

**RELIGION – LITERATUR – KÜNSTE. ASPEKTE EINES VERGLEICHS**

---

**IM KONTEXT**  
**BEITRÄGE ZU RELIGION, PHILOSOPHIE UND KULTUR**  
herausgegeben von Peter Tschuggnall

---

**Wissenschaftlicher Beirat:**

**Gernot Gruber, Universität Wien**  
**Jürgen Kühnel, Universität Siegen**  
**Siegfried Mauser, Universität Mozarteum Salzburg**  
**Wolfgang Palaver, Universität Innsbruck**  
**Clemens Sedmak, Universität Innsbruck**  
**Pramod Talgeri, CIEFL Hyderabad**  
**Klaus Zerinschek, Universität Innsbruck**



---

**Verlag Müller-Speiser**  
**Anif/Salzburg 1998**

# IM KONTEXT

BEITRÄGE ZU RELIGION, PHILOSOPHIE UND KULTUR

herausgegeben von Peter Tschuggnall

---

4

## RELIGION – LITERATUR – KÜNSTE ASPEKTE EINES VERGLEICHS

Mit einem Vorwort von Kardinal Franz König

Herausgegeben

von

Peter Tschuggnall



---

Verlag Müller-Speiser  
Anif/Salzburg 1998

GEDRUCKT MIT UNTERSTÜTZUNG VON:

Diözese Innsbruck

Universität Innsbruck

Stadt Innsbruck

Kulturabteilung im Amt der Tiroler Landesregierung

Bundesministerium für Wissenschaft, Kunst und Verkehr

Landes-Hypothekenbank Tirol

Graphische Gestaltung: C. W. Hashold nach einem Originalbild von  
C. C. Haider

Alle Rechte vorbehalten, auch die des Nachdrucks von Auszügen,  
der fotomechanischen Wiedergabe und der Übersetzung

Verlag Müller-Speiser

Niederalpin 247, A-5081 Anif/Salzburg, Tel./Fax: (0)62 46 / 7 31 66

Druck: Polyfoto Vogt KG, Stuttgart

**ISBN: 3-85145-031-0**

Printed in Germany



# INHALT

*Vorwort von KARDINAL FRANZ KÖNIG: Religion und Literatur* ..... 5

## **ERSTER TEIL: SPUREN**

### **... in dramatischer Theologie**

Józef NIEWIADOMSKI: Literatur und Religion – im Kontext einer Weltzivilisation .....	13
Raymund SCHWAGER: Mimesis und Opfer – Sünde und Bekehrung. Was bedeutet theologische Kritik der Literatur? .....	28
Willibald SANDLER: Was ist dramatische Theologie? .....	41

### **... im Spannungsfeld von Theologie und Philosophie**

Clemens SEDMAK: Die Lesbarkeit Gottes. Dogmatik als Textwissenschaft und Literatur? .....	58
Siegfried BATTISTI: Interpretation als philosophische Aufgabe. Reflexionen über eine literarische Form der Philosophie .....	71
Bernhard BRAUN: Begriff und Poesie. Die Verletzbarkeit der Sprache .....	84

### **... im Spannungsfeld von Religion und Ästhetik**

Wolfgang ROSCHER: Religion und Kunst. Zum Suchen und Finden von Sinn im Erfahren und Darstellen .....	96
Gerhard LARCHER: Kunst und Glaube. Fundamentaltheologische Annäherungen .....	105
Lothar LIES: Theologie als prophetische Dichtung .....	117
Walter FALK: Die Inspiration in Religion und Dichtung .....	129

## ZWEITER TEIL: ALLIANZEN

### ... in Bibel und Antike

Josef OESCH: Dekalog und Kunst .....	153
Edith Maria SCHEIBER: Mann und Frau im Essigkrug. Die Frage nach Haben und Sein in Volksmärchen und biblischer Sündenfall-Geschichte .....	160
Robert I. LETELLIER: Literarische Darstellung als exegetisches Werkzeug. Eine methodologische Annäherung an die Analyse biblischen Erzählens (Gen 18-19) .....	167
Martin HASITSCHKA: Der Logos und sein(e) Zeuge(n). Joh 1,1-18: Das Johannes-Evangelium in verdichteter Form .....	173
Karlheinz TÖCHTERLE: Apuleius als Isisjünger im Rahmen der Erzählstruktur seines Romans .....	179

### ... in Literatur vom 17. Jahrhundert an

Friedhelm MARX: Heilige Seelen-Lust. Verborgene Theologie und offene Erotik in der Lyrik des 17. Jahrhunderts .....	191
Zoran KONSTANTINOVIC: Tolstojs Roman <i>Auferstehung</i> . Von der religiösen Überzeugung des Dichters in der Spätphase seines Lebens .....	210
Wolfgang PALAVER: Hauke Haien – ein Sündenbock? Theodor Storms <i>Schimmelreiter</i> aus der Perspektive der Theorie René Girards .....	221
Wolfram KRÖMER: Bindung durch Religion – Entbindung durch Literatur. Aspekte eines Vergleichs auf der Grundlage von Autoren von der deutschen Klassik bis zur französischen Moderne .....	237

### ... in moderner Literatur

Heinz HIEBLER: Religiöse und mediale Strategien bei der Darstellung des Unsichtbaren und Unausprechlichen. Zu Vorlage und Genese von Hofmannsthals Turm-Dichtungen .....	247
---	-----

Sandra NUY: „Sag einmal: Du bist also ein Jude?“ Paul Kornfelds Tragödie <i>Jud Süß</i> als kritische Deutung der Beziehung von jüdischer Minorität und Majoritätsgesellschaft .....	270
Wolfgang WIESMÜLLER: Religiöse „Intertextualität“ in der deutschsprachigen Lyrik seit 1945. Versuch einer Typologie .....	283
Susanne GILLMAYR-BUCHER: Zur Rezeption biblischer Texte in der Lyrik Christine Bustas .....	302
Andreas MEIER: „Die didaktischen Formen zerdenken, bis sich mythische ergeben.“ Der Dichter als mythen- und religionsstiftende Figur bei Peter Handke .....	316
Josef P. MAUTNER: „Ein Gott, der sich kreuzigen läßt, spielt Theater.“ Die literarische Dekonstruktion von Eindeutigkeit in Friedrich Dürrenmatts Roman <i>Durcheinandertal</i> .....	329
Hans-Joachim MÜLLER: Zur Umdeutung biblischer und religionsphilosophischer Texte in der jüngeren Frauenliteratur der Romania .....	343
 <b>... in Musik und Architektur / Film / Tanz</b>	
Ute JUNG-KAISER: Das Lukanische Marienbild bei Martin Luther, Stefan Lochner und Johann Sebastian Bach .....	357
Peter TSCHUGGNALL: Don Juans Bekenntnis. Erlösung auf der Bühne Mozarts? Mit einem Blick auf Camus' <i>Dank an Mozart</i> (1956) .....	379
Sven FRIEDRICH: Die romantische Utopie in Richard Wagners „Kunstwerk der Zukunft“ .....	391
Roman SIEBENROCK: Hinüberschreiten – Grenzgänge ins Unsagbare. <i>The Dream of Gerontius</i> als Hoffnungsgedicht und als Musikdrama .....	411
Nils Holger PETERSEN: <i>The Martyrdom of Saint Magnus</i> (1976). Biblisch-theologische und musikalisch-literarische Traditionen in der Oper von Peter Maxwell Davies .....	430
Hubertus GÜNTHER: Der Neubau der Peterskirche in der Renaissance. Motive, Ruhm, Kritik .....	440
Jürgen KÜHNEL: Pier Paolo Pasolini: <i>Teorema</i> .....	463
Klaus ZERINSCHKE: Bibel und Tanz. Möglichkeiten der choreographischen Auseinandersetzung mit der Bibel .....	481

**DRITTER TEIL:  
ALTERNATIVEN**

J. C. BÜRCEL: „Dein heiliges Exempel.“ Hafis-Verse mit religiöser Terminologie und ihre Bedeutung .....	493
Lothar LUTZE: Kabîr: Der Mystiker als Integrationsfigur. Versuch einer Annäherung .....	516
Josef KUCKERTZ (gest. 1996): Der südindische Dichter-Sänger Tyagaraya (1767-1847) .....	525
Pramod TALGERI: Transzendenz als Immanenz. Das Bewußtsein der Glückseligkeit im Erlebnis der Gottesliebe in der indischen Bhakti-Dichtung .....	535
<i>Nachwort von Peter TSCHUGGNALL: Religion – Literatur – Künste.</i> Ein „Vergleich“ .....	545

## RELIGION UND LITERATUR

VORWORT VON KARDINAL FRANZ KÖNIG

Wenn heute im Rahmen eines Symposiums über Religion und Literatur gesprochen wird, so erweckt dies zunächst Neugierde und stellt uns vor die Frage: Geht es hier darum, Verbindungen aufzuspüren zwischen den beiden Bereichen, die heute verschüttet sind, oder handelt es sich hier um Spannungen, die zwischen diesen beiden Bereichen in unserer Zeit entstanden sind? Oder, so der Skeptiker: Sind in unserer säkularisierten Zeit Literatur und Religion nicht noch viel weiter auseinandergerückt, als dies etwa in der Vergangenheit der Fall war?

Und die so geweckte Neugier fragt weiter: Was heißt in diesem Fall „Religion“? Geht es um eine Beschäftigung mit Religion, mit christlichem Glauben, so wie es an unseren Theologischen Fakultäten gelehrt wird, wo das natürliche Wissen und Ahnen von Gott eingebettet bleibt im geoffenbarten Gotteswort im Sinne der Heiligen Schrift und der Überlieferung – also um ein Glaubenswissen, wie es bei Thomas von Aquin der Fall ist? Bei ihm ist Theologie eine Beschäftigung mit dem geoffenbarten Gotteswort, es geht darum, es zu reflektieren und tiefer zu verstehen.

In einer säkularisierten öffentlichen Meinung geht es beim Wort „Religion“ oft um ein allgemeines religiöses Ahnen, Erfahren einer Abhängigkeit von einer jenseitigen Macht, aber ganz unverbindlich, mit einer immer geringer werdenden kirchlichen Bindung. Mit einem geringen religiösen Wissen wird „Jenseits“ manchmal verstanden – entweder als „Jenseits“ der gewohnten täglichen Umwelt, mit einer Sehnsucht nach etwas Neuem und Unbekanntem. Oder man verbindet mit „Jenseits“ etwas, das jenseits des Materiellen oder Sichtbaren als verborgene Macht den Menschen beeinflusst – ohne damit Gott im christlichen Sinne zu meinen.

Geschichtlich gesehen, finden wir am Anfang unserer Literaturgeschichte biblische und liturgische Texte; ein christliches Welt- und Menschenbild verbindet in jenen Anfängen Literatur oft mit christlichen Denkmälern und Zeugnissen. Aufgrund der Aufklärung, eines einseitigen Rationalismus, eines Glaubens an den wissenschaftlichen Fortschritt allein, beginnen Religion und Literatur langsam, aber deutlich, auf Distanz zu gehen. Eine verbreitete Skepsis gegenüber dem Wahrheitsanspruch des Christentums, die geschichtliche Erinnerung an die Religionskriege, an Laizismus und Säkularisierung, haben diese Tendenz verstärkt.

Die öffentliche Meinung, das geistige Klima der Zeit, das sich wandelnde menschliche Umfeld haben eine solche Distanz negativ, aber auch positiv beeinflußt.

Zur Illustration verweise ich auf die beiden Umbruchszeiten nach dem Ersten und Zweiten Weltkrieg. In beiden Fällen war es erstaunlich, wie rasch sich die großen Themen und die Diskussionen durch den kriegsbedingten Zusammenbruch der zwanziger Jahre geändert hatten. Religiöse Themen und Fragen rückten in den Vordergrund. In den zwanziger Jahren, nach dem Ersten Weltkrieg, war es nicht mehr der Relativismus einer vergleichenden Religionswissenschaft, sondern der „Homo religiosus“ (Rudolf Otto) beanspruchte Aufmerksamkeit. Nach dem Zweiten Weltkrieg, mit dem Niedergang des Nationalsozialismus und des Kommunismus, kommt es zu einem verstärkten religiösen Interesse für die christlichen Kirchen im Untergrund im östlichen Europa. Die Skepsis gegenüber wissenschaftlichem und technischem Fortschritt, die Angst vor Kriegen rückte in den Vordergrund, und die Friedensaufgabe des Christentums, aber auch der anderen Religionen findet immer stärkere Beachtung (vgl. das große Treffen von Assisi im Jahre 1986: die Religionen im Dienste des Friedens).

In den vergangenen Jahrzehnten sind, so scheint es – von bedeutenden Ausnahmen abgesehen, ich nenne zum Beispiel Gertrud von le Fort, Reinhold Schneider, Werner Bergengruen, Christine Busta und Heinrich Böll –, Literatur und Religion in noch größere Entfernung geraten.

Aber Religion und Literatur, die einander näherkommen, begegnen sich im Menschen, in seinem Elend und in seiner Größe; der Mensch steht im Mittelpunkt der sich wandelnden Themen und Fragen, sowohl in der Religion als auch der Literatur. Immer ringen beide auf je verschiedene Weise auch um letzte Fragen des Menschen: Woher komme ich, wohin gehe ich, welchen Sinn hat mein Leben?

Denn Religion geht jeden Menschen an. Man kann dies einige Zeit lang beiseite schieben, aber immer wieder steht der Mensch auf seinem Lebensweg vor den ungelösten Rätseln; wo finde ich Heimat und den Frieden auf meinem Lebensweg? Was geschieht, wenn ich sterbe? Ja, dazu kommt das Bewußtsein, ich bin selber für mein Leben und meinen Lebensweg letztlich verantwortlich. So wichtig Freiheit für den Menschen ist – so müssen wir bedenken: Es gibt keine Freiheit ohne persönliche Verantwortung.

Es gehört zu den Ergebnissen der vergleichenden Religionswissenschaft, daß der Mensch Religion nicht erfunden oder in seiner Evolution entdeckt hat, sondern Religion gehört zum Wesen des Menschen.

Der vor einiger Zeit verstorbene amerikanische Nobelpreisträger Alexis Carrel hat in seinen Forschungen nach letzten Ursachen körperlicher Erkrankungen auf

seelische Disharmonien verwiesen. Damit hat er aufmerksam gemacht, welche Bedeutung Religion für die seelische Gesundheit nicht nur im individuellen, sondern auch im gesellschaftlichen Leben hat. Und er fügt dann hinzu: „Der Mensch ist von religiöser Inspiration viel gründlicher befruchtet worden, als etwa vom philosophischen Denken ...“

Noch deutlicher sagt es C. G. Jung als Tiefenpsychologe in seiner Arbeit *Psychologie und Religion*:

Unter allen meinen Patienten jenseits der Lebensmitte [...] ist nicht ein einziger, dessen endgültiges Problem nicht das der religiösen Einstellung wäre. Ja, jeder krankt in letzter Linie daran, daß er das verloren hat, was lebendige Religion ihren Gläubigen zu allen Zeiten gegeben hat; und keiner ist wirklich geheilt, der seine religiöse Einstellung nicht wieder erreicht.

Der Mensch, sich wandelnd in seiner Zeit und Welt, steht immer, so sagt uns die Literatur, vor neuen Fragen seiner Individualität und vor der Einmaligkeit seiner Person. Zahllos sind menschliche Wege und Schicksale. Die Gottesfrage aber – und damit in unserer abendländischen Welt auch die Christusfrage – taucht kaum auf und verschwindet aus dem menschlichen Gesichtskreis unserer Literatur. Selbst wenn solche Fragen am Rande erwähnt werden (vgl. Rilkes *Stundenbuch*), so haben sie keine Bedeutung für das menschliche Leben.

Und der Mensch, der sich letzten Fragen versagt, findet sich, wie etwa bereits bei Kafka oder bei Bernhard, in einem religiösen Niemandsland kühler Sachlichkeit, in existentieller Sinnlosigkeit, wo man kaum noch Fragen stellt, weil man keine Antworten erhofft.

Aber damit stellt der Theologe, der Vertreter der Religion im weiteren Sinn, eine entscheidende Frage: Wird hier nicht etwas aus der Welt des Menschen ausgeklammert, etwas im Menschenbild unserer Zeit verzerrt, in das Dunkel des Unbewußten verwiesen, der geschichtlichen Wirklichkeit entfremdet? Hier scheint es im Interesse beider Bereiche zu liegen, im Interesse des Menschen unserer Zeit, daß wir dem Gedanken einer Trendumkehr wieder nähertreten. Eine Literatur, die de facto nicht auch ins Innere des Menschen, in die Bereiche des Bewußtseins und des Unbewußten vorzudringen vermag, bis in sein Kreaturbewußtsein, nimmt den Menschen nicht entsprechend ernst in seiner ganzen Breite und Tiefe.

So lehrt uns ein Blick in das Buch der Geschichte vergangener Jahrhunderte, ein Blick in die Vielfalt menschlicher Lebensschicksale mit ihren Irrungen und Wirren. Noch einmal sei es daher gesagt: Der Mensch hat Religion nicht erfunden, sondern sie gehört zu seinem Leben in allen seinen möglichen Formen, in allen Weisen seines Daseins.

In diesem Sinne kann auch ein Agnostiker, ein Ungläubiger, wie wir sagen, von großer Bedeutung sein, sowohl durch seine Werke im Bereich der Literatur als auch durch seine Auflehnung gegen Gott und die Religion. Dazu ein Beispiel eines Menschen, der christliche Religion, ja, Religion überhaupt, radikal ablehnte, bekämpfte, im religiösen Niemandsland seinen Weg suchte.

Friedrich Nietzsche – und dafür das folgende Beispiel – hatte es aufgegeben, Gott zu suchen. Er stellte keine letzten Fragen und erhoffte keine letzten Antworten. Seine leidvolle Klage ergreift uns; es ist die Klage eines Menschen, der seine Hände beschwörend gegen Gott erhoben hat, der auszog, um Gott zu töten, um damit den Menschen an Gottes Stelle zu setzen:

Du wirst niemals mehr beten, niemals mehr anbeten,  
 niemals mehr im endlosen Vertrauen ausruhen.  
 Du versagst es dir, vor einer letzten Weisheit,  
 letzten Güte, letzten Macht stehen zu bleiben  
 und deine Gedanken abzuschirren.  
 Du hast keinen fortwährenden Retter und Freund  
 für deine sieben Einsamkeiten.  
 Du lebst, ohne den 'Ausblick auf ein Gebirge,  
 das Schnee auf dem Haupte und Gluten in seinem Herzen trägt.  
 Es gibt für dich keinen Vergelter,  
 keinen Verbesserer letzter Hand mehr.  
 Es gibt keine Vernunft in dem, was geschieht,  
 keine Liebe in dem, was dir geschehen wird.  
 Deinem Herzen steht keine Ruhestatt mehr offen,  
 wo es nur zu finden und nicht mehr zu suchen hat.  
 Du wehrst dich gegen irgendeinen letzten Frieden [...]  
 Mensch der Entsagung, in alledem willst du entsagen?  
 Wer wird dir die Kraft dazu geben?  
 Noch hatte niemand diese Kraft!  
 (F. Nietzsche, *Fröhliche Wissenschaft*, Aph. 285)

In diesem Sinne – und das Beispiel sollte das erläutern – sind Religion und Literatur letztlich auch aufeinander verwiesen und treffen sich im suchenden und fragenden Menschen. Er, der Mensch, steht in ihrer Mitte und verbindet im Grunde doch beide Bereiche miteinander.

Religion und Literatur stehen durch den Menschen untereinander in einer heimlichen, aber wesentlichen Verbindung: Es ist seine Ähnlichkeit, seine Gebrochenheit, die Unruhe seines Herzens, sein rastloses Suchen nach Erfüllung



– es ist die *Inquietudo cordis hominis*, die ihre tiefen Spuren auf dem Boden gemeinsamer menschlicher Existenz hinterläßt.

Wir sind den Tübinger Professoren Jens und Küng, besonders Karl-Josef Kuschel dankbar, daß sie diesen Aspekt mehr als früher in den Vordergrund des Interesses gerückt haben.

Ein Dokument des zweiten Vatikanischen Konzils (*Gaudium et spes*, Art. 62, aus dem Jahre 1965) hat auf die Aktualität und die Wichtigkeit einer solchen Sicht hingewiesen, für ein partnerschaftliches Begegnen von Religion und Literatur sich eingesetzt – wie es in allen großen Werken der Literatur der Fall ist.

Der Mensch, als „Homo religiosus“ und auch als „Homo christianus“ gesehen, sollte inmitten seiner menschlichen Dimension, verflochten in Welt und Zeit, sich verstanden wissen. Nicht der isolierte, sondern der für seine kulturelle Umwelt geöffnete Mensch sei besser geeignet, die christliche Botschaft zu verstehen. Literatur und Kunst sollen auf diese Weise mithelfen – mehr als Religion und Theologie allein dies vermögen –, den Menschen in der Vielfalt seiner Wege, in der Verschiedenheit der jeweiligen geistigen und historischen Situation zu verstehen und anzusprechen. So gesehen, helfen Literatur und Kunst beide mit, das Eigentümliche des Menschen, seine Probleme, seine Berufung und sein Wesen noch besser zu verstehen – aber auch sein Bemühen, sich selbst und die Welt zu vollenden.

Die Vertreter von Literatur und Kunst sollten in ihrem Leben und Schaffen das Bewußtsein haben, so meint das Konzil, daß sie in ihrem Beruf, im Dienste der Literatur und Kunst, auch von der katholischen Kirche, von den Christen anerkannt und geschätzt werden. So sind sie nicht nur Seismographen und Deuter der politischen, sozialen und geschichtlichen Vorgänge, sondern sollen als prophetische Deuter des Menschen und seiner religiösen Sehnsucht, nach Heil und Vollendung, mithelfen, der Frohen Botschaft auch in unserer Zeit die Wege zu bereiten.



**ERSTER TEIL:**  
***SPUREN***



## LITERATUR UND RELIGION – IM KONTEXT EINER WELTZIVILISATION

JÓZEF NIEWIADOMSKI

Es dürfte kein Zufall gewesen sein, als das angesehene Massachusetts Institute of Technology das vor dreißig Jahren erschienene Werk des kanadischen Literaturwissenschaftlers und Kommunikationstheoretikers Marshall McLuhan *Understanding Media* 1994 neu publizierte.<sup>1</sup> Bei seinem Erscheinen heftig diskutiert und umstritten<sup>2</sup>, hat das Buch wie kaum ein anderes unsere saloppe Sprache geprägt. Nicht nur der moderne Sprachgebrauch der Begriffe „Medien“ und „Massenmedien“ – gemäß der Formel „The medium is the message“ – geht auf McLuhan zurück<sup>3</sup>, auch für die beliebten Metaphern, die unsere Welt als Dorf, als „Global village“, und unser Zeitalter als „Age of Information“ beschreiben, zeichnet er verantwortlich. Zwar scheint das Werk von der breiten Öffentlichkeit vergessen; die medientheoretischen Zeitschriften neueren Datums betrachten McLuhan allerdings als den größten Propheten unseres Zeitalters, als Guru, und sein Werk als die Bibel der Medienkultur.<sup>4</sup> Es ist aber nicht nur die wiederentdeckte Aktualität McLuhans<sup>5</sup>, die mich dazu animiert, *Understanding Media* zu Beginn dieses Symposiums über „Religion und Literatur“ in Erinnerung zu rufen. Es ist v. a. die mit dieser Konzeption mitgegebene und in den letzten dreißig Jahren auch konsequent weiterbetriebene Veränderung der beiden Begriffe „Literatur“ und „Religion“, die uns zwingt, sich der Thesen dieses Propheten des Medienzeitalters zu erinnern.

Es schiene nun verfehlt, McLuhan nur als einen analytischen Medientheoretiker oder Kommunikationswissenschaftler zu betrachten und seine weitgreifenden Prophezeiungen zu depotenzieren. Denn gerade diese machen ihn interessant und aktuell; was er im Jahre 1964 zu sagen versuchte und wie er es sagte, das erhält eine neue Aktualität für die Jahre nach 1995 – vor allem im Hinblick auf die utopische Seite!

---

<sup>1</sup> M. McLuhan, *Understanding Media. The Extension of Man*. With a new introduction by Lewis H. Laphan. Cambridge Mass. 1994.

<sup>2</sup> Das 1964 zum ersten Mal erschienene Werk wurde auch ins Deutsche übersetzt: M. McLuhan, *Die magischen Kanäle: Understanding Media*. Frankfurt a. M. 1970.

<sup>3</sup> Vgl. M. McLuhan, Q. Fiore und J. Angel, *The Medium is the Message* (1997); dt.: *Das Medium ist Message* [sic!]. Frankfurt a. M. 1969 (1984).

<sup>4</sup> Vgl. die Zeitschriften *Wired* oder *Whole Earth Review*.

<sup>5</sup> Vgl. beispielsweise E. McLuhan, *Die Welt rückt zusammen*. Marshall McLuhans Theorien aus den 60ern werden heute vielfach bestätigt. Vgl. *Standard* vom 3. März 1995, Album 11.

### 1. Der Traum vom „Global village“

Zweifache Veränderung sei mit den neuen Technologien mitgegeben. Zum einen bringt uns die neue Technologie zur Stammestradiation – allerdings ausgedehnt auf die ganze Weltgesellschaft – zurück. Da die Elektrizität keine Grenzen kennt – weder die politischen noch die geographischen –, wird sie die Weltbevölkerung wie in einem großen Dorf vereinigen können; die Bedeutung der Grenzen wird abnehmen. Zum anderen bleibt auch unsere Wahrnehmung vom Einfluß der Technologien nicht unberührt: „We become what we behold“ und „We shape our tools, and thereafter our tools shape us“ lauten die denkbar einfachsten Grundsätze für die Reflexion der Beziehung zwischen dem Menschen und seinen Werkzeugen.

McLuhan nahm zuerst an, die vom Menschen entwickelten Technologien seien eine „Verlängerung“ des Menschen; sie potenzieren also das anthropologisch vorgegebene, transformieren es aber keineswegs grundsätzlich: Vielmehr verstärken und vervielfältigen sie menschliche Funktionen. Wie ein Schläger den Unterarm verlängere und die Wunden zufügenden Kugeln die Zähne ersetze, so bringt der Computer, das bisher außergewöhnlichste Werkzeug des Menschen, die Ausdehnung unseres Nervensystems mit sich; so weit, so gut.

Nun aber wirkt sich der Einfluß der neuen Werkzeuge am meisten auf unsere Erkenntnisfähigkeit aus: Durch die elektronischen Medien wird diese von der linearen und logischen Struktur und von der Fixierung auf kausal verbundene Argumente losgelöst und auf wiederholbare Momente und eine auf die Diskontinuität eingestellte Anordnung getrimmt; sie wird intuitiv arbeiten, mit Analogien und Assoziationen.

In diesem Zusammenhang diagnostizierte McLuhan zwei technologische Revolutionen in der Geschichte der Menschheit. In der Mitte des 15. Jahrhunderts potenzierte die Entdeckung des Buchdrucks die Fähigkeit des linearen Denkens: Die Wahrnehmung und die Rekonstruktion der Welt folgte dann der Logik einer Buchseite; die Anwendungen der Elektrizität (Telegraph, Telefon, Fernsehen, Computer usw.) ziehen eine neue Weltwahrnehmung, ja Weltkonstruktion nach sich, die man heutzutage, dreißig Jahre danach, am besten mit dem Begriff „Cyberspace“<sup>6</sup> beschreiben könnte.

Ganz nüchtern betrachtet, läßt sich diese Konstruktion als eine rigorose Mathematisierung der Welt darstellen: „Im Zentrum des Zukünftigen steht das ‚byte‘ und die Zahl.“<sup>7</sup> Pathetisch ausgedrückt, könnte man sagen: Das Haus

<sup>6</sup> Der Begriff „Cyberspace“ wurde 1984 von W. Gibson in seinem Roman *Neuromancer* (dt. 1987) geprägt.

<sup>7</sup> Vgl. G. Steiner, *Von realer Gegenwart. Hat unser Sprechen Inhalt?* München 1990, 155.

unseres Seins wird neu entdeckt und neu konstruiert: als ein Haus, das „aus Algorithmen erbaut“<sup>8</sup> ist. Welches Haus ist das? Was kann es leisten? Wer kann darin wohnen? Und vor allem: Welche Leichen verbirgt es in seinem Keller?

Schon McLuhan bediente sich zweier Sprachkulturen, um die Veränderung zu beschreiben; neben der nüchtern-analytischen Betrachtung hat er auf die mystisch-literarischen Traditionen zurückgegriffen, um seine Ängste und Hoffnungen zu thematisieren. *Understandig Media* ist noch ein doppelbödiges Werk: Die nüchterne Annahme, daß Technologien letztendlich nur eine „Verlängerung“ des Menschen seien, die das anthropologisch vorgegebene zwar beeinflussen, dieses aber mehr potenzieren als grundsätzlich transformieren, wird überlagert durch den Glauben, den McLuhan in den Werken G. K. Chestertons und in dem bilder-freundlichen Katholizismus fand. So konnte er sein Urteil über die Veränderung der menschlichen Wahrnehmung mit einer religiösen Vision verbinden, indem er glaubte, daß es die Grammatik des Wortes war, die die Menschen teilte und isolierte: Sie ermöglichte die Thematisierung der selbststüchtigen Interessen im Individualbereich und im nationalen Kontext.<sup>9</sup> Demgegenüber werden die elektronischen Medien und die elektronisch unterstützte Kommunikation die Menschheit des großen Dorfes in den Zustand der Seligkeit, ja geradezu des Paradieses zurückbringen.<sup>10</sup>

Dieser Glaube ist unter den Medientheoretikern keineswegs ausgestorben. Im Gegenteil: Er scheint die eigentliche Triebfeder der Faszination, wenn nicht gar der Forschung selber! Der „Information Superhighway“ und das „Internet“ inspirierten nicht nur die Redeweise von der Virtual reality<sup>11</sup>, sondern auch jene von der Virtual community. Einer der Gurus davon, Howard Rheingold, publizierte 1993 seinen ersten Erfahrungsbericht mit *The Virtual Community*<sup>12</sup> Sein Urteil lautet: Die neuen Medien haben die Menschheit bereits auf allen Ebenen radikal verändert. Als Individuen unterscheiden sich die Jugendlichen des Heute von denen der Generation vor McLuhan: Ihre Menschwerdung vollzieht sich nicht mehr als Alphabetisierung, deswegen lesen sie auch nicht mehr oder lesen anders als ihre Vorfahren – und sind auf ihre Art und Weise kom-

<sup>8</sup> N. Bolz, Am Ende der Gutenberggalaxis. Die neuen Kommunikationsverhältnisse. München 1993, 7.

<sup>9</sup> Vgl. McLuhan (s. Anm. 1), bes. 170-178.

<sup>10</sup> Vgl. ebd. 80: „The computer [...] promises by technology a Pentecostal condition of universal understanding and unity.“

<sup>11</sup> 1970 hat M. Krueger den Begriff „artificial reality“ geprägt; 1989 prägte J. Lanier den Ausdruck „virtual reality“. Vgl. H. Rheingold, Virtuelle Welten. Reisen im Cyberspace. Reinbek 1992.

<sup>12</sup> H. Rheingold, The Virtual Community. Homesteading on the Eletronic Frontier. Reading Mess. 1993; dt. Virtuelle Gemeinschaft. Soziale Beziehungen im Zeitalter des Computers. Bonn 1994.

munikativer; die Beziehungen von einer zur anderen Person funktionieren dank der medialen Vermittlung besser; schlußendlich ändert sich auch die politische Basis. Rheingold sieht in der Virtual reality einen der entscheidenden Durchbrüche zur Ausbildung einer demokratischen Gesellschaft. Die elektronische Agora wird das zustande bringen, was die wirkliche Agora nicht schaffen konnte, nämlich eine weltweite Gemeinschaft.<sup>13</sup> An die Stelle des alphabetisierten Alteuropa tritt die digitalisierte Weltgesellschaft. In einem Land, in dem die Bedeutung von der Raumbegrenzung in jeder Stadt dem Besucher sofort ins Auge springt, und zwar als eine Grenze zwischen Arm und Reich, als eine Grenze zwischen jenen, die gesellschaftspolitisch integriert sind, und jenen, die im Ghetto leben, kann die Vision einer Virtual community als eine radikale Utopie oder als Inbegriff einer radikalen Verdrängung oder gar als Zynismus gesehen werden. Man kann die Hoffnungen kaum besser zusammenfassen, wie dies Nicholas Negroponte, Professor für Medientechnologie am Massachusetts Institute of Technology, in seinem neuesten Buch *Being digital* tut:

Während die Politiker mit der Last der Geschichte zu kämpfen haben, wächst eine neue Generation heran. Durch die Digitalkultur ist sie von den alten Vorurteilen befreit. Die territorialen Grenzen, die die Basis für die Freundschaft, Zusammenarbeit, Spiel und Nachbarschaft festlegten, sind den Jugendlichen keine Grenzen mehr. So kann die Digitaltechnik eine natürliche Kraft sein, die die Menschen zu einer größeren Weltharmonie bringt.<sup>14</sup>

Die Doppelbödigkeit vom Nüchtern-Analytischen und Mystisch-Religiösen, die noch bei McLuhan zu beobachten war, hat bei den heutigen Kommunikationstheoretikern und Visionären der morgigen Gesellschaft einer organischen Sicht Platz gemacht. So fordern sie, die kulturtheoretisch entscheidende „Rhetorik der Gegenwart“ müsse an „ihren Technologien“ abgelesen werden, nicht aber „an ihren Diskursen“.<sup>15</sup> Dem Computer-Alltag sei „nur noch eine Kommunikationstheorie gewachsen, die sich nicht mehr an Gesprächskultur und Hermeneutik, sondern an der Theorie rekursiver Funktionen und Algorithmen orientierte“<sup>16</sup>; deswegen soll radikal Abschied genommen werden von den linearen Aufschreibesystemen, ganz gleich, ob man diese „Kultur“ oder „Geist“ genannt hat. Das Weltalter der Literatur sei verschieden vom Weltalter

<sup>13</sup> Vgl. ebd., v. a. die Kapitel „Daily Life in Cyberspace“, „Grassroots Groupminds“ und „Disin-formocracy“.

<sup>14</sup> N. Negroponte, *Being digital*. New York 1995, 230.

<sup>15</sup> Vgl. Bolz (s. Anm. 8) 7.

<sup>16</sup> Ebd. 37.



der Algorithmen.<sup>17</sup> Alles andere sei der Vergangenheit preisgegeben, und auf deren Wiederbelebung zu hoffen, sei nicht mehr als ein romantischer Traum.

Die Forderungen werden von einer geradezu inbrünstigen Religiosität mitgetragen; einer Religiosität, die von einigen Theoretikern bereits als Folge der zweiten Revolution – der Ablösung des Wortes durch das Bild – begriffen wird. Die Darstellung des Weges „von den Tafeln der Sumerer zu den Chips von Silicon-Valley“<sup>18</sup> ist in unserer Gegenwart zu einem theologischen Unternehmen geworden. In diesem Zusammenhang wird einer der kulturrelevantesten theologischen Diskurse geführt, wenn auch oft auf eine verdeckte Art und Weise.<sup>19</sup> So soll es auch nicht wundern, daß dieser Aspekt der Diskussion mich als Theologen am meisten interessiert und ich all jene Probleme im medientheoretischen Kontext, die dem heutigen Literaturwissenschaftler Kopfschmerzen bereiten und die Veränderung des Literaturbegriffs betreffen (die Fragen nach dem, was ein „Text“ sei, was Intertextualität heiße, welche Bedeutung im Zeitalter der Computer der Autor hat) eher als zweitrangig anschauere, verglichen mit den Hoffnungen (?), die an die Ablösung des Wortes durch das Bild geknüpft werden.

## 2. Die Religion des „Großen Dorfes“

Ist der Weg von den Tafeln der Sumerer nach Kalifornien wirklich ein Weg aus dem Reich von Zerwürfnissen in ein Reich des Friedens? Wie werden die Hoffnungen beschrieben, welcher Art von Theologie sind sie verpflichtet? Mit einer Klarheit sondergleichen nennt der Herausgeber des McLuhanschen Werkes, Lewis H. Lapham, in seiner Einleitung zur zweiten Auflage die theologische Logik beim Namen. Die neuen Medien haben eine postmoderne Vorstellungskraft mit sich gebracht, die er als „vor-christlich“ bezeichnet. Den alten paganischen Glaubenssystemen vergleichbar, schaffen die neuen Medien mitten im Chaos eine Gemeinschaft, indem sie zuerst beim wechselnden, weil zweitrangigen Inhalt konstante Bilder zur Stützung von Identität liefern. Oberflächlich betrachtet, denkt Lapham zuerst an den Starkult: Unabhängig von dem, was die Nachrichten an Krieg und Zerstörung zu berichten haben, lächeln uns die Stars, die „Celebrities“, von den Titelseiten der Illustrierten an. Sie lächeln, wie sie schon vor zwanzig Jahren gelächelt haben, und vermitteln – lächelnden Buddha-Bronzestaturen vergleichbar – dasselbe Sicherheitsgefühl.

---

<sup>17</sup> Ebd. 180.

<sup>18</sup> Ebd. 179.

<sup>19</sup> Deswegen ist auch der Vorwurf der „Rethologisierung der Wirklichkeit“ ein beliebtes Argument, um die Gegner und Kritiker der Kommunikations-theorien des digitalen Zeitalters zu überführen.

Wie das Pantheon der alten Kleingötter so nimmt das Pantheon der „Celebrities“ dem Durchschnittsamerikaner die Alltagsprobleme mit derselben Wirksamkeit ab wie die alten Götter: von Schmerz über den Zweifel bis hin zur Angst vor dem Tod.<sup>20</sup>

Das Fernsehen als die erste wirklich weltweite Religion, Video als die geläufige „Form ritueller Aktivität“ der Zeitgenossen<sup>21</sup>: Das aus Algorithmen erbaute Haus unseres Seins präsentiert sich dem Durchschnittszeitgenossen als das Haus der Bilderflut und der rituellen Wiederholung, und es beheimatet den Gegenwartsmenschen, indem es ihm das Gefühl der religiösen Unmittelbarkeit verleiht und die Möglichkeit einer reflektierenden Distanz beseitigt. Die Trennung von Wahrnehmung und Interpretation ist nicht mehr möglich. Das Wohnen in diesem Haus, d. h. der „Akt des Wahrnehmens besteht darin, Invarianzen zu konstruieren“<sup>22</sup>, und dies geschieht durch Isolieren, Auswählen, Scharfstellen und unendliches Wiederholen. Die Erzählgemeinschaft wird durch die sich immer neu konstituierende Kultgemeinschaft für die rituelle Wiederholung der potentiell unendlichen Videoclips ersetzt.

Einem solchen Wahrnehmungsverfahren kann nur Ästhetik gerecht werden. Und welche Ästhetik? Norbert Bolz wies darauf hin, daß solche Beschreibungen der Wahrnehmung und der Ritualisierung im Kontext der neuen Medien der ästhetischen Vision Friedrich Nietzsches verpflichtet sind, wenn dieser – etwa in *Wille zur Macht* (§ 569) – die Logisierung des Weltchaos, die Schöpfung, beschreibt.<sup>23</sup> Die Reduktion der Vielfalt durch Entscheidungen und die ritualisierten Fixierungen derselben markieren den Anfang und erlauben dem Menschen, sich als Bändiger des Chaos und als sein eigener Welterschöpfer zu erleben. Das neue Zeitalter, das mit der Virtual reality verbunden ist, macht demnach den Menschen zu einem „Knotenpunkt“ unendlich vieler Realitäten; nicht nur Allwissenheit und Omnipräsenz werden möglich; im Cyberspace scheint Zeit und Raum aufgehoben zu sein. Die ältesten religiösen Träume werden Wirklichkeit: Die elektronischen Bilder sollen Träger der Unsterblichkeit werden.<sup>24</sup>

Die konsequente Besetzung traditioneller religiöser Begriffe und Metaphern mit den neuen Inhalten, die aus jenem Haus stammen, welches aus Algorithmen erbaut ist, mag Theologen zwar verblüffen; diese aber sollen darüber nicht

<sup>20</sup> L. H. Lapham, Introduction to the MIT Press Edition. The Eternal Now. In: McLuhan (s. Anm. 1) IX-XXII, hier XXf.

<sup>21</sup> M. Ch. Taylor, E. Saarinen, *Imagologies. Media philosophy*. London 1994, *Televangelism* 1 und Video 12.

<sup>22</sup> J. Richards – E. von Glasfeld, *Die Kontrolle der Wahrnehmung* (zit. nach Bolz [s. Anm. 8] 39).

<sup>23</sup> N. Bolz, *Chaos und Simulation*. München 1992, 57-59.

<sup>24</sup> Vgl. Taylor (s. Anm. 21) *Televangelism* 7.

nur lächeln. In der medial strukturierten Welt-Zivilisation finden wir die faszinierendste Ausgabe einer Kultur, die, wie kaum eine andere, den totalitären Anspruch erhebt, der alleinige Lebens- und Sterbehorizont des heutigen Menschen zu sein: *Extra media nulla salus!* Obwohl von den Menschen gemacht, präsentiert sie sich ihnen als vorgegeben: ein *Mysterium tremendum et fascinans*: erschreckend und segensbringend zugleich.

Eine solche Beschreibung will bewußt die Rolle der neuen Medien mit der Rolle Gottes parallelisieren. Wie Gott die Welt erschaffen hat und diese im Dasein erhält, so auch die Medien: Sie erschaffen die Welt, erhalten sie im Dasein und lassen diese auch sterben. Dies trifft nicht nur auf die Einzelexistenz in der Öffentlichkeit zu, auch die globale Vision der gesamten Welt ist demgegenüber nicht immun. Hand in Hand mit der technischen Perfektionierung des Rechenpotentials der neuen Computer geht der „Glaube“ jener Medientheoretiker, die von den neuen Medien fasziniert sind. Dieser visiert aber die Rekonstruktion der „Leistung Gottes“ in der Entstehung der globalen Wirklichkeit von der Schöpfungswirklichkeit bis hin zur eschatologischen Hoffnung an. Und welcher Gott ist dies?

### 3. *Nihil contra deum nisi deus ipse*

Die neutral klingenden Selbstbezeichnungen für solche Beschreibungen – pagane und heidnische Religiosität – wird der christliche Theologe durch das scharfe Urteil der jüdischen Propheten, die solche Logik mit dem Prädikat „Götzendienst“ bezeichnet haben, ergänzen müssen. Und er wird, den jüdischen Propheten gleich, die Frage aufwerfen: Können die Götzen das leisten, was sie versprechen?

George Steiner polemisiert scharf gegen die Euphorie, die sich aus der Faszination der Technologie und der Medien ergibt und den Geisteswissenschaftler zur Kapitulation vor der Technik verführt.<sup>25</sup> Er warnte vor einem Untergang im Banalen und Sekundären. Dieser speise sich nicht nur, weil die elektronische Speicherkapazität und die Prozesse automatischer Abrufung des gespeicherten Wissens den Lebensnerv des individuellen Gedächtnisses schwächen,<sup>26</sup> sondern vor allem von daher, weil unsere Ästhetik im Bann des Formalen verhaftet bleibt. So sei die wissenschaftliche Forschung im Bereich der Literaturwissenschaft aufgrund der Nachahmung naturwissenschaftlicher Methodologien zur Verwässerung und Trivialisierung verurteilt.<sup>27</sup> Die Computerisie-

<sup>25</sup> Steiner (s. Anm. 7) 149 spricht vom „rhetorischen Leviathan der öffentlichen Medien“.

<sup>26</sup> Ebd. 22.

<sup>27</sup> „In der Naturwissenschaft kann Arbeit allerbesten Ranges durchaus kollektiver und kumulativer Art sein. Wissenschaftliche Berichte bringen neue Erkenntnisse und Methoden im Sinne nach-

rung bringe eine „neue Art des Gelehrtentums hervor; ein Gelehrtentum der Jungen und der ganz Jungen, die recht flexibel vor- oder antiliterarisch eingestellt“<sup>28</sup> und der Ästhetik des Formalen verfallen sind. Der philosophischen Reflexion dieser Moderne mit ihren leeren Unterscheidungen à la Derrida stellt Steiner die „Autorität des Logos“ gegenüber.<sup>29</sup> Er betont die niemals preisgebende Interdependenz zwischen der Funktion der menschlichen Sprache, der ästhetischen Erfahrung von Sinn und der Gegenwart Gottes.

Die These lautet, daß jede logisch stimmige Auffassung dessen, was Sprache ist und wie Sprache funktioniert, daß jede logisch stimmige Erklärung des Vermögens der menschlichen Sprache, Sinn und Gefühl zu vermitteln, letztlich auf der Annahme einer Gegenwart Gottes beruhen muß.<sup>30</sup>

Dem formalisierten Haus unseres Seins, das aus Algorithmen erbaut ist, setzt Steiner die auf dem Logos gegründete Ordnung entgegen.

In einer messerscharfen Kritik wirft Norbert Bolz Steiner interessanterweise nicht nur vor, daß dessen Beharren auf „Realpräsenz“ eine anachronistische Antwort auf die neuen Techniken der „Telepräsenz“ sei. Die eigentliche Kritik jedoch ist theologischer Natur. Bolz kritisiert Steiner, weil dieser nicht dem Gott der Juden und auch nicht dem der Christen in seiner Reflexion verpflichtet sei, vielmehr einem Gott, der als Requisite der Ideensphäre (neben Freiheit und Unsterblichkeit) beschrieben wird<sup>31</sup>; Steiner selber aber sei einer gnostischen Ästhetik verpflichtet.<sup>32</sup> Seine Aussage, „die daseinschaffende Tätigkeit des Dichters, Künstlers und [...] des Komponisten“ sei eine „Gegenschöpfung“<sup>33</sup>, bezeuge dies, und seine Formel „mundus contra mundum“<sup>34</sup> erinnere an die gnostische Formel „nihil contra deum nisi deus ipse“. „Wer eine Welt, nämlich die ästhetische Totalität eines Kunstwerkes, gegen die Welt setzen kann, muß selbst ein Gott sein. Der Künstler als anderer Gott und Gott als anderer Künstler – das ist die Matrix der gnostischen Ästhetik.“<sup>35</sup>

---

vollziehbarer oder widerlegbarer Thesen. Im Laboratorium, im Mathematikseminar lassen sich grundlegende Techniken der Wahrnehmung und der Manipulation lehren. Keine dieser drei Konstellationen ist im eigentlichen Sinne auf ästhetische Untersuchungen und Aussagen anwendbar, es sei denn auf ganz formaler linguistisch-textbezogener Ebene.“ (Ebd. 54)

<sup>28</sup> Ebd. 155.

<sup>29</sup> Ebd. 183-302.

<sup>30</sup> Ebd. 13.

<sup>31</sup> Bolz (s. Anm. 8) 178.

<sup>32</sup> Ebd. 176.

<sup>33</sup> Steiner (s. Anm. 7) 267.

<sup>34</sup> Ebd. 268.

<sup>35</sup> Bolz (s. Anm. 8) 177.

#### 4. *Incarnatio Dei*

Eine solch pauschale – und nur ästhetische – Transformation war, und hier ist Bolz zuzustimmen, niemals die Logik des biblischen Gottes. Diskontinuität und die Logik der Gegenwelten sind diesem Gott fremd, und die Begegnung und Auseinandersetzung mit anderen Wahrheits- und Heilsansprüchen im umfassenden Sinn des Wortes, das Sich-Einlassen auf andere Welten ist nicht etwas Nachträgliches; vielmehr gehört dies zum Wesen des Offenbarungsvorganges selber.<sup>36</sup>

Die biblische Tradition hat sich die Herausforderungen nicht suchen können; in der Vergangenheit fand sich die Begegnung mit anderen Welten und Kulturen meistens erzwungen durch militärische Konfrontationen. Vor allem durch Niederlagen wurde der jüdischen Tradition ein neuer hermeneutischer Rahmen unausweichlich vorgegeben. Dieser wurde allerdings weder pauschal angenommen noch pauschal verworfen oder zugunsten eines illusionären Gegenweltmodells verdrängt. Die gnostische Lösung war zwar immer die Versuchung, doch niemals der Weg der Offenbarung. Diese ging eher den Weg der mühseligen Transformation der vorgegebenen Herausforderung im Lichte der bisherigen Geschichte. Weder die auf Konfliktminderung ausgerichtete Angleichung an Kulturen noch die Vermeidung des Konfliktes und der Rückzug in ein geschlossenes Ghetto waren der Weisheit letzter Schluß, sondern eine dramatische Konfrontation. Faszination, Angleichung und Ablehnung hatten zwar einen begrenzten, keineswegs irrelevanten Ort, sie wurden aber durch eine Auseinandersetzung und Konfrontation, schlußendlich auch durch das Erleiden von Folgen solcher Begegnungen überholt. Deswegen konnten selbst die größten Katastrophen – wie die Katastrophe des Gottesvolkes par excellence im Exil – niemals mit Hilfe von Mythen, vom Ende der Geschichte und der Diskontinuität, bewältigt werden; das Vertrauen in die Transzendenz Gottes und seine göttliche Fähigkeit, auch in einer radikal neu anmutenden Situation Spuren seiner Inkarnation von neuem und überraschend zu offenbaren, ist der eigentliche *Movens* dieses Glaubens. Deswegen wird dieser Glaube auch nicht im Kontext der Herausforderung durch die totalitären Ansprüche des aus den Algorithmen gebauten Hauses unseres Seins und einer unendlichen, aber doch ritualisierten Religiosität der Bilderflut kapitulieren.

Was hat das konkret zu bedeuten?

Zuerst wird der dem jüdisch-christlichen Gott verpflichtete Theologe nach den „vertrauten“ Spuren der Inkarnation Gottes suchen und sich deswegen auch gegen den Zwang zur totalen Formalisierung, wie er seitens der von den

<sup>36</sup> Vgl. J. Niewiadomski, *Inkarnation als Inkulturation. Ein theologisches Triptychon*. In: *Evangelium und Inkulturation*. Hg. P. Gordan. Graz 1993, 27-49.

neuen Medien faszinierten Kommunikationstheoretiker ausgeübt wird, wehren; zwar wird auch er nicht bestreiten, daß in unserer Welt weltweite Kommunikation in vielen Lebensbereichen erfolgreich ohne Sprache stattfindet und unser aller Leben dadurch auch komfortabel gemacht wird, er wird aber auch an jene Inhalte und Beziehungsaspekte menschlicher Kommunikation erinnern, die mit den Daten und Instruktionen des Rechners nicht verglichen werden können. Mit Steiner wird er an der theologischen Priorität der Ästhetik im inhaltlichen Kontext festhalten, und er wird sich auch wehren gegen die euphorische Neueinschätzung unserer Gegenwart, die einen radikalen Bruch mit der Vergangenheit postuliert. Wie ihm die Redeweise, daß nach Auschwitz keine Geschichte mehr möglich sei, verdächtig mythologisierend vorkommen muß, wenn er an die noch größere Macht des sich in die Geschichte inkarnierenden Gottes glaubt, genauso skeptisch wird er jenen theologisierenden Einschätzungen des Zeitalters der Chips von Silicon Valley gegenüberstehen, die den damit begonnenen qualitativen Neubeginn unseres menschlichen Zusammenlebens prognostizieren. Und er wird schlußendlich nach Gründen fragen, warum die Theoretiker und Visionäre der digitalen Einheitskultur ausgerechnet jene religiöse Tradition als überholt betrachten und sie an den Pranger stellen, die ihrerseits die Vorstellung der einen Welt und der damit gekoppelten Vision der einen Menschheit in das menschliche kulturelle Bewußtsein brachte. Leistet womöglich der jüdisch-christliche Gott im zivilisatorischen Kontext etwas, was die anderen Götter unmöglich leisten können – und soll er deswegen „gewaltsam“ zum Schweigen gebracht werden?

##### 5. „Global village“: *dessen mysteria tremenda et fascinosa*

Für die begriffliche Analyse der bleibenden und neuen Akzente im Kontext der neuen Welt-Zivilisation und ihrer möglichen Beziehung zu der von ihr in Frage gestellten jüdisch-christlichen Offenbarung ist mir die Theorie des französischen Kulturwissenschaftlers René Girard hilfreich geworden.

McLuhan vergleichbar, ist auch Girard davon überzeugt, daß die Stammes-traditionen und die Logik des Dorfes selbst dann, wenn das Dorf zu einem Global village wird, keineswegs als überholt gelten dürfen. Girard verbindet mit dem Dorf allerdings andere Assoziationen und Werte als jene der globalen Harmonie.

Schon in der Vergangenheit war das Dorf alles andere als ein neutraler und konfliktfreier Begegnungsraum seiner Bewohner; die oft beschworene romantische Friedfertigkeit verdankte es mehr den unzähligen Sündenböcken und Verschleierungsstrukturen, weniger aber dem bewußt versöhnenden Handeln seiner Bürger. Die Komplexität technologischer Prozesse und Marktgesetze

und auch die mediale Struktur heutiger Kommunikationsvorgänge haben an solch archaischen Grundkonstellationen kaum etwas geändert.

Den Grund für den fehlenden qualitativen Fortschritt sieht Girard in einer anthropologischen Konstante, die er strukturell zu beschreiben sucht. Es ist die mimetische Struktur menschlicher Begierde. Girard wirft der ganzen abendländischen Tradition die Verkennung dessen vor, was Mimesis eigentlich sei: Diese läßt sich nicht auf oberflächliche Nachahmung reduzieren, vielmehr stelle sie die Triebfeder zwischenmenschlichen Verhaltens dar. In ihr ist die Quelle von Konflikten zu suchen. Sie kann zerstörerisch und konfliktbeladen sein; transformiert, umfaßt sie aber ästhetische und ethische Dimensionen, und sie baut menschliche Kulturen auf. Girard macht mit der Annahme ernst, daß der Mensch keineswegs ein rationales, sondern zuerst ein leidenschaftliches Wesen ist: Er begehrt, doch sein Begehren ist von Natur aus neutral und keineswegs thematisch fixiert. Deswegen kann auch dieses Begehren niemals endgültig befriedigt werden. Durch die auf die Aneignung gerichtete Nachahmung wird das menschliche Streben konkretisiert: Menschen begehren etwas, weil andere dasselbe begehren. Ob Objekte oder Verhaltensweisen, ob Positionen in den menschlichen Gesellschaften oder kulturelle Muster, Formen und Farben: Der primäre, durch die Faszination getragene Akt ist auf die aneignende Nachahmung gerichtet, deswegen aber auch niemals von der Rivalität befreit. Die mimetische Struktur der Konflikte verhindert die Lösung von Rivalitäten durch einfache Muster; selbst Verzicht auf Objekte, Positionen und Muster kann wiederum, durch Mimesis strukturiert, zur Quelle neuer Rivalitäten und Aggressionen werden.<sup>37</sup> Mechanisch wie spontan und, keineswegs durch bewußtes menschliches Handeln, findet nun die primäre Transformation des mimetisch strukturierten Strebens statt. Auf dem Höhepunkt mimetischer Konflikte schlägt die Aneignungsmimesis in die konfliktive Mimesis um: Die Gemeinschaft, in der jeder gegen jeden war, verwandelt sich in eine Gemeinschaft, in der sich alle gegen einen wenden. Bewirkt die Aneignungsmimesis die Entzweiung, so provoziert die konfliktive Mimesis die Verbündung aller gegen einen. Aus dem alles bedrohenden Chaos wird die alles begründende Ordnung. Mit solchen Rekonstruktionen versucht Girard den archaischen, gesellschaftlichen Ort anzugeben, aus dem die kollektiven Projektionen, aber auch Werte und Normen einer Gemeinschaft quasi automatisch entspringen. Es ist der gewaltsame Sündenbockmechanismus, der hier zur Sprache kommt.

---

<sup>37</sup> Vgl. von R. Girard das grundlegende Werk *Mensonge romantique et vérité romanesque*. Paris 1961, eine literaturwissenschaftliche Analyse von Romanen (v. a. Proust, Stendhal), die die romantische Lüge von der Authentizität und Autonomie des Helden entlarvt und diesen als Nachahmer fremder Begierden präsentiert. Vgl. auch Girards Werk zu Shakespeare: *A Theater of Envy*. New York 1991.

Dieser ist durch die Ausbildung der Hochkulturen zwar gebrochen, keineswegs aber endgültig überwunden.

Eine archaische Gesellschaft findet also immer wieder zusammen durch den Ausschluß von Sündenböcken. Dieser Ausschluß ist nicht etwas Sekundäres; er strukturiert das gesamte Leben einer primitiven Gesellschaft, ja er prägt sogar die primären Wahrnehmungskategorien, selbst jene von Raum und Zeit. Die ersten Unterschiede zwischen dem Draußen und dem Drinnen, dem Vorher und dem Nachher werden durch das Ereignis der Ausstoßung festgehalten: Der „Zwang“ zur Ausbildung der Identität durch Abgrenzung und Ausgrenzung hat demnach nicht biologische Ursachen, er stellt ein Stück der kulturellen Transformation der diffusen Aggressionspotentiale unter Menschen dar. Die kollektiven Projektionen schaffen aber auch den Inbegriff des Bösen und den Inbegriff des Guten für die jeweilige Gemeinschaft. Als jenes Monstrum, das durch Projektionen alle negativen Eigenschaften der entsprechenden Gesellschaft in sich vereinigt, wird das ausgestoßene Opfer zum Inbegriff des Bösen; die Entlastung, die ein solcher Projektionsvorgang für die Gesellschaft mit sich bringt, verwandelt aber das Monstrum in den Augen der Betroffenen zum Inbegriff des Guten. Der durch Gewalt geprägte Projektionsvorgang präsentiert sich demnach in einem doppelten Licht: als ein *Mysterium tremendum et fascinosum*.<sup>38</sup> Mit diesem Begriffspaar charakterisierte der deutsche Religionswissenschaftler Rudolf Otto schon 1917 das Wesen des Religiösen überhaupt.<sup>39</sup> Erschreckend und segensbringend, verflucht und vergöttlicht, gut und böse in einem: Aus der doppeldeutigen Gestalt des Sakralen lebte die archaische Religiosität, aus ihr schöpft die Ästhetik weiterhin ihre Kraft und dies jenseits der ethischen Schranken.

Dieser letztlich formalisierbaren Ästhetik scheinen sowohl Friedrich Nietzsche als auch die postmoderne mediale Wahrnehmung und Rekonstruktion unserer Welt verpflichtet. Die Logik der Isolierung, des Auswählens und des unendlichen Wiederholens stellt keineswegs den Inbegriff der „leeren Unterscheidungen“ dar, die unsere gegenwärtige Kultur in den Untergang, in das Banale und Sekundäre, treiben, wie Steiner vermutet. All jene kulturpolitischen Tendenzen, die aus der Faszination der Naturwissenschaft und des Formalen kommen und die unsere gegenwärtige ästhetische Wahrnehmung dominieren, spiegeln den „sakralen Schleier“ der digitalisierten Welt-Zivilisation wider. Dieser ist für den gesellschaftlichen Konsens unerlässlich, er stabilisiert Verhaltensweisen und ermöglicht politisches Verhalten. Bedenkt man aber, daß

<sup>38</sup> Vgl. R. Girard, *La Violence et le sacré*. Paris 1972; dt.: *Das Heilige und die Gewalt*. Zürich 1987.

<sup>39</sup> R. Otto, *Das Heilige. Über das Irrationale in der Idee des Göttlichen und sein Verhältnis zum Rationalen*. München 1987 (Nachdruck).



der Gründungsvorgang ein Projektionsmechanismus ist, so entpuppt sich die Transzendenz des erschreckenden und segensbringenden Mysteriums als ein Stück Täuschung, verbirgt doch der „Raum der Öffentlichkeit“ immer eine „Leiche im Keller“. Deren ästhetische Beseitigung und die daraufhin ausgerichtete kathartische Wirkung bringen nur die Wahrheit der Täter zum Ausdruck. Deswegen muß die dem Sündenbockmechanismus verpflichtete Kultur immer wieder neue, verschleiernde – religiöse – Utopien entwerfen: Die Vision einer Virtual community, die sich automatisch durch den Dienst der neuen Medien ergibt, scheint eine geradezu logische Folge dieser Ästhetik, eine radikale Utopie unserer digitalisierten Welt-Zivilisation – zugleich aber auch der Inbegriff der radikalen Verdrängung und des Zynismus; und dies deswegen, weil sie die Wahrheit der Opfer dieser Zivilisation unmöglich offenbaren kann.

Kann diese Wahrheit überhaupt wahrgenommen werden? Gerade angesichts der „Allmacht“ des mimetischen Verhaltens? Und wer ist ihr Anwalt? Am Beispiel der biblischen Religion kann Girard darauf hinweisen, daß und wie die Wahrheit der Opfer immer und immer wieder zum Vorschein kommt.<sup>40</sup> Im Unterschied zum sakralen Schleier der gesellschaftlichen Transzendenz, sieht er in diesen Impulsen „offenbarende Züge“ einer wahrhaft göttlichen Sicht. Diese sprengt immer wieder den gesellschaftlichen Konsens radikal, wird damit zum Anlaß für die Infragestellung der alten und ebenso Anlaß für die Suche nach neuen Ordnungen, Prinzipien und Regeln. In Analogie zu den Propheten der biblischen Religion, die diese „offenbarenden Impulse“ durch ihr Wort verkündet und in ihrem eigenen Geschick erlebt haben, die meistens gesellschaftliche Außenseiter waren und erst im nachhinein durch das Urteil der Geschichte „zur Geltung“ kamen, kann nun die Inspirationskraft einer neuen Ästhetik beschrieben werden. Diese ist keineswegs dem gnostischen Gegenweltmodell verpflichtet: Ihre Inspirationskraft ist der erfahrbaren Welt nicht äußerlich, sie bleibt bis in die letzten Sackgassen dieser Welt – selbst des schändlichsten Todes – mit ihr verbunden.<sup>41</sup>

Offenbarungstheologisch wird diese als eine Kraft zu begreifen sein, die die Partei der Opfer ergreift und in diesem Zusammenhang erst von der Einheit

---

<sup>40</sup> Vgl. R. Girard, *Des choses cachées depuis la fondation du monde*. Paris 1978; dt. (Auszüge): *Das Ende der Gewalt. Analyse des Menschheitsverhängnisses*. Freiburg 1983; *Le Bouc émissaire*. Paris 1982; dt.: *Der Sündenbock*. Zürich 1988; *La Route antique des hommes pervers*. Paris 1985; dt.: *Hiob. Ein Weg aus der Gewalt*. Zürich 1990.

<sup>41</sup> Das Ereignis des Kreuzes Jesu Christi bleibt der Inbegriff der Inkarnation Gottes und kann unmöglich formalisiert werden zum „spekulativen Karfreitag“. Zur theologischen Deutung des Todes Jesu im Kontext der Theorie Girards vgl. R. Schwager, *Jesus im Heilsdrama. Entwurf einer biblischen Erlösungslehre*. Innsbruck 1990. Vgl. J. Niewiadomski – W. Palaver (Hg.), *Vom Fluch und Segen der Sündenböcke*. Thaur 1995.

redet. Der jüdische Offenbarungsimpuls, wie er sich nicht zuletzt im Kontext des Schöpfungsglaubens eines Deuterojesaja artikuliert, bekennt den Einen Schöpfergott der ganzen Menschheit und koppelt dieses Bekenntnis an die Vorstellung der universalen Gerechtigkeit. Erst mit diesen Bildern ist die „Leistung Gottes“ in der Entstehung der globalen Wirklichkeit von der Schöpfung bis hin zur Vollendung entsprechend rekonstruiert.

Im Wort und in der Tat und auch im solidarischen Erleiden können die Spuren dieser im wahrsten Sinne des Wortes unverfügbaren göttlichen Kraft in der Geschichte Gestalt annehmen und sie damit stückweise transformieren.

In Hinblick auf die von uns diskutierte Problematik hieße dies, daß die für unsere kulturpolitische, religionsgeschichtliche und theologische Auseinandersetzung relevante Alternative nicht jene zwischen dem Bild und dem Wort sein kann, wie dies die postmoderne Diskussion vor allem im Kontext der neuen Medien uns einredet, sondern daß vielmehr der fundamentale kulturtheoretische Unterschied besteht zwischen jenen Riten, Mythen und Bildern, die zur Ausgrenzung von Opfern dienen oder diese Ausgrenzung verschleiern und glorifizieren, und jenen Riten, Mythen und Bildern, die auf eine Integration hin ausgerichtet sind.

Sieht man die kulturtheoretischen Revolutionen McLuhans in diesem Licht, so wird man bei aller Faszination doch feststellen müssen, daß sie an der gesellschaftspolitischen Realität nicht nur nichts verändert haben, sondern diese im Gegenteil verschleiern. Der Weg von den Tafeln der Sumerer zu den Chips von Silicon Valley ist demnach keineswegs der Weg aus dem Reich von Zerrwürfnissen in das Reich des Friedens? Die Visionen der Kommunikationstheoretiker über den paganen Lebenshorizont entpuppen sich zuerst als Neuauflegen eines Gewaltmythos, der zahlreiche Leichen im Keller des Hauses unseres Seins verbirgt. Das neue Haus ist demnach gar nicht so neu; wie die alten Häuser, so baut auch dieses sein Fundament auf Opfern, die es zu verbergen sucht.

Ein Unterschied aber besteht vielleicht doch: Wir wissen, daß wir die Erbauer dieses Hauses sind und die Opfer gerade Opfer unseres Tuns bleiben. Wir wissen – nicht zuletzt aufgrund der jüdisch-christlichen Offenbarung – auch um die gefährliche Doppelbödigkeit unserer Mythen. Und da wir dieses Wissen bewußt verdrängen wollen, rufen wir nach der Zensur. Die Forderung der Kommunikationstheoretiker nach einer Kommunikationstheorie, die sich ausschließlich „an der Theorie rekursiver Funktionen und Algorithmen“ orientiert<sup>42</sup>, ist nur ein Hinweis auf diesen Trend. Lapham irrt bewußt, wenn er die Religiosität unserer Zeit als „vor-christlich“ qualifiziert<sup>43</sup> und so den Anschein

---

<sup>42</sup> Vgl. Bolz (s. Anm. 8) 37.

<sup>43</sup> Lapham (s. Anm. 20) XXf.

der Unschuld noch einmal beschwört. Hier geht der Glaube der Theoretiker und Visionäre der digitalen Kultur Hand in Hand mit dem immer stärker werdenden philosophischen Impuls der „Neuen Rechten“.<sup>44</sup> Der tiefere Grund der Allianz liegt in der Ablehnung jenes Offenbarungsimpulses, der die Vision der Menschheit mit jener der universalen Gerechtigkeit verbindet und somit jeder partikulären Kultur ihre „Unschuld“ raubt. Es ist eine „post-christliche“, eine nicht mehr unschuldige – weil von den Opfern wissende, dieses Wissen aber verdrängende und so längerfristig auch gefährliche – Religiosität.

Angesichts der Vorherrschaft und des Erfolges der modernen Technologien wird die Frage nach den Kräften, die deren Mythen entschleiern und damit auch uns zu einer menschenwürdigen Reality und Community verhelfen, zunehmend brisanter. Die weltweite Digitalgemeinschaft wird automatisch durch Mythen, die der paganen Religiosität verpflichtet sind, permanent religiös verklärt; soll sie menschlich bleiben, muß sie permanent transformiert werden durch den Impetus der jüdisch-christlichen Religion. Diese Transformation findet keineswegs automatisch statt; sie wird geleistet durch jene Menschen, die sich dem offenbarungstheologischen Impuls nicht verschließen und sich dem reduktionistischen Kommunikationsbild widersetzen: anteilhabend an der Gegenwart, aber ihr doch nicht angeglichen, Kritik übend, stellvertretend mit den Opfern, solidarisch und wenn nötig auch mit ihnen leidend.

In diesem Zusammenhang wäre eine Allianz von Religion und Literatur, von Theologie und Literaturwissenschaft wünschenswert. Angesichts der Herausforderung durch die verschleiernde Utopie des aus den Algorithmen erbauten Hauses unseres Seins wäre eine inhaltlich fokussierte Beziehung dieser Größen einer der Beiträge zur Rettung der Humanität unserer weltweiten Kommunikationsgemeinschaft.

---

<sup>44</sup> Es ist jene neopagane Weltanschauung, die letztlich die Biologie der Ethik, der Ästhetik und der Theologie vorordnet und nur die „Macht der Tatsachen“ als das letztgültige Wahrheitskriterium ansieht. Vgl. J. Niewiadomski, Einmaligkeit und Anspruch. Jüdisch-christliche Tradition in einer multikulturellen Welt. In: ThPQ 142 (1994) 3-11, hier 6-8.

## MIMESIS UND OPFER – SÜNDE UND BEKEHRUNG WAS BEDEUTET THEOLOGISCHE KRITIK DER LITERATUR?

RAYMUND SCHWAGER

Was hat Theologie mit Literaturwissenschaft zu tun? Auf diese Frage kann man eine allgemeine Antwort versuchen. Ich möchte mit einer persönlichen Erfahrung beginnen. Seit über zwanzig Jahren arbeite ich mit einem Literaturwissenschaftler zusammen, und meine Theologie wurde zutiefst von ihm geprägt: René Girard, kein gewöhnlicher Vertreter seines Faches, sondern eine umstrittene Gestalt. Durch sein Werk ergaben sich für mich zahlreiche Zusammenhänge zwischen Literatur und Theologie, von denen ich einige kurz ansprechen möchte.

Am Ende seines ersten Buches stellt Girard die These auf, daß die meisten großen Romane mit einer Art Bekehrung des Helden enden, in der sich indirekt auch eine Bekehrung des Dichters widerspiegeln.<sup>1</sup> Beide – der Romanheld und der Dichter – würden sich von ihrem früheren Leben abkehren, denn angesichts des Todes zeige sich ihnen die Eitelkeit der Welt. Die Bekehrung erscheint so als ein erstes gemeinsames Thema zwischen Literaturwissenschaft und Theologie. Doch was ist mit dem Wort „Bekehrung“ näher gemeint, und wie kam Girard zu dieser These?

### *1. Romantische Lüge und romanhafte Wahrheit*

In einem Interview mit M. Jakob<sup>2</sup> gibt Girard die Schritte an, die ihn zur Entdeckung der „romantischen Lüge“ geführt haben. Nach seiner Ausbildung in einer akademischen Welt, die fast nur Interesse für die Besonderheiten und Originalitäten eines Schriftstellers hatte, sei ihm zunächst die große Ähnlichkeit zwischen der Eitelkeit(s)-Liebe bei Stendhal und dem Snobismus bei Proust aufgefallen. Gleichzeitig habe er bei Dostojewski in *Der ewige Ehemann* jenen eifersüchtigen Mann entdeckt, der nach dem Tod seiner Frau deren früheren Geliebten aufsucht, um von diesem Rivalen die Bestätigung für seine neue Liebe zu erhalten. In allen erwähnten Fällen zeige sich das gleiche Grundmuster: Der Rivale des Eifersüchtigen ist zugleich sein faszinierendes Vorbild. Da Girard noch bei anderen Autoren ähnliche Entdeckungen machte, drängte sich ihm die Überzeugung von einer tiefen Einheit aller großen Romane auf. In ihnen drücke sich eine alle Originalität übergreifende Wahrheit aus, die Wahrheit vom nachahmenden oder mimetischen Begehren. Danach bedarf das tiefe

<sup>1</sup> R. Girard, *Mensonge romantique et vérité romanesque*. Paris 1961, 289-312.

<sup>2</sup> M. Jakob, *Aussichten des Denkens*. München 1994, 155-176.

menschliche Streben eines Vorbildes, durch das es instinktiv, ja quasi-osmotisch geweckt wird. Der begehrende Gestus verlockt, das gleiche zu tun.

In *Die beiden Veroneser* zeichnet Shakespeare zwei junge Freunde, die all ihre Vorlieben teilen und sich wechselseitig nachahmend einander anpassen. Als sich beide verlieben, erwartet der eine von beiden, daß sein Freund auch diesmal seiner Wahl zustimmt und seine Erwählte ebenfalls für die beste Frau hält. Er erreicht dies auch, aber o Unglück! Gerade so wird aus dem teuersten Freund ein teuflischer Rivale. Das Schlimmste wird in dieser Komödie durch eine Reihe glücklicher Umstände und durch die unwahrscheinliche Großmut jenes Freundes verhindert, der ungewollt sein eigenes Betrogenwerden ausgelöst hat. Meistens endet der gleiche Vorgang bei Shakespeare aber weit weniger glücklich.

Die Wahrheit von der Nachahmung fremden Begehrens, die in Rivalität umschlägt, findet sich in vielen großen Romanen. Dabei löst sich meistens erst der sterbende „Held“ von jenen Vorbildern, die er während seines Lebens als Idole anbetend verehrt und zugleich als Rivalen gehaßt hat. Erst jetzt findet er in Wahrheit zu sich selber und zu den Mitmenschen. Sein früheres Leben erscheint ihm in einem ganz neuen Licht. „La conclusion est donc toujours mémoire“<sup>3</sup>, sagt Girard – das Ende und die Lösung sind immer eine sich umkehrende Erinnerung.

Im sterbenden „Helden“, in dem die ganze *conditio humana* aufscheint, findet ein schmerzlicher Verzichtsprozeß seinen Ausdruck, in dem der Dichter etwas von sich selber ausspricht. Stendhal, der Feind der Heuchler, behandelt sich selber als Heuchler am Ende von *Rouge et le Noir*. In *Schuld und Sühne* verzichtet Dostojewski selber darauf, sich bald für einen Über- und bald für einen Untermenschen zu halten. Girard schreibt dazu:

Der Romanschriftsteller erkennt sich jener Sünde schuldig, deren er seinen Helden/Mittler anklagt. Die Verfluchung, die Ödipus gegen andere geschleudert hat, fällt auf sein Haupt zurück. Genau diese Verfluchung drückt der berühmte Schrei von Flaubert aus: „M<sup>me</sup> Bovary, das bin ich!“<sup>4</sup>

Die schmerzhafteste Selbsterkenntnis ist nicht nur ein ethischer, sondern auch zutiefst ein künstlerischer Prozeß. Die großen schöpferischen Romane sind nach Girard immer die Frucht einer überwundenen Faszination: „Dieser Sieg

<sup>3</sup> Girard, *Mensonge romantique* (s. Anm. 1) 296.

<sup>4</sup> Ebd. 298 (Übersetzung vom Autor).

über die Eigenliebe, dieses Lassen der Faszination und des Hasses ist der entscheidende Augenblick für die Inspiration des Romans.<sup>65</sup>

*Mensonge romantique et vérité romanesque* – „Romantische Lüge und romanhafte Wahrheit“ – heißt das Werk, in dem Girard diese Zusammenhänge erstmals aufgezeigt hat. Unter „romantischer Lüge“ versteht er jene täuschende Überzeugung, gemäß der das künstlerische Genie aus eigener autonomer Schöpferkraft seine Gestalten entwirft, eine Überzeugung, die im akademischen Betrieb dazu geführt hat, überall die Unterschiede und die vermeintlichen Originalitäten der Dichter zu suchen und die entscheidenden Gemeinsamkeiten zu übersehen. Mit „romanhafter Wahrheit“ ist hingegen gemeint, daß die großen Dichter „Helden“ zeichnen, die alles andere als Helden sind, vielmehr eher andere sklavisch nachahmen, sie vergöttern und verabscheuen. Die Wahrheit der dichterischen Werke entspringt letztlich nicht einer besonderen schöpferischen Phantasie, sondern einem radikal-ehrlichen Blick auf das eigene vergangene Leben – dank jenes Abstandes, der durch eine Bekehrung gewonnen wird. Deshalb sind nach Girard alle „echten“ Dichter – *A la recherche du temps perdu* (M. Proust) – auf der Suche nach der verlorenen Zeit. Und dabei müssen sie Idole entthronen.

## 2. Idole und Götzen

Die täuschenden Begierden, die sich im Prozeß wechselseitiger Nachahmung hochschaukeln, erreichen leicht „phantastische“ Dimensionen. Im gefährlichen Wechselspiel entstehen Wahnvorstellungen mit monströsen Zügen. *Ein Sommernachtstraum* von Shakespeare zeichnet die wesentlichen Elemente dieses Prozesses, sofern man in den magischen Tropfen, die der König der Elfen in die Augen der Verliebten träufeln läßt, ein Bild für die instinktive Wirkung der Nachahmung sieht, wie sie der englische Dichter in anderen Dramen ausdrücklich beschreibt. Girard faßt seine Deutung des Sommernachtstraums so zusammen:

Glaubt in dieser Komödie eine Person, daß eine andere die Oberhand gewinnt, so vergleicht sie sich mit widerlichen Tieren. Während der Sommernacht – einer echten englischen Walpurgisnacht – wird die Pendelbewegung fortschreitender „emotionaler Hiebe“ immer rascher und rasender. Sie gleicht einem wahren Strudel, der die Wahrnehmung destabilisiert. Am Höhepunkt des Prozesses schieben sich die Bestien und Götter ineinander, sie vermischen sich, ja sie heiraten buchstäblich miteinander, und so entstehen die monströsen Gottheiten, wie wir sie in den Mythologien finden. Die

---

<sup>5</sup> Ebd. 299.

Heirat der Königin der Feen „Titania“ mit dem Weber Zettel, der einen Eselskopf trägt, ist burlesk und zugleich besonders aussagekräftig.<sup>6</sup>

Aussagekräftig ist diese burleske Heirat deshalb, weil Shakespeare damit ausdrücklich Anspielungen auf die Mythologie macht. Über die griechischen Tragödien, in denen sich ebenfalls die menschlichen Leidenschaften und die Götter und Göttinnen weitgehend vermischen, geht Girard bis in die archaischen Religionen zurück, um dort den Ursprung sakraler Vorstellung aus einem Prozeß nachahmender Begierde und kollektiver gewalttätiger Ekstase zu finden. In einem letzten Schritt bemüht er sich nachzuweisen, daß die tiefsten Inspirationen der großen Religionen aus Bekehrungsprozessen entstanden sind, die gegen die Mythologie und gegen das in ihnen sich äußernde nachahmenderivalisierende Begehren gerichtet waren. Aus den Prozessen schmerzhafter Loslösung konnte oft auch eine künstlerische Kraft entspringen, wie etwa die dramatisch-poetischen Dialoge im Buch Hiob zeigen. Zur vollen Bekehrung kam es nach Girard aber erst innerhalb des Geschickes Jesu und in der Begegnung mit seinem Kreuz, was sich nicht nur theologisch, sondern auch von der Literaturgeschichte her aufzeigen lasse.<sup>7</sup>

### 3. Der gefallene Mensch und die dichterische Fiktion

C. Bandera arbeitet in seinem Werk über die Entstehung der typisch modernen literarischen Fiktion heraus, welche Rolle die Meditation des Kreuzes und das neue Verständnis der Bekehrung dabei gespielt haben.<sup>8</sup> Er zeigt zunächst, wie die Zeit der Renaissance und die folgenden Jahrhunderte von einer nachahmenden Begierde besessen waren. Alle, die sich an der Dichtung interessierten, sahen in Vergil und vor allem in seinem Epos *Aeneis*, das den Ursprung Roms aus der Heldenlinie von Troja erzählt, ein faszinierendes, ja ein total dominierendes Vorbild.<sup>9</sup> Dennoch scheiterten alle Versuche einer gelungenen Nachah-

<sup>6</sup> Korrigierte Übersetzung aus R. Girard, *Der tragische Konflikt*. In: *Das Tabu der Gewalt*. Hg. H. Fässler. Innsbruck 1987, 63-76, hier 67.

<sup>7</sup> „As the criteria for assessing cultural arrangements generally, and literary traditions specifically, Girard has proposed the victim and the truth about the victim. He has suggested that the real task of literary criticism has just begun, and that at its center is the Cross. With the Cross as his hermeneutic principle, Girard's work deconstructs literary deconstruction and replaces its purely literary vertigo with intellectual and moral vigor.“ (G. Bailie, *Violence Unveiled. Humanity at the Crossroads*. New York 1995, 8)

<sup>8</sup> C. Bandera, *The Sacred Game. The Role of the Sacred in the Genesis of Modern Literary Fiction*. Pennsylvania 1994.

