuvor hektische Reisen, unter anderem nach Caracas, wo er den Bericht schreibt. Den zweiten Teil verfasst er in einem Athener Krankenhaus, wo er sich wegen Magenbeschwerden untersuchen lässt, unter denen er schon seit längerer Zeit gelitten hat – wie sich herausstellt, ist er an Magenkrebs erkrankt. Er berichtet von seiner Rückreise nach New York und einem erneuten Flug nach Venezuela im Auftrag der UNESCO. Dabei besucht er noch einmal Joachims Bruder, der auf der Farm geblieben war. Er ist vollkommen passiv und gleichgültig geworden. Bei einer Zwischenlandung in Kuba gerät er in einen rauschhaften Zustand der Lebensbejahung und des Lebensgenusses, er will Hannah heiraten. Dennoch ahnt er, dass ihm seine Krankheit keine Zukunft mehr lassen wird. Zurück in Athen ordnet er die Vernichtung seiner Papiere an und endet mit einer kurzen Apotheose des Augenblicks.

III. Fabers Schicksal und Schuld

Fabers Bericht ist in der nüchternen, knappen, scheinbar präzisen und auf viele Substantivierungen reduzierten Sprache eines Technikers verfasst, der sich beharrlich weigert, die Welt anders zu sehen und zu erleben als in der realistischen Weise eines modernen, naturwissenschaftlich aufgeklärten Zeitgenossen. Er preist den technischen Fortschritt, dessen weltweite Verbreitung seine Berufung ist, um die Menschen aus technisch behebbaren Notlagen zu befreien. Was ihm in der kurzen Zeitspanne des Jahres 1957 begegnet, ist nichts als eine Kette zwar unwahrscheinlicher, statistisch jedoch nicht unmöglicher Zufälle – dass er dem Bruder seines Jugendfreundes begegnet, dabei von seiner früheren Freundin und ihrer Tochter erfährt, auf einer Schiffsreise eine junge Frau kennenlernt, die seine Tochter ist, sie nach ihrer Trennung in Paris wieder findet und dann mit ihr durch Europa reist. Der erste Teil des Berichts schildert diese Zufälle zwar in chronologischer Reihenfolge, wird jedoch immer wieder unterbrochen durch Vorwegnahmen und Rückblenden, die von der Frage bestimmt sind, ob es sich dabei um Fügung und Schicksal oder nur um eine Kette von Zufällen handelt.

Bereits dieser erste Zugriff legt die Interpretation nahe, dass es sich um das tragische Schicksal des modernen, technikgläubigen Menschen handle, der in seinem Wahn, die Natur beherrschen und die Welt allein mit Technik verbes-

¹¹ Zu Herkunft, Bedeutung und Funktion der Kategorie der poetischen Gerechtigkeit s. *Jauss* (Fn. 6), S. 30-48; *Kaul*, *Poetik der Gerechtigkeit*: Shakespeare – Kleist, 2008.

sern zu können, sein eigenes Leben verfehlt und fremdes Leben zerstört. Tragisch deshalb, weil es gerade sein vermeintlicher Wirklichkeitssinn ist, sein Glaube an die technische Steuerbarkeit der Natur, was ihn blind und somit ungewollt schuldig werden lässt am Tod seiner eigenen Tochter, aber auch am Misslingen seines eigenen Lebens. Stellvertretend für diese vorherrschende Interpretation sei aus *Kindlers Literaturlexikon* zitiert: „Walter Faber ist der Typ eines rationalitätsgläubigen, diesseitsorientierten modernen Menschen, dessen technologisch-mathematisches Weltverständnis ihn blind macht für die Erkenntnis, dass das Leben mit all seinen Unwägbarkeiten und schicksalhaften Zufällen sich den Gesetzen der Logik entzieht. Die Tragik von Fabers eigenem Leben [...] besteht gerade darin, dass er, der den Glauben an schicksalhafte, irrationale Fügungen im menschlichen Dasein als ‚Mystifikation‘ und ‚Spintisiererei‘ verwirft, das Opfer unkalkulierbarer Zufälle wird.“¹²

Dies ist gewiss eine mögliche und stringente Deutung, für die der literarische Text reichlich Anhaltspunkte bietet. Genährt wird sie vor allem durch eine Fülle von mythologischen Anspielungen, die gleichsam als Subtext immer wieder unter der Oberfläche des Berichts hindurchschimmern und die Erfahrung des Lesens beeinflussen.

IV. Der mythologische Subtext des *Homo faber*

Aus diesem mythologischen Subtext seien wenigstens zwei exemplarische Passagen ausgewählt¹³:

Während ihres Aufenthalts in Rom besuchen Walter Faber und Sabeth das Thermen-Museum. Er sieht sich mit Sabeth das Relief von der *Geburt der Venus* an, den sog. *Ludovisischen Thron*. Er ist von der auf einem seitlichen Teil dargestellten Flötenspielerin „entzückt“, lässt sich widerwillig von Sabeth wegen seines oberflächlichen Geschmacksurteils korrigieren, die für ihre Begeisterung authentischere Ausdrücke zu finden vermag. Er wehrt die Kritik ab, und teilt dem Leser mit, dass er sich ungern in seiner Empfindungsweise kritisieren lasse – „dann komme ich mir, obschon ich sehe, wovon die Rede ist, wie ein Blinder vor“ (S. 111). Unmittelbar darauf ist es Faber, ansonsten – im Gegensatz zu Sabeth – der Kunst abgeneigt, der ein Skulpturenfragment entdeckt, das ihn sofort begeistert: der *Kopf einer schlafenden Erinnye*, allerdings ohne diesen Titel zu kennen, der ihn auch nicht weiter interessiert. Mit hilflosen Worten gibt er seiner unmittelbaren Begeisterung Ausdruck und fragt sich „was sie wohl zusammenträumt“ (S. 111). Als er sich dann nochmals dem *Ludovisischen Thron* zuwendet, fordert Sabeth ihn auf, stehen zu bleiben. Wenn Faber vor der Geburt der Venus steht, fällt sein Schatten auf den Kopf der schlafenden Erinnye, sodass es aussieht, als sei sie erwacht – „geradezu wild“. In dem Augenblick, da die verbotene Liebe geboren wird,

¹² Kindlers Literaturlexikon, dt. Ausg. begründet v. Wolfgang v. Einsiedel, München 1974, S. 4609.

