

5. Wer ist Billy Budd?

I.

Leicht entzieht sich *Billy Budd*³²⁷ den Mitteln der Literaturwissenschaft. Ein Grund dafür ist die moralische Sensibilität der Literaturwissenschaftler. Die Figur, die das meiste Interesse auf sich zieht, Kapitän Vere, steckt nach eigenem Bekenntnis in einem moralischen Dilemma³²⁸, über das man sich, weil es ein Dilemma ist, lange streiten kann. In diesem Streit wird Melvilles Erzählung zu einem Exempel, zu einem Idealfall, an dem sich ein wichtiges moralisches Problem, wie man sich ertappt zu sagen, "sehr schön ablesen" läßt. Das Arbeitsfeld der Literaturwissenschaft schrumpft unter dem Gewicht des moralischen Problems zusammen auf Fragen nach Melvilles künstlerischer Expertise in der Entfaltung seines Paradebeispiels. Das scheint dem Ernst von Veres Lage unangemessen, und die Literaturwissenschaftler streiten lieber mit, ob Vere nun ein Vorbild für Rechtschaffenheit oder deren ironisches Zerrbild ist.

Barbara Johnson hat Ende der siebziger Jahre in einem breit rezipierten Aufsatz versucht, aus den Gleisen dieses Streits auszubrechen, indem sie seine Unentscheidbarkeit

³²⁷ Herman Melville, *Billy Budd, Sailor (An Inside Narrative)*, edited from the manuscript with introduction and notes by Harrison Hayford and Merton M. Sealts, Jr., Chicago und London 1962. Alle Seitenangaben zu *Billy Budd* beziehen sich auf diese Ausgabe.

³²⁸ Gemeint ist Veres Argumentation im Standgericht über Billy Budd, in der Vere Billys Unschuld "vor Gott" (S. 110) bestätigt und trotzdem ein Todesurteil für richtig hält und durchsetzt. Melville, *Billy Budd*, S. 107-113. Zu diesem Dilemma unter Bezugnahme auf *Billy Budd* äußert sich Peter Winch, "The Universalizability of Moral Judgements", in ders., *Ethics in Action*, London 1972, S. 151-170. Karl Otto Apel antwortet Winch in *Auseinandersetzungen in Erprobung des transzendentalpragmatischen Ansatzes*, Frankfurt am Main 1998, S. 611-647. Den Hinweis auf beide verdanke ich Herrn Peter Vogt. Zur Rezeptionsgeschichte von *Billy Budd* siehe: Harrison Hayford und Merton M. Sealts, "Editors' Introduction", S. 24-39, in Melville, *Billy Budd*, S. 1-39; Merton M. Sealts, "Innocence and Infamy: *Billy Budd, Sailor*", S. 417-426, in *A Companion to Melville Studies*, edited by John Bryant, New York [usw.] 1986, S. 407-430 und Hershel Parker, *Reading Billy Budd*, Evanston 1990, S. 51-95. Die Rezeption unter dem besonderen Blickwinkel des Verhältnisses von Recht und fiktionaler Literatur beleuchten Susan Weiner, *Law in Art. Melville's Major Fiction and Nineteenth-Century American Law*, New York [usw.] 1992, S. 140-148 und passim; Richard Weisberg, *The Failure of the Word. The Protagonist as Lawyer in Modern Fiction*, New Haven and London 1984, S. 141-145; Lawrence Douglas, "Discursive Limits: Narrative and Judgement in *Billy Budd*", S. 141-144.

in der Anlage der Geschichte aufzeigt.³²⁹ Die unterschiedlichen Lesarten der streitenden Wissenschaftler, argumentiert Johnson, werden im Text vorweggenommen. Sie erkennt in Budd und Claggart Allegorien des arglosen respektive des mißtrauischen Lesers; wo jener alles für bare Münze nimmt, wittert dieser überall nur Lug und Betrug. Gemeinsam ist beiden, daß sie ihre jeweilige Lesart zum universellen Gesetz machen. Also schließen sie einander kategorisch aus. Ihre gegenseitige Aussprache unter den Augen und auf Veranlassung Kapitän Veres ist so von vornherein zum Scheitern verurteilt, denn in der Sprache gibt es für den unbedingten Literalisten Billy und den unbedingten Ironiker Claggart keinen gemeinsamen Boden. Sie können ihren Konflikt im Bereich sprachlicher Zeichen einfach nicht austragen. Es ist ja nicht nur Billy, der die Auseinandersetzung jenseits sprachlicher Mediatisierung in Gewalt überführt. Die verbale Attacke Claggarts ist dem Erzähler im Moment der Gegenüberstellung nur ein paar Worte wert: "[he] briefly recapitulated the accusation". Den eigentlichen Angriff auf Billy führt Claggart als räumliches Geltendmachen seiner bloßen Präsenz. Der Erzähler gestaltet die knappen Abschnitte vor Billys befreiendem Schlag als ein bis zur Erstickung nahes Zudringen Claggarts auf Billys Sphäre ("approaching", "advanced within short range", "[eyes] gelidly protruding", "the last [glance] was as the paralyzing lurch of the torpedo fish"). Claggart verneint Billys Existenzrecht, sowohl im Universum der Sprache - "[Billy] stood like one [...] gagged [...] in a convulsed tongue-tie" - als auch auf dem eng begrenzten Raum des Schiffes: Billy ist gefangen in einem "paroxysm, "impaled", "transfixed", "straining forward in an agony of ineffectual eagerness", gleichsam "buried alive, and in the first struggle against suffocation".³³⁰ Die Auseinandersetzung in Veres Kabine

³²⁹ Barbara Johnson, "Melville's Fist: The Execution of *Billy Budd*", *Studies in Romanticism* 18 (1979), S. 567-599.

³³⁰ Melville, *Billy Budd*, S. 98/99.

verläuft physisch: als Ausdehnung hier, als Regreß bis zur explosiven Verdichtung dort.

So, wie der Erzähler die Szene schildert, werden Billy und Claggart vor den Augen des Kapitäns zu "dämonischen Akteuren" in allegorischer Tradition: sie verkörpern einander unbedingt ausschließende Prinzipien.³³¹ Aber als Dämonen sind sie sich ähnlich. Denn beide halten Sprache mit Gewalt in lückenloser Kongruenz zu ihrem jeweiligen Weltbild. Auch Billy lügt, aber erst, als es darum geht, die Welt und sich selbst im Schein makelloser Reinheit zu halten; Claggart glaubt nur dem, der ihm bestätigt, daß alles Lüge ist.³³² So erfordert Billys und Claggarts Unbedingtheit ihr gegenseitiges Verleugnen. Um die Sprache kongruent zur Welt zu halten, sind sie genötigt, den sprachlichen Akt des Leugnens auf der Welt des Schiffes abzubilden. Die Krise ist für sie erst dann überstanden, wenn es den jeweils anderen nicht gibt, wenn also wieder gilt, daß nicht ist, was nicht sein kann.

³³¹ "The hero is either a personified abstraction or a representative type [...] what is felt as a narrowed iconographic meaning is known to us the readers through the hero's characteristic way of acting, which is severely limited in variety. [...] We find that he conforms to the type of behavior manifested by people who are thought (however unscientifically) to be possessed by a daemon. [...] Daemons, as I shall define them, share this major characteristic of allegorical agents, the fact that they compartmentalize function. If we were to meet an allegorical character in real life, we would say of him that he was obsessed with only one idea, or that he had an absolutely one-track mind, or that his life was patterned according to absolutely rigid habits from which he never allowed himself to vary. It would seem that he was driven by some hidden, private force; or, viewing him from another angle, it would appear that he [/] did not control his own destiny, but appeared to be controlled by some foreign force, something outside the sphere of his own ego." Fletcher, *Allegory*, S. 38, 39, 40/41.

³³² Billy will das Böse nicht wahrhaben. Entweder verdrängt er es - mit Gewalt -, oder er leugnet es wie im Prozeß, wo ein "uninstructed sense of honor" und ein "blind feeling [...] that nothing really was being hatched" ihn, zumindest potentiell zu eigenen Gunsten, davon abhalten, von merkwürdigen Umtrieben an Bord des Schiffes zu berichten. Seine Harmlosigkeit steht mitunter in so krassem Gegensatz zum Geschehen, daß sie in Ironie umschlägt. Der Zweifel des ersten Offiziers, ob Billy seinen Abschiedsgruß an die *Rights-of-Man* als ironische Anspielung auf die Praxis der Zwangsrekrutierung gemeint haben könnte, wiederholt sich in der interpretatorischen Auseinandersetzung um Billys Segnung Kapitän Veres im Moment vor der Hinrichtung. Claggart operiert entsprechend von seiner entgegengesetzten Perspektive aus. Er wittert überall den Betrug, außer in den Berichten seiner Spione. Melville, *Billy Budd*, S. 47, 49, 68 ff., 79, 82 ff., 99, 106, 123. Siehe dazu Johnson, "The Execution of *Billy Budd*", S. 586-588.

"Judgement, however difficult, is clearly the central preoccupation of Melville's text."³³³ Aber weder Claggart noch Billy kennen Entscheidungsnot - dies würde eine gegenseitige Anerkennung als Alternative voraussetzen. Hierin, meint Johnson, unterscheiden sie sich von Kapitän Vere. Dessen Gesetz sei kein unumstößliches Prinzip, sondern ein konkreter Text, nämlich das für ihn und seine Besatzung einschlägige Seekriegsrecht. Wenn Vere Recht spreche, sei zwar auch er gehalten, die Sprache des Gesetzes mit Gewalt in seiner außersprachlichen Umwelt abzubilden. Er handele dabei aber - im Unterschied zu Claggart und Billy Budd - mit historischem Bewußtsein.³³⁴ Johnson schiebt Vere damit von der Seite des Schöpfers, der sich die Welt nach seinem Bilde einrichtet, hinüber auf die Seite des Lesers, der sich mühsam von der Welt ein Bild macht und danach seine Handlungen bestimmt.

Arbitrariness and motivation, irony and literality, are parameters between which language constantly fluctuates, but only historical context determines which proportion of each is perceptible to each reader. Melville indeed shows history to be a story not only of events but also of fluctuations in the very functioning of irony and belief.³³⁵

Nach Johnsons Interpretation muß Vere seinen Standpunkt zwischen den zwanghaft handelnden Dämonen Billy

³³³ Johnson, "The Execution of *Billy Budd*", S. 591/92.

³³⁴ Maxine Turnage nimmt Johnsons Ansatz in einem Aufsatz aus dem Jahr 1972 auf ihre Weise vorweg. Für sie sind Billy, Claggart und Vere Repräsentanten verschiedener Teilaspekte des Ästhetischen. Billy steht für selbstgenügsame und weltfremde Schönheit, Claggart für misanthropische Satire und Vere für einen aufgeklärten und skeptischen Realismus. Turnage sieht Melvilles Text als Auseinandersetzung mit einer zunehmenden Fragmentierung der Künste in für sich allein unbefriedigende Gattungen und ästhetische Schulen. Dagegen böten die Figuren des Admiral Nelson und des schwarzen "Handsome Sailor of Liverpool" klassenspezifische Leitbilder einer ganzheitlichen Kunst und einer ganzheitlichen Lebensführung, in der das "Dekorative und das Zweckmäßige mit dem Tatsächlichen" vereint seien (S. 81, Übersetzung von mir). Der letzte Gedanke taucht auch bei Richard Weisberg in *The Failure of the Word* auf: "Ethical action and writing [...] have not always been dissociated phenomena; Nelson embodied the symmetry of art and heroism. Only ressentient modern-day verbalizers see alienation from heroic activity as a sine qua non for the verbally expressive life." (S. 171) Mehr als das Heldenpathos verstört bei Weisberg die Einschätzung, der an Claggart begangene Totschlag sei ein heroischer und moralischer Akt gewesen, "responding quickly, nonverbally, and effectively to evil", wie es zu Helden nach Billys Façon heißt in Weisbergs erstem Kapitel, "The Disappearance of the Just". Weisberg, *The Failure of the Word*, S. 13-23 und S. 160-176; Maxine Turnage, "Melville's Concern with the Arts in *Billy Budd*", *Arizona Quarterly* 28 (1972), S. 74-82; Johnson, "The Execution of *Billy Budd*", S. 587-592.

³³⁵ Johnson, "The Execution of *Billy Budd*", S. 591.

(motivation, literality) und Claggart (arbitrariness, irony) bestimmen. Das kennzeichnet ihn als Urteilenden in seiner Entscheidungsnot. Während Billy und Claggart aufgrund ihrer festgelegten Rolle immer schon gesprochen haben, hat Vere nie ausgelesen. Der Kontext, aus dem er seine Entscheidung ableiten muß, ist unerschöpflich. Vere präfiguriert also uns selbst als Leser von Melvilles Text. Auch wir schwanken zwischen dem ironischen und dem wörtlichen Pol in Melvilles Sprache und plazieren uns auf diesem Spektrum in Abhängigkeit von unserer Lebenslage: "And the very fact that Billy Budd criticism itself historically moves from acceptance to irony is no doubt itself interpretable in the same historical terms."³³⁶

II.

Johnsons Analyse lädt zu einem für die Literaturwissenschaft besonders verlockenden Mißverständnis ein. Die Analogisierung von Veres historischer Sensibilität mit dem Lesevorgang trägt eine Fabel des ewigen Aufschubs in sich: alles ist immer viel zu kompliziert.³³⁷ Veres Sündenfall als Leser vollzieht sich dementsprechend im Zwang zu richten. Die Struktur der richterlichen Entscheidung schließt es aus, eine historisch bewußte, humane Position zwischen den Dämonen Billy und Claggart einzunehmen. Denn Vere muß sich für den einen - und das heißt immer auch gegen den anderen - entscheiden. Der ohnehin spärlichen Instrumente des Kriegsrechts zur Milderung dieser ihm auferlegten Entscheidung sieht Vere sich beraubt, und zwar genau aufgrund der besonderen Situation, in der er sich befindet: folgt man der Interpretation Johnsons, dann liegt hierin ein besonderer Clou in der Anlage der Erzählung. Denn Veres Stärke - sein historischer Sinn - kehrt sich in Johnsons Lesart gegen ihn und zwingt ihn aus der Rolle des umsichtigen Lesers in die des drakonischen

³³⁶ Ebenda.

³³⁷ Brook Thomas, "Billy Budd and the Judgement of Silence", in *Critical Essays on Melville's Billy Budd, Sailor*, [herausgegeben von] Robert Milder, Boston 1989, S. 199-211, hier: S. 201, 203.