<sup>9</sup> Vgl. ebd. 175-196. „What was really admired in the ‚perfect genius‘, the ‚solid judgment‘, the ‚vast capacity‘ of the heroic poem was its mysterious and fascinating ability to generate unani-

mung. Warum? Die *Aeneis* war einerseits ein ernüchterndes, ja für römische Begriffe ein sehr selbstkritisches Werk, andererseits blieb es der Welt der Mythologie verpflichtet. Die Selbstkritik zeigt sich darin, daß Vergil das glorreiche römische Imperium weder auf einen ewigen Plan noch auf einen göttlichen Willen zurückführt. Unter den Göttern und Göttinnen zeichnet er solche, die Aeneas auf seinem Weg nach Rom beschützen, und andere, die ihm schaden, wo sie nur können. Im entscheidenden Augenblick, als es zum letzten Kampf zwischen den Troern und den Latinern, zwischen Aeneas und seinem letzten großen Gegenspieler Turnus kommt, erklärt Jupiter, nach Vergil der allmächtige Vater und des Weltalls höchster Beherrscher, angesichts des Streites unter den Göttern und Göttinnen ausdrücklich seine Neutralität:

Was für ein Glück heut jedem und welche Hoffnung sich bietet, / Rutulern oder Troern, ich will keinen Unterschied machen, / [...]. Heil wie Verderben / schaffe ein jeder sich selbst. Gleich bin ich als König für alle. / Walte das Schicksal denn frei.<sup>10</sup>

In scharfer Kritik des römischen Selbstverständnisses führt Vergil die ganze glorreiche Geschichte seines Vaterlandes nur auf ein zufälliges Walten des Schicksals<sup>11</sup> und auf einen zufälligen Sieg in einem fast endlosen Gemetzel zurück.<sup>12</sup> Sein großes Epos zeigt, wie er sich selber von der idolhaften Verehrung des eigenen Imperiums distanziert und sich insofern bekehrt hat. Verglichen mit dem christlichen Verständnis von Bekehrung, blieb Vergil aber auf halbem Weg stehen. Aeneas kämpft und tötet immer nur im Blick auf kom-

---

munity, to elicit widespread, universal agreement; that, somehow, it was capable of producing a meaning that nobody would question, and thus appeared to hold the key to the meaning of meaning. [...] Now, that is precisely the kind of greatness the epic, 'the principal and most sublime part of all poesie,' and, a fortiori, poetry in general had lost forever and no amount of poetic sensitivity and craftsmanship would restore." (Ebd. 130)

<sup>10</sup> Vergil, *Aeneis* X, 107-113. Leipzig 1943, 286.

<sup>11</sup> „That was Virgil's extraordinary and terrifying discovery: Rome, human civilization, emerges out of a situation in which every member of the group is equally threatened with violent extinction, unless the death of one in the group deviates from that violent uniformity and becomes different from all the other deaths. But whether or not such a difference or deviation will occur and put an end to undifferentiating violence, is something radically uncertain. Fate can only be discovered a posteriori.“ (Bandera, *Sacred Game* [s. Anm. 8] 143)

<sup>12</sup> „Virgil places special emphasis on the contagious character of this violence. [...] Perhaps nothing is so characteristic of the final books of the *Aeneid* as the deliberate multiplication of parallels between the enemy factions.“ (Ebd. 149) „These are fratricidal wars, wars among equals, among people destined to live in *pace eterna* [...]. William R. Nethercut is right when he points out that ‚it would be a mistake to insist that Aeneas is all duty and all order, while seeing Turnus as all chaos. Furore is not the special property of one sex or side; its figure throws a shadow over all the action of the epic, driving Trojans and Latins alike.“ (Ebd. 150)



menden Ruhm oder aus Rache für erlittenen Schaden. Das Epos endet nicht mit einer inneren Loslösung des Helden von seinem Tun, sondern mit einem letzten Ingrimm. Weil Aeneas bei seinem besieigten Gegner Turnus ein Beutestück sieht, das dieser einem seiner getöteten Waffengefährten, Pallas, abgenommen hat, wird der fromme Vater, wie Vergil ihn nennt, von einer letzten Leidenschaft ergriffen.

[...] da fuhr er in rasendem Ingrimm / glühend empor: „Du willst mit dem Raube der Meinen bekleidet / mir entrinnen? Nein! Dich tötet Pallas, und Pallas / opfert dich der Rache in deinem sündigen Blute.“ / Riefs, und zornig durchstieß er mit dem Schwerte des Feindes / dargebotene Brust; da sanken erkaltet des Turnus / Glieder, und seufzend entfloß sein zürnender Geist zu den Schatten.<sup>13</sup>

Mit diesem Akt ingrimmiger Rache und dem Entfliehen des zürnenden Geistes des Getöteten endet das Epos. Trotz dieses Ausklangs und trotz des maßlosen Preises an Blut konnte das Werk römisches<sup>14</sup> und lange Zeit auch christliches Empfinden faszinieren. Warum? Der Kunst des Vergil gelang es, das endlose Töten unter den Helden so darzustellen, daß es wie ein Opfertöten erschien. „Im entscheidenden Moment“, so Bandera, „ist Aeneas in den Augen von Vergil nicht der Sieger, sondern der Opferer, der Priester, der den sakralen Schlag ausführt, der das Opfer tötet, das zum Eckstein für die Gründung einer neuen Stadt wird“<sup>15</sup>. Bei aller Distanz zum Götterglauben stand Vergil der Opferwelt noch sehr nahe, und er dürfte erahnt haben, daß die soziale Ordnung über Opfern aufgebaut wird.

Durch den christlichen Impuls ist die sakrale Opferwelt in eine Krise geraten. Seit Paulus und Augustinus wurde der heroische antike Wille, Städte und Imperien durch Opfer zu gründen und zu erhalten, schrittweise durch den Willen abgelöst, das wahre eigene Selbst zu finden. In der heroischen Leidenschaft zum Kampf wurde die Sünde entdeckt, und dem gläubigen Blick zeigte sich Christus nicht mehr als ein Jupiter im Himmel, sondern vor allem als der Mann

<sup>13</sup> Aeneis XII,946-952 (s. Anm. 10) 391.

<sup>14</sup> Vgl. zur Rolle Vergils in der römischen Zeit: „More than any other book it dominated Roman education and literature. It became a ‚set book‘ for centuries of schoolboys and was admired by almost every writer from Petronius to St. Augustine. Seivius composed his massive commentary on its interpretation, text, grammar, and mythology; Donatus expatiated on the moral lessons to be drawn from it; Macrobius devoted his Saturnalia to a discussion of its problems. It survived both the rise of Christianity and the fall of Rome.“ (C. B. Bowara, zit. nach Bandera, Sacred Game [s. Anm. 8] 179f)

<sup>15</sup> Ebd. 153. „What gives meaning to the abrupt end of Virgil’s poem is not so much Aeneas’s victory but the sacrifice of Turnus“ (ebd.).

am Kreuz und als das Opfer der Gewalt. Dieses neue Vorbild des Schmerzensmannes trat in Kontrast zum alten Vorbild Aeneas und führte damit zu einem neuen Verständnis von Bekehrung.

Der Dichtung eröffneten sich dadurch neue Dimensionen. Auf dem Hintergrund von Paulus und Augustinus entdeckten vor allem Cervantes und Calderón bisher kaum erforschte Abgründe der Leidenschaft. Im Bann ihres „Zaubers“ können sich Menschen auch im guten Glauben irren und mit bester Absicht etwas tun, was böse endet.<sup>16</sup> Damit erschlossen sich der dichterischen Fiktion ganz neue Möglichkeiten des Spiels, der Intrige und der Tragik<sup>17</sup>, um die geheimnisvollen Tiefen der menschlichen Existenz auszuloten. Zum neuen Thema der Dichtung wurde der gefallene Mensch – *Paradise lost* (Milton)<sup>18</sup> –, wobei der Fall normalerweise nicht mehr an Adam illustriert werden mußte. Cervantes, Calderón, Shakespeare und viele andere zeigen, wie alle Menschen sich durch instinktive Nachahmung, durch Eifersucht und Rivalität in ausweglose Situationen verlieren. Während Descartes das menschliche Wissen in neuer Weise auf die Selbstgewißheit des Ichs gründen wollte, zeichnete die große Dichtung zur gleichen Zeit dieses Ich als einen Sklaven, der ganz von der Meinung anderer abhängig ist und verzweifelt sucht, diese Abhängigkeit zu verbergen.<sup>19</sup> In *Das Leben ist ein Traum* stellt Calderón einen unmittelbaren

<sup>16</sup> „It has been said of Shakespeare that in Othello he conveys ‚one of the essential moral experiences, the painful discovery that human impulses for good can by a mysterious process turn into something evil and destructive‘ [...]. It could be said equally well of Cervantes, at least from the Quijote on.“ (Ebd 197f)

<sup>17</sup> „Thus poetic fiction, driven by desire, is presented as something capable of fictionalizing the truth or draining the real of its reality, which is something very different from the purely formal notion that poetic fiction is a mimetic representation of reality Aristotelian style. It must also be pointed out that this fictionalization of the truth always takes place within the context of an interpersonal relationship. It can be said that, in the novelistic world of Cervantes, it takes at least two to get into trouble. [...] Cervantes’s profound interest lies in the exploration of how the real one is lost or given up for the sake of the fictitious one.“ (Ebd. 200f)

<sup>18</sup> When Milton „chose the universal Christian ‚epic‘ of the Fall of man and the historical journey of his redemption, he was probably choosing the only way to go beyond Virgil: anything less would be either out of place or already contained in Virgil“ (ebd. 183). „To say that Calderón’s best drama is a profound meditation on the fallen condition of humanity is not enough. What is really at the heart of his dramatic intuitions is the observation that the individual is actually attracted to, drawn toward, the unhappy consequences, the misfortunes, of his fallen condition.“ (Ebd. 205)

<sup>19</sup> „Calderón’s individuals know that the sacrificial demand is a cruel demand imposed on them by the group, or more precisely by the full, honorable, members of the group. They know they are surrendering their power of free choice and individual responsibility to something alien, imposed on them from outside. [...] So what is really at issue in the problematic working of the law of honor is its collective character; the old unanimity around the victim is cracking everywhere. In Calderón’s victimizing law of honor what we have is no longer the old unhesitating group which knows its victim and does the job in perfectly good conscience, but a bunch of accomplices

Zusammenhang zwischen der Bühne und einer schonungslosen Sicht auf den Menschen dar, indem er Clarin – ein Symbol des Theaters – sagen läßt, daß es auf der Bühne kein besseres Fenster gibt, um andere Menschen in ihrer Nacktheit zu sehen als jenes, das einer selber ist: Bei allen Schauspielen sieht der Mensch seine eigene Schamlosigkeit.<sup>20</sup>

Diese neue Sicht des gefallen Menschen, die sich wesentlich von der Welt Vergils, den man dennoch verehrte, abhob, hatte ihren Ursprung nicht in einer psychologischen Selbstbetrachtung. Sie entsprang vielmehr der christlichen Betrachtung des Sündenfalls und des Kreuzes. Vom Mittelalter an führte, wie Bandera überzeugend nachweist, vor allem ein spiritueller Prozeß, nämlich die „devotio moderna“, mit einer intensiveren Meditation des Kreuzes und der entsprechenden Gewissenserforschung, zum Entstehen der modernen Dichtung mit ihren Elementen der Fiktion. Diese Dichtung blieb bis in die neuere Zeit hinein – als Beschreibung des gefallen Menschen – an ihren christlichen Ursprung gebunden. Wie aber steht es heute?

#### 4. Ahnen des Antlitzes Gottes und Rivalität mit dem Schöpfer

George Steiner kritisiert in seinem Werk *Von realer Gegenwart*<sup>21</sup> das Sekundäre und Parasitäre des modernen Literaturbetriebs. Über alle bekannteren Autoren würden Tausende von Arbeiten geschrieben, die das Verständnis doch kaum weiterbringen, sondern sich nur im Kreise drehen. Eine „tonangebende Tollheit“ von sekundärem Diskurs infiziere unser Denken und unsere Sensibi-

---

playing a role and sworn to secrecy. The collective sacrificial ritual has become a theatrical performance, a comedy of innocence played not in fear of a sacred power, but in fear of the other; for every playing accomplice knows what the others know, and pretends not to know [...]. These honor-obsessed husbands are insanely jealous. And this jealousy terrifies them; they make efforts to conceal it, they do not want to face it, but cannot help themselves; it comes out uncontrollably, in spurts.“ (Ebd. 209-212) „In reference to vengeance and murder, it is not the ‚law of honor‘ that makes the decisive difference, but the presence or absence of jealousy. Jealousy is the active ingredient, the triggering mechanism.“ (Ebd. 216) „If Shakespeare’s theatre is ‚a theatre of envy‘, Calderón’s is a theater of jealousy. In Calderón jealousy is not just a particular existential condition among many, one sin among others; it is at the root of sin, a cipher and a symptom of human sinfulness or fallen condition.“ (Ebd. 221)

<sup>20</sup> „Que no hay ventana más cierta / que aquella que, sin rogar / a un ministro de boletas, / un hombre se trae consigo; / pues para todas las fiestas, / despojado y despejado / se asoma a su desvergüenza“ (Vv. 1166-77). Eine völlige Verständnislosigkeit für Calderón verrät die falsche deutsche Übersetzung von E. Gürster, Stuttgart 1957, 35: „Denn es sind die besten Fenster, / Die der Mensch mit sich herumträgt, / Wo man ohne ein Billett / Unbefangen, unbezwungen / Bei den größten Festlichkeiten / Ohne Scheu geschwind hindurchguckt.“

<sup>21</sup> G. Steiner, *Von realer Gegenwart*. Hat unser Sprechen Inhalt? München 1990. Vgl. Interview mit M. Jakob. In: *Aussichten des Denkens* (s. Anm. 2) 201-215.

lität. „Der Geist unseres Zeitalters ist der des Journalismus.“<sup>22</sup> Dieser Journalismus ist aber nichts anderes als die durch neue technische Mittel unterstützte Tendenz zur Nachahmung, die zu einer Welt von Spiegelungen führt. Steiner setzt sich deshalb ausdrücklich mit der Postmoderne und der Mode der Dekonstruktion auseinander, die alle festen Bedeutungen in ein Spiel von Masken, Leerstellen und Verschiebungen auflösen will.<sup>23</sup> Dabei sieht er – wohl mit Recht – das eigentliche Problem nicht in den Literaturwissenschaften, sondern anderswo:

Die Klassiker der Dekonstruktion, so etwa Derrida oder Paul de Man, sind „Fehldeutungen“ nicht von Literatur, sondern von Philosophie; sie richten sich an philosophische Linguistik und die Theorie der Sprache. Die Köpfe, denen sie die Maske vom Gesicht zu reißen suchen, sind die Platos, Hegels, Rousseaus, Nietzsches oder de Saussures. Die Dekonstruktion hat uns nichts über Aischylos oder Dante, über Shakespeare oder Tolstoi zu sagen.<sup>24</sup>

Dennoch ist die Dekonstruktion – auch nach Steiner – auf ihrem Gebiet nicht direkt widerlegbar, weil der Mensch tatsächlich eine Existenz wählen kann, die einem Spiegelkabinett gleicht und in der alles zum verneinenden Spiel und zu bloßen Spiegelungen wird. In dieser Existenzform löst sich aber auch die Spra-

<sup>22</sup> Ebd. 42f. „In den Geisteswissenschaften und der erweiterten Philosophischen Fakultät (jedoch) ist es nicht der Journalismus stricto sensu, der die Rolle eines Dynamo für das Sekundäre spielt. Es ist der akademische Bereich und jener immens einflussreiche, wenn auch komplexe Sektor des Akademisch-Journalistischen. Es sind die Universitäten, die Forschungsinstitute, die akademische Presse, die unser Byzanz darstellen.“ (Ebd. 48) „Die ganze Vorstellung von Forschung in moderner Literaturwissenschaft wird beeinträchtigt von der offenkundig falschen Voraussetzung, daß Zehntausende junger Leute irgend etwas Neues und Zutreffendes über Shakespeare oder Keats oder Flaubert zu sagen haben. In Wahrheit ist die Masse der Doktorarbeiten und Habilitationsschriften, die als ‚Forschung‘ auf literarischem Gebiet gemeint sind und dementsprechende Veröffentlichungen nach sich ziehen, nichts weiter als ein grauer Morast.“ (Ebd. 54)

<sup>23</sup> „Für ihn [den Dekonstruktivisten] ist jedes Kriterium, das darauf abzielt, die Grenzen zulässiger Definition und Relevanz abzustecken, das Schranken errichten will zwischen dem, was mit einem semiotischen Akt erdenklicherweise gemeint sein könnte, und dem, was nicht gemeint sein kann, selbst schon nichts als ein weiterer rhetorischer Schachzug. Vorstellungen von Bedeutung sind immer Übertretungen. Neue Masken wachsen unter der Haut.“ (Ebd. 175)

<sup>24</sup> Ebd. 172. „Die Negationen des Poststrukturalismus und gewisser Varianten der Dekonstruktion sind ganz genauso dogmatisch, so politisch wie es die positivistischen Gleichsetzungen des archivarischen Historismus waren. Das Postulat von der ‚Bedeutungsleere‘ ist nicht weniger ein a priori, nicht weniger ein Fall von despotischem Reduktionismus als es beispielsweise die Axiome ökonomischer und psychosozialer Kausalität hinsichtlich der Erzeugung von Bedeutung in Literatur und Kunst im Pragmatismus und Szientismus der Jahrhundertwende waren.“ (Ebd. 231)

che und jede verbindliche Kommunikation auf. Steiner kommt deshalb zur Folgerung:

Ohne „Gottes Tod“ bestätigen oder leugnen zu müssen [...], lehrt uns die Dekonstruktion, daß es dort, wo es kein „Antlitz Gottes“ gibt, dem sich das semantische Merkmal zuwenden könnte, keine transzendente oder entscheidbare Verständnismöglichkeit gibt. Der Bruch mit dem Postulat des Heiligen ist der Bruch mit jedweder stabilen, potentiell zu bestätigenden Bedeutung von Bedeutung.<sup>25</sup>

Wenn echte Verständigung und wahre Kunst bleiben sollen, bedarf es folglich der Abkehr vom Journalistischen und vom Wirbel der Dekonstruktion. Es bedarf der Umkehr, des Horchens auf eine neue Wirklichkeit und des Ahnens des Antlitzes Gottes. Steiner geht ganz anders vor als Girard und kommt doch zu einem ähnlichen Ergebnis, wenn er sagt: „Der archaische Torso in Rilkes berühmtem Gedicht sagt zu uns: ‚Du mußt dein Leben ändern.‘ Und das sagen alle Gedichte, Romane, Dramen, Gemälde, Musikstücke, denen zu begegnen sich lohnt.“<sup>26</sup>

Dennoch sind Kunst und Religion keineswegs identisch. Direkter als Girard, hebt Steiner auch die innere Problematik des künstlerischen Aktes hervor. Dieser gehöre – seit Aristoteles – in den Bereich der Nachahmung, der Mimesis. Entscheidend ist aber nicht die Nachahmung der äußeren Natur. Deshalb wird die Kunst von manchen eher der „Poesis“ als der „Mimesis“ zugeordnet. Dennoch bleibe auch die Poesis, wie Steiner ausdrücklich vermerkt, mimetisch, und zwar mimetisch im girardschen Sinn, wonach in erster Linie fremdes Streben nachgeahmt wird und daraus die Tendenz zur Rivalität entsteht. Steiner sagt:

Ich glaube, daß die daseinschaffende Tätigkeit des Dichters, des Künstlers [...] Gegenschöpfung ist. Der motivierende Impuls, der die Zeugung bedeutungsvoller Formen zum ersten Schöpfungsakt in Beziehung setzt, zum Ins-Dasein-Treten des Daseins [...], ist nicht mimetisch in irgendeinem neutralen oder huldigenden Sinne. Er ist

<sup>25</sup> Ebd. 177. „Was ich bekräftigen möchte, ist die Intuition, daß dort, wo Gottes Gegenwart keine haltbare Voraussetzung mehr ist und wo Seine Abwesenheit kein erlebtes, ja überwältigendes Gewicht mehr hat, bestimmte Dimensionen des Denkens und schöpferischen Tuns nicht mehr zugänglich sind“ (ebd. 299).

<sup>26</sup> Ebd. 189f. „Am Ende dieses Gedankenganges möchte ich die These aufstellen, daß sie [die Rationalisierungen der Dekonstruktion] ein Zurückweichen radikalerer Art verschleiern, daß das peinliche Berührtsein, das wir empfinden, wenn wir Zeugnis ablegen vom Dichterischen, vom Eintritt des Mysteriums der Andersheit von Kunst und Musik in unser Leben, metaphysisch-religiöser Art ist“ (ebd. 235).

radikal antagonistisch. Er ist der einer Rivalität. In allen substantiellen Kunst-Akten pocht eine wütende Fröhlichkeit. Die Quelle ist die liebenden Zornes. Der menschliche Macher wütet dagegen, daß er *Nachfolger* ist, daß er gegenüber dem ursprünglichen und ursprungstiftenden Mysterium des Formens der Form ewig Zweiter bleiben wird.<sup>27</sup>

Diese Aussagen über den Urakt des künstlerischen Gestaltens erinnern unmittelbar an die Erzählung vom Sündenfall im Paradies, wo die Schlange verspricht: „Ihr werdet sein wie Gott!“ Das rivalisierende Nachahmen ist für Steiner – wie für Girard – eine Grundproblematik des menschlichen Lebens und des künstlerischen Schaffens. Auch nach ihm kann diese Problematik nicht durch irgendwelche Konstruktionen oder Dekonstruktionen, sondern nur von Gott her überwunden werden. „Der Wahrheit und dem Bedeuten Schönheit zuzuschreiben, ist entweder eine rhetorische Floskel, oder es ist ein Stück Theologie.“<sup>28</sup> Doch nochmals: Welcher Gott oder welche Gottheit sind hier gemeint? Etwa das Epiphane bei Handke? Dieses dürfte wohl viel zu zweideutig sein.

J. Niewiadomski weist in seinem Beitrag zu diesem Band auf die moderne Medienwelt hin, in der alle klaren Bedeutungen sich in Spiele von Assoziationen, Masken und Verschiebungen auflösen. Im Keller des modernen Hauses liegen aber auch Leichen, denn die moderne Welt produziert zahllose Opfer. Niewiadomski betont deshalb, daß angesichts des Bildertanzes nur aus der Perspektive dieser Opfer eine Wahrheit gewonnen werden kann. Ich bin gleicher Ansicht, und dies ist mehr als eine private Meinung: Alle größeren theologischen Strömungen unserer Zeit – wie Befreiungstheologie, Theologie nach Auschwitz, Feministische Theologie – versuchen „Wahrheit“ aus der Perspektive von Opfern zur Sprache zu bringen. Das gleiche dürfte auch weitgehend von der Dichtung gelten. Karl-Josef Kuschel hat in seiner vergleichenden Studie *Jesus in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur* (1978) herausgearbeitet, daß der Mann aus Nazaret – zwar nicht als Gottessohn, wohl aber als Mann der Schmerzen und als Opfer der Gewalt – die große Bezugsgestalt in der deutschsprachigen Nachkriegsliteratur darstellt. Im Eintreten für die Opfer wolle auch diese Dichtung nicht nur unverbindliche, dekonstruktive Spiele betreiben, sondern etwas Wahres sagen. Allerdings kann auch diese Einstellung nochmals doppeldeutig werden. Da in der heutigen Welt die Opfer der Unterdrückung starke öffentliche Beachtung finden, hat sich eine politische

<sup>27</sup> Ebd. 267. „Doch sie [die Künstler] tun das mit einem Empfinden, das ich als eine hohe, beständige *invidia* definieren möchte, als frommen oder erzürnten Neid“ (ebd. 268).

<sup>28</sup> Ebd. 282.

Strategie herausgebildet, die für sich oder die eigene Gruppe bewußt den Opferstatus reklamieren will, um auf diese Weise Aufsehen zu erregen, Vorteile zu gewinnen oder gar Macht zu erstreben.<sup>29</sup> Diese Strategie verdreht jedoch das jüdisch-christliche Anliegen, für die Opfer einzutreten. Die Erzählung von Jesus als dem Opfer von Gewalt bedarf deshalb eines größeren Kontextes, um „eindeutig“ zu bleiben. In den Evangelien findet sich nach dem Bericht über die Kreuzigung die Erzählung von der Entdeckung des geöffneten und leeren Grabes – ein Text, der heute kaum Beachtung findet und der mir trotzdem im Kontext unserer Problematik aufschlußreich scheint: Die Frauen, die zum Grab eilen, sind auf einen Ort und ein Bild fixiert. Sie suchen einen Leichnam, doch sie finden nicht ihn, sondern nur eine Leerstelle. Sie geraten deshalb in Verwirrung und Angst. Dann hören sie Worte, die die Leere dadurch deuten, daß sie auf weitere kommende Erfahrungen verweisen. Die kurze Erzählung baut sich folglich aus einem intensiven Zusammenspiel von drei Faktoren auf: (1) einer Fixierung auf ein Bild, auf ein totes Bild, ja auf einen Leichnam; (2) einer Enttäuschung sowie einer Entdeckung der Leere; (3) einem Vernehmen von Worten, die in Überwindung der erlittenen Gewalt eine Geschichte neuen Lebens eröffnen. Mir scheint, daß man von diesem Zusammenspiel her die Grundstrukturen einer modernen Ästhetik mit einer komplexen Interaktion zwischen dem Bild, der Enttäuschung am Bild und dem Wort, das eine neue Geschichte mit ähnlicher Spannung eröffnet, entwerfen könnte. Unsere Erzählung beschreibt zugleich den Ort, wo Zweifel und Glaube sich treffen und miteinander ringen. Wer immer in unserer Welt mit den vielen Opfern auf eine universale Gerechtigkeit hofft, dürfte folglich an der Erzählung vom geöffneten und leeren Grab Jesu nicht ganz unbewegt vorbeigehen können. Der christliche Glaube und die große abendländische Dichtung haben sich durch diese Erzählung tief inspirieren oder wenigstens beunruhigen lassen, und sie haben im Hoffen und im Zweifeln um das gleiche Anliegen gerungen. Trotz der vielen Konflikte zwischen Kunst und Kirche, zwischen Glaube und Dichtung haben beide aus einer gemeinsamen Wurzel gelebt. Dagegen stehen heute allerdings Geisteshaltungen, die die Gewalt zu verherrlichen beginnen, zynisch über die Opfer hinweggehen oder sie gar verspotten, wie dies bisweilen in Film

---

<sup>29</sup> „It is never too soon to learn to identify yourself as a victim. Such, at least, is the philosophy of today's college freshman orientation, which has become a crash course in the strange new world of university politics. Within days of arrival on campus, 'new students' [...] learn the paramount role of gender, race, ethnicity, class and sexual orientation in determining their own and others' identity. Most important, they are provided with the most critical tool of their college career: the ability to recognize their own victimization.“ (H. MacDonald. In: Wall Street Journal, 29. Sept. 1992; zit. nach Bailie, *Violence Unveiled* [s. Anm. 7] 21)

oder Fernsehen offen zum Ausdruck kommt.<sup>30</sup> Zusätzlich aber gibt es auch die Tendenz, den Mythos, der die Opfer verschleiert, zu rehabilitieren. Die moderne Dichtung dürfte deshalb an einem Scheideweg stehen: Will sie – zusammen mit dem christlichen Glauben – weiterhin für die Opfer eintreten, ohne diese zu instrumentalisieren, oder will sie eher zur Mythologie zurückkehren? Im letzteren Fall würde sich ein radikal nachchristliches Zeitalter eröffnen. Gäbe es dann aber noch eine Kunst, die mehr wäre als Werbung und Propaganda?

---

<sup>30</sup> Vgl. R. Zwick, *Malefacio – ergo sum*. Zu Oliver Stones Film „Natural Born Killers“. In: *Orientierung* 59 (1995) 40-43.54-57; K. Hart, *Ausufernde Brutalität in Brasiliens Medien. Von der Banalisierung der Gewalt zur Verspottung der Opfer*. In: *Neue Zürcher Zeitung*, 28. Juli 1994, 39.



## WAS IST DRAMATISCHE THEOLOGIE?

WILLIBALD SANDLER

Mit den folgenden Überlegungen versuche ich, einige Charakteristika eines Theologietyps herauszuarbeiten, der sich als „dramatische Theologie“ bezeichnen läßt. Dabei geht es auch darum, die theologische Verwendung des Begriffs „dramatisch“ zu erklären und – insbesondere gegenüber der Literaturwissenschaft – zu rechtfertigen.

Ich unternehme diesen Versuch in drei Schritten. Erstens stelle ich in einem Überblick einige neuere Entwürfe systematischer Theologie vor, die sich als „dramatisch“ bezeichnen. Zweitens suche ich einige Merkmale dramatischer Theologie zu erschließen. Drittens untersuche ich, ob diese Charakteristika eine Gemeinsamkeit mit dem literarischen Drama (exemplarisch: der griechischen Tragödie) aufweisen und solcherart die Rede von einer „dramatischen Theologie“ gegenüber den Literaturwissenschaften rechtfertigen.

### *1. Dramatische Theologie im 20. Jahrhundert*

Dramatische Theologie können drei repräsentative Entwürfe genannt werden: die Theologie des reformierten Karl Barth sowie des lutherischen Gustav Aulén und des katholischen Hans Urs von Balthasar.<sup>1</sup> Das Grundanliegen einer dramatischen Theologie läßt sich gut aus einer Gegenreaktion auf die liberalaufgeklärte Theologie begreifen. Deshalb soll der Einstieg durch einen Blick auf die ausdrücklich undramatische Theologie in Adolf von Harnacks *Wesen des Christentums* erfolgen.<sup>2</sup> Harnack läßt sich in diesem populärwissenschaftlich ausgerichteten, um die Jahrhundertwende erschienenen Büchlein von der Frage herausfordern, wie Jesus und seine Verkündigung angesichts ihrer historischen Entfernung und Relativität eine aktuelle Relevanz für den modernen Menschen behalten können. Er löst dieses Problem, indem er in einem scharfen Schnitt den bleibenden Kern von der zeitbedingten Schale trennt.<sup>3</sup> So ist für ihn Jesu Reich-

<sup>1</sup> Vgl. H.-W. Pietz, Konvergenzen auf Theodramatik hin oder: Wie kommt es zur dramatischen Denk- und Darstellungsart in der Dogmatik? In: Theodramatik. Tagungsprotokoll 72/91 zu einer theologischen Fachtagung der Evangelischen Akademie Iserlohn (12.-14. Juli 1991), 5-31.

<sup>2</sup> A. von Harnack, *Das Wesen des Christentums*, Gütersloh 1977; erstmals publiziert 1899.

<sup>3</sup> „Es sind hier nur zwei Möglichkeiten: entweder das Evangelium ist in allen Stücken identisch mit seiner ersten Form: dann ist es mit der Zeit gekommen und mit ihr gegangen; oder aber es enthält immer Gültiges in geschichtlich wechselnden Formen. Das letztere ist das Richtige. [...] Wer einen frischen Blick für das Lebendige und wahre Empfindung für das wirklich Große besitzt, der muß es sehen und von den zeitgeschichtlichen Hüllen unterscheiden können.“ (Ebd. 19f; vgl. 43)

Gottes-Verkündigung von harten Spannungen geprägt, die er durchwegs als dramatisch bezeichnet: den Kampf zwischen Gottesreich und Weltreich, den Sieg Gottes und den Untergang dieses Weltreiches, am Ende er selbst als Richter zur Rechten des Vaters.<sup>4</sup> All das ist für ihn aber nur die zeitbedingte Einkleidung einer einfachen und undramatischen Kernbotschaft, nämlich von einem moralisch begriffenen Gottesreich in uns, welches in der Unmittelbarkeit zwischen Seele und Gott gegenwärtig ist und durch die hohen Formen menschlicher Kultur bereits hinreichend assimiliert wurde:

Das Reich Gottes kommt, indem es zu den *einzelnen* kommt, Einzug in ihre *Seele* hält, und sie es ergreifen. Das Reich Gottes ist *Gottesherrschaft*, gewiß – aber es ist die Herrschaft des heiligen Gottes in den einzelnen Herzen, *es ist Gott selbst mit seiner Kraft*. Alles Dramatische im äußeren, weltgeschichtlichen Sinn ist hier verschwunden.<sup>5</sup>

Den schärfsten Einspruch gegen diese akzentuiert-theologische Position hat Karl Barth erhoben.<sup>6</sup> In der berühmten Kontroverse zwischen ihm und Harnack geißelte er eine Theologie als Zuschauertheologie, die beansprucht, einen neutralen Standpunkt zu haben, von dem aus sie das Wesentliche der christlichen Offenbarung beurteilen könne. Diese polemische Metapher läßt bereits eine dramatische Theologie als Gegenentwurf erahnen. Kernanliegen von Barths dialektischer Theologie ist es, Gott als unverfügbares Ereignis für die Theologie wiederzugewinnen. Gegen eine Destillation religiöser Ideen von einem „neutralen“ Standpunkt aus betont Barth ein senkrechtes Hereinbrechen des Göttlichen quer durch alle religiösen oder säkularen Bewegungen des Menschlichen:

<sup>4</sup> „Auch Jesus ist, wie alle in seinem Volke, die es ernst und tief meinten, durchdrungen gewesen von dem großen Gegensatz des Gottesreiches und des Weltreiches, in welchem er das Böse und den Bösen regieren sah. Das war keine blasse Vorstellung, kein bloßer Gedanke, sondern lebendigste Anschauung und Empfindung. Darum war ihm auch gewiß, daß dieses Reich vernichtet werden und untergehen müsse. Dies aber kann nicht anders geschehen als durch einen Kampf. Kampf und Sieg stehen in dramatischer Schärfe und in großen, sicheren Zügen vor seiner Seele, in jenen Zügen, in denen sie die Propheten geschaut hatten. Am Schlusse des Dramas sieht er sich selbst zur Rechten seines Vaters und seine zwölf Jünger auf Thronen sitzen und richten die zwölf Stämme Israels; so anschaulich, so ganz in den Vorstellungen seiner Zeit stand das alles vor ihm. Man kann nun so verfahren, [...] daß sie diese dramatischen Bilder mit ihren harten Farben und Kontrasten für die Hauptsache erklären und für die Grundform der Verkündigung Jesu, der alle übrigen Aussagen einfach unterzuordnen seien [...]; maßgebend sei allein die dramatische Zukunftserwartung. Ich vermag mich dieser Betrachtung nicht anzuschließen.“ (Ebd. 41f)

<sup>5</sup> Ebd. 43.

<sup>6</sup> Vgl. H.-W. Pietz, *Konvergenzen* (s. Anm. 1) 13-18. Vgl. von Barth: *Fünfzehn Antworten an Herrn Professor von Harnack*.

Wir sind keine unbeteiligten Zuschauer. Wir sind von Gott bewegt. [...] Die unselige Statik eines konstanten Verhältnisses zwischen Gott und Mensch ist überwunden. Unser Leben gewinnt Tiefe und Perspektive. Wir stehen mitten in einer tragischen, aber auch zielgewissen Reihe göttlicher Taten und Erweisungen.<sup>7</sup>

Gegenüber der Tendenz des von Barth bekämpften Kulturprotestantismus, das Göttliche in das Menschliche aufzulösen, droht hier zunächst das umgekehrte Extrem. Damit wäre aber die Freiheit der Offenbarung als ein dramatisches, unberechenbares Geschehen auf eine paradoxe Weise erst wieder verloren, wenn nämlich der göttliche Impuls negativ als das „Ganz andere“ erschlossen wird. Dramatische Theologie ist erst dort gegeben, wo mehrere Freiheiten auf eine unausdenkbare Weise miteinander interagieren. Barth hat die Freiheit des Menschen innerhalb der göttlichen Offenbarung allerdings später stärker berücksichtigt. Insofern kann man bei ihm von einer „Entwicklung auf ein dramatisches Verständnis der Gottesgeschichte hin“<sup>8</sup> sprechen. Insbesondere für seine späte *Kirchliche Dogmatik* ist eine Bundestheologie zentral, die er nicht zufällig als Entfaltung eines Dramas bezeichnet.

Eine noch deutlichere, geradezu programmatische Qualifizierung der Theologie als dramatisch findet sich bei Gustav Aulén, dem bedeutenden schwedischen Theologen unseres Jahrhunderts.<sup>9</sup> Die Grundlagen für sein dramatisches Konzept der Theologie hat der Begründer der Schule von Lund in einer seinerzeit vielbeachteten motivgeschichtlichen Studie über die Grundtypen der Erlösungslehre erarbeitet.<sup>10</sup> Neben den meist ausschließlich diskutierten zwei Grundtypen einer objektiven Erlösungslehre in der Scholastik und einer neueren subjektiven Erlösungslehre beschreibt er unter dem Titel *Christus victor* ein einheitliches Grundmotiv der frühen Soteriologie in der Heiligen Schrift und bei den Kirchenvätern: Das Erlösungsgeschehen werde in unterschiedlichen Bildern als dramatischer Kampf Gottes gegen das Böse dargestellt, die beiden anderen Grundtypen dagegen hätten die harten Spannungen dieser anschaulich-dramatischen Darstellung entschärft, damit auch auf gefährliche Weise ihren religiösen Tiefgang eingegeben. So kritisiert Aulén die subjektivistische Tendenz in der Soteriologie der liberalen, aufgeklärten Theologie:

<sup>7</sup> K. Barth, *Der Christ in der Gesellschaft*. In: ders., *Anfänge der dialektischen Theologie*. Teil 1. Hg. J. Moltmann. München 1962, 19.

<sup>8</sup> Pietz, *Konvergenzen* (s. Anm. 1) 16.

<sup>9</sup> Vgl. ebd. 19-24.

<sup>10</sup> G. Aulén, *Christus Victor. An historical study of the three main types of the idea of the Atonement*. London 1975 (Original schwedisch 1931). Vgl. ders., *Die drei Haupttypen des christlichen Versöhnungsgedankens*. In: *ZSTh* 8 (1930) 501-538.

Die Kampfperspektive verschwindet. Die göttliche Vaterliebe, die jetzt als zentraler Inhalt der Verkündigung dargestellt wird, wird entdramatisiert und sozusagen geglättet. Man verliert mehr oder weniger den Blick für die harten Bedingungen, unter denen Gottes Liebe in unserer Welt arbeitet und leidet. Damit verliert man zugleich den Blick für das radikale Evangelium.<sup>11</sup>

Aulén kritisiert ebenso wie Barth Harnacks *Wesen des Christentums*. Dieses Werk ist für ihn eine abschließende populartheologische Zusammenfassung der Aufklärungstheologie, die unmöglich wurde, „seitdem die entwicklungs-optimistische Atmosphäre verschwunden ist, die den Hintergrund der Vorstellung von der unproblematischen Selbstverständlichkeit der göttlichen Vaterliebe bildete“<sup>12</sup>. Wenn man die immer neu in die Welt hereinbrechende Problematik des Bösen theologisch ernst nehmen will, muß man auf die sperrigen frühen Formen einer „Kampfsoteriologie“ zurückgreifen und dementsprechend eine spannungsreiche dramatische Theologie betreiben. Um die christliche Heilsbotschaft angesichts der aktuellen Problemlagen lebendig zu erhalten, darf eine solche dramatische Theologie sich aber nicht nur auf eine Wiederholung früherer Symbole beschränken, sondern muß auf neue „dramatische“ Symbolisierungen der Heils- und Gottesproblematik in der Literatur achten. Aulén bezieht sich dazu vor allem auf zeitgenössische schwedische Romane. Nicht in der Literaturform, sondern in einem komplexen Ringen der Protagonisten um die Sinn- und Gottesfrage findet er dabei das Dramatische, welches für die Theologie aktuell ist. Aulén hat seinen theologischen Begriff von Drama deutlich bestimmt: „Handeln gegen Widerstand bedeutet Drama.“<sup>13</sup> Die Heilsgeschichte Gottes, der in Jesus Christus das Böse bekämpft und besiegt – jenes Motiv, das für Harnack zum abzuschälenden Kern zählt –, ist für Aulén zentral, und zwar als dramatische Theologie.

Die umfassendste und wohl am stärksten reflektierte Fassung einer dramatischen Theologie wurde von Hans Urs von Balthasar in seiner fünfbandigen *Theodramatik* (1973-1983) vorgelegt. Nicht nur inhaltlich, auch biographisch wird deutlich, daß Balthasar hierbei von Barth beeinflusst ist. Er konnte aber zugleich zeigen, daß das skizzierte Anliegen einer dramatischen Theologie nicht notwendig mit der problematischen Position einer dialektischen Theologie zusammenfällt. Beiden Theologen gemeinsam ist die scharfe Polemik gegen jeden theologischen Standpunkt außerhalb des göttlichen Offenbarungsgeschehens. Theologie ist nur aus einer gelebten Entsprechung gegenüber dem Ruf Gottes

<sup>11</sup> G. Aulén, *Das Drama und die Symbole. Die Problematik des heutigen Gottesbildes*. Göttingen 1968, 232.

<sup>12</sup> Ebd. 257.

<sup>13</sup> Ebd. 220.

möglich. Dementsprechend sind für Balthasar die eigentlichen Theologen die Heiligen.<sup>14</sup> Zwischen den Alternativen der „Lyrik“ einer Spiritualität, die zu Gott betroffen „Du“ sagt, und der „Epik“ einer Theologie, die distanziert über Gott in dritter Person referiert, besteht die dritte Möglichkeit einer dramatischen Theologie, die sich vom Zueinander des freien göttlichen Handelns und der menschlichen Antwort in bezeugender Entsprechung oder in sündiger Abweisung bestimmen läßt.<sup>15</sup> Dramatik setzt ein spannungsvolles Verhältnis unterschiedener Freiheiten voraus. Wie die Freiheit des Menschen nicht nur mit, sondern sogar gegen Gott innerhalb der umgreifenden Freiheit Gottes bestehen kann, ist die herausfordernde Leitfrage für Balthasars *Theodramatik*.<sup>16</sup> Balthasar ortet mehrere Charakteristika heutiger Theologie, die miteinander in eine dramatische Theologie münden: Offenbarung zugleich als vertikal hereinbrechendes Ereignis (mit Barth gegen jede rationalistische Reduzierung auf eine Idee) und dennoch auch als horizontal-geschichtlich, als praxisbezogen und als dialogisch, als politisch und futurisch. Funktionalität, Rolle, Problematik der Freiheit und des Bösen sind aktuell gewordene Motive, die in Richtung einer dramatischen Theologie deuten. Nur eine dramatische Theologie könne all diese Tendenzen gleichzeitig wahren, ohne daß sie sich gegenseitig aufheben. Balthasar betrieb wie kein anderer Theologe nicht nur dramatische Anwendung von Theologie, sondern auch explizite Dramentheorie. Besonders relevant für den Grenzbereich zwischen Theologie und Literaturwissenschaften sind dabei seine Prolegomena zur *Theodramatik*, in denen er unter Berücksichtigung einer umfangreichen Dramenliteratur ein dramatisches Instrumentarium zur theologischen Darstellung des Handelns Gottes entwickelt.

Die Theodramatik Balthasars wurde von Raymund Schwager aufgegriffen und in eigenständiger Weise weitergeführt.<sup>17</sup> Er plädiert für eine dramatische Theologie als glücklichen Mittelweg zwischen einer argumentativen Theologie, die

---

<sup>14</sup> „Die Heiligen sind die authentischen Interpreten des Theodramas. Ihr in dramatischer Existenz dargelebtes Wissen muß bei der Deutung als maßgeblich beachtet werden, nicht nur für das Lebensdrama der Individuen, sondern letztlich auch für die ‚Freiheitsgeschichte‘ der Völker und der Menschheit im ganzen“ (H. U. v. Balthasar, *Theodramatik* IV/1. Einsiedeln 1976, 13).

<sup>15</sup> Vgl. ebd. 50f.

<sup>16</sup> „Soll Drama sein, müssen Freiheiten einander gegenüberstehen. Soll Theodrama sein, ist dessen erste Voraussetzung, daß ‚neben‘ oder ‚innerhalb‘ der absoluten göttlichen Freiheit andere, nichtgöttliche, geschaffene Freiheit existiert, die in einem wahren Sinn am Selbststand der göttlichen Freiheit teilnimmt, sowohl in der Entscheidung für Gott wie in der gegen ihn“ (ebd. 56).

<sup>17</sup> Schwagers Interesse an einer dramatischen Theologie kündigt sich schon an in: *Das dramatische Kirchenverständnis bei Ignatius von Loyola*, Zürich 1970. Für seinen dramatischen Ansatz am bedeutendsten ist: *Jesus im Heilsdrama. Entwurf einer biblischen Erlösungslehre*. Innsbruck 1990. Eine kritische Auseinandersetzung erfolgte in: *Dramatische Erlösungslehre. Ein Symposium*. Hg. J. Niewiadomski u. W. Palaver. Innsbruck 1992.

in Gefahr steht, die Grundspannungen der menschlichen Existenz und des christlichen Glaubens einseitig zu reduzieren, und einer narrativen Theologie, welche die Konsistenz des Evangeliums in einen endlos weiterspinnenden Erzählfaden aufzulösen droht.<sup>18</sup> Schwager entwickelt vor allem eine bibeltheologisch ausgeführte Christologie und Soteriologie als dramatische Theologie. In einer ausführlichen Diskussion unterschiedlicher exegetischer Positionen zeigt er die Notwendigkeit „einer Vermittlung durch eine dramatische Exegese, die größere Gruppen von Texten unter zentralen Stichworten zusammenfaßt und nach dem Modell einer konflikthaften Handlung einander zuordnet“<sup>19</sup>. Im Sinne dieser Zielsetzung gliedert er das Heilsdrama Jesu Christi in fünf Akte, auf die ich im folgenden ausführlicher eingehen werde. Ich halte mich im folgenden an dieses Schema. Es bietet den einfachsten Zugang zu einer dramatischen Theologie und dürfte mit seiner Selbstbezeichnung als „dramatisch“ für die Literaturwissenschaft wohl am provokantesten sein.

## 2. Wesensmerkmale der dramatischen Denkform

### 2.1 Ein dramatisch-christologisches Modell in fünf Akten

Swager untergliedert die Geschichte Jesu Christi zusammen mit dessen Tod und Auferstehung in fünf Abschnitte. Für den folgenden Aufweis theodramatischer Charakteristika muß ich von der detaillierten, exegetisch reflektierten Ausarbeitung dieses Grundkonzeptes absehen und halte – in Nähe zum Entwurf für ein wirkliches Drama – folgenden strukturierten Handlungsverlauf fest.

1. Akt: *Verkündigung des Gottesreiches*: Ein Mann mit dem Namen Jesus tritt auf und verkündigt – in Worten und untermauert durch zeichenhafte Heilungstaten – einen bedingungslosen Neueinsatz des göttlichen Heilswillens. Er sammelt Menschen um sich, um das Reich Gottes bereits hier und jetzt zu verwirklichen.

2. Akt: *Zurückweisung und Gerichtsdrohungen*: Nach einigen Anfangserfolgen wächst der Widerstand gegen diese Initiative. Jesus reagiert mit scharfen Warnungen, die aber nicht nur erfolglos bleiben, sondern den Widerstand steigern.

3. Akt: *Kreuz*: Jesus wird von Anhängern seiner Lehre verraten, ihm wird der Prozeß gemacht, und er stirbt einen schmachvollen Tod.

4. Akt: *Auferstehung*: Nach drei Tagen ist der Leichnam des Getöteten verschwunden; er selber tritt überraschend in verschiedenen Kreisen seiner Anhän-

<sup>18</sup> Vgl. Schwager, *Jesu im Heilsdrama* (s. Anm. 17) 27f.

<sup>19</sup> Ebd. 29.

ger erneut auf, um ihnen Versöhnung und Frieden zuzusprechen. Diese Auftritte bleiben begrenzt und hören bald wieder ganz auf.

5. Akt: *Geistsendung*: Nach einigen Wochen beginnen seine Anhänger, das Schicksal ihres Meisters auf überraschende Weise neu zu verstehen und treten mit einem bisher ungekannten Mut in der Öffentlichkeit auf. Die von Jesus begonnene Sammlung einer Heilsgemeinschaft wird von der nun beginnenden christlichen Kirche fortgeführt.

Es soll nun nicht diskutiert werden, inwiefern die Rede von Akten eines Dramas hier angemessen ist.<sup>20</sup> Das Recht, diese theologisch bedingte Strukturierung mit dem Wort „Akte“ zu bezeichnen, soll nicht aus dem Vorliegen oder Fehlen einer direkten Analogie zu Bühnendramen beurteilt werden, sondern aus dem dramatischen Charakter der theologischen Denkform. Dafür sollen einige wesentliche Elemente aufgewiesen werden.

## 2.2 *Wie gehe ich mit Gegensätzen um?*

Ein erstes Merkmal dramatischer Theologie ist die „Konfliktorientierung“. Es geht dabei um die Frage, wie mit Gegensätzen umgegangen wird. Zunächst: Um welche Art von Gegensätzen handelt es sich?

Ein Hauptproblem besteht für die systematische Theologie darin, unterschiedliche Eigenschaften Gottes in Einklang zu bringen, die sich scheinbar nicht miteinander vertragen. Das Theodizeeproblem ist ein wichtiges Beispiel dafür: Wie kann Gott zugleich allmächtig und liebend sein, wenn es Leid in der Welt gibt? Eine andere Grundpolarität, die für die Theologiegeschichte noch brisanter war, ist jene zwischen Barmherzigkeit und Gerechtigkeit angesichts der Sünde des Menschen. Müßte Gott als Liebender die Sünden der Menschen nicht schlicht übersehen? Aber würde er damit nicht zugleich sich untreu werden (denn warum hat er dann die Sünde verboten), und beraubt er nicht die Menschen ihrer Würde, etwa ihrer Möglichkeit, zum Heilsangebot Gottes auch nein zu sagen? Wenn Gott aber (aus diesen und anderen Gründen) als gerecht gedacht wird, dann scheint seine maßlose Liebe nicht mehr vorstellbar. Diese Frage hat, angefangen von den Kirchenvätern, viele Theologen bewegt und dabei zu sehr gegensätzlichen Extremlösungen geführt. Glaubten Verfechter der göttlichen Barmherzigkeit, daß die Hölle letztendlich leer sein muß, waren manche Verteidiger der göttlichen Gerechtigkeit überzeugt, daß wegen der vielen Sünden in der Welt (und insbesondere der Ursünde Adams) nur ein Teil der Menschheit letztlich die Seligkeit erreichen würde. In der Tendenz entweder zur

<sup>20</sup> Für ein eigentliches Drama müßte man wohl streng zwischen chronologischem Handlungsverlauf und Bühnenhandlung unterscheiden und dürfte nur bezüglich letzterer von verschiedenen Akten sprechen.

Allerlösung oder zur Prädestination eines Teils der Menschheit zur Verdammung liegt ein charakteristischer Unterschied zwischen östlichen und westlichen Kirchenvätern. Hans Urs von Balthasar war von diesem Gegensatz sehr betroffen<sup>21</sup>, und im Ringen mit dieser Problematik liegt wohl einer der Sachgründe für die Entwicklung seiner *Theodramatik*.

Innerhalb des Schwagerschen Modells spiegelt sich diese Spannung im Übergang vom ersten zum zweiten Akt. Ist der erste Akt von der durch Jesus verkündeten bedingungslosen Barmherzigkeit des göttlichen Heilsangebotes geprägt, so der zweite durch die „Gerechtigkeit“ in der Weise von Gerichtsdrohungen gegenüber Menschen, die den Appell zu Umkehr und Versöhnung ablehnten. Vor der theodramatischen Antwort auf dieses Problem lohnt ein Blick auf einige verlockende, aber letztlich unbefriedigende Möglichkeiten, dieses Problem zu bewältigen.

*Textkritisch* kann die biblische Textgrundlage kritisiert werden, wenn Jesu Gerichtsworte als nachträgliche Einfügungen relativiert werden. Aber solche Textscheidungen sind oft nur scheinbar textanalytisch begründbar und wurzeln eigentlich in einem vorgefaßten Jesusbild. Für wen a priori Gott lieb und Jesus süß ist, für den können die ihm zugeschriebenen Fluchworte nur unecht sein.

*Spekulativ* läßt sich von einem bevorzugten Ansatzpunkt (etwa der absoluten Menschenliebe Gottes) ausgehen, um zu versuchen, soviel Textmaterial als möglich in diese vorgegebene Sicht zu integrieren. Nachdem Theologie wie jede Wissenschaft arbeitsteilig vorgehen muß, werden die unerledigten (und von der vorgefaßten Sicht aus unerledigbaren) Anteile leicht an andere Theologen oder Traktate abgeschoben.

*Pluralistisch-narrativ* läßt sich – aus dem begrifflichen Eindruck der Gewalttätigkeit von systematisierenden Vereinnahmungen – der Versuch zur umfassenden Synthese prinzipiell diskreditieren und die Botschaft Christi in eine beliebige Anzahl verschiedener, untereinander unvermittelter Erzählungen fassen. Auf die Problematik der sündigen Heilsverweigerung kann eine andere Geschichte erzählt werden als auf die Problematik des universalen Heilsbedürfnisses, ohne daß die Frage nach der wechselseitigen Kohärenz dieser Erzählungen gestellt wird.

Im Unterschied zum textkritischen und zum spekulativen Extrem nimmt eine dramatische Methode Widersprüche sehr ernst. Im Gegensatz zum pluralistisch-narrativen Extrem teilt sie diese widersprechenden Stellen aber nicht auf unverbundene Einheiten auf, sondern zielt auf eine Zusammenschau spannungsvoller Momente, die gewährleistet, daß sich diese Momente nicht mehr direkt wider-

---

<sup>21</sup> Vgl. W. Löser, *Im Geiste des Origenes. Hans Urs von Balthasar als Interpret der Theologie der Kirchenväter*. Frankfurt 1976.



sprechen, sondern gemeinsam auf eine als solche nicht erschließbare Mitte verweisen: wie Geometerlinien, die sich in der Ferne an einem nicht direkt zugänglichen Ort schneiden. Auf diese Weise soll Gott in seiner Unerfaßbarkeit aussagbar werden.

### 2.3 *Gott als Handelnder*

Das bedeutendste Merkmal einer dramatischen Theologie ist ihr Bezug auf Gott als Handelnden. Im Heilsdrama geht es nicht nur um eine konfliktreiche Geschichte zwischen Menschen, sondern immer auch zwischen menschlicher und göttlicher Freiheit. Ein handelnder Gott wird dabei aber nicht unkritisch auf eine mythisch-anthropomorphe Weise vorausgesetzt, sondern als solcher aus einer geschichtlich verbundenen Perspektivenvielfalt erschlossen. Ich will das an Schwagers Fünfaktemodell verdeutlichen und schlage dazu das Gedankenexperiment vor, sich diese fünf Akte als Zusammenfassung einer dramatischen Bühnenhandlung vorzustellen.

Während sich dem Zuschauer im ersten Akt tatsächlich der Eindruck einer göttlichen Heilsinitiative durch einen echten Propheten auftut, muß bereits der zweite Akt den Zuschauer irritieren. Nimmt Jesus mit seinen scharfen Drohworten nicht die anfängliche Verkündigung einer unbedingten Heilsbotschaft zurück? Durch Jesu Fluchtod im dritten Akt scheinen die Zweifel an der Echtheit des Propheten endgültig bestätigt. Als Deutung liegt nahe: Der Mensch Jesus ist mit einem überzogenen prophetischen Anspruch zwangsläufig gescheitert.

Die Ereignisse des vierten Aktes („Auferstehungserscheinungen“) lassen sich nicht in diese Deutung einfügen. Nach der Darstellung sind für die Jünger weder der Tod noch die Erscheinungen Jesu in ihrer Faktizität bestreitbar, und so bleibt ihnen nur die Annahme einer einmaligen Initiative Gottes: Gott hat diesen Jesus auferweckt und so vor seinen Anhängern beglaubigt.

Damit gewinnen die vorausgehenden Akte einen neuen Sinn im Rahmen eines „Theodramas“: Der erste Akt ist nun doch in seinem ursprünglich intendierten Sinn zu belassen: Gott selbst hat eine Heilsinitiative ergriffen, indem er seinen Sohn sandte. Die Gerichtsworte des zweiten Aktes belegen, daß Gott dieses Heil nicht an der Freiheit der Menschen vorbei realisiert, sondern deren Widerstand gegen sein Angebot respektiert. Weil Gott sich in seinem Heilsangebot aber auch selber treu bleibt, dürfen die Gerichtsworte nicht als Rücknahme der göttlichen Heilsinitiative verstanden werden, sondern als Warnung vor den äußersten Konsequenzen einer sündigen Verstockung.

Der dritte Akt zeigt die Reaktion der verstockten Menschen auf der Ebene menschlicher Handlung: Die Sünde führt konsequent in die handgreifliche Ver-

werfung Gottes. Es ergibt sich aber zugleich ein neuer Sinn auf der Ebene eines göttlichen Handelns: Gott gibt seine Heilsinitiative (1. Akt) nicht auf, er nimmt aber auch die Gerichtsdrohungen (2. Akt) nicht einfach zurück, sondern trägt in seinem Sohn (stellvertretend!) das angesagte Gericht. „Der Richter wird gerichtet“ (K. Barth). Soteriologisch ist der Kreuzestod Jesu zu verstehen als Weg, wie Gott seine Heilsinitiative auch unter Respektierung der sündigen Freiheit der Menschen durchhält.

In dieser „theodramatischen“ (weil von konflikthaftem Handeln Gottes ausgehender) Deutung ergibt sich eine bruchlose Gesamtgestalt der ersten vier Akte. Der fünfte Akt thematisiert das unerschrockene Auftreten der Jünger und die damit beginnende Kirchengründung. Als Grundlage für diesen Übergang vom ängstlichen Sichverbergen der Jünger zu ihrem freimütigen Auftritt kann über die Jesuserscheinungen hinaus eine von Gott gewährte Neuerschließung der gesamten Jesusgeschichte genannt werden, etwa in Richtung jener Deutung, die eben skizziert wurde. Das entspräche der theologischen Charakterisierung des fünften Aktes als Geistsendung.

Das Jesusdrama weist also eine bruchlose Handlungslogik auf, wenn es als ein Theodrama verstanden wird. Dabei muß Gott nicht in anthropomorpher Weise als Bühnengestalt auftreten. Vielmehr liegt eine Gesamtdeutung nahe, in der Gott sich durch die komplexe Gesamtheit des Geschehens hindurch gegenwärtig setzt: etwa als Bezugsperson der Verkündigung Jesu im ersten Akt, als Auferweckender im vierten Akt und als Deuter des Geschehens im fünften Akt.

Man könnte noch auf die indirekte, aber gleichwohl nicht unbedeutendere Anwesenheit Gottes im zweiten und dritten Akt hinweisen. Diese verschiedenen Einsätze ergänzen sich wie Linien, die auf ein in sich nicht darstellbares göttliches Aktzentrum konvergieren. So ergibt sich die transzendente Gesamtgestalt des Theodramas.

Diese Sinndeutung ist allerdings nicht zwingend. Wie bereits gesagt, können die ersten drei Akte auch das tragische Bild eines scheiternden falschen Propheten zeichnen. Und dem Zuschauer des Dramas bleibt die Möglichkeit unbenommen, die restlichen beiden Akte in dieses Deuteschema zu zwingen. Die Erscheinungen des Auferstandenen sind dann etwa wirklich nur „Erscheinungen“ der überspannten Zurückgebliebenen. Und die Gründung der Kirche erscheint als gefährliche Ideologisierung. Weil das Jesusdrama den handelnden Gott nicht unmittelbar ins Spiel bringt, schließt es negative Deutungen nie völlig aus. Damit ist das Publikum aber selbst zur Entscheidung gerufen.

### 2.4 Theologische Folgerungen

Charakteristisch für die dramatische Theologie ist eine auf differenzierte Weise festgehaltene Priorität des Handelns Gottes. Weder wird die göttliche Offenbarung anthropologisch-existentialistisch oder hermeneutisch-historistisch eingebnet, noch wird ein Mythos erzählt vom Eingreifen Gottes in den Ablauf der Welt. Zwischen diesen beiden Straßengräben erschließt sich ein göttliches Handeln indirekt aus der Notwendigkeit, der faktisch-geschichtlichen Abfolge des Jesusereignisses ohne Verkürzung zu entsprechen.

Damit weist die dramatische Theologie einen Weg zwischen den theologisch unbefriedigenden Alternativen einer „Christologie von unten“, welche die Dimension göttlichen Handelns nicht erreicht, und einer unvermittelten „Christologie von oben“. In der hier „durchgespielten“ Variation ergibt sich der Übergang zwischen beiden von der Peripetie der Auferstehung her.

Wenn man alle scheinbar unvereinbaren Aspekte des geschichtlichen, in der Bibel festgehaltenen Heilsereignisses Christi ernst nehmen will, müssen neue Sichtweisen und dementsprechend neue Deutungskonzepte gefunden werden. Die verschiedenen theologischen Modelle der Theologiegeschichte können von dieser dramatischen Grundlage her auf eine kritische, immer auf das komplexe Heilsgeschehen rückbezogene Weise rekonstruiert werden. Das gilt für eine Theologie der Erlösung<sup>22</sup> ebenso wie für die Trinitätslehre<sup>23</sup>.

### 3. Theologie und Drama

Haben die eben aufgewiesenen Charakteristika der sogenannten dramatischen Theologie eine Gemeinsamkeit mit der Literaturgattung des Dramas, und ist folglich die Rede von einer dramatischen Theologie gerechtfertigt?

Perspektivenvielfalt und Konfliktorientierung sind zweifellos Merkmale auch des Dramas. Und wenn beides ebenso für epische Literaturgattungen zutreffen mag, so ist die Konzentration auf einen einzigen oder wenige konfliktuelle Zusammenhänge für das Drama am deutlichsten.<sup>24</sup> Schwieriger ist die Frage bezüglich der Merkmale eines Theodramas. Erste Voraussetzung für einen diesbe-

<sup>22</sup> Die theologische Deutekategorie der Stellvertretung legte sich bereits nahe. Ebenso können andere Interpretamente wie Opfertod, Satisfaktion usw. vom dramatischen Zusammenhang her kritisch rekonstruiert werden.

<sup>23</sup> Das Handeln Jesu kann in einem Bezug und dennoch in Unterscheidung zu einem göttlichen Handeln (besonders 4. Akt) gewonnen werden. Die Erschließung dieses Zusammenhanges geschieht durch den Heiligen Geist (5. Akt), der in dieser Deute-Initiative vom göttlichen Handeln und dem Handeln Jesu nochmals unterscheidbar ist.

<sup>24</sup> Näherhin müßte hier allerdings die klassische geschlossene Dramenform vom offenen Drama unterschieden werden. Vgl. V. Klotz, *Geschlossene und offene Form im Drama*. München 1985.

züglichen Vergleich ist, daß Dramen überhaupt eine transzendent-göttliche Dimension einbeziehen. Wieweit dies für jedes Drama auf eine zumindest implizite Weise geschieht, sofern in ernsthafter Weise die menschliche Sinnfrage thematisiert wird, soll hier zunächst offenbleiben. Ich beschränke mich für die gestellte Frage im folgenden auf die griechische Tragödie als wirkmächtigste Urform des abendländischen Dramas. Daß in der griechischen Tragödie eine transzendente Dimension im Spiel ist, ist nicht nur inhaltlich, sondern auch aus ihrem Entstehungszusammenhang heraus unbestreitbar. Ob diese transzendente Dimension in der Weise eines christlich-personalen Gottes, als mythisch-polytheistische Vielfalt oder unpersonales Fatum in das dramatische Geschehen der Tragödie hereinbricht, soll ebenfalls noch offenbleiben. Ich beziehe mich zunächst auf den Umstand, daß in der Tragödie sowohl menschliches Handeln als auch ein (irgendwie) göttliches Wollen und Handeln im Spiel ist – als eine Wirkmacht, die menschliches Wollen, Tun und Planen transzendiert und die dennoch in einer Weise sinnvoll und spezifiziert ist, daß es als Wollen qualifiziert werden muß.

Die theologische Sicht der Theodramatik stellte dabei den Anspruch, daß sowohl die menschliche als auch die göttliche Dimension als Freiheit deutlich werden, ohne daß sich beide Dimensionen gegenseitig behindern. Es soll geprüft werden, ob eine ähnliche Sicht auch für die griechische Tragödie charakteristisch ist.

Dazu werde ich die griechische Tragödie zuerst nach der in ihr aufscheinenden menschlichen Freiheit und Würde befragen und in einem zweiten Schritt die für sie charakteristische Eigenart eines göttlichen Handelns untersuchen.

### *3.1 Freiheit und Würde des Menschen*

Der Mensch steht innerhalb einer unauflöselichen Spannung von Größe und Elend. Der Horizont absoluter Mächte läßt die bedeutenden, lebens- und weltgestaltenden Taten aus der Fülle seiner alltäglichen Verrichtungen hell herausleuchten. Zugleich mit der Verantwortung seiner Lebensgestaltung gerät aber auch die Gefahr seines spektakulären Scheiterns in den Blick. Wo diese Bedrohungen in ihrer vollen Härte thematisiert werden, droht die Größe des Menschlichen wieder relativiert zu werden. Die Gewalt eines scheiternden Schicksals scheint so machtvoll zu sein, als daß sie vom Menschen selbst in Gang gesetzt werden konnte. So erscheint sie leicht als ein Verhängnis, das im letzten einer ihn transzendierenden, göttlichen Dimension zuzusprechen ist. Den Menschen im Horizont göttlicher Mächte zu thematisieren bedeutet somit zugleich die Chance, seine Größe darzustellen, wie auch die Gefahr, ihn als Spielball dieser Mächte mißzuverstehen.

Hans Urs von Balthasar legte auf diesen prekären Zusammenhang zwischen menschlichem und göttlichem Handeln großen Wert. Er hat die Unüberbietbarkeit des Christlichen an der Geglücktheit dieser Vermittlung aufgewiesen, die unterschiedlichen philosophischen Lösungen im Hinblick darauf kritisiert und die Bedeutung der griechischen Tragödie von daher erschlossen. Wo die Philosophien das menschliche Elend thematisierten, konnten sie es nicht aushalten, sondern tendierten dazu, das Menschliche zu relativieren oder es in einen göttlichen und einen irdischen Anteil zu zerspalten. Nicht so die griechische Tragödie: Sie thematisierte stets das Scheitern von Helden, deren Größe sich daran zeigte, daß sie den Konsequenzen ihres Unglücks nicht feige auswichen, sondern sie bis ins Äußerste austrugen. Ihr Scheitern stellt ihre Größe nicht in Frage, sondern bringt sie vielmehr voll zur Geltung. Auch wenn ihr Schicksal Teil eines sie überschreitenden Verhängnisses ist, sind sie alles andere als ein bloßer Spielball des Geschehens. Sie sind aktiv handelnd und werden auch selber schuldig. Ihr Scheitern ergibt stets auch einen immanenten Sinn, wenngleich es von daher nicht hinreichend erklärt werden kann und eine rein immanente Klärung der Tragödie fernliegt. In dieser unauflösbaren Doppeltheit von Eigenverantwortung und dem die eigene Verantwortung überschreitendem Gesamtverhängnis liegt das Wesen des Tragischen.

Die griechische Tragödie spielt wesentlich vor dem Horizont eines transzendent-göttlichen Wollens, und gerade dadurch wird das Profil des Menschlichen in Helle und Schatten, Größe und Elend am deutlichsten. Das spiegelt sich nach Aristoteles in der Wirkung, welche die Tragödie auf das Publikum ausübt. Sie bewirkt Erschütterung, Jammer und Schaudern (*éleos* und *phóbos*), eben dadurch aber auch Erhebung und Befreiung (*Katharsis*). Diese Eigenart einer umfassenden Ernstnahme des Menschlichen im „Vollgewicht der endlichen Existenz“ vor dem offenen Horizont des Göttlichen hat die griechische Tragödie nach Balthasar allein mit dem Christentum gemeinsam und erhebt sie über alle anderen Versuche kultureller Daseinsbewältigung. Sie entspricht dem religiös-kultischen Kontext der antiken Tragödienspiele und macht diese laut Balthasar zu einem geradezu sakramentalen Geschehen. Die Tragödie ist derart die höchste Präfiguration des Christlichen, Jesus Christus in seinem Geschick von Tod und Auferstehung Erbe aller Welttragik. Die Betroffenheit des Publikums angesichts der großen Tragödien ist eine bedeutende Vorschattung jener Bewegung, welche die Christen seit jeher angesichts des siegreichen Kreuzes erfahren haben.

### 3.2 Kein Gegensatz zwischen Tragödie und Christentum

Werden aus dieser Sicht Balthasars aber nicht wesentliche Gegensätze im Gottesbild zwischen Griechentum und Christentum überspielt – ein unbarmherziges, anonymes Fatum der Griechen gegenüber dem personalen Gott von Juden und Christen sowie die griechische Tragik im Gegensatz zum christlichen Heilsoptimismus? Die religiöse Wurzel der griechischen Tragödie ist zwar unbestritten, doch diene deren Transzendenzbezug keineswegs als unmittelbarer Anknüpfungspunkt für ein christliches Gottesverständnis. Zwar nahmen bestimmte Tragödien (vor allem die Sophokleische *Antigone*) seit jeher für die christliche Theologie den Rang einer besonders hochrangigen Vorschattung des Christlichen ein. Aber gerade der darin sich aussprechende Transzendenzbezug wird als unchristlich kritisiert.

Hier wären zusätzliche Anmerkungen wertvoll. Setzt die klassische Tragödie nicht einen mit dem Christentum unvereinbaren pantragischen Horizont voraus<sup>25</sup>, wenn sie den nicht oder kaum Schuldigen an einem erbarmungslosen und unabänderlich tragischen Schicksal zerbrechen läßt? Umgekehrt wiederum kann ein solches Verständnis der Tragödie das Christentum mit seinem personalen Gott und dem unleugbar sich durchhaltenden Heilsoptimismus nur als „Tod der Tragödie“ betrachten, wie es durch George Steiner in *Der Tod der Tragödie* auf pointierte Weise geschehen ist. „Es hat selbst in der Mittagszeit des Glaubens keine spezifisch christliche Tonart des tragischen Dramas gegeben. Das Christentum ist eine antitragische Weltanschauung.“<sup>26</sup> Der Horizont eines letztlich gerechten und erbarmenden Gottes scheint die Tragödie entweder gar nicht oder nur als gebrochene fortbestehen zu lassen.

Gegenüber einer solchen Sichtweise läßt sich die Voraussetzung in Frage stellen: Kann eine pantragische Deutung den antiken Tragödien gerecht werden? Man könnte dagegen als erstes auf den liturgischen Kontext der Tragödienspiele hinweisen. Welchen Sinn konnte es haben, eine ausschließlich tragische Sicht nicht nur dem Publikum, sondern den Göttern vorzutragen? Sie zu erfreuen? Oder sich damit gegen ihre unbarmherzige Gewalt aufzulehnen? Zweitens läßt sich der Nachweis versuchen, daß eine pantragische Sicht grundsätzlich jeder Tragik ihre Spitze bricht. Drittens kann auf die Aristotelische Dramentheorie Bezug genommen werden. Wenn Aristoteles als Hauptkennzeichen für die Tragödie Schrecken und Schauer nennt, dann scheint dies zunächst eine pantragische Interpretation zu stützen. Aber wie kann von daher jene Wirkung der Tra-

<sup>25</sup> Hinsichtlich der Charakterisierung der Tragödie als pantragisch ist neben der Tendenz von G. Steiner die „geschlossen tragische Weltansicht“ nach einer Typisierung von Albin Lesky zu beachten (vgl. Balthasar, *Theodramatik I*, Einsiedeln 1973, 398f).

<sup>26</sup> G. Steiner, *Der Tod der Tragödie. Ein kritischer Essay*. München 1962, 273.

gödie herrühren, die Aristoteles als eine Katharsis (Reinigung oder Läuterung) bezeichnete? Sind die üblichen Deutungen (entweder moralisch oder medizinisch) wirklich befriedigend, zumindest was die damit angesprochene, für den Zuschauer erfahrbare Betroffenheit angeht? Wäre nicht eine Deutung der griechischen Tragödie angemessener, nach der das Zerschneiden des Helden nicht endgültig und ausschließlich fatal ist, sondern sein tragischer Fall zugleich die Ahnung einer sich im letzten auch durchhaltenden Größe weckt, die dann freilich nicht mehr am Protagonisten ablesbar, sondern an einer im letzten doch gnädigen transzendenten Macht erahnbar wäre? Die Katharsis enthielte dann das positive Moment einer ahnungsvollen religiösen Hoffnung. Wolfgang Schadewaldt, dessen Katharsis-Interpretation wohl nur gegenüber moralisch-überschwenglichen Deutungen desillusionierend ist<sup>27</sup>, stellt fest:

Der Befreiung in der Seele des Zuhörers entspricht die objektive Lösung am Ende, die bewirkt, daß man trotz allem Schrecklichen doch das Bewußtsein eines vielleicht fernem, aber unerschütterbaren Sinnhorizontes hat, des Horizonts des Göttlichen. „Und in alledem ist nichts, was nicht Zeus ist“, heißt es am Schluß der Sophokleischen Trachinierinnen. Dieser Wiederherstellung eines bleibenden, großen, göttlichen Sinnzusammenhangs ist die Katharsis zugeordnet, und das ist doch wohl etwas Positives.<sup>28</sup>

Die Größe der griechischen Tragödie bestünde dann darin, daß sie den absoluten Horizont einer im letzten nicht ungnädigen Transzendenz sozusagen im Modus ihrer Abwesenheit für den Zuschauer vergegenwärtigte. Die Aristotelische Katharsis wäre aus dieser letztlich positiven Sicht deutbar. Ein undramatisch begriffenes Christentum könnte dann tatsächlich diesem Ernst, der vor den äußersten Erschütterungen menschlichen Daseins nicht halt macht, nicht gerecht werden. Aber ein dramatisch verstandenes Christentum, wie wir es als Theologie bei Balthasar in großer Nähe zur griechischen Tragödie entwickelt finden, wäre die angemessene Explikation (was nicht heißt: Auflösung) dieser Ahnung. Die griechische Tragödie gewinnt hier den Charakter einer machtvollen suchenden Christologie (Karl Rahner), die durch ihre dramatisch-christliche Explikation sich selber verständlicher gestalten könnte, keineswegs aber überflüssig gemacht würde.

### *3.3 Die indirekte Thematisierung des Göttlichen in der griechischen Tragödie*

Auch wenn das „Daimonion“ der griechischen Tragödie im Verhältnis zum christlichen Gottesbild noch vielfach ambivalent ist, so bleibt es in der Weise

<sup>27</sup> W. Schadewaldt, *Die griechische Tragödie*. Tübinger Vorlesungen. Bd. 4. Frankfurt 1991, 10.

<sup>28</sup> Ebd. 32.

unfestgelegt, als es eine Weiterführung in ein christliches Verständnis nicht verstellt. Der transzendente, den Menschen übergreifende Wille setzt sich nämlich innerhalb der griechischen Tragödie kaum je direkt in Szene. Kein Gott greift ein, um den Frevler zu erschlagen.<sup>29</sup> Vielmehr bedient sich der unerbittliche, schicksalshaft-transzendente Wille für seine Durchsetzung des menschlichen Willens. Tragik besteht darin, daß der Mensch im krampfhaften Versuch, dem angekündigten Schicksal zu entinnen, dasselbe heraufbeschwört. In dieser Indirektheit der Durchsetzung eines transzendenten Wollens besteht m. E. eine Parallele dazu, wie das göttliche Handeln in einer dramatischen Theologie erschlossen wird. Erst auf der Grundlage dieser Gemeinsamkeit kann man dann sagen, daß das christliche Heildrama die Tragödie geradezu umkehrt, indem es die tragischen Verhängnisse zwar übernimmt und nicht einfach auflöst, aber sie letztendlich in eine positive Peripetie münden läßt, in die glückliche Wendung einer *felix culpa*, wenn sich das gottgewollte Heil nicht nur trotz, sondern gerade durch das sündige Handeln der Menschen seine Bahn bricht.

Daß durch diese glückliche Wendung die Tragik des Kreuzes nicht aufgelöst werden muß, zeigt die dramatische Theologie in ihrer indirekten Thematisierung des Göttlichen. Jesu Auferstehung ist kein Happy End, dem ein abschließendes, glattes Gottesbild entnommen werden könnte, sondern die Gestalt der göttlichen Herrlichkeit erscheint nur aus einer Zusammenschau aller Akte des Dramas. Die Indirektheit, mit welcher die griechische Tragödie die göttlich-daimonischen Mächte handeln läßt, ist deshalb durch die christliche Überbietung keinesfalls aufgehoben. Hier erweist sich die Tragödie als bleibend relevant für eine dramatische Theologie.

### 3.4 Ausblick auf das heutige Drama

Hat die Suche nach Gemeinsamkeiten zwischen Christentum und Tragödie überhaupt noch eine aktuelle Bedeutung, wenn es fraglich ist, ob die Tragödie als repräsentative Form des Dramas überlebt hat? Eine solche Diagnose äußert Friedrich Dürrenmatt:

Die Tragödie setzt Schuld, Not, Maß, Übersicht, Verantwortung voraus. In der Wurstelei unseres Jahrhunderts, in diesem Kehraus der weißen Rasse, gibt es keine Schuldigen und auch keine Verantwortlichen mehr. Alle können nichts dafür und haben es

---

<sup>29</sup> Umgekehrt fehlt ein helfendes direktes Eingreifen von Göttern („*deus ex machina*“) zwar nicht völlig, ist aber in der antiken Tragödie doch eher die Ausnahme und wurde z. B. von Aristoteles in seiner *Poetik* kritisiert. Damit ist die Figur des *Deus ex machina* nur im Hinblick auf die in unserem Kontext und in der Aristotelischen *Poetik* interessierende tragisch-indirekte Form kritisiert, nicht aber in ihrem berechtigten Anliegen.



nicht gewollt. Es geht wirklich ohne jeden. [...] Uns kommt nur noch die Komödie bei. Unsere Welt hat ebenso zur Groteske geführt wie zur Atombombe.<sup>30</sup>

Verkürzt ließe sich behaupten: Wenn nach Steiner die Tragödie – unter anderem – am Christentum zerbricht, so stirbt nach Dürrenmatt die Tragödie mit dem Christentum. Es können zwar weiterhin Dramen verfaßt werden, aber nur mehr in den Formen der Tragikomödie und Groteske, die darin übereinkommen, daß solches Theater seine Ernsthaftigkeit im Umgang mit den letzten Herausforderungen menschlicher Existenz verloren habe.

Aber: Ist nicht das im neueren Drama immer wieder aufgeführte Verzweifeln am Fehlen eines solchen Horizonts der suchende Hinweis nach diesem Horizont? Das wäre zwar nicht mehr die Vergegenwärtigung des Transzendenten „sub contrario“ mit ihrer kathartischen Wirkung, aber vielleicht in einer gleichsam doppelten Brechung der Schmerz am Fehlen eines Horizontes. Das nachtragische Drama würde immer noch den stummen Aufschrei einer beklemmenden Leere auf der Bühne darstellen und im Zuschauer aufbrechen lassen.

Damit wäre aber auch ein positiver Bezug zu einer dramatischen Theologie wieder möglich. Denn für diese ist eine gewisse Indirektheit der Thematisierung des transzendenten Gottes zentral. So bleibt für den Theologen die Herausforderung bestehen, auch heutige „nachtragische“ Dramen – auch und gerade dort, wo sie sich vollständig gottlos gebärden, ohne deshalb banal zu werden – als kreative Versuche der Thematisierung der Transzendenz ernstzunehmen, und zwar für eine Welt, der die geläufigen Worte, mit denen das letzte bergende Geheimnis thematisiert wurde, zerbrochen sind.

---

<sup>30</sup> F. Dürrenmatt, Theaterprobleme. In: ders., Gesammelte Werke. Bd. 7. Essays und Gedichte. Zürich 1991, 28-61, hier 59.

## DIE LESBARKEIT GOTTES DOGMATIK ALS TEXTWISSENSCHAFT UND LITERATUR?

CLEMENS SEDMAK

- (1) Religiosität und Religion: Tat, Wort, Schrift
- (2) Religion und Dogmatik: „Wort Gottes“
- (3) Heiliger Text und Dogmatik: Dogmatik als Textwissenschaft
- (4) Dogmatik und Pastoral: Dogmatik als Literatur
- (5) Dogmatik und Religiosität: „Zwischen den Zeilen“

Es sollen Chancen und Risiken der in der „Buchreligion Christentum“ postulierten „Lesbarkeit“ Gottes angedeutet werden: Am Anfang steht die religiöse Praxis, die religiöse Erfahrung. Sie ist zunächst in eine Kultur gesprochener Sprache eingebettet, wird aber mit Aufkommen der Schriftkultur in der geschriebenen Sprache verwaltet (1). In der Schriftkultur kann sich die religiöse Erfahrung in „heiligen Texten“ („Wort Gottes“) objektivieren, die Rechtsansprüche anmelden (2). Diese Rechtsansprüche werden administriert und ausgelegt durch die Rede über das Wort Gottes, die Dogmatik, die damit die Funktion einer Textwissenschaft ausübt (3). Dogmatische Reflexion bleibt dabei jedoch Teil der religiösen Praxis und der religiösen Gemeinschaft verpflichtet – von da aus kann für ein Verständnis von dogmatischen Texten als „Literatur“ plädiert werden (4). Das Prinzip der Ausdrückbarkeit (Searle) läßt sich im Kontext einer Rede von Gott nicht einklagen, am Ende steht wieder: die religiöse Praxis (5).