¹³ Genauere Hinweise auf diese mythologischen Schlüsselstellen finden sich vor allem bei Blair, in: Schmitz (Hrsg.), Frischs *Homo faber*, 1983, S. 142-167; Leber, *Vom modernen Roman zur antiken Tragödie, Interpretation von Max Frischs Homo faber*, 1990.

wacht die Rachegöttin auf, welche die Verfehlung einer unerlaubten Liebe mit dem Tode vergelten wird, ohne von dem sich wie ein Blinder fühlenden Faber erkannt zu werden.

Ein anderes mythologisches Schlüsselwort findet sich versteckt in einem längeren Bericht über die mühselige Fahrt Fabers mit der verletzten, fast ohnmächtigen Sabeth vom Strand bei Korinth in das Krankenhaus von Athen. Zunächst nimmt sie ein Eselskarren mit, der jedoch zu langsam ist und unterwegs immer wieder anhält. Dann wechseln sie auf einen Lastwagen, der Eisenröhren transportiert. Damit geht es nur wenig schneller, „dreißig Stundenkilometer auf gerader Strecke! Ich hatte meine Jacke am Meer, mein Geld in der Jacke – in Megara, wo er stoppte, gab ich dem Fahrer, der ebenfalls nur Griechisch versteht, meine Omega-Uhr, damit er unverzüglich weiterfährt, ohne seine Röhren abzuladen. In Eleusis, wo er tanken musste, ging wieder eine Viertelstunde verloren. Ich werde diese Strecke nie vergessen“ (S. 129).

Eleusis ist die Stätte eines großen antiken Heiligtums, von dem heute nur noch wenige Ruinen zu sehen sind. Hier wurden die sogenannten Eleusinischen Mysterien gefeiert, ein Geheimkult, mit dem die Göttin Demeter, Schwester und Geliebte des Zeus, mit dem Verlust ihrer Tochter Persephone versöhnt werden sollte. Persephone wird von Hades, dem Totengott, geraubt und in die Unterwelt entführt. Erst nach langwierigen Verhandlungen stimmt er zu, dass Persephone ein Drittel des Jahres bei ihm zubringt, während der übrigen Zeit aber bei den Göttern im Olymp weilen darf. Demeter entstammt den archaischen Erdgöttinnen und wurde als Göttin der Fruchtbarkeit, des Ackerbaus und des Getreides verehrt; das Verschwinden und die Rückkehr ihrer Tochter symbolisieren das zyklische Blühen, Reifen und Absterben der Pflanzenwelt. Faber, durch seine Krebserkrankung bereits dem Tode geweiht, wird so zum Hades, der die Tochter Demeters raubt – besonders prägnant dargestellt in der Szene, da Faber aus dem Meer steigt und Sabeth erschrocken vor ihm zurückweicht, bis sie die Böschung hinunterfällt.

V. Was bedeutet der mythologische Subtext?

Nimmt man diesen durch die vielen verstreuten Anspielungen zugänglichen mythologischen Subtext auf, bleibt nach der Funktion zu fragen, die er für den Roman spielt. Aus dem Mythos schöpfen die griechischen Dichter den Stoff für ihre großen Tragödien, um, wie *Aristoteles* es dann in seiner Poetik später idealtypisch kanonisierte, das Schicksal eines großen, aber keineswegs schlechten und gemeinen, wenn auch nicht vollkommenen Menschen darzustellen, der wegen eines Fehlers scheitert, für den er unmittelbar nichts oder nur wenig kann, den zu begehen aber in seinem Charakter angelegt ist, und an dem seine ganze Lebensweise so fragwürdig wird, dass er von der Höhe des Ruhms und der Anerkennung herunterfällt.¹⁴

Die Vermutung liegt nicht fern, dass gerade die radikale Diesseitigkeit, Modernität und Identifikation mit dem technischen Zeitalter, für die der Protagonist Walter Faber steht, der konstitutionelle Fehler ist, der Mangel, der den Gegensatz

¹⁴ *Aristoteles*, Poetik, S. 13, übers. u. hrsg. v. Manfred Fuhrmann, 1982, S. 39.

gleichsam anzieht – die archaische Dialektik des tragischen unschuldig Schuldig-Werdens. Es würde sich dann um eine erzählte Tragödie in moderner Einkleidung handeln. Am deutlichsten hat dies vielleicht *Gerhard Kaiser* in seiner Rezension ausgesprochen: „So ist es kein Zufall, wenn in *Frischs* Werk bei genauerem Zusehen im modernen Gewand Begriffe und Vorstellungen der antiken Tragödie auftauchen: der Homo faber ist nichts anderes als der Mensch in der Hybris, der von den Göttern und dem Schicksal gestraft wird – Faber denkt an den Schlangenbiss, der Sabeth verletzte, als an eine Strafe der Götter. Der Mensch, der lebt, wie er will, muss erleiden, was er soll; er wird vom Schicksal auf sein wirkliches Maß zurückgeführt.“¹⁵

Der Mythos würde das Geschehen also in einen Zusammenhang von Verfehlung und Vergeltung führen. Vordergründig besteht Fabers Verfehlung darin, dass er mit seiner Tochter das Inzesttabu verletzt, die vergeltende Strafe im Tod seiner geliebten Tochter. Freilich kann er dafür unmittelbar nichts. Der Tod der Tochter war die Folge eines Unfalls, allenfalls besteht Fabers Fehler darin, die Ärzte nur über den Schlangenbiss, nicht aber über den Sturz Sabeths informiert zu haben, aber auch die Ärzte selbst handelten vielleicht nicht sorgfältig genug. Das Inzesttabu verletzt Faber nicht willentlich; immerhin ahnt er jedoch, wenn auch zweifelnd, dass Sabeth seine Tochter sein könnte. Die Rechnung, die er in den Ruinen an der Via Appia anstellt, nachdem er durch sein Fragen von Sabeth erfahren hat, dass Hannah ihre Mutter sei, stellt er gegen seine eigene Intuition an. Dabei begeht er unabsichtlich einen Rechenfehler, vermutlich von dem Wunsch verursacht, dass er ein Ergebnis errechnen möge, das ihm seine Liebe zu Sabeth nicht zerstört. Aber auch diesen Fehler verursacht Faber höchstens leicht fahrlässig, es ist ja ebensogut möglich, dass Sabeth die Tochter Joachims ist. Seine Schuld wäre also, wenn man überhaupt davon sprechen will, sehr gering.

