

Einleitung

Albrecht Koschorke und Konstantin Kaminskij

1. *Poesie vor Gericht*

Im Dezember 2010 ging die Nachricht durch die Medien, ein junger Amerikaner namens Johnny Logan Spencer sei wegen eines Gedichts zu zwei Jahren und neun Monaten Haft verurteilt worden. Das Gedicht trägt den Titel *The Sniper* und beschreibt in ungelungenen Versen die Ermordung des amerikanischen Präsidenten Obama, der überdies mit rassistischen Beschimpfungen bedacht wird. Spencer hatte es 2007 und noch einmal nach Obamas Amtsantritt 2009 unter dem Nutzernamen Pain1488 ins Netz gestellt.¹ Das Gericht beurteilte die Verse als »extrem gefährlich« und ordnete zusätzlich eine dreijährige Bewährungsauflage nach Abbüßen der Haftstrafe an.²

In dem Gedicht wird Obama als »Tyrann« bezeichnet, während der Scharfschütze sein Leben als »Patriot« opfert. Spencer knüpft so an eine lange Tradition tyrannomachischen Schrifttums an, die bis in die Zeiten der frühneuzeitlichen Monarchie zurückreicht. Sein Fall erinnert an die Gesetzgebung im England des 16. und 17. Jahrhunderts, als unter Strafe gestellt war, an den Tod des Herrschers auch nur zu denken, geschweige denn diesem Gedanken poetischen Ausdruck zu verleihen. Auch in den totalitären Regimes des 20. Jahrhunderts galt Dichtung bekanntlich als politische Waffe; sie wurde dementsprechend zensiert und kriminalisiert. In den liberalen Demokratien dagegen hat sich das Bewusstsein dafür, dass Poesie politisch brisant sein könnte, weitgehend verloren. Die akademische Literaturwissenschaft trägt zu dieser politischen Neutralisierung das Ihre bei. Sie tut dies nicht zuletzt vermittelt der Regel, dass

¹ <http://www.wlky.com/download/2010/0219/22615404.pdf> (letzter Aufruf 4.4.2011).

² http://www.huffingtonpost.com/2010/12/06/johnny-logan-spencer-obama-threat_n_792894.html (letzter Aufruf 4.4.2011).

man den fiktiven Sprecher in einem literarischen Text nicht mit dem Autor des Textes gleichsetzen dürfe – ein methodisch gut begründeter Vorbehalt, der es jedoch erschwert, Verbindungslinien zwischen literarischen Texten und politischer Praxis zu ziehen. Von dieser Grundregel, an der kein Teilnehmer eines Einführungskurses vorbeikommt, hat sich das amerikanische Gericht allem Anschein nach nicht beeindrucken lassen. Es fand in der personalen Erzählhaltung des Gedichts, die den Präsidenten als Mordopfer durch das Fadenkreuz des Gewehrs anvisiert, schlicht und einfach die Wünsche des Autors wiedergegeben, und mehr noch: dessen Appell, den Worten Taten folgen zu lassen.

Ob Gedichte politische Absichten zum Ausdruck bringen, ist vor wenigen Jahren noch in einem ungleich prominenteren Fall zum Thema geworden: in der Diskussion um den Lyriker, Psychiater, Naturheilkundelehrer und wegen Völkermordes angeklagten Serbenführer Radovan Karadžić. Am deutlichsten hat sich der Jurist Jay Surdukowski in einem Artikel im *Michigan Journal of International Law* dafür ausgesprochen, Karadžićs Lyrik als Beweismittel vor dem Internationalen Gerichtshof zuzulassen. Schließlich würden, so argumentiert er, alle Arten von Medienpropaganda und politischer Verlautbarung in die Erhebungen einbezogen: »Why should poetry, perhaps the most powerful maker of myth and in the Yugoslavia context, a great mover of dangerous men and women, be any different in the eyes of international law?«³

Mit einem von Slavoj Žižek entlehnten Ausdruck nennt Surdukowski den Führer der kosovarischen Serben einen »Dichter-Krieger«⁴, bei dem sich poetisches Wort und militärische Tat nicht voneinander trennen ließen. Wo Kunst und Leben in einem solchen Maß übereinstimmten, sei auch die übliche Unterscheidung zwischen Autor und lyrischem Ich nicht aufrechtzuerhalten.⁵ Be-

sonders anschaulich führt *Serbian Epics*, ein Dokumentarfilm von Paweł Pawlikowski im Auftrag des BBC, diese Verschmelzung des Dichters mit dem Krieger vor Augen. Er hält eine Begegnung zwischen Karadžić und seinem russischen Schriftstellerkollegen Eduard Limonov fest, die in den Bergen über dem belagerten Sarajevo stattfand. Hier scheint alles eine organische Einheit zu bilden: soldatische Kameraderie, das Kreisen der Flasche mit Slibowitz, die Rezitation nationalchauvinistischer Verse und die Beschießung von Zivilisten. (Der Dauerbeschuss von Sarajevo kostete über 10.000 Menschen das Leben, darunter viele Kinder.) Während der Dichter Limonov, nach kurzer technischer Einweisung, wie zum Spaß eine Maschinengewehrsalve abfeuert, spricht Karadžić davon, den Kampf um Sarajevo bereits vor vielen Jahren in seinen Gedichten vorhergesehen zu haben.⁶ Doch da er selbst es ist, der die Erfüllung seiner angeblichen Prophezeiung betreibt, ließe seine frühere lyrische Produktion, meint Surdukowski, einen Rückschluss auf vorsätzliches Handeln zu.⁷ Der Vorsatz des Täters ist nach internationalem Recht eine Bedingung für eine Verurteilung wegen Genozids.⁸ In Ermangelung eines öffentlichen Bekenntnisses könnten ersatzweise die Gedichte als juristisches Beweismittel dienen.