Wenn von „Dogmatik“ die Rede ist, soll „Dogmatische Theologie“, also die methodisch geleitete Ausfaltung und Deutung der systematischen Lehre der Kirche („Dogmen“), die „Rede von Gott in systematischer Absicht“, verstanden werden. „Textwissenschaft“ wird als wissenschaftlich-handelndes Umgehen mit Texten aufgefaßt, unter „Literatur“ sollen jene Texte verstanden werden, die von einer Gesellschaft oder Gesellschaftsgruppe als „lesenswert“ standardisiert werden.

### *1. Tat, Wort, Schrift*

Im Anfang ist die religiöse Tat, die religiöse Erfahrung, der Kultus und Ritus, die Zeremonie und das Zelebrieren. Die religiöse Tat will wiederholt werden, um sich als Manifestation von Lebenseinstellung und -orientierung zu objektivieren. Die Wiederholung ist eine Grundkategorie ethischen Lebens (Sören Kierkegaard), sie hebt unser Handeln aus der Beliebigkeit des Augenblicks in die Planbarkeit realisierbarer Überzeugungen. Handlungsschemata (Paul Loren-

zen) befreien die Tat aus der Fragilität von Situationen und lassen sich auch unter veränderten Kontextbedingungen – wiederholt, schematisch – anwenden; die Objektivation dieser Handlungsschemata in Tradition („Lehre“) und Institution („Kirche“) ermöglicht die Transformation von Tat in Wort, von religiöser Erfahrung in theologische Reflexion, von rituellem Erleben in liturgische Formeln, von existentielltem Ausdruck in dogmatischen Text. Dem Morgen des religiösen Erwachens folgt in der Dämmerung das theologische Bedenken (die eschatologische Nacht mag all das wieder relativieren).

Der Rahmen für die Transformation von religiöser Tat in dogmatisches Wort ist die Schriftkultur, ist die Transformation von gesprochener Sprache in geschriebene Sprache, von „lenguaje“ in „lengua“ (Ortega), von „parole“ in „langue“ (Saussure), von „speech“ in „language“, von „Rede“ in „Wort“. Gesprochene Sprache ist lebendig, „im Fluß“, glaubwürdig, an die Person des Sprechers gebunden, „erzählt“. In der gesprochenen Sprache wird „Bedeutung“ über „Gebrauch“ hergestellt, „Wort“ über „Tat“ semantisch gefüllt. Einer Beobachtung von Malinowski zufolge<sup>1</sup> hängt bei sogenannten „primitiven Sprachen“ die Bedeutung eines Wortes vom situativen Kontext, von außersprachlichen Kontextbedingungen ab. Erst die geschriebene Sprache ermöglicht „literale“ Bedeutung, designative Semantik; sie befreit von der Tyrannei der Gegenwart und Situationsabhängigkeit, sie ermöglicht die RE-Konstruktion von Kontexten, die RE-Produktion von Bedeutungen, die Korrektur von Sprachgebrauch, die Objektivation von sprachlichen Handlungen. Geschriebene Sprache befreit von der Vorherrschaft der deiktischen Einführung und weitet das konventionalistische Pouvoir aus: Sprachkontexte lassen sich nun reproduzieren und außerhalb einer „natürlichen Umwelt“ erzeugen, eine beobachtungsfremde Sprache kann entwickelt, Kontexte können konstruiert werden. Neue „Weisen der Welterzeugung“ bieten sich an. Die Überwindung der hinweisenden Definition verhilft dem Sprachgeschehen zu einer bisher ungeahnten Selbstbezüglichkeit, das Wort entwickelt eine Eigengesetzlichkeit, die auf die Tat nicht in jedem Fall angewiesen ist. „Sinn“ kann INNERHALB der Sprache erzeugt werden – „INNERHALB der Sprache wird alles ausgetragen“ (Ludwig Wittgenstein) – und im Rahmen der Schriftkultur kann diese sprachliche Erzeugung von „Sinn“ (z. B. im Fall von „Mythen“) objektiviert werden.

Eine Objektivierung von Gotteserfahrung stellen die „heiligen Texte“ dar, die die Rede von Gott niederlegen, „in eine feste Form“ bringen. Diese feste Form kann überliefert und gelehrt werden. Das Unternehmen, Gotteserfahrung „der Reihe nach aufzuschreiben“, dient dem Anliegen, „von der Zuverlässigkeit der Lehre zu überzeugen“ (Lk 1:3f). Eine Zuverlässigkeit, die aufgrund der Bestän-

<sup>1</sup> Vgl. C. K. Ogden – I. A. Richards, *The Meaning of Meaning*. London 1985, 12.

digkeit der Lehre erzeugt wird, die sich von einer „Arkandisziplin“ zum „öffentlichen Buch“ wandelt und für größere Gemeinschaft, deren Mitglieder sich nicht mehr persönlich kennen, objektiviert wird. Diesem Objektivationsanliegen dient auch das verschriftlichte „depositum fidei“, das die religiöse Handlungspraxis verwortet und das „Wort Gottes“ verbindlich auslegt, die Rede von Gott autoritativ festlegt. Zugleich kann im Rahmen des GESCHRIEBENEN Wortes, das nun reproduzierbar ist, neues SINNGEWICHT geschaffen werden, die GÜLTIGKEIT des Geschriebenen läßt auf Begründungsverfahren zurückgreifen (Objektivierung beispielsweise in Form schriftlicher Verträge), die der gesprochenen Sprache fremd sind. Die Unterschrift ersetzt den Handschlag, der geschriebene Vertrag den Augenzeugen. Neue Formen der kontraktualisierbaren Verbindlichkeit entstehen, die Niederlegung des Bundes in Gesetzestafeln (Ex 32:15f; 34) erzeugt erst den Rechtscharakter, der im Falle des Bundes mit Noach (Gen 9) und Abraham (Gen 15) noch fehlte. Die Bundeszeichen des „oral covenant“ (der Regenbogen bzw. der Sternenhimmel) sind an das „Buch der Natur“ verwiesen, das nur aufgrund von Gotteserfahrung einschlägig zu lesen ist. Das Postulat von der Lesbarkeit Gottes (die Möglichkeit, Gott aus seiner Schöpfung „herauszulesen“) bindet sich an zunächst private Gotteserfahrung, die zwar in Bundeszeichen objektiviert, aber auf hermeneutische Hilfen angewiesen ist. Der Regenbogen mag ja auch bloß für die physikalische Disziplin der Optik interessant sein.

Die Verschriftlichung des Bundesgeschehens im Buch Exodus erzeugt über die Konstitution einer BEZIEHUNG auch GEBOTE, „Bundestreue“ („fidelity“) kann sich nun in „Gesetzestreue“ („loyalty“) manifestieren. Im Rahmen der Schriftkultur lassen sich Rechtsansprüche administrieren, die nicht von einer Autorität aufgrund von Weisheit, sondern anhand festgelegter Gesetzestexte entschieden werden. Auf diesem Hintergrund der Entlastung individueller Personen in den Entscheidungsfindungsprozessen (Depersonalisierung zugunsten Institutionalisierung) kann – neben der Wahrheits- und der Wahrhaftigkeitsfrage die Rechtsfrage gestellt werden: Sind bestimmte Handlungen rechters? Der Verlust personalisierter Kommunikation zugunsten reifizierbarer Information verändert auch den Status der Wahrheitsfrage, die sich nun nicht mehr einzig an die Glaubwürdigkeit des Sprechers koppelt, sondern an „objektive Kriterien“ bindet. Das Postulat von der „Lesbarkeit“ der Welt (Meßbares messen, Nichtmeßbares meßbar machen) bringt den Anspruch der selbstbewußten Wissenschaften mit sich, die Wirklichkeit so darzustellen, „wie sie ist“. Erst die Transzendentalphilosophie hat die Treffsicherheit unserer semantischen Bemühungen relativiert.

## 2. Religion und Dogmatik: Heilige Texte

„Im Anfang war das Wort“ (Joh 1:1). Das heilige Wort, das bei Gott war. Das Wort, das in die Kultur hinein „Fleisch“ geworden ist, „Frohbotschaft“, „Offenbarung“, „Selbstmitteilung“. Die Gabe und der Geber, „medium“ und „message“ sind identisch. Theologisch findet dieses Postulat Ausdruck in der Rede von der „Inkarnation Gottes“; die Menschwerdung Gottes ist Fleischwerdung des Wortes, eines Wortes, das bisher an die Propheten ergangen und von Propheten aufgezeichnet wurde. Auch eine symbolhafte Einverleibung des Wortes Gottes, das mit dem ganzen Leben des Propheten bezeugt wird („Iß diese Rolle!“, Ez 3), kann die Differenz zwischen „Wort Gottes“ und „Gott“ nicht auflösen. Die Lesbarkeit des Wortes Gottes ist an die Offenbarung Gottes gebunden, der seinerseits nicht geschaut und von dem kein Bild gemacht werden darf. Die Sichtbarkeit Gottes ist den „Hörern des Wortes“ nicht gegeben. Die Lesbarkeit Gottes ist freilich Fundament der Offenbarungsreligion Christentum, deren „Heiliges Buch“ eine religiöse Lesart der Natur ermöglicht:

Das Chaos der Welt, das Tohuwabohu wird in geordnete Natur, in „Kosmos“ verwandelt; die Unlesbarkeit des Durcheinanders wandelt sich durch die schöpfungstheologisch interpretierte Handschrift Gottes („*potentia Dei ordinata*“) in Dechiffrierbarkeit durch den Menschen. Das Erste Vatikanische Konzil hat diese Lesbarkeit des Kosmos, die Dechiffrierbarkeit der Natur, „mit dem Licht der natürlichen Vernunft“ festgehalten (DS 3008). Das „Prinzip Offenbarung“ stellt hermeneutische Schlüssel für die „übernatürliche Welt“ zur Verfügung. Die „Lesbarkeit“ des Übernatürlichen bleibt freilich geschenkt, bleibt freilich nur Fragment, bleibt freilich nur gnadentheologisch begründbar, über die „Heilige Schrift“ erschließbar.

Aber auch die „heiligen Texte“ des Christentums sind nur inkarnationstheologisch (Ex 3:14: „Ich bin da“: Gott, der sich mitteilt, Gott, der mitgeht, Gott, der mitleidet) zu begründen. Die Rede von „heiligen Texten“ ist die Rede vom „Geist“, der die Autoren bewegt, ist die Rede von „Inspiration“, vom „Wort Gottes“. Die exklusive Hörbarkeit Gottes wird durch den Propheten in exoterische Lesbarkeit verwandelt (Ex 24:4). Das „Medium“ ist dabei die religiöse Praxis, in der das heilige Wort auch (von Priestern) verwaltet und (in Riten und Zeremonien) objektiviert wird. Basis der Verschriftlichung bleibt die religiöse Erfahrung: „Schreib das, was du siehst, in ein Buch“ (Offb 1:11).

Die „heiligen Texte“ des Christentums sind freilich theologiebedürftig, was die Auseinandersetzung um die Schriftsinne und die allegorische Auslegung (alexandrinische Schule gegen die „Literalisten“ aus Antiochien) veranschaulicht. Zudem zeigen die heiligen Texte in ihrer Geschichte die Spuren der mit der Schriftkultur auftretenden Machtfragen und Verrechtlichungstendenzen von

Kommunikationsmitteln: Die Auseinandersetzung um die Kanonizität der als „heilig“ zu identifizierenden Texte reflektieren die Diskussion um die in ihrer GÜLTIGKEIT (und damit ihrem normativen Potential) festzuschreibenden Texte. Die Auseinandersetzung um die katholischen Briefe dauerte noch im 4. Jahrhundert an. Das Konzil von Trient erst stabilisierte den Kanon und autorisierte dann die Vulgata als lateinische Übersetzung des Wortes Gottes (DS 1506). Damit ist zugleich die Abhängigkeit des Wortes Gottes von einer spezifischen Sprachform ausgedrückt. Auf der anderen Seite eröffnet diese Rekonstruktion von „Offenbarung“ durch „Texte“ einen textwissenschaftlichen und textkritischen Zugang zu den Büchern der Bibel, ein Zugang, der lange umstritten war.

Auf dem Boden der jüdischen Schriftkultur konnte sich die Buchreligion des Christentums entwickeln, die, von einem „Prinzip Offenbarung“ ausgehend, bestimmte Texte als „heilig“ auszeichnete und in einem Buch („Heilige Schrift“) zusammenfaßte. Diese Texte wurden als „Wort Gottes“ identifiziert und in einen Kontext der religiösen Praxis verankert; das Postulat der Transformation dieses (offenbarten) Wortes in (religiöses) Handeln kann nur eingelöst werden, wenn die heiligen Texte in Handlungsregeln übersetzt werden können; dies ist eine Aufgabe der Hermeneutik, das zur Verfügung stehende Instrument ist die Interpretation, wie sie – unterstützt von textwissenschaftlichen Methoden – die Enzyklika „Divino afflante spiritu“ eröffnet hat (DS 3825-3831). Diese hermeneutische Aufgabe, „wörtlichen“ Sinn und „geistlichen Sinn“ freizulegen (DS 3828), ist Aufgabe der Theologie, die nicht nur den Text erklären (wörtlicher Sinn), sondern auch in Handlungsanweisungen (Regeln vom gottgefälligen Leben) transformieren soll (geistlicher Sinn).

Pointiert: Das Wort Gottes bleibt, wenn nicht übersetzt, stumm. Das Projekt der Dogmatik ist daher kein Annex der religiösen Praxis, sondern konstituiert die Rekonstruktion des „Wortes Gottes“ als „Anrede“. Erst aufgrund dieser Interpretationsleistungen kann der normative Gehalt der heiligen Schrift freigelegt, vor allem: deponiert (dingfest gemacht) werden: Depositum fidei – Lesbarkeit Gottes. Aber auch das depositum fidei sind ja nur: Texte. Nur Texte?

### *3. Heilige Texte und Dogmatik: Dogmatik als Textwissenschaft*

Die Fleischwerdung des Wortes ist die Einbettung der heiligen Texte in einen pragmatischen Kontext, ist die Grundlegung jeder religiösen Rede in gemeinsamer Lebensform Gott-Mensch. Die in einem inkarnationstheologischen Kontext ausweisbare Sichtbarkeit Gottes wird auf dem Hintergrund der Schriftkultur mit ihren skizzierten Tendenzen einer Institutionalisierung von personaler Kommunikation (damit Verrechtlichung von Wahrheitsansprüchen) in Lesbar-

keit des fleischgewordenen Wortes verwandelt. Es gilt, das gesprochene Wort Jesu, die Erzählungen über Jesu Wirken, in Textform zu bringen und als Handlungsanweisungen (damit: als juridisierbare Größe) zu rekonstruieren.

Die Briefe des Paulus mögen Ausdruck dieser Transformation nicht nur des Mediums, sondern auch der Botschaft („The message of the medium“) sein: Es kann nun nicht darum gehen, Beobachtetes zu referieren und eine Beziehung zu jener Person herzustellen, deren Taten und Worte erlebt wurden; das Anliegen des Paulus ist es bereits, das Handeln Jesu in Handlungsschemata zu übersetzen und diese zur reproduzierbaren Weltdeutung zu extrapolieren und für künftiges Handeln (als Orientierungspunkte und Normquellen) zu verrechtlichen. Die Menschwerdung Jesu darf in einen Kontext der verschriftlichten Heilserwartung (Prophetenbücher) eingeordnet und als gültig festgeschrieben werden; die Bedeutung des Wortes „Jesus“ wird nun nicht mehr von der erlebten und erlebbaren Person geprägt, sondern in spezifischen, verschriftlichten semantischen Kontexten erzeugt – pointiert: Der Mensch „Jesus“ wird zum vermittelnden Prinzip „Christus“ transformiert. Die Übersetzungsleistung „Wort des Menschen Jesus“ in „Kontingenzbewältigung durch den Logos“ erbringt die Dogmatik, wie sie von Paulus erstkonzipiert wurde. Zugleich gilt Paulus' Wort als „inspiriert“ und damit als „heiliges Wort“. Das kirchliche Lehramt kann nicht nur – aufgrund eines privilegierten hermeneutischen Status – rechte Interpretationswege des „Wortes Gottes“ festlegen, sondern verrechtlicht auch den Wahrheitsanspruch des gesprochenen Wortes Gottes, dessen normativer Gehalt schriftlich fixiert wird.

Die Konsequenzen für eine Bedeutungstheorie religiöser Sprache sind beträchtlich: Die in der rituellen Praxis gewonnene und im Lebenskontext bewährte Bedeutung des Wortes „Gott“, das als Gott-Handeln existentiell bedeutsam wird, erfährt in der Schriftkultur die Transformation in eine referentielle Bedeutungstheorie, die nach einem Gegenstand „Gott“ suchen läßt und die Bedeutung dieses Wortes im Postulat der Objektivation festmacht, die aufgrund formalisierbarer Wahrheitsansprüche vereindeutigt werden. Mit diesem Übergang von Oralität in Literalität und Literalität in Dogmatizität, mit dieser Vereindeutigung von Objektivationen und der Koppelung dieser Objektivationen an Wahrheitsansprüche sind auch Machtfragen verbunden, die vor allem in der Missionspraxis relevant werden (Beispiel: Chinesischer Ritenstreit um Matteo Ricci). Die erlebte und erlebbare Wirklichkeit „Gott“ („das Numinose“) transformiert sich auf dem Hintergrund der Schriftkultur zu einem Begriff, der sich auf einen Gegenstand mit beschreibbaren Attributen zu beziehen scheint. Das Gegenüber, das Subjekt „Gott“ im erzählenden Gott-Handeln, weicht einem Objekt, einem Gegenstand „Gott“ im beschreibenden Gott-Reden. Damit verbunden ist das Postulat der Situationsunabhängigkeit, das die Rede von Gott

auch außerhalb kultischer Kontexte, auch außerhalb von Gottes-Vollzügen, auch außerhalb von Theo-Praxis ansiedeln läßt („Gott der Philosophen“).

Damit verbunden ist zudem der Anspruch auf Theoriefähigkeit, der Anspruch auf die Option auf kognitive Sätze über den semantisch identifizier- und damit literarisierbaren Gott. Auf diesem Fundament kann sich das „Projekt Dogmatik“ ebenso entwickeln wie die Administration des „depositum fidei“: Der Glaube kann de-poniert, niedergeschrieben, verschriftlicht, festgehalten, damit in Sätzen ausgedrückt werden, die sich verwalten lassen („Dokument“, „Urkunde“) und spezifische Handlungskontexte erzeugen („Diskurs“, „Pamphlet“).

Damit verbunden ist schließlich der Anspruch auf die „Lesbarkeit“ Gottes, dessen „Heilige Schriften“ „Wort Gottes“ sind, divine Literatur, lesbar und interpretationsbedürftig, tradierbar und administrationsfähig. Die Problemfelder der „*verba ipsissima*“ und der Kanonisierung von Textmaterial sind entsprechende, genuin theologische Problemstellungen. Das Postulat von der „Lesbarkeit Gottes“ erzeugt einerseits eine spezifische Gruppe von Menschen, die das „depositum fidei“ verwalten, andererseits gerade – aufgrund der Objektivierung durch das Medium der Schrift – eine Emanzipation von dieser Kaste durch alle Lesekundigen. Der privilegierte Zugang zu „Gott“ scheint einerseits aufgebrochen, andererseits mit hermeneutischen Bürden beladen. „Gott ist lesbar“ kann auch bedeuten: Man muß lesen können, um eine Tür zu Gott zu öffnen. Die „Gotteskompetenz“ ruft nach der Aneignung einer spezifischen Kulturkompetenz (Alphabetismus). „Gott ist lesbar“ kann auch bedeuten: Die diffuse „Rede“ von Gott kann in eine „präzise Schreibe“ hinein vereindeutigt werden.

Diese „Schreibe“ ist dem Selbstverständnis nach freilich im Kontext der Rede zu Gott anzusiedeln (Religion als Lebensform, religiöse Sprache als Teilnehmersprache!), auch die Dogmatik ist Antwort auf die Selbstmitteilung Gottes. Theologie ist Rede von Gott, die nur aus der Möglichkeit einer Rede zu Gott begründet werden kann. Dogmatische Theologie näht keine Altartücher, studiert keine liturgischen Tänze ein, baut keine Gebetsschemel, veranstaltet keine Gottesdienste. Das primordine Produkt der Dogmatik ist nicht das Bild, ist nicht das Werk, sind nicht Ästhetik und Pragmatik, sondern: Texte.

Dabei soll freilich nicht vergessen werden, daß auch die Verschriftlichung religiöser Praxis religiöse Praxis bleibt („Es gibt keinen neutralen Standpunkt außerhalb der Religionen“); die Literalität (Rede über Gott) bleibt der Oralität (Rede zu Gott) verpflichtet. Die vermeintliche Vereindeutigung des referenzsemantisch konstruierten Gottesbegriffs kann über eine pragmatisch motivierte Rede vom „Synkategorematikon Gott“ abgefangen werden. Auch die satzhafte Rede von Gott ist von sprachlichen und außersprachlichen Kontextbedingungen abhängig zu machen, die das Wort Fleisch werden lassen. Und es hat „unter uns“ gewohnt: Die Umwelt Jesu – das fünfte Evangelium.



#### 4. Dogmatik und Pastoral: Dogmatik als Literatur

Die von der Dogmatik erzeugten Texte haben die Aufgabe, das heilige Buch, den Logos, verstehbar zu machen. Das Apostelkonzil in Jerusalem (Apg 15) hat die Universalität des Logos postuliert, der sich auch über veränderte Kontextbedingungen (Beispiel Beschneidung) inkarnieren kann. Diese Universalität steht in der Tradition der Universalität des Anspruchs durch den Gott Israels. Der Universalisierung des Gottes-Anspruchs dienen die Missionsanstrengungen der Kirche „zu allen Völkern“ (Mt 28:19), die hermeneutische Bemühungen sind, den Logos zu in-kulturieren, die „Lesbarkeit des Logos“ in einer paganen Welt zu leisten. Kriterium für die Lesbarkeit des Logos ist die Lebbarkeit des als Anspruch und Antwort erfahrenen Gottes-Wortes. Dogmatische Sätze, die sich nicht in der religiösen Praxis bewahrheiten lassen (z. B. leibfeindliche Sekten) sind FALSCH, Glaubenssätze, die nicht zum Leben befreien, sind unglaubwürdig. Auf diesem Hintergrund kann die Rede vom „befreienden Dogma“ verständlich gemacht werden. Die Dogmatik ist von der Ethik, nicht umgekehrt, zu begründen<sup>2</sup>; das depositum fidei von der Glaubenserzählung her, nicht vice versa, zu legitimieren; die Buchreligion Christentum ist von der Person Jesus her zu verstehen, nicht umgekehrt. Der Primat der Praxis in der Legitimation des Projekts Theologie läßt Überlegungen zu, inwieweit nicht die Dogmatik als Handlungstheorie verstanden, mindestens von der Handlungstheorie (einer Theorie diakonischen Handelns) begründet werden kann. Nicht nur die interpretierenden Texte der Dogmatischen Theologie, auch die normativen Texte des Lehramts („Dogmen“) dienen schließlich dem „Heiligen Buch“ des Christentums, das ein Erlösungsangebot unterbreitet. Und dieses „Heilige Buch“ verdankt sich dem fleischgewordenen „Wort“.

Dabei ist klar, daß die Rede von Befreiung und Geborgenheit, Erlösung und Schutz, Heil und Integrität, unbedrohter Intimität und Nähe nur durch Fragmente einschlägiger Erfahrungen von geglücktem Miteinander und gelungener Kommunikation verstehbar sein kann. Auch von hier aus ergeben sich – hermeneutisch motiviert – der Primat der Praxis und die Motivation, einer induktiven Theologie das Wort zu reden. Das geschriebene Wort bleibt unverständlich, wenn es nicht vom gesprochenen Wort eingeholt wird: Und wären die Texte noch so schön und die Begriffe noch so unversehrt und die Sprache noch so schuldlos: Wäre die Erfahrung von „Erlösung“ und „Heil“ nicht, so blieben sie unverständlich. Das erklärt auch die Macht der Homilien.

Literatur als Medium der Konstruktion von und Reflexion auf Erfahrung bietet eine Möglichkeit, diese Spannung zwischen dem „Noch-Nicht“ der Erlösung und dem „Schon-Jetzt“ des Heils zu vermitteln. Dies kann die Rede über den

<sup>2</sup> F. Schupp, *Schöpfung und Sünde*. Düsseldorf 1990, 543.

„Mythos“, die „Story“ des Christentums andeuten. Die Rede von „heiliger Welt“ und „Erlösung“ in einer Welt des Unheils und der Sünde verständlich zu machen, ist Herausforderung jedes kerygmatischen Tuns, damit auch der Dogmatik, die – als Dienst am heiligen Wort – eine Verkündigungsfunktion zu erfüllen hat. Diese Einebnung des Gattungsunterschieds zwischen Dogmatik und Kerygma erzwingt die Einebnung des Gattungsunterschieds zwischen Dogmatik und Literatur.

Literatur als „gemäß innerhalb einer Gemeinschaft als lesenswert standardisierte Texte“ drückt Wertschätzung und ein Wertesystem der Sprach- und Überzeugungsgemeinschaft aus, innerhalb der diese Texte entstehen. Dogmatik, will sie ihrer Verkündigungsfunktion entsprechen und eine „Hermeneutik des Reiches Gottes“ für die gott-lose Welt leisten, muß Literatur im genannten Sinn werden, verstehbares Medium für viele. Damit dogmatische Texte „Literatur“ werden können, müssen sie „inkarniert“ sein, verstehbar, akzessibel, standardisiert. Dies ist eine intrikate Sache, weil die Dogmatik zugleich eine kulturkritische Aufgabe hat. Wer kann die dogmatischen Begriffe „Auferstehung“, „Erlösung“, „Gericht“, „Erbsünde“, „Reich Gottes“ verstehen?

Kriterium der „Lesbarkeit des Übernatürlichen“ ist die Lesbarkeit. Riten und Zeremonien sind Eckdaten religiösen Lebens. Sakramente als sichtbare, kulturvariante Zeichen des Unsichtbaren sind Ausdruck dieser hermeneutischen Anstrengung, die unsichtbare Welt lesbar zu machen. Sie sind damit zugleich Antizipationen einer Welt des „ganz Anderen“, eines tröstlichen „Noch-Nicht“, das die Welt, in der wir leben, anders, differenzierter, offener lesen läßt. Die Eschatologie wird zur Grammatik, von der aus alles gelesen werden muß (Metz). Das „Noch-Nicht“ wird der hermeneutische Schlüssel für das „Schon-Jetzt“. Die Aufgabe der Dogmatik besteht nun darin, das „Hier“ und „Jetzt“ als ein „Schon-Jetzt“ und „Noch-Hier“ zu lesen, auf der Folie von verheißenem Heil. Aufgabe der Dogmatik ist es, die Nicht-Welt lesbar zu machen, den Nicht-Ort, U-Topos, zum theologischen Ort zu machen.

Am Anfang stehen Wörter: „Auferstehung“, „Rechtfertigung“, „Sünde“, „Allmacht“, „Erlösung“. Dogmatische Theologie setzt diese Wörter zu einem Text zusammen. Sie ermöglicht die Lesbarkeit der religiösen Welt, deren Ausdruck nicht bloß expressiv eingeholt, sondern deren Begriffe auch semantisch gefüllt werden können. Die „Lesbarkeit der Welt“ (Blumenberg) ist ein neuzeitlicher Topos. Die Welt lesen zu können bedeutet, das Buch der Natur entziffern – und damit (Herrschaftswissen!) weiterschreiben – zu können. Die Welt als Text zu verstehen bedeutet, das Verstehen der Welt auf das Verstehen von kleinen semantischen Einheiten („Wörtern“) zurückzuführen. Diesem Prinzip der Zerlegbarkeit folgt auch die Dogmatik. Die religiöse Welt, das „Numinose“, wird aus der Vagheit erlebten Mysteriums in das Licht des Begriffs geholt. Die

„Erfahrbarkeit“ Gottes wird in die „Lesbarkeit“ des Göttlichen übergeführt, wenngleich diese Transformation gottgeschuldet bleibt. Die „Lesbarkeit“ Gottes ist nicht zu vergleichen mit der „Lesbarkeit“ der Welt durch die profane „curiositas“, die objektiviert und mißt, beschreibt und „über die Welt“ spricht. Sobald die Dogmatik die Lesbarkeit Gottes – und im Rahmen der Schriftkultur ist diese Gefahr der referenzsemantischen Konstruktion des Wortes „Gott“ und der Reifikation eines „Referenzgegenstands“ durchaus gegeben – im Sinne dieser Lesbarkeit der sezierbaren Welt versteht, hat sie den Dienst am „Heiligen Text“, der das ganz Andere Gottes und die radikale Abhängigkeit von seinem Wort apostrophiert, aufgegeben. Der Respekt der Dogmatik vor dem Heiligen Wort, dem sie verpflichtet ist, drückt sich eben in einem Verzicht auf Beschreibbarkeit aus (Durchbrechung des Prinzips der „Ausdrückbarkeit“), im Bekenntnis zu einem „quasi-fiktionalen“ Element, wie es der Literatur eigen ist. Dies ist der zweite Zugang zu einem Verständnis von Dogmatik als Literatur.

Dogmatik beschreibt nicht Gott in seinen objektivierbaren Eigenschaften, sondern reflektiert auf die Gotteserzählung, die Gottesgeschichte (als erzählte und erlebte gemeinsame Erfahrung von Gott und Mensch). Dogmatik ist Literatur, insofern sie sich nicht auf referenztheoretischer Ebene bewegt, sondern im Dialog. Die Lesbarkeit Gottes meint nichts anderes als die Lebbarkeit Gottes, der Subjekt der Theologie (Scotus), Subjekt in einem Kommunikationsgeschehen ist. Der Unterschied zur wissenschaftlich postulierten Lesbarkeit der Welt könnte nicht größer sein. Dogmatik ist Literatur, insofern sie es nicht mit „Tatsachen“ und „Erklärungen“, mit „Hypothesen“ über die Beschaffenheit der Welt zu tun hat, sondern mit der Lesbarkeit des kommunikativen, d. h. dechiffrierbaren Handelns Gottes.

Das Projekt einer „nichtreligiösen Interpretation“ religiöser Begriffe (Dietrich Bonhoeffer) ist der Versuch, „Dogmatik“ in „Literatur“ zu transformieren, dogmatische Begriffe verstehbar, dogmatische Gedanken lesbar, die religiöse Welt „in der Welt“ lebbar zu machen. Dabei kann die Dogmatik heute nicht mehr davon ausgehen, daß die Welt ohne die Religion nicht lesbar wäre: „Gott? Wir brauchen diese Hypothese nicht“... Gerade die Rede von der „Potentia Dei absoluta“, die die Unverläßlichkeit und Inkalkulabilität des göttlichen Wollens und Handelns artikulierte, provozierte die profane „curiositas“, das Meßbare der Welt zu messen und die Welt nur unter der Rücksicht der Meßbarkeit zu betrachten (man denke an das Hobbes-Wort vom Foltertisch des Experiments, auf den die Natur gelegt wird). Das „Buch der Welt“ ist lesbar und verständlich, die Straßenbahnen fahren, die Generatoren surren, die Bomben fallen, auch ohne Rekurs auf „Übernatürliches“. Die Alltagswelt ist in ihrer Funktionalität lesbar, ethisches und religiöses Verstehen sind aus den Tatsachen der Welt nicht abzulesen. Das „Buch der Welt“ bleibt gegenüber Ethischem und Religiösem stumm:

Angenommen, einer von Ihnen wäre allwissend; er kennt also die Bewegungen aller toten und lebendigen Körper in der Welt, und er kennt auch sämtliche Bewußtseinszustände aller Menschen, die je gelebt haben, und falls er alles, was er weiß, in ein großes Buch eintrüge, so enthielte dieses Buch die gesamte Beschreibung der Welt. Ich möchte nun darauf hinaus, daß dieses Buch nichts enthielte, was wir ein ETHISCHES Urteil nennen würden, bzw. nichts, was ein solches Urteil logisch implizierte.<sup>3</sup>

Die Versuchung für Theologen besteht nun präzise darin, die Lesbarkeit Gottes in einem „Buch des Glaubens“ (depositum fidei) zu postulieren. Einerseits. Andererseits die Herausforderung, die „Welt der Tatsachen“ („Natur“) und „Welt der Überzeugungen“ („Freiheit“) als verschiedene genera litteraria auszuweisen, die „Mündigkeit der Welt“ (Bonhoeffer) zu wahren, die Botschaft der Theologie doch verständlich zu machen und dabei die Abschließbarkeit des Buches „Welt“ zu verhindern. In nuce: Dogmatik muß Literatur werden, um die „Heilige Schrift“ als „Heilige Literatur“, als verstehbar ausweisen und das „Wort Gottes“ als lebbar vermitteln zu können.<sup>4</sup>

Fazit: Dogmatische Texte sind inkarnationspflichtig. Das Inkarnationsgeschehen ist hermeneutische Anstrengung. Das „Heilige Wort“ soll „Literatur“ werden.

<sup>3</sup> L. Wittgenstein, Vortrag über Ethik. Frankfurt a. M. 1989, 12.

<sup>4</sup> In diesen Bereich fällt auch die Herausforderung der Inkulturation: Die Übersetzung von einer Sprache in die andere, der Anspruch einer universalen Textgrundlage ist nur auf dem Hintergrund der Schriftkultur möglich und entsprechend delikat. Die Beachtung der „Kontextbedingungen“, die für die Sinnhaftigkeit sprachlicher Einheiten und das Gelingen von kommunikativen Handlungen ausschlaggebend sind, läßt eine simple Zuordnung „Wort-Wort“ als schwierig erscheinen – zum Beispiel der Begriff „Erlösung“, im Deutschen mit „Lösen“ von „Bindung“ konnotiert: das griechische Wort „soteria“ bedeutet (Seefahrervolk!) auch „glückliche Heimkehr“, während das philippinische „yasha“ sich auf eine Situation bezieht, in der man frei atmen kann; oder zum Beispiel „Umkehr“, im Deutschen mit einer Kehrtwende konnotiert: das griechische „metanoia“ zielt auf eine Umkehr des „nous“, des Geistes ab, während das philippinische „pagbabalik-loob“ die Umkehr der ganzen Person, des Personkerns („loob“ – das an einem Menschen unverwechselbare Persönlichkeitsbildende) anspricht. Diese Exemplifikation läßt sich mit allen zentralen Begriffen des Christentums wie „Auferstehung“, „Reich Gottes“, „Menschwerdung“, „Opfer“, „Heil“ etc. und den „indigenous languages“ durchführen. Die Übersetzung dogmatischer Gehalte in indigene Sprachkontexte verlangt, sollen die dogmatischen Inhalte verständlich (damit: Literatur) sein, einen äußerst sensiblen Umgang mit Texten, der auch in der Einschätzung universal-normativen Materials (Beispiel: Katechismen) eingehalten bleiben muß; vgl. José de Mesa, Re-Thinking the Faith with Indigenous Categories. In: Inter-Religio 13 (1988) 18-29; vgl. auch P. Turkson – F. Wijzen (Hg.), Inkulturation. Kampen 1994.

### 5. Plädoyer für die Unüberhörbarkeit Gottes „zwischen den Zeilen“

Die Lesbarkeit Gottes, der sich offenbart, konstituiert die Lesbarkeit der Natur, die als „Schöpfung“ rekonstruiert werden kann. Die „heiligen Texte“ ermöglichen einen hermeneutischen Zugang zum „Übernatürlichen“, das rituell und indirekt (Analogielehre, religiöse Metaphern, negative Theologie) erschlossen wird. Das Postulat von der Lesbarkeit Gottes impliziert das Postulat eines kognitiven Geltungsanspruchs von Aussagen über Gott. Dieser Anspruch könnte auch als Deskriptivität Gottes (miß)verstanden werden, dem Eigenschaften mit Eindeutigkeit zugeschrieben werden können. Gott wird zum Gegenstand von Prädikationen, die verrechtlicht werden („Orthodoxie“). Es wurde auf die Gefahren einer Juridisierung der Gott-Rede, einer Tribunalisierung des Gott-Handelns hingewiesen. Diese Gefahren sind mit einer referentiellen Bedeutungstheorie verbunden, die die Bedeutung des Wortes „Gott“ von einem „Gegenstand Gott“ zu gewinnen beansprucht.

Dagegen scheint klar, daß die Rede über Gott aufgrund der Eigenart dieser Rede nur nach der Anrede durch Gott möglich sein kann: „Gott kannst du nicht mit einem Andern reden hören, sondern nur, wenn du der Angeredete bist“ – Das ist eine grammatische Bemerkung.<sup>5</sup> Die Texte der Heiligen Schrift werden dann und nur dann zu „heiligen Texten“, wenn sich der Leser als der von Gott Angeredete weiß, die schriftliche Tradition wird gewissermaßen oralisiert. Der Objektivation von Gotteserfahrung ist damit eine Grenze gesetzt, der Subjektivität Gottes, dessen Wort nur aufgrund des diakonischen Handelns Gottes, der sich den Menschen mitteilt, „Offenbarung“ werden kann, Rechnung getragen. Gott übersteigt sozusagen den niedergeschriebenen Text, „der Buchstabe tötet, der Geist macht lebendig“.

Die Lesbarkeit Gottes läßt sich zwar nicht angemessen in die Lesbarkeit der Welt übersetzen (Torheit des Kreuzes: 1 Kor 1:18-31), muß aber, um lebbar zu sein, verständlich bleiben: Die religiöse Literatur steht in dieser Spannung von „Verständlichkeit“ und „Spezifität“. Religiöse Sprache kann aber gerade NICHT verstehbar sein, wenn sie sich auf den Buchstaben beschränkt: Die Theo-Praxis kann nicht zwischen zwei Buchdeckeln fixiert werden, der Geist Gottes schwebt „zwischen den Zeilen“. Für diese Unüberhörbarkeit des Geistes, der weht, wo er will, und der sich nicht auf eine wie auch immer geartete Literalität festhämmern läßt, soll abschließend plädiert werden.

Wir kennen die Redensarten „etwas zwischen den Zeilen sagen“ oder „zwischen den Zeilen lesen“. Diese Redensarten besagen zum einen Auslassungen, etwa durch die Zensur oder den Anstand oder die Schicklichkeit. Die jüdische Praxis des Umgangs mit dem Gottesnamen mag in diese Kategorie fallen. Die

<sup>5</sup> L. Wittgenstein, Zettel (Blackwell Oxford 1967), § 717.

Rede von Gott deutet aber bereits einen zweiten Fall an, der bei weitem aufregender ist:

Hier wird nicht etwas, das sich im Prinzip aussprechen oder niederschreiben ließe, aus äußerlichen Gründen weggelassen, sondern hier geht es für den Hörer oder Leser darum, etwas, das auch der Autor selbst beim besten Willen nicht sagen KANN, (wie das Wörterbuch formuliert) aus „Andeutungen oder kennzeichnenden Lücken zu begreifen“.<sup>6</sup>

Der deiktisch nicht einführbare Gottesname ist nur innerhalb eines pragmatischen Kontexts zu verstehen, der die religiöse Praxis als Gotteserfahrung ausweisen läßt (eine innersprachliche Konstruktion des Gottesbegriffs würde etwa unter das Stichwort „Der Gott der Philosophen“ gefaßt werden können).

Die „Lesbarkeit Gottes“, ad litteram genommen, verwischt die Grenze zwischen „Gott“ und „Götze“. Ein religiöser Text ist ohne religiöse Praxis gewissermaßen „unvollständig“, in seinen Regeln nicht begründbar; die Semantik religiöser Ausdrücke wird über die religiöse Pragmatik konstituiert. Dabei lassen sich grammatische Regeln nicht immer angeben. Man könnte dies das „Unvollständigkeitspostulat“ nennen. Dieses Unvollständigkeitspostulat trägt dem Gedanken Rechnung, daß religiöse Sprache Teilnehmersprache ist, und ist dem Ausdrückbarkeitsprinzip von Searle diametral entgegengesetzt. Zudem impliziert dieses Unvollständigkeitspostulat, das Gott „zwischen den Zeilen“ lesen läßt und die vollständige Lesbarkeit Gottes abstreitet, ein Plädoyer für einen regelfreien Raum der Gottesbegegnung. Dem Searlschen Gedanken, daß überall dort, wo sinnvoll gehandelt wird, aufgrund von Regeln gehandelt wird, muß mit Verweis auf die Eigendynamik und spezifische Würde von Kommunikation und Begegnung widersprochen werden. Die Schrift kann die Erzählung, der Text das Leben niemals ersetzen.

Es darf an dieser Stelle daran erinnert werden, daß eine große Zahl von Christen Analphabeten sind, was die Transformation von dogmatischem Inhalt (Text) in pastorales Handeln (Verkündigung) erzwingt. Nicht um die aufkotroyierte Wahrheit von zustimmungspflichtigen Glaubenssätzen kann es gehen, sondern um die Glaubwürdigkeit eines Lebenszeugnisses, das die Lesbarkeit Gottes „im Leben“ möglich macht. Im Anfang war das Wort, und das Wort ist Fleisch geworden und soll als Fleisch identifizierbar bleiben.

---

<sup>6</sup> H. J. Schneider, „Zwischen den Zeilen‘: Wittgenstein und Gendlin über die nicht-regelhafte Seite der Sprachkompetenz (Akten des Symposiums „Wittgenstein und der Wiener Kreis“, Toledo, 2.-5. November 1994, MS des Autors, 1.)

## INTERPRETATION ALS PHILOSOPHISCHE AUFGABE REFLEXIONEN ÜBER EINE LITERARISCHE FORM DER PHILOSOPHIE

SIEGFRIED BATTISTI

Auch wenn sich die Philosophen darüber uneins sind, worin die eigentliche Aufgabe der Philosophie besteht, so stimmen sie weitgehend darin überein oder machen davon Gebrauch, daß die Interpretation im Zusammenhang mit dem weiteren Problemkreis des Verstehens zumindest eine Aufgabe der Philosophie ist, vielleicht sogar die grundlegendste, denn was immer Philosophen zu sagen haben, will doch verstanden werden. Zwar wurde erst in der Romantik der Begriff der Hermeneutik als „Kunst der Auslegung“ (*ars interpretandi*) mit dem Begriff des Verstehens ausdrücklich verknüpft, doch der Sache nach gehören sie immer schon zusammen. Denn das Wort Hermeneutik leitet sich vom griechischen Verbum „*hermeneúein*“ (deuten, auslegen, übersetzen) ab und hängt etymologisch mit dem Namen des Götterboten „Hermes“ zusammen, der die Botschaften der Götter den Menschen vermittelte und sie ihnen auch zum „Verstehen“ brachte. Diese Fähigkeit, den Menschen schwer zugängliche Botschaften verständlich zu machen, bedarf aber einer Kunst, eben der Kunst der Auslegung, der Deutung und der Vermittlung, woraus sich Hermeneutik als Kunst der Auslegung ableitet. Auslegung ist aber keineswegs nur mehr auf den sakralen Raum beschränkt, sondern jede sprachliche Aussage und auch jedes Handeln des Menschen ist interpretationsabhängig, dessen Voraussetzungen aufzuhellen zweifellos eine Aufgabe der Philosophie ist.

### *1. Interpretation als allgemeine philosophische Aufgabe*

Die Begründung einer philosophischen Hermeneutik geht auf Friedrich Schleiermacher<sup>1</sup> zurück, wenngleich manche Denker sie erst mit Martin Heidegger oder Hans-Georg Gadamer und Paul Ricoeur beginnen lassen wollen.<sup>2</sup> Doch bei Schleiermacher wird erstmals die Kunstlehre der Interpretation aus der Vielfalt ihrer praktischen Anwendung gelöst und als allgemeines, erkenntnistheoretisches und methodologisches Anliegen angesehen. Insofern er – im Sinne von Kant – die Frage nach den Bedingungen der Möglichkeit des Verstehens stellt, kann man von einer philosophischen Begründung der Hermeneutik sprechen. So bemüht sich Schleiermacher, einen umfassenden Begriff des Verstehens zu ermitteln; der Geltungsanspruch der hermeneutischen Methode beschränkt sich

<sup>1</sup> Vgl. F. Schleiermacher, *Hermeneutik und Kritik*. Hg. M. Frank. Frankfurt 1977.

<sup>2</sup> Vgl. J. Grondin, *Einführung in die philosophische Hermeneutik*. Darmstadt 1991, 1f; H. Lenk, *Philosophische Interpretation*. Frankfurt 1993, 118.

für ihn nicht nur auf bestimmte Schriften und Texte, sondern bezieht sich auf jegliche zwischenmenschliche Verständigung. Jede Art von Kommunikation wird zum Gegenstand der Hermeneutik. „Überall, wo es im Ausdruck der Gedanken durch die Rede für einen Vernehmenden etwas Fremdes gibt“<sup>3</sup>, bedarf es der Hermeneutik. Was für eine elementare Bedeutung die Hermeneutik im Verstehens- und Lernprozeß hat, zeigt sich für Schleiermacher auch darin, daß Kinder nur durch eine hermeneutische Leistung zur Bedeutung der Worte gelangen, indem sie sich die Sprache ihrer unmittelbaren Umwelt aneignen.

In Anknüpfung an Schleiermacher erfährt die Hermeneutik und speziell der Begriff des Verstehens bei Wilhelm Dilthey eine wesentliche Erweiterung. Hermeneutik wird schlechthin zur Methodenlehre der Geisteswissenschaften in Abgrenzung zu den Naturwissenschaften. Symptomatisch dafür ist Diltheys Aussage: „Die Natur erklären wir, das Seelenleben verstehen wir.“<sup>4</sup> Daraus folgt eine strikte Zweiteilung der Wissenschaften, in solche, die Gesetze bilden (Naturwissenschaften), und in solche, die das Phänomen beschreiben (Geisteswissenschaften). Allerdings ist dieser Einteilung von Wissenschaften nicht ganz zuzustimmen, zumal der Wissenschaftsbegriff selbst nicht eindeutig ist und außerdem die Wissenschaftsbereiche auf vielfache Weise ineinander verschränkt sind. So benützen die Geisteswissenschaften häufig selbst naturwissenschaftliche Methoden oder zumindest deren Ergebnisse, z. B. kann kein Kunsthistoriker von Materialuntersuchungen absehen.<sup>5</sup> Dennoch kommt dem Begriff des Verstehens in den Geisteswissenschaften eine große Bedeutung zu. Die Darstellung eines Gemäldes oder der Inhalt eines literarischen Textes kann durch Erklärung allein, d. h. durch eine kausale Rückführung eines Einzelphänomens auf allgemeine Gesetze, niemals adäquat erfaßt werden. Auch wenn alle Ursachen erkannt wären, die zum Entstehen eines Kunstwerkes oder eines literarischen Textes geführt haben, so ließe sich auf diese Weise deren Aussage- oder Sinngehalt dennoch niemals erfassen.<sup>6</sup> Aber nicht nur auf Kunstwerke, sondern auf alle Lebensäußerungen bezieht sich nach Dilthey der Begriff des Verstehens. Demnach wird das Verstehen für ihn zum Grundbegriff der Geisteswissenschaften und der Philosophie schlechthin. Lenk sieht in dieser lebensphilosophischen Erweiterung des Verstehens bei Dilthey die Wendung der Hermeneutik zu einem eigenständigen transzendentalphilosophischen Ansatz, an den später Heidegger und Gadamer anknüpfen.<sup>7</sup>

<sup>3</sup> Schleiermacher (s. Anm. 1) 314.

<sup>4</sup> W. Dilthey, *Gesammelte Schriften*. Bd. 5. Berlin 1924, 144.

<sup>5</sup> Vgl. G. Frey, *Hermeneutische und hypothetisch-deduktive Methode*. In: *Zeitschrift für allgemeine Wissenschaftstheorie* 1 (1970) 25.

<sup>6</sup> Vgl. E. Coreth, *Grundfragen der Hermeneutik*. Freiburg 1969, 59.

<sup>7</sup> Vgl. Lenk (s. Anm. 2) 73.



Einen interessanten Stellenwert nimmt der Begriff der Interpretation bei Nietzsche ein. So gibt es für ihn, wie er in seiner Schrift *Jenseits von Gut und Böse* schreibt, keine moralischen Phänomene, sondern nur deren moralische Ausdeutung. Noch radikaler äußert er sich in einem im Nachlaß herausgegebenen Fragment, wo es heißt: „Es giebt kein Ereigniß an sich. Was geschieht, ist eine Gruppe von Erscheinungen ausgelesen und zusammengefaßt von einem interpretierenden Wesen.“<sup>8</sup> Mit dieser Aussage geht Nietzsche sogar über Kant hinaus, der zumindest noch von einem „Ding an sich“ spricht, wenngleich nur als ein „Ignotum X“. Durch die Leugnung der Ereignisse an sich wird bei Nietzsche die Interpretation zu einem die Gegenstände konstituierenden, ontologischen Faktor. Das heißt, die Interpretation legt nicht nur die Welt aus, sondern sie produziert sie auch, indem sie alle Dinge und Fakten unter einer ganz bestimmten Perspektive sieht, eben nur als Interpretationskonstrukte. Hier kommt unverkennbar Nietzsches Grundbedeutung von Philosophie als „Wille zur Macht“ zum Ausdruck.

Aber selbst wenn man Nietzsches radikale Auffassung von Interpretation ablehnt, so zeigt sich in den Studien zur Hermeneutik von Schleiermacher und Dilthey doch, welche fundamentale Bedeutung dem Begriff der Interpretation zukommt. Wir können nicht leugnen, daß jegliche Erkenntnis interpretationsgeprägt ist. Alles, was wir erfassen, ist abhängig von unserer Interpretationstätigkeit, d. h. von unserer Sprache, von unseren Begriffen und Denkmustern, im weitesten Sinne von unserem Verständnishorizont.

Eine weitere Universalisierung des Verstehens, wenn auch in einem anderen Sinne als bei Nietzsche, findet sich bei Martin Heidegger in seinem bekannten Frühwerk *Sein und Zeit*, wo das Dasein selbst zum Verstehen wird. Das heißt, das Verstehen ist für Heidegger ein „Existenzial“, ein konstitutives Element des gesamten menschlichen Daseins. Damit ist das Verstehen nicht mehr bloß die Methodik der Geisteswissenschaften, wie bei Dilthey, sondern es charakterisiert den Menschen überhaupt. Hermeneutik wird damit zur Auslegung des menschlichen Selbst- und Seinsverständnisses. Als „Existenzial“ ist das Verstehen eine Grundbestimmung des Menschen, die ihn als Menschen auszeichnet.

An Heidegger knüpft sein Schüler Hans-Georg Gadamer an, der ebenfalls in der Hermeneutik einen universalen Aspekt der Philosophie sieht. Die Verstehensfrage richtet sich an die Ganzheit der menschlichen Welterfahrung und Lebenspraxis. Gadamers Hauptanliegen in seinem Werk *Wahrheit und Methode* ist, die Bedingungen aufzuhellen, die ein Verstehen ermöglichen. In diesem Sinne verweist er auf den Begriff des Vorurteils und warnt vor einem falschen

<sup>8</sup> Nietzsches Werke. Kritische Gesamtausgabe. Hg. G. Colli u. M. Montinari. Bd. VIII,1. Berlin 1974, 34.

Objektivitätsideal. Verstehen schließt notwendig die Vermittlung von Geschichte und Gegenwart ein, d. h. als Verstehende sind wir in ein Wahrheitsgeschehen einbezogen, das sich wirkungsgeschichtlich auslegt.

Von Heidegger und Gadamer beeinflusst, versucht auch K. O. Apel in seiner Transzendentalen Hermeneutik die apriorischen Voraussetzungen des Verstehens aufzudecken<sup>9</sup>, wobei für ihn das apriorische Element die Sprache ist. Wir verständigen uns in einer gemeinsamen Sprache. Sprache ist auch der Rahmen für alle Wissenschaftlichkeit, und insofern sprachliche Inhalte gedeutet werden müssen, finden wir uns immer schon in einer „Interpretationsgemeinschaft“. Das gilt nicht nur für die Geisteswissenschaften, sondern auch für Naturwissenschaften. Das Verstehen erweist sich somit als Bedingung der Möglichkeit von Wissenschaft schlechthin, wobei der Hermeneutik als Theorie der Interpretation die Bedeutung einer Transzendentaltheorie zukommt.

Zu den bedeutendsten Vertretern der Hermeneutik zählt zweifellos auch P. Ricoeur, der in vielfacher Hinsicht auf sich aufmerksam machte, z. B. mit seiner Hermeneutik des Symbols und der Metapher, in der er sich verschiedenen Figuren aus der Poetik, der Traumsprache und den Mythen zuwendet und ihre mehrdeutigen Sinnstrukturen auszulegen versucht. Zu erwähnen sind auch seine Untersuchungen über Hermeneutik und Strukturalismus und seine Theorie der Handlungsinterpretation nach dem Modell des Interpretierens von Texten<sup>10</sup>, wobei er das menschliche Handeln als ein offenes Werk betrachtet, das nach Interpretation verlangt.

Daß der Begriff „Interpretation“ auch in der Analytischen Philosophie verwendet wird, zeigen z. B. die Ausführungen von W. v. O. Quine über die „radikale Übersetzung“<sup>11</sup>, worunter er die Übersetzung der Sprache eines Volkes versteht, mit dem man noch nie in Berührung gekommen ist. In Anknüpfung an Quine hat D. Davidson<sup>12</sup> unter dem Titel „radikale Interpretation“ den Versuch unternommen, das Problem der „radikalen Übersetzung“ auf die Interpretation zu übertragen, da Ausdrücke ja nicht nur aus fremden Sprachen, sondern auch aus der eigenen Sprache zu verstehen sind. Es gilt philosophisch zu analysieren, was es heißt, Äußerungen eines anderen überhaupt zu verstehen.

Und daß schließlich auch zwischen Hermeneutik und Metaphysik eine Beziehung besteht, darauf hat E. Coreth schon vor geraumer Zeit verwiesen, wenn er die Aufgabe der Metaphysik darin sieht, „das Sein ausdrücklich zu machen und

<sup>9</sup> Vgl. K. O. Apel, Szientismus oder transzendente Hermeneutik. In: Hermeneutik und Dialektik I. Hg. R. Bubner [u. a.]. Tübingen 1970, 105-144.

<sup>10</sup> Vgl. P. Ricoeur, Der Text als Modell: hermeneutisches Verstehen. In: Seminar: Die Hermeneutik und die Wissenschaften. Hg. H. G. Gadamer u. G. Boehm. Frankfurt 1978, 83-117.

<sup>11</sup> Vgl. W. v. O. Quine, Wort und Gegenstand. Stuttgart 1980.

<sup>12</sup> Vgl. D. Davidson, Wahrheit und Interpretation. Frankfurt 1986.

zur Sprache zu bringen<sup>13</sup>. Auch neuere Veröffentlichungen greifen diese Thematik wieder auf.<sup>14</sup>

Diese wenigen Beispiele aus der Geschichte der Hermeneutik und auch aus den scheinbar gegensätzlichsten Bereichen der Philosophie (der Analytischen Philosophie und der Metaphysik) sollen gezeigt haben, welch fundamentales Ereignis das Verstehen ist. Es ist auch keineswegs nur auf den Bereich der Geisteswissenschaften eingeschränkt; auch die Naturwissenschaften setzen in ihrem Zugang zur Natur ein Grundverständnis voraus. Jedes Erkennen gründet in einem Verstehen; Verstehen ist das Grundgeschehen geistiger Einsicht.

Bezogen auf den Begriff der Auslegung und Interpretation als explizites Verstehen, bedeutet dies, daß alles Wahrnehmen und Erkennen interpretationsgeprägt ist. Natürlich gilt es, wie auch H. Lenk feststellt, verschiedene Interpretationsstufen zu unterscheiden. So gibt es solche, die leicht veränderbar sind und wiederum andere, die aufgrund der Ausstattung unseres Erkenntnisapparates oder aufgrund von bestimmten Traditionen schwer oder gar nicht zu verändern sind. Doch-trotz dieser Unterschiede gilt die These von der Interpretationsgebundenheit oder Interpretationsabhängigkeit aller Erkenntnis- und Handlungsweisen. Lenk nennt diese These sogar den obersten Grundsatz der Philosophie.<sup>15</sup>

## *II. Interpretation als spezielle philosophische Aufgabe*

Auf die allgemeine Bedeutung des Verstehens und Interpretierens als eine grundlegende Aufgabe der Philosophie wurde soeben verwiesen. Nun sollen die speziellen Voraussetzungen des Verstehens aufgehehlt werden, um dann im dritten Teil dieser Abhandlung zu untersuchen, ob auch aus literarischen Formen der Philosophie objektive Erkenntnisinhalte gewonnen werden können. Hermeneutik im ursprünglichen Sinne als Kunst der Auslegung scheint ein besonderes Können vorauszusetzen, um z. B. einen Text im richtigen Sinne auszulegen. Nun stellt sich zunächst die Frage, ob dieses Können im Sinne von Kunst (*ars interpretandi*) an bestimmte Fähigkeiten gebunden ist oder nur an bestimmte Kriterien, die von jedermann erfüllt werden können.

Wie die verschiedenen Untersuchungen zeigen, war die Hermeneutik bis zu Schleiermacher nur eine Hilfsdisziplin, die Regeln aufzustellen versuchte, wie man beim Auslegen schwer verständlicher Stellen vorzugehen habe. Hermeneutik verstand sich als praktische Anleitung zur Lösung konkreter Aufgaben. So war es z. B. das Anliegen von Flacius, einen Schlüssel zum Auslegen der

---

<sup>13</sup> Coreth (s. Anm. 6) 195.

<sup>14</sup> Vgl. J. Greisch, *Hermeneutik und Metaphysik*. München 1993. In einem umfassenderen Sinne auch: O. Pöggeler, *Schritte zu einer hermeneutischen Philosophie*. Freiburg 1994.

<sup>15</sup> Vgl. Lenk (s. Anm. 2) 243.

schwierigen Stellen der Bibel zu geben, wobei er besonderen Wert auf sprachliche und grammatikalische Kenntnisse legte. Eine ausführliche Konkordanz der Parallelstellen in der Bibel sollte hiefür hilfreich sein. Außerdem forderte Flacius bereits, daß jede einzelne Stelle in einer Schrift aus dem Ganzen zu verstehen sei, wie umgekehrt das Ganze erst aus dem Verständnis des Einzelnen seinen umfassenden Sinn erfahre. Damit hat Flacius bereits auf die Thematik des hermeneutischen Zirkels hingewiesen.

Doch von entscheidender Bedeutung für das Verstehen als spezifische Aufgabe der Philosophie wurde Schleiermachers Unterscheidung zwischen „grammatischer“ und „psychologischer“ Auslegung, wobei die „grammatische“ Auslegung die Berücksichtigung des gesamten Sprachgebrauchs verlangt, aus dem die Rede oder der Text entstammt, während die „psychologische“ Auslegung die der Rede oder dem Text zugrundeliegende Intention des Autors zu ergründen und zu deuten versucht. In diesem Zusammenhang spricht Schleiermacher auch von einem „komparativen“ und einem „divinatorischen“ Verfahren. Das „komparative“ Verfahren oder Verstehen stützt sich auf eine Vielfalt von sachlichen und grammatischen Einzelerkenntnissen, aus deren Zusammenhang ein Sinn zu erschließen ist. Die Interpretation erfolgt durch den Vergleich bereits bekannter Sprachformen und Strukturen. Das „divinatorische“ Verfahren hingegen versucht durch eine Art Vorverständnis, d. h. durch ein unmittelbares Erahnen in einem vorgreifenden konstruierenden Entwurf zum Sinn einer fremden Rede oder eines fremden Textes vorzustoßen. Damit wird der Zugang zur Interpretation überhaupt ermöglicht. Das „divinatorische“ Verfahren ist auf die ganzheitliche Erfassung des Textes, der sich immer als Ausdruck eines Subjektes versteht, hingeordnet. Wenngleich bei der Interpretation beide Verfahren, sowohl das „komparative“ als auch das „divinatorische“ zu berücksichtigen sind, so liegt bei Schleiermacher, als einem Vertreter der Romantik, das Hauptgewicht doch beim „divinatorischen“ Verstehen. Letztes Ziel einer jeden Interpretation ist, zum inneren Denken vorzustoßen, d. h. den dem Text zugrundeliegenden Sinn des Autors zu erfassen. Insofern aber beide Methoden, die „komparative“ und die „divinatorische“, zusammenwirken, kann man auch bei Schleiermacher von einem hermeneutischen Zirkel sprechen, wobei das „divinatorische“ Verfahren den Ganzheitsaspekt darstellt, aus dem dann die Einzelheiten, die durch das „komparative“ Verfahren ausgearbeitet werden, verständlich werden.

Doch trotz des hermeneutischen Zirkels, d. h. des Verstehens des Einzelnen aus dem Ganzen und des Ganzen aus dem Einzelnen, sieht Schleiermacher in der Interpretation eine unendliche Aufgabe, die nie zum Abschluß kommt. Da ein Werk immer unter neuen Gesichtspunkten ausgelegt werden kann, vertritt auch Schleiermacher die bereits zu seiner Zeit verbreitete Meinung, daß der Interpret den Autor besser verstehen kann, als er sich selbst verstanden hat. So

rechtfertigt sich z. B. schon Kant bezüglich seiner von Platon abweichenden Ideenlehre damit, „daß es gar nichts Ungewöhnliches sei, sowohl im gemeinen Gespräche, als in den Schriften, durch die Vergleichung der Gedanken, welche ein Verfasser über seinen Gegenstand äußert, ihn sogar besser zu verstehen, als er sich selbst verstand, indem er seinen Begriff nicht genugsam bestimmte, und dadurch bisweilen seiner eigenen Absicht entgegenredete, oder auch dachte“<sup>16</sup>.

Ähnlich argumentiert Fichte, wenn er in Auseinandersetzung mit Rousseau zu einer von ihm widersprüchlichen Auffassung kommt und dazu schreibt: „Wir werden den Widerspruch lösen; wir werden Rousseau besser verstehen, als er sich selbst verstand, und wir werden ihn in vollkommener Übereinstimmung mit sich selbst und mit uns antreffen.“<sup>17</sup>

Auch August Boeckh und Wilhelm Dilthey vertreten die Theorie vom „Besserverstehen“, und sie erklären sich diesen Sachverhalt dadurch, daß der Autor meist unbewußt nach den „Gesetzen der Grammatik und Stilistik“ produziere, während sich der Interpret in der Auslegung dieser Gesetze bewußt werden müsse. Es handelt sich also bei dieser Formel vom „Besserverstehen“ nicht um ein psychologisches Besserverstehen in dem Sinne, daß der Interpret das Seelenleben des Autors besser kenne als dieser selbst, sondern um ein sachliches Besserverstehen, wobei aber nicht nur die Reflexion über die Regeln der Grammatik und der Stilistik bedeutsam wird, sondern auch das im Laufe der Zeit angereicherte Sachwissen über den im Text behandelten Gegenstand. Was z. B. Kant an Platon besser versteht, ist also nicht die Person Platon, sondern – wenn überhaupt, dann – die Auffassung über die Ideen. Diese Einschränkung soll zum Ausdruck bringen, daß man mit dem Begriff des „Besserverstehens“ sehr vorsichtig umzugehen hat, um unberechtigte Wertungen zu vermeiden. Zweifellos ist er aber dort angebracht, wo es dem Schriftsteller nicht gelungen ist, sich klar auszudrücken, d. h. wo ihm durch Mangel an Ausdrucksweise versagt blieb, das auszudrücken, was er eigentlich sagen wollte. Dies mag – wie Bollnow zu Recht bemerkt – entweder an der Unfähigkeit des Autors liegen oder an der Sache selbst, z. B. daß vom Autor ein Thema aufgegriffen wurde, dessen Bewältigung die Kraft eines einzelnen übersteigt.<sup>18</sup>

Bollnow weist auch darauf hin, daß ein vollständiges Verstehen nur in den wenigsten Fällen möglich ist und zwar nur dort, wo eine „vollkommene Bündigkeit“ gegeben ist, wie z. B. bei logisch-mathematischen Sätzen, hingegen überall dort, wo wir es mit menschlichen Lebensäußerungen zu tun haben, bleibt das Verstehen immer unvollkommen und begrenzt.<sup>19</sup>

<sup>16</sup> Kant, Kritik der reinen Vernunft, B 370.

<sup>17</sup> Fichte, Werke. Bd. VI. Hg. I. H. Fichte. Berlin 1971, 337.

<sup>18</sup> Vgl. O. F. Bollnow, Das Verstehen. Mainz 1949, 21.

<sup>19</sup> Vgl. ebd. 18-20.

Bei allem Vorbehalt gegenüber dem Ausspruch vom „Besserverstehen“, der leicht zur Arroganz gegenüber dem Autor führen kann, ist dieser Aussage aber doch etwas Positives abzugewinnen, weil das Auslegen durch den Interpreten keine nur reproduktive, sondern stets auch eine produktive Tätigkeit ist. Insofern nämlich der Interpret z. B. die geschichtlichen Hintergründe und auch manches andere Unausgesprochene ausdrücklich macht, das der Autor gar nicht erwähnt hat, weil es ihm selbstverständlich erschien, kann man von einem „Besserverstehen“ sprechen. So wird in der Auslegung manches zur Sprache gebracht, was beim Autor unausdrücklich geblieben ist.

Eine wichtige Komponente für das Verstehen sehen manche Vertreter der Hermeneutik, allen voran Gadamer, im „Zeitenabstand“. Erst ein gewisser zeitlicher Abstand ermögliche, „die wahren Vorurteile, unter denen wir verstehen, von den falschen, unter denen wir mißverstehen, zu scheiden“<sup>20</sup>. Doch auch hier gilt es wiederum vorsichtig zu sein. Mag zwar einerseits der zeitliche Abstand das Ereignis objektiver zur Darstellung bringen, insofern man inzwischen vor allem von emotionalen Vorurteilen Abstand gewonnen hat, so besteht andererseits aber auch die Gefahr, daß durch den zeitlichen Abstand manches in Vergessenheit geraten ist oder gar verzerrt und verfälscht durch die „Wirkungsgeschichte“ zur Darstellung kommt. Gadamer hat sich zwar in der letzten Auflage von *Wahrheit und Methode* von seiner allumfassenden Theorie des „Zeitenabstandes“ etwas distanziert, dennoch bleibt für ihn die „Wirkungsgeschichte“ das bestimmende Element im Verstehensprozeß. Für ihn gibt es kein unmittelbares Verstehen, jedes Verstehen knüpft an die Tradition an. Überall, wo wir verstehen, ist bereits die „Wirkungsgeschichte“ am Werk. Demnach sind wir nach Gadamer „als Verstehende in ein Wahrheitsgeschehen einbezogen und kommen gleichsam zu spät, wenn wir wissen wollen, was wir glauben sollen“<sup>21</sup>.

Mit dieser Aussage distanziert sich Gadamer bewußt vom Anspruch des Verstehens als einer objektiven Erkenntnisweise, wie sie üblicherweise durch den Methodencharakter der Wissenschaft gefordert wird. Gadamer fragt nicht mehr danach, ob das Verstehen wahr oder falsch ist, sondern nur noch nach der geschichtlichen Wirksamkeit. Seine Abgrenzung des Verstehens von einem methodischen Vorgehen wirft natürlich die Frage auf, ob es überhaupt noch objektive Kriterien des Verstehens gibt. Bei aller Anerkennung von Gadammers originellen Ideen und wertvollen Beiträgen für die Hermeneutik wirkt sich seine durchgängige Theorie von der Wirkungsgeschichte, in der sich alles aufzulösen scheint, für den Verstehens- und auch für den Wahrheitsbegriff doch eher negativ aus. Symptomatisch dafür ist auch, daß in seinem umfangreichen Werk

<sup>20</sup> H. G. Gadamer, *Wahrheit und Methode*. Tübingen 1965, 282.

<sup>21</sup> Ebd. 465.

*Wahrheit und Methode* der Begriff „Wahrheit“, obwohl als Buchtitel gewählt, nicht explizit entfaltet wird und im Register nicht einmal vorkommt.

Mit dieser Verzichtserklärung auf objektive Kriterien des Verstehens bringt sich die Philosophie selbst um wesentliche Gehalte; denn wer möchte leugnen, daß sich philosophisches Gedankengut nicht auch literarisch als Briefe, Dialoge, Essays u. dgl. zum Ausdruck bringen läßt, das speziell auf ein Verstehen angelegt ist und deren Autoren es sicher nicht einerlei ist, wie sie verstanden und ausgelegt werden.

### *III. Kriterien für ein literarisches Philosophieren*

Es ist unbestreitbar, daß sich Texte in der Geschichte auslegen und auswirken. Und es ist zweifellos auch von Interesse zu erkunden, wie sich ein Text in der Geschichte ausgewirkt hat und in welchem Sinnzusammenhang er in der jeweiligen Epoche verstanden wurde. Dies kann sich als bereichernd für den Verstehensprozeß erweisen, wenn man berücksichtigt, wie Texte zu verschiedenen Zeiten gelesen und interpretiert wurden. Darüber hinaus bleibt aber immer die Frage bestehen, und das scheint das Entscheidende zu sein, was der Autor selbst in seiner Zeit mit dem betreffenden Text zum Ausdruck bringen wollte.

Es ist zwar auch das gegenwärtige Interesse relevant und in mancher Hinsicht mitentscheidend, daß wir überhaupt an einen Text herantreten. Wir nehmen den zu verstehenden Text in unsere Verständnisswelt hinein und interpretieren ihn aus ihr. Diesbezüglich hat Gadamer mit seiner Theorie von der „Horizontverschmelzung“ recht, denn insofern der Verstehende aus seiner Situation einen historischen Kontext, z. B. einen Platon-Dialog deutet, stellt er eine Kontinuität zwischen Vergangenheit und Gegenwart her. Aber mehr als eine Kontinuität ist diese „Horizontverschmelzung“ nicht und darf sie auch nicht sein. Zum ersten können wir einen Text aus einem fremden Verständnishorizont, weder aus einem vergangenen noch einem gegenwärtigen, niemals vollkommen in unseren eigenen Verständnishorizont integrieren; das würde ein vollständiges Sichhineinversetzen in den anderen erfordern, was nicht möglich ist. Und zum zweiten würde eine totale „Horizontverschmelzung“ den anderen auch nicht mehr in seiner Andersheit bestehen lassen. Wer in einem Text nur seinen eigenen Sinn finden will, wird dem anderen nicht mehr gerecht. Damit rückt auch die eigentliche Aufgabe des Verstehens, nämlich zu erfassen, was der Autor selber sagen wollte, immer mehr in den Hintergrund.

Vielfach wird zwischen den verschiedenen Ebenen des Verstehens zu wenig differenziert. Wie ein Text im Laufe der Geschichte verstanden wurde, ist nicht die primäre Frage. Weitaus bedeutsamer ist, ob wir den Text richtig verstehen und auslegen, das heißt, ob wir das, was der Autor in seinem Text zum Aus-

druck bringen wollte, richtig erfassen. Im Zusammenhang mit dieser Frage stellt sich aber sofort ein weiteres Problem, nämlich ob das, was der Autor sagt, auch sachlich richtig ist. Denn es könnte ja sein, daß wir zwar den Autor richtig verstehen, er aber die Sache selbst falsch dargestellt hat. Es gilt also, zwischen Verständniswahrheit und Erkenntniswahrheit<sup>22</sup> zu unterscheiden. Und hier stellt sich nun die entscheidende Frage, ob sich auch in literarischen Formen von Philosophie Verständnis- und Erkenntniswahrheit ermitteln lassen, wobei unter literarischen Formen von Philosophie nicht nur ganz allgemein die schriftlichen Gestalten von philosophischen Texten gemeint sind, sondern vor allem jene spezifischen literarischen Formen wie z. B. Essays, Briefe, Romane u. dgl., derer sich Philosophen vielfach als Ausdrucksmittel bedienen.

In einer einschlägigen Veröffentlichung zu diesem Thema *Literarische Formen der Philosophie* heißt es im Vorwort:

Die Philosophie steht von Anfang an zwischen Dichtung und Wissenschaft. Sie hat nicht nur die Poesie immer wieder ablösen wollen, sie sollte selbst auch ihrerseits immer wieder in Wissenschaft aufgehen. In ihrem Versuch, sich von der Dichtung zu unterscheiden, hat sie sich verwissenschaftlicht, und in ihrer Sorge, von dieser vereinnahmt zu werden, hat sie sich poetisiert.<sup>23</sup>

Für welche Position man sich auch immer entscheiden mag, die Kontrahenten werden sich von den Argumenten ihres Gegners kaum überzeugen lassen, wenn sie die Auffassung vertreten, daß es Philosophie nur in der einen oder anderen Form geben kann. Allerdings wird auch der Vertreter einer nur wissenschaftlichen Philosophie nicht leugnen können, daß sich die Philosophie im Laufe ihrer Geschichte in verschiedenen literarischen Formen dargestellt hat. Was er bezweifeln kann, ist nur, ob diese Form von Philosophie auch Wissenschaft ist. Doch was den Wissenschaftscharakter von Philosophie betrifft, steht die Philosophie selbst unter Beweiszwang, wenn nämlich der Wissenschaftsbegriff im Sinne des Szientismus nur auf die logisch-mathematischen Formalwissenschaften und auf die empirisch-analytischen Realwissenschaften eingeschränkt wird.

Aber auch der Vertreter einer bloß literarischen Form von Philosophie wird Kriterien akzeptieren müssen, z. B. daß er sich sprachlich nicht beliebig ausdrücken darf, um verstanden zu werden. Daß er aber verstanden werden will, scheint wohl eine Voraussetzung zu sein, sonst würde er gar nicht schreiben. Ein Autor kann in einem Text auch mehr zum Ausdruck bringen, als er bewußt zum Ausdruck bringen wollte, das ist für den Verstehensprozeß nicht hinderlich,

<sup>22</sup> Vgl. Coreth (s. Anm. 6) 181.

<sup>23</sup> *Literarische Formen der Philosophie*. Hg. G. Gabriel u. Chr. Schildknecht. Stuttgart 1990, VII.



im Gegenteil; das ermöglicht sogar ein „Besserverstehen“, wie die Ausführungen im vorhergehenden Kapitel gezeigt haben. Schwieriger wird es, wenn der Autor weniger sagt, als er sagen wollte, sich nicht klar ausdrückt oder sich in seinen Aussagen als nicht sachkompetent erweist; dies führt dann zu negativen Folgen, sowohl für die Verständniswahrheit als auch für die Erkenntniswahrheit. Hier zeigt sich, daß diese beiden Wahrheitsaspekte, trotz ihrer relativen Eigenständigkeit, aufeinander bezogen sind, denn man versteht eine Aussage nur über die Sache, und zugleich ermöglicht das Verstehen der Aussage das Verstehen der Sache. Zu Recht sieht Coreth hier ein Verhältnis gegenseitiger Bedingung und Vermittlung. „Das Verstehen der Sache ist bedingt durch das Verstehen der Sprache; und das Verstehen der Sprache ist bedingt durch den Blick auf die Sache.“<sup>24</sup> Wer von der betreffenden Sache nichts versteht, kann nicht sagen, ob er die Aussage verstanden hat. Das Sachverständnis erfordert jedoch für den Verständnisprozeß nicht, daß es allein eine Meinung oder bloß eine bestimmte Darstellung über eine Sache geben darf, sondern nur, daß beide, sowohl der Autor als auch der Interpret, sachkundig sein müssen, um einander überhaupt zu verstehen.

Damit sind weitere Bedingungen genannt, die auch von den Vertretern einer literarischen Philosophie zu erfüllen sind, wenn sie verstanden werden wollen. Doch trotz des Blicks auf die Sache bleibt für das Verstehen vordergründig der vom Autor beabsichtigte Sinn in einem Text. Ihn gilt es in erster Linie zu erfassen, und an ihm entscheidet sich auch, ob ein Verstehen richtig oder falsch ist. Würde sich hingegen das Verstehen und die Auslegung nur an der Bedeutung, den ein Text im Laufe der Geschichte erfahren hat, orientieren, dann wäre jede Interpretation gleich richtig und es gäbe kein Kriterium, das eine richtige von einer falschen Interpretation unterscheidet. Diesbezüglich weist E. D. Hirsch in seinen *Prinzipien der Interpretation* auf die wichtige Unterscheidung zwischen „Bedeutung“ und „Sinn“ hin, die nur allzuoft übersehen wird.

Ein Text enthält einen bestimmten Sinn; dieser besteht in dem, was der Autor durch eine bestimmte Zeichenfolge ausdrücken wollte; er wird also durch die Zeichen wiedergegeben. Bedeutung andererseits, bezeichnet die Beziehung zwischen dem Sinn und einer Person, einer Konzeption, einer Situation oder irgendetwas ganz beliebigem.<sup>25</sup>

Während also ein Text für verschiedene Menschen gleicher und unterschiedlicher Epochen Verschiedenes bedeuten kann, bleibt der Sinn das Konstante. Es

<sup>24</sup> Coreth (s. Anm. 6) 182.

<sup>25</sup> E. D. Hirsch, *Prinzipien der Interpretation*. München 1972, 23.

kann sogar vorkommen, daß sich der Autor selbst von seinem Text distanziert; dann hat sich für ihn aber nicht der Sinn, sondern die Bedeutung geändert. Denn würde sich mit der Bedeutung auch der Sinn ändern, dann bräuchte er sich davon nicht zu distanzieren. Mit seiner Distanz will der Autor zum Ausdruck bringen, daß er sich mit dem Wandel in der Bedeutung nicht mehr identifiziert.

Kriterium des Verstehens und des Interpretierens bleibt somit der vom Autor intendierte Sinn eines Textes; allerdings stellt sich die Frage, ob sich der Sinn eines Textes mit Sicherheit erschließen läßt, selbst wenn die Bedingungen der klaren Ausdrucksweise und der Sachkundigkeit erfüllt sind. Diese Frage wird man wohl verneinen müssen. Ein vollkommenes Verstehen eines anderen ist niemals möglich, wir haben es immer nur mit Wahrscheinlichkeiten zu tun. Das bedeutet aber keineswegs eine methodische Verzichtserklärung des Verstehens, auch in den Naturwissenschaften gibt es keine letzte Gewißheit. Selbst Naturgesetze sind nur Hypothesen, wengleich hochwahrscheinliche und empirisch gut bestätigte.

Will man jedoch im Verstehen und Interpretieren den Anforderungen einer möglichst objektiven Erkenntnisweise gerecht werden, dann muß man sich ebenfalls um einen hohen Wahrscheinlichkeitsgrad bemühen. Dieser setzt ein umfangreiches Beweismaterial voraus, auf das man sich in der Interpretation berufen kann. Da gemäß dem hermeneutischen Zirkel beim Verstehen von Einzelinhalten auf das Ganze Bezug genommen werden muß, begünstigt ein umfangreiches Beweismaterial das Verstehen und Interpretieren. Auf der Basis von isolierten Einzelinhalten läßt sich kaum eine gut begründete Hypothese aufstellen. Da es aber selbst bei einem umfangreichen Beweismaterial zu unterschiedlichen Interpretationen kommen kann – denn jeder der Interpreten wird sich auf sein von ihm ausgewähltes Beweismaterial berufen –, ist auch darauf zu achten, daß möglichst keine relevanten Fragen offenbleiben. Relevante Fragen sind solche Fragen, deren Antworten zu gegenteiligen gegenüber den bereits vorhandenen Schlußfolgerungen führen. Diese Fragen sind deshalb für die Interpretation relevant, weil es von ihrem Ausmaß abhängt, wie wahrscheinlich die Hypothese ist, auf die sich die Interpretation stützt. Und je mehr es gelingt, solche relevante Fragen durch die eigenen Hypothesen einzugrenzen, sodaß also möglichst wenig relevante Fragen offenbleiben, desto wahrscheinlicher ist es, daß die Interpretation richtig ist. Voraussetzung dafür ist, daß die Hypothesenhierarchie selbst, d. h. die Haupthypothese mit den untergeordneten Hypothesen bis zur Endhypothese, in einem systematischen und logischen Zusammenhang steht.

Wenn sich jedoch der Urheber eines Textes vorwiegend in Chiffren und Symbolen äußert, ist es besonders schwierig, den intendierten Sinn des Autors zu

erfassen; hier wird sich die Interpretation am akzeptabelsten erweisen, die dem Text einen verständlicheren Sinn als jede andere Interpretation abgewinnt.

Ziel jeglichen Verstehens und jeglicher Interpretation kann aber nur sein, ein möglichst hohes Maß an Wahrscheinlichkeit zu erreichen und bei jeder neuerlichen Interpretation die Wahrscheinlichkeit ihrer Richtigkeit zu erhöhen. Dies mag sich zwar bescheiden ausnehmen, doch mehr kann kein wissenschaftliches Verfahren leisten, auch nicht das der Naturwissenschaften. Es ist damit aber sicher auch einem literarischen Philosophieren ein größerer Dienst erwiesen und zu mehr Akzeptanz verholfen, als wenn man es einem nicht nachvollziehbarem „höherem“ Verstehen (Intuition) anvertraut oder in ein geheimnisvolles Wahrheitsgeschehen einbezieht, für das wir anscheinend immer zu spät kommen, wenn wir wissen wollen, was wir glauben sollen.<sup>26</sup>

---

<sup>26</sup> Vgl. Gadamer (s. Anm. 20) 465.