Es gibt also eigentlich keinen Anlass, Faber sein Verhalten vorzuwerfen. Doch selbst dann, wenn man ihm seine mangelnde Vorsicht, das Verdrängen und Schönrechnen gegen seine eigenen Ahnungen vorhalten wollte – wäre es nicht absurd, einen Zusammenhang mit dem Unfalltod seiner Tochter herzustellen, der daraus eine vergeltende Strafe für ein Fehlverhalten werden lässt, das zwar in der frühen Antike als schwerstes Unrecht, heutzutage jedoch bestenfalls als Bagatelle gilt, die kaum noch jemand für strafwürdig hält? Es ist der mythologische Subtext, der die Konstruktion eines solchen Schuldverhältnisses nahelegt.

Diese Konstruktion wird vor allem durch die exemplarische Gestaltung der Figur Faber ermöglicht. Mittelbar lässt sich sein Verhalten durch sein konstitutionelles Defizit verständlich machen. Es ist die Folge seiner Einstellung zur Welt und zum Schicksal. Dann geht es nicht um die vordergründige Verletzung des Inzesttabus und die darauf folgende Strafe. Vielmehr verkörpert Faber eine für die Moderne charakteristische Haltung, die sein Fehlverhalten erklärt. Technikgläubigkeit und instrumentelle Vernunft, die Abwehr von Emotionen und von Kunst, die Beherrschung der Natur und

die damit einhergehende Bekämpfung und Verdrängung des Todes erscheinen dann als die Haltung, die gerade das Unglück heraufbeschwört. Gerade derjenige, der von der Möglichkeit und Notwendigkeit technischer Kontrolle der natürlichen Welt überzeugt ist, scheitert an kleinen Fehlern, und zwar mit tödlicher Konsequenz. Es ist Hannah, die diese – für Faber selbst unverständliche – Deutung vorträgt: Technik „als Kniff, die Welt so einzurichten, dass wir sie nicht erleben müssen. [...] Sie findet es nicht unbegreiflich, dass ich mich Sabeth gegenüber so verhalten habe.“ Seine Verliebt-heit sei „kein zufälliger Irrtum gewesen, sondern ein Irrtum, der zu mir gehört (?) wie mein Beruf, wie mein ganzes Leben sonst. Mein Irrtum: dass wir Techniker versuchen, ohne den Tod zu leben. Wörtlich: du behandelst das Leben nicht als Gestalt, sondern als bloße Addition, daher kein Verhältnis zur Zeit, weil kein Verhältnis zum Tod. Leben sei Gestalt in der Zeit“ (S. 169 f.). Zwar sagt Hannah dies ohne Vorwurf gegenüber Faber, aber in ihrer Erklärung steckt zugleich eine Anklage gegen die in Faber nur exemplarisch verkörperte Einstellung zur Welt. Die Verfehlung liegt also eigentlich in dieser Einstellung, und sie führt zu einer Art Hybris, die das Unheil nach sich zieht.

Freilich ist der Roman nicht so einseitig angelegt, dass Hannah selbst nicht auch fehlerhaft handeln würde. Ihr Verhältnis zur Zeit ist ja ebenfalls gestört, wenn sie glaubt, ihre Tochter ganz für sich behalten und gegenüber der Welt und der Zeit abschirmen zu können. Der Demeter-Persephone-Mythos ist von der Literaturwissenschaftlerin *Rhonda Blair* als wichtiger Hinweis auf die Beziehung zwischen Hannah und ihrer Tochter gedeutet worden.¹⁶ Hannah ist eine Mutter, die ihr Kind für sich haben und allein aufziehen will. Sie lässt den verabredeten Schwangerschaftsabbruch nicht vornehmen, verheimlicht Faber gegenüber, dass er eine Tochter hat, und isoliert das Kind auch gegenüber Joachim: „es war ja nicht sein Kind, auch nicht mein Kind, sondern ein vaterloses, einfach ihr Kind, ihr eigenes, ein Kind, das keinen Mann etwas angeht“ (S. 201) – was Faber zu dem Ausspruch veranlasst „Hannah, du tust wie eine Henne“ (S. 137). Zwar hat sie gleichzeitig immer gewusst, dass sie Elsbeth, wie sie ihr Kind nennt, eines Tages wird frei geben müssen, ihre Reise war ein erster Schritt, den zu gewähren Hanna „schwer genug gefallen“ ist (S. 203). Indem sie sowohl ihrer Tochter als auch dem Vater gegenüber die Wahrheit verschweigt, lässt sie die Vergangenheit anders erscheinen, als sie tatsächlich gewesen ist; sie versucht also ebenfalls sich der Zeit zu bemächtigen und ihren Wünschen unterzuordnen. In einer tragischen Lesart trägt sie damit ebenfalls zum Unheil bei: Hätte sie ihrer Tochter ebenso wie dem leiblichen Vater die Wahrheit gesagt, wäre es nicht zum Inzest gekommen und das folgende, tödlich endende Geschehen wäre nicht möglich gewesen. Walter Faber und Hannah erscheinen so als komplementäre Figuren, die unter einer ihr jeweils eigenes Leben und ihr Verhältnis zum jeweils anderen bestimmenden Vereinseitigung leiden – Fabers Technikgläubigkeit und Hannahs matriarchalische Prä-Okkupation. Beide Einseitigkeiten lassen die beiden Protagonisten zwar den jeweiligen Mangel am ande-

¹⁵ *Kaiser*, in: Schmitz (Fn. 13), S. 155.

¹⁶ *Blair* (Fn. 13), S. 142-167.

ren erkennen, machen sie aber gleichzeitig blind für ihr jeweiliges eigenes Defizit, und verursachen so den für Sabeth tödlichen Geschehensverlauf.

Indes fehlt dieser Deutung noch ein entscheidendes Moment, das erst durch die Bezugnahme auf den Mythos hergestellt wird. Die beiden konstitutionellen Mängel der Figuren Faber und Hannah, die zu den kleineren, das Geschehen vorantreibenden Fehlern führen, werden in einen weiteren Zusammenhang von Schuld und Schicksal, Verfehlung und Strafe eingebracht. Aus diesem Zusammenhang scheint sich erst jene eherne Notwendigkeit zu ergeben, die aus Zufall und Unglück Unrecht, Schuld und Vergeltung werden lässt. Hannahs und Fabers Mängel werden so zu Verfehlungen, die nach einem Ausgleich verlangen, nach einer Strafe – dem Tod der gemeinsamen Tochter.