Richters. Sein von Krieg und latenter Meuterei bestimmtes Bild der Lage drängt Vere den sofortigen Vollzug der härtesten Strafe auf. Das bedeutet vielleicht den größtmöglichen Unterschied für den Matrosen Billy Budd; an der Grundstruktur richterlichen Entscheidens, für das es nichts zwischen Recht oder Unrecht gibt, hätte auch ein milderer Urteil nichts geändert. Während jedem Leser im Rahmen seines ebenfalls historisch bedingten Vorstellungsvermögens das ganze Spektrum der "fluctuations in the [...] functioning of irony and belief"³³⁸ offensteht, kann Vere sich aufgrund des Zwangs, Recht zu sprechen, nur für oder gegen Billy und damit gegen oder für Claggart entscheiden. Die Last der Epauletten auf seinen Schultern zieht ihn hinab aus dem unendlichen Lesehimmel in die dämonische Welt Claggarts und Billys, in der es nur ein Entweder/Oder gibt.³³⁹ Die dämonische, nicht die in wunderbare Komplexität erlöste Welt ist die Welt des Rechts.

Aus diesem Sturz gewinnt Johnson das Pathos ihres Arguments. Deshalb versteht man Johnson falsch, wenn man sie so auffaßt, als müsse man sich nur für das Nichtentscheiden entscheiden, um sich Veres Fall zu ersparen. "It would seem, then, that the function of judgement is to convert an ambiguous situation into a decidable one"³⁴⁰. Genau das läßt der kompetente Leser wertvoller Literatur nur allzu gerne bleiben - und macht es sich deshalb zu leicht. "The very discrepancy between the definite end to Billy Budd and the open nature of the work in which his life is [/] closed undercuts the validity of the claims of legal reasoning as a mode of decision-making", schreibt Susan Weiner gegen Ende ihres sonst sehr aufschlußreichen Kapitels zu *Billy Budd*. Wenn die Offenheit des literarischen Textes Modi des Erkennens und Erlebens erschließt, die definitives Entscheiden an sich problematisch machen, dann wirkt das zurück auf jede Form der Entscheidungsfindung: nicht nur auf die juristische,

³³⁸ Johnson, "The Execution of *Billy Budd*", S. 591.

³³⁹ Johnson, "The Execution of *Billy Budd*", S. 590; Melville, *Billy Budd*, S. 110.

³⁴⁰ Johnson, "The Execution of *Billy Budd*", S. 596.

sondern auch auf die Frage, wie man einen literarischen Text lesen soll oder auch nur lesen kann. Interessant wird es immer erst da, wo der Text uns in die Entscheidung reißt - gerade dann, wenn er für uns entscheidet und uns mitreißt. Weiner empfiehlt uns "flexibility of interpretation" und "continual reinterpretation" - das ist nur die durchaus wichtige, aber harmlose Seite des Wunsches, sich lesend einem literarischen Text zu überantworten. Als Alternative zur Finalität richterlichen Entscheidens ist Weiners Empfehlung verfehlt. Denn es ist nicht etwa ein moralischer Lapsus des Richters, sich zu entscheiden - er muß es vielmehr: man kann nicht Recht sprechen, ohne sich festzulegen. Weiner macht gegen die Rechtsprechung ein Privileg der Literaturwissenschaft geltend, das Richtern aufgrund ihrer Aufgabe nicht zusteht. Gerichtsverfahren die Finalität nehmen zu wollen ist absurd und eigentlich auch unredlich, denn es heißt, Unmögliches zu verlangen. An anderer Stelle hebt Weiner ausdrücklich die unumstößliche Notwendigkeit des Entscheidens hervor. Sie trennt aber weniger scharf als Johnson zwischen dieser juristischen Notwendigkeit³⁴¹ und einem Bereich des Geheimnisvollen und Vieldeutigen,³⁴² dem vielleicht tatsächlich noch am ehesten die Künste gerecht werden: sei es aufgrund einer besonderen Selbstgenügsamkeit der Kunstwerke, sei es aufgrund der ästhetischen Haltung, die man ihnen gegenüber einnimmt. Diese ganz eigene Stärke des Ästhetischen markiert den Unterschied zum Juristischen, und deshalb gerade nicht ein juristisches Versäumnis.³⁴³

³⁴¹ Weiner, *Law in Art*, S. 161, 163; vgl. Johnson, "The Execution of *Billy Budd*", S. 591/92.

³⁴² Johnson, "The Execution of *Billy Budd*", S. 597, 599.

³⁴³ "Art reaches back before the Fall to an amoral universe from which it attempts to construct alternatives to an unsatisfactory reality". Wenn das so ist, was könnte Vere dann mit dem Künstlerischen in einem juristischen Entscheidungsprozeß anfangen? Jedenfalls steht ihm als Richter die "Wahl", die Longenecker ihm unterstellt, so nicht zu: "the choice between the static, determined, militaristic forms of a society at war and the dynamic, flexible, liberating forms of the transcendent human imagination". Marlene Longenecker, "Captain Vere and the Form of Truth", S. 342, *Studies in Short Fiction* 14 (1977), S. 337-343.

Lawrence Douglas kritisiert sowohl Johnsons Angleichung von Rechtsprechung und Literatur über das Begriffspaar der Textualität und Lesbarkeit als auch die weniger anspruchsvolle "Sentimentalisierung" des Literarischen gegenüber dem Recht zu einem Medium irgendwie ganzheitlichen Erlebens. Vielmehr erkennt er in *Billy Budd* eine literarische Verhandlung der spezifischen Grenzen, an die die Rechtsprechung hier und das literarische Erzählen dort stoßen.³⁴⁴ Während der Richter unter Entscheidungszwang stehe, sei es dem Erzähler mit einem "ästhetischen Imperativ" verboten, "die Vieldeutigkeit [*ambiguity*] aufzuheben und ein Urteil über seine Charaktere zu fällen"³⁴⁵. Während der Richter also von der Entscheidungsgewalt, die er über die Streitparteien bringt, mitgerissen wird und mit der Rückwirkung dieser Gewalt auf sich selbst und das Volk, in dessen Namen er spricht, zu rechnen hat, steht der Erzähler im Bann eines ästhetischen Gebots, das ihn immer in gerade den Momenten am schwächsten macht, die eine allwissende *Inside Narrative* als die entscheidenden unmißverständlich zu berichten hätte. Daß der Erzähler uns die letzte Unterhaltung zwischen Billy und Vere nach dem Schuldspruch vorenthält, obwohl er sich an anderen Stellen als allwissend ins Spiel gebracht hat, ist hierfür symptomatisch.³⁴⁶

Douglas bricht weit effektiver als Johnson aus der die *Billy Budd*-Rezeption bestimmenden Suggestion aus, es gäbe eine höhere Wahrheit der Künste jenseits allen Entscheidens, an der Vere sich allerdings in einer wirklich oder nur vermeintlich gefallenen, auf rigide Ordnung angewiesenen Welt nicht orientieren wollte oder konnte. Die Frage ist vielmehr, wie der Erzähler und Vere mit den Begrenzungen ihres literarischen beziehungsweise juristischen Sprachgebrauchs umgehen: darüber kann man dann wieder urteilen, und das Urteil fällt dann gegen Vere

³⁴⁴ Douglas, "Discursive Limits", S. 141-160. Das Stichwort der "Sentimentalisierung" (S. 143) übernimmt Douglas von Robert Weisberg.

³⁴⁵ Douglas, "Discursive Limits", S. 153, Übersetzung von mir.

³⁴⁶ Douglas, a.a.O., S. 145-148.

aus. Nimmt man sich dieser erst von Douglas strukturell eher als ideologisch³⁴⁷ aufgeworfenen Frage an, zeigt sich, wie sehr Vere nicht nur Richter, sondern auch Künstler ist. Als solcher ist er Komplize des Erzählers: beide versuchen, mit ästhetischen Mitteln das Dilemma ihres jeweiligen Sprachgebrauchs wenn nicht zu überwinden, dann doch zu verarbeiten.³⁴⁸ Billys Fall von der Rahe mit der Schlinge um den Hals ist auch seine Himmelfahrt. Hierin ist er Veres und in letzter Hinsicht des Erzählers Kunstwerk. Genausowenig fällt Vere einfach aus der erhabenen Komplexität in die profane Entscheidung, sondern hat seine ästhetische Erlösung mit in seinen Entscheidungs-Fall hineininszeniert.

III.

Wie das? Denn es stimmt ja, daß Vere sich in dem von ihm einberufenen Standgericht als unnachgiebiger Paragraphenreiter präsentiert, der positivistisch auf den Buchstaben des Gesetzes pocht: Billy hat gegen den ihm vorgesetzten Claggart die Hand erhoben und ihn getötet; deshalb muß er hängen. Dennoch hat Veres Plädoyer etwas gezwungenes. Vere springt zwischen den verschiedensten Rechtsquellen hin und her, ohne dabei nach Möglichkeiten zu suchen, die sein vermeintliches Dilemma zwischen Freispruch dem Herzen nach und Verurteilung nach Gesetz und politischem Verstand abschwächen könnten. Er verläßt den Rahmen des rechtlichen Brauchs, obwohl genau dieser Brauch ihn von seinem Dilemma hätte entlasten können. Mit dem üblichen Prozedere, das Verfahren an die Admiralität weiterzuleiten, hätte Vere es sich zumindest erspart, als einziger Zeuge, Ankläger und

³⁴⁷ Strukturell heißt hier, an die jeweiligen Möglichkeiten des sprachlichen Regimes gebunden, unter dem der Richter und der Erzähler stehen. Ideologisch wäre ein Ansatz, der sich einer Prämisse unterwirft hinsichtlich dessen, was wünschenswert oder nicht wünschenswert ist. Douglas geht es nicht darum, die ideologische Ebene als irrelevant zu verdrängen, sondern auf die strukturelle Ebene überhaupt erst einmal aufmerksam zu machen. Er beruft sich dabei auf den Rechtswissenschaftler Robert Cover, während er für eine ideologisch überzeugende Lesart *Billy Budds* auf Brook Thomas' Arbeiten verweist. Douglas, a.a.O., S. 143 f. und 154 f., mit Nachweisen.

³⁴⁸ Douglas, "Discursive Limits", S. 151 und 153.

Richter zugleich auftreten zu müssen. Diese Koppelung widerspricht schon dem einfachsten Rechtsempfinden. Darauf spielt während des Prozesses der Kommandant der Marineinfanterie an Bord der *Bellipotent* an, wenn er zu bedenken gibt, daß niemand anwesend sei, der ein anderes Licht als der Kapitän auf die in vieler Hinsicht unklare Angelegenheit hätte werfen können.³⁴⁹ Es ist nicht zuletzt die disziplinarische Logik an Bord eines Kriegsschiffes, die den Prozeß, den Vere anstrengt, von vornherein zur juristischen Farce werden läßt: jeder Widerspruch – auch der in der Sache – steht unter Meutereiverdacht.³⁵⁰

Veres Rechtsbrüche und Verfahrensmängel sind in jüngster Zeit ihrerseits Gegenstand von Rechtsgutachten geworden.³⁵¹ Richard Posners Einwand, man könne die damalige Rechtslage nicht gegen Vere ausspielen, sondern müsse vielmehr Melvilles Text beim Wort nehmen, ist zwar grundsätzlich richtig, greift aber hier nicht.³⁵² Im Text selbst finden sich genügend Hinweise darauf, daß Veres Vorgehen zumindest zweifelhaft ist; zusammen mit seiner unerträglichen Position als einziger Zeuge, Ankläger und Richter in einer Art Geheimverfahren genügt das, um als Leser zu einer Einschätzung nicht weit von derjenigen des Schiffsarztes zu kommen: "As to the drumhead court, it struck the surgeon as impolitic, if nothing more."³⁵³

Bei näherer Betrachtung ist Veres im Prozeß letztlich schlagendes Argument zur Verurteilung Billys gar kein streng rechtliches, wenn man solche Strenge als Gesetzesgebundenheit verstanden wissen will. Den Ausschlag gibt der Hinweis auf die konkrete Situation, in der das Urteil gefällt werden muß.³⁵⁴ Auf kriegerischer Expedition gegen

³⁴⁹ Melville, *Billy Budd*, S. 101.

³⁵⁰ Melville, *Billy Budd*, S. 102.

³⁵¹ Ausführliches dazu bietet Richard Weisberg, *The Failure of the Word*, S. 141-159, mit Nachweisen. Robert P. Lawry nimmt sich des Problems unter dem Gesichtspunkt philosophischer, rechtstheoretischer und religiöser Gerechtigkeitstheorien an: "Justice in *Billy Budd*", in *Law and Literature Perspectives*, edited by Bruce L. Rockwood, New York [usw.] 1996, S. 169-191.

³⁵² Posner, *Law and Literature*, S. 135 und S. 155-171

³⁵³ Melville, *Billy Budd*, S. 101.

³⁵⁴ Johnson, "The Execution of *Billy Budd*", S. 588-592; Douglas, "Discursive Limits", S. 149-51; C.N. Manlove, "An Organic Hesitancy:

die französische Flotte, in Verfolgung einer feindlichen Fregatte vom eigenen Flottenverband getrennt, mit den schweren Meutereien von Nore und Spithead im Nacken und mit in diese Meutereien verwickelten Matrosen an Bord, sieht Vere sich zu summarischem Vorgehen genötigt. Jeder Anschein von Laschheit, so gibt er zu bedenken, könne zum Verlust der Kontrolle über das Schiff führen.

Dies ist nun alles andere als ein rechtspositivistisches Argument. Nicht die Treue zum geltenden Recht, sondern die unbedingte Loyalität des Offizierkorps zu den militärischen Interessen der Krone macht Vere zur Basis seines Plädoyers; aus ihr ergibt sich das von der Situation Erforderte unter Rücksicht auf das rechtlich noch eben Mögliche. Vere gibt sich überzeugt, daß er unter den vorliegenden Umständen Billy verurteilen muß. Er handelt im Bewußtsein des Ausnahmezustands, der ein Abweichen vom normalen Prozedere rechtfertigt und einen schnellen Urteilsspruch erzwingt.³⁵⁵ Für Vere ist der Buchstabe des Gesetzes nur ein Faktor unter vielen. Vere ist damit weit entfernt von der positivistisch-legalistischen Reduktion des Richters zum "Subsumtionsautomaten": er entscheidet politisch und resultatorientiert und begeht so die legalistische Kardinalsünde.³⁵⁶

Theme and Style in *Billy Budd*", S. 277, in *New Perspectives on Melville*, edited by Faith Pullin, Kent 1978, S. 275-300. Auf Vere als Repräsentant positivistischer Gesetzestreue beharren Ferguson, *Law and Letters in American Culture*, S. 288-290 und Eric Mottram, "Orpheus and Measured Forms: Law, Madness and Reticence in Melville", S. 247 ff., in *New Perspectives on Melville*, edited by Faith Pullin, Kent 1978, S. 229-254. Susan Weiner will sich nicht entscheiden, ob Vere nun vom Glauben an die "geschlossene Form des Rechtssystems" (S. 140, Übersetzung von mir) oder von Überlegungen politischer Zweckmäßigkeit getrieben sei: Weiner, *Law in Art*, S. 139-151. Ob man Vere sein im Standgericht formuliertes Dilemma zwischen natürlichem Rechtsempfinden und Gesetzestreue abnimmt, ist letztlich davon abhängig, wo man sich im alten Streit zwischen einer "ironischen" oder "nicht ironischen" Lesart positioniert. Deshalb sind die hier angegebenen Nachweise zur Rezeption nur exemplarisch. Mir geht es hier weniger um den Streit Recht/Gerechtigkeit als um die Art, wie Vere versucht, eine rechtliche Herausforderung mit ästhetischen Mitteln zu bewältigen.