## BEGRIFF UND POESIE DIE VERLETZBARKEIT DER SPRACHE

BERNHARD BRAUN

Es ist eine schwärmerische Vision, die Anfang 1896 von Hegel zu Papier gebracht und von Franz Rosenzweig, der den knappen Text 1917 veröffentlichte, *Ältestes Systemprogramm des Deutschen Idealismus* (ÄSP) genannt wurde. Trotz Hegels Handschrift ist die Autorschaft umstritten. Schelling und Hölderlin kommen noch in Frage.

Wichtiger als dies ist freilich die Tatsache, daß hier ein romantisches Programm vorliegt, das das Anliegen der jungen Idealisten, des Dreigestirns am Tübinger Stift, in offener, ungeschützter Form zum Ausdruck bringt.

Das ÄSP ist – auch aus einhundertjährigem Abstand gelesen – ein faszinierendes Zeugnis: ein Dokument vom Widerstreit zwischen Anschauung und Begriff, ein Hinweis auf die Verletzbarkeit der Sprache, des Begriffs. Beinahe prophetische Momente durchziehen es. Es nimmt die neostrukturalistische Kritik an der Sprache vorweg und plädiert ungeduldig für die Aufwertung des Ästhetischen zur Deutung der Lebenswelt.

Der heftige Streit, der gegenwärtig in den Feuilletons zu diesem Thema ausgetragen wird, ist ein Streit um Aufklärung und Moderne, es ist ein Streit um die Ästhetisierung der Politik. Die Andeutung im ÄSP, daß „das ganze elende Menschenwerk von Staat, Verfassung, Regierung, Gesetzgebung bis auf die Haut“ zu entblößen sei, zeigt den Sprengstoff, um den es in dieser Debatte geht. Sie entzündet sich an der Verletzbarkeit der Sprache und an der ambivalenten Spannung, die jeden Begriff durchzieht.

### *Sprache als Spiegel der Welt*

Neben den vielen Funktionen der Sprache gehört zu ihrem Selbstverständnis, Abbildung der realen Welt zu sein. Die Sprache ist ein Spiegelbild der Welt, sie bildet diese ab und übersetzt sie für den Menschen. Jede Übersetzung trägt die Züge dessen, der übersetzt, und sie wird so zu einer Aneignung. Zugleich erhebt sie den Anspruch, dieser Abbildung der Welt universale Gültigkeit zuzuschreiben. Sprache ist so auch ein Instrument universalisierender Weltaneignung.

Wer den Gegenstand „auf den Begriff bringt“, hat ihn in seine Gewalt gebracht. Darin liegt die ursprüngliche magische Funktion des Begriffs. Er dient dazu, den fremden Gegenstand zu bannen. Wer den Wolf an die Höhlenwand ritzen konnte, hatte dieses Tier gebannt, beherrschte es. Die Dämonenfratzen an Kirchen und Kathedralen bannen die bösen Geister.

Ein frühes Zeugnis der Auflehnung gegen diese instrumentelle Funktion der Sprache findet sich in dem fragmentarisch überlieferten Werk Heraklits und des Parmenides. Heraklit sagt in seinem Fragment 22 (Diels-Kranz): „Haben sie nicht mich, sondern den Logos vernommen, so ist es weise, dem Logos gemäß zu sagen, alles sei eins.“

Logos ist ein schwieriges Wort. Es meint Vernunft, Sinn, Sprache. Martin Heidegger hat es bekanntlich mit „Versammeln“ übersetzt. Seine etymologischen Spuren finden sich in Ausdrücken wie „Weinlese“, „Holzlege“, „auflesen“. Es meint das Versammeln auf einen gemeinsamen Sinn hin. So wie die Bedeutung eines Wortes, sein Sinn, mehr umfaßt als bloß eine quantitative Summe von Buchstaben, und eines Satzes mehr als die Summe von Wörtern: Heraklit unterstreicht, daß nicht er es ist, der diesen Logos zur Aufschließung von Welt instrumentell benutzt, sondern daß er selbst im Geheiß eines Logos, einer Weltvernunft, oder sollten wir sagen: eines Geistes des Kosmos, steht. Das Subjekt wird zurückgenommen und muß sich eingliedern in den harmonischen Gleichklang des kosmischen Ganzen.

In derartigen Weltdeutungen zeigen sich Einflüsse früher Mysterienkulte.<sup>1</sup> Für die Eleusinischen Mysterien oder den Kult des Orpheus oder anderer früher Kulte mußte das Handeln des Menschen immer im Einklang mit der Natur und dem Kosmos stehen.<sup>2</sup>

Heraklits Mahnung blieb in ihrer inhaltlichen Stoßrichtung wegen dem Reiz des Begriffs für die aufklärerische Eroberung der Welt folgenlos. In der Aufklärung mischt sich der Mensch in das Verhältnis von Gegenstand und Abbildung. Das begreifende Verhältnis des Menschen in seiner Sprache gegenüber der Welt nennen wir Wissenschaft. Sie könnte verstanden werden als konsequente Fortsetzung des Magischen. Aufklärung und Wissenschaft sind durchzogen von der Spannung, die den Begriff und die Sprache so zerbrechlich macht.

Das aufklärerische Interesse des Menschen, Macht über die Dinge zu erlangen, sieht im Begriff eine blankgeputzte Klinge wissenschaftlicher Rationalität. Das menschliche Subjekt steht im Vordergrund und will sich von der gegenständlichen, fremden Welt emanzipieren, sie beherrschen und schematisieren, es will sich von den Mächten und Gewalten des Fremden zu sich selbst befreien.

Aber die Sprache hat noch eine andere Seite: Sie ist das Okular, das den Menschen zum Fremden hinführt. Sie will das Reale abbilden und bei dieser Abbil-

<sup>1</sup> Zur Abhängigkeit der frühen antiken Philosophie vom Mysterium des Orpheus vgl. R. Böhme, *Der Lykomide. Tradition und Wandel zwischen Orpheus und Homer*. Bern 1991.

<sup>2</sup> Vgl. beispielhaft W. Speyer, *Einblicke in die Mysterien von Eleusis*. In: *Religio Graeco-Romana*. FS W. Pötscher. Hg. J. Dalfen [u. a.]. Graz 1993, 15-33.

dung unverletzt erhalten. Das Spiegelbild „Sprache“ soll dem Abgebildeten nahe bleiben, es nicht durch subjektive Aneignung in seiner Fremdheit zerstören und ihm nicht durch Universalisierung seinen privaten Charakter rauben.

Die Sprache ist Poesie, die dem Klingen, dem Geruch, dem Geschmack dieser Welt in einem lauthaften Bild Ausdruck verleihen soll. Der Begriff in seiner poetischen Gestalt ist zugleich eine Schau, eine Vision, eine Audition. Er ist Zeichen für etwas Nicht-Ausdrückbares, für einen Rest der Entzogenheit, des Fremdbleibens eines jeden Gegenstandes. Die Poesie schafft Raum für die Begegnung mit dem „Ganz Anderen“. So auf die Spitze getrieben ist Sprache vielleicht überhaupt verzichtbar! Vielleicht ist sie nur eine negative Form, die den Gehalt des geschauten Realen zerstört.

Hält die Sprache diese Spannung aus? Gibt es noch eine Vermittlung zwischen dem Interesse der Weltaneignung und jenem des Distanzhaltens vom anderen? Kann Sprache das noch unter einen Hut bringen?

### *Die Laterne des Diogenes*

Als Platon seine Ideenlehre entwarf, sah er sich am Marktplatz von Athen – man könnte sagen, im medialen Scheinwerferlicht der Öffentlichkeit – einer heftigen Kritik ausgesetzt: dem Aktionismus des Kynikers Diogenes. Er griff den Sinn der platonischen Idee an. Die Idee war zwar nie als Begriff gedacht, aber sie war eine durch (transzendentalen) Rückgriff auf die Möglichkeitsbedingungen jeder endlichen Relativität gewonnene universalistische Wirklichkeit, die als erste und wahre verstanden wurde. Dagegen lief Diogenes mit seinem Aktionismus Sturm. Die Welt – so sein Einwand – besteht aus konkreten Einzelheiten und nicht aus allgemeinen Ideen.

Die Laterne, mit der er am helllichten Tag die Idee „Mensch“ suchte und nur konkrete Menschen fand, wird so gleichsam zum Symbol für einen vom aufgeklärten sophistischen Zeitgeist beklatschten Nominalismus *avant la lettre*.

Gemeinhin wird der Nominalismus als anspruchsvolle methodische Kritik am universalistischen Charakter des Begriffs verstanden. Universalbegriffen kommt keine Realität zu. Das Allgemeine ist nur ein Wort, ohne dahinterstehende reale Bedeutung. Die Verweigerung einer universellen Abbildtheorie der Welt reduziert den Sprachgebrauch auf die Verwendung von Einzelnamen für ganz konkretes einzelnes.

Mit Terry Eagleton kann man dem noch eine andere Pointierung geben: Der Nominalismus als Trauerarbeit über den Verlust der Poesie des Begriffs zugunsten seiner universalistischen Funktion: „Hinter der nominalistischen Klage, daß Worte das Wesen der Dinge vergewaltigen [...] liegt die Sehnsucht nach

dem Garten Eden, in dem jeder Gegenstand sein eigenes Wort so trug wie jede Blume ihren eigenen Duft.“<sup>3</sup>

Der Nominalismus ist Ausdruck des Zerbrechens des Spiegels, des Verhältnisses von dem Gegenstand und seinem sprachlichen Abbild. „Die Rose sticht nicht“, gemeint als „der Begriff Rose sticht nicht“, ist das Ende der Funktion der Sprache als Abbild der realen Welt. Rene Magritte hat dieses Motiv in seinem Bild „Das ist keine Pfeife“ zitiert und mit der nominalistischen Kritik an der Repräsentation auch in der bildenden Kunst gespielt.

Der Mythos lehrte, daß jedesmal eine Seele stirbt, wenn ein Spiegel zerbricht. Im Zerbrechen des Verhältnisses von Gegenstand und Abbild stirbt zweierlei: einmal der Gegenstand, ein andermal die Sprache.

### *Die Subversion des Begriffs*

Im Nominalismus zerbricht dieser Spiegel plötzlich. Es ist gleichsam ein aktionistischer Knalleffekt, das Herunterreißen einer (aus Sicht des Nominalismus) falschen Maske, die Bedeutungen vorgaukelt, wo es keine mehr gibt. Aber es gibt noch eine andere Bewegung, die den Spiegel zerstört. Es ist dies eine subversive Unterwanderung des Begriffs.

Ich lasse die Geschichte der Subversion des Rationalen mit einiger Willkür bei Theodor W. Adorno beginnen. Sein Anliegen war, Hegels Ambivalenz des Begriffs, seine dynamisch-aufklärerische und seine statisch-systemtragende Seite, für eine produktive Dialektik der Aufklärung fruchtbar zu machen. Ein besonders geeigneter Ort dazu schien die Ästhetik. In ihr konnte man den Begriff gleichsam schweben lassen. Er ließ sich als Basis kritischer Reflexivität beibehalten ohne daß man ihn damit gleich völlig vom Geheimnis des Intuitiven entkleiden mußte.

Die Kunstwerke sprechen wie Feen im Märchen: Du willst das Unbedingte, es soll dir werden, doch unkenntlich. Unverhüllt ist das Wahre der diskursiven Erkenntnis, aber dafür hat sie es nicht; die Erkenntnis, welche Kunst ist, hat es, aber als ein Inkommensurables.<sup>4</sup>

Die Beibehaltung des Begriffs ist für Adorno eine Grundbedingung. Er ist ein entschiedener Gegner einer intellektuellen Anschauung. Daher lehnt er auch die Unmittelbarkeit des Kunstwerks, die schon durch die Notwendigkeit, sich der Form zu exponieren, nicht möglich ist, ab:

<sup>3</sup> T. Eagleton, Ästhetik. Die Geschichte ihrer Ideologie. Stuttgart 1994, 352.

<sup>4</sup> T. W. Adorno, Ästhetische Theorie. Frankfurt a. M. 1990, 191.

Form widerlegt die Absicht vom Kunstwerk als einem Unmittelbaren. Ist sie das an den Kunstwerken, wodurch sie Kunstwerke werden, so kommt sie ihrer Vermitteltheit gleich, ihrem objektiven Reflektiertsein in sich. [...] Die gepriesene Naivität des Kunstwerks enthüllt sich unter diesem Aspekt als das Kunstfeindliche.<sup>5</sup>

Im Kunstwerk muß sich das Widerständige halten können, das gegen den Begriff opponiert, ihn damit als Opposition noch braucht: „Kunstwerke, die der Betrachtung und dem Gedanken ohne Rest aufgehen, sind keine.“<sup>6</sup>

Der Begriff hat hier keine abbildende Funktion mehr, er ist als Instrument der Aneignung entworfen. Aber Adorno weiß, daß diese Aneignung nie zu einer letzten Harmonie wird führen können. Mit ihm läßt sich keine Hegelsche Identität von Ganzheit und Wahrheit erzeugen. Trotzdem ist der Traum von einem letzten Rest von Versöhnung bei Adorno noch nicht ausgeträumt. Das ruft den Einspruch Walter Benjamins hervor. Er stellt die Widersprüche unvermittelt nebeneinander. Wie in einer Megastadt geht die gefügte Ordnung, der Traum eines geschlossenen Systems, die regierbare Einheit, verloren. Mit Benjamin ist das nicht das Ende einer Wahrheitserfahrung, sie liegt gerade in der Zuwendung zur Welt und ihrer Pluralität. In seinem Passagenwerk gelingt die Erfahrung dieser Wahrheit, wenn man die Stadt ziellos durchwandert.

Gleichsam wie das Wuchern urbaner Metropolen die instrumentelle Planungsvernunft unterwandert, so unterwandert das dynamische Element die Ordnung des Begriffs. Und auch bei Benjamin gibt es Spuren eines nominalistischen Aktionismus, wenn er die Ästhetik des Körperhaften, der körperlichen Muße des Flaneurs, gegen den funktionalen Warencharakter der industriellen Produktion, damit gegen den Begriff, stellt. „Wer aber sind sie, sag mir, die Fahrenden, diese ein wenig Flüchtigen noch als wir selbst.“ Rilkes Beschreibung der Harlekine Picassos trifft die Reisenden, Wandernden, die Flaneure. Den Helden in Max Frischs Reiseprosa „mangelt es an Bodenhaftung, die zur Ausbildung einer wirklichen Autonomie notwendig wäre. Ihr hartnäckiges Beharren auf Nicht-Identität, das auf die Verleugnung von allem hinausläuft, was sie von innen her zusammenhalten könnte, gibt ihrem Erscheinungsbild etwas Flüchtiges, Schwebendes, das sich auf die Lektüre überträgt.“<sup>7</sup>

---

<sup>5</sup> Ebd. 216f.

<sup>6</sup> Ebd. 193.

<sup>7</sup> A. Breitenstein, Die Allgegenwart des Möglichen. Über die Bedeutung des Reisens in der Prosa Max Frischs. In: NZZ 89, 19. April 1991.



Hans Blumenberg unterwandert mit seiner weitschweifigen, narrativen Prosa bis zur exhibitionistischen Attitüde jede Systemambition der Paideuten und plädiert damit für die offene Gesellschaft.<sup>8</sup> Odo Marquard hat das in einer Hommage an ihn als Ablösung der absoluten Terminologie durch die Metapher bezeichnet.<sup>9</sup> Die Metapher ist unerhört.<sup>10</sup> Sie ist Ausdruck des Ursprünglichen und Abgründigen und läßt sich nicht fixierend auf den Begriff bringen. Sie hat etwas Schweifendes und Wanderndes. Wiederum wird die Einbildungskraft dort, wo sie auf Identität, Synthese und Reflexivität ausgelegt ist, unterlaufen. Die Reiseliteratur wird zum Exerzierfeld für ein Bekenntnis zur Nicht-Identität.

Diese Subversion des Begriffs zeitigt das gleiche Resultat des zerbrochenen Spiegels wie der nominalistische Einspruch. Zweierlei, hatten wir gesagt, stirbt im Zerbrennen des Spiegels: Der Gegenstand und die Sprache.

### *Der Tod des Objekts*

Nach dem Zerbrennen des Abbildverhältnisses ist dem Begriff sein Gegenstand abhanden gekommen. Er ist auf sich selbst gestellt. Allerdings macht der Mensch die Entdeckung, daß er für die gesellschaftliche Weltaneignungspraxis gar keinen Gegenstand mehr braucht.

Marx und Engels dachten die Weltaneignung noch als Geschäft in Industrie und Technik. Der moderne Aneignungsprozeß ist einer, bei dem man sich nicht mehr die Hände schmutzig macht. Er ist in einem Rückgriff auf Hegel ein geistiger Prozeß. Angeeignet wird nicht mehr die materielle Hülle, sondern der innere Gehalt an Information und Geist.

Auch Leibniz, der in seiner Monadenlehre das Wesen des Realen in seinem geistigen Gehalt sah, hätte die Zeilen im ÄSP schreiben können:

Ich möchte unserer langsamen, an Experimenten mühsam schreitenden Physik einmal wieder Flügel geben. [...] Es scheint nicht, daß die jetzige Physik einen schöpferischen Geist, wie der unsrige ist oder sein soll, befriedigen könne.

In Naturwissenschaft und Technik wird das Experiment abgelöst durch die Simulation. Die Variation der Welt in beliebigen virtuellen Darstellungen läßt die Bewertung aller denkmöglichen Szenarien zu. Es scheint, daß sich der Traum des Rationalismus, die Welt sei ein einziges analytisches Urteil, zu reali-

<sup>8</sup> Vgl. H. Blumenberg, *Höhlenausgänge*. Frankfurt a. M. 1989.

<sup>9</sup> O. Marquard, *Lebenszeit und Lesezeit*. In: *Akzente* 3 (1990).

<sup>10</sup> E. Grassi, *Die unerhörte Metapher*. Frankfurt a. M. 1992.

sieren beginnt. Die Konzepte von Leibniz werden „unter Computerbedingungen wieder aktuell“<sup>11</sup>.

Hegel ist in seiner späteren Philosophie dem frühen Entwurf im ÄSP gefolgt. Er hat unter Wissenschaft den in der Geschichte ablaufenden Verbegrifflichungsprozeß eines Absoluten verstanden. Am Ende seiner Wissenschaft der Logik, damit am Ende der Geschichte, sollte sich ein absoluter Geist, das absolute Wissen, realisieren, das sich nicht nur einem rationalen Begriff, sondern einer ganzheitlichen Rezeption öffnet. Hegel heute lesen heißt, die Frage stellen, was am Ende der Weltaneignungsgeschichte des Geistes steht.

Der Begriff ist nach Eliminierung des Gegenständlichen zu einem neuen Zeichen geworden, nicht mehr für Reales und Gegenständliches, sondern für etwas Fiktives. Die Sprache bildet nichts mehr ab, sondern zelebriert sich als Fiktion selbst.

Internationale Marken meinen kein konkretes Produkt, sondern transportieren Fiktives: Lebensgefühl, Freiheit, Erotik, Männlichkeit, Toleranz. Inzwischen stiftet eine den Globus überziehende Signalmaschine ein neues Heimatgefühl; jenes des Bürgers im globalen Dorf.

Dieses Gefühl hat den Planeten in unseren Geist übersetzt. Und dieser absolute Geist heißt z. B. Mc Donald's, Levis, Gucci, Philips, Toyota, Exxon, IBM.

So wie diese Begriffe sich selbst transportieren, vermitteln auch die Medien ihre eigene Botschaft. Diese These McLuhans wird erschreckend aktuell, wenn Reporter während des Golfkrieges im Al Raschid-Hotel in Bagdad live über jene Rakete berichten, die sie im CNN-TV auf sich zufliegen sehen. Damit ist der Kreis geschlossen, wo eine Nachricht sich selbst reproduziert. Die radikale Konsequenz Jean Baudrillards von der Ununterscheidbarkeit von Realität und Simulation wird zwar durch den Explosionsknall und den realen Tod konkreter Menschen widerlegt, aber er war einer der ersten, der den fiktiven Charakter einer Welt ohne Objekt angeprangert hat. Er nennt es obszön, wenn der Schleier des Geheimnisses, das dem Objekt erst seinen Ort vor dem menschlich-begrifflichen Zugriff sichert, dem Gegenstand weggerissen wird: „Die sichtbaren Dinge enden nicht im Dunkel oder im Schweigen, sondern sie verflüchtigen sich in dem, was sichtbarer ist als das Sichtbare, in der Obszönität.“<sup>12</sup>

Wir leben in der weltumspannenden Vernetzung der Medien und Datenbanken im Informationshighway mit virtuellen Realitäten in einer neuen Wirklich-

<sup>11</sup> Vgl. dazu N. Bolz, *Am Ende der Gutenberg-Galaxis. Die neuen Kommunikationsverhältnisse.* München 1993.

<sup>12</sup> J. Baudrillard, *Die fatalen Strategien.* München 1985, 12. Vgl. dazu B. Braun, *Wer verletzt die ungebrochene Zeit? Zu Jean Baudrillards Fatalen Strategien.* In: *Sinn gestalten.* FS E. Coreth. Hg. O. Muck. Innsbruck 1989.

keit eines absoluten Geistes, der sich von jeder materiellen Realität und von der Sinnlichkeit längst emanzipiert hat.

Die Weltaneignung, einst ein Spiel zwischen Mensch und Welt, ist einer auto-poetischen Verwandlung der Welt in ein Artefakt gewichen. Biologen vertreten die These, daß es in einigen Jahrzehnten keine einzige natürliche, d. h. nicht direkt oder indirekt durch Gentechnik veränderte Pflanze mehr geben wird. Schon werden enthusiastische Vorschläge gemacht, das Suchtproblem in absehbarer Zeit gentechnisch, durch Ausschaltung vermeintlicher „fehlgeleiteter“ Bedürfnisse, zu lösen. Der neue Horizont ist der künstliche Mensch nach dem Muster einer fiktiven simulierten Normalität.

Die Sprache baut seit dem Verlust der Realität eine artifizielle Welt. Ist dies die Vision von Marx und Hegel, einer Harmonie ohne Widersprüche? Ist dies die Konsequenz aus dem Aufruf im ASP, wonach Mythologie und Philosophie ineinander übergehen, gleichsam als Geburt des Egalitären aus dem Geiste der Ästhetik und aus dem demokratischen Zugang zur Information (Lyotard)?

Dann herrscht ewige Einheit unter uns. Nimmer der verachtende Blick, nimmer das blinde Zittern des Volks vor seinen Weisen und Priestern. Dann erst erwartet uns gleiche Ausbildung aller Kräfte, des Einzelnen sowohl als aller Individuen. Keine Kraft wird mehr unterdrückt werden. Dann herrscht allgemeine Freiheit und Gleichheit der Geister!

Wo ist da noch die Grenze zu ziehen zwischen Geist und Materie, zwischen Natürlichem und Künstlichem?

Wer sich selbst als Teil dieses absoluten Geistes einer Welt empfindet, die als Artefakt, ja als Gesamtkunstwerk erscheint, entdeckt auch spirituelle Wurzeln. Es ist der qualitative Sprung Hegels von der Wissenschaft zum Absoluten. Es ist „ein höherer Geist, vom Himmel gesandt“, der „diese neue Religion unter uns stiftet, sie wird das letzte größte Werk der Menschheit sein“.

### *Der Tod der Sprache*

Der Tod des Gegenstandes als Folge des Zerbrechens des Abbildes von Sprache und Realem führt dazu, daß der Begriff sich selbst und eine neue artifizielle Wirklichkeit produziert. Was aber, wenn die Sprache stirbt und der sprachlose und begriffslose Gegenstand bleibt? Dann stellt sich die Frage: Was ist das überhaupt, das Reale? Es gibt viele, die das Zerbrechen von Spiegel und Gegenstand beklatschen. Sie stoßen sich daran, daß bei der Sprache, die von der Welt erzählt, zuviel Mensch im Spiel ist. Sie stoßen sich daran, daß der Begriff eine (anthropozentrische) Form ist, die das Reale seiner Unmittelbarkeit beraubt. Sie

sehen in der Sprache den Weg verbaut, das Numinose real werden zu lassen. Sie beklagen den Verlust der Aura einer unverletzten Ganzheit. Auch dieses Motiv ist alt. Es steht hinter der Konzeption der Ikone.

Die Geschichte der Ikone ist eine Geschichte der Ablehnung des Zwanges der Form bzw. – was auf dasselbe hinausläuft – der Überführung der Form in eine stereotype, minutiös geregelte kultische Funktion. Die Ikone entstand aus dem Dilemma zwischen dem Verbot der Bebilderung des „Ganz Anderen“ und dem Begehren, genau davon noch visuelle Kunde zu bekommen. Die Ikone ist kein Bild, sie ist ein Fenster, durch das das dargestellte Reale in seiner unverletzten Aura erscheint. Sie ist ein „labiles Gleichgewicht zwischen den Extrempolen von Idolatrie, das heißt magischer Bildverehrung, und Ikonoklasmus“<sup>13</sup>.

Die Ikone ist somit der Traum einer Darstellung des Nicht-Darstellbaren, die Aura eines ursprünglich noch nicht differenzierten, noch nicht in den Dunstkreis des Menschen gezogenen Realen. Kasimir Malewitsch (1878-1935) hat mit seinem weißen Quadrat auf weißem Grund diese Geste neuerlich versucht. Es ist die Geste einer ursprünglichen Einheit, die nicht den Aneignungsvorgang von Welt erfordert, um aus der Entfremdung zwischen Mensch und Natur eine nachträgliche Harmonie wiederherstellen zu können. Das Weiß des Suprematismus von Malewitsch liquidiert die Weltgegenständlichkeit und zielt auf eine gegenstandslose Welt. Warum ist die Rede von gegenstandsloser Welt, wenn doch die Sprache gestorben ist und nicht der Gegenstand? Wenn es richtig ist, daß der Mensch im Gebrauch des Instruments Begriff seine Spuren im Gegenstand hinterläßt, dann gibt es nach dem Tod der Sprache auch den Gegenstand als sprachlich antizipierten nicht mehr. Das Reale ist dann eine unmittelbare (nicht durch Sprache vermittelte) Erfahrung. Der Gott der Ikone war nie als quantifizierbarer, beschreibbarer Gegenstand gedacht. Das Reale vis-à-vis einer gestorbenen Sprache ist nicht mehr darstellbar, sondern als Erfahrung auslösbar. Das gelingt nur in einer radikalen Ästhetisierung, die – wie in der Ikone – den strengen Rahmen der Form zerbricht.

Das Zerbrechen der Form wird traditionellerweise und berechtigt im Schritt von der gegenständlichen zur abstrakten Kunst angesetzt. Dieser Übergang impliziert aber mehr als nur einen zunehmenden Prozeß der Abstraktion des Gegenständlichen. Er ist ein Übergang vom Begriff zur Poesie. Dies sei an Piet Mondrian (1872-1944) exemplifiziert. Der Übergang von einem traditionellen Tafelbild wie einem Werk aus seiner „Baum-Serie“ zu einem ungegenständlichen Bild könnte als Abstraktionsvorgang analog jenem der Begriffsbildung aufgefaßt werden. Die senkrechte Linie des Baums, die sich mit der Waagrech-

<sup>13</sup> E. Nordhofen, Das Prinzip Gleichgültigkeit. Über Ernst H. Gombrich. In: Revisionen. Denker des 20. Jahrhunderts auf dem Prüfstand. Hg. U. Greiner. Hildesheim 1993, 100.

ten der Äste oder des Horizonts kreuzt, bleibt als abstrahierter Ordnungsgestus der gegenständlichen „Baum-in-der-Landschaft-Darstellung“ bestehen. Dies entspräche geradezu dem klassischen Begriff. Es entspräche der Aufforderung Platons im *Timaios*, die Welt in Zahlen und Formen zu übersetzen. Abstrakte Kunst, so betrachtet, könnte sich nie vom Begriff befreien, sie bliebe ihm verpflichtet. Sie wäre intensiv interpretationsbedürftig.

Abstrakte Kunst erhält jedoch unabhängig von diesem Kausalnexus einen Eigenwert. Mondrians *Broadway Boogie Woogie* von 1942/43 wird unabhängig von solchen Rücksichten frei erlebbar. Tanz, Rhythmik, Musik entfalten sich im Betrachter durch dieses Bild zu einem mehrdimensionalen Erlebnis. Der Begriff ist zur Poesie geworden, die keine interpretierende Erklärung mehr braucht.<sup>14</sup> Daher konnte Malewitsch in seiner Schrift *Die gegenstandslose Welt* (München 1927) notieren, daß seine suprematistischen Werke keine Bilder seien, sondern „die Erfahrung reiner Gegenstandslosigkeit“, und daß der Suprematismus „die Suprematie der reinen Empfindung in der Kunst“ sei.

Ähnliches gilt für Jackson Pollock. Sein action painting weist in eine neue, eine bloße Kritik an der Repräsentationsaufgabe übersteigende Dimension. Beim action painting wird Farbe auf eine auf dem Boden liegende Leinwand geschleudert. Es gibt kein kompositionelles Zentrum mehr, keine Beziehungen können mehr hergestellt werden. Auch wenn der Zufälligkeit der Farbspuren noch ein Anteil bewußt gewählter Regelmäßigkeit anhaftet, werden hier die Zeichen radikal von jedem Identitätszwang, von jeder konventionellen Repräsentationsaufgabe, von Hierarchisierung und von jeder Kompositionsvorgabe befreit. Pollocks Bilder hinterlassen einen besonders prägnanten Eindruck des Rhythmischen und Poetischen.

Neue künstlerische Ausdrucksweisen der sogenannten „Abstrakten Kunst“ erschließen eine Erfahrung des Sinnlichen und des Realen als Folge nominalistischer und neostrukturalistischer Bedeutungskritik: von der Collage über die Assemblage bis zur Installation, dem Aktionismus, Land Art, Concept Art.

Damit haben wir den Kreis geschlossen und sind wieder bei der Ikone angelangt, die das Sakrale nicht darstellen, sondern als Erfahrung in unserem Herzen auslösen wollte. Die Rekonstruktion der Bilderlosigkeit der Ikone als Poesie, die das Nicht-Darstellbare im Betrachter auszulösen vermag, ohne es darstellen zu müssen, gelingt in faszinierender Weise in der Kunst von Barnett Newman, Marc Rothko, Ad Reinhardt, Agnes Martin.

Der Tod der Sprache hat uns die poetische Erfahrung des Realen, des Sakralen, die Realpräsenz, die Aura des Gegenständlichen zurückgebracht. Es ist eine

---

<sup>14</sup> Den Hinweis auf diesen Zusammenhang verdanke ich N. Pümpel (*Dimensionen im Weltbild und der Bilderwelt des 20. Jahrhunderts*. Manuskript. Innsbruck 1994f).

– wie mir scheint – legitime und sehr intime Auseinandersetzung mit dem Seienden und dem Sein. Ästhetik wird hier nicht bloß zu einem „Statthalter von Metaphysik im nachmetaphysischen Zeitalter“<sup>15</sup>, sondern sie ist selbst Metaphysik. Wir treffen auf einen Akt der Authentizität des Personalen. Wir treffen auf eine Erfahrung von Freiheit und der Begegnung mit dem „Ganz Anderen“. Die Zeilen im ÄSP drängen sich auf: „Mit dem freien selbstbewußten Wesen tritt zugleich eine ganze Welt – aus dem Nichts hervor – die einzig wahre und gedenkbare Schöpfung aus dem Nichts.“ Und einige Absätze weiter: „Ich bin nun überzeugt, daß der höchste Akt der Vernunft, der, in dem sie alle Ideen umfaßt, ein ästhetischer Akt ist. [...] Die Poesie bekommt dadurch eine höhere Würde, sie wird am Ende wieder, was sie am Anfang war – Lehrerin der Menschheit.“

Ist der höchste Akt der Vernunft ein ästhetischer? Gemessen an der Tiefe des personalen Erlebnisses ist das eine faszinierende Aussage, aber nur wenn man dem Vorbehalt des subjektiven Charakters der dabei erlebten Authentizität Beachtung schenkt.

Mit dem Tod der Sprache ist nämlich das universalistische Element verschwunden. Die Versuchung ist groß, dieses Eingangstor in das Erlebnis des Realen, die Erfahrung der Unmittelbarkeit, in den politischen Kontext zu übertragen. George Steiner entwirft eine Gesellschaft der Schriftsteller und Leser, aus der Rezensenten und Kritiker verbannt werden. Botho Strauß, gegenwärtig zum besonderen Reibebaum der politischen Feuilletonisten geworden, widmete Steiner ein Nachwort: „Das Unbeweisbare in der Krone jenes Erkenntnisbaums, der durch den Roman, die Skulptur, die Fuge emporwächst, ist Zeugnis seiner Anwesenheit. Wo kein Arkanum, dort kein Zeugnis, keine Realpräsenz.“<sup>16</sup> Was bei George Steiner oder ähnlich Milan Kundera<sup>17</sup> noch als fruchtbar provokante (konservative) Kritik am kulturellen „Fast food“ heutiger Gesellschaften gelesen werden könnte, wird bei den politischen Trittbrettfahrern am Ästhetischen prekär: Gemeint sind jene, die sich zur Gesellschaftskritik den mühsamen Diskurs, den steinigen Weg zur Konsensfindung oder Mehrheitsbildung ersparen möchten und sich auf die visionär begründete Gültigkeit von Traditionen und ewigen Werten berufen. Im ÄSP klingt es an:

Die Idee der Menschheit voran, will ich zeigen, daß es keine Idee vom Staat gibt, weil der Staat etwas Mechanisches ist, so wenig als es eine Idee von einer Maschine gibt.

<sup>15</sup> J. Früchtl, Ästhetische Erfahrung und Einheit der Vernunft. Thesen im Anschluß an Kant und Habermas. In: Perspektiven der Kunstphilosophie. Hg. F. Koppe. Frankfurt 1991, 355.

<sup>16</sup> G. Steiner, Von realer Gegenwart. Hat unser Sprechen Inhalt? München 1990, 307.

<sup>17</sup> M. Kundera, Verratene Vermächtnisse. Essay. München 1994.

Nur was Gegenstand der Freiheit ist, heißt Idee. Wir müssen also über den Staat hinaus! – Denn jeder Staat muß freie Menschen als mechanisches Räderwerk behandeln; und das soll er nicht; also soll er aufhören.

Hegel selbst widerstand der Versuchung der intellektuellen Anschauung zwar, aber er war zugleich jener Denker, der die Zerbrechlichkeit der Sprache, ihre Poesie und ihren Totalitarismus mit einmaliger Eindringlichkeit formuliert hat. Es ist diese Zerbrechlichkeit einer Sprache als gesellschaftlicher Praxis, die die Gefahr unserer Tage ist und die Legitimationsdebatte der Neuzeit weit über das Atemholen der Geschichte von 1989 hinaus verlängert.

**RELIGION UND KUNST**  
**ZUM SUCHEN UND FINDEN VON SINN**  
**IM ERFAHREN UND DARSTELLEN**

WOLFGANG ROSCHER

I.

Wenn ich eingangs die Grüße und Wünsche der Hochschule für Musik und Darstellende Kunst „Mozarteum“ in Salzburg übermittle, so darf ich auf Erfahrungen aufmerksam machen, die wir vor einigen Monaten mit einem Symposion „Kunst und Religion“ zum Thema der Klänge und Texte, Kulte und Kulturen in Weltmusik und Weltreligion gewinnen konnten. Als ich die Mitwirkenden und Teilnehmer aus 20 europäischen und außereuropäischen Ländern als Katholiken und Orthodoxe, Lutheraner und Reformierte, als Juden und Muslime, als Hinduisten und Buddhisten, als Angehörige verschiedener Bekenntnisse sowie als Agnostiker und Atheisten zu begrüßen hatte, da wich die Angst vor synkretistischen Todeskeimen der Hoffnung auf jene überall gegenwärtigen Lebenskeime und Geistessamen: auf die „logoi spermatikoi“ des Philosophen und Blutzengen Justin. Ähnlich mag auch dieses der Religion, der Literatur und den Künsten gewidmete Innsbrucker Symposion Sinnsuche heute verstehen.

Die Hochschule „Mozarteum“ wird den Namen dessen, den sie trägt, nicht leichtfertig im Munde führen dürfen und heute nach der Spiritualität seiner *Bufa Così fan tutte* sowie nach der Artifizialität seines *Requiem* zu fragen haben, also gewissermaßen überkreuz: nach der religiösen Erfahrung in einer heiteren Oper und nach der künstlerischen Darstellung in einer Totenmesse. Wenn wir Heutigen heutige Fragen stellen, dann sind sie durch „aufgeklärtes“ Denken und Handeln sowie „säkularisiertes“ Begehen und Feiern bereits hindurchgegangen. Auch die sakralen Meisterwerke unseres Jahrhunderts (denken wir an Schönbergs *Moses und Aron* und seine *Jakobsleiter*, an Strawinskys *Psalmensymphonie*, an seine *Messe* und seine *Requiem-Canticles*, an Messiaens *Franz von Assisi*) erklingen in Publikumsveranstaltungen und nicht in Gottesdiensten. Damit aber wenden sie sich nicht mehr an Kultgemeinden und in sich geschlossene Religionsgemeinschaften, sondern an die kommunikative Öffentlichkeit.

Carl Dahlhaus hat in seiner *Klassischen und romantischen Musikästhetik* die Wende herausgearbeitet, die nicht nur durch die Symphonische Messe, sondern vor allem durch einen „Kultanspruch der Symphonie“ eingetreten war.<sup>1</sup> Schon Walter Benjamin hatte lange zuvor betont, daß die sich so verstehende Symphonie zu dem Zeitpunkt hervortrat, als ihre „Ausstellbarkeit“ (also ihre Kommuni-

<sup>1</sup> C. Dahlhaus, *Klassische und romantische Musikästhetik*. Laaber 1988, 114ff.



kabilität) größer zu werden versprach als die der Messe (deren Aura in der Öffentlichkeit zu verblassen schien).<sup>2</sup> Musik, zumal die absolute Instrumentalmusik, sei, so Ernst Theodor Amadeus Hoffmann, selbst Kultus: nicht mehr Begleitung des religiösen Kults, sondern musikalischer Kultus in einem autonomen und emanzipatorischen Sinn: Die Musik, von sich aus bereits Religion ...! Auch Justus Thibaut bezeichnet die Musik als „heilige Tonkunst“: So also bewahre Beethovens Symphonie die „Erbschaft“ von Palestrinas Messe (!) und der Konzertsaal diejenige der Sakralbauten von ehedem.<sup>3</sup>

Im Gegensatz dazu ist die Konzils-Instruktion über die Musik in der Liturgie noch davon ausgegangen, daß die Werke neuer „Musica sacra“ die „tätige Teilnahme der Gläubigen“ fördern sollen und die Komponisten „vom Eifer beseelt“ sein mögen, „die Tradition weiterzuführen“, damit „die neuen Formen aus den schon bestehenden gewissermaßen organisch herauswachsen“.<sup>4</sup> Heute aber ist sicher festzuhalten, daß „Werke“ immer die „Mühe des Lauschens“ und nicht den Eifer bloßen Mittuns erfordern (weder bei Machaut, Josquin, Palestrina noch bei Monteverdi, Mozart, Bruckner, Strawinsky oder Messiaen): Sie dienen der Kontemplation; und ihren gegenwärtigen Schöpfern begegnet keineswegs die fraglose Spiritualität einer Kultur, deren Tradition nur weiterzuführen wäre, gewissermaßen bruchlos und organisch. Angesichts eines schon länger währenden „Schismas zwischen Kunst und Kirche“ ist das Gespräch zwischen Theologen und Ästhetikern, Bildenden und Darstellenden, Sprach- und Tonkünstlern immer wieder von neuem geduldig in Gang zu setzen.

An diesem Punkt angelangt, müssen wir daran erinnern, daß jene Spaltung zwischen liturgischer und artifizieller Praxis ursprünglich keineswegs gegeben war. Die Heiligen Schriften (wie Tora und Evangelium, Koran und Veden sowie andere religiöse Quellenbücher) stellen keine bloßen Lese- und Sprech-, sondern Sing- und Hörtexte dar, die den Wort-Laut kantillieren, d. h. zur musikalischen Darstellung bringen und sinnliche Erfahrung erschließen: als Sprachmusik und Musiksprache. Das erst ist das lautende Wort des Singenden und Sagens, des Hörenden und Aufnehmenden, jener Volltext eben, der nicht auf die rationale Rezeption reduziert war, in der das Geheimnis leicht entgleitet; schon der Begriff „Wort“ geht ja auf die indogermanische Wurzel „uer“ = zur Feier sprechen („singen und sagen“) zurück; noch Tertullian schreibt gegen Markion, daß die ekstatische Improvisation dem inspirierten Kultgesang entspreche.<sup>5</sup> Kunst ist hier keine Zutat von Religion, kein verzichtbarer Schnörkel, keine

<sup>2</sup> W. Benjamin, Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. Frankfurt a. M. 1974, 22.

<sup>3</sup> Dahlhaus (s. Anm. 1).

<sup>4</sup> Instruktion über die Musik in der Liturgie. Trier 1967, 40ff; 44ff.

<sup>5</sup> O. Ursprung, Die katholische Kirchenmusik. Potsdam 1931, 9.

solemne Attitude, sondern notwendiger Ausdruck. Und wenn wir die Veden-Rezitation mit der Prosodie in den buddhistischen sowie Lama-Klöstern und den synagogalen wie auch den muslimischen Sologesang mit dem christlichen Kultgesang vergleichen, dann spüren wir (bei aller Verschiedenheit) eine Fülle von Gemeinsamkeit in Weltmusik und Weltreligionen. Dies betrifft über die drei Abrahamsreligionen Judentum, Christentum und Islam hinaus das instrumentale Erbe manch großer anderer Kulte und Kulturen (dessen Weiterentwicklung den Misch- und Vielklang unseres heutigen Orchesterinstrumentariums mitbestimmt), insbesondere der altgriechischen Tradition, der wir gerade den Begriff „Musik“ verdanken; er geht auf „mousa“, die göttliche Schöpferkraft, zurück, der der homerische Sänger alles verdankt: „ruach“ vergleichbar, der Macht des Heiligen Geistes im Hebräischen, oder dem lateinischen „creator spiritus“.

## II.

Wann, wo und wie erfahren und erleben wir aber heute diese geistige Schöpferkraft durch sinnliche Darstellungsmacht: als poetische Potenz wie in der szenischen Vision des Paulinischen Welttheaters?

Denn zum Schauspiel gemacht  
sind wir der Welt  
Engeln und  
Menschen

Zwischen Himmel und Erde, auf imaginäre Ränge verteilt, schauen Gott und die Welt dem Drama von Leben und Tod zu (1 Kor 4,9-13), dem Leiden und Dienen der Apostel, das Paulus „mit Begriffen wie Rolle und Bühne, Kampf und Spiel, [...] mit den Bildern von Maske und Kleid verdeutlicht, [...] im Anschluß an theatralische Bild- und Denkformen“, wie Eugen Biser schreibt;<sup>6</sup> und wer vermittelt uns hautnah die ästhetische Schubkraft jener poetischen Texte wie der Narrenrede (2 Kor 11,23-31), auf deren Formen und Stile sein Paulus-Buch hinweist?

Strapazen übergenuß,  
oftmals auch Kerkerstrafen,  
Mißhandlungen im Übermaß  
und oft genug in Todesnot:  
von den Juden erhielt ich fünfmal  
die „vierzig Hiebe weniger einen“,  
dreimal wurde ich ausgepeitscht,

<sup>6</sup> E. Biser, Paulus. München 1992, 150ff.

einmal gesteinigt!  
 Dreimal erlitt ich Schiffbruch,  
 eine Nacht und einen Tag lang  
 trieb ich über der Meerestiefe.  
 Und dann auf meinen Wanderungen:  
 Gefahren von Flüssen,  
 Gefahren von Räubern,  
 Gefahren von meinem eigenen Volk,  
 Gefahren von den Heiden,  
 Gefahren in den Städten,  
 Gefahren in der Wüste,  
 Gefahren auf dem Meere,  
 Gefahren von falschen Brüdern.  
 In Mühen und Nöten,  
 oftmals in durchwachten Nächten,  
 in Hunger und Durst,  
 in häufigem Fasten, in Kälte und Blöße.  
 Und außerdem: der tägliche Andrang zu mir,  
 die Sorge um alle Gemeinden!  
 Wann wird einer schwach,  
 und ich werde es nicht mit ihm?  
 Wann kommt einer zu Fall,  
 und ich leide nicht brennenden Schmerz?  
 Wenn schon geprahlt sein muß,  
 will ich mit meiner Schwachheit prahlen.  
 Gott, der Vater unseres Herrn Jesus,  
 der gepriesen sei in Ewigkeit,  
 er weiß, daß ich nicht lüge.

Bereits Satzzeichensetzung, insbesondere Schriftbild und Druckform machen deutlich, ob jemand primär an pragmatische „Sentenzen“ einer alltagsästhetischen Prosa denkt oder „sensus“ für „sentire“ spürt: also Sinn für ein sinnliches Nachsinnen, hautnahes Nachempfinden gewinnt; vor allem aber kommt der ebenso geduldigen wie mitreißenden Einübung der Sprecher und Sänger grundlegende Aufgabe zu, die ein außerästhetisches (unsinnliches) Textverständnis radikal übersieht.

Ein nächstes Beispiel: Was bedeutet uns heute wohl die Präfationsklausel?<sup>7</sup>

<sup>7</sup> Missale Romanum. Praefatio de Nativitate Domini I, de Epiphania Domini, de Quadragesima I, de N. N. Iesu Christo Universorum Rege, de dominicis per annum I/II etc.

cum Angelis et Archangelis  
 cum Thronis et Dominationibus  
 cumque omni militia caelestis exercitus  
 hymnum gloriae tuae canimus  
 sine fine dicentes  
 Sanctus ...

Die lateinische Fassung sei hier deshalb wiedergegeben, weil mir keine Verdeutschung bekannt ist, die das Mysterium der Präsenz von Engelchören glaubhaft macht. Wird der Text überhaupt erfahren, er-lebt? Gelangt er an die Sinne, dringt er ins Herz? Kommt er an? Das heißt: Sind die Engel wirklich *an-wesend*, sind sie spürbar da: im Erfahrungsraum, in der Erlebnislandschaft? In der Musik? Oder werden sie nur mitgedacht, intellektuell reflektiert, didaktisch zitiert, beflissen kommemoriert? In der Ersten Duineser Elegie sind die Engel gewiß da, erschreckend und kaum biedersinnig tröstend, aber mit Rilkes sinnlicher Strahlkraft:<sup>8</sup> derjenigen eines geistigen Ein- und Umbruchs – vergleichbar den flammenden Cherubinen als Torwächter des verschlossenen Paradieses in Kleists *Marionettentheater*,<sup>9</sup> den wirkenden Ordnungen der Engel (auf daß am Ende „alle Hindernis und Widerwärtigkeit vertrieben“ werde) in der *Legenda aurea* des Jacobus de Voragine.<sup>10</sup> In unserem Jahrhundert sind die singenden Engel zumal Marc Chagall und Igor Strawinsky spürbar geworden („erschieden“), der, gegen Ende seiner *Poétique musicale* schreibt: „Der Areopagitus behauptet, daß in der himmlischen Hierarchie die Würde der Engel um so größer ist, je weniger Worte ihnen zur Verfügung stehen ... Ist dies das Beispiel einer Monotonie, die wir zu fürchten hätten?“<sup>11</sup>

Am Beispiel des *ästhetischen Glaubhaftwerdens* dessen, was Menschen als heilend erhoffen und deshalb als heilig bezeichnen (sine fine dicentes: „Sanctus ...“), wird die Bindung von Religion und Kunst deutlich. Auch Texte wie Trakls *Psalm*, Karl Kraus gewidmet, bleiben Leitbilder des Suchens und Findens von Sinn im Erfahren und Darstellen:<sup>12</sup>

Es ist ein Licht, das der Wind ausgelöscht hat.

Es ist ein Heidekrug, den am Nachmittag ein Betrunkener verläßt.

Es ist ein Weinberg, verbrannt und schwarz mit Löchern voll Spinnen

<sup>8</sup> R. M. Rilke, Erste Duineser Elegie; vgl. W. Roscher, Oder die Gewalt der Musik. In: ders. (Hg.), *Erfahren und Darstellen*. Innsbruck 1984, 108ff.

<sup>9</sup> H. v. Kleist, Kleinere Prosaschriften „Über das Marionettentheater“; vgl. Roscher (s. Anm. 8).

<sup>10</sup> Jacobus de Voragine, *Legenda aurea*, übers. V. R. Benz. Berlin o.J., 806f; vgl. Roscher (s. Anm. 8) 107ff.

<sup>11</sup> I. Strawinsky, *Musikalische Poetik*. Mainz o. J., 80; vgl. Roscher (s. Anm. 8).

<sup>12</sup> G. Trakl, *Psalm*. Karl Kraus zugeeignet. In: Ders., *Die Dichtungen*. Salzburg 1938, 61ff.

Es ist ein Raum, den sie mit Milch getüncht haben.  
 Der Wahnsinnige ist gestorben.  
 Es ist eine Insel der Südsee, den Sonnengott zu empfangen.  
 Man rührt die Trommeln.  
 Die Männer führen kriegerische Tänze auf.  
 Die Frauen wiegen die Hüften in Schlinggewächsen und Feuerblumen.  
 Wenn das Meer singt. O unser verlorenes Paradies. [...]

Es ist ein leeres Boot, das am Abend den schwarzen  
 Kanal heruntertreibt.  
 In der Düsternis des alten Asyls verfallen menschliche Ruinen.  
 Die toten Waisen liegen an der Gartenmauer.  
 Aus grauen Zimmern treten Engel mit kotgefleckten Flügeln.  
 Würmer tropfen von ihren vergilbten Lidern.  
 Der Platz vor der Kirche ist finster und schweigsam,  
 wie in den Tagen der Kindheit.  
 Auf silbernen Sohlen gleiten frühere Leben vorbei  
 Und in den Schatten der Verdammten steigen zu den  
 seufzenden Wassern nieder.  
 In seinem Grab spielt der weiße Magier mit seinen Schlangen.  
 Schweigsam über der Schädelstätte öffnen sich Gottes goldene Augen.

Die jeweils letzten Sätze der ersten und letzten Strophe zeigen in erschütternden Zeugnissen Herkunft (unser verlorenes Paradies) und Fluchtpunkt (Gottes goldene Augen) auf. Und dem „Singenden Meer“ des Anfangs steht das Schweigen der Schädelstätte am Ende gegenüber. Aber aus der Klage um das verlorene Paradies mit seinen Trommeln und Tänzen („und Feuerblumen, wenn das Meer singt: O ...“), aus „menschlichen Ruinen“ mit „toten Waisen“, da „treten Engel mit kotgefleckten Flügeln“ heraus und weisen auf jenes Golgotha, über dem sich das Auge Gottes „öffnet“: in der Farbe „Gold“ ... Schreckenserfahrungen zeichnen auch die religiöse Poesie von Nelly Sachs, deren *Daniel*-Hymne das Menetekel des Nebukadnezar auf die Shoah unserer Zeit überträgt und den Propheten als „König des Schmerzes“ zwischen den „Verliesen mit ihren erstickten Schreien“ und den „gräberlosen Seufzern in der Luft“ anruft: „zwischen Leben und Tod“, denn „der ungedeuteten Zeichen sind zu viele geworden“<sup>13</sup>.

<sup>13</sup> N. Sachs, Daniel, Daniel. In: dies., Fahrt ins Staublose. Frankfurt a. M 1988, 96f.

Daniel, Daniel –

Die Orte ihres Sterbens  
sind in meinem Schlaf erwacht –  
dort, wo ihre Qual mit dem Welken der Haut verging  
haben die Steine die Wunde  
ihrer abgebrochenen Zeit gewiesen –  
haben sich die Bäume ausgerissen,  
die mit ihren Wurzeln  
die Verwandlung des Staubes  
zwischen Heute und Morgen fassen.

Sind die Verliese mit ihren erstickten Schreien  
aufgebrochen,  
die mit ihrer stummen Gewalt  
den neuen Stern gebären helfen –  
ist der Weg mit den Hieroglyphen ihrer Fußspuren  
in meine Ohren gerieselt  
wie in Stundenuhren,  
die der Tod erst wendet.

O die gräberlosen Seufzer in der Luft,  
die sich in unseren Atem schleichen –  
Daniel, Daniel,  
wo bist du schreckliches Traumlicht?  
Der ungedeuteten Zeichen sind zu viele geworden –

O wir Quellenlose,  
die wir keine Mündung mehr verstehn,  
wenn sich das Samenkorn im Tode  
des Lebens erinnert –

Daniel, Daniel –  
vielleicht stehst du zwischen Leben und Tod  
in der Küche, wo in deinem Schein  
auf dem Tische liegt  
der Fisch mit den ausgerissenen Purpurkiemen,  
ein König des Schmerzes?

Im Gedenkjahr von Nelly Sachs und Paul Celan trage ich noch zwei Texte dessen vor, der gemeinhin für „irreligiös“ angesehen wird, nämlich von Celan. Sein Ruf „hör dich ein / mit dem Mund“ erklingt in einem der späten Gedichte aus dem Nachlaß und findet sich in dem Band *Zeitgehöft* unter der Titelzeile DIE POSAUNENSTELLE.<sup>14</sup> Der apokalyptisch „glühende Leertext“ ist in unser „fakkel“-beleuchtetes „Zeitloch“ verkündet, aus dem die Posaune (Offb 8-11) „einzuhören“ ist: „mit dem Mund“, der sich öffnet, um die Erschütterungen des Trommelfells gerade noch zu ertragen; der sich aber auch öffnet, um zu antworten:

#### DIE POSAUNENSTELLE

tief im glühenden Leertext  
in Fackelhöhe  
im Zeitloch:

hör dich ein  
mit dem Mund

Denn, so heißt es in Paul Celans Gedicht aus dem Band *Lichtzwang*:<sup>15</sup> „Jetzt, da die Betschemel brennen“, da die Begütigungen, Vergewisserungen, Versicherbarkeiten entfallen, jetzt ist „das Buch“ selbst zu verzehren (Offb 10,7-11), zu essen (zu schmecken: im Mund süß wie Honig, im Magen bitter wie Galle), zu verinnerlichen: „mit allen Insignien“, Zeichen und Geheimnissen – wenn der siebte Engel in die Posaune stößt:

Jetzt, da die Betschemel brennen,  
eß ich das Buch  
mit allen  
Insignien.

### III.

Ich habe die Texte von Celan angeführt, weil sie sich auf die ästhetische Realität der Engelsmusik in der Präfation und im Sanctus, bei Pseudo-Dionysius Areopagita und bei Jacobus de Voragine, bei Kleist, Rilke und Trakl, bei Chagall und Strawinsky (im Sinne einer ununterbrochenen Weiter-Gabe) beziehen. Und ich habe Trakls, Sachs“ und Celans Gedichte sowie die Szenenvision des Ersten Korintherbriefs ausgewählt, weil ich ihre musikalische und klangszenische Darstellung bei Ensemble-Improvisationen und Musiktheater-Produktionen am „Morzartheum“ und ander-

<sup>14</sup> P. Celan, *Zeitgehöft*. Frankfurt a. M. 1976, 42.

<sup>15</sup> Ders., *Lichtzwang*. Frankfurt a. M. 1970, 32.

norts selbst erprobt hatte.<sup>16</sup> Dieses eingangs in Erinnerung gebrachte Pauluswort vom „Schauspiel“, zu dem wir den Engeln und Menschen und aller Welt geworden sind, stellt eine ästhetisch-theologische Schlüsselerfahrung dar, die noch auf Friedrich Nietzsche gewirkt hatte („denn nur als ästhetisches Phänomen ist das Dasein und die Welt ewig gerechtfertigt“).<sup>17</sup>

Die Scheidung von Religion und Kunst, von Liturgizität und Artifizialität, von „Gottesdienst“ und „Musendienst“ ist (ebenso plausibel geworden wie auf die Dauer) nicht hinzunehmen; denn das „Schisma“, ihre Trennung voneinander stellt eine durchaus unheilige Spaltung dar: Sakralbauten, Sakraltexte, Sakralmusiken aller Weltreligionen gelten zurecht als Kostbarkeiten an Aufwand menschlichen Schweißes und Geistes: als Dar-Bringungen eines bis zum Äußersten verdichteten, auf Tod bezogenen, ihm jedoch widersprechenden Lebens. Sich von Kunst als Kirche zu trennen (oder ihr nur im Sinne eines musealen Zugeständnisses zu huldigen), kommt einer Selbstverstümmelung gleich; ähnlich amputiert Kunst ihren auf Sinnsuche und Rückbindung hinweisenden Arm, wenn sie vor Religion (als einer oft zur moralpragmatischen Anstalt verkümmerten Pflichtübung) resigniert.

Aber wir wissen freilich, daß es keinen Weg vor die Aufklärung zurück gibt – nur einen Weg über jene religiöse Agonie hinaus, die unsere Sinne nicht mehr zu befreien und zu erlösen vermag, sondern einschläfert. Haben wir es denn vergessen? Nihil est in intellectu, quod non fuerit in sensu!

Der Sinn des sinnlichen Erfahrens hat eine spezifisch theologische Qualität, die es (über Urs von Balthasar und seine Ästhetik hinaus) zu entdecken und zu entfalten gilt: Ich meine „Aisthesis“ als Selbst- und Fremd-Wahrnehmung, als bekennende Selbstwahrnehmung und ertastende Fremdwahrnehmung – sowie als lauschende, schauende, bildende Weltwahrnehmung und als jene künstlerische Wahrnehmung Gottes, die uns aus bezeugenden Zeugnissen der „Poiesis“, der Darstellungen in Texten und Klängen, Bildern, Bauten und Szenen, entgegentritt.

---

<sup>16</sup> W. Roscher, Ensemble-Improvisationen (nach Worten der Bibel und Paul Celans sowie nach Georg Trakl), CD der Hochschule „Mozarteum“, Salzburg 1994; ders. (Hg.), Daniel (nach Texten der Bibel, des Ludus Danielis und der Nelly Sachs), Innsbruck 1991, 7-41; ders., Mysterienspiel als Musiktheaterimprovisation (Ludus de Antichristo mit Pro- und Epilog nach dem Pauluswort „spectaculum facti sumus, mundo et angelis et hominibus“). In: P. Csobádi [u. a.] (Hg.), Welttheater, Mysterienspiel, Rituelles Theater, Anif/Salzburg 1992, 139ff; ders., Musik – Kunst – Kultur als Abenteuer. Kassel 1994, 109ff.

<sup>17</sup> F. Nietzsche, Werke in 3 Bänden. Hg. v. K. Schlechta. Bd. 1. München 1966 (Die Geburt der Tragödie), 40.



## KUNST UND GLAUBE FUNDAMENTALTHEOLOGISCHE ANNÄHERUNGEN

GERHARD LARCHER

Die Beiträge für dieses Symposium enthalten unterschiedliche methodische und inhaltliche Zugänge zu den verschiedenen Kunstgattungen als ästhetischen Suchbewegungen. Wenn auch Theologen sich auf dieses Feld begeben und zu Annäherungsversuchen, vor allem im Bereich der Bildenden Kunst und z. T. des Filmes, auffordern<sup>1</sup>, entspringt dies nicht irgendeiner zufälligen Mode ihres Faches, das eben jetzt Ästhetik als aktuelle Spielwiese entdeckt, sondern der grundsätzlichen Vermutung, daß den Künsten in der Gegenwart nicht so sehr eine zerstreuende oder gar analgetische Funktion<sup>2</sup>, sondern so etwas wie ein „utopisches Potential“ bzw. eine „prophetische Qualität“ und damit moralische Autorität für eine geistige Orientierung zukommen könnte. Und wie immer es um die öffentliche Präsenz von Religion und Glaube heute stehen mag – wenn der Gedanke Walter Benjamins zutrifft, daß sich der Geist der Kunst zu dem der Religion wie das Löschblatt zur Tinte verhält<sup>3</sup>, käme es vorrangig darauf an, in dessen Spiegelschrift geronnene theologische Fragestellungen wieder zu entdecken, für die es in unserer Zeit immer weniger Räume öffentlicher Aufmerksamkeit gibt. Weil eine solche Dechiffrierungsarbeit geistig-kultureller Tendenzen der Zeit insbesondere Aufgabe der Fundamentaltheologie als Basis- und Brückendisziplin ist, mögen ein paar grundsätzliche, thesenhafte Anmerkungen zum Verhältnis von Kunst und Glaube bzw. Theologie und Ästhetik<sup>4</sup> in der Mitte dieses Textes stehen.

---

<sup>1</sup> Die vorliegenden Thesen sind (leicht überarbeitet) Teil einer umfangreicheren Einleitung des Verf. zu einem Symposium zum Thema „Film und Theologie“; vgl. „Theologie und Ästhetik. Fundamentaltheologische Prolegomena – nicht nur zum Film“. In: F. Grabner [u. a.] (Hg.), Utopie und Fragment. Michael Hanekes Filmwerk. Thaur 1996.

<sup>2</sup> Etwa im Sinne von Nietzsches Diktum „Wir haben die Kunst, um an der Wahrheit nicht zugrunde zu gehen.“ (Der Wille zur Macht. Stuttgart 1964, 554)

<sup>3</sup> Vgl. W. Benjamin, Gesammelte Schriften V/1. Frankfurt a. M. 1972ff, 588. Diesen Hinweis verdanke ich A. Grözinger, Praktische Theologie und Ästhetik. München 1987, 136.

<sup>4</sup> In diesem Zusammenhang möchte ich nicht unspezifisch das Verhältnis von „Religion und Kunst“ im allgemeinen, sondern eher die Wechselbeziehung von Kunst und christlichem Glauben thematisieren. Theologie sei hier als methodischer Diskurs über den Glauben und Ästhetik als Diskurs über die Künste, deren Interpretation und Rezeption verstanden.

### 1. Zur Brucherfahrung der Moderne

Die Künste sind trotz jener ihnen zugemessenen Bedeutung in der Gegenwart eher vernachlässigte Partner von Theologie und Kirche, obwohl dies zu Zeiten ihrer besten Traditionen nicht so war; und obwohl man eigentlich wissen müßte, daß die spezifisch moderne Erfahrung der Ferne Gottes bzw. der Weltlosigkeit des Glaubens nicht zuletzt mit dem Verlust einer Konvergenz von Sinnlichkeit und Sinn in der Lebenswelt der Menschen und insbesondere im Bereich von Religion und Ästhetik selbst zu tun hat. Die bekannte Rede vom „Tode Gottes“ und in ihrem Gefolge vom Abhandenkommen des Subjektes (Foucault) ist hier zu situieren. Sie resultiert auch aus dem Verlust der Erfahrung eines ganz Anderen und Unverfügbaren in Natur und Interpersonalität aufgrund neuzeitlicher Wahrnehmungsblindheit und Herrschaftsrationalität, woran nicht zuletzt das kirchlich verfaßte Christentum selbst mit Vereinsseitigungen im Gottesbild und durch Mißbrauch geistlicher Macht seinen Anteil hatte.<sup>5</sup>

Das II. Vatikanische Konzil mit seinem Paradigmenwechsel scheint diese epochale Brucherfahrung in der Neuzeit und Moderne verstanden zu haben und zählt schließlich auch die Künste zu den Zeichen der Zeit<sup>6</sup>, die es als bedeutsam für ein Heutigwerden der Offenbarungsüberlieferung ansieht. Dennoch, das Konzil war erst eine prinzipielle Absichtserklärung nach 150 Jahren antimoderner Gesinnung; man trifft deshalb heute noch, nicht nur bei Traditionalisten, sondern selbst bei alternativen, liberal progressiven oder politisch befreiungstheologisch engagierten Christen, eher auf ein funktional instrumentelles Verhältnis zur Kunst, entweder mit standardisierten, traditionellen Bildklischees, biederer Beispielen gemäßiger Moderne oder holzschnittartiger frommer „Propagandakunst“. Kirche und Theologie haben, so scheint es, mit dem Konzil zwar das historische, soziomoralische und pädagogische Paradigma für ein *Aggiornamento* des Glaubens gelernt, (noch) nicht aber das ästhetische<sup>7</sup>. Im

<sup>5</sup> Trotz eines spezifisch neuzeitlichen Dualismus von Descartes bis Kant bzw. eines rationalistischen Systemgedankens von Spinoza bis Hegel – beides aus der Konkursmasse der Scholastik hervorgehend – gibt es keine undialektisch einseitige Abfallsgeschichte einer gottesmörderischen Neuzeit und Aufklärung, wie dies oft antimodernistisch behauptet wird. Zur Komplexität des Ganzen vgl. G. Larcher, Die Diagnose vom „Tode Gottes“ und das Lebensgefühl des modernen Menschen. In: H. Kollingbaum [u. a.] (Hg.), „Alles ist möglich“. Das Lebensgefühl des modernen Menschen als Herausforderung für die religiöse Erwachsenenbildung. Graz 1994, 19-36.

<sup>6</sup> Grundsätzliche Hinweise zu diesem Problemkontext finden sich in: G. Larcher – J. Rauchenberger (Hg.), Unbedingte Zeichen – Glaube und Moderne an der Schwelle. Graz 1995.

<sup>7</sup> Zum Desiderat eines hermeneutischen Zusammenspiels dieser Paradigmen mit dem Ästhetischen vgl. G. Larcher, Memoria zwischen Ethik und Ästhetik. In: M. Liebmann [u. a.] (Hg.), Metamorphosen des Eingedenkens. Graz 1995, 231-240. Im übrigen bleibt es das besondere Problem des II. Vatikanums und seiner Rezeptionsgeschichte, daß trotz bester Absicht be-

Blick auf die Tradition könnte man von dem, neben dem Verum und dem Bonum – möglicherweise zu derer beiden Schaden – vergessenen, dritten Transzendentale sprechen, wo doch im Zusammenklang und der Konvertibilität aller drei sich die Herrlichkeit der Offenbarung ausweisen sollte.

Vor diesem historischen Hintergrund gilt es nun, weitere sachliche Gründe für die Notwendigkeit konstruktiver Wechselbeziehungen zwischen den Künsten und der Theologie, die über eine nur äußerliche Überhöhung der Lebensräume und Vollzüge der Kirche oder eine bloße Orchestrierung und Kostümierung des Wortes Gottes hinausgehen, einzuschärfen.

### *1.1 Wechselbeziehungen zwischen Kunst und Glaube: die theologische Begründung der Tradition*

Was immer es auch auf sich hat mit dem angesprochenen Traditionsbruch der Moderne, Wechselbeziehungen zwischen Kunst und Glaube müßten nach dem Selbstverständnis der Theologie den trinitarischen Logos und Geist als das sachliche Zentrum des Glaubens selbst berühren, nicht erst seine vielfältigen Anwendungsbereiche: Denn in dieser Mitte ist von dem schöpferischen und geschichtsmittlerischen Logos (vgl. Joh 1; ähnlich Kol 1,15-20; Eph 1; Hebr 1) die Rede, der ein für allemal Fleisch geworden ist, in sein Eigentum gekommen ist und seine Herrlichkeit hat sehen lassen (vgl. Joh 1,14), die in der Kraft des Geistes weiterhin durch die Zeit gefeiert und bezeugt wird in einer produktiven Spannungseinheit von Wort und Bild. Dies ist jedenfalls im neuplatonisch-christlichen Paradigma in enger Verquickung mit einer ontotheologischen Auslegung der Schrift, besonders seit der Entscheidung für die Bilder im achten Jahrhundert bis herauf zum Anfang der Moderne, in einem breiten Fächer der Stile, in frühchristlicher, byzantinischer, romanischer, gotischer Kunst, in Renaissance und Barock, visualisiert worden. So wie noch für A. Hrdlicka heute gilt, daß „alle Kunst vom Fleische ausgeht“<sup>8</sup>, könnte man mit der ganzen großen theologischen Tradition grundsätzlich sagen: Die Künste vermögen die Spiegelungen, Echos jenes universal wirksamen Heilsgeschehens der Inkarnation innerhalb der kreativ zu realisierenden Gottebenbildlichkeit des Menschen zu thematisieren<sup>9</sup>, und zwar auch noch in seiner kenotischen Form, im Modus der

---

stimmte versäumte Prozesse einer Auseinandersetzung mit der Moderne nicht mehr nachzuholen sind und daß in weiten Teilen des Katholizismus ein oft schon degenerierter Kunstsinn auf die spezifischen Probleme von Kunst im Zeitalter ihrer technischen Reproduzierbarkeit bzw. medialen Verbreitung stößt.

<sup>8</sup> Vgl. das Interview mit A. Hrdlicka in: J. Rauchenberger, *Religionskritische und religiös relevante Dimensionen in der Kunst von Alfred Hrdlicka*. Diplomarbeit. Graz 1993.

<sup>9</sup> Hier liegt einer der wesentlichsten Ansätze von O. Mauers *Kunsttheologie*; vgl. schon *Theologie der bildenden Kunst* (1941[!]).

Niedrigkeitsgestalt einschließlich ihrer anonym säkularen Abschattungen. Dabei ist die Konvergenz von Kunst und Glaube für die Tradition gekennzeichnet gewesen von der Schönheit als dem Selbstausweis der Wahrheit und des sittlichen Ernstes der Botschaft, wobei freilich das Christentum von Passion und Kreuzestod her auch der Kategorie des Häßlichen theologische Dignität geben konnte.<sup>10</sup>

Theologisch konnte und kann also grundsätzlich gelten: Für den, der schon glaubt, machen die Künste das Glaubensleben sinnlich, erfahrungshaltig, kurz: „welthaltig“. Das Vertrauen auf den Geist, „der Herr ist und lebendig macht“ und der die kraft jenes Logos' geschaffene Wirklichkeit zur Vollendung führen wird, manifestiert sich in vor-scheinenden Bildern des Eschaton und in der Kirche selbst gleichsam als aufzubauendem Gesamtkunstwerk, v. a. in ihrer Liturgia, aber auch in der Diakonia und Martyria. Den, der als Suchender unterwegs ist, mögen sie hellhörig oder hellsehtig machen für eine Tiefendimension der Wirklichkeit und für möglicherweise aus ihr sich erschließende Sinnindizien.

### *1.2 Wechselbeziehungen zwischen Kunst und Glaube: das Moment der Kritik*

Zugleich sind Wechselbeziehungen zwischen Kunst und Glaube bzw. Theologie unter dem Vorzeichen der Kritik auch deshalb wichtig, weil das Verhältnis von Religion und Kultur, Religion und Welt nie einfach unproblematisch-identisch ist und der ästhetische Schein auch Verschleierungen bzw. falschen und schlechten Totalisierungen dienen kann. So ist festzuhalten, daß die christliche Bildtradition auch eine Wirkungsgeschichte der biblischen Kritik an den Idolen und Götzenbildern kennt. Vom Bilderverbot in Ex 20,4 (was kein Kunstverbot ist) über die prophetische Kritik bis hin zur Analogienlehre des Hochmittelalters unter Einschluß der „via eminentiae“(!) und einer langen Tradition mystisch negativer Theologie gibt es eine stete Einrede gegen möglichen Bildfetischismus und falsche symbolische Projektionen von Thronen und Mächten, was gerade auch heute in einer medialen Weltzivilisation des Marktes von neuer Aktualität sein mag. Überhaupt, so sagten wir, begleitet eine religionsgeschichtlich ganz eigentümliche, fruchtbare Grundspannung von Bild und Wort die ganze Christentumsgeschichte, was immer wieder zu Renaissance des Ikonoklasmus, aber eben auch zu äußerst anregenden innovativen Synthesen von Bild und Glaube geführt hat. Es wäre darauf zu achten, daß dieses Spannungsverhältnis auch in der katholischen Kirche der Gegenwart, in der es oft zu unsägli-

<sup>10</sup> Vgl. vor allem H. U. von Balthasars Herrlichkeitsbegriff; in: ders., *Herrlichkeit. Eine theologische Ästhetik*. 6 Bde. Einsiedeln 1961-1969; vgl. zum Ganzen auch aus protestantischer Sicht M. Zeidler, *Gott und das Schöne*. Göttingen 1993.

chem Kitsch oder biederem Ausgleichsgeschmack in der Kirchengestaltung kommt, nicht aufgelöst wird.

### *1.3 Wechselbeziehungen zwischen Kunst und Glaube: bleibender kulturgeschichtlicher Auftrag*

Schließlich sind Wechselbeziehungen in unserer Gegenwart auch deshalb unverzichtbar, weil es – trotz oder gerade wegen aller Behauptungen von einem Ende der Metaphysik bzw. vom „Tode Gottes“ oder auch von einem „Ende der Bildgeschichte Gottes“ (Schöne), ja mittlerweile dem Ende der Kunstgeschichte selbst (Belting<sup>11</sup>) – für die christlichen Kirchen eine bleibende kulturgeschichtliche Mitverantwortung bis in die Moderne hinein gibt. Deshalb ist eine Offenheit für die Zeugnisse und Wandlungen dieser Bildgeschichte auch in ihren scheinbar nichtreligiösen, modern fragmentarischen und technologisch neuen Gestaltungen notwendig. Wenn man von so etwas wie einer Dialektik der Gottesbilder in Philosophie und Theologie reden kann, dann auch in den ästhetischen Hervorbringungen, noch bis in die gegenwärtige mondiale Videosphäre<sup>12</sup> hinein. Nach dem Tode Gottes gibt es keine harmlose, unproblematische Endlichkeit für den Menschen. Der „iron cage“ (Weber) ist zum „electronic cage“ mit seinen entfremdenden und ritualisierenden Zwangshandlungen geworden.

Und wenn wir auch nicht definitiv wissen, was der Sinn jenes modernen Bruchs des Vertrages von Logos und Sprache bzw. Wirklichkeit ist, den G. Steiner benennt<sup>13</sup>, die abendländische Bildgeschichte war immerhin einmal durch den Geist des Glaubens angestoßen und vorangetrieben worden. Man denke nur an die erwähnte Transformation von biblischem Erbe bzw. hellenistischer Antike durch die christliche Offenbarungsüberlieferung im Bilderstreit und damit an die weltgeschichtlich singuläre Weichenstellung zugunsten der Bilder sowie ihre ungeheure Wirkungsgeschichte. Ein Rückzug aus ihr ist deshalb illegitim und macht alles nur noch viel schlimmer.<sup>14</sup>

Und wenn es sich im Emanzipationsprozeß der Moderne vielleicht auch um einen Umbruch aufgrund der Negativfolgen einseitiger Gottesbilder, etwa eines isolierten Gottvater-Bildes, bzw. aufgrund einer religiös-politischen Funktionalisierung der Künste handelt, dann mag es im autonomen Kunstgeschehen der Gegenwart um ein selbstaufgelegtes religiöses Bilderverbot aus metaphysischer

<sup>11</sup> Vgl. H. Belting, *Das Ende der Kunstgeschichte*. München 1995.

<sup>12</sup> Zu diesem Stichwort vgl. R. Debray, *Vie et mort des images*. Paris 1992.

<sup>13</sup> Vgl. G. Steiner, *Von realer Gegenwart*. München 1990, 127ff.

<sup>14</sup> Man kann auch nicht, wie das manche Theologen tun, sich aus der (abstrakten) Moderne mit der Begründung zurückziehen, christliche Kunst sei von der Inkarnation her wesentlich auf einen fürzlich realistischen Stil festgelegt.

Scham ob dieses Mißbrauchs und angesichts des Grauens der Geschichte gehen, aber darin vielleicht auch um einen Prozeß des Harrens auf Neues. Noch der Umstand, daß in der metaphysischen Situation unserer Zeit trotz Hegels Wort vom Ende der Kunst gerade den Künsten eine so große, quasimetaphysische Aufmerksamkeit zukommt – auf der Theorieebene von Nietzsche bis Heidegger, Adorno und Lyotard artikuliert –, ist wohl nicht ohne die Dialektik des Gottesgedankens und seiner Bildgeschichte möglich. Nietzsche hat diesen Prozeß mit seiner Destruktion der Ontotheologie thematisiert und positiv unter dem Vorzeichen einer Metaphysik der Kunst als Stimulans des Lebens entfaltet („nur als ein ästhetisches Phänomen erscheint das Dasein und die Welt gerechtfertigt...“). Die Aktualität des Ästhetischen ist demnach auch geschichtstheoretisch für die Theologie nicht zufällig.

Es sind also – so scheint es – die Kunstwerke, zu denen ebenso die Literatur, das Theater wie die bewegten Bilder des Kunstfilms etc. zählen, gerade auch unter den Bedingungen der realisierten Moderne mit ihren technologischen Innovationen und all ihrer formalen Pluralität und Sperrigkeit ernstzunehmen: als potentielle Fremdprophetien, als „logoi spermatikoi“ in der Moderne, als Sensorien für das, was Menschen heute geistig bewegt. Die von ihnen oft nur chiffriert gestellten, letzten Sinnbestimmungsfragen angesichts von Gewalt, Schuld, Liebe, Sein zum Tode und Hoffnung darüber hinaus könnten vielleicht Hinweise auf die Spuren eines Geheimnisses sein, in das die Rede von Gott wieder neu eingeschrieben werden kann.

## *2. Hauptelement des Dialogs: lernbereite partnerschaftliche Anerkennung*

Fundamentaltheologisch darf man also verlangen, daß sich das vom II. Vatikanum proklamierte „Aggiornamento“ im Verhältnis „Kirche und Welt“ auch gegenüber den Künsten als Zeichen der Zeit bewährt und fruchtbar auswirkt; und zwar nicht nur auf die Gestaltung des liturgischen Feierraums der Kirche als eschatologischem Heilszeichen inmitten einer unerlösten Welt, sondern auch in die Erlebniswelt der gläubigen und suchenden Menschen selbst hinein. Ein Rückzug ins traditionalistische Ghetto wäre da unverantwortlich. Dabei darf eine Begegnung von Kunst und christlicher Öffentlichkeit nicht auf beflissene Anpassung, sondern nur auf ein Zueinander freier gegenseitiger Anerkennung und kritischer Entsprechung, also ein wirklich dialogisch gegenseitiges Sich-Raum-Geben, zielen. Die Künste sind wertvolle Partner für die Theologie und den Glauben der Kirche nur, wenn sie in ihrer Autonomie ernst genommen werden<sup>15</sup> und nicht nur auftragsbestimmt zur Überhöhung bürgerlicher Feier-

<sup>15</sup> So A. Heuser, Die Kirche, die Kunst und die Kirchenkunst. In: W. Lesch (Hg.), Theologie und Ästhetische Erfahrung. Darmstadt 1994, 218-223, bes. 222; vgl. grundsätzlich auch G. Larcher,

lichkeit herangezogen werden. Nur ein Partner, der wirklich frei ist, kann mir etwas sagen, kann mich in freier Anerkennung bei meinen besten Sinnaspirationen behaften. Und vielleicht gilt jenes dialogische Raumgeben auch umgekehrt für den Bereich der autonomen Künste, die doch ein Interesse an einem Partner wie dem der Theologie haben könnten, da man sich an dessen metaphysischen und theologischen Zumutungen mit ihrem Wahrheitsanspruch wenigstens noch reiben und im Glücksfall entzünden kann, während im allgemeinen Betriebssystem „Kunst“ mit den Faktoren Markt, Festivals und Galerienszene sie oft unterfordert bleiben.

In dieser Grundhaltung respektvoller lernbereiter Anerkennung auf Gegenseitigkeit sollte man sich also gleichwohl herausfordern, sich kompetent beim anderen einmischen, einander etwas zumuten, d. h. einander in einer gewissen Konvergenz der Sinnsuche zugleich die Andersheit der je eigenen Sinnerwartungen spiegeln, aber durch eine Krisis des eigenen Selbstverständnisses hindurch auch offen sein für eine Bereicherung durch den jeweils anderen Partner. Eine solche dialogische Annäherung ist wertvoll, selbst wenn es u. U. nur bei einem Aufbauen kritischer Entsprechungen mit gegenseitig anregenden Spannungen bleibt.<sup>16</sup> Kirche und Theologie müssen jedenfalls ein ganz originäres Interesse am künstlerischen Ausdruck der Gegenwart von ihrer Liturgie und von ihrer Ansage einer Zuwendung des ganz Anderen her haben. Geht es doch darum, Menschen dafür aufmerksam zu machen und zum Glauben als äußerstem Experimentalakt des Lebens, als einer Form von Existenzkunst, einzuladen; und darum, die Verkündigung und Weitergabe des Glaubens nicht weltlos und ohne Verankerung im Bewußtsein und Herzen der Menschen werden zu lassen.