Faber selbst setzt sich dagegen zur Wehr, indem er im ersten Teil des Berichts auf der Unwahrscheinlichkeit dieser unglücklichen Verkettung von Ereignissen insistiert. Gleichwohl kann er sich selbst nicht von der Last der Verantwortung frei machen, die durch den mythisch konstruierten Zusammenhang zwischen seinem Verhalten und dem Tod Sabeths suggeriert wird. Entsprechend bemüht er sich um eine *Rechtfertigung*, zieht sich also im eigentlichen Sinne des Wortes selbst zur Verantwortung. Der ganze erste Teil des Berichts steht gleichsam unter der von Faber selbst so formulierten Leitfrage: „Was ist denn meine Schuld?“ (S. 123). Wäre er ganz der Techniker, als welcher er sich selbst in dem Bericht präsentiert, dann würde er schon die Frage abweisen. Auch die Schilderung von Sabeths Tod beginnt mit dem Satz: „Was den Unfall betrifft, habe ich nichts zu verheimlichen“ (S. 156), es ist „Unsinn“, dass das Mädchen, dem er nur helfen will, vor ihm zurückweicht (S. 157). Auch der Bericht über die erste leise Ahnung, die er hatte, als ihm während der Schiffsreise Sabeths Gesten an Hannah erinnern, soll gleichzeitig dazu dienen, ihn vor einem imaginären Tribunal zu entlasten. Hätte er einen konkreten Verdacht gehabt, dann hätte er Sabeth gleich nach ihrer Herkunft gefragt, und: „ich weiß nicht, wie ich mich verhalten hätte, jedenfalls anders, das ist selbstverständlich, ich bin ja nicht krankhaft, ich hätte meine Tochter als meine Tochter behandelt, ich bin nicht pervers!“ (S. 81). Für die Vermutung, dass Hannah und Faber selbst es sind, die ungewollt eine mythische Beziehung zwischen den Ereignissen und einem ausgleichbedürftigen Verschulden herstellen, spricht auch das gleichsam geläuterte Verhalten beider Hauptfiguren im zweiten Teil. Beide erkennen ihre Verfehlungen, die der eine mit dem eigenen Tod und die andere mit dem Tod ihrer Tochter bezahlen müssen. Sie nehmen ihre Schuld an. Hannah bittet Faber auf Knien und unter Tränen um Verzeihung; Faber schließt mit seinem vorherigen Leben ab und öffnet sich dadurch, wenn auch nur für eine kurze Zeit, dem Leben als einem unverfügbaren Prozess von Werden und Vergehen – wie besonders eindrücklich und wiederum nahe dem entgegengesetzten Extrem der Extase im Kuba-Erlebnis mit einer gleichzeitigen harschen Attacke auf den „American way of life“, der ihm nun als der Inbegriff der Lebensverfehlung erscheint. Dieses Bitten um Verzeihung, dieses Schuld Annehmen und Versöhnen wäre nicht erforder-

lich, wenn es nicht vorher Verfehlung und Schuld gegeben hätte.

Aus dem zufälligen Zusammentreffen von Ereignissen wird so auch in der Selbstdeutung der Figuren eine *Fügung*, ein Schicksal, das Vereinseitigungen rückgängig macht, Verabsolutierungen relativiert, Verfehlungen ausgleicht. Faber – und komplementär dazu Hannah – nimmt sich zu viel, mehr als ihm zusteht. Er will das Leben wie die Natur berechnen und beherrschen, um der Zeit und dem Tod keinen Raum zu geben – in diesem Zuviel liegt eine Ungerechtigkeit, die nach einem Ausgleich verlangt. Dann mag es so erscheinen, als würden Faber und Hannah erst jene mythischen Zusammenhänge heraufbeschwören, die aus dem Zufall ein Schicksal machen, die eine richtende Instanz etablieren, vor der eine Verfehlung auch dann vergolten wird, wenn letztlich niemand dafür verantwortlich ist. Aus dem Romangeschehen ist damit selbst ein poetischer *Akt der Gerechtigkeit* geworden.

VI. Poetische Gerechtigkeit I: Ausgleich und Schuld

Die darin waltenden Gerechtigkeitsprinzipien sind vertraut. Es handelt sich um die alten Grundsätze der distributiven und kommutativen Gerechtigkeit. Die distributive oder proportionale Gerechtigkeit gebietet, dass jeder von einem zur Verteilung anstehenden Gut nur so viel bekommt, wie ihm nach Verdienst oder Würde oder einem andern Maßstab zusteht. Es ist der Grundsatz des *suum cuique* oder *Jedem das Seine*. Ungerecht ist ein Verhältnis zwischen Personen und Gütern also dann, wenn einer von einem zur Verteilung stehenden Gut mehr erhält, als ihm zukommt, während der andere zu wenig davon erhält. Die kommutative oder arithmetische Gerechtigkeit setzt dagegen die Gleichheit der Parteien voraus, z.B. als Partner eines Vertrages. Wer einen anderen schädigt, indem er eine versprochene Leistung verweigert oder auf andere Weise einen Schaden verursacht, verändert diese ursprüngliche Gleichheit zu seinen Gunsten und zu Lasten des Verletzten oder Geschädigten. Die arithmetische Gerechtigkeit verlangt einen Ausgleich nach Art und Höhe des Schadens oder des Maßes an Unrecht, bis die ursprüngliche Gleichheit wiederhergestellt ist. Beide Arten von Gerechtigkeit lassen sich nicht absolut voneinander unterscheiden, sondern bezeichnen eher verschiedene Situationen oder Voraussetzungen, unter denen jeweils ein Aspekt der Gerechtigkeit relevanter erscheint. Ihre gemeinsame Wurzel liegt in dem Prinzip, Ungleichgewichtslagen zu vermeiden, entweder dadurch, dass man ein Gleichgewicht herstellt (Proportionalität) oder ein bestehendes Ungleichgewicht korrigiert (arithmetischer Ausgleich). *Aristoteles* formuliert diese Gemeinsamkeit mit Blick auf den Ausgleich von Unrecht so: „Und so ist es auch im wirklichen Leben. Denn wer unrecht tut, bekommt zu viel, wer Unrecht erfährt, bekommt zu wenig von dem in Frage stehenden Gut.“¹⁷

Deutlicher noch lässt sich diese gemeinsame Wurzel in dem viel älteren Fragment erkennen, das als *Spruch des Anaximander* überliefert ist:

¹⁷ *Aristoteles*, *Nikomachische Ethik*, übers. u. hrsg. v. Franz Dirlmeier, 1983, V/(1131b).