2. Die bipolare Ordnung von Geist und Macht

Poetische Herrschaftskritik – bis hin zu dem offenen Aufruf, den Herrscher zu stürzen oder gar zu töten – ist wohl so alt wie die Dichtung selbst. Sie stellt die Kehrseite einer Beziehung dar, in der Herrscher und Dichter sich wechselseitig zum Nutzen gereichen. Über viele Jahrhunderte war Dichtung in erster Linie Hofdichtung. Sie wurde durch den Herrscher oder seine engste Umgebung gefördert und war entsprechend abhängig von deren Gunst. Im Gegenzug hatte der Dichter Panegyrik, Legitimation, Geschichtsschreibung und Unterhaltung zu liefern. In dieser Hinsicht war der Herrscher seinerseits abhängig von den Hofpoeten; er bedurfte des Spie-

³ Jay Surdukowski, »Is Poetry a War Crime? Reckoning for Radovan Karadzic the Poet-Warrior«, in: *Michigan Journal of International Law* 26 (2) 2005, S. 5.

⁴ Ebd., S. 10. Vgl. den Beitrag von Slavoj Žižek in diesem Band. Den Mythos des *poeta-condottiero* hatte Gabrielle D'Annunzio in Italien schon zu Beginn des 20. Jahrhunderts geprägt und damit sowohl für Tomasso Marinetti, den Begründer des italienischen Futurismus, als auch für Mussolini eine Vorlage geschaffen.

⁵ Surdukowski, »Is Poetry a War Crime?«, S. 15.

⁶ »And many other poems have something of prediction, which frightens me sometimes«, sagt er auf Englisch zu Limonov. Ein Protokoll dieser Äußerung auch bei Surdukowski, »Is Poetry a War Crime?«, S. 15.

⁷ Surdukowski, »Is Poetry a War Crime?«, S. 5 und S. 15.

⁸ Ebd., S. 8.

gels, eines poetisch erzeugten »Doubles«, um vor seinen Untertanen (und vor sich selbst) verklärt und vollkommen zu scheinen.⁹ In ihrer beiderseitigen Verbundenheit konnte man den poetischen Souverän, der eine Welt aus Worten, und den politischen Souverän, der eine Welt aus Taten erschafft, sogar als Gleichgestellte ansprechen. Goethe etwa, der entsprechende Privilegien genoss, nennt den Dichter einen »Mitregenten«, spricht gar von einem »Dichterkönig«¹⁰. In der Moderne ist diese literarische Funktion von der Dichtung im engeren Sinn an Massenmedien, PR-Abteilungen und *spin doctors* übergegangen.

Schon die antiken Überlieferungen erzählen davon, wie vielfältig und spannungsreich das Verhältnis zwischen dem Alleinherrscher auf der einen, dem Dichter oder Philosophen auf der anderen Seite war. Die größten Dichter haben die Höfe der Tyrannen »aufgesucht und gepriesen«, ohne darum nur als Schmeichler aufzutreten, während die Tyrannen ihrerseits ein Bedürfnis nach »Philosophenumgang« empfanden.¹¹ Politische Autorität und literarische *auctoritas* gingen hier eine Art Symbiose ein. Wenn sich die Umstände veränderten, konnte aber der freundschaftliche Gesprächspartner, Apologet und Chefsemantiker vor Ort schnell des Hochverrats verdächtigt werden. Wie gefährlich das Amt des philosophischen Ratgebers war, zeigt die berühmte Episode von Platons Aufenthalt bei dem Tyrannen Dionysios II. von Syrakus und seiner anschließenden Flucht nach Athen (360 v. Chr.).¹²

Ob freundlich oder feindlich, Herrscherlob oder Herrschaftskritik: Für die politische Ordnung, jedenfalls innerhalb einer langen europäischen Tradition, stellt die Spaltung von Geist und Macht eine elementare Voraussetzung dar. Und dies nicht trotz, sondern wegen ihrer Grundspannung, die in beiden Richtungen der Ampli-

tude, nach der Seite der Verbrüderung und der tödlichen Feindschaft, ausschlagen kann. In dieser gedoppelten Ordnung steht dem Regenten ein Beobachter zur Seite, der ihm semantischen Kredit liefert oder verweigert, die Zustimmung der Untergebenen sichert oder entzieht. Gleichzeitig aber können beide Seiten ihre stillschweigende Kooperation leugnen und jeweils ein Bild eigener Vollkommenheit pflegen. Der politische Souverän darf sich (und er wird darin in der Regel vom Dichter bestärkt) für den selbstherrlichen Urheber seiner Macht halten; die Kunst wiederum darf sich für rein und machtfern erklären. Dies entspricht einer verbreiteten Vorstellung, derzufolge Politik und Poesie wenig miteinander gemein haben. Herrschaft und Dichtkunst bewohnen, so will es das Klischee, weit auseinanderliegende Welten; das mitunter brutale Geschäft des Regierens lässt sich nur um den Preis der Kunstferne ausüben, während poetischer Schönheitssinn am ehesten in der Distanz zum Gebaren am Machtpol gedeiht.

3. Autokraten als Autoren

Zu dieser Vorstellung steht die Tatsache in eklatantem Widerspruch, dass gerade Gewaltherrscher auf ihre Weise oft die größten Kunstfreunde sind und sich, mehr noch, als Künstler in Szene setzen. Sie durchkreuzen also die Aufteilung zwischen intellektueller und politischer Sphäre und ziehen beide Souveränitäten, die des Künstlers und diejenige des Regenten, in einen einzigen unumschränkten Herrschaftsanspruch zusammen. Im Reigen solcher Macht-Künste – zu nennen sind unter anderem Malerei, Architektur, Schauspiel und Gesang – spielt literarische Produktion eine herausragende Rolle.¹³ Auch hierfür liefert die Antike viele Beispiele; emblematisch ist die Gestalt des Kaisers Nero geworden, dem seine Historiographen nachsagen, er habe die Bewohner von

⁹ Vgl. Louis Marin, *Le portrait du roi*, Paris 1981, S. 55.