³⁵⁵ Als strenger Positivist hätte er im Ausnahmezustand nur noch schweigen können: entweder das Recht gilt, ist einschlägig und kommt zur situationsneutralen Anwendung, oder es gibt nichts zu sagen: Carl Schmitt, *Über die drei Arten des rechtswissenschaftlichen Denkens*, Berlin ²1993 [1934], S. 24-33 und ders., *Politische Theologie*, S. 18-21.

³⁵⁶ Vere ist nur insofern Positivist, als er im Prozeß von sich und den anderen verlangt, persönliche moralische Erwägungen aus der Ent-

Aber selbst in bezug auf das Resultat untergräbt der Erzähler Veres Autorität. Billys Hinrichtung führt um ein Haar zum Tumult. Später, als Billy auf die übliche, ritualisierte Weise zur See bestattet wird, schwelt der Protest der Seeleute noch einmal auf. In beiden Fällen leitet Vere die kollektive Unruhe in eingedrilltes Verhalten um.³⁵⁷ Die Art nun, wie der Kapitän der Gefahr des Aufruhrs begegnet, ist dem Erzähler Anlaß für eine Charakterisierung Veres, die ihren Schatten auf dessen bisheriges Vorgehen zurückwirft³⁵⁸:

All this occupied time, which in the present case was the object in beating to quarters at an hour prior to the customary one. That such variance from usage was [/] authorized by an officer like Captain Vere, a martinet as some deemed him, was evidence of the necessity of unusual action implied in what he deemed to be temporarily the mood of his men. 'With mankind,' he would say, 'forms, measured forms, are everything; and that is the import couched in the story of Orpheus with his lyre spellbinding the wild denizens of the wood.' And this he once applied to the disruption of forms going on across the Channel and the consequences thereof.

Der Erzähler distanziert sich von Vere. Er macht ihn hier fast lächerlich, indem er Veres Diktum von der Bedeutung ebenmäßiger Formen aufgreift und es nicht nur auf Billys Hinrichtung bezieht, sondern uns auch noch zu verstehen gibt, Vere habe mit seinem Gemeinplatz auf ein Ereignis reagiert, dessen Gewalt auch gebildete Köpfe rollen ließ, die sich wie er mit gemessenen Formen auskannten. Damit gibt er einer früheren Andeutung Nahrung, Veres Persönlichkeit sei mitunter von einer

scheidungsfindung herauszuhalten. Damit befindet er sich in der Nähe der Holmesschen Forderung in "The Path of the Law", die Rechtsanwendung von moralischen Erwägungen zu trennen. Aber auch bei Holmes ist der Gesetzestext für den Richter nur ein Faktor im situationsgebundenen Kräftespiel zwischen politisch Gewolltem und soziologisch Gebotem: Holmes, "The Path of the Law", passim. Zu Holmes als Positivist siehe Morton J. Horwitz, *The Transformation of American Law 1870-1960*, S. 140. Auf die Nähe von Veres juristischer Argumentation zu Holmes haben Ferguson, *Law and Letters in American Culture*, S. 288-290, Thomas, *Cross-Examinations of Law and Literature*, S. 232-236 (mit weiteren Nachweisen) und Posner, *Law and Literature*, S. 161-165 hingewiesen.

³⁵⁷ Nach der Hinrichtung ordert der schrille Pfiff des Bootsmanns die Steuerbordwache unter Deck, während die Offiziere die andere Hälfte der Besatzung beschäftigt halten. Das Gedränge und Geschriebe nach der Bestattung löst Vere auf, indem er den Trommler das Zeichen zum Antreten geben läßt. Melville, *Billy Budd*, S. 125-128.

³⁵⁸ Melville a.a.O., S. 127/28.

Mischung aus Pedanterie und Bildungsbeflissenheit bestimmt.³⁵⁹

Distanz schafft auch die Formulierung, mit der der Erzähler seine Bemerkung zu Veres philisterhafter Formenverliebtheit einleitet. Was soll man von dem "He [Vere] would say" halten? Es ist ja ein Unterschied, ob der Erzähler uns berichtet, was Vere zu Billys Hinrichtung gesagt hat, oder ob er uns nur wissen läßt, was der Kapitän normalerweise bei ähnlichen Anlässen zu sagen pflegte. Geht es dem Kapitän vielleicht doch nur um die Bestätigung einer Platttheit oder um einen willkommenen Anlaß für die Inszenierung "gemessener Formen" im militärischen Ritual? Die vom Erzähler gewählte Verbindung von Billys Tod und der französischen Revolution mit Veres selbstgefälliger Phrase ist schon fast eine Denunziation - noch schlechter steht der Kapitän da, wenn das Zitat mit seiner Gemütsverfassung nach Billy Budds Hinrichtung und Begräbnis übereinstimmt. Veres Menschlichkeit, so wird vom Erzähler unterstellt, ist eingefroren in jene Buchweisheiten, die Vere sich gerne zur Bestätigung seiner Rechtschaffenheit selbst vorsagt³⁶⁰. Wieso liegt dem Erzähler daran, Vere an dieser entscheidenden Stelle mit einem kolportierten Zitat im Regen stehen zu lassen, ohne die letzte Autorität dafür zu beanspruchen, was im Umfeld der Hinrichtung wirklich in Vere vorging? Edward A. Kearns nennt die Erzählstimme in *Billy Budd* "allwissend vieldeutig"³⁶¹; genau deshalb fühlt man sich fast ständig gehalten, den Informationshaushalt des Erzählers gegenüber seinen Figuren einzuschätzen. Will der Erzähler uns an entscheidender Stelle gegen Vere als Konkurrenten um die Wahrheit über Billy Budd einnehmen? Es ist jedenfalls befremdlich, Leben und Sterben in der französischen Revolution als Versäumnis an der Pflege gemessener Formen interpretiert zu sehen, schon gar, wenn diese Formen unter

³⁵⁹ Melville a.a.O., S. 63 und S. 109.

³⁶⁰ Melville, ebenda. Vgl. Mottram, "Orpheus and Measured Forms", S. 250: "Melville allows Vere to pervert the Orphic myth itself into a political myth of control".

³⁶¹ Edward A. Kearns, "Omniscient Ambiguity: The Narrators of *Moby-Dick* and *Billy Budd*", *Emerson Society Quarterly* 58 (1970), S. 117-120.

der Ägide von Orpheus, dem mythischen Dichter, stehen. Der Erzähler deutet an, daß Vere sein Vorgehen letztlich weder an rechtlichen noch an politisch-historischen Notwendigkeiten, sondern an politisiert-ästhetischen Vorgaben ausgerichtet.³⁶² Aufruhr ist als "disruption of forms" häßlich, Billys ritualisierter Tod dagegen im militärischen wie theatralischen Sinn ein formvollendeter Akt. In der Wiedergabe des Erzählers ist er sogar schön, was die Frage nach dem Verhältnis zwischen Vere und dem Erzähler noch einmal aufwirft.

IV.

Die Welt in *Billy Budd* steht unter dem Regime eines "Rechts im Kriege". Intuitiv gelesen, ist das ein Widerspruch: das Recht des Stärkeren ist das Ende des Rechts. Liest man Vere mit Holmes, löst sich der Widerspruch in eine nicht weniger beunruhigende Analogie auf: das Recht gleicht dem Krieg, denn dieser unterscheidet wie das Recht nur nach Äußerlichkeiten darüber, wer Freund oder Feind ist. Vere fängt den Unfrieden und die Instabilität des "Rechts im Krieg" auf mit dem, "was als Wissen [vielleicht] nicht mehr gilt, aber als schönes Bild in unserer Phantasie weiterlebt"³⁶³: dem Tableau vom Opfertod Christi. Dies ist die gemessene Form, mit der er sich von seiner Entscheidungsnot entlastet.³⁶⁴

³⁶² Vgl. Mottram, "Orpheus and Measured Forms", S. 244: "Budd himself is a white or pale object, to be coloured by men according to their myth-making needs." Mottrams Interpretation geht dann aber in eine andere Richtung als die, die ich hier versuche einzuschlagen. Für Mottram ist *Billy Budd* ein dogmatisches, autoritätsfixiertes Buch, in dem Komplexitätsbewußtsein mit Nostalgie ringt. Er trifft damit etwas, das für Melvilles Werk charakteristisch ist, verfehlt aber den auch politisch relevanten Unterschied zwischen der *Inside Narrative* des Erzählers und den Mythisierungen Veres, des Marinereports sowie des Seemannsgedichts am Ende des Buches.

³⁶³ H. Schlaffer zitiert auf S. 195 bei Aleida und Jan Assmann, Eintrag "Mythos", im *Handbuch religionswissenschaftlicher Grundbegriffe*, Bd. IV, herausgegeben von Hubert Cancik [u.a.], Stuttgart [usw.] 1998, S. 178-200.

³⁶⁴ Marlene Longenecker geht fehl, wenn sie Veres Rückgriff auf Orpheus als legitimierendes Vorbild damit erklärt, daß er - trotz seiner vom Erzähler betonten Belesenheit gerade in den Schriften der Alten - den Mythos schlichtweg mißverstehe, indem er ihn auf den Aspekt des Rechtsbringers und Bezwinners der Barbaren und bösen Geister reduziere und den Dichter dabei vergesse. Es macht gerade die Pointe von Veres

Hierauf lenkt der Erzähler mit seinem Hinweis auf Veres Liebe zu gemessenen Formen unsere Aufmerksamkeit. Und es lohnt sich, diese ästhetische Entlastung näher zu betrachten, denn sie bringt etwas zum Vorschein, das nicht nur die gedrillte Gewalttätigkeit des Krieges, das Recht und die Kunst gemeinsam haben, sondern auch Protagonist (wenn man Vere als solchen betrachtet), Erzähler und Leser: den Willen zur Form oder, anders gesehen, die Verführungskraft der Form. Vere wirft sich zum Orpheus auf und gießt Billy in die Form des Christus. Auf diese Weise löst er eine Krise in ein ästhetisch und politisch wirkungsmächtiges Bild auf. Oder schafft er sich die Krise bloß als Gelegenheit zum Spektakel? Nimmt man die Zweifel ernst, die der Erzähler auf Veres rechtliches Vorgehen wirft, dann sieht es so aus, als beuge Vere das geltende Recht für das Schauspiel des geopferten Gottesengels. "Billy", meint Richard Weisberg, "is an offering Vere makes [...] not demanded by law or ethics or even military necessity (Melville plainly eliminating these as Vere's felt motivations) but by his own obsession"³⁶⁵. Dies gilt umso mehr, wenn man über das Erzählte hinausgeht und Veres Vorgehen am britischen Seekriegsrecht des späten 18. Jahr-

Verweis aus, daß Orpheus zu all dem nur als göttlicher Dichter imstande ist. Vere nimmt ausdrücklich auf den Zauber in Orpheus' Harfenspiel Bezug. In einer Version des Mythos wird Orpheus schließlich selbst Opfer seiner Tätigkeit als Religionsstifter: "J. E. Harrison", erfahren wir in der *Encycloædia Britannica* von 1911, "regards him as a religious reformer from Crete, who introduced the doctrine of *ecstasis* without intoxication amongst the Thracians and was slain by the votaries of the frenzied ritual." An anderer Stelle im selben Artikel werden "enthusiastic orgies" und "philosophic speculation" als Stützpfeiler orphischer Kulte genannt; weiter heißt es: "The ritual of worship was peculiar, not admitting bloody sacrifices. The belief was taught in the homogeneity of all living things [and] in the doctrine of original sin [...]". Es ist nicht ohne Ironie – sowohl für Melvilles Erzählung als auch für den Mythos selbst –, daß Orpheus sowohl als Verkünder des blutlosen Opfers galt, als er auch der Ekstase eben jenes Kultes zum Opfer gefallen sein soll, den er selbst etabliert und verkündet hatte. Longenecker, "Captain Vere and the Form of Truth", S. 338/39; *Encyclopædia Britannica*, Eleventh Edition, New York 1911, darin Eintrag "Orpheus", S. 327b-329a, hier: S. 328a und b. Implikationen des Orpheusmythos im Zusammenhang mit *Billy Budd* hat William Bartley herausgearbeitet in "'Measured Forms' and Orphic Eloquence: The Style of Herman Melville's *Billy Budd, Sailor*", *University of Toronto Quarterly* 59 (1990), S. 516-534.

³⁶⁵ Joyce Sparer Adler, *War in Melville's Imagination*, New York und London 1981, S. 165.

hunderts mißt.³⁶⁶ Auch der Erzähler sucht eine Form, die seine *Inside Narrative* halten könnte und vielleicht solche Ansprüche der Figur Billy Budd einzulösen vermöchte, die Vere in seinem obsessiven Formwillen verletzt. Entsprechendes gilt für die Interpretation, die notwendigerweise die Geschichte, die sie vorfindet, in eine andere Form bringt. Beim Interpretieren ist man derselben Nötigung zur Form ausgesetzt, die den Erzähler umtreibt und von der Vere sich fortreißen läßt. Brook Thomas hat recht, wenn er schreibt, Melvilles Erzählung richte auch den Leser:³⁶⁷ sie läßt uns die Verantwortung für die eigene Interpretation zu keinem Moment vergessen.

Das "schöne Bild", das Vere für die Besatzung seines Schiffes erstehen läßt, geht zurück auf die Formel, in der er im ersten klaren Gedanken nach Billys Tat das Geschehene narrativ bündelt: "Struck dead by an angel of God! Yet the angel must hang!"³⁶⁸ Diese Formel ist der Schlüssel, den Vere sich mit metaphorischer Vorstellungskraft erwirbt, um die Krise seiner Entscheidungsnot in eine "gemessene Form" zu überführen. Die Formel entspricht syntaktisch dem "*Perfekt der Institution*", das Reinhart Herzog als Kriterium für die Sprache der juristischen Applikation von Normen auf einen "Fall" herausgearbeitet hat.³⁶⁹ Das Partizip Perfekt dessen, was der Fall ist - "struck dead by [Billy]" -, bindet Vere an das Präsens der Rechtsfolge - "[Billy] must hang". Schon mit seiner knappen Formel schafft Vere also den für die temporale Logik eines Gerichtsurteils maßgeblichen "pragmatische[n] Sprachverlauf"³⁷⁰, indem er das, was geschehen ist, als "Geschichte" erzählt, die "bereits an ihr Ende [kommt], und sie wird erzählt, um an

³⁶⁶ Richard Weisberg, *The Failure of the Word*, S. 141-159.