Selbstverständlich sind von daher alte, traditionell platonische und antimoder-nistische Vorurteile<sup>17</sup> bezüglich der Künste als scheinhaft, unernst oder gar unmoralisch zu eliminieren und diese viel eher als Anwälte des Echten und Authentischen anzuerkennen. Ja, es ist schon paradox heute: Gerade das scheinbar Unwirkliche der Kunst ist Garant des Echten und Authentischen geworden – des Unsimulierbaren, das gegen das glatte Design und den Flitter der Show oder den scheinbaren Realismus von „science fiction“ und „virtual reality“ steht. Jener Vorwurf des Scheinhafte fällt heute ganz auf die Seite der Zivilisationsunterhaltungindustrie, die immer mehr die Lebenswelt der Menschen durchdringt

---

Bildende Kunst und Kirche. Fundamentaltheologisches zu ihrem Verhältnis heute. In: W. Geerlings – M. Seckler (Hg.), Kirche sein. Nachkonziliare Theologie im Dienst der Kirchenreform. Für H. J. Pottmeyer. Freiburg 1994, 431-442.

<sup>16</sup> Vgl. dazu exemplarisch die vom Verf. bisher ins Leben gerufenen Aktionen „Kunstraum Kirche“ sowie die initiierte Kunstpreisaktion zum Thema „Herz-Jesu“, zusammengefaßt in: G. Larcher (Hg.), O. Mauer-Symposium. Thaur 1995, 4f; 27-30.

<sup>17</sup> Vgl. dazu treffend A. Stock, Zwischen Tempel und Museum. Paderborn 1991, bes. 21-45.

und deren Bewußtsein prägt.

Die Künste in ihrer Autonomie und Freiheit müßten also in einer Zeit eines gewaltigen geistigen Umbruchs, wo man nicht äußerlich, etwa nur historisch-kritisch mit (Spießen und Stangen) das Wort Gottes traktieren kann, sondern lebendig, sinnlich–prophetisch auslegen muß, damit die Menschen hören, eigentlich natürliche Bündnispartner von Theologie und Kirche sein: als Transzendenzindikatoren für eine doppelt verfügte Endlichkeit, der es dennoch zeitlich um ihr Ganz-sein-Können geht; als irritierende Zeichen, daß das, was ist, nicht alles ist; als Indizien für eine spirituelle Wahrnehmungsdimension auf den unverfügbaren Geheimnishorizont der Welt und aller Dinge in ihr; als Ausdruck eines Protestes angesichts der leidenden und geschundenen Kreatur; eines Verlangens, daß Schuld benannt und Vergebung erfleht wird (Turrini); als Hoffnung auf Transparenz eines Unendlichen im Horizont der Passion alles Endlichen und Todbedrohten; als ein nicht zu eliminierendes Verlangen nach Wahrheit und Schönheit inmitten alles Mach- und Simulierbaren („Die Ros' ist ohn Warum, sie blüht nur, weil sie blühet ...“). H. Muck spricht in diesem Zusammenhang sogar von der Kunst als einer Art „Liturgie des modernen Menschen“, O. Mauer vom Kunstwerk als einem prophetischen Sakramente. Für F. Rosenzweig schließlich sind sie die singuläre Sprache vor der Offenbarung als säkularer Ort der Thematisierung des Ganz Anderen. Mit ihnen hätte man sozusagen immer schon ein Bein in der Tür zwischen Endlichem und Unendlichem. Sie können in dieser Platzhalterfunktion zumindest einen Zustand getrösteter Verzweiflung ermöglichen, in dem ein Ausharren möglich wird.

### *3. Für eine Allianz von Theologie und Künsten trotz ambivalenter ästhetischer Gegenwart*

Darüber hinaus könnte man angesichts der Erosion philosophischer bzw. politisch-ideologischer Aufklärungsideale sogar sagen, der Avantgarde-Kunst und ihrer Kultur, vielleicht genauer: der bildenden Kunst, Medienkunst und auch dem Film mit seiner spezifisch modernen Bildkultur und Öffentlichkeit, fallen heute immer mehr Vermittlungsaufgaben zwischen einer wissenschaftlich-technologischen Zivilisation und den letzten philosophischen, religiös-theologischen und ethischen Fragen der Menschen zu. In diesem Zusammenhang sind z. B. auch die Ausweitung des Kunstbegriffes seit Duchamp, Warhol, Beuys und der neue Hang zum Gesamtkunstwerk zu sehen.

Was bedeutet das für einen Dialog? Theologie und Kunst kann es ja nicht nur um ein allgemeines Freilegen der „condition humaine“ zu tun sein, sondern immer auch um eine Bestimmung der jeweiligen dramatischen Situation im Prozeß der Geschichte der Zivilisation. So ginge es in der Tat um ein gemein-



sames Bemühen, um eine in der Gegenwart erforderliche, spirituelle Intelligenz für eine geistige Wende innerhalb einer Weltzivilisation aus High Tech, Medien, Design, Big Business; um eine neue, kritische Konvertibilität der traditionellen Transzendentalien des Verum, Bonum und Pulchrum unter den Bedingungen der Postmoderne; ja um ein Wiedergewinnen der Künste mit ihren utopischen Potentialen als theologischem Topos, um eine „Weggenossenschaft von ästhetischer Erfahrung und Glaubenserfahrung“<sup>18</sup>. Die Kirche als Lebensraum der Theologie ist da leider oft zu zögerlich und ängstlich.

Ein solches Plädoyer für eine Allianz von Theologie und Künsten ist sinnvoll, auch wenn zugleich gesagt werden muß, daß es eine enorme Ambivalenz des Ästhetischen in der Gegenwart gibt, was besonders für eine inflationäre Bilderszivilisation zutrifft, zumal im Bereich des Films und der neuen Medien. P. Sloterdijk fragt zu Recht, ob nicht die Geschichtszeit des Wortes und der Schrift von einer neuen Mythik der Bilder abgelöst wird. Und J. Niewiadomski hat das Motto dieser latent totalitären, postmodernen Zerstreungs- und Unterhaltungsindustrie treffend in den Stichworten zusammengefaßt: „extra media nulla salus“ bzw. „extra mercatum nulla salus“.<sup>19</sup> Das Paradoxe an einer Ästhetisierung der Gesellschaft durch das allgegenwärtige Augen- und Ohrengift besteht dabei darin, daß sie trotz dieser Omnipräsenz der Medien unter deren allgegenwärtigem Einfluß immer unwirklicher wird: von der Ästhetisierung der Gewalt durch bestimmte Kriegsberichterstattungen, der neuen obszönen Gewaltwelle im Kino<sup>20</sup> und auf Videos, bis hin zu den technologischen Raffinessen (von virtual reality bzw. cyber space<sup>21</sup>). Ist nicht statt Nietzsches Utopie vom Übermenschen – so ließe sich fragen – eher dessen Befürchtung des letzten Menschen eingetroffen, das Seil zwischen Tier und Übermensch gerissen? „Zwischen Dionysos und dem letzten Menschen“ – so könnte man in etwa das ambivalente ästhetische Spannungsfeld der Gegenwart als Fernwirkungsgeschichte des Todes Gottes charakterisieren.

Theologie kann nun gegen die mediale Megamaschine einer Weltzivilisation als Erlebnisgesellschaft unter banal ästhetischem Vorzeichen nicht mit moralischen oder politischen Parolen bzw. Imperativen von außen vorgehen, sondern sie eher nur von innen her „unterminieren“ durch ein kritisches Bündnis mit der

<sup>18</sup> Vgl. P. Siller, Handlungstheoretischer Gang zu einer theologischen Aussicht auf Kunst. In: W. Lesch (Hg.) (s. Anm. 15) 48-67, bes. 67.

<sup>19</sup> J. Niewiadomski, Extra media nulla salus? Zum Anspruch der Medienkultur. In: ThPQ (1995) 227-233; vgl. auch N. Bolz, Die Welt als Chaos und Symbol. München 1992.

<sup>20</sup> Vgl. Oliver Stones *Natural born killers* oder Quentin Tarrantinos *Pulp fiction*; vgl. dazu den Beitrag von Ch. Suppan, Ästhetik der Gewalt in der Trilogie Hanekes, in F. Grabner [u. a.] (s. Anm. 1).

<sup>21</sup> Vgl. Ch. Wessely, Virtual Reality und Theologie – Theotechnologie. In: ThPQ (1995) 235-245.

wirklich anspruchsvollen Kunst in Kirche und Gesellschaft. Authentische Kunst hätte unter diesen Bedingungen z. B. die Aufgabe, den magischen Kurzschluß von Bild und Wirklichkeit unterbrechen zu helfen, um für beide einen Raum von Realisierung offenzuhalten. Sind wir doch schon so sehr durch das Visuelle gebannt und konditioniert, daß dagegen nur noch eine prophetisch-mystische Bilderkritik im Bild mobilisiert werden kann, welche von innen her die oberflächliche Scheinhaftigkeit durchstoßen hilft, Irritationen, Unterbrechung, Nachdenklichkeit auslöst, also moralisch ist durch ihre Formqualität. Man denke an ein Arbeiten mit reduzierten Formen, Farben, Materialien in der Bildenden Kunst und Objektkunst – wie in der Minimal art, Arte povera etc.; in der Musik an Musiken der Stille wie bei J. Cage, M. Feldman, J. Tilbury u. a. – in der Darstellung auf ein Nichtdarstellbares anspielend; nicht zuletzt auch im Film, der als scheinbar nur kommerzielle, modernistische Kunstgattung der bewegten Bilder doch so sehr einer Ästhetik der Erlebnisgesellschaft zu entsprechen scheint, tatsächlich diese aber mit seinen spezifischen Ausdrucksmitteln scharf decouvrieren kann, wie das z. B. in den Filmen R. Bressons oder M. Hanekes geschieht. Anästhetisch sich gegen die schlechte Ästhetisierung wenden, hieße in diesem Zusammenhang vor allem den entscheidenden Konnex von Ethik und Ästhetik wieder zu verdeutlichen. W. Benjamins Bild von der Theologie als buckligem Zwerg im Dienst des historischen Materialismus wäre hier in abgewandelter Form für ein Bündnis mit den Künsten neu aufzugreifen.

#### *4. Zum Kinofilm als einem aktuellen Beispiel einer Annäherung zwischen Kunst und Glaube*

Wenn wir eben schon gesagt haben, daß neben manch anderen Kunstgattungen insbesondere auch der Film eine wahre Fundgrube für religiöse Suchbewegungen heute ist, dann schließt das natürlich die Überzeugung ein, daß ihm selbst als Kunstwerk unter den Bedingungen technischer Reproduzierbarkeit eine Aura zukommen kann, sofern man bereit ist, seine ästhetischen Chiffrierungen und Spiegelungen religiöser Themen wahrzunehmen – selbst wenn sie auf den ersten Blick oft bizarr und fremd zu sein scheinen. Ebenso muß man prinzipiell bereit sein, im Film als Kunst der bewegten Bilder kein abgemaltes Theater oder konventionelles Erzählen zu sehen, sondern ihn eher als „Kinematographen“ (Bresson), d. h. als eine Schrift in bewegten Bildern und Tönen und als eine souveräne Konfiguration von Zeit aufzufassen. Will man jene Spiegelungen umsichtig für ein theologisches Verständnis aufbereiten, muß man sie wie die theologisch relevante „Botschaft“ jedes Kunstwerks gerade auch an und in seiner Formensprache, und zwar bis ins letzte Detail hinein ablesen, wobei man sich freilich

vom Dogma einer Inhaltsfixiertheit und von der Anwendbarkeit „christlicher Kunst“ sowie bestimmten Realismuszwängen lösen muß.<sup>22</sup>

Zu einer solchen Grundhaltung gehört dann auch, daß man in der Begegnung mit Filmen, wie mit allen Kunstwerken, theologisch für ein plurales Bedeutungsspektrum offen bleibt – als heuristische Anregung, das eigene Glaubenszentrum in seinem Reichtum im Lichte vieler Außenspiegelungen neu wahrzunehmen. Man darf von solcher Begegnung also nicht einfach Bestätigungen oder fertige Glaubensbekenntnisse, sondern eher wechselseitige Herausforderungen verlangen. In dem Maße als der Glaube sich darauf einläßt, wird er gegenüber dem Projektionsverdacht resistenter. Denn es ist durchaus bedeutsam zu wissen, daß – scheinbar ganz unabhängig vom Verkündigungsraum des Glaubens – sich auch im vermeintlich fernstehenden, autonomen Bereich der Kultur und der Kunst Fragen (re)generieren können, die mit einem letzten Bedeutungshorizont des Menschseins, mit soteriologischen Problemevidenzen in struktureller Analogie zum christlichen Glauben mit seiner Kernüberzeugung von „Heil als Leben im Hingang“ zu tun haben. Die Künste, einschließlich des Kunstfilms, sind so ganz autonome Orte des theologisch Wahr-Scheinlichen.<sup>23</sup> Es ginge in der Auseinandersetzung mit ihnen um eine sich wechselseitig induzierende, kritische Korrelation, die vom theologischen Partner weniger glasklare dogmatische Maßstäbe, als vielmehr eine Bereitschaft zu einer einführenden „analogical imagination“ (Tracy) verlangt.

Als thematisches Beispiel für eine solche spannungsvolle Begegnung, das relativ häufig im Spannungsfeld Theologie und Kinofilm (und zwar sowohl kommerzieller Film als auch Kunstfilm) auftaucht, sei abschließend – ohne direkte theologische oder kirchliche Bezugnahme – der Zusammenhang von Lüge, von (struktureller) Gewalt und Opfervorstellungen benannt; insbesondere bei den Regisseuren Bresson (*Au hasard Balthazar*), Tarkowski (*Offret*), Ferrara (*Bad Lieutenant*), Haneke (die Filmtrilogie *Der Siebente Kontinent*, *Bennys Video*, *71 Fragmente einer Chronologie des Zufalls*) läßt sich dieser eindrucksvoll erkennen.<sup>24</sup> Darin äußern sich Leiden und Bedürfnisse unserer Zeit, die sich ganz autonom künstlerisch artikulieren und die offensichtlich etwas von einer unverdrängbaren Sinnbestimmungsfrage nach dem Humanum erkennen lassen. Moderne Kunst hat in diesem Bereich eine ihrer stärksten, nämlich prophetischen

<sup>22</sup> Für den Film vgl. hiezu R. Zwick, Pfade zum Absoluten? Zur Typologie des religiösen Films. In: W. Lesch (Hg.) (s. Anm. 15) 88-110, bes. 88ff.

<sup>23</sup> Vgl. K. J. Kuschel, Gegenwart Gottes? Zur Möglichkeit theologischer Ästhetik in Auseinandersetzung mit George Steiner. In: ebd. 145-165, bes. 164f.

<sup>24</sup> Vgl. dazu ausführlicher G. Larcher, Gewalt, Opfer, Stellvertretung. Ästhetisch-theologische Spiegelungen im zeitgenössischen Film. In: J. Niewiadomski – W. Palaver (Hg.), Vom Fluch und Segen der Sündenböcke. FS R. Schwager. Thaur 1995, 179-198.

Qualitäten. Sowohl in der Bildenden Kunst als auch in Literatur, Theater, Musik, Tanztheater und eben auch im Film artikulieren sich vor allem Aufdeckung, Unterbrechung, Protest angesichts der geschundenen Kreatur, angesichts der glatten Gefühllosigkeit der Megamaschine „Weltzivilisation“ mit ihrer nur oberflächlich verdeckten Gewaltstruktur. Zeitdiagnostisches und Metaphysisches, d.h. soteriologische Evidenzen von Gewalt als unbedingt nicht sein Sollendes und Hoffnung auf gelingendes Leben als Liebe, verschränken sich da. Einer theologischen analogen Imagination, etwa zur Christologie und Gnadenlehre, ist ein weites Feld eröffnet.

## THEOLOGIE ALS PROPHETISCHE DICHTUNG

LOTHAR LIES

### *I. Vorbemerkungen*

Mit meinem Beitrag möchte ich nichts zu der heimlichen oder offenen Verflochtenheit von Religion und Literatur sagen, nichts zur Emanzipation der Literatur von der Religion etwa im Sinne Diltheys<sup>1</sup>, nichts über Literatur als Religion, wie Martin Walser sie charakterisierte: „Die Literatur ist die aktuelle Religion.“<sup>2</sup> Nichts möchte ich sagen zu einer neuen, von vielen Theologen gepriesenen Hinwendung, in meinen Augen aber auch gefährlichen Heimkehr oder Heimholung der Literatur zu religiösen Themen. Zu leicht könnte mir Gottfried Benn entgegenhalten: „Gott ist ein schlechtes Stilprinzip.“<sup>3</sup> Zudem käme ich als Theologe in den Verdacht, hegemonistische Vereinnahmungsstrategien vorzutragen. Allerdings möchte ich gleich hier betonen, daß für mich Religion und christliche Theologie nicht notwendig das gleiche sind. Und mir scheint, daß der Theologie eine religionskritische Funktion zukommt. Dietrich Bonhoeffer hatte in Absetzung zu dem sich in seiner Brutalität auch „religiös“ gebärdenden Nationalsozialismus ein „religionsloses“ Christentum gefordert.

Ich spreche auch nicht über Theologie als Wissenschaft im Vergleich zur Literaturwissenschaft. Weithin ist die wissenschaftliche Theologie tatsächlich Literaturwissenschaft und folgt deren Gesetzen. Weithin ist Theologie als hermeneutische Arbeit mit den Schriften des Alten und Neuen Testaments und der Tradition nur denkbar, weil sie auf die schon im Altertum entwickelte Hermeneutik der Schriften des Homer und des Hesiod zurückgreift.<sup>4</sup> Längst bevor die Theologie von Schriftsinnen sprach und ihre kritischen Methoden entwickelte, hatte mutatis mutandis die griechisch-hellenistische Kulturwelt diese entdeckt und erörtert.<sup>5</sup>

---

<sup>1</sup> W. Dilthey, *Die geistige Welt. Einleitung in die Philosophie des Lebens*. 2. Hälfte. Hg. G. Misch (Gesammelte Werke 6). Leipzig 1924, 237: „Da die Religion den Halt metaphysischer Schlüsse auf das Dasein Gottes und der Seele verloren hat, ist für eine große Anzahl gegenwärtiger Menschen nur noch in der Kunst und der Dichtung eine ideale Auffassung von der Bedeutung des Lebens vorhanden. Das Gefühl durchdringt die Poesie, daß sie die authentische Interpretation des Lebens selber zu geben habe.“

<sup>2</sup> K.-J. Kuschel, *Weil wir uns auf dieser Erde nicht ganz zu Hause fühlen*. München 1985, 147.

<sup>3</sup> G. Benn, *Gesammelte Werke*. Bd. 8. München 1975, 1877.

<sup>4</sup> Vgl. dazu H. Graf Reventlow, *Epochen der Bibelauslegung*. Bd. I. Vom Alten Testament bis Origenes. München 1990, 37-49.

<sup>5</sup> Vgl. L. Lies, *Origenes' Peri Archon. Eine undogmatische Dogmatik. Einführung und Erläuterung (Werkinterpretationen)*. Darmstadt 1992, 29-44.

Ich möchte über Theologie als prophetische Dichtung sprechen und zeigen, daß der Inhalt der christlichen Prophetie, die formale und inhaltliche Ästhetik einer theologischen Aussage über die Zukunft des Menschen, die unverrückbare Mitte ihres Inhalts der Mensch ist. Ich möchte diese Anthropozentrik der Theologie betonen gegen esoterisch-apokalyptische und mythologische Wucherungen innerhalb und außerhalb der Kirchen, gegen die wiedererwachenden und die Freiheit des Menschen einschränkenden Geister- und Engelkulte apokalyptischer Ängste und gegen die längst überwunden geglaubten Divinisierungen und Beseelungen von Himmelskörpern und deren Auren. Ich möchte ein Plädoyer der Theologie vorlegen, das besagt: Der Maßstab aller Zukunftsdeutung, ihrer Ästhetik, Dichtung, Stil und Form sind der Mensch, seine Würde und seine Freiheit. Selbst dort, wo man von einer Ästhetik des Schreckens spricht, geht es um die Ästhetik des (über sich selbst) erschrockenen Menschen. Ich bin überzeugt, daß es gerade Optionen der christlichen Theologie waren, die gegen alle politischen und kirchlichen Widerstände die Aufklärung des und Toleranz gegenüber dem Menschen ermöglichten.

Ich benutze in einem vor der Wissenschaft der Kunst und der Literatur nicht unmittelbar ausgewiesenen, jedoch komplexen Sinn den Begriff der Ästhetik. Einerseits besagt er Wahrnehmung, andererseits besagt er auch Wahrnehmung, die zugleich auf die Stimmigkeit des Wahrgenommenen mit dem wahrnehmenden Menschen ausgerichtet ist und so ihre Sinn-Richtigkeit, ihre Sinn-Stimmigkeit, ihre Geltung in einer inneren Übereinkunft von Wahrgenommenem, Wahrnehmung und Selbstgegebenheit des Menschen „besteht“ und wahrnimmt. Die von uns angezielte Ästhetik ist verwandt mit der Vorstellung, wie sie in der patristischen Theologie entwickelt wurde.<sup>6</sup>

Ich möchte nicht verheimlichen, daß ich deutscher Sprache bin und daß mein naives Vorverständnis dessen, was Dichtung in einem spezifischen, von mir hier verwendeten Sinn ist, wesentlich mitgeprägt ist von der Vorstellung, die das mittelhochdeutsche Wort „tihten“ im Unterschied zum technischen „niederschreiben“ meint. Dieses „tihten“ erfährt der Theologe in seiner Arbeit, „macht“ ihm Theologie zum dialogischen Sprachereignis im inneren Menschen, noch bevor Theologie wissenschaftliches Reflektieren, Zur-Kenntnis-Bringen und so auch Nachprüfen für andere ist.<sup>7</sup> In dieser Letztphase wird Theologie wissenschaftliches und so auch eigentümliches literarisches Gebilde.

<sup>6</sup> Vgl. dazu die (geistlich-theologische) Erkenntnismetaphysik eines Augustinus mit der Betonung der Einsicht als Innwerden bei G. Watson, Art. *Cognitio*. In: *Augustinus-Lexikon*. Bd. 1. Basel 1986-1994, 1051-1064.

<sup>7</sup> *Deutsches Wörterbuch* von Jacob und Wilhelm Grimm. Bd. 2. München 1984, 1057f: „Dichten, von einem höheren geist erfüllt dichterisch schaffen [...]. Wir müssen, um das Wort zu verstehen, in die ältere Zeit zurückgehen. ursprünglich heißt dichten das Ausgesonnene, geistig ge-

Ich möchte angesichts einer reichen Tradition von christlicher Dichtung nach der Grundbedingung der Möglichkeit christlicher Dichtung fragen. Ich möchte nach dem Ort suchen, wo sich Gottes Wort in mir versprachlicht, noch bevor der Mensch es in Formen dessen gießt, was Literaturwissenschaft mit christlicher Dichtung bezeichnet. Ich möchte dem Ereignis, das noch allem christlichen, nicht bloß religiösen Dichten vorausgeht, nachgehen.<sup>8</sup> Mit Theologie als Ereignis und Geschehnis meine ich: In einem existentiellen Sinn schließe ich die Augen und Ohren des Leibes, vollziehe das griechische „myein“, damit ich in der Wachheit meiner Mitte sehe, höre, schmecke und rieche, was sich dort von außen ankommend ereignet, von mir aufgenommen, beurteilt und mir eigen wird, und wie es sich im Ereignen und als Ereignen in einem gewissen Sinne in meinem inneren Worte als das „Für-mich“ und so auch das „Meine“ verdichtet. Später gilt: In meinen äußeren Worten zeigen sich Sinn-Inhalte, die ich nicht gänzlich auf mich und meine Erfindung reduzieren kann, deren Maß ich aber dennoch bin, obwohl ich sie nicht durch meine Begrenztheit eingrenze. Deshalb läßt sich Theologie als Sprach- und Literaturereignis nicht ohne weiteres mit anderer religiöser Literatur in den einen Topf menschlicher Genialität oder Religiosität werfen. Theologie als Ereignis erhebt den Anspruch, Gottes Wort zu buchstabieren, das Gott gesprochen hat. Theologie will erst in zweiter Linie Wissenschaft und damit mit Gottes Wort ein Wort über Gott sein. Ersparen Sie mir hier die fundamentaltheologische Aufhellung dieses Komplexes.

Damit stehen wir, weil Theologie sich nicht in Rausch und Trance ereignet, sondern in der Wachheit der inneren Sinne, bei den Bedingungen, die erfüllt sein müssen, damit die „Anordnung des Versuchs“, die Theologie als Sprechen Gottes zum Ereignis zu bringen, selbst rational ermöglicht ist. Diese Versuchs-anordnung soll Theologie gelingen lassen, indem sich im Inneren des Menschen die Verkündigung von Jesus Christus erschließt, neu formt und ins gesprochene und geschriebene Wort, in die Predigt, in die Lehre, in das Gedicht und ins Gebet drängt.<sup>9</sup>

---

schaffene niederschreiben oder zum niederschreiben vorsagen, damit es gelesen oder gesungen werde.“

<sup>8</sup> Es geht um die Frage, ob die Lehraussagen von Chalcedon über die Gottheit und Menschheit Christi innerlich nachvollzogen werden können und so Kriterium einer christlichen Dichtung sind. Gott und Mensch widersprechen sich nicht. Keiner ist dem anderen auf dessen Kosten nahe.

<sup>9</sup> Besondere Schwierigkeiten bereitet dem Theologen, der zur Wissenschaftlichkeit aufgerufen ist, die Beantwortung der Frage, wie wir feststellen, ob nicht wir selbst es sind, die redend sich mit Gott verwechseln. Wir haben zu kontrollieren, daß nicht wir selbst uns etwas einflüstern, was wir vor dem Forum unseres analytischen Verstandes als Eigen-Ruf und Selbst-Gott entlarven müssen.

Die Bibel und die hebräische Frömmigkeit, die Psalmen und auch die Liturgie kennen die Vorstellung von Segen, der vier Grundelemente enthält. Diese vier Grundelemente kommen in einem Segensgeschehen alle ins Spiel, ob dies nun Gott ist, der segnet, oder der Mensch. Was uns hier besonders interessiert, ist dieser Segen als Sprachgeschehen. Dieses Sprachgeschehen beinhaltet ein Moment des Gedächtnisses, der dialogischen Anrufung, des Staunens und des sich hingebenden Gewährens. Zugleich fallen die elementaren Vollzüge auf, die in menschliches Segnen eingeschlossen sind. Sie bestimmen die ganze Existenz des Menschen. Diese Elemente werden auch bei dem, was Theologie im Sinne des ereignishaften „Theos legei“ bedeutet, wirksam und charakterisieren die ereignishaftige Theologie in einem spezifischen Sinne als prophetische Dichtung.

Diese vier inneren Vollzüge sind mit dem Menschen gegeben und Fundament seiner Sprachlichkeit. Diese vier großen Vollzüge sind untereinander verbunden und bedingen sich gegenseitig, weil sie Vollzüge des einen inneren Menschen sind. Wo das eine anzutreffen ist, dort auch bald das andere, gewissermaßen unvermischt miteinander und ungetrennt voneinander. Diese vier Grundvollzüge des Menschen sind Anamnese (Gedenken), Epiklese (Anrufung zum Dialog), Thaumasia (Staunen) und Prosphora (darbringende Hingabe).

## *II. Theologie als prophetisches Ereignis*

### *1. Theologie als anamnetisches Ereignis*

#### *(a) In Erinnerung*

Anamnese als menschlicher Grundvollzug ist heute gegen Vorstellungen wie Notebook, Notizblock, Archivierung und Katalog abzugrenzen. Anamnese bedeutet den inneren Ausgriff des Menschen auf alles, was seine und seiner Welt Geschichte ausmacht, sei sie nun schon in ihm angekommen oder stehe sie an der Schwelle seines Bewußtseins oder gar noch jenseits der Geschichte. In dieser Anamnese nimmt der Mensch auch die Mythen auf, die andere vor unseren Tagen, aber auch heute von sprechenden Göttern erzählt haben.

Der christliche Theologe trifft hier eine Option, die er seinem Theologisieren voraussetzt:



Viele Male und auf vielerlei Weise hat Gott einst zu den Vätern gesprochen durch die Propheten; in dieser Endzeit aber hat er zu uns gesprochen durch den Sohn, den er zum Erben des Alls eingesetzt und durch den er auch die Welt erschaffen hat; er ist der Abglanz seiner Herrlichkeit und das Abbild seines Wesens (Hebr 1,1-3).

Ich bitte, mir den Aufweis der Sinnhaftigkeit einer solchen Option, daß in einem wirklichen Sinn Gott in Christus spricht, zu erlassen.

Trifft nun diese Botschaft von Jesus Christus als Gottes unüberbietbares Wort auf das eben erwähnte, ausgreifend aufnehmende Gedenken des Menschen, geschieht ein doppeltes: Erstens vollzieht der Mensch die Botschaft verstehend nach, indem er Transzendenz auf Geschichte bezieht und so zu Heilsgeschichte verdichtet und Gott auf den Menschen Jesus hin und Jesus als Heiland, in dem Gott spricht, sieht: Durch die genannte Option geschieht die Verdichtung der verkündeten Wirklichkeit zu ihrer Wahrheit.

Und umgekehrt: Was Gott in der Geschichte bis hin zu Jesus Christus offenbarend verdichtete<sup>10</sup>, entfaltet sich hier in werthafte Verstehen des Menschen, spricht sich im erwägenden Gedenken des Menschen aus. In diesem Sinne spricht und buchstabiert der innere Mensch an Jesus auch Gott und Mensch auseinander: Das Göttliche an Jesus ist eben nicht das Menschliche, und das Menschliche an Jesus ist eben nicht das Göttliche. Dieses innere analytische und synthetische Erwägen geschieht vor der inneren geistigen Selbstgegebenheit des Menschen: Ich bin nicht Gott. Nochmals: In diesem inneren, im höchsten Sinne vernünftigen, ja realistischen und entmythologisierend aufklärerisch gedenkenden Erwägen urteilt der Mensch aus der eigenen Selbstgegebenheit und Selbsterhellung noch vorwissenschaftlich, intuitiv, aber eminent kritisch: Kein Mensch ist Gott.

In diesem Urteil kann die Botschaft von Jesus als dem Wort und Sohn Gottes nur so verstanden werden: Gott ist Mensch geworden, ohne daß das Menschsein Jesu aufhörte, Mensch zu sein. Und intuitiv wird auch tangiert: Gott kann in der Menschwerdung sein Gottsein nicht verlieren, ohne daß der Mensch sein Menschsein aufgegeben hätte. Gott und Mensch sind beieinander, ohne ihre Identität aufzugeben. Für den so innerlich erwägenden Theologen wäre einerseits eine schlechthinnige Identität von Gottheit und Menschheit in Christus eine Bedrohung des Menschseins der Menschen; die Nähe Gottes wäre für den Menschen bleibend unerträglich. Jesus andererseits nur als Mensch zu sehen, widerspricht der durch Option angenommenen Botschaft. Der Mensch erspürt in dieser erwägend entfaltenden Analyse und dichtenden Synthese, daß Jesus Christus,

<sup>10</sup> Vgl. Grimm (s. Anm. 7) 1059: „der ewige vater tihot, der ewige sun werchot“ mit Verweis auf „Sermo de nativitate domini aus dem 12. jh“.

wenn er das Wort Gottes sein soll, nie so Wort Gottes sein kann, daß der Mensch darunter zerstört wird.

In innerer Anamnese, die ihn selbst einschließt, erkennt und fordert der Mensch, daß Gott und Mensch im historischen Jesus so beieinander sein müssen, daß sie sich nicht gegenseitig zerstören. Damit ist alles gläubige Bekenntnis von Jesus Christus als Gott und Mensch eigentlich nur dann richtig, wenn damit gemeint ist, daß Gott um des Menschen willen nur Gott-Mensch sein kann, wenn dies nicht auf Kosten, sondern zugunsten des Menschen und seiner Identität geht. Und zugleich ist das Bekenntnis von Christus als dem Sohn-Gottes Nachdichtung dessen, was Gott vorher in Jesus Christus ohne Schaden des Menschseins Jesu „verdichtet“ und der Mensch an sich selbst, nämlich nicht Gott zu sein und nicht sein zu können, geprüft hat.

Nochmals anders: Was Gott in der Geschichte von Mensch und Welt im Sinne des „Theos legei“ gesprochen hat, ohne menschliche Worte zu zerstören oder magisch aufzuladen, was Gott selbst als der „Theologe“ zum Heil der Menschen in der Geschichte komponierte und auch in uns mit seinem ewigen Wort „dichtete“ und als wortgewaltiger „Poietes“ bewirkte, Jesus Christus, das entschlüsselt und setzt der Mensch in seiner Memoria als poetischer Kraft nach seinem kritischen Maß auseinander und zusammen.

Wir haben es mit drei Ereignis-Ebenen von Theologie zu tun: erstens mit Theologie als Tat und Wortgeschehen Gottes in der Heilsgeschichte kulminierend in der Person Jesu Christi; zweitens mit Theologie im Sinne dessen, daß Gott im inneren Wortgeschehen des Menschen zu seinem Wort kommt; drittens mit Theologie im Sinne der buchstäblichen oder verbal-phonetischen Aussage. Wie gesagt, die Theologie als Wissenschaft ist hier noch nicht mitbetrachtet.

### *(b) Theologie in anamnetischer Prophetie*

In seiner Anamnese der Heilsgeschichte, die in Jesus Christus zur Person zusammengefaßt ist und in ihm eine personale Mitte erhält, liest der Glaubende die Geschichte der Ankünfte Gottes ab und fragt, wie die Ankunft Gottes für den Menschen heute und morgen und übermorgen, im Tode, nach dem Tode jenseits unserer Geschichte sein wird. Daher ist Theologie, sofern sie Anamnese ist und die Ankünfte Gottes und vor allem seine Ankunft in Christus nachsagt und nachdichtet, immer auf Zukunft ausgerichtet und so prophetisch. Aus dem Gedenken sagt sie die Art der Ankunft Gottes voraus: Jahwe – Ich bin der, der ich für dich dasein werde.

Die Ankunft Gottes und damit alle Zukunft Gottes, wie sie sich in Jesus Christus verdichtet hat, zeigt sich für uns Menschen besonders an der Zukunft des Menschen Jesus. Daß Gott für den Menschen Jesus bleibend gegenwärtige Zu-

kunft ist, sagt Jesu Auferstehung. Die Verdichtung der Ankunft Gottes in der Zukunft ist der Mensch, der auferstandene Mensch, ohne daß dabei der ankommende Gott und der Gott treffende Mensch in eins fallen, ohne daß der Mensch dabei seine Identität verliert. So bleibt auch hier eine Ewigkeit lang das ästhetische Maß der Ankunft Gottes der Mensch. Gott braucht für sich keine Ankunft. Nach christlicher Überzeugung ist er als dreifaltige Gemeinschaft immer bei sich und mit sich identisch.

Christliche Prophetie als theologische Dichtung ist kein „flip or drop out“, sondern meint den Menschen dieser Welt, der selbst in Transformation durch die Ankunft und Zukunft Gottes nicht Gott wird, sondern Mensch bleibt. Christliche Prophetie darf nicht apokalyptische Bilder zu Protokollen eines esoterischen, letztlich mechanistischen Jenseits machen, das den Menschen von sich verfremdet. Christliche Prophetie beinhaltet wesentlich den „auch“ die Ankunft und Zukunft Gottes bestehenden Menschen.<sup>11</sup>

## 2. Epiklese als Dialogik der Theologie

### (a) Dialogik im Blick zurück

Diese im Gedenken des Menschen andringende und sich den Mitmenschen vermeldende Dichtung, gebrochen durch vielfältige Literatur und Buchstäblichkeit, Umständlichkeit und Genialität, eben diese Dichtung, diese Poesie Gottes, die schließlich Jesus Christus heißt, wäre keine „Theologie“ im Sinne des „Theos legei“, wenn sie nicht auch ein Anruf Gottes wäre an den Menschen; wenn sie nicht ein Ruf wäre, der den Menschen nicht vergattert, sondern zur Freiheit anruft. Was wäre das für ein Sprechen und Dichten Gottes in Christus, das in Wirklichkeit Indoktrination, Parole oder die Freiheit des Menschen nicht achtende Prädestination wäre.

Um es scharf zu sagen: Die Plausibilität, daß dem Menschen dieser in Christus gefaßte Ruf gefällt, liegt im Menschen selbst.<sup>12</sup> Die Ästhetik dieser Art Dichtung Gottes legte Gott in den Menschen Jesus. Daran erkennt der Gläubige, daß sie von Gott letztlich immer in den Menschen hineingelegt ist. Nur mit dieser Äs-

<sup>11</sup> Es könnte einer meinen, wir redeten hier sakrilegisch, daß Gott nur Gott sei gemäß dem Maß des Menschen. Dieser Eindruck wäre falsch. Vielmehr ist es genau umgekehrt. Insofern Gott den Menschen in seinem Wort geschaffen, in seinem Wort Jesus Christus erlöst und in seinem Wort mit ewigem Leben begabt hat, hat er den Menschen dazu geschaffen, auch ihn selbst und sein Wort beurteilen zu können und das Maß der Liebe zu entdecken, das in Schöpfung, Menschwerdung und Erlösung gelegen ist. Der Mensch beurteilt Gott also nicht gegen Gott, sondern aufgrund der Gnade mit Gott.

<sup>12</sup> Die klassische Theologie spricht hier von einer Wirksamkeit des Heiligen Geistes, der den Menschen erhebt und befähigt, dieses Wort Gottes zu vernehmen und als zu seiner Rettung gesprochen zu vernehmen.

thetik, die aufgrund der Gnade Gottes seine eigene ist, kann der Mensch die Wesensfunktion des „Theos legei“ beurteilen. In Jesus Christus erkennt der Mensch das Wort Gottes zu seiner eigenen menschlichen Befreiung, Freilassung und Freiheit.

Wiederum: Wäre Fragen und Rufen des Menschen mit dem Fragen und Rufen Gottes schlechthin identisch, wäre Gott der Mensch und der Mensch Gott. Das Fragen des Menschen an Gott ist der Ort des damit unvermischten und davon doch ungetrennten Fragens Gottes an den Menschen. Wo Gott und Mensch sich fraglos sind, sind sie miteinander identisch oder haben nichts miteinander zu tun. Fragen und Bitten, aber letztlich auch Dank sagen sind ein Verhältnis der Freiheit. Und wieder: Es ist der schwächere Mensch, der von Gott zum Maß gemacht wurde, das Maß der Freiheit Gottes zu bemessen. Gott ist so groß und so frei, daß er in seiner Freiheit auch für die Freiheit des Menschen Raum und Stimme hat. Von daher wird der Theologe jene religiöse Dichtung kritisieren, die die Freiheit des Menschen besetzt.

#### *(b) Prophetie als Dialogik der Theologie*

Viele meinen, ihre prophetische Funktion bringe die Theologie am besten dadurch zum Ausdruck, daß sie große apokalyptische Gemälde für das Ende der Zeit erstelle und so etwas wie Topographien oder mythologische Panoramabilder der Zukunft entwerfe, die Orte für Höllenstürze, jubelnde Engelchöre und Scharen der Heiligen zur versuchlichen Betrachtung der Heutigen und Hiesigen anbiete. Theologie ist keine fromme „science-fiction“. Der anamnetische Rückblick des Menschen in die Geschichte der ihn anredenden Ankünfte Gottes macht deutlich, daß auch seine Zukunft im ankommenden Gott Ruf und Dialog ist. Der Ruf des dem Menschen zukünftigen Gottes, der ihm eine Ewigkeit seine Freiheit zur Antwort läßt, soll die Ewigkeit der Ankunft Gottes im Dialog der Liebe sein.

So wird sich Theologie als „prophetische Dichtung“ von dem in der Zukunft Gottes aufgehobenen Menschen immer auch den Charakter der Anrede bewahren und unsere Antwort suchen. Eine Zukunft, die keine Antwort des Menschen erfordert, ist keine menschliche Zukunft. Sie ist Schicksal, Fatum oder Prädestination. Damit beinhaltet Theologie als prophetische Dichtung beides: das Wort des auf uns zukommenden Gottes und darin die Ermöglichung unserer freien Antwort, eben den in der Zukunft Gottes auf uns zukommenden Christus. Die Freiheit des Menschen ist in diesem Wort Gottes nicht abschließbar. Die Theologie als prophetische Dichtung besagt von Gott und vom Menschen her unabschließbaren, nicht jedoch beliebigen Dialog und ein ewiges „Offen“. Wieder ist

der Mensch und seine offene Freiheit das Maß, an dem der uns zukommende Gott sich gnadenhaft messen läßt.

### 3. *Thaumasia*

#### (a) *Theologie als anamnetisches Staunen*

Trifft der in Christus verdichtete Ruf Gottes (theos legei) auf den Menschen und erwirkt sich dort in dessen erwägendem Gedenken Gehör, beginnt der Mensch zu staunen (thaumazein). Dieses Staunen dürfen wir nicht mit geistloser „Sensation“ und blindem „Happening“ verwechseln. Vielmehr deutet dieses Staunen auf eine komplexe innere Erfahrung hin.

Erstens: Dieses Staunen entsteht aufgrund der Erfahrung, daß dieser Jesus Christus als Wort und Dichtung Gottes mit dem Wort, das ihn uns verkündigt, wirklich in unser Gedenken einkehrt. Diese Einkehr dürfen wir nicht in einem rationalistischen Sinn wie eine Information auf einer Festplatte verstehen, sondern müssen es sehen, wie ein Partner in einem anderen Partner Lebensraum und Stimme erhält. Wir sollten von einem personalen und zugleich werthafte Einwohnen Christi im Menschen sprechen. Das Staunen intensiviert sich zweitens dort, wo der Mensch die Stimmigkeit des Zueinanders von Gott und Mensch in Christus erspürt. Gott ist nicht auf Kosten des Menschen beim Menschen, und der Mensch ist nicht auf Kosten Gottes bei Gott. Wiederum: Der Mensch mißt, wer Heiland sein kann. Die Erfahrung dieser Stimmigkeit ist wohl durch die Verkündigung Jesu als Heiland und Gottes Sohn angeregt. Die staunenerregende Stimmigkeit läßt sich in der Dialektik des inneren Entfaltens des gehörten Christus und des Zusammendichtens von Gott und Mensch zum geglaubten Christus wahrnehmen. Dieses Staunen steigert sich drittens in der inneren Erkenntnis, daß das in Christus gegebene, unvermischte und ungetrennte Beieinander von Gott und Mensch die Freiheit und Integrität des vorsprachlich und sprachlich erwägenden Menschen beläßt und zugleich in diesen Christus hineinnimmt. Warum also Staunen? Der Mensch kann in seinem Gedenken der Dichtung Gottes, wie sie sich im Menschen Jesus Christus ereignete, Raum geben und an ihr teilhabend nachbuchstabieren. Der Mensch kann dies, indem er seine Sprachlichkeit und schließlich Buchstäblichkeit anbietet und Gottes Wort mit seinem Wort zu Wort bringt, ohne sein „ganz normales“ Menschsein verraten zu müssen. Der Mensch staunt, weil er vor Gott Mensch sein darf und vor dem Wort Gottes sein eigenes Wort haben darf, das auch Gottes Wort anbieten kann.

*(b) Prophetie als staunende Theologie*

Wir erkannten das Ereignis Theologie als das im Menschen sich vollziehende staunende Nachbuchstabieren der Gegenwart Gottes in seinem Wort Jesus Christus. Wir erkannten die Mitte des Menschen als Ort dieser Gegenwart. Die Theologie als prophetische Dichtung wird die staunenerregende Gegenwart des ankommenden Gottes immer nur als Zukunft des Menschen verkünden können. Eine Zukunft, die nicht Zukunft des Menschen wäre, wäre auch nicht die Ankunft Gottes. Das Prophetische der Theologie ereignet sich nicht in irgendwelchen Apokalypsen, sondern in der Kraft Gottes, den Menschen als Gottes eigene Zukunft zu erdichten. Nur der Mensch war und ist der Ort der Ankunft Gottes noch heute. Gott selbst braucht als der Dreifaltige für sich keine Ankunft und so auch kein Zukommen und so auch keine Zukunft. Wiederum, der Mensch ist aus Gnaden das Maß der Zukunft, gerade weil Gott ein Gott des Menschen sein will und deshalb auch ist.

*4. Prosphora*

*(a) Theologie als Darbringung*

„Theologie“ als Ereignis und Verwortung kann sich nicht losgelöst von Gottes Sprechen in Jesus Christus als dichterische Prosa ausgeben. Sie ist als Geschehen im Menschen zuerst immer auch Hingabe und Übergabe an ihren Ursprung, nämlich das Wort Gottes in Christus selbst. Theologie als Ereignis weiß, daß sie nur von Gottes heiltätigem Wort in Christus her sie selbst ist. Von Christus her kommt ihr die den Menschen heilende Ästhetik anamnetisch zu. Daher ist Theologie als menschliches Gedenken, Rufen und Staunen zugleich auch Lob Gottes und Darbringung: Prosphora, Oblatio, Hingabe eben an diesen Gott, Lied und Preislied und Doxologie.<sup>13</sup> So wie das Wort die Antwort ermöglicht, so wie das Wort der Liebe die freie Antwort der Liebe erweckt, so macht auch Gottes Liebe die Darbringung und Gott verherrlichende Hingabe des Menschen möglich. Der Theologe ist im Vollzug seines Theologisierens immer auch der an Gott sich und sein Dichten und Trachten übergebende Mensch.

*(b) Prophetie als Darbringungsweise der Theologie*

Aus der Erfahrung mit dem ankommenden Gott beginnt sich der Theologe an den auf ihn in Christus zukommenden Gott zu überantworten. Das in Christus Mensch gewordene Wort Gottes ist in alle Ewigkeit das Wort für das Leben der

---

<sup>13</sup> Vgl. dazu den Abschnitt über die Theologie als Doxologie bei E. Schlink, *Ökumenische Dogmatik. Grundzüge*. Göttingen 1983, 64f.

Menschen. Der Charakter der Theologie als Anamnese des Wortes Gottes wandelt sich so zum begnadeten Wort der vertrauensvollen Hingabe an das Wort Gottes, die ihrerseits nur durch das Wort Gottes ermöglicht ist.

Dieses Wort Gottes, Jesus Christus, wird bleibend die Zukunft des Menschen sein, weil es, das zeigen Menschwerdung und Auferstehung Christi, immer Ankunft Gottes beim Menschen sein will. Der im Inneren des Menschen als Wort und Ankunft Gottes aufgenommene Christus wird zugleich der zukünftige uns zukommende Ort der Selbst-Hingabe und Selbstdarbringung des Menschen sein; und dies nicht im Sinne unserer Selbsterstückelung, nicht unseres Selbstmordes, nicht im Sinne der Selbstverbrennung, sondern im Sinne der Hingabe zu neuem, ewigem Gewinn. Wiederum, das in Christus an den Menschen ergangene ewige Wort Gottes bietet dem Menschen Raum seiner eigenen, sich nicht verlierenden ewigen Übergabe an Gott.

### *III. Theologie als prophetische Dichtung*

Nachdem wir Theologie als dreifache Dichtung im Sinne der Wurzel des deutschen Wortes „tichten“ entfaltet hatten, konnten wir es wagen, die Frage zu beantworten, inwiefern Theologie als Dichtung prophetisch ist. Theologie ist prophetisch, weil sie anamnetisch ist. Theologie ist dabei im dreifachen Sinn Dichtung: Gott spricht in Christus in der Geschichte; Gott bringt sich zur Sprache im inneren entfaltenden und zusammensprechenden Gedenken des Menschen; Gott spricht sich und sein Mensch gewordenes Wort aus in der phonetisch-literarischen Sprache der Menschen.

Theologie ist prophetische Dichtung im Unterschied zu Apokalyptik und Esoterik, weil von Gott her die Norm der Dichtung der Mensch und seine Freiheit sind. Die Beurteilung der Ästhetik und auch die Kritik eschatologischer Aussagen überläßt Gott dem von ihm dazu begnadeten Menschen und seiner Würde, weil schließlich, was nicht sakrilegisch verstanden werden darf, die Zukunft Gottes der geschaffene Mensch ist. Gott ist so groß, daß der Mensch seine Zukunft sein darf. Der Mensch ist in seiner von Gott geschenkten und erleuchteten sprachlichen Selbstgegebenheit die Bedingung der Möglichkeit, das Wort Gottes, das in Jesus Christus ein für alle Male (Hebr 1,1-3) gesprochen hat, in christlicher Dichtung aus Glauben nachzudichten.

Bis jetzt habe ich meine Frage an die Literaturwissenschaft verschwiegen. Ich möchte sie mit Kuschel stellen: „Die entscheidende Frage der Theologie an die Dichtung hinsichtlich ihrer Darstellungsmöglichkeit der Figur Jesu lautet: Ist Chalcedon literarisierbar?“<sup>14</sup> Ein vielleicht ungehobeltes Stück einer prinzipiell bejahenden Antwort zu dieser Frage wollte mein Betrag über die Theologie als

<sup>14</sup> K.-J. Kuschel, *Jesus in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur*. Zürich 1978, 312.

prophetische Dichtung sein, insofern diese Dichtung ihr Maß aufgrund der Gnade Gottes am Menschsein des Mensch gewordenen Wortes und Sohnes Gottes zu nehmen hat, wie das Konzil von Chalcedon auch für heute lehrt (DH 301f).



## DIE INSPIRATION IN RELIGION UND DICHTUNG

WALTER FALK

### I.

Seit den Griechen sind wir gewohnt, den Menschen als das *Zoon logon echon* oder das *Animal rationale* zu bezeichnen, als das Lebewesen mit Intelligenz. Heute spricht jedoch viel dafür, ein gewisses Maß von Intelligenz auch bei Tieren anzunehmen und ein sogar sehr hohes bei Computern. Was den Menschen in erster Linie auszeichnet, dürfte aber etwas anderes sein, nämlich die Fähigkeit, eine neuartige Sinnmöglichkeit in sich aufzunehmen, die Fähigkeit, sich inspirieren zu lassen.

Einen direkten paläoanthropologischen Beleg für diese Annahme darf man nicht erwarten. Denn während die Intelligenz mit der Größe des Gehirns in Verbindung gebracht und diese aus der Beschaffenheit von gefundenen Schädeln erschlossen werden konnte, kennen wir von der in der Phantasie sich auswirkenden Inspiration keinen organischen Sitz und dementsprechend auch keinen Träger von ihm im Skelett. Für die Forschung ergibt sich daraus allerdings keine grundsätzlich neue Situation. In den letzten Jahrzehnten hat sich erwiesen, daß unsere Vorfahren Tätigkeiten spezifisch menschlicher Art auch schon ausüben konnten, als das Gehirnvolumen die beim Menschen angenommene Mindestgrenze noch nicht erreicht hatte. Seither ist deutlich, daß verlässliche Zeugnisse des Menschlichen, abgesehen vom aufrechten Gang, einzig die Produkte einer nur dem Menschen möglichen Tätigkeit sind.

Eine empirische Prüfung der Hypothese, daß die Eigenart des Menschen durch die Inspiration bestimmt werde, ist also nur durch eine Untersuchung der kulturgeschichtlichen Neuerungen möglich. Vielfach hat sich bereits erwiesen, daß die bisher unternommenen Versuche zu deren Erklärung verfehlt waren.<sup>1</sup> Es käme nun darauf an festzustellen, ob der neue Ansatz Deutungen erlaubt, die den Tatsachen besser entsprechen. Dabei wird eine Tendenz berücksichtigt werden müssen, die schon jetzt sehr deutlich zu erkennen ist.

Lange Zeit verhielt sich der Mensch den Möglichkeiten zur Neuerung gegenüber äußerst zurückhaltend. So sind seit vier Millionen Jahren aufrecht gehende Lebewesen nachgewiesen, aber erst vor etwa zweieinhalb Millionen Jahren setzte die Produktion von solchen Werkzeugen ein, die Tiere nicht herzustellen

---

<sup>1</sup> Eine Zusammenstellung von inzwischen als verfehlt erkannten Erklärungsversuchen findet sich in W. Falk, *Die Ordnung in der Geschichte. Eine alternative Deutung des Fortschritts*. Stuttgart 1985, 198ff.

vermögen, frühestens vor eineinhalb bis einer Million Jahren der Gebrauch von Feuer.

Dieser Tendenz entspricht es, daß Zeugnisse für ein Bewußtsein von der Existenz der Inspiration erst ungemein spät hervortraten. Es geschah allerdings im Zusammenhang mit einer bedeutenden Vermenschlichung des Menschen, nämlich bei der Begründung der Hochkulturen. Aber auch dieses Ereignis, das als Durchbruch des Menschen zu sich selbst zu werten wäre, vermochte nicht so gleich wirklich Klarheit entstehen zu lassen. Vielmehr leitete es einen bis heute andauernden Prozeß ein, in dem dann erhebliche Komplikationen auftraten. Einige Beobachtungen von ihnen möchte ich im folgenden zu beschreiben versuchen.

## II.

Vielleicht schon bei den Menschen vom Typus „Neandertaler“ hob die Verehrung höherer Mächte an. Aber offenbar vermochte man diese lange nur in der Gestalt von Tieren wahrzunehmen und darzustellen. Als schließlich auch die menschliche möglich wurde, meinte man zunächst auf eine „Repräsentierung“ des Kopfes oder zumindest des Gesichts verzichten zu müssen. Anscheinend kam es erst seit 3500 v. Chr. dazu, daß, bei den Sumerern, eine Verwandtschaft der göttlichen Kräfte mit den Menschen auch insofern erfahren wurde, als sie ein persönliches Antlitz annahmen und nun auch mit bestimmten Namen benannt werden konnten. Von diesen personhaften göttlichen Mächten, von den Göttern, ist bezeugt, daß sie zu manchen Menschen, den Häuptlingen, sprachen, sie dadurch zu Königen erhoben und dann als solche erhielten. Dadurch wurde erstmals das Eingehen von göttlichem Geist in Menschen thematisiert: die „Inspiration“. Sie ist die Kraft, aus der seit dem Anbruch der Hochkulturen die Religion lebt. Was die Inspiration mitteilt, besteht in einem Zusammenhang sinnhafter Art, den der Mensch bis dahin nicht sah. Der auf die Inspiration bezogene Mensch ist ein „Seher“. Von einer ihm vor Augen getretenen Sinnmöglichkeit auf adäquate Weise zu sprechen, kann ihm nur dann gelingen, wenn er die Worte aus den Bezügen der bestehenden Wirklichkeit löst und sie umgestaltet zu Bestandteilen eines Gleichnisses. Die Sprache, die im Gleichnis Sinnmöglichkeiten sichtbar zu machen vermag, nennen wir die dichterische. So ist Dichtung ursprünglich die sprachliche Antwort auf Inspiration. Darum ist sie aufs engste mit dem Bezug auf das Göttliche, mit der Religion verbunden.

Insofern Dichtungen Inspirationen in menschlicher Sprache fassen, bewirken sie, daß – daran hat George Steiner neuerdings nachdrücklich erinnert<sup>2</sup> – göttli-

<sup>2</sup> G. Steiner, Von realer Gegenwart. Hat unser Sprechen Inhalt? Mit einem Nachwort von B. Strauß. München 1990.

cher Geist unter den Menschen zum Tragen kommt. Wie dies erst in mythischen Verhältnissen, welche die Erfahrung von Göttern voraussetzen, möglich wurde, so ist es auch nur in ihrem Rahmen problemlos geblieben. Zwei weitere in der Menschheitsgeschichte bedeutsame Grunderfahrungen brachten dann Schwierigkeiten mit sich.

### III.

Zu der ersten kam es noch in der von den Sumerern in Mesopotamien gegründeten frühesten Hochkultur. Sie ist mit dem Namen Abrahams verbunden, der vor etwa 4000 Jahren gelebt haben dürfte, also etwa eineinhalb Jahrtausende nach der ersten Entdeckung personhafter Götter. Von ihm wird eine Erfahrung berichtet, die eine eigentümliche Verstärkung der Inspirationskraft anzeigt. Bis dahin hatte jede Inspiration zwar eine jeweils neue Möglichkeit eröffnet, aber derart, daß das immer schon Gekannte bestätigt zu werden schien. Da man glaubte, daß die neue Möglichkeit die früher erfahrenen nur abwandelte, aber den Rahmen, in dem diese erschienen waren, nicht überschritt, blieb die soziale Wirklichkeit, in der sie erfahren wurde, ohne Bedeutung: Eine jede Wirklichkeitssituation paßte zu einer jeden durch die Inspiration erscheinende Sinnmöglichkeit.<sup>3</sup> Abraham aber vernahm eine Stimme, die ihn aufrief, wegzugehen aus seinem „Land“, von seiner „Verwandtschaft“, aus seinem „Vaterhaus“ und sich ins Unbekannte führen zu lassen (Gen 12,1). Damit wurde die Wirklichkeit, in

<sup>3</sup> Der Glaube an die Universalität des im Mythos dargestellten Möglichkeitsrahmens wurde innerhalb des Mythos nie bezweifelt. Insofern war es berechtigt, wenn C. Lévi-Strauss für das den Mythos tragende „wilde Denken“ zeitlose Gültigkeit und damit Geschichtsüberlegenheit beanspruchte (vgl. *Das wilde Denken*, Frankfurt a. M. 1968). Jedoch habe ich zu zeigen unternehmen, daß das geschichtsenthobene Sein eine Fiktion sein muß, weil es Manifestationen des wilden Denkens gibt, deren Teilhabe an epochengeschichtlichen Veränderungen eindeutig zu erweisen ist (vgl. *Vom Strukturalismus zum Potentialismus. Ein Versuch zur Geschichts- und Literaturtheorie*. Freiburg 1976). Mit anderen Argumenten hat dieselbe These auch René Girard vertreten. Maßgeblich war für ihn die Entdeckung, daß das in den Mythen häufige Motiv des Sündenbocks auf einen Kollektivmord zurückweist, der in der sozialen Wirklichkeit begangen (und also nicht erdichtet) wurde: „Die Mythologie ist ein Spiel der Transformationen. Aufgezeigt hat das Lévi-Strauss, und sein Beitrag ist wertvoll. Aber der Ethnologe vertritt, meiner Ansicht nach zu Unrecht, die Auffassung, der Übergang könne stets in jeder beliebigen Richtung geschehen. Alles befindet sich auf der gleichen Ebene. Nichts Wesentliches werde je gewonnen oder verspielt. Der Pfeil der Zeit existiere nicht. [...] ‚Es‘ gibt eine Geschichte der Mythologie. Ich kann dieses Faktum anerkennen, ohne in die alten Illusionen des Historizismus zurückzufallen; aus einer reinen ‚strukturellen‘ Textanalyse ergibt sich die Notwendigkeit von historischen oder, so man will, diachronen Etappen. Die Mythologie löscht den Kollektivmord, aber sie erfindet ihn nicht von neuem, weil sie ihn offenkundig nicht erfunden hat“ (Ausstoßung und Verfolgung. Eine historische Theorie des Sündenbocks. Frankfurt a. M. 1992, 108-110).

der er gelebt hatte, auf einmal sehr wichtig, und zwar zunächst negativ als der Bereich, in dem weiterzuleben ihm nicht mehr erlaubt war. Doch alsbald nahm diese Wirklichkeit auch eine positive Bedeutung an: Sie wurde zum Ausgangspunkt für eine Wanderung in eine Zukunft, von der bei aller Unbekanntheit im Konkreten doch sicher war, daß auf sie nun alles ankam. Bei Abraham vollzog sich ein Wandel des mythischen Denkens ins heilsgeschichtliche.

Auch in der von ihm begründeten Tradition konnte über die Sinnmöglichkeiten, die je und je erfahren wurden, einzig auf eine gleichnishafte, dichterische Weise gesprochen werden. So blieb die Dichtung mit der Religion eng verbunden. Jedoch verlor sie ihr Bedeutungsmonopol. Die Inspiration verlangte nun, daß nicht nur von immer gleichen Sinnmöglichkeiten gesprochen werde, sondern auch einerseits von der je und je bestehenden Wirklichkeit und andererseits von der Zukunft, die von jetzt an zu erwarten war. Die dieser Aufgabe gemäße Sprechweise kann man als die prophetische bezeichnen. Sie wurde zur vorherrschenden in den Büchern des Alten und des Neuen Testaments. Ihr Hervortreten hat die dichterische zwar nicht aufgehoben, wohl aber in ihrer Gültigkeit eingeschränkt, nämlich auf jene Lebensbereiche, die, wie z. B. die Tages- oder Jahreszeiten, weiterhin als unveränderlich empfunden werden konnten. Überhaupt nichts änderte sich an der vom mythischen Denken übernommenen Grundvorstellung, daß der Mensch seinem Wesen nach auf Inspiration bezogen und insofern bei seinem Sprechen eigentlich immer ein Antwortender sei. Genau das aber wurde nun fraglich im Zusammenhang mit einer zweiten Grunderfahrung von weltgeschichtlicher Bedeutung. Sie kam in der griechischen Kultur zur Wirkung.

#### IV.

In deren Frühzeit, bei Homer und Hesiod, war dies allerdings noch nicht der Fall. Die Wende kündigte sich an im fünften Jahrhundert bei den Sophisten, obzwar nur erst in unsicherer Weise. Noch Sokrates konnte guten Gewissens dartun, daß er in schwierigen Situationen immer seinen Daimon, seinen Schutzgeist, befrage und dann nach ihm sich richte. Aber in der von ihm auf den Weg gebrachten und von seinem Schüler Platon sowie dessen Schüler Aristoteles fortgeführten Neuorientierung ging es darum, das Denken derart zu disziplinieren, daß es eine Aussage nur noch dann als wahr anerkannte, wenn sie ausreichend begründet worden war. Die Inspiration aber erleuchtet, sie weist keine Gründe auf. So wurde sie fragwürdig. Mit ihr geriet auch die Dichtung ins Zwielflicht.

Damit war für die Griechen die Gefahr einer Katastrophe verbunden; denn sie verdankten in einem Maße wie kaum ein anderes Volk ihre nationale Identität gerade der Dichtung, den Homerischen Epen. So fühlten sich sowohl Platon als

auch Aristoteles gedrungen, sich mit dem Phänomen „Dichtung“ intensiv auseinanderzusetzen<sup>4</sup>. Sie gelangten zu Thesen, die bis in unser Jahrhundert Bedeutsamkeit behielten.

Platon, der in seiner Jugend selbst gedichtet haben soll und seine sprach-künstlerische Begabung nie verleugnet hat, gab wiederholt einer für ihn von der Dichtung ausgehenden Faszination Ausdruck. Aber er meinte, gegen sie ankämpfen zu müssen. Von Sokrates hatte er die Überzeugung angenommen, daß des Menschen wirklich würdig nur jenes Sprechen sei, das aus der Besonnenheit hervorgeht; denn nur von ihr aus werde dem Menschen ein Bezug auf die geistigen Urbilder aller Dinge, auf die ewigen Ideen, möglich. Das Sprechen der Dichter aber werde, das wisse man ja, getragen vom besinnungslosen „Enthusiasmus“. Wie weit die Dichter notwendig von der Wahrheit entfernt blieben, zeige sich am klarsten, wenn man bedenke, daß alles, was unsere Sinne wahrnehmen, höchst unvollkommene Abbilder der ewigen Ideen seien und die Dichter nun diese Abbilder nachahmten, also Abbilder von Abbildern hervorbrächten. Als Platon sich bemühte, die Grundzüge eines idealen Staates herauszuarbeiten, stellte er fest, daß die Dichter in diesem keinen Platz finden könnten.

Die in seinen Schriften auch vorfindlichen Zeugnisse der Faszination sind später bisweilen freudig zitiert worden. Die wichtigste Wirkung aber sollte die These erlangen, daß Dichter in einem wohlgeordneten Staat einen verderblichen Einfluß ausüben würden. In Diktaturen diene sie als intellektuelle Rechtfertigung dafür, daß Dichter bisweilen verbannt oder zum Schweigen verurteilt und regelmäßig einer strengen Zensur unterworfen wurden.

Aristoteles konnte sich mit der Verurteilung der Dichter nicht abfinden und entdeckte eine Möglichkeit, die Poesie der Vernunft gegenüber zu legitimieren. In seiner *Poetik* legte er zunächst dar, daß die Dichter, anders als die Geschichtsschreiber, nicht über das schreiben, was wirklich geschehen ist, sondern immer nur von dem, was hätte geschehen können. Damit erfaßte er sehr genau jene Eigenschaft der Dichtung, die sie im mythischen Denken zum wichtigsten Medium der Wahrheit hatte werden lassen. Indessen führte er die von Dichtern dargestellte Sinnmöglichkeit nun nicht auf eine Inspiration durch Apoll oder eine Muse zurück, sondern zeigte, daß sie, ähnlich wie die Aussagen eines Philosophen, in sich selbst sinnvoll sei. Platons These von der Dichtung als Mimesis aufnehmend und abändernd, erklärte er, was die Dichter nachahmten, seien nicht irgendwelche Einzelmomente, sondern eine „Handlung“. Diese aber gliedere sich notwendig in Anfang, Mitte und Schluß. Damit betonte er – was später oftmals nicht recht verstanden wurde –, daß sie eine geistige Einheit bilde.

<sup>4</sup> Vgl. M. Fuhrmann, Die Dichtungstheorie der Antike. Aristoteles – Horaz – „Longin“. Darmstadt 1992.

Wenn in ihr auch nicht eine ewige Idee erschien, so doch ein Sachverhalt übersinnlicher Art. So konnte Aristoteles erklären, daß die Dichter den Philosophen zwar nicht gerade ebenbürtig, aber doch verwandt seien.

Bei dieser Ehrenrettung verzichtete Aristoteles darauf, den Bezug auf die Inspiration zu erörtern. Er rückte die Dichtung einfach in die Nähe der Redekunst. Hier nahm sie in den Augen der Griechen und auch der Römer einen höchst würdigen Platz ein. Denn als Erscheinungsort der Wahrheit galt nun das vernünftige, durch die Logik geregelte Reden, und darum betrachtete man den Redner als den eigentlichen Repräsentanten des Menschseins – jenes Menschseins, das durch die Begriffe „Zoon logon echon“ und „Animal rationale“ definiert wurde. Horaz sollte die Nähe zum Redner dann auf klassische Weise formulieren, indem er sagte, das Anliegen der Dichter bestehe darin, entweder nützlich zu sein oder zu erfreuen – „aut prodesse volunt aut delectare poetae“.

Der Umstand, daß der Zusammenhang der Dichtung mit der Inspiration nicht etwa geleugnet, sondern lediglich ausgeklammert wurde, war für die Fortdauer der antiken Kultur von größter Bedeutung. Er erlaubte es, einen radikalen Bruch mit der Tradition zu vermeiden. Allerdings nahm die von den großen griechischen Philosophen auf den Weg gebrachte Sprechweise, die man im Unterschied zur mythischen und prophetischen als die metaphysische bezeichnen kann, dadurch eine schillernde Zweideutigkeit an.

Der Verzicht auf eine explizite Leugnung der Inspiration war noch in einer anderen Hinsicht von enormer Wichtigkeit. Er bot die Möglichkeit, auch jene Texte weiterhin ernst zu nehmen, die aus der zweiten inspirationsgetragenen Sprechweise, der prophetischen, hervorgingen. Auch sie mußten von Menschen, die eine philosophische Schulung erfahren hatten, nicht von vornherein abgelehnt werden; denn auch von ihnen ließ sich unter Umständen zeigen, daß sie in ihrer Aussage vernunftgemäß und in ihrer Wirkung wohltätig seien. Das war eine entscheidende Voraussetzung dafür, daß sich das Christentum unter gebildeten Angehörigen der griechischen und römischen Kultur ausbreiten konnte.

Begünstigt wurde dieser Vorgang, weil die metaphysische Denkweise in einer weiteren sehr wichtigen Hinsicht von der mythischen sich löste und gerade dadurch der prophetischen sich annäherte. Sie hatte als ein Wesensmerkmal des Geistes das Moment der Einheitlichkeit entdeckt, und darum mußte sie auch, und sogar vor allem, vom geistigen Zentrum der Welt sagen, daß es einen in sich einheitlichen Charakter habe. Konsequenterweise büßte die mythische Vorstellung, daß es von einer Vielzahl sehr verschiedenartiger, bisweilen untereinander sogar zerstrittener Götter besiedelt sei, ihre Plausibilität ein. Umgekehrt erschien die prophetische Verkündigung eines allen Erscheinungen der Welt übergeordneten einzigen Gottes grundsätzlich als höchst vernünftig.

Gerade dieser Aspekt der prophetischen Denkweise konnte allerdings im Rö-

mischen Kaiserreich, in dem ja nicht allein Philosophie gelehrt, sondern im Götterkult die mythische Denkweise weiter gepflegt wurde, auch sehr verunsichernd wirken. Der Gott, der da verkündigt wurde, sollte allen bisher verehrten Göttern weit, ja sogar absolut überlegen sein. Insofern ging von ihm eine ernste Bedrohung des Imperiums aus. Um diese Gefahr abzuwenden, gab es im Grunde nur zwei Möglichkeiten. Die erste bestand in der Ausrottung der Anhänger dieses Gottes. Die Entscheidung für sie führte zu den Christenverfolgungen. Allmählich zeigte sich, daß sie kaum je völlig erfolgreich sein würden. So blieb nur noch die zweite Möglichkeit. Sie lag in der Herstellung eines Bezugs zwischen dem Imperium und diesem universalen Gott. Sie wurde ergriffen, als Kaiser Konstantin zunächst im Römischen Reich Religionsfreiheit gewährte, dann auf die christliche Kirche direkten Einfluß nahm, sogar in theologischen Fragen, und schließlich ihr sich selbst anschloß, indem er sich taufen ließ. Wenn ein Kaiser Christ war, so konnte die ihm zuteil werdende Inspiration auf den universalen Gott des Christentums zurückgeführt werden.

Die Konstantinische Wende, die eine geistige Rettung des Römischen Reiches ermöglichte, hatte auch für die Christenheit große Bedeutung. Diese ging über das Moment der Befreiung vom Druck der Verfolgung weit hinaus.

## V.

Durch die Erfahrungen der Christen war der ursprünglich recht einfache Glaube an den Einen Gott in höchst komplizierte Zusammenhänge geführt worden. Um von ihnen in deutlicher Weise sprechen zu können, bedurfte es klarer Begriffe. Solche gab es einzig in der griechischen Philosophie. So nahmen die Christen diese in Gebrauch.

Die Hilfe, die dem christlichen Glauben dadurch zuteil wurde, war gewaltig. Aber zugleich tat sich für die Christen die Gefahr auf, in den inspirationslosen Raum der Metaphysik zu geraten, in dem der Mensch mit seinen Begriffen allein ist. Durch die Übernahme des Königsamtes ins Christentum wurde ihr entgegengewirkt. Derselben Tendenz diente die Ausstattung des vom Bischof von Rom wahrgenommenen Hirtenamtes mit Zügen des Königtums. Sie erschien umso mehr gerechtfertigt, als solche Züge immer schon auch Gott zugeschrieben worden waren.

Die Strukturmuster des Königtums prägten in der späten Antike und im Mittelalter die meisten gesellschaftlichen Verhältnisse. Deshalb vermochte sich der von der metaphysischen Denkweise erhobene Anspruch auf Autonomie nie voll durchzusetzen. Die Philosophie mußte sich mit einer dienenden Rolle begnügen und galt als Magd der Theologie, wie übrigens auch diese ihrerseits sich zum Dienen verpflichtet sah, nämlich gegenüber der Kirche und ihren königlichen Repräsentanten.

Die Einschränkung der aus der Antike stammenden Denkweise ist seit der Geistesbewegung des Humanismus oft beklagt worden. Weniger beachtet wurde die mit ihr einhergehende befreiende Wirkung. Bei der von Aristoteles vorgenommenen Rechtfertigung der Dichtung war deren ursprüngliche Abhängigkeit von der Inspiration zwar nicht geleugnet, aber auch keineswegs gebilligt worden. Daraus ergab sich für Dichter und Kritiker etwas wie eine moralische Verpflichtung, nämlich an Dichtungen nur noch jene Aspekte zu beachten, die sie mit den Produkten von Rednern tatsächlich teilen. Infolgedessen wurde im Geltungsbereich des metaphysischen Denkens ein Wesensbestandteil der Dichtung in einer Art von Sicherheitsverwahrung gehalten. Das galt auch noch im Mittelalter. Aber da in der Gesellschaft immerzu das Königtum mit seiner Inspirationsbezogenheit wirksam war, standen nun die Tore des metaphysischen Gefängnisses weit offen. Die Autoren von Dichtungen fühlten sich frei, die spezifisch religiöse Tradition fortzuführen. Viele entschieden sich für jene Sprechweise, die ich vorhin als die „prophetische“ bezeichnete. Und nicht wenige bekundeten das Empfinden, auf Inspiration angewiesen zu sein: Sie begannen ihr Werk mit einer Anrufung des Heiligen Geistes oder auch, wie Wolfram von Eschenbach im Falle seines *Willehalm*, der göttlichen Dreifaltigkeit im allgemeinen. Es war nun sogar möglich, daß ein Dichter wie Walther von der Vogelweide sich selbst als einen Seher mit prophetischer Aufgabe darstellte.

Im Bereich der volkssprachlichen Dichtung lassen sich allerdings auch Ansätze zu einer abermaligen Neuorientierung erkennen, die jedoch erst mit dem Beginn der Neuzeit zum Tragen kommen sollte. Der beim prophetischen Sprechen fundamentale Wirklichkeitsbezug wurde bisweilen, zuerst wohl durch Chrétien de Troyes in seinem Artusroman *Erec et Enide*, aufgegeben. Damit kam es zu einer Wiederbelebung jener Art des Dichtens, die einst im Zeichen der mythischen Denkweise gepflegt worden war. Jetzt sollte es bedeutsam werden, daß als Folge davon die Wirkung einer spezifisch schöpferischen Fähigkeit spürbar wurde. Im Prolog des *Erec* betonte Chrétien noch, das nötige Wissen und Können habe ihm Gott verliehen. In der Einleitung zu einem weiteren Werk, dem *Lancelot*, erklärte er jedoch, er verdanke die Fähigkeit zum Erzählen dieser Geschichte einer Dame, also wohl: dem Eros. Damit zeigte er, wie Walter Haug verstehen gelehrt hat<sup>5</sup>, an, daß die Ermächtigungskraft nicht notwendig mit Gott identisch sein müsse, sondern auch aus jener unpersönlichen Macht kommen könne, für die dann der Name „Natur“ üblich werden sollte.

---

<sup>5</sup> W. Haug, *Literaturtheorie im deutschen Mittelalter. Von den Anfängen bis zum Ende des 13. Jahrhunderts*. Darmstadt 1985.



## VI.

Die tiefe Veränderung, die sich mit dem Beginn der Neuzeit vollzog, läßt sich am klarsten an Gemälden ablesen. Bis dahin bezogen die Maler die von ihnen dargestellten Figuren und Gegenstände auf eine allgemeine Weltordnung. Jetzt orientierten sie sich – zuerst Masaccio um 1425 – an der Zentralperspektive. Das hatte zur Folge, daß sie die Fiktion eines dreidimensionalen Raumes schufen und in ihm dreidimensionale Dinge derart darstellten, wie sie aus dem von ihnen gewählten Standpunkt aus erschienen.<sup>6</sup> Diese Weise des Malens erhielt sich bis in die Zeit um den Ersten Weltkrieg. Sie ließ unabhängig von der jeweiligen Thematik immer das menschliche Subjekt miterscheinen, und zwar als Schöpfer einer eigenen Welt.

Zu einem analogen Verhalten kam es nun auch in anderen Lebensbereichen. Das bedeutete nicht notwendig, daß der Mensch sich auf jenes „Experimentum medietatis“ einließ, vor dem einst Augustinus gewarnt hatte: auf einen Versuch, Gott aus der Mitte der Welt zu verdrängen und diesen Platz selbst einzunehmen. Nicolaus Cusanus gab zu bedenken, daß Gott nicht alles, was es geben konnte, selbst erschaffen habe. Vielmehr habe er dem Menschen eine „vis creativa“ verliehen, damit auch er zum Schöpfer werde, etwa zu dem der Wissenschaft. Ein Maler, der dieser Auffassung Ausdruck geben wollte, mußte allerdings mitdarstellen, daß die von ihm geschaffene dreidimensionale Welt nicht die ganze war, sondern nur ein Ausschnitt aus ihr. Und das war zweifellos nicht einfach.

In jedem Fall wurde nun sichtbar gemacht, daß als das im menschlichen Bereich Höchste nicht mehr das Königtum, sondern das Schöpfertum zu werten sei. Da der Mensch als Ebenbild Gottes verstanden wurde, ging damit einher ein gleichartiger Wandel in der Grundvorstellung vom Wesen Gottes. So bot sich die Möglichkeit, die einst durch die metaphysische Denkweise in die Kulturgeschichte eingeführte These vom Menschen als dem intelligenten Tier zu revidieren und ihn als das Lebewesen zu deuten, das schöpferisch tätig zu werden vermag, insofern eine göttliche Inspiration es dazu ermächtigt. Möglich war jedoch auch, die mit der schöpferischen Tätigkeit einhergehende Krafterfahrung nicht auf Gott, sondern auf die Natur zu beziehen und, ähnlich wie einst Chrétien de Troyes, zu denken, daß man die Befähigung zum Schaffen ihr verdanke. Dann wurde der Gedanke der Inspiration durch ein göttliches Du ersetzt durch den der Intuition, in der ein der apersonalen Natur zugehöriges Ich an deren Macht partizipiert.

<sup>6</sup> Der zentrale Punkt, den das menschliche Ich einnehmen sollte, wurde anfangs noch als „Auge Gottes“ gedeutet; vgl. A. Perrig, Masaccios „Trinita“ und der Sinn der Zentralperspektive. In: Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft 21 (1986) 11-43.

Bei vielen Menschen verschob sich, oft ganz unvermerkt, tatsächlich der Grundbezug von Gott zur Natur. Allmählich zeigte sich, daß einigen das Leben und Schaffen aus diesem Bezug besonders gut gelang. Ihnen wurde nun eine besondere Verehrung zuteil, fast so, wie innerhalb des Gottesbezugs vielfach den Heiligen; es waren die „Genies“.<sup>7</sup>

Bei der Bildung dieses Ausdrucks griff man auf die antike Vorstellung zurück, daß der einzelne Mensch von einem Genius, einem Schutzgeist, begleitet und von ihm inspiriert werde. Aber gemeint war nun etwas ganz anderes. Man unterstellte ja jetzt, bestimmte Menschen „hätten“ Genie, und wollte damit sagen, es sei ihnen so eigen, wie es bei einem Talent der Fall sein mag, oder man behauptete gar, sie selbst „seien“ eines. Im Zeichen des Geniekults und des Vertrauens in die Intuition geriet die Überlieferung der Inspiration in die bis dahin tiefste Krise. Diese verschärfte sich noch, nachdem vorübergehend der Glaube ans Genie wieder fraglich geworden war.

## VII.

Anlaß für das Fraglichwerden des Geniekults gab die Entdeckung, daß sich in der Geschichte der Menschheit ein Fortschritt vollzogen hat, der wieder und wieder Veränderungen qualitativer Art mit sich brachte. Herder war es, der diesen Sachverhalt als erster erkannte und beschrieb. Er machte sich auch Gedanken über die Ursache des Qualitätswandels und äußerte die Vermutung, daß sie in der Tätigkeit großer Menschen bestehe, in denen Gott wirke.<sup>8</sup> Am ersten Anfang des Fortschrittsdenkens eröffnete sich also die Möglichkeit zu einer Verbindung des Gedankens vom Genie mit dem von der Inspiration. Das hätte zu einer Wiederaufnahme des heilsgeschichtlichen Denkens führen können. Doch Herders Erklärungsversuch sollte bald von einem Mann verworfen werden, der einen enormen Einfluß auszuüben vermochte, nämlich Kant.

Dieser war durch jene Tendenz der Aufklärungsbewegung geprägt, welche, das Wollen der Humanisten fortführend, der metaphysischen Denkweise endlich zum völligen Sieg verhelfen wollte. So hielt es Kant für geradezu selbstverständlich, daß das Ziel des von Herder entdeckten Fortschritts in einem Zustand der Menschheit bestehe, in dem sie dank ihrer Vernunft totale Autonomie erlangt hätte, frei geworden einerseits von den Befehlen Gottes und andererseits von den Bindungen an die Natur. Daraus ergaben sich zwei sehr wichtige Folgerungen. Die erste besagte, daß der Fortschritt von einer Inspiration durch Gott völlig unabhängig sein mußte; denn er bestand ja gerade darin, daß sich der

<sup>7</sup> Vgl. J. Schmidt, Die Geschichte des Genie-Gedankens in der deutschen Literatur, Philosophie und Politik 1750-1945. 2 Bde. Darmstadt 1985.

<sup>8</sup> Vgl. Falk (s. Anm. 3) 91ff.