¹⁰ Johann Wolfgang von Goethe, *Westöstlicher Divan. Noten und Abhandlungen: künftiger Divan*, in: ders. *Goethes Werke*, Hamburger Ausgabe, Bd. 2, München 1982, S. 195–206, hier S. 198. Vgl. Albrecht Koschorke, »Macht und Fiktion«, in: Thomas Frank et al., *Des Kaisers neue Kleider. Über das Imaginäre politischer Herrschaft. Texte, Bilder, Lektüren*, Frankfurt 2002, S. 73–84.

¹¹ Jacob Burckhardt, *Griechische Kulturgeschichte*, in: ders., *Gesammelte Werke*, Bd. 5, Darmstadt 1956, S. 174 f.

¹² Vgl. Ludwig Marcuse, *Plato und Dionys. Geschichte einer Demokratie und einer Diktatur*, Berlin 1968, S. 239 f.

¹³ Vgl. Burkhard Müller, »Dichter und Lenker. Schwache Staaten brauchen starke Worte.« Eröffnungsartikel zu einer Themenseite unter der Überschrift: »Die literarische Achse des Bösen: Blut an den Händen und an den Fingern Tinte – Wenn Schurken zur Feder greifen.« *Süddeutsche Zeitung*, 17. April 2003, S. 16. Müller betont in einer treffenden Formulierung, man müsse »das befremdende Zugleich von Dichtung und Gewalt« bei den der Poesie zugehörigen Tyrannen »als Einheit begreifen«.

Rom nicht nur durch seine Grausamkeiten, sondern auch mit talentlosen künstlerischen Darbietungen gequält.¹⁴

Was die politischen Ideologien der Moderne betrifft, so stellt die Literatur für sie ein besonders geeignetes Laboratorium dar, zumal sie der mächtigsten ideologischen Kraft dieser Epoche, dem Nationalismus, zur Brutstätte diene. Im Verbund mit der Ausübung exekutiver Gewalt und massenmedial verstärkt, bildet sie als »poetisch-militärischer Komplex« (Slavoj Žižek) einen entscheidenden Faktor bei der Auflösung und Umbildung staatlicher Strukturen. In solchen Umbruchsituationen betritt häufig der Typus eines von literarischen und Gewaltneigungen gleichermaßen getriebenen politischen Aktivisten die Szene. Überhaupt gehört offenbar eine poetische Ader zu der Fähigkeit, radikalen Ideen politische Gestalt zu verleihen, und so ist tyrannische Staatsführung oft mit einer exzessiven Sprachlust verbunden. Das gilt vor allem in Fällen von charismatischer Herrschaft, in der die Sprachgewalt des Führers ein wesentliches Bindeglied zwischen ihm und dem Volk und damit ein Einheit stiftendes Element bildet.

Gewaltherrscher müssen die politische Ordnung, die sie auf ihre Person hin ausrichten, in der Regel unter äußerst labilen äußeren Umständen erst erzeugen. Weil sie sich nicht auf eine schon bestehende Legitimationsgrundlage und auf eingespielte Automatismen stützen können, sind sie gezwungen, in originärer Weise schöpferisch tätig zu werden – und sei es, um eine Vergangenheit zu erfinden, als deren Erbe sie sich ausgeben. So trägt das von ihnen etablierte System Züge einer aus dem Nichts entstandenen, in die Wirklichkeit entlassenen Fiktion. Der Despot kann sich auf diese Weise als Autor eines gigantischen Kunstwerks fühlen, das rein aus seinem Inneren entsprungen ist. All dies rückt paradoxerweise gerade unmenschliche und brutale Regimes in die Nähe von ästhetizistischen unwirklichen Gebilden. Hier tut sich eine abgründige Verbundenheit von Tat und Geist, von politischem und künstlerischem Formwillen auf, an die in normaleren Zeiten gewöhnlich keine der beteiligten Parteien, weder Politiker noch Intellektuelle oder Kunstschaffende, erinnert werden will.

Das literarische Engagement werdender oder amtierender Despoten im 20. Jahrhundert ist keineswegs auf offen propagandisti-

sche Texte beschränkt. Es umfasst ein breites Spektrum: von der Begründung staatsreligiöser Buchkulte (Hitler, Mao Zedong, Nyýazow) über literaturkritische Einlassungen (Lenin, Stalin, Mussolini, Kim Jong-il) und das Abfassen von Romanen (Gaddafi, Saddam Hussein) bis hin zum Duett von Schüssen und lyrischen Rezitationen (Karadžić). Stark verallgemeinernd sind in den Biographien von Gewaltherrschern zwei Phasen zu unterscheiden. Da ist zunächst die Jugenddichtung, die politisch noch unspezifisch sein kann: Mao mit seinen frühen Landschaftsgedichten, Stalin unter dem Einfluss der georgischen Spätromantik¹⁵; auch Joseph Goebbels, der als Romancier mit expressionistischen Anklängen begann¹⁶, mag als wichtigster Propagandist des NS-Regimes und seiner Greuel Aufnahme in diesen Kreis finden. Sofern nach erfolgter Machtübernahme die dichterische Schaffenskraft nicht erlahmt, ist sie oft von der Idee eines politischen Künstlertums, von der Erneuerung des Staates als Gesamtkunstwerks angeleitet, in der man, wie Boyan Manchev in seinem Essay am Schluss dieses Bandes vermutet, einen Nachhall der europäischen Romantik und ihres Erben Richard Wagner vernehmen kann – selbst noch in der Oper *Der Blutsee* des vormaligen nordkoreanischen Herrschers Kim Il-sung. Zuweilen legt die auf der Höhe der Macht erfolgende Produktion auch Zeugnis von der Einsamkeit, sogar Amtsmüdigkeit des Alleinherrschers ab oder gibt dies jedenfalls vor (Mussolini, Gaddafi).