³⁶⁷ Thomas, "The Judgement of Silence", S. 203 f.

³⁶⁸ Melville, *Billy Budd*, S. 101.

³⁶⁹ Herzog, "Vergleichende Bemerkungen zur theologischen und juristischen Applikation", und ders., "Zum Verhältnis von Norm und Narrativität in den applikativen Hermeneutiken", beide *passim*; hier: "Zum Verhältnis von Norm und Narrativität in den applikativen Hermeneutiken", S. 439.

³⁷⁰ Herzog, "Vergleichende Bemerkungen zur theologischen und juristischen Applikation", S. 378.

dieses Ende zu kommen."³⁷¹ Das besondere Ende, auf das die Art und Weise zusteuert, in der ein "Fall" juristisch erzählt wird, ist der in der Rechtsfolge ausgesprochene "Handlungszwang": Billy muß hängen. Um sich als Fallgeschichte zu konstituieren, muß die "Geschichte", so Herzog, "irgendwann einmal zuende erzählt sein und in Handlungszwang münden".³⁷²

Der Erzähler läßt Vere noch in anderer Hinsicht die juristische Zeitlichkeit exakt einhalten. Veres spontaner Kommentar im Angesicht der Tat, "Fated boy"³⁷³, verrät, daß der Kapitän noch im Schock sicher ist, Billys Geschichte sei "bereits an ihr Ende" gekommen. Billys Schicksal ist besiegelt; das Ende ist klar, und die Formel, die Vere nach kurzer Überlegung findet, als hätte er sie wie ein vergessenes Rätsel gesucht, von dem er sich nur an die Lösung erinnert, konstruiert den "Fall" als Formel, "um an dieses Ende zu kommen": "But Captain Vere was now again motionless, standing absorbed in thought. Again starting, he vehemently exclaimed, 'Struck dead by an angel of God! Yet the angel must hang!'"³⁷⁴. Heureka!, möchte man Vere zurufen, wäre das Ende nicht so bitter. Veres Formel holt Billy ein in den "pragmatische[n] Sprachverlauf" des juristischen Perfekts. Mit der ihr eigenen Logik vollzieht sich die juristische Fallgeschichte an ihrem Objekt: "*mir wird eine Geschichte von mir erzählt, bis sie Folgen für mich hat*". Auch Billy kommt in einer für ihn tödlichen Geschichte vor, von der er, bis sie an ihm zu ihrem Ende kommt, gar nicht wußte, daß sie die seine ist.

Obwohl Veres Formel also in schlagender Kürze aus Billys Ausfall einen juristischen Fall macht, ist sie in zweifacher Hinsicht merkwürdig. Zum einen ist sie metaphorisch; sie wiederholt im Surrogat das christliche Erzählmuster, dessen tieferen Sinn sie mitführt und sich so zu eigen macht. Zum anderen verknüpft die Formel

³⁷¹ Herzog, "Zum Verhältnis von Norm und Narrativität in den applikativen Hermeneutiken", S. 437.

³⁷² Herzog, "Vergleichende Bemerkungen zur theologischen und juristischen Applikation", S. 378.

³⁷³ Melville, *Billy Budd*, S. 99.

³⁷⁴ Melville, *Billy Budd*, S. 101.

Vorfall und Rechtsfolge mit einem "doch" ("yet"). Damit wird die finale Struktur der juristischen Fallgeschichte in Frage gestellt: juristisch wäre es geboten, den Fall gerade so zu erzählen, daß er möglichst bruchlos in die Rechtsfolge mündet. Das "doch" erstaunt umso mehr, als die von Vere gewählte Metapher es zumindest nach christlichem Denkmuster erfordert, daß der Gottgesandte hingerichtet wird. Nach christlichem Verständnis ist es, wenn man so will, normal, den Gottgesandten zur Erlösung vom Bösen sterben zu lassen. Aber die Normalität der christlichen Tradition, die die Rätselhaftigkeit des "doch" im "schönen Bild" des erlösenden Opfertodes verdeckt, ist gerade das Merkwürdige. Das "doch" in der Formel Veres bringt eine Verwunderung zum Vorschein über die Normalität des christlichen Erlösungsgedankens, der normal ist nur als vertraut gewordenes Wunder. In dem "doch" stockt Veres Atem über seinem eigenen imaginativen Brückenschlag von Billys Tat als unerhörter "disruption of forms" hinüber in die würdigste aller Formen. Erst im Surrogat der Erlösungsgeschichte leuchtet das im Profanen Widersinnige ein: das ist das erlösende Potential der Metapher, die Vere sich für seine schwierige Situation wählt. Die im Weltlichen quälende Spannung - der boshafte Claggart wird vom "unschuldigen" Billy im Affekt erschlagen, *und doch* muß Billy dafür sterben - wird als metaphorische Wiederkehr des christlichen Erzählmusters schlüssig. Vere vollzieht mit der Formel den christlichen Sprung vom Gesetz zur Erlösung³⁷⁵ auf eine Weise, die das Nacheinander zu einer metaphorischen Gleichzeitigkeit umformt. Es geht nicht vom Gesetz zur Erlösung, sondern Gesetz und Erlösung vollziehen sich gleichzeitig an Billy. Das juristische Perfekt reichert Vere in seiner Formel an durch eine Synchronizität, die die Metapher als "Doppelrede" hergibt.

³⁷⁵ "[Gerade] beim G[esetz] [führt] das NT weit über das AT hinaus, ja steht an entscheidender Stelle im Gegensatz zu ihm. Das Wort des Johannes: 'das Gesetz ist durch Mose gegeben; die Gnade und Wahrheit ist durch Jesus Christus geworden' (Joh 1, 17) ist geradezu der Inbegriff des Gegenüber von altem und neuem Gottesbund." *Jerusalemmer Bibel-Lexikon*, herausgegeben von Kurt Hennig, Neuhausen-Stuttgart ³1990, Eintrag "Gesetz", S. 285.

Das metaphorische Bindeglied ist Billys Tod: im Gesetz ist er als Strafe gefordert und ungewollt, im "schönen Bild" vom Opfertod Christi ist er als Erlösung ersehnt und geschenkt. Aus Veres Not wird so ein Triumph der höchsten Form.

Die Anreicherung dieser Form mit Zeitlichkeit läßt sich mit Herzogs Vokabular noch präziser fassen. Herzog nennt das juristische Perfekt ein "*Perfekt der Institution*", weil es an zwei institutionelle Vorgaben gebunden ist. Zunächst vollzieht "die Rechtsanwendung sich nur in der temporalen Spannung des Noch-Nicht-Verjährten"; sie formuliert den Fall so, daß er erst mit dem Handlungszwang aus dem Urteilsspruch, auf den hin er erzählt wird, zum Abschluß kommt. Daneben greift das "Präjudiz", Herzogs zweite institutionelle Vorgabe der Rechtsanwendung, zwar auf schon entschiedene Fälle zur Urteilsfindung zurück. Die imperfektischen, abgeschlossenen Vergangenheiten der als Präjudizien angeführte Fälle gewährleisten aber die Kontinuität der juristischen Institution selbst. Sie sind Glieder in der Kette ihrer noch nicht abgeschlossenen Geschichte. Die historische Kontinuität der Institution schafft Schlüssigkeit aus Tradition für das anstehende Urteil, das gerade jetzt in bezug auf eine "jüngste[...] Vergangenheit" gefällt werden muß, um sie zu ihrem pragmatischen Abschluß zu bringen.³⁷⁶

Mit dem Präjudiz öffnet sich die Rechtsanwendung für metaphorische Verfahren. Das "präjudizielle[...] Verhältnis zwischen entschiedenem und zu entscheidendem Fall"³⁷⁷ knüpft sich als Wiedererkennen von Strukturen des Alten im Neuen. Vere wählt sich als Präjudiz die Kreuzigung Christi. Den ohnehin schon zeitlich aufgeladenen "pragmatische[n] Sprachverlauf" seiner Formel, der eine katastrophische "jüngste[...] Vergangenheit" (Billys Tat) sinnvoll an einen gegenwärtigen Handlungszwang knüpft,

³⁷⁶ Herzog, "Zum Verhältnis von Norm und Narrativität in den applikativen Hermeneutiken", S. 439 f. und ders., "Vergleichende Bemerkungen zur theologischen und juristischen Applikation", S. 373.

³⁷⁷ Herzog, "Zum Verhältnis von Norm und Narrativität in den applikativen Hermeneutiken", S. 439/40.

reichert er auf diese Weise mit einer archaischen Vergangenheit (der Kreuzigung) an, die ihm aufgrund der besonderen, heilsgeschichtlichen Temporalität des Christentums noch die Zukunft einholt.³⁷⁸ So verbindet Vere metaphorisch den Vollzug der Strafe an Billy mit der christlichen Heilszusage, die unter der Bedingung, sich um Christus zu scharen und zu ihm zu bekennen, die Erlösung vorwegnimmt. Im Erlösungstod ist Geschichte an ihr Ende gekommen; ab jetzt herrscht Endzeit: "Temporal gesehen, hat das Futur das Präsens erreicht und fordert nichts anderes mehr als das *Bekanntnis*", "denn auch 'das Kommende' ist schon vollendet" im "theologischen Präsens", das die Zukunft als Heilsversprechen unter der Bedingung des Bekenntnisses zu Christus vorwegnimmt.³⁷⁹ Herzog spricht deshalb vom "proleptischen Futur"³⁸⁰, in dem das Christentum sein Verhältnis zum Tod Jesu gestaltet.

In der Hinrichtung, die Vere mit seiner Formel anvisiert, wandelt sich Billys unvorhergesehene Tat, die blitzartig das Ordnungsgefüge auf der *Bellipotent* aussetzt und sich nicht einmal als revolutionär begreifen läßt, zu einem an Sinn fast schon übersättigten Moment. Die jüngste Vergangenheit kommt an eine Gegenwart, die vor den Augen der Mannschaft das Gesetz als disziplinarische Gewalt erfüllt, gleichzeitig ein archaisches "schönes Bild" aufstellt, das sowohl die entfernte Vergangenheit als auch die Zukunft in die Gegenwart einholt und die Mannschaft zum einenden Bekenntnis fordert: nimm das Bild an. Das ist die Bedingung, unter der die Mannschaft einrücken kann in die erlösende Gegenwart: "dieses Präsens ist nur mehr eine 'von der vergangenen "erfüllten" Zeit her bestimmte Zeit geschichtlicher Heilspartizipation'". Jede andere

³⁷⁸ Herzog, "Zum Verhältnis von Norm und Narrativität in den applikativen Hermeneutiken", S. 450 ff.

³⁷⁹ Herzog, "Zum Verhältnis von Norm und Narrativität in den applikativen Hermeneutiken", S. 452 und 454.

³⁸⁰ Herzog, "Zum Verhältnis von Norm und Narrativität in den applikativen Hermeneutiken", S. 450 ff., 452; vgl. ders., "Vergleichende Bemerkungen zur theologischen und juristischen Applikation", S. 379 ff. und S. 386-389.

Geschichtlichkeit ist, "paulinisch gesprochen, mit Christus begraben".³⁸¹

Es gelingt Vere also, mit der Wahl seines Präjudizes über das Perfekt der Bestrafung hinauszugehen. Er bewahrt die juristische Form, durchbricht aber ihre Finalität, indem er sie mit einer Gegenwart anreichert, die sich eben nicht in der Vollstreckung der Strafe erschöpft, sondern die Zukunft als Hoffnung in die Gegenwart einholt und die ferne Vergangenheit als Tradition an sich bindet. Mit dem Kunstgriff, Christus als Idealtypus an die Stelle eines rein juristischen Präzedenzfalls zu setzen, findet Vere den Weg aus seiner Entscheidungskrise.

V.

Derartige Typisierungen sind zwar juristischer Methode nicht fremd.³⁸² Aber der Unterschied zu Veres Vorgehen zeigt dessen ästhetischen und politischen Gestaltungswillen. Christus ließe sich juristisch als "normativer" oder "axiologischer Idealtypus" auffassen. Dieser Typus spielt im Strafrecht - auch in *Billy Budd* geht es ja um das besondere Strafrecht im Seekriegsrecht - nur eine geringe Rolle und kann höchstens indirekt einschlägig werden:

Dieser ideale Typus hat wesentlich teleologische Bedeutung: es ist das telos jeglichen Dinges und jeglicher menschlichen Erscheinung, ihn zum Ausdruck zu bringen. Er ist kein Seiendes, sondern ein Seinsollendes. Damit ist er zugleich Wertmaßstab des Gegebenen. Was ihm entspricht, ist gut und hat das Recht, sich durchzusetzen und dazusein; was ihm nicht entspricht, ist zu verwerfen und zu überwinden.³⁸³

Der normative oder axiomatische Idealtypus ist nach diesen Ausführungen Georg Jellineks ein Vorbild, das von

³⁸¹ Herzog, "Zum Verhältnis von Norm und Narrativität in den applikativen Hermeneutiken", S. 454, auf eine Formulierung von U. Wilckens zurückgreifend.

³⁸² Karl Larenz, *Methodenlehre der Rechtswissenschaft*, Berlin [usw.] 21992, S. 349-361, vor allem S. 352; Karl Engisch, *Die Idee der Konkretisierung in Recht und Rechtswissenschaft unserer Zeit*, Heidelberg 1953, S. 250-258; Winfried Hassemer, *Tatbestand und Typus*, Köln [usw.] 1968, S. 96-165.

³⁸³ Georg Jellinek, *Allgemeine Staatsrechtslehre* (3. Auflage 1914), zitiert bei Engisch, *Die Idee der Konkretisierung*, S. 252 mit Nachweis.

allen anzustreben, aber von keinem einzelnen vollständig zu erreichen ist. Der Nutzen des Idealtypus für das Strafrecht besteht darin, daß er einen Maßstab sowohl für das Verhalten des Richters als auch für die Schuld des Delinquenten gibt. Beide sind vom Idealtypus zu einer Konversion aufgefordert: "was ihm nicht entspricht, ist zu verwerfen und zu überwinden". Das antagonistische Gerichtsverfahren ist hier in letzter Hinsicht ausgerichtet auf ein gemeinsames Ziel. Das Urteil scheidet in Recht und Unrecht, um das zu benennen, was zu überwinden wäre: dieser Anspruch richtet sich an den Richter wie an den Delinquenten. Die Strafe ist ein besonders drastischer Aufruf an den Bestraften, umzukehren. Auch das Recht, das der Richter spricht, ist nicht selbstgenügsam, sondern steht unter dem Vorbehalt der Demut gegenüber dem Idealtypus.