Mensch von der Vormundschaft Gottes mehr und mehr emanzipierte. Dem entspricht, daß Kant als Stoff für sein Modell des Fortschritts die biblische Geschichte vom Sündenfall wählte, dabei unterstellend, daß mit jenem Ungehorsam Gott gegenüber der Fortschritt insofern begonnen habe, als ein Lebewesen erstmals sich ein Stück weit von der Natur gelöst und eben dadurch sich selbst zum Menschen umgeschaffen habe.<sup>9</sup> Die zweite Folgerung bestand in der These, daß jene Abhängigkeit von den Naturkräften, wie sie beim Genie angesetzt wurde, gerade nicht das eigentlich Menschliche ausmache und also unmöglich den Fortschritt voranzutreiben vermöge. Zum wahren Helden des Fortschritts rief Kant den Wissenschaftler aus, der durch seine Erkenntnis die Kräfte der Natur dem menschlichen Willen unterwirft.<sup>10</sup>

Der Wissenschaftler, an den Kant dachte, repräsentierte gleichfalls eine spezifisch neuzeitliche Form des Menschseins. Auch er nutzte schöpferische Kräfte, um innerhalb des Ganzen der Welt einen Zusammenhang sichtbar zu machen, auf dessen Bestandteile er sich nun konzentrierte. Dieser Zusammenhang war derjenige der mechanischen Kausalität. Die maschinenartigen Bewegungen, die sie ermöglicht, wurden in reiner Form zuerst an den Gestirnen aufgewiesen, durch Galilei, dann in der irdischen Natur, durch Newton. Kant seinerseits übertrug das Moment der maschinenhaften Notwendigkeit auf den Menschen und seine Geschichte. Mit seinem Fortschrittsmodell konstruierte er erstmals die dialektische Geschichtsmaschine, die dann von Fichte, Hegel, Marx / Engels weiterentwickelt werden sollte.<sup>11</sup>

Den Motor dieser Maschine bildeten nach Kant, wie gesagt, nicht die Genies, sondern die Wissenschaftler. Aber bei dieser Ansicht blieb es nicht. Schiller empfand die Abqualifizierung des Genies als eine Degradierung der Dichter, für die der bisherige Ehrentitel ja in besonderem Maße beansprucht worden war, und suchte ihr entgegenzuwirken durch die Vornahme einer Unterscheidung. Es gebe, sagte er, zwei Typen von Dichtern, die „naiven“ und die „sentimentalischen“. Die naiven brächten ihre Werke in der Tat aus dem Erleben eines Einsseins mit der Natur hervor. Die anderen aber, die sentimentalischen, dichteten umgekehrt aus dem Gefühl, diesen innigen Zusammenhang verloren zu haben. Die Dichter des zweiten Typus seien nun durchaus, und sogar in sehr hohem

<sup>9</sup> I. Kant, *Mutmaßlicher Anfang der Menschheitsgeschichte*. In: ders., *Werke*. Hg. W. Weischedl. Bd. 6. Darmstadt 1964, 83-102.

<sup>10</sup> Ders., *Kritik der Urteilskraft*. In: *Werke* (s. Anm. 9) Bd. 5, 408.

<sup>11</sup> Kants Fortschrittsmodell ist in sich selbst widersprüchlich. Das versuchte ich wiederholt herauszuarbeiten; vgl. Falk (s. Anm. 3) 54ff; ders., *Um was soll es heute im Geschichtsunterricht gehen?* In: H. Bernsmeier (Hg.), *Der Geschichtslehrer vor neuen Aufgaben*. Frankfurt a. M. 1986, 33ff; ders., *Václav Havels Briefe aus dem Gefängnis. Wo der Mensch zu Hause ist. Ein Dialog*. Taunusstein 1994, 196ff.

Maße, fortschrittsbezogen, denn sie strebten danach, durch schöpferische Aktivität einen Zustand entstehen zu lassen, in dem das Reich der Natur durch ein Reich des Geistes – Schiller bezeichnete es auch als das „dritte Reich“ – ersetzt wäre.<sup>12</sup>

Diese Überlegungen trugen zu einer Rehabilitierung der Dichter bei, aber auch zu einer Modifizierung des Geniebegriffs. Als Genies wurden nun vielfach auch Leute bezeichnet, die, wie Schillers sentimentalische Dichter, eine Unterwerfung der Natur anstrebten, und das konnten gerade auch Wissenschaftler sein. Darüber hinaus wurde der revidierte Geniebegriff auch im Bereich der Politik angewandt.

Hier hatte der neuzeitliche Erfahrungswandel die Schaffung von Staaten mit zentraler Verwaltung angeregt. Diese Neuerung wurde von Königen oder in ihrem Namen durchgeführt. Infolgedessen zog das Moment des Schöpferischen auch ins Königtum ein und eroberte es allmählich von innen her. Noch wurde für den König der Anspruch erhoben, von Gottes Gnaden zu regieren und also: getragen von göttlicher Inspiration. Mehr und mehr manifestierte sich seine eigentliche Bedeutung jedoch in seiner Beherrschung des von ihm oder in seinem Namen geschaffenen Staatsapparats. Infolgedessen wurde eine andersartige Legitimierung der Herrschaft nötig. In aller Klarheit zeigte sich dies schließlich in Frankreich, wo die Revolution das Königtum zeitweilig ganz abschaffte. Die Lösung, die man fand, entsprach sehr genau dem Kantischen Fortschrittsmodell. Als naturhaften Ausgangspunkt setzte man das Volk an mit seinem Bedürfnis, sein eigener Herr zu werden. Von dem angestrebten Ziel sagte man, daß es durch die Schaffung eines Staates erreicht werden würde, in dem alle Gesetze von der Vernunft bestimmt wären. Wie in Kants Modell die Erschaffung des Menschen, so konnte auch die Schaffung eines solchen Staates nur durch einen gewalttätigen Akt erreicht werden. Die Gewalt, die sich bei der Menschwerdung gegen Gott und die Natur wandte, mußte sich in diesem Fall gegen die inneren und äußeren Feinde der Vernunft Herrschaft richten. Wie gegen die inneren Feinde vorzugehen war, wurde während der Revolutionsjahre in Frankreich demonstriert, wie gegen die äußeren in der Folge durch die Feldzüge Napoleons.

Genau wie auf Wissenschaftler, so wurde der Geniebegriff nun auch auf Politiker, gerade auch auf Napoleon, angewandt. Entscheidend war, daß das politisch Große getan werden konnte ohne jede Abhängigkeit von der Inspiration, angeregt immer durch die vorrational-naturhafte Intuition und geleitet vom Ziel der vernünftigen Autonomie.

<sup>12</sup> Eine Befreiung aus der in Kants Fortschrittsmodell angelegten Widersprüchlichkeit gelang Schiller nicht; das suchte ich zu zeigen in Falk (s. Anm. 3) 65ff.

Seit der Zeit der Aufklärung gelang der metaphysischen Denkweise die höchste und weiteste Machtentfaltung. Sie eroberte wie die Wissenschaft und die Politik auch die Wirtschaft, in der sie die „Industrielle Revolution“ bewirkte, und bewerkstelligte überdies durch das Hilfsmittel des Kolonialismus jenseits der abendländischen Grenzen eine nahezu weltweite Ausbreitung. Wo immer sie zur Herrschaft kam, büßten die heilsgeschichtliche und auch die mythische Denkweise ihren Einfluß auf das öffentliche Leben ein. Die Religiosität, und mit ihr das Vertrauen in die Inspiration, fiel weithin dem Fortschritt zum Opfer. Das zeigte sich schon im 19. Jahrhundert. Am Ende des 20. Jahrhunderts ist klar zu erkennen, daß er auch in anderen Bereichen eine zerstörende Wirkung ausübte.

Aus der politischen Variante des Fortschrittsdenkens mit dem Grundbezug auf das Volk ging der aggressive Nationalismus hervor, der dann im 20. Jahrhundert zum Ersten Weltkrieg mit seinen 10 Millionen Toten führen sollte, und zum Zweiten Weltkrieg, der 55 Millionen Menschen das Leben kostete. Die durch die Industrielle Revolution verursachte Massenverelendung veranlaßte die Entwicklung jenes Sozialismus, der im Leninismus und Stalinismus schon vor dem Ausbruch des Zweiten Weltkriegs 15 Millionen Menschenleben zerstörte, danach in China eine vergleichbare Anzahl. Im übrigen erwies sich, daß die Unterwerfung der Natur die Gefahr einer Auflösung der sie tragenden Ordnung und damit einer Selbstzerstörung der Menschheit mit sich gebracht hat. Schließlich wird auch immer deutlicher, daß die zugleich mit der Naturversklavung eingeleitete Aufkündigung des Dienstes an Gott den Menschen des ihm nötigen Bezugs über sich selbst hinaus beraubte. Das alles zeigt an, daß die Menschheit kaum weiterexistieren können, wenn die seit der Aufklärung freigesetzten verderblichen Tendenzen nicht aufgehalten und durch heilsame ersetzt werden können. Aber wie soll das geschehen?

### VIII.

Für Menschen, die mit einer religiösen Tradition verbunden blieben, liegt die Annahme nahe, daß die Misere der heutigen Menschheit durch die kollektive Abwendung von Gott verursacht wurde. Die von mir hier vorgetragenen Überlegungen geben keinen Anlaß, dem zu widersprechen. Jedoch halte ich die bisweilen vor allem von „Fundamentalisten“ gezogene Folgerung, die Ordnung des öffentlichen Lebens müsse unbedingt und notfalls mit Gewalt von den Auswüchsen des Fortschritts gereinigt werden, für irrig. Einen Weg zurück in die Verhältnisse vor der Aufklärung gibt es nicht. Zwar ist es möglich und nötig, daß wir uns an manches der Mißachtung Verfallene aus der Vergangenheit wieder anschließen, aber nur, um daraus Kraft zu gewinnen für eine neue Zu-

kunft, also indem wir, wie Václav Havel sagt, „eine Rückkehr nach vorn“<sup>13</sup> vollziehen. Das bedeutet vor allem, daß die moderne Wissenschaft, die an der Heraufführung der heutigen Situation entscheidend beteiligt war, keineswegs abgeschafft, wohl aber transformiert werden sollte.

Um dazu beizutragen, wird es zunächst nötig sein, die in den verschiedenen Disziplinen vorfindlichen fortschrittsbezogenen Thesen zu revidieren. Bei genauerer Untersuchung dürften sie sich durchgehend als fehlerhaft erweisen, weil Kants Grundmodell in sich selbst widersprüchlich ist. Als Kant darin, wie ich oben andeutete, die Behauptung vertrat, daß im Paradies ein Tier lebte, das dann durch eine Rebellion gegen Gott sich selbst zum Menschen umwandelte, ließ er die Frage offen, woher das Tier die dazu nötige Freiheit von den Instinkten nahm. Er beantwortete sie, indem er in einem weiteren (aber von ihm zuerst vorgetragenen) Gedankengang unterstellte, das Lebewesen im Paradies sei bereits ein Mensch gewesen. So verwandelte er dieses Lebewesen in einen Zentauren.

Kant erklärte den Vorgang des qualitativen Wandels also nur scheinbar. Die Orientierung an seinem Modell führte die seitherige Wissenschaft dazu, daß sie in Hinblick auf die jeweils zu erklärende neue Qualität regelmäßig unterstellte, sie sei bereits in der Ausgangssituation zur Geltung gekommen und also während des Neuerungsvorgangs nicht erst entstanden, sondern nur zur Ausbreitung gelangt. Der von Kant in die Welt gebrachte Denkfehler wurde in der Art einer Verblendung wirksam und darum unzählige Male wiederholt.

Mit der Klärung dieses Sachverhalts erweist sich, daß der seit Kant unternommene Versuch, die gesamte Menschheitsgeschichte und zumal die Qualitätsveränderungen in der Weise des Menschseins vom Prinzip der mechanischen Kausalität aus zu erklären, in die Irre führte. Daß die Verabsolutierung dieses Prinzips in bezug auf die irdische Natur, die Newton vornahm, gleichfalls verfehlt war, ist schon seit der Entwicklung der Quantentheorie deutlich geworden. Und daß sie sogar bei der Erforschung des Universums im Sinne von Galilei hätte vermieden werden müssen, weiß man im Grunde, seitdem erkennbar wurde, daß dieses nicht immer schon existierte, sondern einmal begonnen hat; denn die mit dem „Urknall“ eingetretene qualitative Veränderung läßt sich in mechanistischer Weise nicht erklären.

Die Kritik an der bisherigen Wissenschaft wird zu ihrer Transformierung allerdings nicht ausreichen. Darum sind Bemühungen um die Bildung einer neuen Grundkonzeption unumgänglich. Am besten sollten sie dort einsetzen, wo der Qualitätswechsel nicht nur erschlossen, sondern auch direkt beobachtet werden

<sup>13</sup> V. Havel, Briefe an Olga. Betrachtungen aus dem Gefängnis. Für die deutsche Ausgabe bearbeitet von J. Grusa. Reinbek 1984, 202.

kann, also nicht im Universum oder in der Natur, sondern an seinem prominentesten Erscheinungsort: in der Kulturgeschichte der Menschheit. Das bedeutet, daß die Naturwissenschaft die führende Rolle, die sie im Verlauf der Neuzeit allmählich übernahm, wieder abgeben sollte.

Dies einzusehen, ist heute gerade auch Naturwissenschaftlern möglich. Der Wiener Kernphysiker Herbert Pietschmann gab 1980 ein Buch mit dem Titel *Das Ende des naturwissenschaftlichen Zeitalters* heraus.<sup>14</sup> Darin beschrieb er nicht allein die Grenze der klassischen Naturwissenschaft, sondern machte auch auf dem Menschen eigene Züge aufmerksam, die von der naturwissenschaftlichen Methodologie nicht thematisiert werden können. Welchen menschlichen Wesenszug er für den allerwichtigsten hielt, gab er gleich am Beginn seines Buches zu erkennen. Da referierte er ein einst mit Brahm's geführtes Gespräch, in dem dieser über das Heiligste seines Lebens sprach. Dies war: die Inspiration.

Auch der britische Physiker Roger Penrose beschrieb in einem Buch, das 1989 im Original, 1991 in deutscher Übersetzung unter dem Titel *Computerdenken*<sup>15</sup> erschien, die Inspiration als ein Spezifikum des Menschen. Anlaß dazu gab ihm die Frage, ob die „künstliche Intelligenz“ der Computer die menschliche je werde ersetzen können. Er verneinte sie zunächst mit naturwissenschaftlichen Gründen und krönte seine Überlegungen sodann mit dem Argument, daß die Fähigkeit, sich inspirieren zu lassen, den Computern fehle, bei den Menschen jedoch erweisbar sei.

Brite ist auch der Biologe Rupert Sheldrake, der seit 1981 in mehreren Veröffentlichungen auf Veränderungen in der Natur aufmerksam machte, die auf mechanistische Weise nicht erklärt werden können und darum das Bestehen auch nicht materiegebundener Zusammenhänge erweisen. In einem Buch von 1990 zeigte er darüber hinaus auch ausdrücklich auf, daß die Möglichkeit der Inspiration des Menschen unter naturwissenschaftlichen Gesichtspunkten nicht allein nicht mehr bestritten werden kann, sondern sogar vermutet werden muß.<sup>16</sup>

Solche Erwägungen überschreiten die Grenzen nicht allein der neuzeitlichen Naturwissenschaft, sondern auch der gesamten metaphysischen Denkweise.

---

<sup>14</sup> H. Pietschmann, *Das Ende des naturwissenschaftlichen Zeitalters*. Wien 1980.

<sup>15</sup> R. Penrose, *Computerdenken*. Des Kaisers neue Kleider oder die Debatte um Künstliche Intelligenz, Bewußtsein und die Gesetze der Physik. Heidelberg 1991.

<sup>16</sup> Vgl. z. B. R. Sheldrake, *Das schöpferische Universum*. Die Theorie des morphogenetischen Feldes. München 1984; ders., *Das Gedächtnis der Natur*. Das Geheimnis der Entstehung der Formen in der Natur. Bern 1990; ders., *Die Wiedergeburt der Natur*. Wissenschaftliche Grundlagen eines neuen Verständnisses der Lebendigkeit und Heiligkeit der Natur. Bern 1993 (darin zum Thema „Inspiration“, Kap. 9: Der Gott eines evolutionären Kosmos, 213ff); ders., *Sieben Experimente, die die Welt verändern können*. Anstiftung zur Revolutionierung des wissenschaftlichen Denkens. Bern 1994.

Damit sie in dem Prozeß der Transformierung der Wissenschaft aber wirklich zum Tragen kommen könnten, wäre ein Modell des Menschseins nötig, das in der Lage wäre, jenes vom Redner als dem Animal rationale abzulösen. Es zu entwerfen, ist jedoch für alle professionellen Wissenschaftler, auch, und vielleicht sogar besonders für diejenigen, welche die Disziplin „Philosophie“ vertreten, ungemein schwierig, weil das Modell der metaphysischen Denkweise bei der beruflichen Arbeit ja der ständige Hauptbezugspunkt ist. So muß es nicht verwundern, daß ein bedeutsamer, vielleicht definitiver, aber bisher in der öffentlichen Diskussion unbeachtet gebliebener Vorschlag von einem Mann ausgearbeitet wurde, der zwar weltweites Ansehen genießt, aber aus ganz anderen Gründen. Er wurde berühmt zunächst als Dichter, da er Bühnenstücke verfaßte, die in vielen Ländern aufgeführt wurden, sodann als Dissident, der in einem kommunistischen Land so entschieden für die Menschenrechte eintrat, daß man ihn jahrelang ins Gefängnis sperrte, und schließlich als Mitbeweger einer „samtenen Revolution“ und erster frei gewählter Präsident seines Landes, zuerst der Tschechoslowakei, dann von Tschechien. Ich spreche, Sie wissen es längst, von Václav Havel.

In den Briefen aus dem Gefängnis, die er seit 1979 an seine Frau Olga richtete – sie erschienen 1983 im Druck, auch bald auf deutsch: 1984 – ging er, angeregt durch Besuche seiner Frau und seines Bruders, der Frage nach, was eigentlich den geistigen Unterschied zwischen seinem jetzigen Leben und dem Leben im Draußen ausmache. Es wurde ihm deutlich, daß das Gefängnisleben in einem bestimmten Horizont vor sich gehe, der fortwährende Isoliertheit und Sinnlosigkeit mit sich bringe, während das Leben draußen zwar gleichfalls einem bestimmten Horizont zugehöre, jedoch einem, der Bezüge zu anderen Menschen erschließe, Heimatlichkeit erlaube und auch die Erfahrung von Sinnerfülltheit. Nun fragte sich Havel, wo der Sinn eigentlich herkomme, und stellte fest, daß das Ich sein Ursprungsort nicht sein könne, denn sonst vermöchte es ihn ja auch im Gefängnis zu produzieren, aber auch keiner der Mitmenschen, die im zweiten Horizont erscheinen; denn im Laufe eines Menschenlebens wechseln die wesentlichen Bezugspersonen, während der Sinn immerzu da ist. So schloß Havel, daß es noch einen dritten Horizont geben müsse, einen absoluten, der als Ursprung des Sinns einen jeden konkreten Horizont des heimatlichen Miteinander zum Leuchten bringe wie eine Lichtquelle einen Lampenschirm. Durch weiteres Nachdenken gelangte Havel dann zu der Auffassung, daß der erste, dem Gefängnis entsprechende Horizont auch jenseits der Kerkermauern erfahren werde, und zwar immer dann, wenn sich ein Mensch vom dritten und absoluten Horizont abkehrt; denn dadurch verliere er die Möglichkeit zum Daheimsein in zwischenmenschlichen Bezügen. Die moderne Kultur habe bewirkt, daß viele Menschen dem Gefängnis der Isoliertheit im ersten Horizont verfallen



seien. Eine Rettung der Menschheit vor der Selbstvernichtung sei nur möglich, wenn es zu einer Wiederentdeckung des dritten Horizontes komme und zu dem Bekenntnis, daß er, der alles Menschliche übersteigt, doch so sehr zu uns gehört, daß wir ohne ihn gar nicht wir selbst zu sein vermögen.<sup>17</sup>

Mir scheint, daß Havels Modell von den drei Horizonten von jedermann an der eigenen Lebenserfahrung geprüft werden kann und dann eigentlich bestätigt werden müßte. Wenn man es anerkennt, so räumt man zugleich ein, daß wesentlicher Sinn nicht erst dadurch erscheint, daß ein Mensch in der Art eines Redners Begriffe prägt und mit ihnen logische Sätze konstruiert, die sich dem Gehalt ewiger Ideen annähern, sondern schon dadurch, daß er die Anwesenheit des dritten Horizontes bei sich erfährt.

Ohne zu dem klaren Horizontenmodell zu gelangen, hatte den letztlich gleichen Gedanken längst auch ein Philosoph entwickelt, den Havel sehr schätzt, nämlich Martin Heidegger. Bereits seit den zwanziger Jahren forderte er eine Revision der abendländischen Metaphysik und eine Neudeutung des Menschen als das Wesen, das „Sein“ zu verstehen vermag.<sup>18</sup> Mit dem Sein meinte Heidegger, vereinfacht ausgedrückt, einen sinnhaften Zusammenhang, mit dem Seinsverstehen eine aller intellektuellen Aktivität vorausgehende Aufnahme von Sinn. Schon er sprach sich also dafür aus, den Menschen von der Inspirationsfähigkeit her zu deuten.

Allerdings machte gerade Heidegger auch die Erfahrung, daß die Loslösung von der metaphysischen Denkweise höchst schwierig ist. Eine Hilfe versprach er sich bemerkenswerterweise von Dichtern, weil manche von ihnen es vermocht hatten, die Vorherrschaft des metaphysischen Denkens ein Stück weit zu durchbrechen. Am wichtigsten wurde für ihn Friedrich Hölderlin, der in „dürftiger Zeit“ die prophetische Sprechweise wieder aufgenommen hatte. Auch von Georg Trakl, der hier in Innsbruck begraben liegt, suchte er zu lernen.

So bedeutsam seine lebenslange Suche nach einem Ausgang aus dem Labyrinth der Metaphysik, der zu einem neuen Weg des Denkens führen würde, ganz gewiß gewesen ist, wirklich gefunden hat ihn erst Havel, indem er zeigte, daß der Mensch ohne den dritten Horizont gar nicht er selbst zu sein vermöchte. Dieser Nachweis führt dazu, eine Inspiration nicht nur bei jenen gewaltigen Erfahrungen anzusetzen, die immer schon Anlaß gaben, von ihr zu sprechen, sondern auch am Beginn eines jeden sinnhaften Tuns. Bei allen Produkten spezifisch menschlicher Art ist anzunehmen, daß sie nicht allein Ergebnisse menschlichen Wollens und Könnens aufweisen, sondern auch einen aus der

---

<sup>17</sup> Vgl. Falk, Havels Briefe (s. Anm. 11).

<sup>18</sup> M. Heidegger, Sein und Zeit. Halle 1927.

Inspiration gekommenen Sinn. Ihn zu erforschen, ist die Hauptaufgabe der neuen Wissenschaft.

### IX.

Wenngleich alle menschlichen Produkte einen durch Inspiration vermittelten Sinn enthalten, sind doch nicht alle im gleichen Maße für ihn transparent. Dinge des Alltags sind weniger durchsichtig als außerordentliche. So wird man sich zunächst den letzteren zuwenden. Aber auch bei ihnen sind bedeutende Unterschiede zu verzeichnen. Bei der Produktion von vielen war der Zweck so wichtig, daß er nun den Sinn fast zudeckt. Zum bahnbrechenden Studium bieten sich also in erster Linie die zweckfreien Produkte an, die künstlerischen. Unter ihnen wiederum bieten der Deutung die verlässlichsten Ansatzpunkte diejenigen sprachlicher Art, d. h. die Dichtungen. Die Leistung von Pionierarbeit wäre also vor allem von der Literaturwissenschaft zu erwarten.

Nun stellt sich natürlich die Frage, wo an einem dichterischen Text der aus der Inspiration stammende Sinn zu finden sei. Bei der Suche nach einer Antwort kann Goethe eine bedeutende Hilfe bieten. Im Gespräch mit Eckermann vertrat er – es war am 11. März 1828 – mit Nachdruck die Auffassung, daß jedenfalls die „Produktivität höchster Art“ „in niemandes Gewalt“ stehe und „über aller irdischen Macht erhaben“ sei. „Dergleichen“, sagte er weiter, „hat der Mensch als unverhoffte Geschenke von oben, als reine Kinder Gottes zu betrachten, die er mit freudigem Dank zu empfangen und zu verehren hat. [...] So kam Shakespeare der erste Gedanke zu seinem *Hamlet*, wo sich ihm der Geist des Ganzen als unerwarteter Eindruck vor die Seele stellte [...], als ein reines Geschenk von oben, worauf er keinen unmittelbaren Einfluß hatte.“ Den durch die Inspiration vermittelten Sinn bezeichnete Goethe also als den „Geist des Ganzen“. Von ihm hob er alles das ab, was erst durch die Tätigkeit des Menschen entsteht. Dieses nannte er „den sichtbaren Leib und Körper eines Kunstwerks“.

Diese Unterscheidung kann man noch weiter verdeutlichen, wenn man Havels Modell von den drei Horizonten auf die Verhältnisse des sprachlichen Kunstwerks überträgt. Der dritte oder absolute Horizont, der jenseits des Menschlichen erscheint, bildet eine Entsprechung zu dem „von oben“ geschenkten „Geist des Ganzen“, der zweite Horizont mit seinen heimatlichen Bezügen korrespondiert mit den Strukturmustern, die ein Dichter gestaltet, um einen „sichtbaren Leib und Körper“ herzustellen. Der erste Horizont mit seiner isolierenden Tendenz findet sich wieder in den von Goethe nicht eigens berücksichtigten isolierbaren Einzelbestandteilen einer Dichtung, ihren Wörtern.

Nach diesen Unterscheidungen scheint die Aufgabe der Inspirationsforschung klar. Sie muß versuchen, durch die vielen einzelnen Wörter und durch das Gewebe der Beziehungen zwischen den Wörtern hindurchzuschauen, um den

„Geist des Ganzen“ zu ermitteln. Auf wissenschaftliche Weise ist das allerdings nur dann möglich, wenn von ihm allgemeine Kriterien bekannt sind. Nun mag man meinen, daß Allgemeines zwar bei den normalerweise unzählige Male schon gebrauchten Wörtern auftrete und auch bei jenen Beziehungen zwischen ihnen, die in bestimmten Regeln wie denen der Syntax oder des Dichterischen oder des Dramatischen gründen, nicht aber beim Sinnganzen, da dieses in jedem Text ja den Charakter der Neuartigkeit habe. Jedoch ist folgendes zu bedenken: Neuartigkeit kann nicht hervortreten, ohne sich abzuheben von Bisherigem, und auch nicht, ohne sich zurückzubeziehen auf eine Neuerungskraft. Darum muß ein von der Neuartigkeit geprägter Sinnzusammenhang immer in sich selbst gegliedert sein in drei Sinnkomponenten – in die der Neuerungskraft, die auch die „Potentialkomponente“ heißen kann, in die des Bisher oder die „Aktualkomponente“ und in die des Neuartigen als solchem, die, da sie das Ergebnis der Begegnung der zwei Grundkomponenten darstellt, eine „Resultativkomponente“ ist. Diese komponentiale Struktur ist ein Allgemeines, das ein jedes Sinnganze gliedert. In bezug auf sie kann festgestellt werden, auf welche immer neuartige Weise der Sinn des Ganzen bei einem individuellen Werk spezifiziert ist.

## X.

Es sind schon mehr als dreißig Jahre vergangen, seitdem die Grundzüge dieses Sachverhalts mir vor Augen getreten sind. Seither habe ich, unterstützt durch einen wachsenden Kreis von Schülern, versucht, die Erforschung der von Dichtern sichtbar gemachten Sinnerfahrungen voranzubringen. Das Hauptergebnis besteht in der nachdrücklichen Bestätigung der These von der Abhängigkeit des Menschen von der Inspiration. Es zeigte sich nämlich, daß in einer bestimmten Zeit die Sinnstrukturen von Dichtungen gleichartig sein können, auch dann, wenn die Autoren verschiedenen Generationen und Weltanschauungen angehören und wenn sie in so unterschiedlichen Kulturen leben wie der mitteleuropäischen, der ägyptischen, der japanischen; denn daraus ist auf eine Teilhabe dieser Autoren an einem Sinnzusammenhang zu schließen, der weder von ihnen persönlich noch auch von ihrer Kultur hervorgebracht worden sein kann.

Womöglich noch deutlicher wurde die Einwirkung einer Inspirationskraft durch die Beobachtung, daß ein solcher umfassender Sinnzusammenhang von einem bestimmten Zeitpunkt an verschwindet und durch einen anderen ersetzt wird, und dies – jedenfalls im 20. Jahrhundert – ungefähr gleichzeitig in Mitteleuropa, Ägypten und Japan.<sup>19</sup>

---

<sup>19</sup> Über die epochalen Sinnsysteme seit dem Ersten Weltkrieg in der deutschen Literatur vgl. W. Falk, Epochale Hintergründe der antiautoritären Bewegung. Ein Beitrag zur literaturwissen-

Die komponentialanalytischen Beobachtungen des Wandels von kollektiv erfahrenen Sinnzusammenhängen setzt jene Epochenforschung fort, die durch Herders Entdeckung des geschichtlichen Qualitätswandels auf den Weg gebracht wurde. Sie bestätigt und präzisiert Herders Vermutung, daß der qualitative Fortschritt durch Akte einer Art von göttlich-menschlicher Koproduktion zustande komme. Zugleich macht sie sichtbar, daß der so folgenreiche Fehler des Kantischen Fortschrittsmodells genau in der Weigerung liegt, eine solche Koproduktion zu akzeptieren.

Diese Kritik geht keineswegs aus einer fundamentalistischen Distanzierung von der Wissenschaft hervor. Ganz im Gegenteil bleibt sie den wissenschaftlichen Grundprinzipien streng verpflichtet. So ist die Komponentenanalyse denn auch weit davon entfernt, sich in der Art mancher anderer wissenschaftskritischer Verfahren allein auf die Intuition zu stützen. In einem zuerst 1983 publizierten – und inzwischen auch in japanischer Übersetzung erschienenen – *Handbuch* sind die bei der Durchführung komponentialer Analysen nötigen oder möglichen Operationen genau beschrieben worden.<sup>20</sup>

Die Rationalität der Komponentenanalyse geht allerdings nicht so weit, daß sie auch die Inspiration zu erfassen vermöchte. Deren Wollen bleibt unerklärlich und unvorhersehbar. Das muß so sein, wenn die Menschheitsgeschichte im Unterschied zu den Ansichten, die Kant, Hegel und Marx vertraten, keine bloße Maschine ist. Es bedeutet jedoch nicht, daß in ihr die Willkür oder der Zufall regiere.

Bei der komponentialanalytischen Beobachtung des Erfahrungsgangs einzelner Autoren hat sich immer wieder gezeigt, daß sich jede Inspiration an die jeweilige Situation des Autors direkt anschließt und also immer eine Möglich-

---

schaftlichen Diagnose der Sozialgeschichte. Frankfurt a. M. 1983; in der ägyptischen Literatur vgl. ders., *Parallele Ägypten. Die epochengeschichtlichen Verhältnisse in der ägyptischen und deutschen Literatur des 20. Jahrhunderts*. In Zusammenarbeit mit den Mitgliedern des Projekts Kairener Gegenwartsdiagnose. Frankfurt a. M. 1983; in der japanischen Literatur vgl. Y. Aizuhofmaier, *Epochale Strukturen in der japanischen Literatur aus den vierziger und fünfziger Jahren. Ein Beitrag zur Neuen Epochenforschung*. In: E. Bachmayer [u. a.] (Hg.), *Japan von Aids bis Zeh. Referate des achten Japanologentages vom 26. bis 28. September 1990 in Wien*. Zweiter Teil. Wien 1991, 363ff.

<sup>20</sup> W. Falk, *Handbuch der literarwissenschaftlichen Komponentenanalyse. Theorie, Operationen, Praxis einer Methode der Neuen Epochenforschung*. In Zusammenarbeit mit den Mitgliedern eines Marburger Forschungsseminars. Frankfurt a. M. 1983 zweite, erweiterte und überarbeitete Auflage unter dem Titel: *Handbuch der Komponentenanalyse. Erschließen von Sinn in Text und Epoche*. Taurusstein 1996.

keit zum nächsten Schritt eröffnet.<sup>21</sup> Außerdem wurde erkennbar, daß jede Inspiration zwar Neuerung mit sich bringt, aber den Autor immer auch bewahrt in einer epochalen Gemeinschaft. Überdies hat sich erwiesen, daß auch der Sinn einer neuen Epoche nicht beliebiger Art ist, da ein jeder den der vorausgegangenen fortsetzt und zugleich den der nächsten vorbereitet. Außerdem vollzieht sich dieser Fortschritt im Rahmen einer strukturellen Ordnung. Deren Kenntnis ermöglichte es, für die achtziger Jahre eine bedeutende, für die neunziger Jahre eine weniger tiefe Veränderung in der Sinnerfahrung vorauszusagen. In beiden Fällen hat sich die Prognose inzwischen bewahrheitet.<sup>22</sup>

Die Komponentenanalyse hat bereits Beiträge zur Transformierung der Wissenschaft geleistet. In dem Maße, in dem diese auch durch andere Weisen der Forschung voranschreitet und die Kenntnis von den neuen Einsichten sich ausbreitet, dürfte einer wachsenden Zahl von Menschen ein existentielles Verhalten als sinnvoll erscheinen, das im Rahmen der metaphysischen Denkweise, und zumal infolge deren Präzisierung durch die Aufklärung, als unwürdig galt. Es hält den Menschen an, immer dann, wenn er sich im Dunkel des Nicht-weiter-Wissens vorfindet, dieses nicht wegzudrängen, sondern sich ihm in solcher Weise auszusetzen, wie es Dichter, dank ihrer Berufung, immer schon getan haben.<sup>23</sup> Wer es über sich bringt, im Wissensdunkel geduldig auszuharren, wird fähig zur Wahrnehmung einer Erleuchtung, die ihm den entbehrten Sinn schenkt. Das ermöglicht ihm, sich an die religiöse Grunderfahrung anzuschließen, welche die Menschheit zumindest seit dem Beginn der Hochkulturen geleitet hat.

<sup>21</sup> Vgl. v. a. W. Falk, *Der kollektive Traum vom Krieg. Epochale Strukturen der deutschen Literatur zwischen „Naturalismus“ und „Expressionismus“*. Heidelberg 1977; ders., *Franz Kafka und die Expressionisten am Ende der Neuzeit*. Frankfurt a. M. 1990.

<sup>22</sup> Daß die im Bereich der Dichtung erkennbare epochale Gemeinschaft auch andere Lebensbereiche umfaßt, wurde nachgewiesen vor allem in W. Falk, *Vom Strukturalismus* (s. Anm. 3); H. Bernsmeier, *Der Wandel um 1880. Eine epochale Veränderung in der Literatur- und Wissenschaftsgeschichte*. Frankfurt a. M. 1994. Die Prognose wurde veröffentlicht in W. Falk, *Über die Potentialgeschichte und ihre Perioden in der deutschen Literatur 1750-1890*. In: *Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik*. Beiheft 10: *Probleme der Literaturgeschichtsschreibung*. Hg. W. Haubrichs. Göttingen 1979, 124-154. Die Bewährung der Prognose wurde aufgewiesen in ders. (s. Anm. 1).

<sup>23</sup> Wenn Dichtung ohne Inspiration nicht möglich ist, so heißt das keineswegs notwendig, daß alles von Dichtern Gesagte „gut“ sei. Dieser Sachverhalt zeigte sich für mich erstmals in großer Klarheit im Zusammenhang der Beobachtung, daß der Ausbruch des Ersten Weltkriegs auch von vielen Dichtern begeistert begrüßt wurde. Inzwischen ist es gelungen, an der komponentialen Grundstruktur zwei „Modi“ auszumachen, den „komplementären“ und den „antagonistischen“, und deren Kenntnis erlaubt, literarische Werke mit der Frage zu untersuchen, ob bei ihrer Gestaltung der durch die Inspiration vermittelte menschenfreundliche Sinn gewahrt blieb oder aber veruntreut.



**ZWEITER TEIL:**  
***ALLIANZEN***





## DEKALOG UND KUNST

JOSEF OESCH

Man sagt, daß das Judentum sich in den Zehn Geboten gegen die Kunst gestellt habe (du sollst dir kein Bildnis machen), aber dies ist ein Mißverständnis. Wer ein jüdisches Buch mit seiner Kallographie betrachtet oder die

Kunst in der Synagoge oder in einem jüdischen Haus besichtigt, der weiß, daß die Kunst hier geliebt wird: sie darf nur nicht angebetet werden.

*Albert A. Friedlander*

Wenn ein Alttestamentler sich dem Thema „Kunst“ nähert, liegt es nahe, jenen Text aufzugreifen, der nach verbreitetem Verständnis als „kunstfeindlich“ gilt, nämlich das sogenannte Bilderverbot im Dekalog. Er könnte dann in Versuchung kommen aufzuzeigen, daß – trotz der weitreichenden Wirkungsgeschichte – es im Grunde sich doch um ein Mißverständnis handelt, das bei genauerer Textlektüre relativ einfach aufgeklärt werden kann, und daß die Bibel im Grunde ebensowenig etwas gegen die Bildende Kunst habe wie gegen die Literatur (die sie – vor allem in ihren poetischen Texten – ja selber auf höchster Ebene betreibt), gegen die Architektur (vgl. die Baubeschreibungen von Tempel und Palast in 1 Kön 5,15-7,51) oder die Musik (vgl. 1 Chr 15,19-21; Sir 47,8-10) oder irgendwelche Kunstausbübung.

Ein etwas intensiverer Einblick in die Materie zeigt aber bald, daß die Dinge nicht so einfach liegen. Sicher wird das eine oder andere Mißverständnis ausgeräumt werden können, und neue Forschungsergebnisse mögen manches klären. Aber Bilderverbot und Kunst sind geschichtlich viel enger verflochten, als dies auf den ersten Blick den Anschein macht, und es stellt sich auch weiterhin die Frage, ob das Bilderverbot im heutigen Kulturbetrieb als kritisches Regulativ noch eine Bedeutung hat. Es versteht sich, daß zu diesem großen Fragenkomplex hier nicht mehr als einige Anmerkungen gemacht werden können.

### *A. Das Bilderverbot in alttestamentlicher Zeit*

(1) Mit dem, was heute unter „Bildern“ und „Kunst“ verstanden wird, hat terminologisch das Bilderverbot der Bibel nur wenig gemeinsam. Sowohl in den Dekalogen (Ex 20,4-6; Dtn 5,8-10) als auch an den übrigen Stellen seines Vorkommens (Ex 20,23; 34,17; Lev 19,4; 26,1; Dtn 4,16ff; 23-25; 27,15) geht es klar um „Götterbilder“, besonders solche figürlicher oder halbplastischer

Art, deren Herstellung zu Verehrungszwecken verboten wird.<sup>1</sup> Eine Bestätigung dafür findet sich darin, daß das Verbot in beiden Textfassungen mit JHWHs Eifersucht begründet wird. Dies gibt nur dann Sinn, wenn von Gebilden kultischen Charakters und kultischen Zweckes die Rede sein soll, gleich ob sie JHWH (Ex 32) oder fremde Götter (Ez 8) darstellen.

Vom Wortlaut der Texte her ist höchstens unklar, ob nur Kultbilder fremder Götter oder auch JHWHs verboten sind. Aber sowohl Texte wie Ex 32, wo ausdrücklich die Anfertigung eines JHWH-Bildes als Frevel bezeichnet wird, oder Jes 40,12-20 und Jer 10,1-16, wo von JHWHs Nicht-Abbildbarkeit und Unvergleichlichkeit geredet wird, als auch der archäologische Befund (bzw. das Fehlen entsprechender Zeugnisse) lassen keinen Zweifel aufkommen, daß das Bilderverbot – einmal formuliert – sich auch auf die Herstellung von JHWH-Bildern erstreckt.<sup>2</sup>

(2) Ein Mißverständnis wäre auch die Annahme, daß es wegen dieser Verbote im Israel des Alten Testaments keine bildlichen Darstellungen gegeben hätte. Dies wird durch die Archäologie gründlich widerlegt, wie in der letztthin erschienenen Studie von Silvia Schroer eindrücklich nachgewiesen wurde.<sup>3</sup> Zwar sind die Produkte bisweilen „von geringerer künstlerischer Qualität“, und hat es das israelitische Kunsthandwerk – mit der Ausnahme von „einigen Gruppen von Stempelsiegeln“ – kaum zu einer besonderen Bedeutung gebracht, aber es sind eine große Anzahl von Bildwerken in Gestalt von Bäumen, Blüten, Früchten, Tieren und Mischwesen sowie Bilder von Astralgottheiten in Israel und Juda belegt.<sup>4</sup>

(3) Nicht ganz sachgemäß wären auch die Annahmen, daß das Bilderverbot von Anfang der israelitischen Religion an explizites religiöses Gesetz gewesen wäre und daß der bildlose Kult ein Proprium dieser Religion wäre. Die For-

<sup>1</sup> Nur in Dtn 27,15 ist dieser Zusammenhang nicht unmittelbar gegeben. Doch steht das Verbot dort in einer dekalogähnlichen Fluchreihe an erster Stelle –, wo in den Dekalogen von der Gottesverehrung gehandelt wird – und werden dort die auch sonst üblichen Termini verwendet, die an den anderen Stellen „Götterbild“ bzw. „Götterbild mit Metallüberzug“ bedeuten (vgl. S. Schroer, In Israel gab es Bilder. Nachrichten von darstellender Kunst im Alten Testament. Freiburg/Schweiz 1987, 314). Einen detaillierten Überblick über das Vorkommen von Götterbildern im syrisch-kanaanäischen Raum bis zur Zeitenwende bietet C. Uehlingers Artikel Götterbilder. In: NBL I (1991) 871-892.

<sup>2</sup> Vgl. Uehlinger (s. Anm. 1) 890f.

<sup>3</sup> Schroer (s. Anm. 1) 431: „In Israel hat es seit frühester Zeit Kunst gegeben, und es hat Künstler gegeben, die über die Jahrhunderte altes kanaänisch-phönizisches Traditonsgut weiterführten, ägyptische wie mesopotamische Einflüsse aufnahmen und integrierten. Die Kunst, die so entstand, kann zwar nach stilistischen oder inhaltlichen Kriterien nicht als spezifisch israelitisch bezeichnet werden, aber sie war in Israel doch mehr oder weniger zuhause.“

<sup>4</sup> Vgl. Schroer (s. Anm. 1) 430 u. passim.

schungen der letzten Jahre haben vielmehr gezeigt, daß der Weg der israelitischen Religion vielmehr von einem faktisch bildlosen Kult der JHWH-Verehrung zu dem einer programmatischen Bilderlosigkeit gegangen ist<sup>5</sup>, die erst in exilisch-nachexilischer Zeit in den Bilderverboten ausdrücklich zum Programm erhoben wurde.<sup>6</sup> Zur Frage der Exklusivität des Bilderverbots ist schließlich zu beachten, daß es sich auch im Islam findet, wobei ein Einfluß von Seiten der biblischen Religionen nicht gesichert ist, und daß zuvor schon Spuren von Ikonoklasmus bei den Nabatäern feststellbar sind.<sup>7</sup>

### *B. Zur jüdischen Auslegungsgeschichte: das Bild als Veranschaulichung des Wortes*

Die erste nachbiblische Auslegung ist unterschiedliche Wege gegangen. Josephus Flavius verstand das Gebot anscheinend als striktes Bilderverbot, allerdings in apologetischer Absicht gegenüber der römischen Besatzungsmacht.<sup>8</sup> Die übrige frühjüdische Auslegungstradition (Weish 14,12-14; 15,7-13), Philon und die halachische Tradition sehen aber das „Bilderverbot“ immer im Zusammenhang mit Götzendienst, also mit der Herstellung von Schnitzwerken bzw. sonstigen Gebilden zum Zweck der Verehrung von *fremden* Göttern. Die Ausstattung – von den ersten christlichen Jahrhunderten an – von Synagogen mit Malereien und Mosaiken, in denen alles, sogar die Hand Gottes dargestellt werden konnte, zeigt positiv auf, daß dieses Dekalogverbot sicher nicht als allgemeines Bilderverbot und auch nicht als Verbot der Darstellung von göttlichen Attributen verstanden wurde. Dies zeigen z. B. die Freskenmalereien in der Synagoge von Dura-Europos, wo sich u. a. menschliche Gestalten in großer Zahl und mehrfach sogar die Hand Gottes abgebildet finden.<sup>9</sup> Wort und Bild

<sup>5</sup> Diese faktisch bildlose Gottesverehrung hat Israel mit den meisten alten westsemitischen Religionen gemeinsam. Darauf macht Tryggve N. D. Mettinger, *No Graven Image? Israelite Aniconism in Its Ancient Near Eastern Context*. Stockholm 1995, 68, aufmerksam, wobei er unterscheidet zwischen „empty place aniconism“ und „material aniconism“, der die Verehrung von Stelen oder Betylen einschließt.

<sup>6</sup> Zu den Dekalogen vgl. L.-H. Hossfeld, *Dekalog*. In: NBL 1 (1991) 400-404; zum Bilderverbot vgl. C. Dohmen, *Bilderverbot*. In: ebd. 296-298.

<sup>7</sup> Mettinger (s. Anm. 5) 68; 78f.

<sup>8</sup> Vgl. J. Maier, *Bilder III*. In: TRE 6 (1980) 521f.

<sup>9</sup> Nach J. A. Goldstein, *The Judaism of the Synagogues*. In: J. Neuner (Hg.), *Judaism in Late Antiquity*. Leiden 1995, 109-157, hier 125, zeigt dies, daß „the Jews of Dura clearly viewed the commandment prohibiting images [...] as banning only those which were intended to be worshiped“ (zu den Bildern vgl. ebd. Fig.1-2b). Zur Frage, ob die Beschädigungen dieser Malereien von Juden erfolgt seien, vgl. jetzt Ch. P. Kelley, *Who did the Iconoclasm in the Dura Synagogue?* In: *BASOR* 295 (1995) 57-72. Kelley weist nach, daß nicht Juden (aus ideologischen Gründen), sondern römische Soldaten dafür verantwortlich waren.

werden so unbefangen auf einer Ebene stehend betrachtet: Während dieses bildlich vergegenwärtigt, tut es jenes erzählend. Die Distanz wird in beiden Fällen dadurch bewußt gemacht, daß *Vergangenes* vergegenwärtigt wird. Auch Maimonides liegt auf dieser Linie, wenn er die Prostration auf unbedeckten Fußbodenfiguren verbietet, im übrigen aber nur vor der Gefahr der Ablenkung durch Wandmalereien und ähnlichem warnt, d. h. davor warnt, sich vom sinnlich Schönen im Abgebildeten „ablenken“ zu lassen.<sup>10</sup>

### C. Zur christlichen Auslegungsgeschichte: vom Kultbild zum Kunstbild

Andere Wege in der Befolgung des biblischen Bilderverbots ist das Christentum gegangen, das schon früh seine Anhänger und Anhängerinnen aus nicht-jüdischen Bevölkerungskreisen rekrutierte und unter Konstantin mit der Übernahme der politischen Macht im Römischen Reich in vielem in die Fußstapfen seiner Kultur trat. Dazu gehört auch, wie Hans Belting in seiner monumentalen Studie *Bild und Kult* nachgezeichnet hat, die Bilderverehrung, die ihre Hochblüte in der ostkirchlichen Ikonenverehrung erlebt hat.<sup>11</sup> Sie hat sich aus der spätrömischen Totenportraitalmalerie und aus der Tradition des Kaiserbildes entwickelt, wobei Heiligenbilder und Christusikonen mehr oder weniger nahtlos deren Funktion und Tradition in der Volksfrömmigkeit übernahmen. Zwar standen die ersten Stellungnahmen der offiziellen Kirche und der Theologen dieser Bilderverehrung noch total ablehnend gegenüber<sup>12</sup>; mit Hilfe der platonischen und neuplatonischen Bilderlehre gelang es den Theologen aber bald, Anbetung von Verehrung zu unterscheiden, und sie eröffneten damit die Legitimierung der Bilderverehrung. Im Konzil von Nicäa II (787) kann deshalb beispielsweise ein Text folgenden Wortlauts verabschiedet werden:

Wir definieren also mit aller Umsicht und Sorgfalt, daß die verehrungswürdigen und hl. Bilder, die auf dieselbe Art und Weise wie auch das verehrungswürdige und lebenspendende Kreuz mit Farben oder Mosaik oder aus einem anderen geziemenden Material in gebührender Weise gemacht worden sind, geweiht und in den hl. Tempeln Gottes aufgestellt und in Ehren gehalten werden sollen.<sup>13</sup>

<sup>10</sup> Vgl. Maier (s. Anm. 8) 323.

<sup>11</sup> H. Belting, *Bild und Kult. Eine Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst*. München 1990.

<sup>12</sup> Kanon 36 des Konzils von Elvira (306) lautet: „Die Anbringung von Gemälden in der Kirche soll verboten werden, weil der Gegenstand der Verehrung und Anbetung nicht an die Wand gehört“ (zit. nach Belting [s. Anm. 11] 165).

<sup>13</sup> Belting (s. Anm. 11) 563.

Aus verschiedensten Interessen, unter denen die Zurückweisung von Herrschaftsansprüchen eine bedeutende Rolle spielte, ist es aber mehrmals zu ikonoklastischen Bewegungen gekommen, die – wie Belting aufzeigt – in der Reformation schließlich in die Bildung des neuzeitlichen Kunstbegriffs mündete: Der selbstbewußt gewordene Mensch steht dem Bild nicht mehr in der Haltung der Anbetung oder der Kontemplation vor dessen „Aura des Heiligen“, sondern in der Haltung des Betrachters und Dialogpartners vor dessen „Aura des Schönen“ gegenüber. So sind Bilder als Kunstwerke im heutigen Sinn „entstanden“, hat sich das Kultbild zum Kunstbild gewandelt.

#### *D. Kunst als Medium realer Gegenwart?*

Zur Frage der gegenwärtigen Bedeutung des Bilderverbotes seien nur auf zwei Veröffentlichungen der letzten Zeit hingewiesen, die darin unterschiedliche Standpunkte vertreten.

Micha Brumlik vertritt in *Schrift, Wort und Ikone. Wege aus dem Bilderverbot* die These, „daß sich die entscheidenden Selbstdeutungen der abendländischen Kultur in unterschiedlichen Bezügen auf diese wesentlichen Tätigkeiten (scil. Denken, Reden, Schreiben, das Lesen und Bilden) auslegen“.<sup>14</sup> Anhand der Untersuchung des philosophischen und jüdischen Monotheismus, der Geschichte des Bilderverbotes und des Verhältnisses von Begriff und Bild weist er auf die grundsätzliche Differenz hin, daß „je nachdem, ob Gott über seine hinterlassene Schrift oder sein Fleisch gewordenes Wort verstanden wird, (sich) entscheidet [...], ob eine Kultur sich zu ihren Wahrheiten naiv oder reflektiert, im Glauben an Unmittelbarkeit oder im Wissen unvermeidbarer Vermittlung verhält“<sup>15</sup>. Jacques Derrida folgend, vertritt er den Primat der Schrift als Medium und Prinzip der notwendigen Vermittlung. Entscheidend in dieser Vermittlung ist aber als Ziel nicht die Erkenntnis von Wahrheit, die als Gedanke wort- und schriftlos ist und allenfalls im rechten Handeln zum Ausdruck kommt. Entscheidend ist eine „Ethik mittelbarer Erfahrung“, deren Imperativ „sich aus der Lektüre jener Spuren ergibt, die das Antlitz des Anderen zeichnen“.<sup>16</sup> Den Ausgangspunkt in der Aktualisierung des Bilderverbotes bildet bei Brumlik eine Passage aus Horkheimer/Adorno:

[...] das Verbot, das Falsche als Gott anzurufen, das Endliche als das Unendliche, die Lüge als Wahrheit. Das Unterpfand der Rettung liegt in der Abwendung von allem

<sup>14</sup> M. Brumlik, *Schrift, Wort und Ikone. Wege aus dem Verbot der Bilder*. Frankfurt 1994, 8.

<sup>15</sup> Ebd. 8f.

<sup>16</sup> Ebd. 10.

Glauben, der sich ihr unterschiebt, die Erkenntnis in der Denunziation des Wahns. Gerettet wird das Recht des Bildes in der treuen Durchführung seines Verbots.<sup>17</sup>

Es geht dabei um das Verbot, mit dem, was Bilder als „Rettendes“ anbieten, in unmittelbaren, sinnlichen Kontakt zu treten, zu meinen, im Bild „die Barmherzigkeit und Menschenfreundlichkeit Gottes in einer [...] unmittelbar eingängigen, nämlich optischen Weise, ausgedrückt, dargestellt und artikuliert“ zu finden.<sup>18</sup> Der Grund für das Verbot liegt darin, daß sonst die Unverfügbarkeit bzw. Freiheit Gottes oder was sonst als „Rettendes“ angeschaut wird, verloren ginge bzw. in die Machenschaft konkreter menschlicher Interessen übergehen würde.

Eine andere These vertritt George Steiner in seiner Schrift *Von realer Gegenwart*. Obwohl er sich nicht direkt mit dem Bilderverbot auseinandersetzt, tangiert seine These Konsequenzen aus dem Bilderverbot und lautet, „daß jede logisch stimmige Auffassung dessen, was Sprache ist und wie Sprache funktioniert, daß jede logisch stimmige Erklärung des Vermögens der menschlichen Sprache, Sinn und Gefühl zu vermitteln, letztlich auf der Annahme einer Gegenwart Gottes beruhen muß“, und stellt zur Diskussion, „daß insbesondere auf dem Gebiet der Ästhetik, also dem der Literatur, der bildenden Künste und musikalischer Form die Erfahrung von Sinn auf die notwendige Möglichkeit dieser ‚realen Gegenwart‘ schließen läßt“<sup>19</sup>. Diese Diskussion ist sehr intensiv von Hans Robert Jaub geführt worden, der die Schwachstellen von Steiners These im fundamentalen hermeneutischen Mangel sieht, „daß sie [scil. die Ästhetik der Unmittelbarkeit und Andersheit], diese Vermittlung stillschweigend voraussetzt, aber den Anschein erweckt, als könne sie uns die Arbeit reflektierter Aneignung ersparen“<sup>20</sup>. Wieder geht es um die Frage, ob Gott, das andere bzw. der andere, naiv als „reale Gegenwart“ oder nur vermittelt erfahren werden kann. Gäbe es diese „reale Gegenwart“ insbesondere auf dem Gebiet der Ästhetik, müßte man sich dann nicht vor ihr „niederwerfen und ihr dienen“ (Ex 20,5)?

### Schluß

Das biblische Bilderverbot und das moderne Kunstverständnis stehen sich demnach nicht beziehungslos gegenüber, sondern es hat sich gezeigt, daß

<sup>17</sup> M. Horkheimer – Th. W. Adorno, *Dialektik der Aufklärung*. Frankfurt a. M. 1984, 24f.

<sup>18</sup> Brumlik (s. Anm. 14) 28.

<sup>19</sup> G. Steiner, *Von realer Gegenwart*. Hat unser Sprechen Inhalt? München 1990, 13f.

<sup>20</sup> H. R. Jaub, Über religiöse und ästhetische Erfahrung. Zur Debatte um Hans Beltings Bild und Kult und George Steiners *Von realer Gegenwart*. In: *Merkur* 45 (1991) 934-946, hier 945.

Kunst – gedacht ist dabei in erster Linie an die Bildende Kunst – erst aus der Durchsetzung des biblischen Bilderverbots entstanden ist. Aber auch als Produkt des emanzipierten Menschen wird sie weiterhin der Kritik des Bilderverbots insofern ausgesetzt bleiben, als sie – wie jedes menschliche Werk – nicht den Anspruch „realer Gegenwart“ des „Rettenden“ erheben darf, vor dem der Mensch „niederzufallen“ und dem er zu „dienen“ hat. Angesichts der heutigen medialen „Bildkultur“ mit ihrem Anschein oder Anspruch von Unmittelbarkeit und Authentizität und ihrer Macht zur „Verführung“ und zur „Ablenkung“ ist somit das Bilderverbot weiterhin ein Wegweiser in der Wirrnis angebotener Heilswege.<sup>21</sup>

---

<sup>21</sup> Ich danke N. Klein, Zürich, für seine wertvollen Anregungen und Literaturhinweise zu diesem Beitrag.

## MANN UND FRAU IM ESSIGKRUG DIE FRAGE NACH HABEN UND SEIN IN VOLKSMÄRCHEN UND BIBLISCHER SÜNDENFALL-GESCHICHTE

EDITH MARIA SCHEIBER

Zwei Geschichten, zweimal Mann und Frau, zweimal der Wunsch nach einem „Mehr“ stehen im Mittelpunkt der folgenden Überlegungen. Die erste Geschichte ist ein sehr altes Märchen, das in verschiedenen Fassungen im ganzen europäischen Raum verbreitet war. 1842 erschien es im Elsässischen Volksbüchlein von August Stöber. Von den Brüdern Grimm wird es 1845 unter dem Titel *Vom Fischer und seiner Frau* in niederdeutscher Sprache überliefert. Die Heidelberger Variation erzählt von *Hanns Dudeldee*. Hier wird die Fassung von Ludwig Bechstein der biblischen Sündenfallerzählung in Gen 3, der zweiten Geschichte, gegenübergestellt. Ziel der Überlegungen soll sein, einen Anstoß zu einer Neuinterpretation des Genesis textes zu geben – zu einer Interpretation, die nicht so sehr die Schuldabschieb- und -zuweisungsproblematik zwischen Mann und Frau – oder die Sexualität – in den Mittelpunkt stellt. Es „drückt sich darin wohl eine für unsere Zeit spezifische Situation aus: wir konzentrieren uns zu sehr auf Unterscheidung zwischen männlich und weiblich; zu sehr werden da Sündenböcke gesucht, zu wenig wird gesehen, daß Mann und Frau immer in einem Zusammenhang zueinander stehen“<sup>1</sup>.

### „Weiblich“ und „männlich“ nach Friedrich Weinreb

„Sachar“, das hebräische Wort für männlich, könnte vielleicht auch einmal mit „Mann“ übersetzt werden und bezeichnet dann einen Menschen männlichen Geschlechts, eigentlich aber bedeutet es etwas ganz anderes. Am ehesten könnte man es mit „erinnern“, „gedenken“ übersetzen. In der Schöpfungsgeschichte heißt es, daß der Mensch „männlich und weiblich“ erschaffen wird, erst später ist von „Mann“ und „Frau“ die Rede. „Männlich“ ist, dem hebräischen Wort nach, „innen“. Und unser eigenes Inneres erschließt uns die Erinnerung, die im Nichtbewußten vielleicht sehr weit, bis zu den Urzeiten zurückreicht, wo wir bei Gott sind, in Gott sind, und Gott in uns ist.<sup>2</sup>

Wichtig scheint der Hinweis, nicht automatisch das Innere mit Inhalt (Gehalt) gleichzusetzen und in der Folge davon mit dem Guten zu identifizieren. Es wird der grundsätzlich wertneutrale Unterschied zwischen „weiblich“ und „männlich“

<sup>1</sup> V. Kast, *Mann und Frau im Märchen. Eine psychologische Deutung*. München 1992, 22.

<sup>2</sup> F. Weinreb, *GottMutter. Die weibliche Seite Gottes*. Weiler i. A. 1990, 16f.



erklärt, ohne eine moralische Bewertung einzuführen. Um Weinreb zu verstehen, muß das gängige Denkschema „innen“ = wertvoll, gut, bestimmend, „außen“ = zweitrangig, lediglich Hülle, nur Schein revidiert werden. „Männlich“ oder „weiblich“ bezeichnen nicht einfach den Mann oder die Frau, sondern Qualitäten, die jedem Mann bzw. jeder Frau auf gleiche Weise zukommen.

Vielleicht war die Animus-Anima-Wirklichkeit immer schon tiefes Wissen des mit Geschichten und Mythen lebenden Menschen? Statt aber dieses Wissen in einer tiefenpsychologischen Fachdiktion auszudrücken, sprechen die alten Geschichten einfach von Mann und Frau – und Kinder scheinen sie intuitiv richtig zu verstehen. Verena Kast meint zur Deutung von Texten:

Kriterium einer gelungenen, vertretbaren Interpretation ist für mich, daß die Interpretation in sich einen Sinn hat, daß alle Einzelzüge unter dem gewählten Gesichtspunkt ein stimmiges Ganzes ergeben oder daß sie zumindest anregend ist oder zum Widerspruch herausfordert. Eine „richtige“ Interpretation gibt es nicht.<sup>3</sup>

Nach Weinreb ist der Mensch „weiblich und männlich. Es gibt Zeiten, in denen man eher verborgen ist, sich nicht äußern kann; introvertiert, heißt das dann, das Männliche ist stärker. Beim extravertierten Typus dagegen steht das Weibliche im Vordergrund, und manchmal prägt das gerade einen betont seine Männlichkeit zur Schau stellenden Mann!“<sup>4</sup> Weiters erklärt Weinreb: „Das Weibliche ist das Haus, in dem das Männliche, das Verborgene, das Geheimnis wohnt.“<sup>5</sup>

#### *Deutung des Märchens mittels Weinrebs „männlich-weiblich“-Interpretation*

Das Märchen *Mann und Frau im Essigkrug* von Bechstein erzählt von Mann und Frau in einer Weise, in der gerade die Frau den Mann zu dem Wunsch nach immer größeren Häusern bewegt:

1. Beide wohnen im sauren Essigkrug.

Ein kleiner goldener Vogel verspricht ihnen Hilfe.

2. Eine Kette von rasch sich steigernden Wünschen vergrößert ihre Häuser:
  - a) kleines Haus
  - b) Bauernhof
  - c) Stadthaus
  - d) Schloß.

3. Nach dem Schloß als „größtem“ Haus gehen die Wünsche nach äußeren Machtpositionen weiter:

<sup>3</sup> Kast (s. Anm. 1) 9.

<sup>4</sup> Weinreb (s. Anm. 2) 19f.

<sup>5</sup> Ebd. 27.

- a) König und Königin
- b) Kaiser und Kaiserin
- c) Papst
- d) Herrgott.

4. Die Maßlosigkeit der beiden führt dazu, daß sie wieder als „Nichtse“ im alten Essigkrug landen.<sup>6</sup>

Am Anfang der Geschichte leben Mann und Frau in einem Essigkrüglein. Sowohl das Innere als auch das Äußere des Menschen befinden sich in derselben Situation – beide sind sauer, scheinen schon zu versauern. Aber statt die Situation in der Einheit von Innen und Außen zu bessern, beginnt eine Schuldzuweisung. Mit der Schuldzuweisung zerbricht die Einheit zwischen Innen und Außen. Die Änderung der ungunstigen Lage kann zwar dennoch versucht werden, der dazu notwendige Ausgangspunkt ist aber bereits verdorben.

Das Märchen braucht nur noch ein kleines goldenes Vögelein – oder eben einen Fisch, der eigentlich ein verwunschener Prinz ist –, um die sich immer steigenden Wünsche des Menschen erfüllen. Es existiert irgend etwas wirklich außerhalb – ja fast jenseits der erfahrbaren Welt des Menschen, das dem Menschen alle seine Wünsche zu Wirklichkeit werden lassen kann. Bei *Mann und Frau im Essigkrug* wechseln sich das Innere und das Äußere im Wünschen ab. Die Gier nach immer mehr Haben ergreift den ganzen Menschen, während bei anderen Versionen der Geschichte vor allem die Frau – eben das Äußere – es ist, die den Mann – das Innere – anstachelt, die Wünsche bis ins Maßlose zu steigern. Man könnte aber mit Weinreb auch davon sprechen, daß sich das Äußere des Menschen, unabhängig davon, ob es sich um eine Frau oder einen Mann handelt, selbständig gemacht hat: „Wann ist eine Frau untreu? Wenn sie sich, wenn sich das Äußere selbständig macht, wenn sie Götzen nachläuft, wenn sich das Äußere als entscheidend sieht.“<sup>7</sup>

Weinrebs Interpretation von männlich und weiblich – „Das Weibliche ist das Haus, in dem das Männliche, das Verborgene, das Geheimnis wohnt“<sup>8</sup> – paßt genau zur dynamischen Steigerung des Märchens. Es wird eine Scheinwelt aufgebaut, die innerlich leer ist. Die Häuser werden zwar größer, aber ihre Bewohner entwickeln sich nicht wirklich mit. Ihr Wünschen geht nur nach einer Steigerung des Habens, wobei ihr Sein immer mehr auf der Strecke bleibt. Daher sind sie auch nicht fähig, in ihrer äußerlich gewachsenen Wirklichkeit Heimat zu finden, zu verweilen. Sie können in den Häusern nicht wohnen. Anstatt aber zu versuchen, innerlich zu wachsen, suchen sie ihr Glück in immer größeren Häu-

<sup>6</sup> Vgl. L. Bechstein, Märchen. Stuttgart 1992, 236-241.

<sup>7</sup> Weinreb (s. Anm. 2) 49.

<sup>8</sup> Ebd. 27.

sern, die immer mehr zu einer leeren Schein-Wirklichkeit des bloßen Habens werden.

Jeder Mensch ist zugleich männlich-weiblich, jeder Mensch befindet sich mitunter in der Situation des Essigkruges und wünscht dann, aus diesem sauren Krug herauszukommen. Wenn die Befreiung in einer Weise geschieht, in der die weiblich-äußere Seite des Menschen nicht versucht, das eigene Innere-Männliche mitzunehmen, wird sie wohl nie gelingen, mag das Weibliche, nach Weinreb das Haus, noch so prächtig sein. Es bleibt leer.

Es ist richtig, daß die *Frau* im Märchen sich nach einem besseren und größeren Haus, nach einer Hülle sehnt, in der sich angemessen wohnen läßt. Die Frau ist dabei aber sicher nicht einfach die unbescheidene Lebensgefährtin eines von ihr gegängelten Mannes, der sich nicht durchsetzen kann, weil ihm vielleicht einfach Mut und Phantasie fehlen. Viel sinnvoller wird dieses Märchen, wenn man das Weibliche als das Äußere eines Menschen – Mann oder Frau – sieht, das die Oberhand gewonnen hat und gar nicht mehr versucht, die eigene innere Seite kennenzulernen und auszudrücken. Wenn aber das Äußere nicht mehr bemüht ist, das Innere darzustellen, sondern eine leere Scheinwirklichkeit bildet, könnte man von der Lebenslüge reden: Jemand versucht mit allen Mitteln etwas zu scheinen, was er nicht ist. Die Hülle will plötzlich den Inhalt bestimmen. So gesehen ist die Grimmsche Fassung, die das unbescheidene Wünschen der Frau überläßt, deren Werkzeug der Mann wird, verstehbar, ohne als frauenfeindlich gelten zu müssen. Das Märchen eskaliert jedenfalls an dem Punkt, wo jedes Maß des Wünschens überschritten wird:

„Hoho! Das ist alles nicht genug!“ schrie die Frau in ihrem Eifer. „Wir wollen lieber Herrgott sein!“ Kaum aber hatte sie dies Wort ausgedeutet, so ist ein mächtiger Sturmwind gekommen, und ein großer schwarzer Vogel mit funkelnden Augen, die wie Feueräder rollten, ist zum Fenster hereingeflogen und hat gerufen, daß alles erzitterte: „Daß ihr versauern müßt im Essigkrug!“<sup>9</sup>

### *Die Genesis Erzählung im Vergleich zu dem Märchen*

„Die Schlange war listiger als alle Tiere des Feldes ...“ (vgl. Gen 3,1-13; 22-24). Obwohl es sich um zwei vollkommen verschiedene Erzählungen handelt, ist bei genauerem Hinsehen eine verblüffende Ähnlichkeit festzustellen:

1. Hier wie dort taucht der Wunsch auf, wie Gott zu sein. Dieser Wunsch gelangt aber keineswegs zu seiner Erfüllung: Während die Menschen aus dem paradiesischen Garten vertrieben werden und die Frucht vom Baum des Lebens nicht mehr erreichen können, landen Mann und Frau im Märchen nach der Äu-

<sup>9</sup> Bechstein (s. Anm. 6).

Berung dieses Wunsches wieder in ihrem alten Essigkrug.

2. Schuldabschiebungsmechanismen kommen in beiden Erzählungen vor: Im Märchen beschuldigen sich bereits am Anfang der Geschichte Mann und Frau gegenseitig, die „sauen“ Tage verursacht zu haben. In der Genesiserzählung wird auf die Frage von Jahwe Gott hin die Schuld jeweils dem Nächsten/der Nächsten weitergegeben.

3. In beiden Geschichten spielen Mann und Frau wichtige Rollen, so daß nicht umsonst gerade die biblische von vielen Autoren und Autorinnen als frauenfeindliche Erzählung interpretiert wurde, die in einer patriarchalen Welt entstanden ist:

Eva, die Frau, ist für die christlichen Theologen dieser Tradition der Anfang der Sünde in der Welt. [...] Sie ist das Einbruchstor für den Bösen, auf Grund ihrer Konstitution in großer Nähe und Konnaturalität zum Satan. Sie ist der Inbegriff der *Gefahr*. [...] So kommt es zur entsprechenden Symbolik, in der die Frau für Schwachheit und Sünde steht, der Mann für die Stärke des Guten.<sup>10</sup>

4. Mit Weinreb kann aber die Spannung zwischen Mann und Frau wieder in beiden Erzählungen anders gesehen werden, nämlich als innermenschliche Auseinandersetzung zwischen dem Inneren und Äußeren *eines* Menschen – wobei das Geschlecht eines Menschen für die Deutung dieser Geschichte keine bestimmende Rolle mehr spielt.

Im folgenden wird nun die im Punkt 4 angeklungene Interpretation auf die Genesisgeschichte angewendet, wobei auch auf das Märchen zurückgeblendet werden soll. Zuerst aber noch ein paar Gedanken zu den zwei Bäumen, die im Garten Eden stehen. Der Baum der Erkenntnis ist „lieblich anzusehen und begehrenswert“. Was der Mensch aber sehen kann, ist die äußere Gestalt des Baumes, das Erscheinende, und das erscheint ihm nun auch begehrenswert. „Der Baum der Erkenntnis ist die Vier im Verhältnis zur Eins vom Baum des Lebens. Und die Vier, heißt es, ist das Erscheinende, die Eins das Wesentliche.“<sup>11</sup> Der Baum der Erkenntnis hängt nach Weinreb mit dem Baum des Lebens zutiefst zusammen: „Die Vier vom Baum der Erkenntnis, das Zeitliche, ist weiblich; das Ewige, die Eins vom Baum des Lebens, ist männlich. Aber, heißt es, beide Bäume haben eine Wurzel, bilden eine Einheit.“<sup>12</sup> Versteht man die zwei Bäume von dieser Einheit aus, so spiegelt sich in ihnen die männlich-weibliche Einheit des Menschen wider. Letztlich ist es nur ein Baum: Wenn es den Menschen gelingt,

<sup>10</sup> G. Bachl, *Der beschädigte Eros. Frau und Mann im Christentum*. Freiburg i. B. 1989, 51.

<sup>11</sup> Weinreb (s. Anm. 2) 46.

<sup>12</sup> Ebd. 58.

nicht nur die schöne äußere Gestalt zu erkennen (Baum der Erkenntnis), sondern die Wirklichkeit dieses Baumes tiefer zu verstehen, so wird in seiner schönen Gestalt das verborgene Leben sichtbar, das die Früchte dieses Baumes erst wirklich begehrenswert macht.

Mit dem Ausgriff des Menschen nach Göttlichkeit zerstören nach Schüngel-Straumann die Menschen die Harmonie zwischen Gott und Mensch und zwischen Mann und Frau.<sup>13</sup> Sorge hingegen spricht vom Machtmißbrauch als wirklichem Sündenfall.<sup>14</sup> All diese Deutungen haben bestimmt ihre Berechtigung und Richtigkeit. Trotzdem möchte ich sie in Frage stellen: Greifen sie nicht zu kurz? Ist der Wunsch, göttlich zu werden, für sich gesehen sündig? Im Matthäusevangelium 5,48 lesen wir: „Seid ihr also vollkommen, wie euer himmlischer Vater vollkommen ist.“ Bei Lukas 3,36: „Seid barmherzig, wie euer Vater barmherzig ist.“ Außerdem spricht ja der Jahwist selbst davon, daß Jahwe Gott dem Menschen, als er ihn aus dem Erdboden formte, gleichsam seinen eigenen Atem einblies, um ihn zu einem lebendigen Wesen zu machen. Der jüngere Schöpfungsbericht aber nennt den Menschen sogar Abbild und Gleichnis Gottes (Gen 1,27). Allein der Wunsch nach Göttlichkeit kann also dem Menschen noch nicht als derart schwere Verfehlung angerechnet werden. Machtmißbrauch hingegen ist nicht Ursache der sündigen Situation, in der sich der Mensch findet, sondern Folge einer früheren Versuchung. Es geht, in Richtung von Weinreb gesehen, um die Abspaltung von Innen und Außen, um ein Sich-Veräußern in der Zeit, das immer weiter von der eigenen Personmitte wegführt und das dann vielerlei Folgen zeitigt, die als Sünde bezeichnet werden können; die Zeitlichkeit ist „dann wie eine Gottheit, ein Götze, er nimmt sie als einzige Wirklichkeit und verliert dadurch den Kontakt zum Ewigen“<sup>15</sup>. Das Äußere allein ist hohl und leer, wenn es die Verbindung zum Inneren verliert. Die innere Wirklichkeit hat sich vor ihnen, mit der Hinwendung zum äußerlich Erkennbaren, verborgen. Nur Äußeres haben sie sich mit der Frucht des Baumes der Erkenntnis angeeignet. Zugleich ist ihnen aber genau das, was das Äußere schön und begehrenswert macht, entschwunden.

„Wenn also das Ewige [Männliche, Innere] das Äußere, diese Erscheinung erfüllt, dann ist die Erscheinung erst echt da. Das Äußere allein ist nichts.“<sup>16</sup> Ist aber das Äußere leer bzw. nichts, so ist es ganz klar, daß diese leeren Hüllen im Märchen die Menschen nicht zufriedenstellen konnten. „Auch wir verwechseln

<sup>13</sup> Vgl. H. Schüngel-Straumann, Frau und Mann in den biblischen Schöpfungstexten. In: Gott schuf den Menschen als Mann und Frau. Salzburger Hochschulwochen 1988. Hg. P. Gordan. Graz 1989, 73-104.

<sup>14</sup> Vgl. E. Sorge, Religion und Frau. Weibliche Spiritualität im Christentum. Stuttgart 1985, 112.

<sup>15</sup> Weinreb (s. Anm. 2) 66.

<sup>16</sup> Ebd. 50.

manchmal ‚Haben‘ und ‚Erleben‘, und je unbefriedigter uns das ‚Haben‘ läßt, um so mehr müssen wir haben, um hoffentlich den Genuß zu ‚erleben‘, den wir ersehnen.“<sup>17</sup> Im immer größeren Haben bauten sich Mann und Frau Luftschlösser, die sie nicht bewohnen konnten, weil ihr tatsächliches lebendiges Sein im Grunde genommen im Essigkrug zurückgeblieben ist. Dorthin müssen sie auch am Ende der Geschichte wieder zurück. In der Genesiserzählung hingegen werden die Menschen nach ihrer Entscheidung für das Erkennbare, für die Hüllen, aus dem Paradiesesgarten vertrieben, damit sie nicht vom Baum des Lebens essen. Mit dem Zugang zum Inneren verlieren sie damit zugleich die Verbindung zum wirklichen, zum lebendigen Leben, das ja auch die Innenseite des Baumes der Erkenntnis war.

Im Fixiertsein auf rein Äußeres steckt vielleicht auch die Angst, am Ende doch nur leere Hüllen zu haben. Gerade diese Angst zwingt Menschen mitunter dazu, den Schein zu bewahren, sich keine Blöße zu geben. „Um lachen zu können, müßten Mann und Weib den Augenblick erkannt haben, das flüchtige Nu des Lebens schmecken können, das eigene Machtinteresse leicht nehmen.“<sup>18</sup>

Ist das Äußere mit seinem lebendig-atmenden Inneren verbunden, so kann es sich angstfrei zeigen, braucht seine Blöße nicht zu bedecken. Dann werden die Häuser zur Heimat des Menschen, denn „dort, wo man wohnt, ist Heimat, dort ist die Mutter das Wort, das Wort bei Gott. Warum ist das Wort bei Gott und Gott das Wort? Weil gerade hier eine Einheit von männlich und weiblich erwartet wird.“<sup>19</sup> In dieser Einheit von männlich und weiblich verliert die Zeit auch wieder an Bedeutung. Hier ist der Jüngste Tag, auf den Mann und Frau im Essigkrug warten müssen, schon da. „Ewig, meinen sie, sei unendlich, aber gerade das Gegenteil ist der Fall. Ewig ist innig, nah, alles ganz intim.“<sup>20</sup> Nicht das äußere Haben ist ausschlaggebend, um dieses Glück der Ewigkeit zu erfahren, sondern die Intimität einer ehrlichen Begegnung, bei der der Mensch mit seiner weiblichen Seite so erscheinen kann, daß sein Inneres miterkannt werden kann, ohne daß sich der Mensch entblößt fühlt und schämt.

---

<sup>17</sup> Kast (s. Anm. 1) 34.

<sup>18</sup> Bacht (s. Anm. 10) 88.

<sup>19</sup> Weinreb (s. Anm. 2) 43.

<sup>20</sup> Ebd. 67.

**LITERARISCHE DARSTELLUNG ALS EXEGETISCHES WERKZEUG  
EINE METHODOLOGISCHE ANNÄHERUNG AN DIE ANALYSE  
BIBLISCHEN ERZÄHLENS (GEN 18-19)**

ROBERT I. LETELLIER

Die vorliegende Abhandlung soll aufzeigen, wie eine Reihe von Aspekten aus der Literaturwissenschaft und ihre praktische Anwendung im alten Hebräertext mithelfen können, Struktur, Funktion und Interpretation der Pentateuch-Geschichten zu erklären.<sup>1</sup> Oft kann man – was das Bibellese betrifft – eine gewisse Abneigung oder Unlust feststellen, die vielleicht aus einer tiefsitzenden Assoziation der Schriften mit den trockenen, moralisierenden und langweiligen Gottesdiensten oder aus dem Gefühl, die Texte nur allzu gut zu kennen, herührt. Viele der Geschichten aus der Bibel sind so vertraut, daß es schwierig ist, sich ihnen mit frischem Enthusiasmus zu nähern. Die Technik der historisch-kritischen Methode, die in der Bibelwissenschaft so lange dominiert hatte, sah im Text nur ein unzulängliches Hilfsmittel, um Entstehungsort und Entstehungszeit des Textes zu erforschen und festzustellen, wie viele Vereinfachungen darin zu finden seien. Literarische Betrachtungsweisen der neueren Zeit haben sich jedoch den Texten selber mit Hilfe der Technik der Erzählkunst und Poetik genähert und – indem sie eine literarische Reaktion auf den Text fordern und eben diese als einen Wert an sich anerkennen – begonnen, dem Lesen der allzu bekannten Geschichten wieder mehr Freude abzugewinnen. Wenn man beide Betrachtungsweisen – historisch-diachron und literarisch-synchron – kombiniert, kann man einen sehr befriedigenden Prozeß des Lesens und Reagierens in Gang setzen und die alten Geschichten, z. B. aus dem Buch Genesis, mit Hilfe eines fruchtbaren Zusammenspiels der Methoden zu neuem Leben erwecken. Zu Beginn dieses Jahrhunderts hatte Gunkel<sup>2</sup> bereits zu erforschen begonnen, in welchem Ausmaß das Alte Testament Elemente von altem Erzählgut (Märchen) enthielt, und weitere Studien verwendeten dann vergleichende Methoden, die nun eine Beziehung zwischen der Bibel und der Volkskultur aufbauten.<sup>3</sup> Man nahm an, daß sie die patriarchalischen Erzählungen aus Geschichten über Götter oder aus Legenden entwickelt hatten, die das Stammesgedächtnis bewahrten und die, bevor das Land dauerhaft in Besitz genommen wurde, übermittelt wurden. Das Erkennen beispielsweise der Rolle von göttlichen Wesen wie der En-

<sup>1</sup> Vgl. Kap. IV meines Buches *Day in Mamre, Night in Sodom: Abraham and Lot in Genesis 18 and 19*. Leiden 1995.

<sup>2</sup> Vgl. von H. Gunkel *Die Sagen der Genesis* (1901) und *Das Märchen im Alten Testament* (1917).