„Anfang und Ursprung der seienden Dinge ist aber das Apeiron (das grenzenlos-Unbestimmbare). Woraus aber das Werden ist den seienden Dingen, in das hinein geschieht auch ihr Vergehen nach der Schuldigkeit; denn sie zahlen einander gerechte Strafe und Buße für ihre Ungerechtigkeit nach der Zeit Anordnung.“¹⁸

Als einer der ältesten Sätze der Philosophie ist dieses Fragment immer wieder neu und kontrovers interpretiert worden. Hier ist nicht der Ort, zu dieser komplexen Interpretationsgeschichte Stellung zu nehmen oder ihr gar eine neue Deutung hinzuzufügen.¹⁹ Entscheidend ist auch hier wiederum die Deutung der Gleichgewichtsstörung als Ungerechtigkeit, die nach einem Ausgleich verlangt; hier noch gesteigert zu einem Gesetz der Natur selbst, aus dem sich Werden und Vergehen erklären lassen. *Hans Kelsen* hat dieses Fragment als das exemplarische Zeugnis für seine Hypothese vom Ursprung des Kausalprinzips aus dem Vergeltungsprinzip gedeutet.²⁰

Anaximanders vergeltungslogische Welterklärung bezieht sich auf elementare Zustände und deren Verhältnis zueinander: Das Warme und Kalte, das Trockene und Feuchte. Zentral ist das Gleichgewicht zwischen diesen Zuständen, das proportionale Verhältnis, das jeden angemessen zur Geltung kommen lässt. In der antiken und mittelalterlichen Medizin entspricht dieser Harmonie die Vorstellung von einem Gleichgewicht der Temperamente – melancholisch, phlegmatisch, sanguinisch und choleric – dem ein Verhältnis von Körpersäften korrespondiert, deren Gleichgewicht eigentlich Gesundheit ist.²¹ Das Überwiegen des einen gegenüber dem anderen, die Disharmonie oder das Ungleichgewicht führen zu Krankheit ebenso wie Ungerechtigkeit.²² Dieses Ungleichgewicht entsteht nicht nur durch ein bloß quantitatives Mehr, sondern vor allem auch durch eine zu lange Dauer – dadurch, dass ein Zustand länger anhält, als ihm zusteht, als seiner eigenen Natur und dem Verhältnis zu den anderen angemessen ist. Tod und Vergänglichkeit erscheinen so als der notwendige Ausgleich, der für ein zu langes Verharren in der Gegenwart zu zahlen ist. „So wie die Notwendigkeit der Zwang des Rechtsgesetzes der Vergeltung ist, so ist die Zeitordnung, das Früher und das Später, die Abfolge von Schuld und Strafe.“ Nach *Kelsen* handelt es sich dabei um „die erste

Fassung des Kausalgesetzes. Aber es ist – zwar verallgemeinert, weil auf alles Geschehen schlechthin bezogen – dennoch im Wesentlichen noch das Gesetz der Vergeltung. Die Ursache ist noch die Schuld, die Wirkung noch die Strafe.“²³ Die rechtliche Ordnung einer menschlichen politischen Gemeinschaft – die griechische Polis – wird als überzeitliches Ordnungsprinzip in den Kosmos projiziert. Tod und Vergänglichkeit ebenso wie Geburt und Werden erscheinen dem Menschen als so elementare Vorgänge und Ereignisse, dass sie nach einer Recht-Fertigung verlangen, nach einer Deutung aus einem für das menschliche Zusammenleben konstitutiven Prinzip. Erst später emanzipiert sich das Kausalitätsprinzip von seiner ursprünglichen Funktion, das Problem der Theodizee zu lösen.

Aus dieser Perspektive betrachtet, lassen sich Fabers und Hannahs „Verfehlungen“ so deuten, dass sie sich jeweils in einem umfassenden, ebenso extensiven wie intensiven Sinne *mehr* vom Leben nehmen, als ihnen zusteht. Vor allem streben beide auf jeweils andere, gegensätzliche und somit komplementäre Weise danach, das Leben der Zeit und damit der Vergänglichkeit zu entreißen – und verlieren es dadurch. Darin liegt die mythische Ungerechtigkeit, auf welche die ebenso mythische Strafe folgt.

VII. Poetische Gerechtigkeit II: Kommende Gerechtigkeit und Versöhnung

Aber – ist es heute nicht absurd, in diesem mythischen Sinne noch von „Gerechtigkeit“ zu sprechen? Es erscheint auf den ersten Blick merkwürdig, dass diese Gerechtigkeitsprinzipien in die Welt und auf das Leben projiziert werden, als würde es sich um eine objektive, in der Welt selbst gegebene, den Menschen nicht verfügbare Gerechtigkeit handeln. Auch *Kelsens* Deutung des Spruches von *Anaximander* legt zwar die vergeltungslogische Wurzel des Kausalitätsprinzips frei, doch begreift *Kelsen* diese Deutung im Sinne einer *soziologischen Aufklärung*, die vom Mythos befreit und zum Logos voranschreitet. Die Genealogie des Kausalitätsprinzips entwertet dessen Geltungsanspruch nicht, und die Aufklärung besteht in der Einsicht in die kategoriale Verschiedenheit der sozialen Welt mit ihren von Menschen gesetzten Normen von der objektiven Welt mit ihren Naturgesetzen. Die Gesetze des Rechts und der Moral haben mit den Gesetzen der Natur nichts zu tun.

Hat Faber also nicht doch eigentlich Recht, wenn er sich gegen die archaische Identifikation von Kausalität und Vergeltung wehrt? Seine den chronologischen Bericht immer wieder unterbrechenden Reflexionen über Zufall und Wahrscheinlichkeit, seine Weigerung, in einer Kette von Zufällen Fügung und Schicksal zu erkennen, entspringen ja nicht nur dem Wahn eines Technikers, der allein naturwissenschaftlich begründete Aussagen gelten lässt. Der mythische Zusammenhang von Verfehlung, Schuld und Strafe würde ja auch uns heute fragwürdig erscheinen. Dies gilt sowohl für die Deutung des Unfalltodes als Ausgleich für die Verletzung des Inzesttabus und für die fehlende oder nur schwache Zurechenbarkeit der Normverletzung zu Fabers Schuld als auch

¹⁸ *Diels*, Fragmente der Vorsokratiker, Bd. 1, 7. Aufl. 1954, S. 89.

¹⁹ S. vor allem *Heidegger*, in: Ders. (Hrsg.), *Holzwege*, 1994, S. 321-373. S. aktuell zur rechtstheoretischen Rezeptionsgeschichte mit Blick auf *Heidegger* und *Derrida: de Ville*, *Law Critique* 2009, 59-78.

²⁰ *Kelsen*, *Vergeltung und Kausalität*, 1982, S. 241 ff. Vehement gegen diese Interpretation argumentiert *Heidegger* (Fn. 19), S. 329 ff.