Das Zitat ist für Melvilles Erzählung aufschlußreich, denn es zeigt, daß Vere die Demut löst als das Band, das Jellinek zufolge den Richter mit dem Schuldigen verknüpft. Anstatt an Billy Budd, der ihm überantwortet ist, den Anspruch auf Konversion umzusetzen, reduziert Vere Billy zum bloßen Zeichen für den Anspruch selbst gegenüber der Mannschaft. Billy ist in der Hauptsache ein Instrument im Konflikt zwischen Vere und seiner Besatzung, zwischen Orpheus und den "wild denizens of the wood". In diesem Konflikt geht es um Macht, sowohl zwischen Herrscher und Beherrschten (nach innen) als auch zwischen Freund und Feind (nach außen).

Vere schreibt sich selbst die Rolle eines Jongleurs der Formen zu, der die "Wilden" um sich herum zu seinen Zwecken bannt. Billys Hinrichtung in christlicher Form ist ein politisches Spektakel. Herr dieses Spektakels ist Vere, der sich wie "Gott [...] in Christus ein Instrument geschaffen [hat], durch das er wie Orpheus mit seinem Instrument, der Leier, den Menschen die wahre Lehre verkündet"³⁸⁴. Der belesene Vere schafft zu politischen

³⁸⁴ Diese christliche Deutung des Orpheusmythos geht auf Eusebius im frühen vierten Jahrhundert zurück: Marcus Deufert, "Orpheus in der

Zwecken an Bord seines Schiffs eine Figurenkonstellation, deren Kräfteverhältnisse einer frühchristlichen Rezeption des Orpheusmythos nahekommen. In dieser Konstellation spielt er selbst die Rolle Gottes. Es ist egal, ob Vere oder vielleicht Melville mit dieser christlichen Deutung des antiken Mythos vertraut waren; es kommt darauf an, daß Vere als Figur in Melvilles Erzählung mit politisch-schöpferischer Einbildungskraft das Potential einer Verbindung von christlicher Erlösungsgeschichte und Orpheusmythos erkennt, ins Bild umsetzt und sich politisch zunutze macht. So betrachtet, ist Veres Selbstgestaltung als Vollstrecker eines tragischen Schicksals an Billy Budd auf atemberaubende Weise blasphemisch. Veres früher Tod ist auch lesbar - nicht zuletzt für Vere selbst - als göttliche Strafe für Hybris. Der im Lichte der sonstigen Charakterzeichnung Veres eher unmotivierter Kommentar des Erzählers trifft dann den Nagel auf den Kopf: "The spirit that 'spite its philosophic austerity may yet have indulged in the most secret of all passions, ambition, never attained to the fulness of fame".³⁸⁵

Die flüchtige Wahrheit um Billy Budd gerinnt unter Veres Händen zum Tableau der Kreuzigungsszene.³⁸⁶ Bei seiner

antiken Tradition", in *Mythos Orpheus. Texte von Vergil bis Ingeborg Bachmann*, herausgegeben von Wolfgang Storch, Leipzig ²1998, S. 266-273, hier: S. 272.

³⁸⁵ Melville, *Billy Budd*, S. 129.

³⁸⁶ "Unter den vielen Darstellungsmodalitäten und Aggregatzuständen des Mythos ist neben der Narrativität die kondensierte Bildhaftigkeit besonders hervorzuheben. Das Bild repräsentiert den Mythos als 'geronnene Geschichte' [Friedrich Saxl]". Aleida und Jan Assmann, Eintrag "Mythos", *Handbuch religionswissenschaftlicher Grundbegriffe*, S. 188.

Die suggestive Stärke dieses Tableaus ist zugleich seine Schwäche, denn in ihr offenbart sich die mythisierende Anstrengung der Kondensation. C. N. Manlove erkennt in Melvilles Text ein Hin und Her zwischen zu Tableaus geronnenen Szenen und den kommentierenden Verwässerungen des Erzählers. Deshalb interpretiert er *Billy Budd* als Melvilles literarische Verhandlung der Einsicht in "the random nature of life" (S. 298) gegenüber dem Ordnungsstreben der Künste und von Sprache überhaupt. Friedrich Schlegel hat dieses Problem auf die Formel von der "Unmöglichkeit und Notwendigkeit der vollständigen Mitteilung" gebracht, die er in romantischer Ironie ausgetragen sieht. Melville stellt sich in *Billy Budd* diesem Problem, indem er vom Objekt der Mitteilung, das sich erschöpfend nicht darstellen läßt, überschwenkt auf eine ästhetische Einstellung zum Objekt, welche die Wirkung literarischen Schreibens hervorruft. Eine ästhetische Haltung geht über den "Parallelismus in *Billy Budd* zwischen Formen der Kunst und Formen des Kriegsrechts" (S. 238) hinaus, der nach W. L. Reed Melvilles Text als "Tragödie der Formgebundenheit von Kunst" (S. 234,

ritualisierten Hinrichtung erstarrt Billy zur statischen, bildhaften Repräsentation einer höheren Wahrheit, hinter der die Frage juristischer Urteilsfindung, aber auch die politischen Konflikte um Meuterei und Revolution verschwinden. Das Prinzip dieser Inszenierung hat Vere in der Art gefunden, wie er die direkte Konfrontation Claggarts mit Billy erlebte. Billy und Claggart treffen im Angesicht Veres als "dämonische Akteure"³⁸⁷ aufeinander: Claggarts Blick aus "schlierig purpurnen" Augen, die weniger einem Menschen als einer "namenlosen Ausgeburt der Tiefe" zu gehören scheinen, brennt auf dem "Engel Gottes"³⁸⁸, der sich mit einer blitzartigen Attacke befreit. Als Richter ist Vere von vornherein befangen in dieser Augenzeugenschaft. Die Art seines gleichnishaften Erlebens diktiert ihm sein Vorgehen viel nachdrücklicher als die stark politisch gefärbten juristischen Rationalisierungen, wie er sie im Prozeß vor seinen Offizieren geltend macht. Vere handelt nach seinem Erlebnis selbst wie ein Besessener.³⁸⁹ Seine Deutung dessen, was vorgefallen ist, verläuft "homologisch[...]", also "nicht nach Maßgabe von Kausalität, sondern von Äquivalenz".³⁹⁰ Sein Vorgehen als Richter ist nicht juristisch an Kausalketten, persönlicher Verantwortung und Motivation

Übersetzung von mir) durchzieht. Ebenso läßt sie den Parallelismus zwischen richtigem Recht, guter Kriegsführung und angemessener künstlerischer Formgebung hinter sich, den Melville, wie Joyce Sparer Adler gezeigt hat, in seinen Gedichten zum amerikanischen Bürgerkrieg zum Ausdruck bringt. Vgl. Roth, der die militärische Autorität und das Fehlen textlicher Autorisierung in *Billy Budd* als Verhüllungen eines nicht adäquat zu vermittelnden Subtextes von Meuterei und Zwang interpretiert.

Manlove, "Form and Style in *Billy Budd*", S. 284 ff.; Friedrich Schlegel, "Kritische Fragmente [1797]", Lyceums-Fragment 108, S. 248, in ders., *Kritische Schriften und Fragmente*, Studienausgabe in 6 Bänden, herausgegeben von Ernst Behler und Hans Eichler, Paderborn [usw.] 1988, Bd. 1, S. 239-250; siehe auch ders., "Über die Unverständlichkeit", a.a.O., Bd. 2, S. 235-242; Walter L. Reed, "The Measured Forms of Captain Vere", *Modern Fiction Studies* 23 (1977-78), S. 227-235; Adler, *War in Melville's Imagination*, S. 133-159; Marty Roth, "The Disruption of Forms in *Billy Budd*", *boundary 2* 15 (1987), S. 107-122.

³⁸⁷ "Daemons [...] compartmentalize function. [...] [D]aemonic influence so limits and simplifies character that character in the normal sense no longer exists, and the possessed man plays a [constricted] role". Fletcher, *Allegory*, S. 40 und 48.

³⁸⁸ Melville, *Billy Budd*, S. 98 und S. 101.

³⁸⁹ Adler, *War in Melville's Imagination*, S. 165.

³⁹⁰ Aleida und Jan Assmann, *Handbuch religionswissenschaftlicher Grundbegriffe*, Eintrag "Mythos", S. 192.

orientiert, sondern am Austausch der Dynamik des Geschehens durch die Stasis eines Bildes. Angus Fletcher hat diesen Austausch als allegorischen Modus beschrieben:

We have noticed a tendency for the daemonic agent to become one with the name itself. By such a process agency becomes confused with imagery, and action becomes a diagram. The hypostatized agent is an emblem.³⁹¹

Zwischen der Person und dem Emblem steht in *Billy Budd* der Tod. Erst der erschlagene Claggart erstarrt zur Schlange als Urbild des Satans: ihn zu berühren "was like handling a dead snake"³⁹². Und erst am Galgen verschwindet Billy ganz hinter der Maske des Christus. Deshalb sind Billys letzte Worte so unheimlich, daß die Mannschaft darüber fast in Tumult fällt. In der Segnung Veres ist nicht mehr zu unterscheiden, ob hier noch der harmlose "Baby Budd" spricht, der immer ein freundliches Wort auf den Lippen hat - entweder weil er naiv den Ernst der Situation nicht erkennt, oder weil er engelsgleich darüber hinwegsieht -, oder ob die Kraft von Veres emblematischer Inszenierung die Wirklichkeit an Bord des Schiffes schon überholt hat. Billy ist in seinen letzten Worten noch da und doch verschwunden in der Rolle des Erlösers; seine Person ist nicht mehr zu trennen von der Maske, noch bevor er im Tod zum Emblem erstarrt.

Von der komplexen Zeitlichkeit dieses Emblems, das Vere aus seiner Entscheidungsnot schafft, war schon die Rede. Seine Erstarrung kommt einer zeitlichen Bündelung gleich, die von Kausalität und Entwicklung insofern absehen läßt, als sie Präsens, Perfekt, Imperfekt und Futur auf die oben beschriebene Weise schon in sich enthält und in der Gegenwärtigkeit des Bildes bindet. Fletcher spricht von "visionary moments", in denen ritualistische Praktiken und emblematische Figurenkonstellationen umschlagen in die Reinheit kontemplativer Anschauung ("the pure insight of contemplation"). Weniger enthusiastisch läßt sich - wieder mit Fletcher - die erhabene Wirkungsweise sinnlich und semantisch übersättigter Szenen beschreiben als "an

³⁹¹ Fletcher, *Allegory*, S. 69.

³⁹² Melville, *Billy Budd*, S. 99.

overloading of the *mind* that somehow often leads to naïve reflections on man's higher destiny"³⁹³. Es kommt darauf an, daß Vere, indem er auf diese Wirkung zielt und sich anstelle eines juristisch angemessenen Urteils für einen "visionary moment" entscheidet, der Dialektik des Entscheidens ausweicht. Vere entscheidet sich gegen das Entscheiden, für eine ästhetische Überhöhung. Daß die ästhetische Überhöhung politisch wirksam sein kann, geht schon aus Fletchers Formulierung hervor: kontemplative Reflexionen über das höhere Schicksal der Menschheit sind durchaus dazu geeignet, von Meuterei und Revolution abzulenken.

Vere gibt dem Zufall, dem Sinnlosen eine Form, die umfassenden Sinn verspricht³⁹⁴. Seine treibende Kraft ist dabei aber nicht juristische Schärfe. Vielmehr geben sein "dämonisches" Erlebnis der Konfrontation Claggarts und Billys und sein Gespür für "visionary moments" den Ausschlag. Veres Not ist deshalb weniger die des juristischen Entscheidungszwangs als, wenn man so will, die des Kampfes des Künstlers mit seiner Materie. Vere überführt das, was für den Richter vielleicht ein moralisches Dilemma und ein schwieriger Fall gewesen wäre, in ein gleichnishaftes Emblem, nicht etwa umgekehrt. Das Gleichnis dient ihm nicht dazu, das, was vorgefallen ist, in moralische Kategorien zu übersetzen; vielmehr bleibt er beim Gleichnis stehen: das Bild ist die Lösung. Vere findet ein Vorbild, das die juristische Narration vom todeswürdigen Meuterer und die politische vom notwendigen Opfer an die Verhältnisse in sich aufhebt, ohne sie auszulöschen. Selbst für die verkehrte Welt gibt es noch eine Form, und zwar die höchste: den gekreuzigten Gott. So enthebt sich Vere ästhetisch des konfliktualen

³⁹³ Fletcher, *Allegory*, S. 355 und S. 249.

³⁹⁴ "[Artistischer] Schein von Sinn aber, der in Ermangelung von Wahrheit nicht mehr der Scheinbarkeit überführt werden kann, ist dennoch nicht beliebig. Er muß nützlich sein für das Leben und es mit seinen chaotischen Konditionen aussöhnen." Peter Pfaff, "Der verwandelte Orpheus. Zur 'ästhetischen Metaphysik' Nietzsches und Rilkes", in *Mythos und Moderne. Begriff und Bild einer Rekonstruktion*, herausgegeben von Karl-Heinz Bohrer, Frankfurt am Main 1983, S. 290-317, hier: S. 294.

Entweder/Oder juristischen Entscheidens und kriegerischer Politik: er läßt es in eine Form aufgehen, die umfassenden Sinn inmitten des Konflikts aus sich selbst heraus behauptet. Das Todesurteil gegen Billy ist der juristisch fragwürdige Nebeneffekt von Billys politisch opportuner und ästhetisch erhebender Maskierung als Christus.

Der Erzähler läßt uns Billys Hinrichtung mit den Augen der Seeleute verfolgen, die im nachhinein Splitter vom Mastarm, an dem Billy zu Tode kommt, verehren wie ein "Stück vom Kreuze"³⁹⁵. Die Besatzung wird gemeinsam Zeuge einer theatralischen, christlichen Epiphanie. Das Bewußtsein kollektiver Zeugenschaft rückt an die Stelle der schwelenden Meuterei. Nimmt die Mannschaft die christliche Botschaft an, die Vere zur Anschauung bringt, findet sie sich auf der rechten Seite im Kampf Gut gegen Böse wieder und empfängt das Versprechen umfassender Erlösung. Im erhabenen "Überfrachten des Verstandes" (Fletcher) wird die kriegerische Ordnung, in der sich die Besatzung befindet, bestätigt und zugleich transzendiert. Vere wählt sich für sein Spektakel einen Zeitpunkt, an dem die größte Wirkung gewährleistet ist: Billy stirbt am Anbruch eines neuen Tages und nicht, wie es dem Brauch entsprochen hätte, unmittelbar nachdem das Urteil ergangen ist, zur Nachtzeit.³⁹⁶ Das entsetzte Gemurmel der Besatzung bei der Urteilsverkündung, bei Billys Hinrichtung und später bei seiner Bestattung im Meer³⁹⁷ ist, so betrachtet, Teil des Opferspiels. Die Seeleute verstehen Veres Inszenierung ganz im *politischen* Sinne des orphischen Erfinders, wenn sie Billys Hinrichtung als Kreuzigung und Himmelfahrt auffassen und die Meeresvögel, die lange dort kreisen, wo Billy versank, als Omen betrachten. Im "visionary moment" ist nichts mehr profan.