In Entsprechung zur jeweiligen Lebensetappe kommen dem literarischen Schaffen in der Karriere von Gewaltherrschern unterschiedliche Funktionen zu. Zwar gibt es kein Generalschema, das auf alle Biographien von Diktatoren des 20. Jahrhunderts anwendbar wäre; dazu sind die Entstehungsumstände ihrer Regime zu disparat. Dennoch lassen sich einige wiederkehrende Charakteristika herausarbeiten. Eine der Laufbahnen führt über das Militär. Ein Paradefall ist Muammar al-Gaddafi, der 1969 durch einen Offiziersputsch an die Macht kam. In einem Beduinenzelt geboren, durchlief er nach der Koranschule einen klassischen kolonialen

¹⁵ Donald Rayfield, »Stalin the Poet«, in: *PN Review* 11 (1985), Bd. 41, S. 43–48.

¹⁶ Zum literarischen Werdegang von Goebbels und zu den verschiedenen Fassungen seines Tagebuchromans *Michael: Kai Michel, Vom Poeten zum Demagogen. Die schriftstellerischen Versuche Joseph Goebbels'*, Köln u. a. 1999.

¹⁴ Tacitus, *Annalen* XIV, 14–16 und XVI, 4–5. – Sueton, *Nero*, 20–24.

Bildungsweg, der ihn bis zu einer britischen Elite-Militärausbildung brachte. Der westliche Einfluss wurde jedoch durch die Ausbreitung sozialistisch-panarabischer Propaganda konterkariert. Bei seinem Staatsstreich konnte Gaddafi ideologisch wie militärisch auf das Beispiel Gamal Abdel Nassers zurückgreifen, der 1954 nach seiner Machtergreifung das von einem Ghostwriter verfasste Buch *Die Philosophie der Revolution* publiziert hatte, das nicht nur für die Kospirateure im Nachbarland Libyen instruktiv war.¹⁷ Gaddafi scheint seinen erfolgreichen Putsch ohne Unterstützung traditioneller Eliten durchgeführt zu haben, gestützt nur auf eine Gruppe junger Offiziere. In den ersten Jahren verstand er sich als gesellschaftlicher Modernisierer und fand mit seiner antikononialistischen Haltung Anklang auch bei westlichen Intellektuellen, die in ihm eine Art von Wüsten-Che Guevara sahen. Mit dem 1975 unter seinem Namen erschienenen *Grünen Buch*, das die Idee eines islamischen Sozialismus als dritten Weg zwischen Kapitalismus und Kommunismus verfiel, versuchte Gaddafi das normative Vakuum zu füllen, in dem sich sein Land während dieser Umbruchphase befand. Nach dem Beispiel von Maos *Rotem Buch* sollte das Gaddafi zugeschriebene Werk ein Grundbuch des neuen Staates Libyen werden: Pflichtlektüre in den Schulen und fast von Verfassungsrang in allen politischen Fragen.

Auch Kim Il-sung verdankte seine politische Existenz dem Militär, allerdings nicht dem Militär des eigenen Landes, sondern der sowjetischen Armee, von der er ausgebildet und eingesetzt wurde. Umso ausufernder gebärdete er sich in seinem literarischen Werk und in seinen Bemühungen, einen autochthonen koreanischen Sozialismus, die Juche-Ideologie, zu etablieren.¹⁸ Kennzeichnend für Kim wie für viele seiner Amtskollegen (darunter die in diesem Band vertretenen arabischen Despoten) ist der Schleier, der über seine familiäre Herkunft gelegt ist.

Will man eine Typologie dieser Herrscherfiguren entwerfen, dann ist als eines der regelmäßigen Merkmale die geringe und in jeder Hinsicht unbedeutende Herkunft zu nennen. In den offiziell-

len Biographien findet die Herkunftsfamilie kaum Erwähnung und wird durch die Zuschreibung einer revolutionären *persona* verdeckt. Der Grund dafür ist nicht schwer zu erschließen. Diktatoren sind irreguläre Herrscher, die sich weder von einer namhaften genealogischen Linie herleiten noch aus den Eliten des Landes rekrutieren. Sie stammen, physisch und legitimatorisch, aus dem Nirgendwo und sind alles, was sie sind, durch eine rückwärts auf ihren Werdegang angewandte, also einen Selbstbestätigungskreis durchlaufende Erzählung. Das verbindet ihre Biographien mit archaischen Männlichkeitsmythen, zu deren Struktur es gehört, die Schwäche des Geborensseins, des heteronomen Ursprungs, nachträglich zu tilgen. Es setzt sie aber auch zu deren moderner und ins Feld des Ästhetischen verpflanzter Version in Beziehung, nämlich zu dem Ideal des künstlerischen Genies, das sich voraussetzungslos selbst erschafft.

Häufiger und charakteristischer noch als die militärische Karriere ist ein zweiter Weg zur Macht. Entscheidend für diesen Werdegang ist die Schwellenphase, in der ein typischerweise aus niederen Verhältnissen gebürtiger, mittelloser junger Mann unter prekären Lebensumständen mit einer radikalen Ideologie in Berührung kommt, die er sich rhetorisch oder schriftstellerisch zu Eigen zu machen versucht. Hier dient Literatur dem Zweck der *Arrivierung*, des Anschlusses an eine radikale, oft hauptstädtische intellektuelle Elite. Als Beispiel kann Hitler gelten, der in die vorliegende Sammlung Aufnahme findet, obwohl er sich bekanntlich als verhinderter Kunstmaler und nicht als Schriftsteller sah, der aber nichtsdestotrotz ein Sprachkünstler eigener Art wurde. Ian Kershaw hat in seiner Hitler-Biographie plastisch jene Jahre beschrieben, in denen der künftige Führer als arbeitsscheuer und großsprecherischer Bohemien durch Linz vagabundierte und später als »Aussteiger« in Wien lebte, heruntergekommen und verwaorlost, aber ein manischer Leser und politischer Schwadronneur an seinem Stammtisch im Männerheim.¹⁹ Auch in seiner Münchner Zeit knüpfte er an diesen Lebensstil an.