²¹ Zur zentralen Bedeutung dieses Motivs in der Kunst s. *Wind*, *Heidnische Mysterien der Renaissance*, 1981; *Klibansky/Panofsky/Saxl*, *Saturn und Melancholie*, 1990; für die Dogmatik der Medizin und Jurisprudenz s. *Herberger*, *Dogmatik – Zur Geschichte von Begriff und Methode in Medizin und Jurisprudenz*, 1981.

²² *Kelsen* (Fn. 20), S. 241.

²³ *Ibid.*

für die Deutung des Geschehens als notwendiger und gerechter Ausgleich der konstitutionellen Mängel Fabers und Hannahs. Wäre Fabers Geschichte nur eine aktuelle Version des Ödipus-Dramas, hätte sie uns nicht mehr viel zu sagen.

Damit steht der ganze, diese Deutungsversuche inspirierende mythologische Subtext auf dem Spiel. Zwar enthält der Text viele mythologische Anspielungen auf antike tragische Konstellationen, aber es handelt sich dabei eben um einen modernen Roman und nicht um die dramatische Form der antiken Tragödie. Daher weisen zwar die oben genannten und viele weitere Anspielungen auf die Ödipus-Tragödie oder den Demeter-Kore-Mythos, aber der mythologische Subtext substituiert nicht den Romantext und die Romanfiguren lassen sich auch nicht im Maßstab eins zu eins mythologischen Figuren zuordnen. Eine andere Frage ist noch dringlicher: Auch wenn es eine antike Tragödie in moderner Einkleidung wäre – worin bestünde dann der Wahrheitsgehalt des Romans? Sollte er sich tatsächlich in der Einsicht erschöpfen, dass auch der moderne, auf seine technischen Fähigkeiten und Instrumente vertrauende Mensch einem tragischen Schicksal nicht entrinnen könne? Aber glauben wir heute noch an einen mythischen Kosmos, in dem eine ewige schicksalhafte Ordnung dafür sorgt, dass die Hybris des Menschen (in diesem Fall die aus dem Glauben an die Technik geborene Hybris) bestraft wird? Brauchen wir heute noch eine Welt von Göttern und höheren Schicksalsmächten, um diese Einsicht zu erlangen? *Hans Geulen* hat darauf die zutreffende Antwort gegeben: „Wir interpretieren die in dem Roman zur Darstellung gelangten Dämonen grundsätzlich falsch, wenn wir sie vergleichen mit den Gestalten antiker Mythologie, deren Gehalt für unsere Zeit nicht mehr verbindlich sein kann.“²⁴ Die mythologischen Spuren, die der Autor in seinen Text einstreut, ließen sich dann bestenfalls als ein ästhetisches Spiel deuten oder als eine Technik der Verfremdung, die den Leser zur Reflexion veranlasst und dadurch erst zu der Einsicht kommen lässt, dass der an die technische Beherrschbarkeit der Natur glaubende und in diesem Glauben handelnde Mensch einer Selbstverblendung anheimfällt, die sich von der Verblendung der mythischen Helden nicht unterscheidet.

Doch auch als ein ästhetisches Spiel würde der mythologische Subtext nicht funktionieren, wenn die Leser sich von einer absoluten, in der Welt selbst schicksalhaft waltenden Gerechtigkeit endgültig verabschiedet hätten. Vielleicht sind wir gar nicht in jeder Hinsicht so aufgeklärt, wie wir uns einbilden, wenn wir das Leben nach naturwissenschaftlichen Kriterien auf Ursache-Wirkungs-Beziehungen (oder statistische Regelmäßigkeiten) untersuchen und unsere soziale Welt nach zweckmäßigen Normen ordnen, die wir angesichts neuer Probleme auch wieder ändern. Möglicherweise gibt es gleichwohl eine tief sitzende Intuition, die Welt sei letztlich so geordnet und eingerichtet, dass Verfehlungen bestraft werden, dass dem, der sich mehr genommen hat als ihm zusteht, wieder etwas weggenommen wird, dass umgekehrt demjenigen, der sich verdient gemacht hat, der angemessene Lohn zuteil werde. Positiv formuliert, geht es um eine ange-

messene, proportionale Verteilungsordnung, in der jeder und jede bekommt, was ihr zusteht. Herkömmlicherweise wird dies stets als Prinzip der distributiven Gerechtigkeit interpretiert und fixiert, demzufolge Güter und Ämter nach dem für die Gemeinschaft erbrachten Verdienst gleich oder ungleich zu verteilen seien.²⁵ Übersehen wird dabei jedoch zumeist, dass hier ein Zustand anvisiert ist, in dem jedem und jeder einzelnen ihr Leben im rechten Verhältnis zu jedem anderen gelingt – ohne Unrecht, ohne Gewalt, ohne Opfer. Proportionalität heißt in diesem Kontext, dass jeder und jede einzelne ihre Eigenart und jeweilige Verschiedenheit gemeinsam mit allen anderen zu leben vermag. In *Ciceros* Traum des Scipio ist dies im Bild der Sphärenharmonie gefasst worden.²⁶ Wir wissen dabei gleichzeitig immer auch, dass es eine solche absolute Gerechtigkeit nicht gibt und dass die von Menschen praktizierte Gerechtigkeit unvollkommen ist und bleibt.

Es gibt sozialpsychologische Untersuchungen darüber, dass unheilbar Erkrankte nach einer verborgenen Schuld suchen, die ihnen die Krankheit als eine darauf antwortende Strafe rechtfertigt, dass Arbeitslose nach einem Grund in ihrem eigenen Verhalten suchen, der ihnen ihr Schicksal als letztlich doch verdient und damit gerechtfertigt erscheinen lässt.²⁷ Kaum jemand, der von einer Lebenskatastrophe selbst betroffen wird oder sie bei anderen erlebt, kann sich des Gedankens erwehren, dass sie eine Strafe für eine frühere Verfehlung sei oder ein Ausgleich für ein vorheriges, vielleicht unverdientes Übermaß an Glück – und wenn sich ein solcher Zusammenhang auch beim besten Willen nicht herstellen lässt, so bleibt es bei der anklagenden Frage Walter Fabers: „Was ist denn meine Schuld?“ Mit seinem Schicksal hadern kann nur, wer seine Lebensgesichte an Maßstäben der ausgleichenden, verteilenden und korrigierenden Gerechtigkeit misst. Es handelt sich um die Frage Hiobs, um die uralte, ungelöste Frage der *Theodizee*: Warum leidet der Fromme, der Gottes Gebot nicht nur in Werken und Taten übererfüllt, sondern dies auch aus einem mit allen Fasern seines Herzens gelebten Glauben tut, oder, säkularer gefasst, warum müssen immer wieder unschuldige Kinder sterben, während sich so mancher Bösewicht eines langen und glücklichen Lebens erfreut? Und besteht nicht die unverminderte Aktualität von *Max Frischs* Roman unter anderem auch darin, dass viele heute glauben, seine an Walter Faber exemplifizierte Diagnose über die schädlichen Folgen einer naturbeherrschenden instrumentellen Vernunft hätte sich bewahrheitet, und die ausgebeutete, verletzte und beschädigte Natur würde sich mit Klimakatastrophe, neuen Krankheiten und anderen für den Menschen gefährlichen Reaktionen rächen – die Klimakatastrophe als „Vergeltung“ für ein übermäßig technisiertes und ökonomischen Imperativen unterworfenen Leben? Je größer und schwerwiegender eine Katastrophe ist, desto weniger gelingt es den Menschen, zwischen verschuldetem Unrecht