<sup>3</sup> J. G. Frazer, *Folklore in the Old Testament*. London 1919.

gel in den Geschichten von anderen Literaturen – der Sumerer, Akkadier, Hettiter, Ugariten und Ägypter – ist eine historische Einübung, die auf die Wiederkehr dieser Art von Geschichten aufmerksam macht und in Hinblick auf das Entstehen verschiedener Völker hilft<sup>4</sup>, eine ideologische oder theologische Bedeutung herauszuziehen; Engel sind ja göttliche Boten, die auf den Willen Gottes hinweisen.<sup>5</sup> Und tatsächlich, die ersten elf Kapitel des Buches Genesis sind ein Versuch, die Ursprünge der Welt, der Natur, der menschlichen Rasse und der Kultur zu erklären.<sup>6</sup> Die Mythen erstrecken sich hinein bis in die Geschichten der Patriarchen und deuten an, daß es im alten Israel ein reiches Substrat an Volkskultur gab, von dem im Pentateuch nur ein Bruchteil überlebt hat. Die verschiedenen Geschichten (wie Gen 18-19) stellen trotzdem ein einheitliches Ganzes dar. Verschiedene, voneinander unabhängige Geschichten und Themen sind ineinander verwoben, und das scheint in jedem Fall eine literarische Leistung, für die sich eine genauere Analyse bezahlt macht und die ein beinahe symbiotisches Gefüge von Handlung, Struktur, Symbol und Motiv enthüllt. Man hat vorausgesetzt, daß der Autor bzw. Redaktor des Pentateuch eher ein Historiker als ein Schriftsteller gewesen ist und in der Art und Weise anderer damaliger Historiker wie des Griechen Herodot die bekannte Tradition der Volkskultur in seine Geschichtsbetrachtung eingebaut hat.<sup>7</sup> In welchem Ausmaß er bestehendes Erzählgut an gängige Motive angepaßt hat, kann weder mit Sicherheit festgestellt noch bewiesen werden, aber ihre Präsenz in den Geschichten, ihre gelungene Interpretation weist doch auf eine innovative Anpassung des Erzählmaterials hin, die eine erzählerische Absicht verrät. So entstand im Exil eine Tendenz, eine Figur aus dem Erzählgut des Volkes in eine Person von heroischer Dimension zu verwandeln, wie Abraham, der zu Gottes auserwähltem Freund erkoren wurde und ausgestattet war mit verschiedenen Gaben und Verheißungen, vor allem durch die Gnade zahlreicher Nachkommenschaft und durch das Erbe des Landes (vgl. Gen 18; 19; 51,2; 63,16). Die Gefahr besteht immer, daß man eine komparatistische Untersuchung von mythologischem Material als Selbstzweck betreibt. Es haben aber in diesem Jahrhundert Erkenntnisse aus der Mythologie, Psychologie, Anthropologie, Soziologie und Komparatistik die biblischen Studien bereichert und neue Fakten und Untersuchungsmethoden eine transhistorische Interpretation des Textes ermöglicht.

<sup>4</sup> R. Kuntzmann, *Le symbolisme des jumeaux au Proche-Orient ancien*. Paris 1983.

<sup>5</sup> D. Irvin, *Mytharion. The Comparison of Tales from the Old Testament and the Ancient Near East*. Neukirchen-Vllyn 1978.

<sup>6</sup> W. G. Lambert, *Old Testament Mythology in its Ancient Near Eastern Context*. Congress Volume. Jerusalem 1986. Leiden 1988.

<sup>7</sup> J. van Seters, *The Primal Histories of Greece and Israel Compared*. In: *ZAW* 100 (1988) 167-182.



Der Gattung des Märchens liegt der Archtypus zugrunde. Liest man Gen 18-19 als ein episches Ganzes, wird man begreifen, daß vieles von der Aussagekraft aus einer Erinnerungsfähigkeit kommt, die sich aus der Vertrautheit mit Grundmustern bzw. dem Erkennen derselben in den verschiedenen Episoden der Erzählung ergibt. Die Geschichte zeigt in ihren verschiedenen Abschnitten Parallelen zu Typen, Situationen und Motiven, die auch in anderen Kulturen des Altertums zu finden sind<sup>8</sup>, die ein Teil des weiten unbewußten literarischen Erbes geworden sind, welches aus der wiederholten Beobachtung kommt, daß überall in den Mythen und Märchen der Weltliteratur bestimmte Motive entstehen.<sup>9</sup> Die emotionale Bedeutung, die durch diese Art von Literatur gewonnen wird, geht weit über die genau definierte Bedeutung der Semantik, des Stils und der Sprachstruktur hinaus, wühlt im Leser den „psychischen Bodensatz von unzähligen Erfahrungen der gleichen Art“<sup>10</sup> auf, der von den Vorfahren herrührt, ein Lager unbewußten menschlichen Erbes, das man als völkisches Gedächtnis der Erfahrung kennt, welches die Symbole und Motive der Dichtung prägt. Die Realität handelt vom größeren Leben, das dem Individuum in verschiedener Weise vermittelt wird; eine der wichtigsten davon ist die Literatur wegen ihrer Sprachdichte und ihres Ausdrucks. Dieser psychologische Aspekt beim Studium der Literatur ist wertvoll, weil er dem Leser hilft, die verschiedenen poetischen Erfahrungen mit einem Vorgang in Verbindung zu bringen, der befreiend wirken kann und die Persönlichkeit an Menschlichkeit gewinnen läßt.<sup>11</sup> Diese Erkenntnisse sind von besonderer Bedeutung, wenn man die vielen Elemente von archetypischen Bildern in Gen 18-19 betrachtet.<sup>12</sup> Die Geschichte behandelt auf verschiedenen Ebenen zahlreiche Begriffe von Befreiung (vom Bösen, von Zerstörung, von Unfruchtbarkeit, von Furcht, von sozialen Tabus), und zwar stets innerhalb eines überlieferten Kontexts von Bildern aus der Familie, in der Vaterschaft (von Gott, von Abraham, von Lot) und Mutterschaft (von Sarah, von Lots Töchtern), in Beziehung stehend mit dem Begriff von Kindheit und Abhängigkeit (nämlich Abrahams von Gott, Lots von den zwei Engeln sowie jener der Töchter Lots von ihrem Vater). Das Lesen dieser Kapitel ist eine Konfrontation mit den Begriffen von Befreiung und Familienbeziehung in ihren verschiedenen Formen. Der Leser wird mit den poetischen Begriffen in Kontakt gebracht, die zutiefst zur menschlichen Situation gehören. In diesem Prozeß

<sup>8</sup> C. Gordon, *Before the Bible. The Common Background of Greek and Hebrew Civilization.* London 1962.

<sup>9</sup> C. G. Jung, *Civilization in Transition.* London 1956.

<sup>10</sup> C. G. Jung, *On the Relation of Analytical Psychology to the Poetic Art (1922).* In: *Contributions to Analytical Psychology.* London 1928.

<sup>11</sup> M. Bodkin, *Archetypal Patterns in Poetry.* London 1934.

<sup>12</sup> H. Gunkel, *The Legends of Genesis.* New York 1964.

scheint es sehr wichtig, die Rolle des Märchens (der Volkserzählung) in der biblischen Erzählung zu verstehen. Viele dieser alten Geschichten wurden verwendet und adaptiert durch „einen besonderen literarischen Künstler“<sup>13</sup> und in etwas Neues eingebaut, wobei sich die Volkserzählung zur literarischen Gattung wandelte: Diese Geschichten sind kurz, hängen von unerwarteten Situationen ab, um das Erinnern zu erleichtern, und sind amoralisch in ihrer Art.<sup>14</sup> Das Herinnehen und Integrieren von selbständigen, unabhängigen Geschichten in einen größeren literarischen Kontext folgt einem Prozeß, der als „gerechtfertigte Einschlebung“<sup>15</sup> bekannt ist. Ein Beispiel für diese Technik ist Gen 18,17-23.

Indem man V. 22 entfernt, der eine Verbindung mit der vorausgehenden Erzählung darstellt, steht die Geschichte vollständig und unabhängig da. Ihr vorrangiges Motiv ist typisch für die volkstümliche Erzählung – die Erhöhung des nationalen Helden. Das nächste Anliegen ist es, die Verruchtheit der Stadt Sodom offenzulegen. Beide Anliegen werden stilistisch betont in den wiederholten Anrufungen Abrahams und den „Antworten“ Gottes, jedesmal beinahe mit den gleichen Worten.

Wenn man von den späteren theologischen Absichten einer prophetischen und rabbinischen Lehre absieht, ist die Zielvorstellung amoralisch, weil sie eher die Größe Abrahams als die Gnade Gottes illustriert, des gleichen Gottes, der in den Erzählungen vom alten Indien bis zum mittelalterlichen Europa mit erstaunlicher Beharrlichkeit auftaucht. In diesem Licht gesehen, lehrt die Geschichte nicht so sehr etwas über Gott, sondern erzählt von einem Helden, der so groß war, daß er von Gott selbst bekommen konnte, was er wollte.

Auf diese Weise werden mythische Motive in eine Geschichte hineingenommen, um besondere Bedeutungsnuancen zu erzielen und um alte Motive, volkstümliche Elemente zu überliefern, die aus früheren, unabhängigen Quellen überlebt haben, die als Sinnträger verwendet wurden, um die Textur der Erzählung zu bereichern, und die den Einfluß der dichterischen Imagination auf die Volkserfahrung widerspiegeln. Es ist auch wichtig, Geschichten von literarischen Motiven zu unterscheiden, Elemente, die zwar Teil der Handlung, aber weniger umfangreich als die Geschichte selber sind. Motive sind eine besondere Situation oder Handlung von eingeschränkter Dauer und Wirkung und kein dominierender Begriff wie ein Thema. Daher enthalten breite narrative Bewegungen (oder traditionelle Episoden) kleinere Elemente (Restelemente), die

<sup>13</sup> I. Wood, Folktales in OT Narratives. In: JBL 28 (1965) 1-19.

<sup>14</sup> T. L. Thompson, The Origin Tradition of Ancient Israel. Sheffield 1987.

<sup>15</sup> M. C. Astour, Tamar the Hierodule. An Essay in the Method of Vestigal Motifs. In: JBL 85 (1966) 185-198.

Verbindungen in der Geschichte herstellen und als „gerechtfertigte Einschübe“ verwendet werden, um symbolische Andeutungen zu machen.

Die Motive der Handlung in Gen 18-19 können folgendermaßen aufgelistet werden:

1. Gott erscheint (Theophanie) in Gestalt eines Sterblichen (Verwandlung) (18ff).
2. Prohezeiung der Geburt eines Kindes (Verkündigung) (18,10).
3. Gott als Helfer (18,10; 19,16).
4. Gott in Verkleidung belohnt Gastfreundschaft und bestraft Ungastlichkeit (18f).
5. Die Niedrigen werden erhöht und die Hochmütigen bestraft (18,10; 19,24-29).
6. Engel unterhielten Ahnungslose (18,1-9).
7. Einem reichen, kinderlosen Mann wird ein Sohn geboren (18,10).
8. Empfängnis durch göttliches Eindringen (18,10).
9. Freigebigkeit belohnt durch die Geburt eines Kindes (18,10).
10. Unübliche Empfängnis im hohen Alter (18,11f).
11. Bestrafung von persönlicher Beleidigung Gottes (18,21; 19,13).
12. Ungläubigkeit bestraft (19,11).
13. Arroganz heimgezahlt (19,11).
14. Der Stolz der Menschen wird durch das Eingreifen Gottes zerstört (19,24f).
15. Sexuelle Sünden bestraft (19,11).
16. Erblindung als Strafe (19,11).
17. Leid als Strafe für eine Sünde (19,13.24f).
18. Ausgeburt der Natur als Bestrafung (19,14f).
19. Lebenserhaltung während einer Not (19,16b.17).
20. Eintritt in das Reich der Finsternis (19,1-13).
21. Verbote und Verwandlungen (Steinsäule) (19,26).
22. Neues Leben nach Läuterung (19,30-38).
23. Das ursprüngliche Trinken von Wein (19,33).
24. Täuschung im Bett und primitiver Inzest (19,33-36).
25. Ätiologische Erklärungen (18,12; 19,37f).
26. Erklärung benennen (19,22b.26).

Die Kategorisierung enthält Wiederholungselemente. Wenn der „Mythos“ eine tiefe Wahrheit von ursprünglicher menschlicher Erfahrung ausdrückt, und die Entwicklung eines Mythos in erzählerischer Form ein Symbol ist, wird man erkennen, daß diese verschiedenen Kategorien miteinander in Beziehung stehen, ja einander sogar subsumieren. Das Motiv ist ein aufbauendes Element von traditionellen Episoden, und die eingefügten Geschichten werden oft um ein Symbol oder einen Cluster von Bildern aufgebaut, die zurückweisen auf eine ursprüngliche Wahrheit der mythischen Erfahrung, die die Geschichte in ihrer

tiefsten Dimension bietet. Daher sind Erzählung, Thema, Motiv, Bilder und Symbole Elemente einer mythischen Betrachtung des geschichtlichen Verlaufs im allgemeinen: des leidenschaftlichen Interesses Gottes an den Angelegenheiten der Menschen. All die verschiedenen Erzählungen und volkstümlichen Elemente werden in das Gewebe der Geschichte gewoben. Einige der Themen dominieren bei der Entwicklung der Geschichte – wie die entscheidenden Besuche von übernatürlichen Wesen; andere Themen sorgen für den Sinnrahmen der ganzen Geschichte – wie das Konzept der bösen Stadt Sodom. Einige traditionelle Episoden wiederum dominieren nur einen eingeschränkten Teil der Geschichte – wie die Ankündigung der wundersamen Geburt oder die Zerstörung der sündhaften Stadt oder die Errettung eines übriggebliebenen Gerechten. Andere Bilder sind streng lokalisiert, z. B. das Bestrafen durch Blindheit, die Verwandlung in eine Salzsäule, die Täuschung im Bett oder Inzest. So verbinden sich Handlung, Motiv und traditionelle Episode mit dem Thema und dem Bild in der immer dichter werdenden Erzähltextur.

Alles arbeitet hin auf eine einheitliche literarische Absicht: eine Geschichte zu erzählen mit einer Botschaft, besonders mit einer theologischen über Gott und seine Beziehung zur Menschheit, als Vater und Richter der ganzen Welt. Modernes Literaturverständnis trägt dazu bei, den alten und komplex aufgebauten Text zu erhellen, einen Text allerdings, der beachtliche erzählerische Leistung und großes strukturelles Talent verrät.

Aus dem Englischen von Elisabeth Thumer

## DER LOGOS UND SEIN(E) ZEUGE(N)

### JOH 1,1-18: DAS JOHANNES-EVANGELIUM IN VERDICHTETER FORM

MARTIN HASITSCHKA

1 Im Anfang war der Logos,  
und der Logos war zu dem Gott hin,  
und Gott war der Logos.

2 Dieser war im Anfang zu dem Gott hin.

3 Alles ist *durch ihn* (den Logos) *geworden*,  
und ohne ihn wurde auch nicht eines  
(von dem), was geworden ist.

4 In ihm (dem Logos) war Leben,  
und das Leben war das *Licht der Menschen*,  
5 und das Licht *leuchtet* in der Finsternis,  
und die Finsternis  
hat es *nicht ergriffen*.

6 Es trat auf ein Mensch,  
gesandt von Gott her,  
sein Name war Johannes.

7 Dieser kam zum Zeugnis,  
damit er Zeugnis ablege über das *Licht*,  
damit alle *glaubten* durch ihn.

8 Nicht war jener das Licht, sondern  
damit er Zeugnis ablege über das Licht.

9 Er (der Logos) war das wahre *Licht*,  
das *erleuchtet jeden Menschen*,  
kommend in die Welt.

10 In der Welt war er,  
und die Welt ist *durch ihn geworden*,  
und die Welt *erkannte ihn nicht*.

11 In das Seine kam er,  
und die Seinen *nahmen ihn nicht auf*.

12 Alle aber, die ihn aufnahmen,  
denen gab er Vollmacht, Kinder Gottes zu  
werden,  
den *Glaubenden* an seinen Namen,  
13 die nicht aus (dem) Geblüt,  
und nicht aus (dem) Willen des Fleisches,  
und nicht aus (dem) Willen des Mannes,  
sondern aus Gott geboren sind.

14 Und der Logos  
ist Fleisch geworden  
und hat gezellet unter uns,  
und wir haben  
*geschaut* seine Herrlichkeit,  
(eine) Herrlichkeit  
als (des) *Einzigen*  
vom Vater her,  
voll *Gnade* und *Wahrheit*.

15 Johannes legt Zeugnis ab über ihn  
und er hat gerufen, sagend:  
Dieser war (es),  
von dem ich sagte:  
Der nach mir Kommende  
ist vor mir (da) gewesen,  
denn eher als ich war er.

16 Denn aus seiner *Fülle*  
haben wir *alle* empfangen,  
und (zwar) Gnade über Gnade;  
17 denn das Gesetz  
wurde durch Mose gegeben,  
die *Gnade* und  
die *Wahrheit* ist durch Jesus  
Christus geworden.

18 Gott hat niemand  
jemals *gesehen*;  
(der) *Einzige*, (der) *Gott* (ist),  
der Seiende zur Brust des *Vaters* hin,  
jener hat Kunde gebracht.

Der „Prolog“ des Johannesevangeliums beeindruckt die Leser nicht nur durch die großen, ja gewaltigen Aussagen über Jesus Christus, sondern auch durch seine feierliche, fast hymnische Sprache. Die folgenden Beobachtungen wollen zeigen, daß der Zugang zu diesen „verdichteten“ Christusaussagen wesentlich auch durch Menschen erschlossen wird, die als Zeugen für sie eintreten. Diesen Beobachtungen liegt die hier vorgeschlagene Gliederung und die wortgetreue Arbeitsübersetzung zugrunde.

### *1. Problemstellungen*

Vielfach wird Joh 1,1-18 als „Prolog“ oder „Proömium“ im Sinne der antiken Literatur bezeichnet. Sind solche literarischen Gattungsbezeichnungen zutreffend? Bezüglich der Einheitlichkeit des Textes wird in der exegetischen Forschung oft behauptet, daß ihm ein hymnisches Logos-Lied zugrundeliegt, das in verschiedener Weise redaktionell durch Zusätze und Prosaeschiebe erweitert wurde. Aber ist dieser Text nun, auch wenn man zugibt, daß er nicht aus einem Guß ist, als literarisches Konglomerat zu bewerten? Läßt er sich in seiner vorliegenden Gestalt nicht auch als kunstvolle literarische Einheit begreifen?

### *2. Literarische Detail- und Gesamtbeobachtungen*

#### *2.1 Stilfiguren*

Die „Kettenanschlüsse“<sup>1</sup>, die Wiederholungen (Begriffe, Partikeln)<sup>2</sup> sowie ein Chiasmus<sup>3</sup> bewirken einen je spezifischen literarischen Rhythmus. Wiederholungen ganzer Satzteile<sup>4</sup> verleihen einer Aussage besonderen Nachdruck. Verstärkte Negationen<sup>5</sup> heben die Bedeutung der göttlichen Initiative hervor.

---

<sup>1</sup> Solche Kettenanschlüsse finden sich besonders in V. 1 („war der Logos, und der Logos war zu dem Gott hin, und Gott war“) und VV. 4-5 („war Leben, und das Leben war das Licht der Menschen, und das Licht leuchtet in der Finsternis, und die Finsternis hat“). Der am Schluß einer Aussage stehende Begriff wird zu Beginn der nächsten wieder aufgegriffen.

<sup>2</sup> In VV. 9-10 wird viermal der Begriff „Welt“ (Kosmos) wiederholt, in VV. 1-2 viermal das durative „war“, in VV. 4-5 und 14 je dreimal das die Aussagen verbindende „und“.

<sup>3</sup> V. 3 ist so aufgebaut: Subjekt („alles“) – Prädikat („geworden“) – Prädikat („wurde“) – Subjekt („eines“).

<sup>4</sup> Wiederholungen ganzer Aussagen finden sich in: V. 2 (Wiederholung der Aussage von V. 1), V. 3 („[von dem,] was geworden ist“), V. 8 („sondern damit er Zeugnis ablege über das Licht“).

<sup>5</sup> Diese zeigen sich in V. 13 („die nicht aus [...] nicht aus [...] nicht aus [...], sondern aus Gott geboren sind“), aber auch in V. 18 („niemand jemals“).

## 2.2 Einbeziehung des Lesers

Dies geschieht speziell durch Aussagen im Präsens (V. 5: „leuchtet“, V. 9: „erleuchtet“) und durch die Aussagen im Wir-Stil (V. 15: „wir haben geschaut“; V. 16: „wir alle haben empfangen“).

## 2.3 Bleibende Unschärfen

Sie zeigen sich in V. 5 (das mit „ergreifen“ übersetzte Verbum kann interpretiert werden im Sinne von begreifen/erfassen, aber auch im Sinne von ergreifen/überwältigen), in V. 11 (wer ist mit „das Seine“ und „die Seinen“ gemeint?), in VV. 1.18 (wie ist das artikellose „Gott“ zu interpretieren?) und nochmals in V. 18 (mit dem Verbum „Kunde bringen“/„erzählen“ ist kein Objekt verbunden; wovon eigentlich bringt der Logos Kunde?).

## 2.4 Hauptgliederung und literarische Bewertung von VV. 6-8 und 15

Eine Gliederung von 1,1-18 in zwei Hauptteile, VV. 1-13 und 14-18, empfiehlt sich aus drei Gründen:

(a) Der Begriff „Logos“ wird nur in V. 1 und 14 verwendet.

(b) Ein Wechsel im sprachlichen Stil findet statt. In VV. 1-13 wird proklamatorisch über den Logos gesprochen, indem (im „Er-Stil“) sein Wesen und Wirken dargestellt wird. VV. 14-18 enthält bekennnishaft das Zeugnis von Menschen, die dem Logos begegnet sind und die (im „Wir-Stil“) sagen können: Er hat unter uns gewohnt, und wir haben seine Herrlichkeit geschaut.

(c) Sowohl 1-13 als auch 14-18 haben im Mittelteil Aussagen über Johannes: VV. 6-8 und 15. Diese werden im Sinne der diachronen (historisch-kritischen) Exegese häufig als spätere „Einschübe“ in einen vorgegebenen Logoshymnus bezeichnet. Bei synchroner Textbetrachtung (Untersuchung der literarischen Struktur und Gesamtaussage des Textes in seiner vorliegenden Gestalt) zeigt sich jedoch, daß diese Verse kunstvoll in den Kontext eingebettet sind.

VV. 6-8 sind umrahmt durch folgende Themen und Ausdrücke: Durch den Logos ist alles bzw. der Kosmos „geworden“ (V. 3 und V. 10); er ist (in der Gegenwart scheinendes und leuchtendes) „Licht“ für die Menschen (VV. 4-5 und V. 9) und stößt auch auf Unverständnis und Ablehnung (V. 5 und VV. 10-11). Wenn gesagt wird, daß jene, die ihn aufnehmen, die Glaubenden sind (V. 12), so klingt mit: Bei diesen hat die Zeugnistätigkeit des Johannes (V. 7) zum Erfolg geführt.

V. 15 ist gleichfalls umrahmt durch charakteristische Worte und Wendungen: Der Logos ist der „Einzige“ (V. 14 und V. 18); er ist vom „Vater“ her und zu ihm hin (V. 14 und V. 18), und durch ihn wird uns „Gnade“ und „Wahrheit“

geschenkt (VV. 14 und 16-17). V. 15 ist auch umrahmt durch Aussagen in der Wir-Form (V. 14: „wir haben geschaut“; und V. 16: „wir alle haben empfangen“), durch die Verben „schauen“ und „sehen“ (V. 14 und V. 18) sowie durch den Gedanken der Unerschöpflichkeit (V. 14: „voll“; V. 16: „Fülle“).

Diese Beobachtungen zeigen, daß VV. 6-8 und V. 15 nicht einfach als spätere „Einschübe“ bewertet werden können. Beide Stellen sind sorgfältig eingefügt in die Gesamtkomposition des Prologs und durch Umrahmungen literarisch hervorgehoben. Warum aber gehört zu den in hymnischer Form gebrachten, theologisch tiefen und zeitlosen Aussagen über den Logos auch der zweimalige Hinweis auf Johannes, den Zeugen? Diese Frage soll im Abschnitt 3 aufgegriffen werden.

### 2.5 Enge Verknüpfung des „Prologs“ mit dem übrigen Joh-Ev

Aufgrund seiner feierlichen, fast hymnischen Sprache scheint Joh 1,1-18 sich in der Tat wie eine Art Proömium vom übrigen Evangelium abzuheben. Dafür spricht auch der nur hier verwendete Logosbegriff. Andererseits ist 1,1-18 eng mit dem Folgenden verbunden, wie es sich vor allem aus zwei Beobachtungen ergibt:

(a) Zwischen V. 18 und dem Beginn von V. 19 („Und dies ist das Zeugnis des Johannes“) ist eigentlich kein richtiger literarischer Einschnitt.

(b) Johannes der Täufer spielt sowohl 1,1-18 als auch in den anschließenden Texten eine Rolle. VV. 6-8 enthalten bereits Anklänge an das, was in VV. 19-28 („erster Tag“<sup>6</sup>) dargestellt wird<sup>7</sup>, und die Aussage von V. 15 wird fast wörtlich in V. 30, einer Stelle innerhalb der Einheit von VV. 29-34 („zweiter Tag“) aufgegriffen.

Im Grunde kann man von einer zweiteiligen Eröffnung des Joh-Ev sprechen: 1,1-18 und 1,19-51 (eng damit verbunden ist 2,1-11). 1,1-18 beschreibt in hymnischer Weise und auf tieferer theologischer Reflexionsebene, für wen Johannes (der Täufer) Zeugnis gibt, 1,19-2,11 stellt auf narrativer Ebene seine Zeugnistätigkeit und das erste Auftreten Jesu dar. Literarisches „Bindeglied“ zwischen beiden Eröffnungsteilen ist also die Gestalt des Johannes<sup>8</sup>.

<sup>6</sup> Der ganze Abschnitt 1,19-2,11 läßt sich nach einem Tagesschema gliedern, das den Zeitraum von einer „Woche“, der ersten großen Woche im Wirken des irdischen Jesus, ergibt.

<sup>7</sup> In V. 8 wird eigens betont, daß Johannes nicht selbst das Licht ist. Ähnlich wehrt Johannes in V. 20 messianische Erwartungen ab, indem er nachdrücklich bekennt, daß er nicht der Christus ist (vgl. auch 3,28). Indirekt kommt an diesen Stellen zum Ausdruck, daß Johannes innerlich so von jenem erfüllt ist, für den er Zeugnis gibt, daß er ihm zum Verwechseln ähnlich wird.

<sup>8</sup> Schematisch dargestellt: VV. 6-8->; V. 15->; VV. 19-28->; VV. 29-34->.



### 3. Der Prolog als Lese- und Handlungsanweisung

Der Prolog ist ein Modell, eine Kurzfassung des Joh-Ev. Er enthält dieses in „verdichteter“<sup>9</sup> Form. Bleiben wir bei der vertrauten Auffassung, daß der Prolog eine Art Hymnus ist, so läßt sich vielleicht folgende Unterscheidung vornehmen: Im ersten Teil ist er eine Arie, im zweiten Teil singt ein Chor.

Der Prolog gibt eine Lese- und Handlungsanweisung zum Joh-Ev. Die Leseanweisung betrifft die Person Jesu. Alles, was das Joh-Ev von seinem irdischen Wirken berichtet, steht unter dem Vorzeichen seiner singulären Gottesbeziehung, wie sie der Prolog beschreibt. Bereits im Prolog klingt auch an, daß das Joh-Ev die Leser/innen nicht nur informieren, sondern auch zum Glauben motivieren bzw. sie im Glauben vertiefen will (vgl. 19,35; 20,30-31). Eine Handlungsanweisung gibt der Prolog, indem er exemplarisch zeigt, wie jene, die zum Glauben gefunden haben, in das Christusbekenntnis einstimmen und so zu Zeugen für Christus werden. Christusglaube manifestiert sich im Bekenntnis und Zeugnis und bleibt nicht Privatsache.

Das folgende Schema möchte die Verbindungslinien zwischen dem Johanneprolog, dem übrigen Johannesevangelium und unserer gegenwärtigen Situation aufzeigen.

#### Der Prolog

##### 1. Teil (1,1-13)

Der hymnische Bericht über den Logos wird ergänzt durch das Wirken des Zeugen.

Durch ihn sollen Menschen zum *Glauben* gelangen.

Jenen, die den Logos aufnehmen und glauben, wird Leben / Gotteskindschaft zuteil.

##### 2. Teil (1,14-18)

Die *Glaubenden* kommen zu Wort und bekennen: wir haben geschaut, wir haben empfangen, wir können bezeugen und stehen dafür ein, daß Jesus identisch ist mit dem göttlichen Logos.

Die ersten Augenzeugen stimmen in das Zeugnis des Johannes ein und bestätigen es.

<sup>9</sup> „Verdichtet“ meint sowohl komprimierte Ausdrucksweise als auch dichterisch gehobene Sprachform.

**Das Johannesevangelium und „Wir“**  
Der „1. Teil“ ist das schriftliche Evangelium.

Sein Verfasser ist nicht bloß Schriftsteller, sondern Augenzeuge. Hinter ihm steht eine Wir-Gruppe (21,24). Er berichtet vom irdischen Jesus, seinem Tod und seiner Auferstehung und versteht sich als *Zeuge* für ihn. Durch sein Buch sollen die Leser/innen zum *Glauben* bewegt werden (19,35; 20,30-31).

Den Glaubenden, die sich aufgrund dieses Buches auf Jesus einlassen, ist ewiges Leben zugesichert.

Den „2. Teil“ bilden wir.

Die Leser/innen, die zum Glauben motiviert wurden, kommen zu Wort und bekennen: *wir* haben geschaut, *wir* haben empfangen. Mit ihrem Bekenntnis stimmen sie ein in das Christuszeugnis des Evangeliums.

Durch Glaubende, die sich zu Jesus bekennen und auf ihr Wort hin sollen andere, ja letztlich die ganze Welt, zum Glauben finden (17,20-23).

Sowohl für den Prolog als auch für das ganze Johannesevangelium gilt: Das gelebte und glaubwürdige Zeugnis für Christus (ideale Modellgestalt für den Zeugen ist Johannes der Täufer) spielt eine wesentliche Rolle bei der Weitervermittlung des Glaubens. Dieser Glaube bleibt nicht Privatangelegenheit, sondern führt aus innerer Dynamik zum Christusbekenntnis, wodurch wieder andere zum Glauben motiviert werden können.

Der hymnische Text des Johannesprologs und das Johannesevangelium als literarisches Werk führen nicht einfach „von selbst“ zur religiösen Gewißheit und zum Glauben, sondern nur, wenn es auch Menschen gibt, die überzeugend sagen können: Ja, es stimmt, und wir selbst haben seine Herrlichkeit geschaut, und aus seiner Fülle haben wir alle empfangen.

## APULEIUS ALS ISISJÜNGER IM RAHMEN DER ERZÄHLSTRUKTUR SEINES ROMANS

KARLHEINZ TÖCHTERLE

Der Roman des Apuleius aus dem zweiten nachchristlichen Jahrhundert hat erst neuerdings von seiten der Forschung die ihm zukommende Aufmerksamkeit erlangt. Es ist zu hoffen, daß diese Aufwertung auch ein breiteres Publikum erreicht. Einige seiner Aspekte in dem hier gegebenen Rahmen vorzustellen, möge ein kleiner Beitrag dazu sein.

Zur Gattung des antiken Romans insgesamt hielt die Klassische Philologie auch sonst die längste Zeit ziemliche Distanz – man nahm ihn nicht ernst und konnte sich hier auf das Einverständnis mit der antiken Literaturkritik berufen. Macrobius, somn. 1,2,8 disqualifiziert die Gattung, wobei er sie mit der Komödie verbindet, als reine Unterhaltungsliteratur (*quod solas aurium delicias profitetur*), die der philosophische Traktat *e sacrario suo in nutricum cunas eliminat* („aus seinem Heiligtum zu den Wiegen der Ammen verstößt“). Er nennt in diesem Zusammenhang auch zwei Verfasser solcher Ammenmärchen, nämlich *Arbiter*, also Petron, den Verfasser der *Satyrice*, und eben Apuleius. Auch Augustinus erwähnt unseren Roman, wo er civ. 18,18 auf Verwandlungen von Menschen in Tiere zu sprechen kommt. Mit der Formel *aut indicavit aut finxit* läßt er die uns vielleicht überraschende Alternative offen, daß es sich hier nicht unbedingt um reine Fiktion handeln muß. Das erklärt sich einerseits aus dem Kontext der Stelle, von Phantasiegebilden, die in Hypnose oder Traum entstehen und intersubjektiv vermittelbar sind, andererseits auch aus der Erzähltechnik des Apuleius, die bisweilen die Grenzen zwischen dem erzählenden Ich und dem Autor verwischt.

Das Proömium beginnt mit *at ego [...]*, was der Erstleser klärllich nur auf Apuleius beziehen kann. An der gleich folgenden Ankündigung, es gebe eine Sammlung von Geschichten „milesischen Stils“, ist nicht nur der inhaltliche Aspekt bedeutsam (im Anschluß an die *Milesiaka* des Aristides aus dem 1. Jh. v. Chr. sind demnach vor allem erotische Novellen zu erwarten), sondern auch der strukturelle der Sammlung.

Plötzlich aber liefert das Ich Daten aus seiner Biographie, die nicht mehr auf Apuleius, sondern auf den Romanhelden Lucius gehen; vorbereitet wird dieser Wechsel durch die Wendung: *exordior. quis ille?* („Ich fang also an. Ja, wer eigentlich?“). Lucius berichtet dann von seiner griechischen Heimat und davon, daß er in Rom in mühevoller Autodidaxe perfekt Latein gelernt habe. In der Folge lugt aber hinter dem Helden der Erzählung schon wieder Apuleius hervor, wenn er sich für seinen ungewöhnlichen Stil (*exotici ac forensis sermonis*) ent-

schuldigt, mit dem er als absonderlicher Erzähler (*rudis locutor*) Anstoß erregen könnte: Gerade das aber passe zum sprunghaften Wechsel im Inhalt, womit erneut auf die eingangs angekündigte Struktur Bezug genommen wird.<sup>1</sup>

Noch deutlicher ist der Wechsel gegen Ende des Romans, wo der zum Isis-jünger geweihte Held Lucius sich plötzlich als *Madaurenses, sed admodum pauperem* (also als „Mann aus Madaura, und zwar ziemlich armen“) demaskiert. Das kann sich nur auf den aus Madaura stammenden Apuleius, nicht auf den korinthischen Ich-Erzähler Lucius beziehen.

Bisweilen hat man diese „Störung“ der Identität des Erzählers einfach durch den Ansatz eines Überlieferungsfehlers zu beseitigen gesucht und angenommen, irgendein Abschreiber habe eine Herkunftsbezeichnung, die auf Lucius paßte, also etwa „Corinthiensis“, durch den vielleicht zuerst als Randglosse vermerkten Geburtsort des Apuleius, eben Madaura, ersetzt.<sup>2</sup> Heute erklären manche mit Blick auf das Spiel mit dem „Ich“ im Proömium diese Stelle als den Endpunkt einer Verwandlungskette vom Autor zum Ich-Erzähler zum Esel und über beide Stufen wieder zurück.<sup>3</sup> Demnach wäre hier, wo der Erzähler nach den Weißen der Isis nun auch jene *magni dei deumque summi parentis invicti* („des großen Gottes und obersten Göttervaters, des unbesiegtens“) *Osiris* (11,27,2) empfängt, die wahre Identität wiederhergestellt, und hätte der Autor des Anfangs über seine doppelte Entfremdung zum leichtlebigen, magiegläubigen Lucius und weiter zum armen, vielfach leidenden und Todesgefahren ausgesetzten Esel nun endlich zu seiner erlösten Existenz als Jünger des ägyptischen Götterpaares Isis und Osiris gefunden.

Die Interpretation als Erlösungsroman und religiöse Propaganda scheinen auch andere Fakten nahezulegen, vor allem der Vergleich mit der Vorlage: Der uns erhaltene anonyme griechische Eselsroman mit dem Titel *Lukios oder der Esel* (künftig kurz *Onos* genannt) findet sich im Corpus Lukians und stellt eine durch Streichungen verstümmelte Kurzfassung eines längeren Originals dar, als dessen Verfasser ebenfalls Lukian in Frage kommt.<sup>4</sup> Das griechische Vorbild endet in bissiger Satire: Der Esel hatte die Aufmerksamkeit einer vornehmen Dame gewonnen, die es vor allem auf das herausragendste Stück seiner an be-

<sup>1</sup> Diese Interpretation des Proömiums stützt sich vornehmlich auf einen Beitrag von M. Korenjak in einem Apuleius-Kolleg; sie soll demnächst im „Rheinischen Museum“ erscheinen (vgl. Literaturliste). In den meisten neueren Bemerkungen zum Proömium, von Harrauer-Römer bis Münstermann, wird hingegen die betreffende Paraphrase als Eingeständnis mangelnder Lateinkenntnisse oder zumindest als *understatement* zum Zwecke einer *captatio benevolentiae* verstanden.

<sup>2</sup> So Fredouille in der Einleitung seiner Ausgabe, 15ff.

<sup>3</sup> Etwa Holzberg 1989.

<sup>4</sup> Vgl. die Diskussion bei Holzberg 1984 sowie Hofmann 1993, 119 Anm. 3.

sonderen Extremitäten reichen Anatomie abgesehen und ihn deshalb für mehrere Nächte gemietet hatte. Als er nach seiner Errettung die Dame voller Freude wieder aufsucht und auf Fortsetzung ihrer Liebe hofft, zeigt sie sich über die Rückverwandlung, die in ihren Augen nur einen kläglichen Schrumpfungsprozess zu einem Affen darstellt, böse enttäuscht und läßt den armen Lukios, nackt wie er ist, vor die Tür setzen.

Bei Apuleius hingegen ist schon die Rückverwandlung Gottesgnade: Sie wird von Isis verheißen und durch einen Rosenkranz im Rahmen ihrer Prozession bewerkstelligt, und in der Folge begibt sich Lucius ganz in den Dienst der Gottheit. Das steht ohne Zweifel in scharfem Kontrast zum burlesken Inhalt der Bücher vorher und wurde deshalb vielfach als unorganischer, der satirischen Intention des griechischen Vorbilds zuwiderlaufender Zusatz abgetan, etwa von B. E. Perry, der Ähnliches auch von den sonstigen Einlagen, soweit sie auf Apuleius gehen, behauptet (242 ff). Auch noch Albin Lesky, dessen skrupulöse Analyse immerhin zeigen konnte, daß Apuleius seine eigenen, gegenüber der griechischen Vorlage überschießenden Einlagen durchaus kohärent in den Gang des Hauptgeschehens einzubauen imstande war, konnte die grundsätzliche „Heteronomie“ zwischen den Eselsabenteuern und dem Isisjünger nicht auflösen und sah sie in den heteronomen Entstehungselementen begründet; Buch 1-10 bauten an der griechischen Vorlage weiter, Buch 11 sei eigene Zutat des Apuleius.

Inzwischen hat man aber deutliche Signale in den Büchern 1-10 aufgefunden, welche die „Erlösung“ im 11. Buch vorbereiten. Die deutlichsten liegen in der langen, heute ganz überwiegend Apuleius zugeschriebenen Einlage von Amor und Psyche (4,48-6,24), in der die weibliche Heldin dem männlichen Helden der Hauptgeschichte vergleichbare, vor allem durch ihre *curiositas* ausgelöste Leiden zu bestehen hat, bevor sie der göttlichen Gnade teilhaftig wird. Die *Metamorphosen* werden daher heute von vielen als durchaus kohärenter „Erlösungsroman“ betrachtet.<sup>5</sup>

Zugleich aber tun sich neue Brüche auf. Schon der Zusatz *admodum pauperem* nach dem enthüllenden *Madaurensem* befremdet: Apuleius erwähnt zwar in seiner *Apologie*, Kap. 23, den völligen Verzehr seines väterlichen Erbes.<sup>6</sup> Diese Rede aber richtet sich gegen eine Anklage wegen Magie, die um ihr Erbe geprellte Verwandte seiner Gattin gegen ihn erhoben. Er hatte nämlich eine wohlhabende Witwe gehehlicht. Da weder seine Ankläger noch er selber darin auf die *Metamorphosen*, die voll von Magie sind, eingehen, datiert man diese nach

<sup>5</sup> Vgl. etwa Kenney, 11f mit Anm. 51. Weitere Anhänger dieser Deutung und deren Geschichte bei Hofmann 1993, 142 mit Anm. 74.

<sup>6</sup> Dieses „Faktum“ setzt Van der Paardt mit unserer Stelle in Beziehung.

die Verteidigungsrede, wo er jedenfalls nicht mehr *pauper* war, wenn man überhaupt seine Verteidigungsrede als biographisches Zeugnis nehmen darf. Das Materielle spielt im Isisbuch auch sonst eine nicht unwichtige Rolle. Das Schröpfen durch die geldgierigen Priester, die hier beinahe an die Führer neuzeitlicher Sekten erinnern, bekommt vor dem Hintergrund der materiellen Interessen, die durch die Apologie scheinen oder auch vor ihrer positiven Zeichnung im Referat platonischer Lehren (in *De Platone et eius dogmate*) einen durchaus ambivalenten Zug.

Das „Erlösungsgeschehen“ im 11. Buch ist genau besehen eine Folge weiterer Drangsale für Lucius, der auch in seiner wiedergewonnenen „Freiheit“ Objekt seiner Umwelt bleibt, was sich jetzt nicht mehr in Eselshaut, Stockschlägen, Mühlendienst und drohender Kastration, sondern in Leinenkleid, beständigem Fasten und Meditieren – treffend Holzbergs Vergleich mit Ludwig Thomas *Münchner im Himmel* und seinem „ewigen Halleluja-Singen“<sup>7</sup> – sowie in demonstrativer Glatzköpfigkeit auswirkt.

Dieses Motiv ist keineswegs nebensächlich: Auf seine Bedeutung weist seine exponierte Stellung ganz am Schluß der Geschichte (11,30,5), wo es sogar gedoppelt auftritt (*raso capillo und non obumbrato vel oblecto calvitio, sed quoquoversus obvio*, „mit rasiertem Haar“ und „mit weder beschönigter noch bedeckter, sondern allen Seiten ausgesetzter Glatze“) und seine Rekurrenz: Vor der tatsächlich erfolgten Tonsur bei der zweiten Weihe (11,28,5) werden im Zuge der Isisprozession die Glatzen der Priester als irdische Abbilder der Mondgöttin gedeutet (11,10,2); das mutet angesichts der geläufigeren Begründung mit Reinheitsvorschriften (vgl. Plutarch, Is. 4,352c, nach Platon, Phaed. 67b) nahezu blasphemisch an. Die Haartracht war Apuleius und seiner Zeit ein wichtiges Signum, mit dem er auch in der Apologie prunkt: Er trage sein Haar zwar lang, aber – einem geistig Tätigen angemessen – gerade nicht kultiviert (apol. 4,6)<sup>8</sup>; Herennius Rufinus hingegen, der Anstifter der Anklage wegen Magie, muß sich in einem Wust von Beschimpfungen auch die Deformation durch seine Glatzköpfigkeit vorhalten lassen (apol. 74,7). Auch in der *Blütenlese* spielt Haartracht eine Rolle (flor. 3,7f), gar nicht zu reden vom Preis langen Haares in der Frauenschönheit, wo sich Lucius die Vorstellung einer glatzköpfigen Frau als *nefas* und *dirum exemplum* („Frevel“, „gräßliches Beispiel“) geradezu verbietet (met. 2,8,5); auch an der schönen Erscheinung der Isis wird zuerst das wallende Haar beschrieben (11,3,4).

Ebenso hat etwa die das Erlösungsgeschehen präluzierende „Schlüsselerzäh-

<sup>7</sup> Holzberg 1989, 566.

<sup>8</sup> Zur Pflege des „Intellektuellenimages“ mit Hilfe der Haartracht bei Apuleius und in seiner Zeit vgl. Zanker, 222ff.

lung“ von Amor und Psyche ihre Brüche: Die zuerst strafende und schließlich gnädige Gottheit Venus erweist sich primär als alternde und deshalb besonders eifersüchtige, ihre Mitgötter korrumpierende Schwiegermutter, der erlösende Jupiter aber als chronischer Ehebrecher, der Cupido dafür das Versprechen abluchst, ihm bei künftigen irdischen Liebschaften dienlich zu sein (6,22,5).

Zur Vorsicht vor allzu einsträngiger Deutung aber muß vor allem mahnen, daß dem angeblichen Wechsel hin zu ernster Botschaft so gar keiner im Darstellungsstil entspricht<sup>9</sup>: Denn dieser legt durchgehend während des ganzen Romans in einer Leichtigkeit und Eleganz, aber auch durch seine außerordentliche Gesuchtheit, die ihn zum Manierismus und damit schon wieder zu einer gewissen Schwere neigen läßt, eine Art gleichförmige Distanz<sup>10</sup> zwischen den Erzähler und die Bedeutungsschwere des Erzählten, ganz gleich, ob es mit moralischer Entrüstung oder mit religiöser Ehrfurcht versehen ist. Schon dieser Stil läßt eigentlich nie einen Zweifel aufkommen, daß der Berichtende stets über den Ereignissen steht und die Begegnungen mit tiefster Not wie die mit dem höchsten Gott mit einem Schmunzeln erzählt. Sogar in der Todesangst, möglicherweise von einem für seine *ad bestias* verurteilte Beischläferin im Theater vorgesehenen Tier ebenfalls zerrissen zu werden, kleidet er dessen befürchteten und daher für ihn tödlichen Mangel an Unterscheidungsfähigkeit in ein zierliches Trikolon (10,34,5): *bestia [...]. non adeo vel prudentia sollers vel artificio docta vel abstinentia frugi [...], ut [...] mihi [...] parceret*, „die Bestie [...] nie und nimmer aus Klugheit so anstellig oder mit Tricks so abgerichtet oder aus Uneigennützigkeit so besonnen, daß sie [...] mich [...] verschonte“. Man vergleiche etwa auch die Isokola in der Charakteristik eines Schandweibs mit deren Häufung im zweiten großen Isisgebet: Das Weib des Müllers (übrigens eine Christin) ist *saeva scaeva, virosa ebriosa, pervicax pertinax*, „grimmig und dümmlich, läufig und säufig, dickschädlig und starrköpfig“ (9,14,4), oder: Auf Geheiß der Isis *spirant flamina, nutriunt nubila, germinant semina, crescunt germina*, „blasen Winde, nähren Wolken, keimen Samen, sprießen Keime“ (11,25,4, nur eine Auswahl aus einem „Nest“ reimender Isokola).

Nun gibt es ja unter antiken Texten mit religiöser Thematik eine größere Zahl, die nicht ohne Rest „aufgeht“; der Verweis auf die Zeichnung des Dionysos in den *Bacchen* des Euripides oder den *Fröschen* des Aristophanes mag hier genügen. Heute hält man solche Inkohärenzen umso leichter aus, als sie im Trend gegenwärtiger Literaturbetrachtung liegen, ob diese nun rezeptionsästhetischer Beliebigkeit das Wort redet oder in der Nachfolge Jacques Derridas und Paul de

<sup>9</sup> Dies auch gegen Sallmann, 97, dessen sonstiger Aufweis der „Irrationen“ durchaus überzeugt; in unserem Sinn hingegen Schlam 1992, 38; 113ff.

<sup>10</sup> Vgl. Bernhard, 255f, von Albrecht, 205f, etwas differenzierend Callebat 1994, 1661f.

Mans zur „Dekonstruktion“ aufruft. Derlei Impulse bestimmen zusammen mit Ansätzen aus der Erzählforschung die wohl bedeutendste neuere Apuleius-Monographie von J. J. Winkler. Das letzte Wort in dieser „philosophical comedy about religious knowledge“ bleibe dem Leser, Winkler will daher auch keine gültige Deutung, sondern nur eine Einladung zum „Mitspielen“ liefern. Auch andere neuere Monographien (James, Schlam) lassen Disparitäten bestehen, berufen sich auf die der Antike als Struktur geläufige Mischung von Ernst und Scherz, das *spoudaiogeloion*, und suchen Einheit in der Vielheit vor allem über die tatsächlich zahlreichen thematischen und motivischen Bezüge.

Andererseits wird die Brüchigkeit des Textes mit der seiner Zeit in Beziehung gesetzt, deren Ideologie und Kultur im Widerstreit von Philosophie und Mysterienreligionen von *complexità* und *ambiguità* geprägt gewesen sei.<sup>11</sup>

Auch der hier vorgelegte Deutungsversuch geht von „historischen“ Kontexten aus und versucht diese mit offengelegten Intentionen und erschließbaren Aspekten der Erzählstruktur in Beziehung zu setzen.

Das Proömium endet mit der Ankündigung: *lector, intende: laetaberis* („Leser, paß auf: Du wirst dich gut unterhalten“); denselben Effekt – *laetari* (1,20,6) – zeitigt auch die erste Erzähleinlage, von Winkler treffend als Paradigma des Erzählens im Roman insgesamt herangezogen. Das explizite Ziel ist also (in horazischer Dichotomie) primär *delectare*, nicht *docere*; auch die Mittel hierfür gibt das Proömium in aller Deutlichkeit an, sie liegen in Inhalt, Struktur und Stil. Ein gemeinsames Kennzeichen in allen drei Bereichen ist Buntheit und Abwechslung, ein zweites Fremd- und Neuartigkeit. Wir haben oben gesehen, daß im Proömium gerade die besondere Leistung, jeweils wechselnden Anforderungen gerecht zu werden, selbstbewußt angepriesen wird. Und genau darin liegt eine besondere Qualität des Textes, der zwar nicht in der oben skizzierten Tonlage amüsiertes Distanz variiert, sehr wohl aber innerhalb seines Rahmens einer Fülle von Gattungen gerecht zu werden versucht und dies da und dort auch ausspricht. Es scheint, als ob Apuleius in der seiner Zeit gemäßen Form der Prosa einen ganzen poetisch-rhetorischen Kosmos gestalten wollte (mit einer umfassenden literarischen Tätigkeit brüstet er sich flor. 20,3; deren Reichhaltigkeit schlüsselt er flor. 9,18 auf): Massimo Fusillo hat in seinem Romanbuch von 1989 diese Fähigkeit, andere Gattungen zu absorbieren, als konstitutiv für den griechischen Roman herausgestellt, Münstermann hat in seinem neuen Apuleiusbuch, das den Untertitel „Metamorphosen literarischer Vorlagen“ trägt, die demonstrierende Umgestaltung solcher literarisch gestalteter Figuren herausgearbeitet, und Ken Dowden folgert (bei Tatum 1994) aus dem deutlich werden-

<sup>11</sup> P. L. Donini, *Apuleio e il platonismo medio*, in: *Apuleio letterato, filosofo, mago*, hg. v. A. Pennacini, Bologna 1976, 103-111.



den Dialog mit der Literatur und den Stilen aller Perioden, daß Apuleius den Roman nur in Rom und für das umfassend gebildete römische Publikum geschrieben haben könne. Es gibt Gerichtsszenen mit fein ausgearbeiteten Anklage- und Verteidigungsreden; andere eingelegte Reden sind dem Epos zurechenbar, ebenso Gebete (das erste Isisgebet etwa, 11,2, erinnert an den Venuspreis am Beginn von Lukrezens Lehrgedicht), aber auch die bisweilen absurden Aristien in den Räubergeschichten (die man immer wieder mit den homerischen vergleicht) oder auch die kunstvollen Ekphraseis, etwa die Beschreibung der Actaeongruppe im Haus Byrrhenas (2,4). Hier und an vielen anderen Stellen sind Bezüge zu Ovid offensichtlich. Liebesszenen erinnern an die Elegie und Catull, wenn etwa der Esel von der verliebten Dame groteskerweise mit *teneo te [...] meum palumbulum, meum passerem* („ich hab’ dich [...] mein Täubchen, mein Spätzlein“, 10,22,3) angeflüstert wird. Die lange Charite-Handlung endet als Tragödie, mit Erscheinung des toten Gatten, Blendung des Nebenbuhlers und Mörders und Selbstmord der Heldin. Man hat hier an Vergils *Dido* erinnert, aber auch Senecas *Ödipus* könnte ein Vorbild gewesen sein, wie es sprachliche Anklänge nahelegen.<sup>12</sup> Regelrecht als Tragödie angekündigt ist die Phaedra-Geschichte im 10. Buch, die dann allerdings entgegen der ausdrücklichen Ankündigung als Komödie endet. Mit der Komödie hat der Roman insgesamt sehr viel gemein, von einzelnen Typen bis hin zu einer vielfach an Plautus orientierten Sprache, was sich, wie Callebat 1968 herausstellt, nicht allein aus einem generellen Zug zu Archaismen im Stil des Apuleius begründen läßt, denn die *Metamorphosen* heben sich hierin nicht nur von den übrigen Archaisten, sondern auch vom restlichen Oeuvre des Apuleius ab. Der in der kaiserzeitlichen Dramatik dominierende Mimus findet ebenfalls reichlich Platz, am deutlichsten im detailreich geschilderten Mimus vom Parisurteil im 10. Buch. Generell zeichnet es die Gestaltung des Apuleius aus, daß er auch kurze Episoden gegenüber seiner Vorlage zu kleinen dramatischen Szenen ausbaut.

Einlagen und Szenen sind mit der Haupthandlung oft nur locker und vor allem mit recht mechanisch eingesetzten Formeln verbunden (vgl. Bernhard, 260f). Das hat man oft als Defekt oder zumindest als Nachlässigkeit beanstandet; der Widerspruch zum ansonsten stets fühlbaren Formstreben hebt sich auf, wenn man wieder an die Ankündigungen im Proömium denkt: Gerade das Offenlegen der blockartigen, mit vielen Einlagen versehenen Struktur löst die Verheißung vom *sermo Milesius* und der bunten Fülle in sprunghaftem Wechsel ein. Der Autor *demonstriert* seine Struktur.

Er demonstriert aber auch *sich selbst*, nicht nur, wie wir schon beobachtet ha-

<sup>12</sup> Vgl. meinen *Ödipus*-Kommentar (Heidelberg 1994) zu VV. 948-951 sowie Hijmans e. a. z. St., App. 2,280.

ben, im Proömium, sondern auch im Gestalten der Erzählsituation, welche wiederum im Vergleich mit der Vorlage Profil gewinnt.

Unmittelbar nach seiner Verwandlung begibt sich Lucius in den Stall zu seinem Pferd und einem weiteren Esel. Schon der Futterneid der beiden Stallgenossen ist bei Apuleius (3,26,6ff) mit deutlich mehr Anteilnahme und witzigem Pathos erzählt. Signifikant geändert ist aber vor allem der Bericht vom Überfall der Räuber, der dem weiteren Verlauf der Geschichte eine so entscheidende Wendung gibt; denn er hindert ja Lucius daran, gleich am Morgen mittels Verzehr von Rosen wieder Mensch zu werden. Im *Onos* ist er seiner Bedeutung entsprechend angekündigt (15 Ende, in der Übersetzung Wielands): „Wie wenig ahnte ich, indem ich dieses dachte, welch einen fatalen Streich mir mein böses Geschick noch in dieser Nacht spielen würde!“ Darauf folgt die Erzählung vom Überfall. In der Terminologie von Genette und Lintvelt würde man das einen homodiegetisch-auktoriellen Einschub in einer sonst homodiegetisch-akteriell gestalteten Erzählung nennen, in Stanzels Terminologie würde man von einer Ich-Erzählsituation sprechen. Wie immer man es nennt, Erzählhaltung und Funktion sind deutlich: Mit diesem Blick in die Zukunft löst sich der Erzähler kurz aus dem Fluß der laufenden Geschichte ab und tut einen Blick in die Zukunft, den er nur tun kann, weil er von Vergangenen erzählt, also ein *je-narré* ist.

Bei Apuleius fehlt (3,27f) jeglicher Vorverweis; stattdessen ist eine weitere kleine Szene eingelegt: Der Esel sieht an einem Pfosten im Stall ein mit rettenden Rosen geschmücktes Bildnis der Epona, wird aber beim Schnappen danach von seinem (!) Stallburschen zuerst ciceronianisch angefahren (*quo usque tandem [...] patiemur*) und dann verprügelt. In diese Szene hinein platzen die Räuber, die ohne jeden Hinweis auf die Folgeschwere ihres Auftauchens geradezu als Retter vor dem prügelwütigen Burschen erscheinen: Wir sind ganz in die Eselsperspektive eingetaucht, also in einer homodiegetisch-aktoriellen, oder, nach Stanzel, personalen Erzählsituation. Auch sonst fällt gegen die (auch im *Onos* aufgestellte) Behauptung, daß Lucius seinen *sensus humanus* behalten habe (3,26,1 bzw., noch deutlicher, *Onos* 15,1) sein häufig ganz eselshafte Verhalten auf, das z. B. einem der wenigen eher sympathischen Besitzer, dem armen Gärtner, sogar den Tod bringt. Ein durchgehender Vergleich, dessen Einzelheiten hier nicht ausgebreitet werden können, erbringt, daß zwar auch der apuleianische Esel bisweilen Vorwissen bekanntgibt oder seine beschränkte Eselsperspektive thematisiert, aufs Ganze gesehen aber stärker als sein griechisches Vorbild in der personalen Erzählsituation verharrt.

Dazu und auch zur (gegenüber dem *Onos* wie erwähnt selteneren) „Ich-Erzählsituation“ in scharfem Gegensatz stehen einerseits Stellen, wo sich der Erzähler explizit außerhalb seiner Esels-, ja, seiner Erzählerperspektive stellt

bzw. mit ihrer nur temporären Gegebenheit spielt, sowie illusionsbrechende Anreden an den geneigten Leser bzw. Äußerungen *ex persona auctoris*, wo er also, um wieder nach Genette und Lintvelt (und Hofmann 1993, 140) zu formulieren, die homodiegetische Ebene überhaupt verläßt.

Je ein Beispiel:

1. In der Erzählung der Räubermutter von Amor und Psyche gibt Apollo *quamquam Graecus et Ionicus, propter Milesiae conditorem* („obwohl Grieche und Ionier, wegen des Verfassers der Milesischen Geschichten“) sein Orakel auf – lateinisch! (4,32,6). Das durchstößt gleich zwei Erzählebenen: einmal die der expliziten Erzählerin, dann aber auch die des griechischen Ich-Erzählers Lucius.

2. Im Anschluß an den Mimus vom Parisurteil räsontiert Lucius über die Ungerechtigkeit richterlicher Entscheidungen und bringt nach mythischen Exempla auch das des Sokrates; danach entschuldigt er sich für diesen Ausbruch an Ent-rüstung mit einem vorgestellten Einwand des Lesers (10,33,4): *en ecce nunc patiemur philosophantem nobis asinum* („schaut her, jetzt sollen wir uns auch noch von einem Esel etwas vorphilosophieren lassen“). Danach kehrt er explizit (*revertar ad fabulam*) in die Geschichte zurück.

Diese Gegensätze bedeuten aber im Erzählfluß keinen Bruch, denn sie sind aufgehoben in dem oben skizzierten Grundton stilistischer Distanz, die den Leser ohnehin ständig auf den Weg schickt von der Innenperspektive personalen Erzählens zur Außenperspektive auktorialen Überblickens oder, um mit Stanzels „Konkurrenz“ zu sprechen, von der homo- zur heterodiegetischen Erzählform. Die Fluktuation der Erzählsituationen ist also gegenüber dem *Onos* weiter, das Erzählprofil tiefer, der Erzählrhythmus lebendiger. Ein Effekt dieser Technik ist die immer wieder in Erinnerung gerufene Existenz des Autors hinter dem Erzähler, was auf der Folie der oben skizzierten Gleichförmigkeit besonders gut gelingt. Denn diese hält unsere Leserrolle ständig bewußt, läßt uns nicht, wie kürzlich treffend bemerkt wurde, „in die Geschichte eintauchen“.<sup>13</sup> Der Autor setzt sich zumeist implizit, bisweilen aber auch ausdrücklich „in Szene“. Er präsentiert sich dabei als souveräner Beherrscher seiner Gegenstände in deutlicher Intertextualität und *aemulatio*, die vor allem dann sehr plausibel wird, wenn man hinter dem Verfasser des griechischen Eselsromans (dessen Kurzfassung uns, wie ausgeführt, im *Onos* vorliegt) tatsächlich den berühmten Zeitgenossen Lukian zu sehen bereit ist, was nach der seinerzeitigen Annahme durch Perry neuerdings immer mehr Anhänger findet. Dabei nutzt Apuleius offensichtlich aktuelle Moden und inszeniert sich als ein kunstreicher Vertreter zeitgenössischer Prosagattungen. Romane mit *happy ends* durch göttliche Hilfe liegen im Trend, man vgl. die Anagnorisis vor dem Isistempel in Xenophons

<sup>13</sup> Smitz, 76f.

*Ephesiaka* oder die führende Rolle des Artemis-Priesters bei Achilles Tatios. Er führt sich als ein intimer, doch gleichwohl distanzierter Kenner einer Mysterienreligion vor, und schließlich auch als souveräner Beherrscher mittelplatonischer Philosopheme: Auch im Roman scheint der *philosophus Platonicus* durch, der zu sein er in der *Apologie* (10,4) sich rühmt.

Insofern kommen auch die platonischen Deutungen, die vor allem das Märchen von Amor und Psyche erfahren hat (etwa durch Kenney), wieder zu ihrem Recht. Platon hat ja jedem der beiden Partner je einen Dialog gewidmet, dem Eros das *Symposion*, der Psyche den *Phaidon*, und er verwendet im *Phaidros* ganz ähnliche Bilder, wie sie auch Apuleius verarbeitet, z. B. den Versuch Psyche, sich an den entfliehenden Gott zu klammern, und ihren Absturz.

Ja, sogar von den Allegorien, die Merkelbach dem Text durchgehend entnimmt, mögen viele in der Intention des Autors oder im Verständnis des zeitgenössischen Lesers aktuell gewesen sein.

Zur hergekommenen Allegorese der Stoiker, die Gestalten des Mythos durch physikalische oder ethische Begriffe ersetzt und deshalb „substitutiv“ genannt werden kann, scheint – etwa mit Plutarch beginnend – eine platonische Version zu treten, welche mythische Dichtungen als Ausfaltungen der Ideen in die Welt der Vorstellungen betrachtet, die Personalität der mythischen Gestalten aber nicht auflöst, sondern in ihre Dämonenhierarchien einpaßt. Sie wird von Bernard, der sie von der stoischen (vielleicht zu) scharf scheidet, „dihairetisch“ genannt. Im Gegensatz zur substitutiven, die oft selektiv und ziemlich willkürlich verfähre (meist über z. T. kühne Etymologien), beachte die dihairetische Allegorese eine strengere Methode, die an der platonischen Dialektik geschult ist. In einem ihrer frühesten Zeugnisse, Plutarchs *De Iside et Osiride*, wird Isis als Göttin des Wissens (etymologisch verwandt mit *eidénai*, wissen) und Erkenntnis als Ziel ihres Kultes gedeutet. In Kap. 3 definiert Plutarch den wahren Isisjünger: Er sei nicht am Leinenkleid und an seiner Glatze erkennbar (gerade diese äußeren Kennzeichen betont bekanntlich Apuleius), sondern daran, daß er das auf Isis und Osiris Bezogene „mit seinem Verstand sucht und über die darin liegende Wahrheit philosophiert“.

Vielleicht ist die Erwähnung des mütterlichen Ahnen Plutarch in der einleitenden Selbstvorstellung des Lucius (met. 1,2,1) als Reizwort verstehbar, den Roman auf der Folie von dessen Isisbuch zu lesen. Man kann umgekehrt sagen, daß die Produktion eines solchen Textes im literaturkritischen Umfeld des Mittelplatonismus gar nicht anders denn im Hinblick auf seine allegorisierende Rezeption denkbar ist. Ein klares Signal hierfür ist die Ankündigung der Isis in 11,6, Lucius werde in ihrer Prozession in der Hand des Priesters einen Rosenkranz (*roseam ... coronam*) sehen, den er nur abzurupfen brauche, um die Haut *pessimae mihique iam dudum detestabilis beluae istius* („dieses bösen und mir

immer schon widerlichen Tieres“) loszuwerden. Das bezieht sich natürlich, wie längst gesehen, auf Typhon-Seth, den mythischen Widersacher von Isis-Osiris, dem man unter den zahmen Tieren den Esel als „ungelehrigstes“ zuweise, wie Plutarch Is. 50 betont. Münstermann bezieht sogar das Attribut *aureus* auf Typhon, da dieser im Osiriskult rotblond gedacht und mit Gold assoziiert wird. Schon vor Plutarch hat Philon, dessen Allegorese bereits dihairretische Züge trägt, den Esel als Symbol des Unverstandes, der „unvernünftigen Lebenswahl“ (cher. 32) bezeichnet. Das ist genau der „Fehler“ des Lucius, wenn er sich für die Magie entscheidet. Der Esel spielt bekanntlich auch in der antichristlichen Polemik eine Rolle. Tacitus berichtet im Judenexkurs seiner Historien (5,4,2) von deren Eselskult, dessen Übertragung auf die Christen zuerst bei Tertullian (ad nat. 1,14f, apol. 17,12) und Minucius Felix (9,3; 28,7) bezeugt ist. Ein entsprechendes Spottkreuz auf einem palatinischen Graffito des dritten Jahrhunderts ist uns erhalten.

Worauf es hier ankommt: Neben literarisch-ästhetischem will Apuleius auch philosophisch-intellektuelles Vergnügen bieten und sich selbst als Kenner und Könner auf allen Gebieten des Geistes präsentieren. Die *Metamorphosen* zeigen somit dasselbe Prunken mit Bildung, Belesenheit und literarischer Virtuosität, wie wir es an *Apologie* und *Florida* konstatieren, appellieren an Kunstsinn und philosophisches Wissen der Intellektuellengemeinde, als deren führender Vertreter sich Apuleius sieht und präsentieren will. Das ist für einen Menschen in der Zeit der zweiten Sophistik ein so seriöses Anliegen, daß dahinter keine weiteren gesucht werden müssen.

#### Abgekürzt zitierte Literatur:

- Apulei *Metamorphoseon Liber XI* – Apulée *Métmorphoses Livre XI*, éd., intr. et comm. de J. C. Fredouille, Paris 1975.
- Apuleius *Madauerensis, Metamorphoses, Book VIII. Text, Introduction and Commentary.* B. L. Hijmans Jr., R. Th. van der Paardt, V. Schmidt, C. B. J. Settels, B. Wesseling, R. E. H. Westendorp Boerma, Groningen 1985.
- Apuleius, *Der goldene Esel. Metamorphosen.* Lat. u. dt. Hg. u. übers. v. E. Brandt u. W. Ehlers. Mit einer Einführung v. N. Holzberg, München und Zürich 1989, 549-574.
- Apuleius, *Cupid & Psyche*, ed. by E. J. Kenney, Cambridge e. a. 1990.
- Albrecht M. von, *Meister römischer Prosa von Cato bis Apuleius.* Heidelberg 1971, 197-206.
- Anderson G., *Studies in Lucian's Comic Fiction*, Leiden 1976.
- Bernard W., *Spätantike Dichtungstheorien. Untersuchungen zu Proklos, Herakleitos und Plutarch*, Stuttgart 1990 (=Beiträge zur Altertumskunde, 3).
- Bernhard M., *Der Stil des Apuleius von Madaura. Ein Beitrag zur Stilistik des Spätlateins*, Stuttgart 1927 (Ndr. Amsterdam 1965).

- Callebat L., *Sermo cottidanus* dans les *Métamorphoses* d'Apulée, Caen 1968.
- Callebat L., *Formes et modes d'expression* dans les oeuvres d'Apulée, in: ANRW II 34, 2, 1994, 1600-1664.
- Dowden K., *The Roman Audience of The Golden Ass*, in: J. Tatum (Hg.), *The Search for the Ancient Novel*, Baltimore and London 1994, 419-434.
- Fusillo M., *Il Romanzo greco. Polifonia ed Eros*, Venezia 1989.
- Genette G., *Nouveau discours de récit*, Paris 1983.
- Harrauer C. – Römer F., *Beobachtungen zum Metamorphosen-Prolog des Apuleius*, *Mnemosyne* 38, 1985, 353-372.
- Hofmann H., *Parodie des Erzählens – Erzählen als Parodie: Der Goldene Esel des Apuleius*, in: W. Ax, R. F. Gleis (Hgg.), *Literaturparodie in Antike und Mittelalter*, Trier 1993, 119-151.
- Holzberg N., *Apuleius und der Verfasser des griechischen Eselsromans*, *Würzb. Jahrb. f. d. Altertumswiss.* 10, 1984, 161-177.
- Holzberg N., *Der antike Roman*, München und Zürich 1986 (engl. London 1995).
- James P., *Unity in Diversity. A Study of Apuleius' Metamorphoses with particular Reference to the Narrator's Art of Transformation and the Metamorphosis Motif in the Tale of Cupid and Psyche*, Hildesheim/Zürich/New York 1987 (*Altertumswiss. Texte u. Stud.* 16).
- Korenjak M., *Eine Bemerkung zum Metamorphosenprolog des Apuleius*, Mskr., erscheint in Rhein. Museum.
- Lesky A., *Apuleius von Madaura und Lukios von Patrai*, *Hermes* 76, 1941, 43-74, und in: *Gesammelte Schriften*, Bern/München 1966, 549-578.
- Lintvelt J., *Essai de typologie narrative: le „point de vue“*. *Théorie et analyse*, Paris 1981.
- Merkelbach R., *Roman und Mysterium in der Antike*, München/Berlin 1962.
- Münstermann H., *Apuleius. Metamorphosen literarischer Vorlagen*, Stuttgart und Leipzig 1995 (=Beiträge zur Altertumskunde, 69).
- Van der Paardt R. Th., *The unmasked „I“*. *Apuleius Met. XI 27*, *Mnemosyne* 34, 1981, 96-106.
- Perry B. E., *The Ancient Romances. A Literary-Historical Account of Their Origins*, Berkeley/Los Angeles 1967.
- Sallmann K., *Irritation als produktionsästhetisches Prinzip in den Metamorphosen des Apuleius*, *Groningen Colloquia on the Novel* 1, 1988, 81-102.
- Schlam C. C., *The „Metamorphoses“ of Apuleius: on making an ass of oneself*, London 1992.
- Schlam C. C., *The Scholarship on Apuleius since 1938*, *CW* 64, 1971, 285-309.
- Smith W. S., *Interlocking of Theme and Meaning in the Golden Ass*, *Groningen Colloquia on the Novel* 5, 1993, 75-89.
- Stanzel F. K., *Theorie des Erzählens*, Göttingen 1979.
- Winkler J. J., *Auctor & Actor. A Narratological Reading of Apuleius's The Golden Ass*, Berkeley/Los Angeles/Oxford 1984.
- Zanker P., *Die Maske des Sokrates. Das Bild des Intellektuellen in der antiken Kunst*, München 1995.

**HEILIGE SEELEN-LUST**  
**VERBORGENE THEOLOGIE UND OFFENE EROTIK**  
**IN DER LYRIK DES 17. JAHRHUNDERTS**

FRIEDHELM MARX

Die Poeterey ist anfanges nichts anders gewesen als eine verborgene Theologie / vnd vnterricht von Göttlichen sachen. Dann weil die erste und rawe Welt gröber vnd ungeschlachtet war / als das sie hette die lehren von weißheit vnd himmlischen dingen recht fassen vnd verstehen können / so haben weise Männer / was sie zue erbawung der Gottesfurcht / gutter sitten vnd wandels erfunden / in reime vnd fabeln / welche sonderlich der gemeine pöfel zue hören geneigt ist / verstecken vnd verbergen müssen.<sup>1</sup>

Im Jahr 1624, in dem der junge Martin Opitz diese Sätze über den Ursprung der Poesie zum Druck gibt, ist die Welt nicht mehr so grob und ungeschlachtet, daß literarische Zugeständnisse an den Geschmack des Pöbels notwendig erschienen. Im Gegenteil: Mit seinem *Buch von der Deutschen Poeterey* will Opitz die deutsche Dichtung auf ein künstlerisches Niveau heben, das dem der Nachbarliteraturen entspricht. Dichterische Vorbilder sind nicht die deutschsprachigen Schwänke, der Meistersang und die Fastnachtspiele des 16. Jahrhunderts, sondern Petrarca und Ronsard. Derartig kunstvolle Literatur soll fortan eben auch in deutscher Sprache entstehen können: Martin Opitz gibt die notwendigen Regeln und steckt das literarische Feld ab.

Haben die Dichter der Frühzeit die „bäwrischen vnd fast viehischen Menschen zue einem höfflichern vnd bessern leben angewiesen“<sup>2</sup>, so dient die Poesie nun – ungleich dezenter – zu „vberredung vnd vnterricht auch ergetzung der Leute“<sup>3</sup>. Offenbar hat sich ein Teil des vormaligen Pöbels durch die „anmutigkeit der schönen getichte zue aller tugend vnnnd guttem wandel“ soweit heraufbilden lassen, daß inzwischen auch an unschuldige „ergetzung“ zu denken ist.<sup>4</sup> Unter den vergleichsweise kultivierten Umständen des 17. Jahrhunderts nach Christus gesteht Opitz sogar der erotischen Dichtung ein Existenzrecht zu. Man könne den Dichtern, die von Liebessachen schreiben, „deßentwegen wol jhre einbildungen lassen / vnd ein wenig vbersehen / weil die liebe gleichsam der wetzstein ist an dem sie jhren subtilen Verstand scherffen / vnd niemals mehr sinnreiche gedancken vnd einfälle haben / als wann sie von jhrer Buhlschafft

<sup>1</sup> M. Opitz, *Buch von der Deutschen Poeterey* (1624). Gesammelte Werke. Kritische Ausgabe. Hg. G. Schulz-Behrend. Bd. II,1. Stuttgart 1978, 344.

<sup>2</sup> Ebd. 345.

<sup>3</sup> Ebd. 351.

<sup>4</sup> Ebd. 345.

Himmlichen schöne / jugend / freundligkeit / haß vnnd gunst reden“<sup>5</sup>. Erotische und petrarkistische Gedichte sind also durchaus gestattet, sofern sie die sprachliche Verfeinerung und Raffinesse vorantreiben – und von jedem „ehrbahre[n] frawenzimmer vngeschewe“ zu lesen sind.<sup>6</sup>

Dennoch: Daß Opitz die Poesie von der Theologie herleitet und der Philosophie historisch voranstellt, markiert eine für das 17. Jahrhundert charakteristische Rangfolge: Hinter dem poetologischen Gebot des *prodesse et delectare*, wie es Horaz für die römische Literatur geltend machte, steht ungeschrieben immer noch eine religiöse Maxime: Mag auch die Theologie der Neuzeit nicht mehr ausschließlich auf poetische Vermittlung angewiesen sein, die Dichtung des Barock läßt sich in weiten Teilen immer noch als mehr oder weniger *verborgene Theologie* beschreiben.

Im Kontext der konfessionellen Auseinandersetzungen des 17. Jahrhunderts scheint sogar an Aktualität zu gewinnen, was Martin Opitz – im Bewußtsein historischer Distanz – der Ursprungszeit der Dichtung zuschreibt: Um die Wirkung des Geschriebenen sicherzustellen, bedienen sich Dichter und Theologen absichtsvoll solcher literarischer Formen, die „der gemeine pöfel zue hören geneigt ist“. Offenbar schätzen die zeitgenössischen Leser die von Opitz erwähnten Genres der Ergötzung dermaßen, daß es nötig scheint, sie mit religiösen Inhalten zu füllen. Die 1657 erschienene Liedersammlung *Heilige Seelen-Lust oder Geistliche Hirtenlieder der in ihren Jesum verliebten Psyche* von Johannes Scheffler gibt hierfür ein Beispiel. Schon der Titel des Buches läßt erkennen, daß Heiliges und Profanes eine spannungsvolle Verbindung eingehen: Von Lust und Liebe ist die Rede – die allerdings von der Seele ausgehen und auf Jesus ausgerichtet sind; die im Untertitel angekündigten Hirtenlieder sind gleichfalls vorsorglich mit dem Epitheton „geistlich“ versehen. In der Einleitung weist Scheffler seine geistlichen Liebeslieder freilich nicht als Zugeständnis, sondern als Gegenentwurf zur weltlich-erotischen Literatur der Zeitgenossen aus:

#### Verliebte Seele.

Ich gebe dir hier die Geistlichen Hirten-Lieder und liebeiche Begierden der Braut Christi zu ihrem Bräutigam; mit welchen du dich nach deinem Gefallen erlustigen, und in der Wüsten dieser Welt, als ein keusches Turteltäublein nach JESU deinem Geliebten inniglich und lieblich seufftzen kanst. Es wäre uns ein Spott, wann wir es uns die Welt-Verliebten, welche von ihrer schnöden und blinden Liebe so viel singen und sa-

<sup>5</sup> Ebd. 353.

<sup>6</sup> Ebd.



gen, wollten lassen zuvor thun, und nicht auch etwas von der Liebe unsres süßes Gottes singen. Denn ob zwar viel schöne und außerlesene Bücher von der Göttlichen Liebe-Kunst durch die heiligen Gottes Menschen geschrieben, und an Tag gegeben worden; so habe ich doch noch allzeit anmuttige Lieder und Gesänge darbey verlangt; als durch welche sich eine liebhabende Seele mehr erquicken und auffmuntern, und die Liebe ihres Hertzens mit hellem Munde darthun, und durch deroelben anmuttigen Klang die Bitterkeit dieser Welt ihr gleichsam versüssen und verzuckern kan.<sup>7</sup>

Während Opitz noch die Liebesdichtung der Zeitgenossen mit Nachsicht zu beurteilen empfahl, holt Scheffler drei Jahrzehnte später zum Gegenschlag aus: Aus der Perspektive des zum Katholizismus konvertierten Dichter-Theologen ist in dieser Hinsicht nicht Toleranz geboten, sondern rigoroser Wettstreit. Dem „schnöden und blinden“ Eros der Weltverliebten setzt er die (nicht weniger begierliche) „Göttliche Liebe-Kunst“ seiner Hirtenlieder entgegen.

Die *Heilige Seelen-Lust* komplettiert den Versuch Johannes Schefflers, der Religion auf dem Felde der Literatur Geltung zu verschaffen. Die affektiv-seraphische Mystik der geistlichen Liebeslieder bildet die Ergänzung zur spekulativen Mystik des *Cherubinischen Wandersmannes*, der gleichfalls unter dem Namen Angelus Silesius 1657 im Druck erscheint.<sup>8</sup> Dieser ermögliche es, so heißt es in einer späteren Vorrede, mit unverwandten Augen Gott anzuschauen, jene lasse den Leser „wie ein Seraphin“ in himmlischer Liebe brennen.<sup>9</sup> Das literarische Werk des Schlesiens deckt demzufolge die ganze Breite der mystischen Tradition ab, deren Spielarten Scheffler in Anlehnung an die Engelslehre des (Pseudo-)Dionysius Areopagita mit den himmlischen Seraphim und Cherubim identifiziert.<sup>10</sup> In den *Geist-Reichen Sinn- und Schluß-Reimen* des *Cherubi-*

<sup>7</sup> Ich zitiere die *Heilige Seelen-Lust* nach der von G. Ellinger herausgegebenen Ausgabe des Angelus Silesius: *Heilige Seelenlust oder Geistliche Hirtenlieder der in ihren Jesum verliebten Psyche* 1657 (1668). Halle 1901, hier 3f. Beim Zitieren von Liedern ist die jeweilige Buch- und Liednummer in römischen bzw. arabischen Ziffern angegeben.

<sup>8</sup> In der ersten Auflage noch unter dem Titel *Geist-Reiche Sinn- und Schluß-Reime*.

<sup>9</sup> Der Ausgabe des *Cherubinischen Wandersmannes* von 1675 stellt Scheffler eine „Erinnerungs-Vorrede an den Leser“ voran, in der er die Zusammengehörigkeit der beiden Werke betont: Vgl. Angelus Silesius (Johannes Scheffler), *Cherubinischer Wandersmann*. Kritische Ausgabe. Hg. L. Gnädinger. Stuttgart 1984, 13.

<sup>10</sup> Im 7. Kapitel der *Himmlischen Hierarchie* erläutert (Pseudo-)Dionysius Areopagita die Rangfolge der Engel, zu deren oberster Hierarchie die alttestamentlichen Seraphim und Cherubim gehören: „Die Benennung ‚Seraphim‘ deutet auf das Bewegliche, Glühende dieser Engelnaturen, welche nach Art des Feuers die tieferstehenden Wesen ebenfalls erglühn machen, reinigen und jegliches Dunkel verschuchen. Der Name ‚Cherubim‘ bezeichnet die Fülle der Erkenntnis Gottes, die höchste Aufnahmefähigkeit hiefür und das Vermögen, von diesem Lichte mitzuteilen.“ (Des Heiligen Dionysius Areopagita angebliche Schriften über die beiden Hierarchien. Übers. von J. Stiglmayr. Kempten 1911, 34).

nischen Wandersmannes gibt Scheffler spekulative Umschreibungen einer Unio mystica, wie sie u. a. Meister Eckhart und Johannes Tauler vorgezeichnet haben. Der Verfasser räumt gleich in der Vorrede ein, daß seine *Sinn- und Schluß-Reime* „seltzame paradoxa oder widersinnische Reden / wie auch sehr hohe und nicht jederman bekandte schlüsse / von der geheimen Gottheit / Item von Vereinigung mit Gott oder Göttlichem Wesen / wie auch von Göttlicher Gleichheit und Vergöttung oder Gottwerdung / und waß dergleichen“ enthalten.<sup>11</sup> Im antithetisch strukturierten Alexandriner-Epigramm finden diese Spekulationen ihre adäquate Form.