Im Gegensatz zur Mannschaft erreicht uns die Warnung des Erzählers, den Schritt in die Transzendenz nicht mitzutun. Die Analogie zwischen "the action of the seafowl [...]"

³⁹⁵ Melville, *Billy Budd*, S. 131.

³⁹⁶ Melville, *Billy Budd*, S. 114.

³⁹⁷ Melville, *Billy Budd*, S. 122-128.

dictated by mere animal greed for prey"³⁹⁸ und dem Kriegsschiff in Verfolgung einer feindlichen Fregatte, auf die er uns aufmerksam macht, hemmt den Sprung ins Visionäre. Der Glorienschein des heranbrechenden Tages fällt auf ein mörderisches Geschehen, das in seiner militärischen Ritualisierung groteske Züge hat. Billys "ascension", seine Himmelfahrt, endet nicht dort oben, sondern am Ende einer Rahe des Hauptmastes. Der Erzähler hält die Hinrichtungsszene, die in der Segnung Kapitän Veres zum Höhepunkt kommt, in einer ironischen Spannung zwischen christlicher Symbolik und nüchterner Beschreibung.³⁹⁹ Wieder arbeitet er also gegen Vere. Billys "rätselhafte" und "eigenartige" körperliche Schönheit⁴⁰⁰ verstärkt diese Spannung um eine Kraft, die gegen Vere arbeitet, weil sie herausstrebt aus dem erhabenen Spiel und seiner politischen Wirkung. In der Schönheit behauptet sich ein Selbstrecht der Erscheinung Billys gegen die Auslöschung dieser Erscheinung unter der christlichen Maske. Dies ist die für Vere gefährlichste Komponente der tumultuarischen Energie, die sich um Billys Tod aufstaut. Das nächste Kapitel wird darauf zurückkommen.

VI.

Die distanzierte Haltung des Erzählers und die Spannung, der er Veres Spektakel aussetzt, lassen uns darauf aufmerksam werden, daß Vere sehr viel mehr anstellt, als das Recht zu erfüllen; das Recht erfüllt er am Rande und in fragwürdiger Weise. Als Vertreter legalistischen Starrsinns gegenüber einer vermeintlich ergebnisoffenen literarischen Sensibilität ist er jedenfalls ungeeignet. Für die Interpretation von *Billy Budd* bedeutet dies, daß der Konflikt zwischen Recht und literarischem Erzählen nicht säuberlich entlang der Linie verläuft, die Veres Urteil von der *Inside Narrative* des Erzählers trennt. Vere

³⁹⁸ Melville, *Billy Budd*, S. 127.

³⁹⁹ Harry Mordean Campbell, "The Hanging Scene in *Billy Budd Foretopman*", *Modern Language Notes* 70 (1951), S. 378-81.

⁴⁰⁰ Melville, *Billy Budd*, S. 51 und S. 120.

ist der Gegenspieler des Erzählers nicht als Vertreter des Rechts, sondern als Konkurrent in der ästhetischen Verarbeitung. Vere verdämmt das Recht; er rückt es ins Zwielflicht eines "visionary moment", dessen ästhetische Wirkung auf die Mannschaft er sich politisch - als Disziplinierung - zunutze macht. Das Recht ist, wie im ersten Kapitel angedeutet, in diesem Zwielflicht spürbar als Mangel. Wo bleibt es hinter Veres christlichem Spektakel, Billys strahlender körperlicher Schönheit, den Ritualen des Krieges und den schartigen Rändern ("ragged edges"⁴⁰¹) der Erzählung?

Der Eindruck, daß in *Billy Budd* die Offenheit der Künste wertend gegen die Geschlossenheit juristischen Entscheidens gestellt würde, ist trügerisch angesichts einer Verflechtung von richterlicher Entscheidung, ästhetischer Leidenschaft und politisch-kriegerischer Absicht. Vor dem Hintergrund juristischen Entscheidungszwanges tut sich in dem Buch weniger ein moralisches als ein ästhetisches Dilemma auf. Nur in einem ästhetischen Sinn verhilft Vere Billy zu seinem Recht, wenn er ihn für die als notwendig empfundene Opferung an die kriegerische Ordnung der Dinge in ein Bild überhöht, das innerhalb seiner Tradition an Würde nicht zu überbieten ist. Vere verläßt sich dabei auf die schlagende, suggestive Kraft des Bildes. In seinem für die Besetzung inszenierten Passionsspiel ist er der Priester des Scheins von Wahrheit, und deshalb ein falscher Priester und Demagoge. Mit "measured forms" aus dem christlichen Repertoire ersetzt er kognitive und metaphysische Substanz; wo er Recht sprechen sollte, behauptet er Erlösung: ecce homo, und das war's. Veres Verknüpfung der präsentischen Kraft des Bildes mit militärischer Disziplin hat etwas beklemmend Modernes.

Der einzige, den eine berufsspezifische Beschränktheit des Blicks dagegen unempfindlich macht, ist der Schiffsarzt. Denn im Wortschatz der Naturwissenschaften finden Veres orphische Bemühungen keinen Nachhall. Dem

⁴⁰¹ Melville, *Billy Budd*, S. 128.

Arzt erscheint das ungewöhnliche Ausbleiben eines Todeskrampfes bei Billys Hinrichtung einfach als etwas, das eben passiert, aber nichts bedeutet, solange keine naturwissenschaftliche Erklärung dafür bereitsteht. Orphische Überhöhung ist etwas, womit der Arzt nichts anfangen kann: "It is at once imaginative and metaphysical - in short, Greek."⁴⁰² Billys Reglosigkeit im Moment des Todes, das Aufreißen des Himmels und später bei der Bestattung das "gekrächzte Requiem" der Seevögel kommen dem Arzt zwar spanisch vor - oder, wie es im Englischen an dieser Stelle treffender heißt, "Greek" -, haben eine tiefere Bedeutung aber nur für den, der sich Veres Gleichnis vom Gottesengel zu eigen macht. Genau diesen Schritt geht der Arzt nicht mit. Die Mannschaft dagegen ist als Kollektiv auf Wunder eingestimmt. Sie versteht die Ereignisse in einem tieferen Sinn, obwohl sie auch profan gedeutet werden könnten. In die rechte Stimmung gebracht hat sie Veres Theaterkunst. Vere transzendiert im Schein des christlichen Spektakels die Politik, und gerade darin handelt er politisch zweckmäßig.⁴⁰³ Er schafft ein politisches Kunstwerk *par excellence*. In den Händen des Erzählers ist die Figur Vere ein textueller Funktionär des Wunderbaren. Vere erlebt ein dämonisches Geschehen und inszeniert ein so erlösendes wie politisch zweckmäßiges Spektakel, damit der Erzähler dagegen arbeiten kann, zweifelnd an Veres juristischem Vorgehen, erinnernd an die profane Dinglichkeit vor der erhabenen Ausdeutung, die Geschichte erzählend auf seine Weise. Der Erzähler braucht Veres Schädelstätten-Tableau, um seine Erzählung darulegen zu können. Welche Glaubwürdigkeit, welches Pathos gewinnt der Erzähler gegen seine Figur?

⁴⁰² Melville, *Billy Budd*, S. 125.

⁴⁰³ Zur politischen Rolle der Künste hat auch der Erzähler etwas mitzuteilen, in Anspielung auf die patriotischen Seemannsgedichte Charles Dibdins (1745-1814): "The event [i.e. die Meutereien in der englischen Flotte im Jahr 1797 und ihre Niederschlagung] converted into irony for a time those spirited strains of Dibdin - as a songwriter no mean auxiliary to the English government at that European conjuncture - strains celebrating, among other things, the patriotic devotion of the British tar: 'And as for my life, 'tis the King's!'" Melville, *Billy Budd*, S. 55.

Nicht nur, weil Billy seine Verklärung in den Händen Veres mit dem Leben bezahlt, geht Melvilles Erzählung ans Mark der Künste. Am Schluß des Buches gibt Melville uns noch andere narrative Bewältigungen des Geschehens um den "Handsome Sailor". So wird das Motiv konkurrierender Verarbeitung des Unerhörten weiter durchgespielt. Das Recht bleibt in all dem nur als Mangel spürbar, denn es nimmt zwischen Kunst und Politik erst gar keine Gestalt an. Wenn doch, dann höchstens als *poetic justice*, mit Veres Tod als "passendem" Ende⁴⁰⁴ seiner eigenen formalen Bemühungen und mit dem ganzen Buch als poetischem Zeugnis für den Matrosen Billy Budd. Ob Vere das "schöne Bild" noch als religiös fundiert begreift oder rein funktional auf seinen politischen Nutzen hin betrachtet, wird aus dem, was wir vom Erzähler erfahren, nicht klar. Genausowenig wird klar, ob wir als Leser an eine solche Fundierung glauben sollen. Vielleicht sieht Vere sich im Moment seines Todes, als er Billys Namen murmelt, von der substantiellen Wahrheit der christlichen Form eingeholt. Veres früher Tod reiht sich als zwingende Strafe für den Henker des Gottesengels nahtlos in seine formalen Bemühungen ein, ohne unter seiner Kontrolle gestanden zu haben. Vere kann sich im Moment seines Todes, als er auf Billy Budd zurückblickt, als tragische Figur verstehen, der es auferlegt war, ein überweltliches Geschick zu erfüllen. Als Peiniger des Gottesengels, zu dem er Billy vor den Augen der Mannschaft gemacht hat, muß auch er sterben. Sonst wäre die Form verdorben: wie Orpheus

⁴⁰⁴ Zu "passen/nicht passen" als Code des Kunstsystems siehe Niklas Luhmann, *Die Kunst der Gesellschaft*, S. 301-340 und passim: "Jede Operation [sei es in der Produktion oder Rezeption eines Kunstwerkes] muß ja mit Bezug auf eine bestimmte Form entscheiden, ob sie paßt oder nicht paßt; ob sie sich in das entstehende Werk (bzw. in das Werk, das man zu betrachten beginnt) anschlussfähig einfügt oder nicht." (S. 315) "Die Besonderheit [...] liegt weniger in den Namen der Codewerte, als vielmehr darin, daß die Asymmetrisierung [d.i. der Vorgang, in dem sich das Kunstwerk überhaupt erst als Gegenstand von Beobachtung konstituiert] weitgehend dem einzelnen Kunstwerk selbst obliegt und Zwischenebenen wie Regeln oder Stilvorstellungen zwar möglich, aber weitgehend entbehrlich sind" (S. 306).

erliegt Vere der Kraft der Formen, die er selbst verkündete.⁴⁰⁵

Melville läßt seinen merkwürdigen Orpheus aber nicht singen; der verläßt sich stattdessen auf die Kraft des Bildes. Die Seeleute aber setzen Veres Tableau ein eigenes Monument entgegen, ein Seemannsgedicht, "rude utterance" eines Kameraden Billys auf der *Bellipotent*, "gifted, as some sailors are, with an artless poetic temperament"⁴⁰⁶. Auch hier wird Billy auf eine Weise ästhetisiert, die die Hinrichtung als Faktum hinnimmt. Das bloße Objekt der Politik erhält seine Würde zurück, indem es zum Kunstwerk wird; die Persönlichkeit Billys bleibt trotzdem auf der Strecke. Der dichtende Seemann gießt sein poetisches, also gestalterisches Temperament in die Formen eines Gedichts, das in seiner gekonnten Kunstlosigkeit und Naivität eine eigene Schönheit hat; aber vom Tumult im Angesicht der Hinrichtung ist nichts mehr zu spüren. Und trotzdem verdoppelt das Gedicht nicht einfach Veres christliches Spiel.

Es ist kein Zufall, daß der Erzähler dem bildhaft heranzitierten Christentum Veres ein Gedicht der Seeleute entgegensetzt. Der Seemann ist der bessere Orpheus, denn er singt für einen Billy Budd, dessen Menschlichkeit sich gegen Veres christliche Überhöhung behauptet. Für den Billy des Gedichts ist der Besuch des Kaplans in den letzten Stunden vor der Hinrichtung nicht mehr als eine Geste freundlicher Anteilnahme. Billy sucht nicht spirituellen Trost. Das ganze Gedicht entwickelt sich als ein Einholen christlicher Motive in die Immanenz.⁴⁰⁷ Der "letzte Tag" ist einfach "Billy's last day", zyklisch aufgefaßt als natürlicher Wechsel zwischen Mond und Sonne. Billy malt sich seinen Tod am Galgen nicht als Kreuzigung und Himmelfahrt aus, sondern zieht Vergleiche zu dem Ohrring, den er "Bristol Molly" gab, oder den "jewel blocks" der Schiffstakelage. Er macht sich Sorgen um

⁴⁰⁵ Eintrag "Orpheus", *Encyclopædia Britannica*, Eleventh Edition, S. 328a und b.

⁴⁰⁶ Melville, *Billy Budd*, S. 131.

⁴⁰⁷ Melville, *Billy Budd*, S. 132.

seinen leeren Magen und findet Trost in dem Gedanken, daß ein Kamerad ihm "den letzten Becher" reichen wird; trotz seines bevorstehenden Todes betrachtet Billy Essen und Trinken als freundschaftliches Ritual, ohne auf eine christliche Erlösungshoffnung anzuspielen. Genausowenig ist der Tod für Billy der Schritt in ein besseres Jenseits mit einem unfehlbaren Richter, sondern Schlaf im Schoß der Natur: "And roll me over fair! / I am sleepy, and the oozy weeds about me twist". Ob für den Erzähler die Barbaren vielleicht die wahren Christen sind, kann dahingestellt bleiben. Barbarische Einfalt gegenüber einem politisch mißbrauchten Christentum ist ein häufiger Topos in Melvilles Werk. In jedem Falle aber ergänzt das Gedicht das Bild des naturverbundenen Barbaren, das der Erzähler Veres christlicher Ausstaffierung Billys entgegenstellt:

a barbarian Billy radically was [...]. [...] If in vain the good chaplain sought to impress the young barbarian with ideas of death akin to those conveyed in the skull, dial and crossbones on old tombstones, equally futile to all appearance were his efforts to bring home to him the thought of Salvation and a Saviour.⁴⁰⁸

Der Erzähler läßt das Seemannsgedicht unmittelbar auf seinen Hinweis folgen, Splitter von dem Mastarm, an dem Billy gehenkt wurde, seien in der Marine verehrt worden wie "ein Stück vom Kreuz". Er setzt zum Schluß des Buches mit dem Gedicht einen letzten Kontrapunkt zu Veres obsessiver Logik von Schuld, Opfer und Erlösung. Denn obwohl die Seeleute die Splitter bewahren wie eine Reliquie, geben sie ihnen doch eine andere Bedeutung: auch sie konkurrieren mit Vere und dem Erzähler um die künstlerische Wahrheit über Billy Budd.