²⁵ S. dazu *Günther*, in: Frankenberg (Hrsg.), *Auf der Suche nach der gerechten Gesellschaft*, 1994, S. 151-181.

²⁶ *Cicero*, in: Ders., *Staatstheoretische Schriften*, *Über den Staat* (*De re publica*), VI, S. 9 ff. (S. 18), übers. u. hrsg. v. Konrat Ziegler, 1974, S. 189 ff., 193.

²⁷ *Dalbert*, *Vom Leben mit Ungerechtigkeit*, 1996.

²⁴ *Geulen*, in: Schmitz (Fn. 13), S. 55 f.

und bloßem Unglück, für das niemand etwas kann, kategorial zu unterscheiden. Wir bestrafen zwar niemanden mehr für ein Erdbeben – aber wenn nach einem Erdbeben eine große Zahl von Opfern zu beklagen ist, wird nach der Verantwortlichkeit von Bauherren und Architekten gefragt, die es möglicherweise unterlassen haben, erdbebensichere Häuser zu bauen.

Wir können, so scheint es, trotz besseren Wissens von ihrer Unmöglichkeit ohne eine stillschweigend unterstellte absolute und objektive Gerechtigkeit nicht leben. Das positive Recht mit allen seinen Unzulänglichkeiten befriedigt dieses Verlangen nur halbwegs. Mit der Positivierung des Rechts haben viele Gesellschaften bewusst auf das Projekt der Herstellung absoluter Gerechtigkeit auf Erden verzichtet. Die Heraufkunft der *civitas dei* liegt in Gottes, nicht in Menschenhand. In einer säkularen und postmetaphysischen Welt gibt es keine objektive, sich in der Ordnung des Kosmos realisierende Gerechtigkeit mehr wie noch in der Philosophie des *Anaximander von Milet* oder in dem von *Cicero* überlieferten Traum des Scipio. Die historische Erfahrung mit einer von Menschen beanspruchten und praktizierten absoluten Gerechtigkeit war zumeist auch die Erfahrung von Unheil, Terror, Elend und neuem Unrecht – so kann man *Kleists* Erzählung von Michael Kohlhaas lesen. Das Leben unter einer positivierten Rechtsordnung enttäuscht zwar absolute Gerechtigkeitserwartungen, doch ermöglicht es trotz aller Unzulänglichkeiten immerhin ein Zusammenleben in relativer Freiheit, Würde und in Frieden; nicht zuletzt auch deshalb, weil die Menschen bewusst, hier und jetzt, ihre Rechtsverhältnisse gestalten und verändern. Wenn das positive Recht einen untilgbaren Rest des hartnäckigen Gerechtigkeitsverlangens unbefriedigt lässt – wo lässt es sich dann noch artikulieren?

Wenn wir auch heute noch, im säkularen, postmetaphysischen Zeitalter versucht sind, Gerechtigkeit dort zu suchen, wo wir gleichzeitig wissen, dass es keine gibt, dann ist möglicherweise die Kunst der Ort und die Praxis, welche sich diesem Verlangen stellt. Kunst konstruiert Zusammenhänge einer objektiven Gerechtigkeit, ohne sie als solche auszusprechen – und unterläuft sie zugleich. Es ist vielleicht kein Zufall, dass die Kunst in dem Augenblick autonom zu werden beginnt, da das *eine* objektive und absolute Gerechtigkeit verbürgende Glaubenssystem zerbricht und das positive Recht sich gegenüber anderen sozialen Systemen, vor allem gegenüber Moral und Religion, weitgehend verselbständigt. Die Kunst wird so zu dem Ort, an dem über das Versprechen einer absoluten, unverfügbaren Gerechtigkeit verhandelt wird. Wenn weder Religion noch Moral und Recht, und auch nicht die wissenschaftliche Erklärung der Natur eine Antwort auf die Frage Hiobs mehr zu geben wissen, nimmt die Kunst das für den Menschen konstitutive, aber unrealisierbare Verlangen nach einer absoluten Gerechtigkeit auf. Formal kehrt sie im Ideal der Proportionalität wieder, das in der autonomen Kunst reflexiv selbst zum ästhetischen Objekt wird. Es kommt in trivialer Weise zur Geltung in den vielen mehr oder weniger kitschigen Geschichten, die mit einem mehr oder weniger langwierig und schwer errungenen Sieg des Guten

über das Böse enden.²⁸ Doch auch in der reflektierten ästhetischen Form, auch noch in der Dissonanz, in der bewussten Durchbrechung des Ideals der Proportionalität, ist es zumindest in seiner Abwesenheit präsent, als die fragmentarische Form. Die Kunst exekutiert das uneingelöste Versprechen der Gerechtigkeit also nicht einfach, lässt sich nicht zur Vollstreckerin von menschlichen Gerechtigkeitsprojektionen degradieren, sondern macht den subjektiv-projektiven Charakter unserer faktischen Gerechtigkeitsüberzeugungen bewusst, indem sie im indirekten Licht absoluter Gerechtigkeit deren Unzulänglichkeit und Endlichkeit sichtbar werden lässt – ebenso wie sie die herrschenden, institutionalisierten Rechtsordnungen gerade in ihrem Anspruch in Frage zu stellen vermag, Recht zu sein. Vielmehr führt sie durch die bloße Anordnung des Materials *gleichzeitig* zwei einander widersprechende Aspekte vor: sie setzt den Rezipienten der Nötigung aus, in der zeitlichen Abfolge von Kausalverläufen eine wie auch immer gebrochene und verborgene Gerechtigkeit am Werke zu sehen, und sie lässt den Rezipienten an sich selbst das Projizieren dieser Gerechtigkeit in das ästhetische Material bewusst werden. Sie hält gleichsam den Augenblick fest, in dem er zu einem Gerechtigkeitsurteil ansetzt. Das gleichzeitige Evozieren und Bewusstmachen des Verlangens, das Versprechen absoluter Gerechtigkeit möge in einer säkularisierten Welt eingelöst werden, in der nichts mehr für die Einlösung dieses Versprechens bürgt, wäre heute die *poetische Gerechtigkeit*.²⁹ Von ihr zehrt das literarische Kunstwerk in der soeben erläuterten gebrochenen, negativen Form, aber auch die Fallerzählung der moralischen und rechtlichen Alltagspraxis. Sie ist das geheime Organisationszentrum jeder Erzählung, deren Proportionalität sich der Willkür des Erzählers nie ganz unterwirft, wie auch die absolute Gerechtigkeit unverfügbar bleibt und sich der willkürlichen Aneignung durch einen Akt der Gesetzgebung, der Positivierung des Rechts oder des gerichtlichen Urteilens entzieht.³⁰