Nach einem strukturell ähnlichen Muster verläuft die intellektuelle Biographie des späteren Serbenführers Karadžić, der bäuerlicher

¹⁷ David Blundy, Andrew Lycett, *Quaddafi and the Lybian revolution*, London 1987, S. 40. Vgl. Efraim Karsh, *Islamic Imperialism: A History*, New Haven (CT) u. a. 2006, S. 149–169.

¹⁸ Andrei Lankov, *From Stalin to Kim Il Sung: The Formation of North Korea 1945–1960*, London 2002, S. 59 und S. 67.

¹⁹ Ian Kershaw, *Hitler*, 2 Bde., Bd. 1: 1889–1936, Stuttgart 21998, S. 51 ff., S. 61 ff. und S. 91 ff.

und wie Hitler etwas obskurer Herkunft ist.²⁰ In seiner Zeit als Medizinstudent an der Universität Sarajevo suchte er Anschluss an die literarischen Zirkel der Stadt, wo er seine Dichtungen und Kompositionen zum Klang der Gusla, der serbischen Kniegeige, selbst aufzuführen pflegte. Allerdings hielt man ihn dort für einen Amateur und »hoffnungslosen Fall, was die Literatur betraf« (Marko Vesovic).²¹ Immerhin fand er bei einem Aufenthalt in Belgrad 1975 in dem Romancier Dobrica Ćosić einen literarischen Förderer. In den Folgejahren praktizierte er in der Psychiatrie, betreute Fußballclubs als Teampsychiater, versuchte sich überdies in diversen Geschäften und geriet dabei mit dem Gesetz in Konflikt, so dass er ein knappes Jahr im Gefängnis verbrachte. Auch Kriminalität ist übrigens ein wiederkehrendes biographisches Merkmal bei Diktatoren – im kleinen Maßstab (Mussolini) oder im großen Stil (Stalin, wegen Bankraub und Mord in Tiflis polizeilich gesucht; Saddam Hussein, der sich als Auftragsmörder verdingte).

4. Von der Boheme zum Spätstil

Die Despoten des 20. Jahrhunderts sind in mehrfacher Hinsicht *self-made men*; sie folgen keiner vorgezeichneten Spur, sondern bahnen sich ihren eigenen Weg, mit lauterem und unlauteren Mitteln. Auf dem Weg aus dem Nichts an die Spitze eines autokratischen

²⁰ Der Vater wird als »itinerant with a history of incest and theft« beschrieben (Robert M. Caplan, »Dr Radovan Karadzic: psychiatrist, poet, soccer coach and genocidal leader«, in: *Australasian Psychiatry* 11 [März 2003], S. 74–78, hier S. 75).

²¹ Ebd. Allerdings wurde Karadžić für seine Lyrik auch ausgezeichnet. Der englischsprachigen Wikipedia zufolge erhielt er schon 1969 den Jovan Dučić-Literaturpreis. 1994 wurde er in Russland mit dem Šolochov-Preis für Literatur und Kunst geehrt. Dieser 1992 ins Leben gerufene Preis ist eine äußerst dubiose Auszeichnung, die unter anderem an Fidel Castro, den weißrussischen Diktator Aleksandr Lukašenko und 2002 sogar an Slobodan Milošević erging, als dieser sich bereits in Den Haag befand (Begründung: »For his courage, vigilance and his selfless resistance to injustice in the struggle for citizens' rights and the freedom of yugoslav and other slavonic peoples, for exposing, in the sessions of the »International Hague Tribunal, the Nato-US aggression in Europe«. <http://www.mail-archive.com/news@antic.org/msg03067.html> [letzter Aufruf 4.4.2011]).

Regimes führen sie oft für eine gewisse Zeit ein Dasein als Bohemiens, in dem sie eine nachhaltige politische Radikalisierung erfahren. In Hannah Arendts Worten rekrutieren sie sich aus dem »Mob«, »den Pöbelschichten ihrer Völker«:

Hitlers Biographie ist in dieser Hinsicht wie ein Schulbuchexempel, und auch Stalin ist wesentlich dadurch gekennzeichnet, daß er nicht eigentlich aus der Partei, sondern aus dem konspirativen Apparat aufgestiegen ist, in dem sich gerade das Gesindel der revolutionären Parteien mit Vorliebe zu versammeln pflegt. Die Nationalsozialistische Partei, die in ihren Anfängen fast ausschließlich aus gescheiterten Existenzen und Abenteurern, denen das bürgerliche Leben zu langweilig war, bestand, repräsentierte in der Tat einmal jene »bewaffnete Bohemiengesellschaft« (Konrad Heiden), die seit der Mitte des vorigen [d. h. des 19.] Jahrhunderts die Kehrseite der guten Gesellschaft gebildet hatte [...].²²

Als Teil eines nervösen, großsprecherischen, in allen Richtungen auf der Suche befindlichen, zu Konspiration und Konspirationstheorie neigenden Untergrundes werden künftige Despoten von den Ideen angesteckt, in deren Dienst sie sich fortan zu stellen behaupten – einschließlich der Überspanntheiten und Verrücktheiten, die dem intellektuellen Prekariat eigen sind. Mehr noch: In diesem chronisch unruhigen Milieu, das so etwas wie eine innere Peripherie der alten Gesellschaft darstellt, finden sich Weggefährten aus anderen Schichten, stellen sich erste Mentoren, Verleger, Förderer ein. Hier wird der politisch noch unerfahrene Diktaturanwärter (ein »Sohn des Volkes«, der keine Beziehungen hat) nicht nur an die semantischen Bestände, sondern auch an das Kommunikationsnetz der geistigen, finanziellen und militärischen Eliten angeschlossen.²³

Nichts davon hat den Charakter einer Schulung, eines institutionell geordneten Werdegangs, durch den sich in normalen Zeiten das Führungspersonal rekrutiert. Der Grund dafür liegt nicht allein in der marginalen Herkunft der späteren politischen Führer. Häufig

²² Hannah Arendt, *Elemente totaler Herrschaft*, Frankfurt a. M. 1958, S. 75.