Vor die Reliquienverehrung der Seeleute, die zwischen dem Bild der Kreuzigung und dem "derben" (rude) Seemannsgedicht changiert, gibt uns der Erzähler noch

⁴⁰⁸ Melville, *Billy Budd*, S. 120 und S. 121. Richard Weisberg arbeitet die Hinweise auf Billys barbarisches, sinnenfrohes Naturell heraus und relativiert das die Rezeption beherrschende Bild von Billy als Christusfigur. Darüber hinaus argumentiert er, daß im Gegenteil Claggart schon aufgrund seiner Initialen (J.C.) vom Erzähler als Christusfigur ins Spiel gebracht werde. Man muß Weisbergs Argumentation nicht im ganzen folgen, um in ihr eine Bestätigung zu finden, daß der Billy des Erzählers und der Veres in einer Art ästhetischer Konkurrenz zueinander stehen. Weisberg, *The Failure of the Word*, S. 171-176.

zusätzlich einen Bericht im offiziellen Marinereport zu den Ereignissen auf der *Bellipotent*. Wir werden also, nach Ablauf der eigentlichen Handlung, zum Schluß des Buches mit der Nase auf das Problem sprachlicher Verarbeitung gestoßen. Mit einem Credo zur literarischen Formgebung leitet der Erzähler über zur künstlerisch-selbstreflektiven Coda seiner Geschichte:

The symmetry of form attainable in pure fiction cannot so readily be achieved in a narration essentially having less to do with fable than with fact. Truth uncompromisingly told will always have its ragged edges; hence the conclusion of such a narration is apt to be less finished than an architectural finial.⁴⁰⁹

Eine Passage zu Veres Tod schließt sich unmittelbar an: das ästhetische Selbstbekenntnis des Erzählers setzt sich vor die Auslöschung des Komplizen und schärfsten Rivalen in Fragen der ästhetischen Präsentation von *Billy Budd*. Der umschweifige Erzähler vollstreckt auf seine Weise das Todesurteil gegen den Jongleur christlicher Formen. Billy stirbt für die emblematische, politisierte Form. Diese Ästhetik stirbt mit Vere als ihrem Protagonisten, damit der Erzähler *Billy Budd* auf seine Weise diesseits des Kreuzigungstableaus aufleben lassen kann. Nimmt man die vier Wiedergabemodi der Ereignisse um Billy in einen Blick, so ergibt sich ein Spektrum vom autorisierten Tatsachenbericht der Marinechronik über Veres Bildsprache zum Gedicht bis zum integralen Text. Die Bewegung verläuft unter der Hand des Erzählers weg von der Mimesis hin zu einer literarischen Wahrheit oder vielleicht besser Schönheit, und weg von politisch-instrumentellen Mythisierungen hin zum Buch *Billy Budd* selbst. Aber was wäre die Wahrheit des Buches und die Schönheit *Billy Budds*? Als was konstruiert der Erzähler seine *Inside Narrative* gegen den politischen Mythos, aber auch gegen die lyrische Einfühlung? Verläuft die Bewegung doch weg von der Politik hin zur "offenen Form", die Politisches in erhabene Komplexität auflöst und die Entscheidung ewig aufschiebt?

⁴⁰⁹ Melville, *Billy Budd*, S. 128.

Der Unterschied zwischen propagandistischem Bericht, mechanistischem "visionary moment", lyrischer Stimmgebung und *Inside Narrative* wird in der Gegenüberstellung der vier Darstellungsformen klarer. Im "autorisierten" Bericht der *Marinechronik*⁴¹⁰ kommen mimetischer Gestus und politische Alltagsmythen⁴¹¹ zur Deckung. Abgespult wird die Geschichte vom gemeinen Attentäter am pflichtbewußten Unteroffizier, welcher Opfer seiner wichtigen, aber undankbaren Aufgabe wurde. Der englische Ordnungshüter steht gegen den ausländischen Messerstecher, der sich aufs Schiff geschmuggelt und dort des Verrats schuldig gemacht hat, indem er den Krieg gegen den äußeren Feind ins Innere des Besatzungsgefüges holte. Die von Claggart aufgedeckten Umtriebe spielten sich laut Bericht am unteren Ende der Schiffsgemeinschaft ab - die üblichen Klassenklischees werden gleich mitbedient. Nebenbei stellt Melville die Sprache politischer Macht bloß: die mit verbrecherischen Mitteln betriebene Zwangsrekrutierung in die Marine wird in der korrumpierten Diktion des Marinereport umgedeutet in eine Liberalisierung der Zugangsstandards zum Dienst am Empire.

Der Auszug aus dem Report funktioniert ähnlich wie Veres Inszenierung, weil er sich fest vorgegebene narrative Strukturen - hier der nationalen Alltagsmythologie anstelle des Repertoires christlicher Emblematis - formelhaft zu eigen macht. Die eigentlichen Akteure dienen nur noch als Füllmasse eines narrativen Gerüsts, das seine Überzeugungskraft aus der Wiederholung dessen zieht, was man immer schon gewußt hat:

The deed and the implement employed sufficiently suggest that though mustered into the service under an English name the assassin was no Englishman, but one of the aliens adopting cognomens whom the present extraordinary necessities of the service have caused to be admitted into it in considerable numbers.⁴¹²

⁴¹⁰ Melville, *Billy Budd*, S. 130 f.

⁴¹¹ Roland Barthes, *Mythen des Alltags*, deutsch von Helmut Scheffel, Frankfurt am Main 1964, darin vor allem S. 85-151.

⁴¹² Melville, *Billy Budd*, S. 130; Hervorhebung nicht im Original.

Melville deckt hier die tautologisch selbstlegitimierende Kraft politisierter Alltagsmythen auf. Ein Detail, so heißt es, weist ("suggests") auf das andere voraus, gemäß dem narrativen *drive* einer Geschichte, die man schon so oft gehört hat und zu der man so gut tanzen kann. Mit Eintritt in die Welt des platten, politisierten Mythos wird jede Nachforschung überflüssig, weil man hier von vornherein weiß: alles kann nur so sein, wie es sein muß. Egal was kommt, bei aller Demut im Angesicht der mythischen Wahrheit bleibt die Antwort doch: "Ach so!". Begreifen heißt erinnern. So führt Melville uns Kriegspropaganda als Travestie vor: als eine mythische Erzählung im Kleid des Berichts. Der Bericht verspricht die historischen Fakten; der Mythos löst das Versprechen ein, indem er sich selbst als ein Faktum setzt, das über jede historische Kontingenz erhaben ist. "Mythisches Darstellen - und darin ist es künstlerischem Tun strukturverwandt - erzeugt im Prozeß, den es repräsentiert, die Bedingungen seiner Evidenz mit. Mythische Bilder erzeugen eine Wahrheit, die an sich selbst gemessen werden will."⁴¹³

Auch Vere kombiniert in seinen Bemühungen um ebenmäßige Form Mimesis und Selbstevidenz. Die juristische Subsumtion ist ein mimetisches Verfahren, weil sie einen historischen Sachverhalt erst rekonstruieren muß, bevor sie ihm eine Rechtsfolge zuordnen kann. Diese mimetische Reduktion von Komplexität, die auf ein Entweder/Oder festgeschrieben ist, überschreitet Vere künstlerisch. Der Erzähler präsentiert ihn als einen modernen, politisch bewußten Orpheus, der das Repertoire christlicher Bildersprache vielleicht noch religiös fundiert betrachtet, ganz sicher aber machterhaltend zu nutzen weiß. Die christliche Epiphanie, in die er das Gerichtsurteil aufgehen läßt, transzendiert den weltlichen Kriegszustand in ein Erlösungsversprechen für die Mannschaft. Vere wählt sich als ästhetische Kompensation für das Regime des Krieges

⁴¹³ Gottfried Boehm, "Mythos als bildnerischer Prozeß", in *Mythos und Moderne. Begriff und Bild einer Rekonstruktion*, herausgegeben von Karl Heinz Bohrer, Frankfurt am Main 1983, S. 528-544, hier: S. 533.

die allumfassende Form, das Bild des Gottessohnes. So rettet er die Komplexität aus der Vereinfachung des kriegerischen und - Holmes' eingedenk - auch juristischen Freund-oder-Feind-Schemas in die Erhabenheit des "visionary moment" hinüber. Erhaben bleibt dabei nur das, was das Christusbild aufruft. Die Herstellung des Bildes selbst verläuft mechanisch, als Fabrikation der immer gleichen Geschichte mit dem Menschenmaterial Billy Budd. Vere nutzt die christliche Bildersprache "als Gegengift zur technischen Welt"⁴¹⁴, indem er seine holmesianisch-kalkulierende Jurisprudenz mit der geliehenen Magie und unmittelbaren Einleuchtung der Kreuzigungsszene verschmelzen läßt. Er kann damit weder Billy noch sich selbst retten, wohl aber den Frieden in seiner Besatzung. Der ist aber wieder nur ein Mittel zum Krieg gegen den äußeren Feind: Vere inszeniert eine Scheintranszendenz, die letztlich genau dem dient, das sie zu überwinden verspricht.

Schließlich gibt der Erzähler Vere hin, und zwar an die Konsequenz der Form, die Vere selbst den Geschehnissen an Bord seines Schiffes zudenkt. Veres Tod liest sich als stimmiger Schluß seines schöpferischen Handelns. Für ein nicht mehr religiöses, aber ästhetisches Bewußtsein ergibt die Kugel, die ihn kurz nach Billys Hinrichtung trifft, einen Sinn, der über historische Zufälligkeit hinausgeht: "Der ästhetische Geist [...] schafft solche Formen, die ein wahrhaftes Leben 'neben' dem zeitlichen Dasein in wirklichen Bewandniszusammenhängen ermöglichen, die seiner Nötigungen überheben."⁴¹⁵ Veres Rückbesinnung auf Billy Budd im Moment des Todes ist sinnvoll in einem solchem Bewußtsein. Mit seinen Worten vom "angel of God" hatte Vere die Nötigungen seiner Situation als Kapitän eines Kriegsschiffs in einen Bedeutungszusammenhang eingefügt, den er als Orpheus dann vor dem Publikum seiner Schiffsbesatzung durchspielt. Ähnlich wie Orpheus wird auch er von seiner zivilisatorischen Schöpferkraft

⁴¹⁴ Boehm, "Mythos als bildnerischer Prozeß", S. 533.

⁴¹⁵ Pfaff, "Der verwandelte Orpheus", S. 293.

eingeholt: im Kunstwerk seines Lebens bleibt ihm als Peiniger des "Engels" nur der frühe, gewaltsame Tod. Dies ist im gleichen Maße Triumph wie Niederlage. Die Kugel bringt den von Vere gestifteten Bewandtniszusammenhang zu einem zwingenden Abschluß; die Geschichte dessen, der den Gottgesandten an eine gefallene Welt äußeren und inneren Kriegen opfert, muß so enden. In gewisser Hinsicht wird Vere mit seinem formvollendeten Tod dem Selbstdarsteller Nelson⁴¹⁶ und auch Billy Budd ähnlich: er stirbt formvollendet, erhoben über die Zufälligkeiten und das Tierische im kriegerischen Hin und Her. So betrachtet erhalten auch Billys letzte Worte eine besondere Bedeutung: vielleicht durchschaut der einfältige im letzten Moment seine Rolle als Stellvertreter Christi an Bord der *Bellipotent* und nimmt sie mit vergebenden, also gut passenden Worten an. Auch dies wäre zumindest in Maßen ein Akt ästhetischer Selbstbefreiung, denn Billy würde so vom bloßen Instrument zum Mitspieler. Ähnlich den wundersamen Vorgängen um Billys Tod bleibt eine metaphysische Grundlage des Geschehens möglich, aber eben nicht erforderlich. Hierin erst hat Vere seine schöpferische Freiheit: er wählt sich die Metaphysik, die es ihm erlaubt, sich zu entscheiden und damit überhaupt erst seine Freiheit auszuüben. Der Zufall ist tyrannisch.

Diese Ambiguität zwischen Gestaltung und Bestimmung wiederholt sich im fiktionalen Charakter des Buches. Entscheidend ist, daß tiefere Bedeutungen möglich bleiben, daß sich die Wahrheit über Billy Budd aber nicht darin erschöpft, als Bedeutungsmuster hervorzutreten und so das Besondere in ein verallgemeinertes Abbild seiner selbst zu überführen, mittels dessen sich die Zukunft aus der Vertrautheit mit Vergangenen bestimmen ließe. Selbst wenn der Erzähler am Ende Vere mit den eigenen Waffen schlägt - er liefert ihn an genau die mythische Form aus, welcher Vere zuvor Billy Budd geopfert hat -, so bleibt er doch der für ihn typischen Umschweifigkeit treu und mildert die Konsequenz seiner Abrechnung mit dem Rivalen in Fragen

⁴¹⁶ Melville, *Billy Budd*, S. 56-59.

ästhetischer Präsentation. Er zieht die Authentizität der letzten Worte Veres in Zweifel.⁴¹⁷ Ohne die Verbindung zu Billy Budds Verurteilung und Hinrichtung, die Vere durch eben diese Worte knüpft, bleibt die Kugel, die ihn trifft, ohne besondere Bedeutung - Banalität des Krieges und katastrophisches Ereignis in einem.

Das Seemannsgedicht weicht der Gefahr aus, bloßes Abbild eines bedeutungsvollen Vorbilds zu sein, indem es jeden mimetischen Anspruch von sich weist in der Unmöglichkeit der Position, die es sich selbst zuschreibt. Es spricht im nachhinein für Billy Budd, der weder im Marinereport noch in Veres Rollenspiel in seiner Einzigartigkeit zu Wort kam. Es spricht für ihn, weil er nicht zu Wort kam; aber was es als innerer Monolog des träumenden Billy ausspricht, hätte man sowieso nie hören können. Das Gedicht zielt also nicht auf Authentizität, denn es gibt nicht wieder, sondern kompensiert einen Mangel. Mit den letzten beiden Zeilen löscht es den letzten Anschein von Wirklichkeit rückwirkend aus: "And roll me over fair! / I am sleepy, and the oozy weeds about me twist." Hier spricht der tote Billy, und der Monolog zuvor erscheint zum Schluß nicht nur wie ein Traum, sondern wie ein Traum im Tod am Boden des Meeres. Oder spricht Billy doch zu seinem Wächter, in Bildern, die seinen Tod vorwegnehmen, ohne selbst genau zu wissen, ob er träumt oder wach ist oder tot? Auf dem Schiff, und zugleich am Meeresboden; vor der Hinrichtung, und doch danach; träumend, und vielleicht doch wach: weder die lyrische Stimme noch wir, die das Gedicht lesen, haben einen wirklichen Ort und eine echte Zeit außer der Lesezeit, der Zeit also, die wir einer Stimme geben, die für Billy spricht, ohne vorzugeben, Billy zu sein. Darin unterscheidet sich das Gedicht radikal von Veres christlicher Inszenierung und dem

⁴¹⁷ Dazu Douglas, "Discursive Limits", S. 155: "In the case of Vere's dying declaration, however, the levels of hearsay are dizzyingly multiplied. The last words are uttered in the presence of an attendant who repeats them to the senior officer of the marines, who in turn must have passed them on to the narrator, who proffers them to the reader."

politischen Mythos des Marinereports. Das Gedicht gibt etwas, aber es gibt nichts wieder, nicht mal zum Schein.