Als eine solche Platzhalterin wäre das literarische Kunstwerk dann auch nicht substituierbar und auch nicht übersetzbar. Als solche in profanen Worten ausgesprochen, klingt die Forderung nach einer absoluten Gerechtigkeit naiv und lächerlich – wir wissen es schließlich, aus Erfahrung klug und nüchtern geworden, alle besser. In *Max Frischs* Roman ist es dieses Wissen, das unsere Sympathie mit Fabers Zurückweisung einer Schuld erzeugt. Es ist die ästhetische Form, die Ironie, die uns auf die andere Seite unseres Wissens, auf unser unaufgebbares, unhintergebares und zugleich uneinlösbares Verlangen nach Gerechtigkeit lenkt. Der nüchterne, sachliche Bericht, den Faber allein zu dem Zweck verfasst,

²⁸ Zum Verhältnis des Kriminalromans zum „Geheimnis oberhalb des Gesetzes“ s. *Kracauer*, *Der Detektiv-Roman*, Ein philosophischer Traktat, 1979, S. 65 ff.

²⁹ Wenn überhaupt, wäre allein darin auch die öffentliche Funktion des literarischen Kunstwerks zu sehen – anders als bei *Nussbaum*, die diese Funktion allein auf die Schulung der Kontextsensibilität des moralischen Urteils bezieht: *Nussbaum*, *Poetic Justice – The Literary Imagination and the Public Life*, 1995.

³⁰ *Derrida*, *Gesetzeskraft*, 1995, S. 56 f.

das zum Tode seiner Tochter führende Geschehen als eine zwar unwahrscheinliche, aber nicht unmögliche Kette von Zufällen erscheinen zu lassen, mit dem er sich explizit gegen die Konstruktion einer Fügung, eines Verschuldungszusammenhangs wendet, indem er sie als Mystifikationen und Spintisiererei verwirft, bewirkt das Gegenteil. Allein schon mit seinem Bericht selbst stellt er einen Zusammenhang zwischen Kausalität und Vergeltung her, der in der unbeantwortet bleibenden Frage „Was ist denn meine Schuld?“ nur kulminiert. Es ist eine geniale Ironie, denjenigen, der als Techniker eine Weltsicht verkörpert, in der es keine objektive Gerechtigkeit gibt, allein durch die narrative Struktur seines Berichts an eben diese objektive Gerechtigkeit appellieren zu lassen, damit sie ihn von Schuld freispreche. Ohne diese appellative Bedeutung wäre der ganze Bericht sinnlos. Es scheint, als seien diese Zusammenhänge in die narrative Struktur selbst eingewoben – als könnten wir ein Leben gar nicht anders erzählen, als indem wir es so darstellen, dass Geben und Nehmen nach Ausgleich drängen, dass Strafe auf Verfehlung, Verlust auf Übermaß, Lohn auf Verdienst folgt.³¹

Gleichzeitig hält *Max Frischs* Roman diese mythische Gerechtigkeitsprojektion jedoch in der Schwebe. *Frisch* erzählt ja an keiner Stelle eine mythische Geschichte – darin haben alle Kritiker Recht, die vor einer allzu schnellen Übersetzung des Stoffes in eine mythische Erzählung warnen. Es handelt sich nur um Anspielungen, Andeutungen und versteckte Zitate – von denen wir uns beim Lesen gefangen nehmen lassen, um selbst, den Text *rezipierend*, jenen tragischen Verblendungs- und Verschuldungszusammenhang zu konstruieren, den es objektiv gar nicht gibt und den der Text so auch gar nicht exemplifiziert. Damit erfährt der Leser an sich selbst, kann selbst nachvollziehen, wie er einen tragischen Zusammenhang von Verfehlung und Strafe überhaupt erst herstellt. Auf diese Weise entzieht sich das literarische Kunstwerk sowohl der einfachen Deutung als bloßes Repetieren einer mythischen Gerechtigkeit – wie es zugleich auch ihre Konstruktion bloßlegt und transparent macht.

Schließlich lässt *Frisch* seinen Roman in einem kurzen Absatz kulminieren, der die mythische Konstruktion einer absoluten Gerechtigkeit noch einmal überschreitet. Es ist jener Absatz, von dem *Max Frisch* in Montauk sagt, dass er unabhängig vom Homo faber gültig bleibe³²: „Verfügung für den Todesfall: alle Zeugnisse von mir wie Berichte, Briefe, Ringheftchen, sollen vernichtet werden, es stimmt nichts. Auf der Welt sein: im Licht sein. Irgendwo (wie der Alte neulich in Korinth) Esel treiben, unser Beruf! – aber vor allem: standhalten dem Licht, der Freude (wie unser Kind, als es sang) im Wissen, dass ich erlösche im Licht über Ginster, Asphalt und Meer, standhalten der Zeit, beziehungsweise Ewigkeit im Augenblick. Ewig sein: gewesen sein.“ Liest man diese Sätze wie einen Kommentar zu dem Spruch des *Anaximander*, so könnte er sich als Aufforderung verstehen lassen, sich von der unablässigen Projektion einer Gerechtig-

keit zu befeien, die das Leben stets nur als einen Verschuldungszusammenhang deutet. Freilich wiederum ironisch als „Verfügung für den Todesfall“ – also, in der Sprache des Rechts.

³¹ Vgl. zu den internen Zusammenhängen zwischen narrativer Struktur und Gerechtigkeit *Binder/Weisberg* (Fn. 3), S. 264 f.; sowie *Winter*, Michigan Law Review 87 (1989), 2225 ff.

³² *Frisch*, Montauk, 1975, S. 199.