²³ Vgl. Walter Görlitz, *Geldgeber der Macht. Wie Hitler, Lenin, Mao Tse-tung, Mussolini, Stalin, Tito ihren Aufstieg zur Macht finanzierten*, Düsseldorf, Wien 1976.

fällt ihr Emporkommen in eine Zeit, in der sich auch Erziehungskonzepte und Bildungssysteme im Umbruch befinden – entlang einer kulturellen Grenzlinie zwischen lokalem Traditionalismus und kosmopolitischer Modernisierung. So war der junge Stalin Nutznießer einer Bildungsexpansion, die im Rahmen der Russifizierung Georgiens stattfand. Am orthodoxen Priesterseminar in Tiflis, wo er seine Ausbildung erhielt, war Unterhaltung in georgischer Sprache streng verboten, ebenso wie die Lektüre westeuropäischer Literatur. Das hinderte Stalin nicht daran, einen nächtlichen literarischen Zirkel im Schlafsaal zu organisieren und georgische Gedichte in nationalistischen Zeitschriften drucken zu lassen.²⁴ Wie andere zukünftige Revolutionäre an der Peripherie des Zarenreiches, darunter Trotzki, geriet Stalin in dieser Zeit gewissermaßen zwischen die Mühlsteine unterschiedlicher edukativer Vorgaben: zwischen nationalistischen Strebungen, imperialer Russifizierung und marxistischem Internationalismus. In ähnlicher Weise fanden die antikolonialen Diktatoren des arabischen Raumes widersprüchliche Verhältnisse vor, die sie dazu zwangen, nicht nur sich selbst, sondern auch das gesamte Bildungssystem neu zu erfinden.

Mehrere Faktoren spielen also zusammen, um werdende Gewalt herrscher ihren Weg als Autodidakten beginnen zu lassen. Im Zentrum ihres persönlichen Mythos steht die Vorstellung, sich aus eigener Leistung, kraft ihres eisernen Wissens und des Glaubens an ihre Mission, heraufgearbeitet zu haben. Das schließt ein ideologisches *self-fashioning* ein, das sich bestehender weltanschaulicher Systeme bedient, ihnen jedoch ein individuelles Signum einprägt, das durch Anspruch auf Original-Autorschaft gewissermaßen zertifiziert wird. Dies kann auf verschiedene Weise geschehen. Im Unterschied zu Mussolinis Schriften, die eine private Note bewahrten – als Autobiographie oder literarische Nachrufe auf seinen Bruder und seinen Sohn – und zu Stalins Schriften, deren Urhebererschaft oft konspirativ verschleiert wurde, stellte der Nationalsozialismus ein einziges Buch, von Hitler während seiner Landsberger Festungshaft verfasst, in das semantische Kraftzentrum der Bewegung und stattete es mit Elementen sakraler Verehrung aus. Dem Beispiel einer solchen monozentrischen, quasi sakralen Buchautorschaft sollten spätere

Diktaturen folgen (Maos *Rotes Buch*, Gaddafis *Grünes Buch*, Nyýazow's *Rubnama*).

Auch diese den Machtanspruch fundierende Weltanschauungsprosa trägt alle Merkmale einer herrschsüchtigen Autodidaxe. Sie ist kompilatorisch und über weite Strecken noch von der Debatten-erregtheit, dem gierigen Ekklektizismus der Lehrjahre des Despoten geprägt; doch zielt sie darauf ab, die Ergebnisse des weltanschaulichen Sturm und Drangs in ein festes, unverbrüchliches System von Dogmen zu übertragen. In dieser Schaffensphase des autokratischen Autors steht der Zweck der Konsolidierung im Vordergrund, zumal der an die Macht gelangte Diktator sich regelmäßig vor einer doppelten Herausforderung sieht: Er muss die revolutionären Energien stillstellen, die ihn ins Amt getragen haben, was mit einer Abkehr von früheren avantgardistischen Positionen einhergeht; und er muss sich aufstrebender, konkurrierender Strömungen erwehren. Das bringt es mit sich, dass sein Schreiben bürokratisch verkrustet, einen Zug ins unentwegt Repetitive annimmt und vor allem, da die vollendete Alleinherrschaft kein Gegenüber und folglich keinen Gegenstand der Auseinandersetzung mehr hat, eine Neigung zu Tautologien entwickelt, die sich in leerer Selbstgenügsamkeit in sich verschließen. Sogar die schon ausgefochtenen Kämpfe werden umgeschrieben und der erreichten Omnipotenz des Diktators angeglichen, wie Evgenij Dobrenko in diesem Band am Beispiel der Stalin-Propaganda vor Augen führt. So verfängt sich am Ende auch die Heldensaga vom Kampf um die Macht in einem tautologischen Zirkel, ohne deshalb weniger von der paranoiden Allgegenwart des zugleich drohenden und doch rhetorisch immer schon besieigten Feindes besessen zu sein.

Wo neben solchen ideologischen Normierungsversuchen Raum für eine ›private‹ literarische Betätigung bleibt, treten andere Motive und Stilelemente in den Vordergrund. Auffällig ist, in welcher Weise dort, wo die Autoren so etwas wie eine persönliche Seite zu zeigen versuchen, der Stil ins Süßlich-Sentimentale kippt. Saddams Husseins Roman *Zabiba und der König* ist dafür ein Beleg²⁵, ebenso wie Gaddafis Novellistik und früher schon Mussolinis Totenklagen auf

²⁴ Simon Sebag Montefiori, *Der junge Stalin*, Frankfurt a. M. 2007, S. 105 ff.

²⁵ Saddam Hussein, *Zabiba und der König. Eine Liebesgeschichte*, Bad Wiessee-Holz 2004. Diese deutsche Ausgabe könnte allerdings zensiert und umgeschrieben worden sein, hat also nur einen eingeschränkten Quellenwert.