Billys Verbrechen, seine Schuld oder Unschuld, werden in dem Seemannsgedicht nicht einmal berührt. Es schreibt nicht gegen die historischen Verhältnisse und auch nicht gegen das politisierte Christentum an, denen Billy Budd unterworfen wird. Es schreibt von dort, wo beide nicht hinkommen, weil es Billy – wenn auch nur fingierend – individualisiert. So mildert es sowohl die emblematische als auch die offiziös-nationale "Depersonalisation"⁴¹⁸ Billys. Als innerer Monolog ist das Gedicht eine *Inside Narrative*; auf seine Weise löst es den Anspruch des Untertitels ein. Es setzt den Masken, die Vere und der Bericht Billy Budd aufdrücken, nachträglich eine innere Stimme entgegen. Nachträglich: das Gedicht als Kompensation eines Mangels kommt immer schon zu spät, auch für den verurteilten Matrosen Billy Budd. Oder besser, es ragt gar nicht in die Aktualität seines Leidens hinein. Die unmögliche Gegenwart des Gedichts, das Heilung für den stummen Matrosen im nachhinein in der Fiktion sucht, ist im Grunde von der jederzeitlichen Vergangenheit des Altbekanntes bestimmt und deshalb doch nicht allzuweit entfernt von Vere und dem Marinebericht. Denn bei aller Individualisierung Billys schreibt sich das Gedicht nicht vom Klischee des tief und natürlich mit dem Meer verbundenen, stoisch-gutartigen Seemanns los. In der schriftlichen Abbildung dieses Gemeinplatzes bleibt es dann doch auf ein vorgegebenes Original bezogen, das aus der Vergangenheit sowohl die Gegenwart als auch die Zukunft determiniert. Es ist, als ob die Matrosen den zum Zeichen letzter Wahrheit und höchster Macht verklärten Billy mit dem Gedicht zu sich zurückholen. Wo Vere und der Marinereport das Kruzifix und den Galgen als Zeichen überweltlicher und weltlicher Souveränität hervorholen, antworten die Seeleute mit einer Art volkstümlicher

⁴¹⁸ Gottfried Boehm versteht unter Depersonalisationen "Rückgänge aus dem Historisch-Einmaligen und Vergänglichem zur naturhaften Wiederkehr [...]. Mythische Bildlichkeit kündigt sich darin an." Boehm, "Mythos als bildnerischer Prozeß", S. 536.

Heiligengeschichte. Eine Individualität für Billy kann sich im Gedicht nur aus der Kunst heraus entwickeln, in der es verfaßt ist. Das Gedicht spricht für Billy nur, wenn es sich selbst als ästhetisches Objekt vor dem Hintergrund des Klischees individualisiert. Insofern schafft es eine Art Gerechtigkeit, weil es das Allgemeine mit dem Besonderen erfolgreich vermittelt (für diejenigen, denen das Gedicht gefällt).

Der Unterschied zwischen Gedicht, offiziellem Report und Veres todernstem Passionsspiel wird augenfällig am jeweiligen Stellenwert von Billys Stimme. Im Bericht hat er keine; bei Vere spricht er zum Ende klar und deutlich, aber genau das, was seiner Maskierung als Christus am ehesten entspricht; im Gedicht ist es seine (offensichtlich fingierte) Stimme, die individuelle Art, in der sie spricht, die die Differenz zum Klischee markiert und so eine poetische Gerechtigkeit schafft. Aber diese Gerechtigkeit ragt eben nicht in die Aktualität des Matrosen Billy Budd unter dem Regime des Kriegsrechts und eines martialisierten Christentums hinein.

Welche Aktualität? Billy ist eine Figur in einem fiktionalen Text. Man kann einen tatsächlichen Billy Budd nicht unterstellen, und niemand würde das wollen. Irgendeine Verbindlichkeit muß man aber unterstellen, wenn man die Maskierungen Veres, des Berichts und der Seemannsballade auf das hin untersuchen will, was sie vorenthalten: gerade dazu lädt der Erzähler ein, wenn er alle drei präsentiert und in Rivalität setzt zu seinen eigenen Bemühungen um eine *Inside Narrative*. Schon von sich aus stellen Veres Inszenierung, der Marinereport und das Gedicht die Frage, worauf sie sich denn nun gemeinsam und auf so verschiedene Weise beziehen. Alle drei behaupten ein Original und damit einen Maßstab, an dem sie zu messen wären: den "angel of God" in einer gefallenen Welt, den heimtückischen Messerstecher oder den Kameraden zur See - das alles klingt schon falsch. Darin unterscheiden sie sich von der *Inside Narrative* des Erzählers.

Der Erzähler schreibt eine Geschichte, die nicht erinnert, sondern vorwegnimmt. Die Geschichte des Erzählers hat kein Original, braucht es auch nicht und darf es gar nicht haben. Wo die anderen Versionen von Billy zurückgreifen und wiedererkennen, schafft der Erzähler mit Billy Budd eine Art leeren, strahlenden, aber gesichtslosen Helden der "ragged edges"⁴¹⁹ moderner Fiktionalität, mit der sich funktionalistische Mythisierungen enttarnen lassen. Wo Veres Tableau, der Bericht und die Ballade Entsetzen im Angesicht von Gewalt und Schönheit nachträglich beschwichtigen, nimmt die literarisch-fiktive Gestalt des unkenntlich bleibenden, strahlend schönen, aber vierfach verhüllten Billy diese Beschwichtigungen vorweg und zeigt ihre Funktionsweisen auf. Der Fokus des Geschehens, Billy Budd als Figur der erzählten Geschichte, bleibt, wie gesagt, dabei unerkannt.

Die rückwärtsgewandten Billy Budds des Kapitäns, des Berichts und der Seemannsballade tun so, als hätte es die wirklichen und jeweils verschiedenen Billy Budds, an denen sie anknüpfen, immer schon gegeben und als müsse es sie immer wieder geben. Sie verwandeln eine unterstellte Wirklichkeit nachträglich in eine künstlerische Form. Dagegen wirkt der Gewißheitsabbau des Erzählers als ein kritisches Instrument. Der Erzähler hängt sich zur Verunsicherung an den formversessenen Vere an: seine Geschichte entwickelt ihre Dynamik, indem sie Veres Bemühungen folgt. Die beiden anderen Hauptpersonen erhalten Konturen hauptsächlich als Funktionsträger in dessen christlichem Spiel. In dieses Spiel greift der Erzähler ein als Agent der Vieldeutigkeit und konterkariert so das Bild, das Vere sich, der Mannschaft und uns macht.⁴²⁰ Er streut in Veres politisch zweckmäßige Verklärung Billys nicht nur Zweifel an Veres Kompetenz und Charakter ein, sondern auch Hinweise auf

⁴¹⁹ Melville, *Billy Budd*, S. 128.

⁴²⁰ Edward A. Kearns bringt in seinem Aufsatz die Eingriffe des Erzählers unter die treffende Überschrift der "Omniscient Ambiguity"; Lawrence Douglas beschreibt in "Discursive Limits" die Art, wie Melville in *Billy Budd* die Grenze ausspürt zwischen dem juristischen Entscheidungszwang, unter dem Vere steht und der die Rechtsprechung bestimmt, und einem "ästhetischen Imperativ" der Entscheidungsvermeidung (S. 153), dem der Erzähler unterworfen sei.

Billys barbarische Naturverbundenheit und Sinnenfreude, seinen Hang zur Brutalität und seine Fähigkeit zur taktischen Lüge.⁴²¹ Claggart, der für Vere den dämonischen Gegenpart zu Billy abgeben muß, bleibt für den Erzähler ein Rätsel, dessen Rätselhaftigkeit so weit geht, daß sie sich kaum beschreiben, sondern eigentlich nur behaupten läßt.⁴²² Die Art und Weise, in der Veres Autorität und Charakterstärke erzählerisch aufgeweicht werden, bildet die Grundlage für den die Rezeption bestimmenden Streit, wie Veres Verhalten im Licht des Textes als ganzem einzuschätzen ist. Dies ist ein Indiz dafür, wie der Erzähler Vere und zum Schluß noch dem Report und dem Gedicht Billys Geschichte überläßt; er versteckt sich hinter ihnen: er ist Nicht-Vere, Nicht-Bericht und Nicht-Gedicht, um von Billy *e negativo* erzählen zu können, ohne ihn an eine Vergangenheit verraten zu müssen, die ihn seiner Erzählung vorwegnimmt und die Erzählung selbst sekundär werden läßt.

Als Herr über den ganzen Text darf der Erzähler Billy Budd nicht verbindlich beschreiben, denn eine solche Beschreibung nähme zwangsläufig den Gestus einer Nach-Erzählung an. Durch einen Erzählstil, der die Abbildungen von Gewesenem, die er gibt, künstlerischen Sündenböcken (Vere, dem Verfasser des Reports, dem Autor des Gedichts) zuschreibt und sich selbst der verbindlichen Portraitierung enthält, läßt der Erzähler die Wirklichkeit Billy Budds ungeschehen. So nimmt er in seiner *Inside*

⁴²¹ Am Anfang des Buches berichtet der Kapitän der *Rights-of-Man*, wie Billy einen Matrosen schwer verprügelt, der ihn wiederholt provoziert und schließlich unter einem Vorwand geschlagen hatte: "Quick as lightning Billy let fly his arm. I dare say he never meant to do quite as much as he did". Schon hier ist Billys Gewalt in die Sprache des Gottesurteils gefaßt. In der Bilderwelt der ersten Seiten von Melvilles Erzählung, die angefüllt sind mit Anspielungen auf antike Kulte, evoziert die Wortwahl des Kapitäns den blitzeschleudernden Zeus. Melville, *Billy Budd*, S. 47. Zu Billys Lüge (S. 106 f.) siehe Johnson, "The Execution of *Billy Budd*", S. 576 f.; zu Billys Barbarentum Richard Weisberg, *The Failure of the Word*, S. 171-176. Vere erscheint schon in den Kapiteln, in denen er eingeführt wird, als pedantisch und weltfern; von seinem Ehrgeiz ist ganz am Schluß im Zusammenhang mit Billys Tod die Rede. Der Erzähler bedient sich der Figur des Schiffsarztes, um in der Krise nach Billys Tat die Zweifel an Veres Kompetenz offen auszusprechen. Melville, *Billy Budd*, S. 59-63, 101 und 129.

⁴²² Melville, *Billy Budd*, S. 63-67.

Narrative für Billy und wohl auch für Claggart den Bezug auf eine bestimmende Vergangenheit, der dem Erzählen eignet, zurück. Dagegen versperren Veres trans-juristische Verklärung Billys, das nationale Klischee vom Meuterer und das volkstümliche vom braven Seemann die Auseinandersetzung mit dem Spezifischen, weil sie so tun, als sei das Spezifische das Alte. Deshalb ist die künstlerische Form, die der Erzähler entfaltet, die einzige, die sich vor Billys Hinrichtung plaziert. Sie stellt sie zur Disposition. Wir wissen nach der Lektüre, wie die alten Geschichten Billy Budd für sich vereinnahmen. Das reicht nicht zum Urteil über Billy Budd und eigentlich auch nicht zum Urteil über Claggart - wohl aber zum Urteil über Vere.

Der Erzähler schreibt sein leerbleibendes Bild vom "Handsome Sailor" in Veres bedeutungsübersättigte Verklärung Billys ein. Im suggestiven Untertitel weckt er die Erwartung, vom Inneren des Geschehens her als eine Art Augenzeuge zu berichten. Im Effekt stülpt seine *Inside Narrative* Veres Heiligengeschichte aber von innen heraus um; sie wendet das Innere nach außen, indem sie Veres erhabene Demagogie demaskiert und einhüllt in den Versuch einer Aufklärung Billys zur Leere gespannter Erwartung. Wenn man die offene Form des Erzählers in staunendes Verharren vor unerschöpflicher Komplexität umdeutet, flieht man sich ins Erhabene und macht sich so die Perspektive der von Veres Inszenierung umgarnten Seeleute zu eigen.⁴²³ Selbst das Erhabene wäre ja künstlerisch in Form zu bringen, um bestaunt werden zu können. Das macht Vere ganz gut, mit Billy als Rätsel-Christus, als unerschöpflich auratischem Bild eines Erlösungsversprechens in schwieriger Zeit. Offen ist die Form des Erzählers nicht für die Ewigkeit des Aufschubs, sondern für den entscheidenden Moment, der immer wieder vor uns liegt. Sie sucht keinen "echten" Grund, keinen Ursprung an Wahrheit hinter sich, sondern schafft sich als Form, die sprachliche Formgebung in ihrer Bewerkstelligung

⁴²³ Thomas, "The Judgement of Silence", S. 208.

offenlegt. Deshalb ist sie im besten Sinne literarisch. Sie ist aber auch im besten Sinne politisch, denn sie hebt die Notwendigkeit des Entscheidens im Moment und für den einzelnen hervor: gegen die Rückwärtsgewandtheit des Abbildens und Erzählens, gegen die Vergangenes rekonstruierende Zukunftskalkulation des modernen Rechts, auch gegen die scheinhafte Gegenwart lyrischer Kompensation, aber für den Moment, in dem man gefragt ist, das Besondere zu sehen und ihm gerecht zu werden. Weil solche Momente immer anders und als immer andere zu würdigen sind, muß eine erzählende Form um ihr Rätsel herum schreiben, damit sie es nicht an eine die Zukünftigkeit bestimmende Vergangenheit preisgibt. Einen Moment, der immer wieder neu ist, kann man nicht abbilden. Jedes Abbild hat ein Vorbild, dem es als spätere Kopie das nimmt, worauf es Melville schon rund vierzig Jahre vor *Billy Budd* für eine genuin amerikanische Literatur ankam: den "aspect of newness"⁴²⁴. Erzählend Gerechtigkeit üben heißt, die Welt als neue erscheinen zu lassen, egal wie alt sie ist. Wir kennen Billy Budd noch nicht.

⁴²⁴ Melville, "Hawthorne and His Mosses", S. 246.