Bruder und Sohn, die sich alle in einem persönlich-tragischen, ja resignativen Grundton gefallen. Dass Tyrannen in Selbstmitleid schwelgen, sich für die Ärmsten der Menschen halten und nach der Liebe ihrer Untertanen verzehren, ist ein antiker Topos seit Xenophons Hieron-Schrift.²⁶ Aber hinter der falschen, mitunter wohlklingenden Sanftmut, für die auch ein Autor wie Pol Pot (ein großer Verehrer des französischen Symbolisten Verlaine) bekannt war²⁷, zeigt der schroffe Gegensatz zwischen Freund und Feind, den die literarischen Texte aufrecht erhalten, die Bedrohlichkeit solcher Nähegebärden an. Generell nimmt die Stilsicherheit ab, wo nicht Konfrontation und Hassrede den Ton beherrschen. Die weicheren Empfindungen gehen schnell ins Schwülstige, ja Kitschige über und stützen sich stets auf eine melodramatische Orchestrierung. Über diese Nähe zwischen Terror und Melodram wäre manches zu sagen. Überhaupt gibt es auf dem Gebiet der »vergleichenden Diktatorologie« noch eine Menge zu tun.

5. Terror und Fiktion

Wenn der hier vorgelegten Sammlung ein weiter Begriff von »Dichtung« zugrunde gelegt wurde, dann hat das seinen Grund nicht allein darin, dass die dichtenden Despoten des 20. Jahrhunderts kein einheitliches Bild abgeben und nur partiell auf einen gemeinsamen Nenner zu bringen sind. Es liegt auch daran, dass sie alle in irgendeiner Weise das Erbe der Kunstavantgarden zu Beginn des Jahrhunderts ausagieren, die bekanntlich die Kunst ins Leben tragen und mit dem Leben verschmelzen wollten – ein schon von Richard Wagner formuliertes Programm, der seinerseits »unter dem Einfluß der revolutionären Ideen Bakunins« stand.²⁸ In der Ansicht,

dass der politische Herrscher ein Künstler höchsten Grades sei, stimmten Mussolini, Hitler, Goebbels mit russischen Konstruktivisten wie Malevič überein. Auch wenn das dafür gebräuchliche Bild dasjenige des Bildhauers war, der das Volk wie einen »Block kostbaren Materials« zu formen hatte (Mussolini²⁹) – woraus sich die Option ableiten ließ, politisches Scheitern der Unzulänglichkeit des »Materials« anzulasten –, diente als wichtigstes Medium dieser Formung doch das gesprochene oder geschriebene Wort. Wie schon die Nation des 19. Jahrhunderts³⁰ ist das »Volk« der Diktaturen ein verbales Kunstgebilde, eine aus der Idee in die Empirie überstellte Fiktion.

Hannah Arendt hat die bis heute wohl eindringlichste Analyse solcher totalitaristischer Scheinwelten geleistet. Was totalitäre Führer auszeichnet, schreibt sie, sei weniger ihr Talent zur Demagogie als vielmehr »die unbeirrte Sicherheit, mit der sie sich aus bestehenden Ideologien die Elemente herausuchen, die sich für die Etablierung einer den Tatsachen entgegengesetzten, ganz und gar fiktiven Welt eignen«³¹. Von einem bestimmten Moment an ist der Terror solcher Regime nicht mehr gegen Feinde gerichtet, sondern dient allein dazu, die »Stimmigkeit« der geschaffenen »fiktiven Welt« gegen jeden Einspruch der Realität, ja überhaupt gegen dessen Denkmöglichkeit abzudichten.³² Der Terror verselbständigt sich von pragmatischen Erwägungen, er wird sich selbst zum Zweck, oder genauer: er »dient positiv der jeweiligen totalitären Fiktion«³³. Der Terror macht sich also nicht, anders als man landläufig meint, die sprachlichen Möglichkeiten der Vorspiegelung einer scheinhaften Welt zunutze. Es ist genau umgekehrt: Die Fiktion, die sich in

²⁶ Xenophon, »Hieron oder über die Tyrannis«, in: Leo Strauss, *Über Tyrannis. Eine Interpretation von Xenophons »Hieron« mit einem Essay über Tyrannis und Wahrheit von Alexandre Kojève*, Neuwied 1963, S. 7–29.

²⁷ Vgl. Soth Polin, »The Diabolic Sweetness of Pol Pot«, in: *Manoa* 16 (2004), Heft 1: *In the Shadow of Angkor: Contemporary Writing from Cambodia*, S. 21 und S. 23–25.

²⁸ Tzvetan Todorov, »Künstler und Diktatoren. Die Energien der Avantgarde und die Vision vom neuen Menschen«, in: *Lettre Internationale* 85 (2009), S. 66–74, hier S. 66.

²⁹ Zitiert nach ebd., S. 71. Ähnlich Goebbels: »Aus Masse Volk und aus Volk Staat formen, das ist immer der tiefste Sinn einer wahren Politik gewesen. [...] Der Staatsmann ist auch ein Künstler. Für ihn ist das Volk nichts anderes, als was für den Bildhauer der Stein ist. Führer und Masse, das ist ebensowenig ein Problem wie etwa Maler und Farbe.« (Joseph Goebbels, *Michael. Ein deutsches Schicksal in Tagebuchblättern*, München 1929, S. 31)

³⁰ Vgl. Eric J. Hobsbawm, *Nationen und Nationalismus. Mythos und Realität seit 1780*, Frankfurt a. M. 1991; Ulrich Bielefeld, *Nation und Gesellschaft. Selbstthematisierungen in Frankreich und Deutschland*, Hamburg 2003.

³¹ Arendt, *Elemente totaler Herrschaft*, S. 135 f.

³² Ebd., S. 136.

³³ Ebd., S. 219.

ihrer inneren Folgerichtigkeit nicht stören lassen will, ruft zu ihrer Realisation den Terror herbei.

6. Zur Gestaltung des Buches

Den Hauptteil dieses Bandes bilden Studien zu dichtenden Despoten des 20. Jahrhunderts in der Reihenfolge ihrer Machtübernahme. Bis auf den Beitrag von Karl-Heinz Pohl über die Lyrik Mao Zedongs, der bis heute den Forschungsstand auf diesem Gebiet markiert, handelt es sich um Originalbeiträge von international eingeworbenen Autoren. Vorangestellt ist ein Essay über Nero, den die römischen Geschichtsschreiber zum karikaturhaften Urbild des Grausamkeit und Kunstsinn vereinigenden Gewaltherrschers gemacht haben. Den Abschluss bildet eine Betrachtung von Boyan Manchev über Zusammenhänge zwischen Romantik, Avantgarde und tyrannischer Poesie.

Die Auswahl der dichtenden Despoten erhebt keinen Anspruch auf Vollständigkeit. Sie wäre unter anderem durch Studien zu Pol Pot, Ayatollah Khomeini und wohl auch einigen afrikanischen und lateinamerikanischen Despoten zu erweitern gewesen. Auch soll der vorliegende Band keine Theorie der Gewaltherrschaft bieten, sondern lediglich einen ihrer überraschendsten und am meisten kontraintuitiven Aspekte beleuchten (der in einer Theorie der Gewaltherrschaft allerdings einen zentralen Platz einnehmen müsste). Die Begriffe »Despot«, »Tyrann« und »Diktator« werden in den hier versammelten Aufsätzen nicht definitorisch strikt voneinander geschieden. Ihre begriffsgeschichtlichen Verläufe sind uneinheitlich und miteinander verwoben; zudem herrschen im Englischen, aus dem einige der Beiträge übersetzt sind, andere terminologische Konventionen als im Deutschen.

Es wäre wünschenswert gewesen, diese Sammlung durch einen Essay über die Rolle von politisch aktiven Dichtern in posttotalitären Transformationsgesellschaften abzuschließen, vor allem mit Blick auf Ostmitteleuropa. Dafür hat sich aber in der zur Verfügung stehenden Zeit kein Autor finden lassen. Nach 1990 gelangten in vielen Staaten des Ostblocks dissidentische Autoren als erste demokratisch gewählte Präsidenten ihres jeweiligen Landes zu höchster staatlicher Autorität. Das Spektrum der politischen Optionen ist breit: Neben demokratischen Erfolgsgeschichten europäischer Integra-

tion (Václav Havel in Tschechien, Árpád Göncz in Ungarn, Lennart Meri in Estland, Schelju Schelew in Bulgarien und Ibrahim Rugova im Kosovo) stehen die Instrumentalisierung von Intellektuellen durch altkommunistische Machteliten (Mircea Dinescu und Ana Blandiana in Rumänien) und schließlich die Installation nationalistischer Demokratien auf dem Balkan (Franjo Tuđman in Kroatien, Dobrica Ćosić in Serbien und Radovan Karadžić in Bosnien).³⁴

Nur zum Teil kann die große Wende, die sich zu Beginn der 1990er Jahre in dem riesigen geopolitischen Raum zwischen Beringstraße und Balkan vollzogen hat, auf den ökonomischen und militärischen Wettbewerb des Kalten Krieges zurückgeführt werden, den die Sowjetunion verlor. Nach zwanzig Jahren bleibt es noch immer ein Rätsel, wie sich die Dissidenten zwischen Berlin und Moskau gegen die repressiven Mechanismen sozialistischer Parteiapparate letztendlich erfolgreich durchsetzen konnten, denen sie schutzlos ausgeliefert zu sein schienen.³⁵ Dem Dissidentenkampf standen keinerlei finanzielle oder gar militärische Mittel zur Verfügung; der Spielraum dissidentischer Autoren beschränkte sich darauf, immer wieder den semantischen Bankrott des autoritären Regimes zur Sprache zu bringen. Dessen Sturz führte unweigerlich zu einem Normenvakuum, das nach einer gänzlich neuen politischen Urheberschaft verlangte. Dieser Bedarf war es wohl, der in einer zutiefst krisenhaften Übergangszeit die Dichter in die höchsten Staatsämter brachte. Es scheint, als habe die Macht des Dichters über das Wort,

³⁴ In einer Essaysammlung skizzierte Dubravka Ugrešić bereits 1994 einige markante Züge der politisch-literarischen Systeme im ehemaligen Jugoslawien. Die Kulturpolitik und die mediale Repräsentation der Führungsgestalten Tuđman, Ćosić und Karadžić beschreibt sie als »nationalistischen Populismus und intellektualistischen Neofaschismus«. Die Situation der Intellektuellen auf dem Balkan sei dadurch geprägt, dass Jugoslawien durch seine frühzeitige Abspaltung vom Stalinismus und die damit einhergehende Westannäherung keine ausgeprägte Dissidentenkultur entwickelt habe. Sowohl Tuđman als auch Ćosić waren im jugoslawischen Kulturbetrieb angesehene Funktionäre. Den Ausbruch der Kriege auf dem Balkan beschreibt Dubravka Ugrešić als eine Art poetische Metamorphose – im Sinn einer Realsetzung von Metaphern, die den literarischen Projekten von Ćosić und Karadžić entstammen. Vgl. Dubravka Ugrešić, *Die Kultur der Lüge*, Frankfurt a. M. 1995, S. 83 ff.

³⁵ Wobei die Rolle von internationalen Netzwerken, wie etwa des PEN-Clubs, eine gesonderte Betrachtung verdient.

über das erzählerische Herstellen von gesellschaftlichen Synthesen, seine semantische Kompetenz im Umgang mit Nationaltraditionen und Identitätsnarrativen die Sprachgewalt zur Staatsgewalt ermächtigt. Zwar hat auch dieser Prozess keineswegs nur zu wünschenswerten Ergebnissen geführt. Dennoch liegt etwas Versöhnliches darin, dass die Dichter in der politischen Geschichte des 20. Jahrhunderts nicht nur auf dem Weg in revolutionäre Gewaltregime hinein, sondern auch bei ihrer Überwindung und beim Wiederaufbau zivilgesellschaftlicher Strukturen eine Schlüsselfunktion innehatten.