Die *Heilige Seelen-Lust* dagegen knüpft an die affektiv-ekstatische Liebesmystik des Bernhard von Clairvaux an und bedient sich dementsprechend einer weniger strengen Form: Vier- und Mehrzeiler mit unterschiedlichen Reimstrukturen wechseln einander ab.<sup>12</sup> Die geistlichen Hirtenlieder sind durchweg sangbar, zum Teil mit Melodien des Breslauer Komponisten Georg Joseph versetzt und – wie Scheffler in der Vorrede andeutet – auch für „den öffentlichen Kirchen-Brauch“ konzipiert.<sup>13</sup> An die Stelle der „hohe[n] schlüsse von der geheimen Gottheit“ treten absichtsvoll einfältige Worte der „Göttlichen Liebe Kunst“. Die Unio mystica von Seele und Seelenbräutigam gewinnt eine sinnliche Qualität, die der weltlichen Liebe kaum noch nachsteht.

Daß zwei so unterschiedliche Traditionen der Mystik in einem Werk zusammen- oder vielmehr nebeneinanderherlaufen, hat in der Forschung für Irritation gesorgt. Die mystische Tradition des Mittelalters ist von einem Authentizitätsanspruch geprägt, der insbesondere Texte der Brautmystik als Erlebnisberichte

<sup>11</sup> Cherubinischer Wandersmann (s. Anm. 9) 13.

<sup>12</sup> Neben den Predigten des Bernhard von Clairvaux bildet – auch in formaler Hinsicht – der 48-strophige lateinische Hymnus *Jubilus rhythmicus de nomine Jesu* das „kanonische Muster für die mystisch-erotischen Dichtungen der Epoche“, konstatiert Marie-Luise Wolfskehl (*Die Jesusminne in der Lyrik des deutschen Barock*. Gießen 1934, 84).

<sup>13</sup> In der Tat schlägt sich die Popularität der Geistlichen Hirtenlieder in den kirchlichen Gesangbüchern beider Konfessionen nieder; die enthusiastische Rezeption der Zeitgenossen erreicht im Pietismus des 18. Jahrhunderts ihren Höhepunkt. Die Popularität der Heiligen Seelen-Lust verdankt sich augenscheinlich der Tatsache, daß Scheffler weltliche Literaturformen aufgreift und den manieristischen Charakter der Lieder hinter einfacher Diktion zu verbergen weiß. So gelingt es noch den Pietisten des 18. Jahrhunderts, die Liebeslieder mit subjektivem Erlebnisgehalt aufzufüllen; wenig später sucht sich das religiöse Gefühl allerdings andere Ausdrucksmittel. In den kirchlichen Gesangbüchern der Gegenwart sind nur noch wenige Lieder Schefflers enthalten, u.a. „Ich will dich lieben, meine Stärke“. Kontrafakturen weltlicher Vorlagen, wie Scheffler sie für religiöse Zwecke vornimmt, waren im Bereich der Kirchenmusik durchaus umstritten: Bereits das Konzil von Trient (1545-63) sprach sich gegen die sog. Parodie-Messen aus, die weltliche Cantus firmi (Chansons, Madrigale, Motetten) übernahmen: Der weltliche Ton führe zu unstatthafter Heiterkeit und störe die Andacht. Ein Verbot ohne Erfolg, wie die Parodiemessen Orlando di Lasso's und Palestrina's zeigen.

ausweist.<sup>14</sup> Vor diesem Hintergrund scheint es undenkbar, daß ein Dichter wie Scheffler mit spielerischer Souveränität über mehrere Register mystischen Denkens verfügt. Den Maximen einer späteren Erlebnisästhetik folgend, wurde die befremdliche Antinomie zwischen dem *Cherubinischen Wandersmann* und der seraphinischen *Seelen-Lust* denn auch als Dokument eines inneren Reifungsprozesses gedeutet – als habe sich der Konvertit Scheffler von dem spekulativ-abstrakten Frühwerk zunehmend gelöst und erst in der *Heiligen Seelen-Lust* seinen eigenen Ton gefunden.<sup>15</sup>

Diese Deutung ist aus mehreren Gründen problematisch. Zunächst unterschlägt sie die Tatsache, daß Scheffler selbst auf jede Distanzierung von seinen spekulativen Epigrammen verzichtet, eine zweite Auflage auch des *Cherubinischen Wandersmannes* veranstaltet und bei dieser Gelegenheit explizit auf die Zusammengehörigkeit von seraphinischer und cherubinischer Mystik hinweist: „Glückseelig magstu dich schätzen“, schreibt er 1675 an den Leser, „wann du dich beyde lässest einnehmen / und noch bey Leibes Leben bald wie ein Seraphin von himmlischer Liebe brennest / bald wie ein Cherubin mit unverwandten augen Gott anschawest [...]“.<sup>16</sup> Überdies gibt Scheffler in der Vorrede zur *Heiligen Seelen-Lust* als Beweggrund für sein Unternehmen ein „religionspädagogisches“ Defizit an. Neben den zahlreichen „außerlesene[n] Bücher[n] von der Göttlichen Liebe-Kunst“ – zu denen auch der *Cherubinische Wandersmann* gehört – fehle es an anmutigen Liedern mit anmutigem Klang.<sup>17</sup> Diesem Mangel will Scheffler gezielt abhelfen und mag sich als Dichter hierzu besonders berufen fühlen. Wenn die Seele – wie es Scheffler in der Einleitung vorsieht – vermöge der Hirtenlieder „in der Wüsten dieser Welt, als ein keusches Turteltäublein nach Jesu [...] inniglich und lieblich“ seufzt<sup>18</sup>, handelt es sich nicht um

<sup>14</sup> Am Beginn der 86 *sermones in cantica canticorum* des Bernhard von Clairvaux steht bezeichnenderweise eine visionäre Schau des Lieds der Liebe. Vgl. F. Ohly, *Hohelied-Studien. Grundzüge einer Geschichte der Hoheliedauslegung des Abendlands bis um 1200*. Wiesbaden 1958, 136.

<sup>15</sup> Hans Ludwig Held etwa erblickt in der *Heiligen Seelen-Lust* das „psychologisch vertiefte Bekenntnis der geistigen Umkehr des Dichters“, der den „Pantheismus seiner monoidealistischen Weltanschauung“ zugunsten katholischer Rechtgläubigkeit hinter sich gelassen habe. (Leben und Werke des Angelus Silesius. In: *Angelus Silesius: Sämtliche poetische Werke in drei Bänden*. Hg. H. L. Held. Bd. 1. München 1952, 9-212, hier 66). Vgl. dagegen H. G. Kemper, *Allegorische Allegorese. Zur Bildlichkeit und Struktur mystischer Literatur (Mechthild von Magdeburg und Angelus Silesius)*. In: *Formen und Funktionen der Allegorie. Symposium Wolfenbüttel 1978*. Hg. W. Haug. Stuttgart 1979, 90-125, bes. 100, und L. Gnädinger, *Angelus Silesius*. In: *Deutsche Dichter des 17. Jahrhunderts. Ihr Leben und Werk*. Hg. H. Steinhagen u. B. von Wiese. Berlin 1984, 553-575.

<sup>16</sup> *Cherubinischer Wandersmann* (s. Anm. 9) 13.

<sup>17</sup> *Heilige Seelenlust* 4.

<sup>18</sup> *Ebd.* 3.

unmittelbare Gefühlskundgabe, sondern um eine theologisch präfigurierte Haltung. „Meine Taube in den felslöchern / in den steinritzen / Zeige mir deine gestalt / Las mich hören deine stim“ – so spricht Salomo im *Hohenlied* seine Geliebte an (Hld 2,14), so bittet – der patristischen Allegorese zufolge – Christus die ihm in Liebe zugetane Seele.<sup>19</sup> Indem Scheffler auf dieses Sinnbild christlicher Gottesliebe zurückgreift, hebt er das vermeintlich individuelle Gefühl sogleich ins Typische.<sup>20</sup>

Von einem „eigenen Ton“ kann in der Literatur des 17. Jahrhunderts ohnehin nur in eingeschränktem Sinne die Rede sein. Zu den Eigenarten der Barockliteratur gehört bekanntlich eine Rollenhaftigkeit und Vielstimmigkeit, die es nicht erlaubt, jeden Text als Bruchstück einer großen Konfession zu lesen.<sup>21</sup> Als rollenhaft und vielstimmig erweist sich auch unser Text: Die *Heilige Seelen-Lust* bezieht sich nicht nur auf die spätmittelalterliche Tradition der Brautmystik (die ihrerseits auf das *Hohelied* zurückgreift), sondern auch auf die petrarkistische

<sup>19</sup> Nach der endgültigen Kanonisierung des Hohenlieds im 2. Jh. n. Chr. folgt die christliche Exegese den jüdischen Schriftgelehrten zunächst insofern, als sie den Bräutigam des Textes auf Christus und die Braut analog auf die christliche Kirche bezieht. Origines ergänzt die ekklesiologische Deutung des Hohenlieds, indem er die Braut als Allegorie der menschlichen Seele auffaßt. Ambrosius fügt im 4. Jh. eine mariologische Auslegung hinzu, die allerdings für die bernhardinische Brautmystik des Mittelalters unbedeutend bleibt. Vgl. K. Ruh, *Geschichte der abendländischen Mystik*. Bd. 1: Die Grundlegung durch die Kirchenväter und die Mönchstheologie des 12. Jahrhunderts. München 1990, 253. Bernhard von Clairvaux bezieht sich vor allem auf die Hohelied-Auslegung des Origines und fügt ihr – u. a. bei der Auslegung der oben zitierten Stelle – Aspekte der Leidens- und Wundenmystik hinzu: Wie die „Taube in den felslöchern / in den steinritzen“ möge sich die Seele in Jesu Kreuzeswunden versenken. Vgl. U. Köpf, *Hoheliedauslegung als Quelle einer Theologie der Mystik*. In: *Grundfragen christlicher Mystik*. Wissenschaftliche Studientagung Weingarten 1985. Hg. M. Schmidt. Stuttgart 1987, 50-72, hier 71.

<sup>20</sup> Nicht zufällig entwirft Friedrich von Spee in seinem *Güldenem Tugend-Buch* eine ganz ähnliche, gleichfalls durch das Hohelied inspirierte Andachtshaltung: „Ich lase auff einem Sontag das hohe lied Salomonis, vnd wie ich kam zum spruch der da sagt: Der sommer seye kommen, vnd die stimm der Turteldauben habe sich in vnseren landen hören lassen; betrachtet ich den spruch, vnd befande so vill, daß, wan die Seel anfahet zu seufftzen wie ein Turtel daub, so grünen in vns die blumen der lieb vnd andacht; dahero dan nicht wunder ist, das etliche kalt sein wie der winter, dan es ligt auff ihnen das gefroren eyß der sünden“ (Friedrich von Spee, *Güldenem Tugend-Buch*. Hg. Th. G. M. van Oorschot [Sämtliche Schriften, hist.-krit. Ausgabe, Bd. II]. München 1968, 387f. Kemper betont in diesem Zusammenhang zu Recht die artistisch konstruierte, auf kollektive Wirkung bedachte Eigenart der Heiligen Seelen-Lust (Allegorische Allegorese [s. Anm. 15] 106).

<sup>21</sup> C. Wiedemann etwa resümiert 1977, daß die Barockkultur „wesentlich durch ihren Hang zum Rollendenken, Rollenverhalten und damit auch zum literarischen Rollensprechen charakterisiert ist“ (Heroisch – Schäferlich – Geistlich. Zu einem möglichen Systemzusammenhang barocker Rollenhaltung. In: *Schäferdichtung*. 2. Jahrestreffen des internationalen Arbeitskreises für Deutsche Barockliteratur Wolfenbüttel 1976. Hg. W. Voßkamp. Hamburg 1977, 96-122, hier 97).

und bukolische Literatur der Zeitgenossen, die Scheffler auf religiösem Terrain zu überbieten sucht.<sup>22</sup> In der Vorrede zur *Heiligen Seelen-Lust* geht er kritisch auf derartige Produktionen ein:

O ihr Poeten wie seydt ihr solche Thoren, daß ihr eure Hertzen und Sinne euren Dorinden, Flavien, Purpurillen, und wie sie weiter heissen, ergebet; welche doch entweder nichtige Undinger, und Schatten in der Luft, oder ja wahrhaftige Syrenen und Verführerinnen eurer Seelen seyn. Wendet hier eure Erfindungen und Federn an; hier hier in dem unvergleichlichen Angesichte JESu Christi, ist die allerfreundlichste Anmütigkeit, die allernmütigste Liebligkeit, die allerlieblichste Huldseligkeit, und allerhuldseligste Schönheit. Hier blühen die unverwelkliche Rosen und Lilien, seine Wangen; hier wachsen die unverbleichliche Corallen, seine Lippen; hier scheint die unverfinsterliche Sonn und Monde, seine Augen: hier ist der anbetens-würdige Thron des Glantzes der Herrlichkeit, seine Stirne: hier wehet der ewige West-Wind, sein huldseiger Athem, der die gefrome Erde eures Hertzens kan aufthauen und erquicken: diese Schönheit liebet und beschreibet, und vertieffet euch gantz und gar in sie.<sup>23</sup>

Scheffler versucht den poetischen Erfindungsgeist – der ja Opitz zufolge gerade der Liebe sinnreiche Einfälle verdankt – für religiöse Themen zu gewinnen. Die Schönheit Jesu Christi tritt in Konkurrenz zur (vermeintlichen) Schönheit des bukolisch-arkadischen Personals – und siegt. Dem Seelenbräutigam Jesus komme wahrhaftig zu, was den imaginären Schäferinnen zu Unrecht angedichtet wird. Die Metaphorik des Schönheitslobs ist dementsprechend zwei Welten verpflichtet: der religiösen und der weltlichen Poesie. Daß Christi Wangen unverwelkliche Rosen und Lilien seien, deckt sich noch mit einschlägigen Zitaten aus dem *Hohenlied*. „Mein Freund ist weiß und rot“, sagt die Braut (Hld 5,10) – was die allegoretische Tradition auf die Reinheit und den Kreuzestod Christi bezogen und attributiv ausgemalt hat: Rose und Lilie sind emblematisch Christus zugeordnet.<sup>24</sup> Der Corall der Lippen hingegen, mit dem Scheffler die Be-

<sup>22</sup> Vgl. L. Gnädinger: „Scheffler dichtete diesen vielschichtigen Komplex, der manche poetische Übersetzung aus der lateinischen Hymnik, Stücke nach dem Muster bestimmter evangelischer Kirchenlieder, aber auch Kontrafakturen und Parodien weltlicher Schäferpoesie enthält und zyklisch zusammenschließt, mit der durchgängigen Intention, der ihm zeitgenössischen weltlichen Schäferlyrik einen geistlichen Widerpart zu stellen.“ (Rosenwunden. Des Angelus Silesius „Die Psyche begehrt ein Bienelein auff den Wunden Jesu zu seyn“ [Heilige Seelenlust II.52]. In: Deutsche Barocklyrik. Gedichtinterpretationen von Spee bis Haller. Hg. M. Bircher u. A. M. Haas. Bern 1973, 97-133, hier 99).

<sup>23</sup> Heilige Seelenlust, 4f.

<sup>24</sup> Vgl. W. Wackernagel, Die Farben- und Blumensprache des Mittelalters. In: Ders., Kleine Schriften. Bd.1. Abhandlungen zur deutschen Altertumskunde und Kunstgeschichte. Leipzig

schreibung fortsetzt, ist eindeutig dem Formelschatz des Petrarkismus entnommen. So preist nicht die Braut des *Hohenlieds* ihren Bräutigam<sup>25</sup>, sondern – in der Nachfolge Petrarca – der unglückliche Liebhaber seine unerreichbare Geliebte.<sup>26</sup> Schefflers Schönheitskatalog entspricht im Aufbau, in der Detailfreude und in der Motivik, die prettöse und kosmische Vergleiche einschließt, der petrarkistischen Tradition. Er überbietet sie nur insofern, als er der Schönheit Christi Unvergänglichkeit attestiert: Unverwelkliche Rosen, unverbleichliche Corallen und unverfinsterliche Sonn' und Monde charakterisieren die Schönheit Jesu; in dieser Hinsicht können die Grazien der weltlichen Poesie nicht mithalten.

Die Hinfälligkeit der irdischen Schönheit wird allerdings auch von der erotischen Literatur des 17. Jahrhunderts eingeräumt – und als scharfsinnige Aufforderung zum sofortigen Liebesspiel umgemünzt. Bereits Martin Opitz gewinnt dem Hinweis auf die Vergänglichkeit der (petrarkistisch ausgemalten) Schönheit neue Reize ab. In dem Lied „Ach Liebste / laß vns eilen“ heißt es etwa:

Das Mündlein von Corallen  
Wird vngestalt /  
Die Händ' als Schnee verfallen  
Vnd du wirst alt. /  
Drumb laß vns jetzt genießen  
Der Jugend Frucht.<sup>27</sup>

Von derartigen Pointen will Schefflers *Heilige Seelen-Lust* zweifellos nichts wissen. Dennoch läßt sich auch hier ein Übergang von der petrarkistischen zur erotischen Liebessphäre beobachten. Am Ende des Schönheitskatalogs findet sich der Leser unversehens ins Gebiet der Schäferliteratur versetzt, wo seit der Antike ein zarter Westwind weht.<sup>28</sup> Christi Atem gleicht dem belebenden und erwärmenden Westwind, schreibt Scheffler in seiner Vorrede. Die auf diese Weise evozierte arkadische Kulisse läßt vermuten, daß hier Liebe mit Gegenlie-

---

1872, 143-240, hier 167. In der antiken Mythologie sind Rose und Lilie der Venus bzw. der Juno geweiht.

<sup>25</sup> Dort heißt es vielmehr „Seine Lippen sind wie Lilien“ (Hld 5,13) bzw. nach Luther „wie Rosen“.

<sup>26</sup> Vgl. L. Gnädinger, *Rosenwunden* (s. Anm. 22) 100.

<sup>27</sup> M. Opitz, „Ach Liebste / laß vns eilen“ (1624). In: *Gesammelte Werke* (s. Anm. 1). Bd. II,2. Stuttgart 1979, 666f. Vgl. auch Hoffmannswaldaus Sonett „Vergänglichkeit der Schönheit“ (Erstdruck 1695), Z. 3: „Der liebliche corall der lippen wird verbleichen.“

<sup>28</sup> Im *Hohenlied* ist nur vom Nord- und Südwind die Rede, was Scheffler zugunsten des arkadischen Westwinds dreht. Vgl. „Stehe auff Nordwind vnd kom Sudwind / vnd webe durch meinen Garten / das seine Würtze trieffen.“ (Hld 4,16).

be belohnt und das harte Schicksal des petrarkistischen Liebhabers überwunden wird.<sup>29</sup>

Daß die petrarkistische Formelsprache im 17. Jahrhundert eine gewisse Abnutzung erfährt, zeigt sich offenbar nicht nur auf dem Terrain der erotischen Literatur, die – wie Opitz – petrarkistische Motive ins Laszive umdeutet.<sup>30</sup> Auch der sog. geistliche Petrarkismus schickt sich an, der Schönheit Christi neue verwegene Reize zuzusprechen. So kleidet Scheffler die (nach den Vorgaben des Petrarkismus beschworene) Schönheit des Seelenbräutigams in ein schäferliches Kostüm.

Wolt jhr mehr, so wisset daß hier ist, der huldselige Daphnis, der sorgfältige Corydon, der treue Damon; ja der Preiß und die Krone aller tugendhaften und außerlesenen Schäfer und Schäferinnen. Es ist hier die mildreiche Galathee, die ewige Güttigkeit, (als eine süsse Milch-Göttin;) die edle Sophia, die ewige Weisheit; die schöne Callisto, die ewige Schönheit; und alles was jhr nur wollet.<sup>31</sup>

Scheffler nimmt sich offensichtlich vor, nicht nur die petrarkistische, sondern auch die bukolische Dichtung der Zeitgenossen zu überbieten – und das sozusagen auf der grünen Wiese. Der anfangs so arg gescholtenen Schäferdichtung macht der Verfasser zumindest insofern Zugeständnisse, als er seine *Heilige Seelen-Lust* in arkadische Gefilde verlegt und geläuterte Schäfer auftreten läßt. Daphnis, Corydon, Damon, Galathee, Sophia und Callisto sollen den Dorinden, Flavien und Purpurillen Widerpart bieten. Dieses Unternehmen ist nicht zuletzt darum so pikant, weil zugleich – wie Conrad Wiedemann konstatiert hat – die ganze erotische Dichtung der Zeit schäferlich votiert.<sup>32</sup> Prominentestes Beispiel sind Johann Rists Gedichtsammlungen *Des Daphnis aus Cimbrien Galathee*

<sup>29</sup> Eine ähnliche Entwicklung weist M. Eicheldinger für Friedrich von Spees geistliche Gedichte nach. Vgl. Friedrich Spee – Seelsorger und poeta doctus. Die Tradition des Hohenliedes und Einflüsse der ignatianischen Andacht in seinem Werk. Tübingen 1991, 247ff und 345.

<sup>30</sup> Vgl. G. Hoffmeister, Petrarkistische Lyrik. Stuttgart 1973, 65ff.

<sup>31</sup> Heilige Seelenlust, 5. Die Namen der von Scheffler angekündigten Schäfer sind den Zeitgenossen aus der bukolischen Literatur längst bekannt – freilich nur zum Teil so „gegenschäferlich“, wie Scheffler sie haben will. Daphnis und Sophia machen schon in der bukolischen Tradition eine Ausnahme.

<sup>32</sup> „Mag gerade sie, die Liebesdichtung, überwiegend auf nichtschäferliche Traditionen zurückgehen (Petarca, griechische und römische Erotiker), die historische Anverwandlung hat einen Zug ins Bukolische. So übernimmt Hoffmannswaldau zwar in seinen Lesbia-Gedichten die Catullische Freizügigkeit, doch so gut wie nichts von dessen urbanem, bohemienhaftem Milieu.“ (C. Wiedemann, Heroisch-Schäferlich-Geistlich [s. Anm. 21] 106). Vgl. E. G. Camap, Das Schäferwesen in der deutschen Literatur des 17. Jahrhunderts und die Hirtendichtung Europas. Würzburg 1939, 51ff.

(1642) und *Des Edlen Daphnis aus Cimbrien Besungene Florabella* (1644). Schefflers Seelenbräutigam bewegt sich auf einem Terrain, das gleichfalls der barocken Venusverehrung dient. Von petrarkistischer Schmerzensliebe ist dementsprechend in den Hirtenliedern der verliebten Psyche nicht die Rede. In einem Lied des fünften Buches etwa wird zwar der petrarkistische Schönheitskatalog auf den ganzen Körper des Seelenbräutigams Christus ausgedehnt:

4.  
 Dein Leib ist weiß wie Helffenbein,  
 Grad' und voll Majestäten;  
 Er schimmert wie viel edle Stein'  
 In goldnen Panzer-Ketten:  
 Den Marmel-Säuln von Zier-Gold reich  
 Sind deine Beine gleich.<sup>33</sup>

Die Schlußzeile aber kehrt den obligatorischen Topos des Liebestods um. Nicht derjenige, der liebt, sondern derjenige, der angesichts derartiger Schönheit nicht liebt, ist „lebendig todt“. In zahlreichen anderen Liedern weicht das Spiel mit der petrarkistischen Tradition explizit schäferlichen Konstellationen. In mehr oder weniger arkadisch ausgemalter Kulisse suchen und finden sich Seele und Seelenbräutigam zu inbrünstiger, wenn nicht brünstiger Liebe. Gleichermäßen dem *Hohenlied* und dem weltlichen Schäferspiel verpflichtet, wechseln sich Liebesehnsucht, Mitempfinden der Natur und Liebeserfüllung in bunter Folge ab.<sup>34</sup>

JESUS der treue Hirte suchet die Psyche  
 und verlobet sich mit jhr.

1.  
 Hört Wunder hört deß Königs Sohn  
 Der sprang herab von seinem Thron,  
 Und ließ sich Schäffer grüssen:  
 Damit er nur die Hirten-Magd  
 Die Psyche die der Feind verjagt;  
 Lieblosen möcht und küssen.

<sup>33</sup> Heilige Seelenlust, 255; Lied V,13.

<sup>34</sup> Schon Martin Opitz weist in der Vorrede zu seiner Übertragung des Hohenlieds auf die inhaltlichen Übereinstimmungen der biblischen Lieder mit antiken Eklogen hin. Wie die „Salomonische Buhlschaft ihrem Freunde“ naheilt, suche Vergils Corydon seinen Alexis. Vgl. Gesammelte Werke (s. Anm. 1). Bd. IV,1. Stuttgart 1989, 16.



2.

Er suchte sie durch Feld und Wald,  
 Er schrye und rufft' jhr mannigfalt  
 Mit hertzlichem verlangen:  
 Er lieff durch Berg und auch durch Thal  
 Inbrünstig, und schrye überall:  
 O Psyche komm gegangen.

3.

Biß endlich fand er sie allein  
 Verjrrt in einer Wüsten seyn,  
 Im Schlaf darzu versunken:  
 Da trat er liebeich zu jhr hin  
 Berührend jhren Geist und Sinn  
 Mit seinen Liebes-Funken.<sup>35</sup> [...]

Der Liebsten nachzujagen, sie endlich (bestenfalls) schlafend zu finden, durch Berührung zu wecken und zur Liebe zu überreden, macht eben auch die Hauptbeschäftigung der weltlichen Hirten aus – sofern sie ein literarisches Dasein fristen. Mit einigen wenigen Akzentverschiebungen läßt sich aus diesen Strophen ein explizit erotisches Hirtenlied machen. Die Unterschiede sind marginal. So insistiert Scheffler, daß der schäferliche Jesus nicht den zweifellos liebreizenden Körper, sondern Geist und Sinn der Schlafenden berührt. Ungeachtet derartiger Nuancierungen entwickelt die Begegnung der Liebenden eine erotische Eigendynamik, die die geistlichen Akzente zu verdrängen droht.

Wie in der erotischen Literatur seit der Antike figuriert auch hier die Natur als Vorbild für die Vereinigung der Liebenden. „Die Psyche muntert sich mit dem Frühling zu einem neuen Leben auff“, so ist ein Lied überschrieben, in dem die Seele zunächst das ganze Spektrum der im Frühling erwachenden Natur beschreibt. Die in fünf Strophen beschworenen Frühlingsphänomene stimulieren zur Nachahmung – geben also der Seele Anlaß, sich dem allgemeinen Aufblühen anzuschließen.

7.

Laß deine Seuffzer gehn  
 Mit lieblichem Gethön;  
 Laß hören dein verlangen  
 Den Bräutigam zu empfangen:

---

<sup>35</sup> Heilige Seelenlust, 196f; Lied IV,9.

Sey eine Nachtigall,  
 Und lok mit Liebes-Schall  
 Der himmel höchste Zier  
 Den süßen Gott zu dir.<sup>36</sup>

Die Nachtigall ist in der christlichen Literatur hinreichend belegt, um als unverdächtiges Sinnbild religiöser Liebe gelten zu können.<sup>37</sup> Die lockenden Liebesseufzer, die Scheffler mit diesem Emblem der Seele verordnet, stellen allerdings eine *tatsächliche* Vereinigung mit dem Bräutigam in Aussicht – als handle es sich um einen menschlichen (allzumenschlichen) Schäfer. Die Nachtigall des Gedichts ist offenbar christliche Muse und weltliche Liebesbotin zugleich. Als gelte es, die erotische Perspektive in eindeutig religiöse Bahnen zu lenken, wählt Scheffler gleich in der nächsten Strophe ein harmloseres Vorbild: Wie die Lerche, die das irdische Getümmel unter sich läßt, um mit stetem Lobgesang den „Schöpffer zu verehrn, / Und seinen Ruhm zu mehrn“, soll sich die Seele zum Himmel schwingen.<sup>38</sup>

Am sinnlichsten geraten Scheffler die Lieder der Liebesehnsucht, die ein drittes Genre weltlicher Schäferpoesie spiritualisieren sollen.

Sie begehret verwundet zu seyn  
 von jhrem Geliebten.

1.

JEsu du mächtiger Liebes-Gott  
 Nah dich zu mir:  
 Denn ich verschmachte fast biß in Tod  
 Für Liebs-Begiehr:  
 Ergreiff die Waffen, und in Eil  
 Durchstich mein Hertz mit deinem Pfeil,  
 Verwunde mich :/:

<sup>36</sup> Heilige Seelenlust, 212; Lied IV,20.

<sup>37</sup> Das prominenteste Beispiel in der entsprechend-zeitgenössischen Literatur bietet Friedrich von Spees TRVTZ-NACHTIGAL, oder GEISTLICHES POETISCH LVSTWAEELDLEIN von 1634 (Erstdruck 1649). Die Philomela des Bonaventura markiert den Beginn der mystischen Nachtigallen-Tradition, die die poetische Ornithologie der antiken Literatur christlich umdeutet. Vgl. hierzu M. Eicheldinger, Friedrich Spee (s. Anm. 29) 230.

<sup>38</sup> Heilige Seelenlust, 212; Lied IV, 20.

2.

Komm meine Sonne, mein Lebens-Licht,  
 Mein Aufenthalt;  
 Komm und erwärme mich daß ich nicht  
 Bleib ewig kalt:  
 Wirff deine Flammen in den Schrein  
 Meins halbgefrohrnen Hertzens ein,  
 Entzünde mich :/:

3.

O aller süsseste Seelen Brunst  
 Durch glüh mich gantz:  
 Und überform mich auß Gnad und Gunst  
 In deinen Glantz:  
 Blaß an das Feuer ohn Verdruß,  
 Daß dir mein Hertz mit schnellem Fluß  
 Vereinigt sey :/:

4.

Dann wil ich sagen daß du mich hast  
 Erlöst vom Tod  
 Und als ein lieblicher Seelen-Gast  
 Besucht in Noth:  
 Dann wil ich rühmen daß du bist  
 Mein Bräutigam, der mich liebt und küst,  
 Und nicht verläst :/<sup>39</sup>

Jeder Psychologe hätte leichtes Spiel, hier mühsam sublimierte Liebesleidenschaft zu diagnostizieren. Die begehrlische Seele bedient sich einer Sprache, die an Eindeutigkeit nichts zu wünschen übrig läßt. Sie verschmachtet nahezu vor „Liebs-Begiehr“, will verwundet, entzündet und schließlich mit dem Geliebten vereinigt sein. Bei diesem durchaus brünstigen Begehren fällt kaum ins Gewicht, daß die Seele nicht nur von ihrer Liebessehnsucht, sondern auch vom Tod erlöst zu werden hofft. Der als Liebesgott apostrophierte Jesus rückt hier auch insofern in die Nähe des heidnischen *amor*<sup>40</sup>, als er mit einem Liebespfeil versehen wird. Scheffler überbietet die Vorgaben der antiken Mythologie weni-

<sup>39</sup> Heilige Seelenlust, 58f; Lied I,39.

<sup>40</sup> In einem anderen Lied („Sie singet von der grösse seiner Liebe“) setzt Scheffler explizit gleich: „Amor das werthe Jesulein / hat mich so sehr geliebet“ (Heilige Seelenlust, 32; Lied I,17).

ger durch Spiritualisierung als durch Steigerung der erotischen Situation. Während *amor* gemeinhin ungefragt mit seinen Pfeilen auf schutzlose Menschen und Götter zielt, verlangt hier die Seele inbrünstig nach Liebespfeil und Verletzung.

Allerdings ist auch dieser Wunsch von einer ambivalenten Metaphorik, die neben dem weltlichen einen geistlichen Sinn bereithält. Die nach dem Liebespfeil Christi verlangende Seele kann sich auf die Visionen der Heiligen Theresia von Avila (1515-1582) berufen, in denen ein Engel der Mystikerin einen goldenen Pfeil mit feuriger Spitze ins Herz bohrt. Im Bereich der Bildenden Kunst gibt Gian Lorenzo Berninis Skulptur *Die Verzückung der Heiligen Theresia* (1651) in S. Maria della Vittoria in Rom die prominenteste Gestaltung dieser mystisch-erotischen Tradition.<sup>41</sup> Wie schon im Bild der Nachtigall wählt Scheffler Doppeldeutiges, um es für religiöse Zwecke zu verdeutlichen. Der Erfolg dieses Unternehmens ist allerdings zweifelhaft. Die *Geistlichen Hirtenlieder der in ihren Jesum verliebten Psyche* sind von einer gleitenden Metaphorik geprägt, die zur Domestizierung und Spiritualisierung der erotischen Schäferrei durchaus nicht geeignet ist. Die durch das *Hohelied* und die spätmittelalterliche Brautmystik abgesicherte geistliche Erotik nähert sich den weltlich-erotischen Liebesliedern bis zur Ununterscheidbarkeit an.<sup>42</sup>

Die von Scheffler erprobte Spiritualisierung der Schäferdichtung ist kein isolierter Vorstoß zur Rettung der Dichtung – und der Theologie. Innerhalb der spanischen Mystik kombiniert erstmals Juan de la Cruz (1542-1591) Motive der weltlichen Schäferliteratur mit den Versen des *Hohenlieds*.<sup>43</sup> Neben dem „Lied der Lieder“ geben die neutestamentlichen Gleichnisse vom Guten Hirten (Joh 10,11) und vom verlorenen Schaf (Lk 15,4-7) den notwendigen Rückhalt, um Christus als Schäfer anzusprechen.<sup>44</sup> Für die deutsche Literatur versieht Johannes Khuen in seinen Büchern *Tabernacula Pastorum* (1650) und *Munera Pasto-*

<sup>41</sup> M.-L. Wolfskehl hat darauf hingewiesen, daß in der religiösen Dichtung des 17. Jahrhunderts zunächst von Pfeilen die Rede ist, die die Seele auf Christus abschießt. In dieser Form dient das Motiv zur Veranschaulichung der Passion Christi und als Ausgangspunkt der Wundenmystik. Erst später wird es (wie hier bei Scheffler) umgekehrt – zum einen, weil so die subjektive Erfahrung religiöser Ergriffenheit zum Thema werden konnte, zum anderen, weil sich nun Möglichkeiten einer spielerischen Gegenüberstellung von Christus und Cupido ergaben: Wolfskehl 1934 (s. Anm. 12) 117-120. Vgl. auch die Titelzeichnung der TRVTZ-NACHTIGAL von Spee: Dort sitzt die Seelenbraut Christi mit einem Liebespfeil im Herzen zu Füßen des an einem Baum gekreuzigten Jesus-Cupido.

<sup>42</sup> Daran ändert auch die Tatsache nichts, daß Scheffler die Abfolge seiner Lieder in den Rahmen des Kirchenjahrs gestellt hat.

<sup>43</sup> Etwa in den Canciones entre el Alma y el Esposo des „doctor extático“. Um 1500 dringen in Spanien bereits weltlich-schäferliche Elemente in die traditionellen Weihnachtseklogen ein.

<sup>44</sup> M. Eicheldinger führt darüber hinaus Hirtengestalten des AT, die Weihnachtsgeschichte und das Motiv des agnus Dei an. Vgl. Eicheldinger (s. Anm. 29) 288.

rum (1651) allerlei biblische Figuren mit schäferlicher Gewandung. Catharina Regina von Greiffenberg legt 1675 ihre *Tugend-Übung sieben Lustwehlender Schäferinnen* vor.<sup>45</sup> Der Kapuzinerpater Laurentius von Schnüffis gibt in seinem *Mirantischen Flötlein* von 1682 eine Mischung aus Bekehrungsgeschichte und Liebespiel zwischen Christus und der Seele, die unter dem Namen Daphnis und Clorinda auftreten. Vorläufer dieser religiösen Schäferdichtung ist – neben Scheffler – Friedrich von Spee, der in den Passionseklogen seiner *TRUTZ-NACHTIGAL* (1634/1649) den Pastor bonus mit der Figur des mythischen Hirten Daphnis identifiziert. Die Konjunktur der Schäferdichtung, für die diese Texte auf ihre Weise Zeugnis ablegen, erlaubt zugleich einen neuen Blick auf das *Hohelied*, das nun als Urbild orthodoxer Schäferpoesie gelesen wird.

Spätestens seit dem Erscheinen der *Teutschen Rede-bind und Dicht-Kunst* von Siegmund von Birken im Jahr 1679 können sich die religiösen Schäfer poetologischer Rückendeckung versichern. Birken schreibt den Ursprung der Poesie den Hirten zu, wobei der geistlichen Schäferdichtung des AT der Vorrang vor jeder weltlichen Schäferlei gebühre.<sup>46</sup> Jakob, Moses, David und Salomo, ja sogar die Menschen der ersten, vorsintflutlichen Welt seien Hirten gewesen – und hätten dementsprechend Hirtenlieder gesungen. Im Unterschied zu Opitz nobilitiert Birken die Anfänge der Poesie nachhaltig. Seiner Geschichtstheorie zufolge ist es alles andere als ein Rückschritt, zu den schäferlichen Ursprüngen der Dichtung zurückzukehren.

Es scheint / die Zeit / die nun bald in die Ewigkeit sol verwandelt werden / kehre mit ihrem Ende / wie eine in Zirkel geschlungene Schlange / in ihren Ursprung zurücke. Sie höret auf mit diesem Thun / wie sie angefangen / und macht ihre jetzige Poeten zu Schäfern.<sup>47</sup>

So schreibt Birken in der Zuschrift zu seiner Poetik. Die hier angekündigte Renaissance der Schäferlei schlägt sich nicht nur in geistlichen Hirtenliedern, sondern auch in neuen, gewissermaßen aktualisierten Übersetzungen des *Hohenlieds* nieder.

In der (im wörtlichen Sinne) freien Übertragung von Martin Opitz erhalten gerade die erotischen Aspekte des *Hohenlieds* besondere Aufmerksamkeit. „Es

<sup>45</sup> Vgl. hierzu P. M. Daly, Catharina Regina von Greiffenberg und Honoré d'Urfé. Einige Bemerkungen zur Frage von Catharinas Rezeption der Schäferdichtung. In: Schäferdichtung (s. Anm. 21) 67-84.

<sup>46</sup> „Wer nach der Edlen Kunst / der Poesy / Ankunft forschet / der wird solche in Feldern und wäldern geböhren / und von Hirten erzogen befinden“, schreibt Birken. Vgl. *Teutsche Rede-bind und Dicht-Kunst*. Nürnberg 1679. Nachdruck Hildesheim 1973, 1 der Vorrede (unpag.).

<sup>47</sup> Ebd. 2f der Zuschrift (unpag.).

sind freylich Flammen hier; aber von solchem Feuer mit dem die Seraphim brennen“, schreibt Opitz in seiner Vorrede, um sich von vornherein gegen den Vorwurf zu verteidigen, daß ihm das Ganze zu „buhlerhaftig vnd weltlich“ geraten sei.<sup>48</sup> Philipp von Zesen's Bearbeitung des *Hohenlieds* aus dem Jahr 1641 steigert die Sinnlichkeit der Vorlage dermaßen, daß ihm für die zweite Auflage zur Absicherung eine allegorische Deutung notwendig erscheint. Laut Vorrede hat offenbar „ein teil des lüsternen Frauen-zimmers“ die Arbeit „weltlich ausgeleget“.<sup>49</sup> Daß Zesen's Singspiel-Bearbeitung des *Hohenlieds* nicht weit von Schefflers Hirtenliedern entfernt ist, zeigt schon ihr Titel, der – wie bei vielen anderen religiösen Werken des 17. Jahrhunderts – antithetischer Natur ist.<sup>50</sup> Zesen legt dem Publikum *Salomons des Hebräischen Königs Geistliche Wollust* (1641) vor; in der Vorrede zur zweiten Auflage ist explizit von der „heiligen Seelen-lust“ seiner Lieder die Rede.<sup>51</sup> Im Unterschied zu Zesen verzichtet Scheffler auf den eindeutig-zweideutigen Rückhalt eines kanonisierten Textes zugunsten mehrerer, religiöser und schäferlicher Bezugstexte. Schefflers *Hirtenlieder der in ihren Jesum verliebten Psyche* stehen also im Kontext einer religiösen Literatur, die das schäferliche Territorium zu besetzen und gegen die erotische Poesie zu verteidigen sucht. Für die Barockdichter ist die bukolische Literatur anscheinend eine offene Gattung, ein Spielfeld, auf dem sich die unterschiedlichsten literarischen Traditionen kreuzen und gegeneinander ausspielen lassen. Die gelehrten, amourösen und geistlichen Schäfer der Literatur liefern sich dementsprechend einen hitzigen Wettstreit.<sup>52</sup> Weder der einen noch der anderen Partei gelingt es allerdings, das bukolische Arkadien auf Dauer zu okkupieren: Im 18. Jahrhundert stürzt die dermaßen belastete Schäferkulisse der Literatur ein. Johann Gottfried Herder spielt in seinen Fragmenten *Ueber die neuere Deutsche Litteratur* im Jahr 1767 die Natürlichkeit der antiken Schäferpoesie gegen die künstlichen Produkte der Zeitgenossen aus. Theokrit's Schäfer schöpften klares Wasser, die der Gegenwart hätten nur Verzuckertes zu bieten.<sup>53</sup>

Zu schwach alsdenn, das höchste zu erfliegen, und zufrieden, wenn wir statt eines Griechischen Gefühls lieber Französischen leichten Geschmack haben: bringen wir Misgeburten zur Welt, die ausschweifend auf der einen, und ohne Interesse auf der an-

<sup>48</sup> Gesammelte Werke (s. Anm. 1). Bd. IV, 1, 15.

<sup>49</sup> Philipp von Zesen, *Sämtliche Werke*. Hg. F. van Ingen. Bd. I, 2. Berlin 1993, 96.

<sup>50</sup> Vgl. etwa die franziskanische Sammlung *Seraphisch Lustgart* (1635) oder den Untertitel von *Spees Trvtz-Nachtigal: Geistliches Poetisch Lvstwaeldlein*.

<sup>51</sup> Zesen, *Sämtliche Werke* (s. Anm. 49) 97.

<sup>52</sup> Vgl. hierzu Carnap 1939 (s. Anm. 32) 45ff.

<sup>53</sup> Vgl. J. G. Herder, *Sämtliche Werke*. Hg. B. Suphan. Bd. 1. Berlin 1877. Nachdruck Hildesheim 1967, 337-350.

deren Seite sind: unbestimmte Mittelarten zwischen Engeln und sinnlichen Geschöpfen.<sup>54</sup>

Von diesem Angriff wird sich die Schäferpoesie des 18. Jahrhunderts nicht mehr erholen. Herders Einwände geben zu verstehen, daß die literarischen Hirten der Neuzeit in mehrfacher Hinsicht ihre Unschuld verloren haben. Was sich im späten 17. Jahrhundert auf der „grünen Wiese“ der Schäfererei abspielt, hat mit harmlosem Hirtendasein nichts mehr zu tun. Die Schafe und Hirten, die obligaten Nachtigallen, die Nachstellungen, die Zufluchtsräume – das gesamte Inventar erhält eine Doppelbödigkeit, die sich sowohl für lasziv-erotische als auch für religiöse Zwecke ausbeuten läßt. Dabei wird die Orientierung für den Leser zunehmend schwieriger. Während die geistlichen Hirtenlieder – wie bei Scheffler beobachtet – erotische Motive einer Zwangstaufe unterziehen, dringt genuin christliche Metaphorik in die erotischen Genres ein. Christian Hoffmann von Hoffmannswaldau gehört zu den Autoren, die der erotischen Literatur auf diese Weise neue, erlesene Reize verleihen. Ein Beispiel von vielen bildet das Gedicht „So soll der purpur deiner lippen“, in dem die im 17. Jahrhundert vorwiegend christlich verstandene Metapher der Schifffahrt als Lebensreise erotisch umgedeutet wird<sup>55</sup>:

So soll der purpur deiner lippen  
                   Itzt meiner freyheit bahre seyn?  
 Soll an den corallinen klippen  
                   Mein mast nur darum lauffen ein /  
 Daß er an statt dem süßsen lande /  
 Auff deinem schönen munde strande?

Ja / leider! es ist gar kein wunder /  
                   Wenn deiner augen sternend licht /  
 Das von dem himmel seinen zunder /  
                   Und sonnen von der sonnen bricht /  
 Sich will bey meinem morrschen nachen  
 Zu einen schönen irrlicht machen.  
 Jedoch der schiffbruch wird versüßet /  
                   Weil deines leibes marmel-meer

<sup>54</sup> Ebd. 349. Zu Herders Kritik der Schäferpoesie vgl. Ludwig Stockinger, *Entwicklungsprobleme der Schäferpoesie vom 17. zum 18. Jahrhundert im Lichte zeitgenössischer Äußerungen*. In: *Schäferdichtung* (s. Anm. 21) 141-160.

<sup>55</sup> Zur Metapher der Schifffahrt vgl. V. Meid, *Barocklyrik*. Stuttgart 1986, 47f.

Der müde mast entzückend grüset /

Und fährt auff diesem hin und her /

Biß endlich in dem zucker-schlunde

Die geister selbstn gehn zu grunde.

Nun wohl! diß urthel mag geschehen /

Daß Venus meiner freyheit schatz

In diesen strudel möge drehen

Wenn nur auff einem kleinen platz /

In deinem Schooß durch vieles schwimmen /

Ich kan mit meinem ruder klimmen.

Da will / so bald ich angeländet /

Ich dir ein altar bauen auff /

Mein hertze soll dir seyn verpfändet /

Und fettes opffer führen drauff;

Ich selbst will einig mich befleissen /

Dich gött- und priesterin zu heissen.<sup>56</sup>

Die nicht nur in diesem Gedicht blasphemische Verwendung christlicher Motive wird schon von den Zeitgenossen Hoffmannswaldaus bemerkt<sup>57</sup>, bezeichnet aber durchaus nicht den Sieg des Eros über die Religion. Wie die religiöse Intention Schefflers durch die Vielzahl erotischer Bezüge verdrängt wird, entwickeln die

<sup>56</sup> Benjamin Neukirchs Anthologie: Herrn von Hoffmannswaldau und andrer Deutschen auserlesener und bißher ungedruckter Gedichte erster theil. Nach einem Druck vom Jahre 1697. Hg. A. G. de Capua u. E. A. Philippon. Tübingen 1961, 449f. Vgl. hierzu U. K. Ketelsen, „Die Liebe bindet Gold an Stahl und Garn zu weisser Seyde.“ Zu Hoffmannswaldaus erotischem Lied So soll der purpur deiner lippen. In: Gedichte und Interpretationen. Bd. 1: Renaissance und Barock. Hg. V. Meid. Stuttgart 1982, 346-355.

<sup>57</sup> Erwin Rotermund weist in diesem Zusammenhang auf Affinitäten zwischen Hoffmannswaldau und Scheffler hin: „Zur geistreichen Darstellung des Erotischen in den Liebesoden Hoffmannswaldaus gehört auch die entschleiernde und verhüllende Funktion der Metaphorik, besonders die Verwendung religiöser Motive und Bilder, die schon Neumeister hervorgehoben hat: ‚quia sententiae Biblicae haud raro ad res profanas, ne dicam lascivas, applicantur.‘ (55). So wird also das ‚martherthum‘ der Liebe (NS I, Ndr. 449) in einem Verfahren beschrieben, das der Erotisierung geistlicher Beziehungen in der mystischen Sprache des Angelus Silesius genau entgegengesetzt ist: Der Liebhaber wünscht auf der Brust der Geliebten ‚verparadiest‘ zu leben (NS I, Ndr. 378), sie ist ihm ‚gött-und priesterin‘ (NS I, Ndr. 450), ihr gehört sein Herz als ‚weyrauch‘ (NS I, Ndr. 444).“ E. Rotermund, Christian Hofmann von Hofmannswaldau. Stuttgart 1963, 44f; vgl. ders., Affekt und Artistik. Studien zur Leidenschaftsdarstellung bei Hofmann von Hofmannswaldau. München 1972, 176-190.



christlich-religiösen Metaphern in der Lyrik Hoffmannswaldaus eine Eigendynamik, die über die vordergründig blasphemische Funktion hinauschießt.<sup>58</sup> So spricht die Schlußstrophe des Gedichts der Geliebten quasi-religiöse Verehrung zu – mit einem Treueschwur jedoch, der innerhalb der erotischen Tradition befremdlich wirken muß: Der Liebende verpfändet sein Herz.

Die hier vorgestellten religiösen und erotischen Gedichte des 17. Jahrhunderts weisen derartig pikante Gemeinsamkeiten auf, daß eine Weiterentwicklung und Überbietung ihrer Ausdrucksformen unmöglich erscheinen müssen. Die gleitende Metaphorik der Gedichte bewirkt erstaunliche Interferenzen zwischen Eros und Religion und verwischt so die antithetische Denkform des Zeitalters zusehends. Offenbar wird die eingangs skizzierte Rollenhaltung des Barock durch kunstvolle Überlagerung mehrerer Rollen in den einzelnen Texten abgelöst. Die aus heutiger Sicht befremdliche Vielstimmigkeit des Zeitalters, die es den Dichtern erlaubt, petrarkistische Liebeslyrik, religiöse Vergänglichkeitsmahnungen und erotische Lieder unmittelbar nebeneinanderzustellen, dringt zunehmend in die jeweiligen Texte ein. Dabei droht die Vielzahl der intertextuellen Bezüge sowohl die religiöse wie auch die erotische Aussage zu unterminieren: Auf der einen Seite setzt sich die Sprache des Begehrens gegen die spirituellen Ambitionen durch, auf der anderen trübt die Terminologie der christlichen Religion die Unbeschwertheit der erotischen Liebe. Zuletzt lassen sich Erotisch-Religiöses und Religiös-Erotisches, sinnliche Andacht und andächtige Sinnlichkeit, weltliche Brunst und religiöse Inbrunst nicht mehr voneinander unterscheiden. Verborgene Theologie und offene Erotik gehen ineinander über.

---

<sup>58</sup> Heinz Schlaffer deutet das Phänomen christlicher Elemente in der erotischen Literatur des 17. Jahrhunderts als ein Symptom des Niedergangs, indem er auf charakteristische Veränderungen hinweist: das Übergewicht der *persuasio*, die Verlagerung der erotischen Spielfläche ins arkadische Milieu, nicht zuletzt christlich-stoische Gegenargumente der Geliebten. Vgl. H. Schlaffer, *Musa iocosa*. Gattungspoetik und Gattungsgeschichte der erotischen Dichtung in Deutschland. Stuttgart 1971, 161-172.

**TOLSTOJS ROMAN AUFERSTEHUNG**  
**VON DER RELIGIÖSEN ÜBERZEUGUNG DES DICHTERS IN DER**  
**SPÄTPHASE SEINES LEBENS**

ZORAN KONSTANTINOVIC

Aus der großen Zahl von Werken der Weltliteratur, aus der ich im Laufe meiner langen Tätigkeit als Lehrer wählen konnte, welches von ihnen ich mit meinen Studenten besprechen möchte, hat mich Tolstojs Roman *Auferstehung* (*Voskresenje*) auch persönlich ganz besonders tief beeindruckt. Dabei ist gerade die künstlerisch-kompositionelle Seite in diesem Werk nicht ohne Widerspruch geblieben. So vermerkt zum Beispiel Anton P. Cechov, gleichfalls einer der großen Namen der russischen Literatur und zum engsten Freundeskreis Tolstojs gehörend, nachdem im Dezember 1899 die letzte Fortsetzung des Romans in der Zeitschrift „Niva“ („Das Feld“) erschienen war, in einem Brief an Michail O. Mensikov vom 28. Januar 1900: „Die Erzählung hat keinen Abschluß, denn das, was dasteht, kann man nicht Abschluß nennen. Schreiben, schreiben, und dann alles nehmen und auf einen Evangelientext abwälzen – das ist schon richtige Theologenart“ (Tschechow, Briefe 1879-1904, Berlin 1968, S. 409).

Romain Rolland wiederum, der hervorragende französische Verfechter der Menschenliebe, der sein humanistisches Ideal gerade unter dem Einfluß Tolstojs entwickelt hatte, erkennt in seiner, von allergrößter Bewunderung für sein Vorbild erfüllten Biographie *La vie de Tolstoi*, Paris 1921, in diesem Roman doch auch die stellenweise so ausgeprägte Verdrängung des Ästhetischen durch das Informative: „Die lyrische Seite der Dichtung nimmt wenig Raum ein. Tolstojs Kunst hat eine mehr unpersönliche Richtung eingeschlagen, die sich von seinem eigenen Leben entfernt, zur Welt der Verbrecher und zur Welt der Revolutionäre“ (zitiert nach der deutschen Ausgabe, Zürich 1994, S. 137). Die Literaturwissenschaft des Realen Sozialismus hat sich natürlich um diese Hinwendung Tolstojs zur Welt der Revolutionäre bemüht und dabei hervorgehoben, daß der Dichter in diesem Werk die politischen Häftlinge als die besten Elemente des Volkes überhaupt bezeichnet und ihnen nicht nur ihren Anspruch bestätigt, Träger einer Erneuerung gesellschaftlicher Verhältnisse zu sein, sondern auch Verständnis für deren gewaltsamen Widerstand gegen einen sie gewaltsam bekämpfenden Herrschaftsapparat aufbringt. So schließt auch die unter der Leitung von Wolf Düwel veröffentlichte *Geschichte der russischen Literatur* (Aufbau Verlag, Berlin 1986) das einschlägige Kapitel mit der Feststellung: „Die weitere Wirkung des Romans hat dieses Echo bestätigt. Der kritische Realismus von *Auferstehung* wurde Voraussetzung auch für die folgende sozialistische Entwicklung der russischen Literatur. Einerseits am Ende einer Romanent-

wicklung stehend, ist er zum anderen traditionsstiftender Neubeginn“ (II, S. 368). Zwei so bedeutende Vertreter des Russischen Formalismus, der dem Positivismus die Frage nach dem wahrhaftig Schönen in einem literarischen Werk gegenüberstellte, Boris J. Ejchenbaum und Viktor B. Sklovskij, die nach der Oktoberrevolution 1917 in Rußland blieben, haben in ihren Biographien von Tolstoj (Ejchenbaum 1970 und Sklovskij 1968) versucht, einer derart einseitigen Festlegung auszuweichen, indem sie das Ästhetische mehr als verwirklichtes Bemühen um den Wahrheitsbegriff verstanden wissen wollten denn als Äußerung einer religiösen Bewußtseinseinstellung. Die christliche Weltanschauung wäre demzufolge nur eine Notwendigkeit, um Kunst der Masse des Volkes zugänglich zu machen. Von dieser Auffassung geht auch Käte Hamburger in ihrem Buch *Tolstoj. Gestalt und Probleme*, Bern 1950, aus, dem ersten ihrer Bücher, das sie nach ihrer Rückkehr aus der Emigration veröffentlichte, obwohl sie sich ansonsten insgesamt vor allem um eine existentialistische Deutung bemüht, wie es auch ihrer Sichtweise entspricht.

Mit den Biographien von Rolland, Ejchenbaum, Sklovskij und Käte Hamburger sind bis jetzt nur vier aus der Fülle von Biographien über Tolstoj erwähnt worden, und in jeder von ihnen ist ein Kapitel diesem Roman gewidmet. Darüber hinaus befassen sich mehrere Bücher ausschließlich mit Fragen seiner Entstehungsgeschichte, seiner Struktur und seiner Wirkung. Das bedeutendste von ihnen neueren Datums dürfte die Studie von Viktor B. Remizov sein. Sie trägt den Titel *Roman L. N. Tolstogo ‚Voskresenije‘ – koncepcija zizni i formy ee voploscenija (Der Roman L. N. Tolstojs ‚Auferstehung‘ – die Auffassung des Lebens und die Formen ihrer Verkörperung)*, Moskau 1986. Dazu kommt noch eine Vielzahl einschlägiger Beiträge, und bekanntlich haben auch viele große Schriftsteller und Dichter – so im deutschen Sprachraum Thomas Mann, Stefan Zweig und Rilke – ihre Bewunderung für Tolstoj und für dieses Werk zum Ausdruck gebracht. Die Interpretationen bewegen sich demnach im allerbreitesten Spektrum zwischen der Auffassung von der Auferstehung des Menschen und einer Auferstehung vor allem des russischen Volkes, aber auch der Menschheit insgesamt. Viel ist dabei bisher sicherlich an Quellenforschung geleistet worden, aber der Wert in der Begegnung mit diesem Roman scheint vor allem in seinem unmittelbaren Erleben und in der darauf einsetzenden Besinnung zu liegen.

Auch die folgenden Ausführungen sind nur ein Nachvollzug des Auferstehungsgedankens als grundlegende Aussage des christlichen Glaubens in einer seiner Objektivierungen durch die Literatur. Vorerst aber seien die Begleitumstände, unter denen das Werk entstanden ist, sowie sein Inhalt in kürzesten Zügen zusammengefaßt.

So hatte der 1828 geborene Tolstoj, als 1899 die letzte Fortsetzung dieses Romans erschienen war, schon sein 71. Lebensjahr erreicht, und die *Auferstehung* gehört demnach zu seinen Alterswerken. Der in der Zeitschrift veröffentlichte Text entsprach jedoch nicht dem vollen Wortlaut des ursprünglichen Manuskripts. Die Zensur hatte viele Änderungen erforderlich gemacht. Der Entwurf entstand zehn Jahre zuvor, 1889, und beruhte auf einer wahren Begebenheit. Zur Ausgestaltung des Entwurfes sammelte Tolstoj daraufhin in großem Umfang die notwendigen Unterlagen, und zwar vor allem über den Strafvollzug in Rußland. Genau in der Mitte dieser zehnjährigen Arbeit am Roman, 1894, war Alexander III. gestorben, auf den Thron folgte ihm sein Sohn Nikolaus II. Beide standen unter dem Einfluß von Konstantin Pobedonoscev, der als Rechtslehrer, Staatsmann und Oberprokurator des Hl. Synods ein überzeugter Verfechter der Selbstherrschaft war. Jedoch die sozialen Gegensätze waren ungeheuer. Nach einem außergewöhnlich trockenen Sommer wurden zudem im Winter 1895 große Teile Rußlands von einer verheerenden Hungersnot heimgesucht. Tolstoj organisierte Hilfsaktionen und reiste auch selbst durch die betroffenen Gebiete. Er trägt sich sogar mit dem Gedanken, sein Land unter den Bauern aufzuteilen, und wird nur mit Mühe von seiner Familie daran gehindert. Die ganze russische Intelligenz befindet sich zu diesem Zeitpunkt in einem Zustand der Ausweglosigkeit, besonders nachdem die weitverbreitete Bewegung der „Narodniki“, der Anhänger des Gedankens, aus der Kraft und Tradition der russischen Bauern eine neue Gesellschaftsordnung auf der Grundlage des „Mir“, der Dorfgemeinschaft als Besitzer des Bodens, zu schaffen, sich immer mehr als erfolglos erwiesen hatte. Tolstoj trug die Enttäuschung über diesen Mißerfolg und den Widerstand gegen die bestehenden Institutionen in sich.

So auch gegen die Kirche, und der Hl. Synod wird Tolstoj im übernächsten Jahr, nach den vielen Einsprüchen seit Erscheinen seines Romans, aus der Kirche ausschließen, enthielt er doch Stellen wie die Darstellung des Gottesdienstes in einer Strafanstalt:

Der Priester tat alles, was er tat, mit ruhigem Gewissen, weil er von Kindheit an ausschließlich in dem Gedanken erzogen worden war, daß dies die einzig wahre Religion sei, an die alle früher lebenden gerechten Leute geglaubt haben und an die jetzt die gesamte geistliche und weltliche Obrigkeit glaubt. Er glaubte nicht daran, daß aus dem Brot Fleisch würde, daß es der Seele förderlich sei, viele Worte zu machen, oder daß er wirklich ein Stück von Gott verzehrt habe – daran kann man nicht glauben –, sondern er glaubte, daß man an diese Religion glauben müsse. Hauptsächlich aber bestärkte ihn in diesem Glauben der Umstand, daß er für den Vollzug gottesdienstlicher Handlungen schon seit achtzehn Jahren jene Einkünfte bezog, mit denen er seine Familie erhielt, seinen Sohn aufs Gymnasium und seine Tochter auf eine geistliche Schule

schickte. Auf dieselbe Weise glaubte auch der Meßdiener, und zwar noch fester als der Priester, weil er ganz und gar vergessen hatte, worin die Dogmen dieser Religion bestanden und was all das bedeutete, was in der Kirche vor sich ging. [...] Außerdem fühlten sie, daß diese Religion ihr grausames Amt rechtfertigte (S. 185f).<sup>1</sup>

Nun aber zur Handlung. Sie umfaßt den Zeitraum vom 28. April bis zum September des Jahres in den 80er Jahren des vorigen Jahrhunderts und stimmt als Erzählzeit demnach mit dem Zeitpunkt des Erzählens überein. Die novellistisch gestalteten Szenen sind jedoch auf mehrere Zeitebenen verteilt und gehen über die sechs Monate der Erzählzeit hinaus, sodaß die erzählte Zeit mit den verschiedensten Rückblenden über einen Zeitraum von 1860 bis 1900 berichtet. Cechov spricht zwar von einer Erzählung, das Werk ist jedoch in seiner gesamten künstlerischen Anlage ein Roman, sodaß auch zwischen dem Sujet als der künstlerischen Ausgestaltung der Handlung und der Handlung selbst als der Grundstruktur des Erzählens zu unterscheiden ist. In diesem Sinne wäre die Handlung folgendermaßen chronologisch und kontinuierlich darzustellen: Sofia und Maria, zwei gutmütige und liebenswerte, zugleich aber auch etwas komische unverheiratete adelige Damen, als Schwestern gemeinsam Besitzerinnen des Gutes Panovo, hatten nach dem Tode einer Leibeigenen aus Erbarmen deren dreijähriges Töchterlein zu sich ins Herrenhaus genommen, wo es als Pflegetochter heranwächst und den beiden Damen im Haushalt hilft und als Vorleserin dient. Katja, Katjusa genannt, ist gerade sechzehn, als der Neffe der Damen, der neunzehnjährige Student Fürst Dmitrij Nechljudov nach Panovo kommt, um in der Ruhe dieses abgelegenen Gutes seine Abhandlung über den Grundbesitz zu schreiben. Er ist der Liebling seiner Tanten und ihr Erbe. Zwischen dem Mädchen und dem jungen Fürsten entwickelt sich nun jene Beziehung, für die der Dichter sagt, daß sie „den Beziehungen zwischen einem unschuldigen jungen Mann und einem ebenso unschuldigen Mädchen, die sich zueinander hingezogen fühlen, eigentümlich zu sein pflegen“ (S. 63), und als solche blieb sie es auch diesen ganzen Sommer hindurch, eine unschuldige Liebe zweier unschuldiger junger Menschen. Drei Jahre später kommt Fürst Nechljudov erneut nach Panovo. Er dient nun als Offizier und eilt seinem Regiment auf dem Weg nach Odessa voraus, um einen Tag bei seinen Tanten verbringen zu können, vor allem aber, um Katjusa wiederzusehen. Er ist jedoch inzwischen ein anderer Mensch geworden, die Sinnlichkeit in ihm hat über die Geistigkeit die Oberhand gewonnen, und er begnügt sich bei der erneuten Begegnung mit Katjusa nicht

<sup>1</sup> Als Quelle für dieses Zitat und alle folgenden aus der *Auferstehung* dient die Ausgabe des Winkler Verlages, München o. J., die ich jedoch an einigen Stellen, nach Überprüfung des russischen Originals, änderte.

mit jenem Augenblick, für den der Dichter behauptet: „In der Liebe zwischen Mann und Frau gibt es immer einen Augenblick, da diese Liebe ihren Höhepunkt erreicht, da sie nichts Bewußtes, Verstandesmäßiges und nichts Sinnliches an sich hat“ (S. 78), und dieser Augenblick war die Nacht der lichten Auferstehung, die Osterliturgie, an der sie gemeinsam in der kleinen Dorfkirche teilnahmen. Der Höhepunkt des Glücksgefühls im Sommer vor drei Jahren und die Preisgabe an die Sinnlichkeit werden von Tolstoj in meisterhafter Weise untermalt. Im Sommer ist es das Fangspiel der fröhlichen jungen Gesellschaft, und Katjusa erweist sich dabei flinker als alle anderen:

Vor ihr war ein Gestrüpp mit Fliederbüschen, hinter das niemand lief, aber Katjusa sah sich nach Nechljudov um und gab ihm mit dem Kopf ein Zeichen, er solle mit ihr hinter dem Gestrüpp zusammentreffen. Er verstand sie und lief hinter das Gestrüpp. Aber hinter dem Gestrüpp war ein ihm unbekannter, kleiner, mit Brennesseln zugewachsener Graben; er stolperte hinein, verbrannte sich die Hände an den Brennesseln und wurde von dem gegen Abend gefallenen Tau ganz naß; sogleich aber lachte er über sich selbst, richtete sich wieder auf und lief auf den freien Platz hinaus. Katjusa flog ihm mit einem Lächeln und mit ihren schwarzen, wie feuchte Johannisbeeren glänzenden Augen entgegen. Sie liefen aufeinander zu und faßten einander an den Händen. Sie schmiegte sich an ihn, und er, ohne selber zu wissen, wie es geschah, kam ihr mit seinem Gesicht näher und näher. Sie wich ihm nicht aus, er drückte stark ihre Hand und küßte sie auf die Lippen (S. 62).

Nach der Osterliturgie wird die Szene der Sinnlichkeit eingeleitet durch das Bild:

Draußen war es dunkel, feucht und warm, und der weiße Nebel, der im Frühling dann den letzten Schnee vertreibt oder von dem schmelzenden letzten Schnee aufsteigt, erfüllte die Luft. Von dem Fluß, der hundert Schritte entfernt unter dem Abhang vor der Tür vorbeifloß, waren seltsame Töne zu hören: das Eis ging auf (S. 83).

Das Nachgeben des Mädchens vor der Urgewalt der Liebe wird in Abwandlung des gleichen Bildes leitmotivisch begleitet:

Vom Fluß war noch immer dasselbe seltsame Schnauben, Rauchen, Krachen und Klirren des Eises zu hören. Unweit aus dem Nebel auf dem Hof krächte ein Hahn, ihm antworteten in der Nähe die anderen, und aus der Ferne, vom Dorf her, ließen sich Hahenschreie hören, die einander übertönten und in eins verschmolzen. Sonst aber war es rundum, abgesehen vom Fluß, vollkommen still. Es war schon der zweite Hahenschrei (S. 84).

Mit der dritten Abwandlung des Bildes klingt dann die Szene aus:

Auf dem Hofe wurde es heller; das Krachen und Klingen und Schnauben unten auf dem Fluß hatte sich noch verstärkt, und zu den frühen Tönen gesellte sich ein Rieseln. Der Nebel fiel langsam, und aus der Nebelwand schwamm der abnehmende Mond hervor und beleuchtete etwas Schwarzes und Schreckliches. Was bedeutet das? (S. 86).

Etwa acht Jahre sind seitdem vergangen, und Fürst Nechljudov erhält die Aufforderung, als Geschworener an einer Gerichtsverhandlung in Moskau teilzunehmen. Nur unwillig folgt er dieser Aufforderung. Dann aber, als die Angeklagten vorgeführt werden, erkennt er zu seiner Überraschung in der des Giftmordes und Diebstahles angeklagten siebenundzwanzigjährigen Prostituierten Katja Maslova, jenes junge Mädchen, das er vor acht Jahren auf dem Gut seiner Tanten verführt und auch sogleich verlassen hatte. Sie ist unschuldig angeklagt, wird aber zu vier Jahren Zwangsarbeit verurteilt. Sie hat während der Verhandlung Nechljudov nicht wiedererkannt, da dieser inzwischen voller geworden war und ein großer Backenbart sein Gesicht verdeckte, zudem saßen auch die Geschworenen etwas abseits. Überwältigt von Reue und dem Wunsch, Vergeltung zu leisten, wird Nechljudov alles unternehmen, um Katja Maslova zu retten, er interveniert überall, und als sich dies vorerst als vergeblich erweist, verteilt er einen großen Teil seines Grundbesitzes an die Bauern und folgt der Verurteilten nach Sibirien. Von dort aus erreicht er die Begnadigung noch vor Beginn der Zwangsarbeit. Die Heirat wäre nun möglich, aber Katja Maslova empfindet dies als ein Opfer Nechljudovs und schlägt sein Angebot ab, um einen aus politischen Gründen Verurteilten zu heiraten.

Vordergründig läßt sich das Werk sowohl als Kritik der Gesellschaft wie als Läuterung zweier Menschen interpretieren. Der Kritik ausgesetzt mußte sich vor allem das Justizwesen sehen, aber insgesamt auch die ganze Klasse, der Nechljudov angehörte. Auch dort, wo sie sich um Besserung bemühte, war sie nicht genug konsequent in diesem Bemühen. So wirft auch Katja Maslova vorerst Nechljudov vor, er denke nicht so sehr an ihre Rettung als an die Rettung seiner Seele. Ebenso glaubwürdig ist auch die Darstellung der Läuterung. Die Auferstehung Christi, von der Ostkirche am Osterfest als das zentrale Ereignis der Heilsgeschichte gefeiert, wird dem Verständnis der Kirche entgegen von Tolstoj nicht jenseits des Grabes gesehen, sondern in den Menschen als Gestaltung seines Lebens zum Guten verlegt. Obwohl sich Nechljudov schon im Augenblick, da er bei der Gerichtsverhandlung Katjusa wiedererkennt, seiner Herzlosigkeit, Grausamkeit und Gemeinheit bewußt wird, indem er fähig war, trotz einer solchen Schuld ruhig zu leben, ist seine erste Reaktion nicht Reue, sondern Furcht, daß man alles das jetzt erfahren könnte, daß diese Frau oder ihr Vertei-

diger alles erzählen und ihn vor allen Anwesenden in Schande bringen würde. Während der Beratung der Geschworenen über das zu verhängende Urteil möchte er zwar etwas zugunsten der Angeklagten einwenden, aber er schreckt noch immer zurück und verhält sich bei der Urteilsfindung völlig verwirrt. Dann aber bricht mit voller Gewalt die Stimme seines Gewissens hervor. Auch bei Katjusa ist der Läuterungsprozeß ein allmählicher. Als sie Nechljudov wiedererkennt, heißt es:

Dieser gutgekleidete, wohl gepflegte Herr mit dem parfümierten Bart war für sie jetzt nicht mehr jener Nechljudov, den sie einmal geliebt hatte, sondern nur einer jener Leute, die sich solcher Menschen wie sie bedienten, wenn sie es nötig hatten; und Leute wie sie mußte sie möglichst gewinnbringend für sich ausnützen. Darum lächelte sie ihm verlockend zu und schwieg eine Zeitlang, während sie überlegte, wie sie ihn sich zunutze machen könnte (S. 199).

Erst als die alte Liebe in ihr erwacht und sie die Kraft findet, das Angebot Nechljudovs abzuschlagen, erlebt auch sie ihre Auferstehung. „Auch Sie müssen leben“, erklärt sie ihm (S. 572). Aber obgleich Tolstoj auf diese Weise das Auferstehungsverständnis der christlichen Kirche entmythologisiert und eine existentielle Auffassung entgegensetzt, kann er um ihren religiösen Inhalt nicht umhin. Dem nachzugehen wäre sowohl eine Aufgabe der Dekomposition des Textes als auch der Wandlungen in den religiösen Vorstellungen Tolstojs. Rein äußerlich spricht Tolstoj in seinen Erinnerungen – *Kindheit (Detstvo)*, *Knabenjahre (Otrocestvo)* und *Junost (Jugendzeit)* – davon, daß er in der Tradition der Ostkirche getauft und erzogen wurde, aber schon als Achtzehnjähriger, nachdem er nach dem zweiten Studienjahr die Universität verlassen hatte, habe er an nichts mehr von dem geglaubt, was man ihn zu glauben gelehrt hatte. Dem fügt er hinzu, daß er auch bis dahin eigentlich nicht geglaubt habe, daß er nur Vertrauen gehabt hätte zu dem, was man ihn lehrte.

Er ist, so könnte man sagen, in diesen Erinnerungen, die er schon in den fünfziger Jahren veröffentlichte, also als noch nicht Dreißigjähriger, in einem solchen Nicht-Glauben eigentlich noch sehr vorsichtig und geht auch nicht auf das Problem der Religiosität ein. Entstanden war diese Trilogie, mit der Tolstoj als Schriftsteller erstmals vor die Öffentlichkeit trat, nachdem er 1851 als Junker in den Kaukasus gekommen war, um dort an den Kämpfen gegen die Tschetschenen teilzunehmen und daraufhin auch am Krimkrieg teilnahm. Erst aus dem Traktat – *Meine Beichte (Ispoved)* –, den Tolstoj nach drei Jahrzehnten zu schreiben beginnt, wird ersichtlich, wie er damals letztlich doch alle Fragen vom Standpunkt der traditionellen Religion zu beantworten versucht und in seinem jugendlichen Nihilismus sogar zu Gott betet, ihn aus seinen Versuchungen zu



erlösen, aber Gott, so Tolstoj, offenbarte sich ihm nicht, und er meint auch, daß die Vorstellung Gottes gar nicht notwendig sei, da es viel leichter und einfacher ist, das ewige Bestehen der Welt in ihrer unerreichbar schönen Ordnung zu verstehen, als das Wesen zu verstehen, das es geschaffen hat. Aber da gerade die Schlüsselfrage: „Warum also suche ich noch?“ (Meine Beichte. Gesammelte Werke, Bd. 1, S. 74).

Die ständige Suche nach Gott ist der Lebensinhalt Tolstojs. Vieles davon wird auch aus seiner mit Alexandra A. Tolstoj, seiner um acht Jahre älteren Tante und Hofdame beim Zaren, geführten Korrespondenz ersichtlich. Die Biographen vermuten eine Liebesbeziehung hinter dieser Korrespondenz, und sie könnte auch die ausgleichende Überbrückung der Gegensätze zwischen den polemischen Auffassungen Tolstojs und den Anschauungen der geistig und seelisch feingebildeten, zutiefst der Orthodoxie verhafteten Gräfin erklären. So bekennt er in diesen Briefen, daß er, eben weil er an nichts von alledem glauben könne, was die Religion lehrt, dennoch aber keine Möglichkeit sehe, ohne Glauben zu leben, geschweige zu sterben, sich allmählich seine eigenen Glaubensformen errichte, die zwar unverbrüchlich, aber auch sehr unbestimmt und trostlos sind.

Fragt die Vernunft, so antworten sie gut; wenn aber das Herz weh tut, und um Antwort bittet, so sind sie weder Stütze noch Trost. Ich mit meinen Forderungen der Vernunft und mit den Antworten, welche die christliche Religion gibt, befinde mich in der Lage zweier Hände, die sich falten möchten, deren Finger sich aber gegeneinanderstemmen. Ich wünschte, sie zusammenzubringen, aber je mehr ich mich anstrengte, desto schlimmer ist es, während ich doch zugleich weiß, daß es geht, daß sie füreinander gemacht sind. (Leo Tolstojs Briefwechsel mit der Gräfin Alexandra A. Tolstoj. Hrsg. in deutscher Übersetzung von L. Berndt, München 1926, S. 288).

Tolstoj bestätigt hier den Gedanken, um den er ringt und den er als gigantisch empfindet, für den er sich jedoch fähig fühlt, ihn zu verwirklichen, nämlich eine neue Religion zu gründen, die der Entwicklung der Menschheit entsprechen würde und wohl die Religion Christi wäre, aber befreit jedoch vom Glauben an das Geheimnisvolle und mit der Aussicht auf Seligkeit auf dieser Erde.

In den 120 Briefen, die Tolstoj an Alexandra A. Tolstoj geschrieben hat, wird in gleicher Weise die Vorstellung vom Tod in die Überlegungen von einer Berechtigung des Glaubens und die Auseinandersetzung über die christliche Religion einbezogen. Ein charakteristischer Anlaß dazu ist Tolstojs Erzählung *Drei Tode (Tri smerti)* aus dem Jahre 1858. In dieser Novellentriologie hatte er die Sterbeszenen dreier Wesen dargestellt, einer adeligen Gutsherrin, eines Bauern und eines Baumes. Häßlich und ekelhaft ist das Sterben der alten Dame, da sie sich von der Natur abgewandt und in einem unechten christlichen Lippenbe-

kennntnis gelebt hatte. An ihr rächt sich der Tod, indem er in der Todesstunde die unterdrückte Lebensfreude erweckt. Aber auch ein Bauer, ein armer Muschik, kann schön und ruhig sterben, weil er der Natur immer nahe war und mit ihr zu tun hatte, Bäume fällte, Roggen mähte, Schafe schlachtete, dem Geborenwerden von Mensch und Kreatur zusah als einem notwendigen Gesetz. Am schönsten jedoch stirbt für Tolstoj der Baum, der gefällt wird. Die ersten Sonnenstrahlen durchbrechen die lichter werdenden Wolken, während sich der Nebel noch wellenartig über die Talgründe ergießt, der Tau glitzernd im Grün spielt, und die Zweige der lebendigen Baumkronen rauschen über den toten, gefallenen Baum. Auf kritische Bemerkungen von Alexandra A. Tolstoj antwortet der Dichter: „Mit Unrecht betrachten Sie diese Erzählungen vom christlichen Standpunkt. [...] Der Muschik stirbt gerade deswegen ruhig, weil er kein Christ ist“ (Brief vom 1. Mai 1858), und er entwickelt nun seinen Gedanken noch weiter, in dem Sinne, daß er zwar von einem christlichen Gefühl durchdrungen sei, aber neben diesem Gefühl spüre er in sich auch das Gefühl der Wahrheit und Schönheit. Wie aber das eine mit dem anderen in Einklang gebracht werden könnte, sei ihm unklar.

Tolstojs Weltbild zu diesem Zeitpunkt wäre demnach, so ließe sich aus alldem vorerst schließen, die Vorstellung des Bauern, und sein Ideal von der eigenen Position in der Welt – das könnte der Baum sein. Aber dann gelangt er in seinem Ringen zur entscheidenden Entdeckung. „Das Gefühl, das alle Widersprüche des menschlichen Lebens löst und dem Menschen das größte Wohl gibt, ist allen Menschen bekannt. Es ist die Liebe“, wird er in seinem Traktat *O zizni (Vom Leben)* 1889 feststellen. Und er notiert weiter: „Die Liebe ist die einzige vernünftige Tätigkeit des Menschen“ (S. 157). Diese Erkenntnis jedoch, die man wahrscheinlich als das Axiom von Tolstojs Weltanschauung bezeichnen kann, birgt, so einfach sie klingt, zugleich auch die ganze Schwierigkeit und Problematik seines persönlichen Lebensgefühls in sich. Denn sie überrascht letztlich doch in ihrer Ähnlichkeit mit der christlichen Religion.

Eine Möglichkeit, diese Schwierigkeit zu überbrücken und einer Lösung des Problems näherzukommen, könnte vielleicht gerade der Roman *Auferstehung* bieten. Er ist auch im gleichen Jahr wie das Traktat mit diesen richtungsweisenden Aufzeichnungen erschienen, daß es Unsterblichkeit gibt und man ewig glücklich sein kann, wenn man für andere Menschen lebt. Zeitlich fällt damit auch Tolstojs Arbeit an der Übersetzung des Evangeliums ins Russische zusammen. Bibelzitate, so auch als Motto zu seinen Werken, hatte Tolstoj in seinen Werken schon vorher benutzt. Der *Auferstehung* jedoch stellt er vier solcher Zitate voran, von Matthäus, daß man nicht siebenmal, sondern siebzimal siebenmal seinem Bruder vergeben habe, und daß man den Splitter im Auge des Bruders nicht sehen dürfe, ohne des Balkens im eigenen Auge gewahr zu wer-

den, ferner von Johannes, daß nur wer ohne Sünde ist, den ersten Stein werfen möge, und von Johannes, daß der Jünger nicht über seinem Meister ist, und wenn er schon wie sein Meister ist, dann ist er vollkommen.

Der Roman zeigt jedoch auch eine innere Entwicklung zum Evangelium an. Wenn bei Dostojewski der Gestalt des Raskoljnikow das Evangelium von Sonja Marmeladova, gleichfalls einer Prostituierten, schweigend in die Hände gelegt wird und dieser nun glaubt, daß Sonjas Läuterung auch zum Inhalt seines Lebens werden soll, so bleibt Tolstoj, siebenunddreißig Jahre später, beim gleichen Versuch mit Nechljudov erfolglos. Katja nimmt es gar nicht an, sondern erklärt, das Evangelium schon gelesen zu haben. So könnte es vordergründig aussehen, als ob auch die Religion in den Beziehungen zwischen diesen beiden Menschen keine Rolle spielen würde, weder eine tragische noch eine lyrische.

Aber die Antwort bietet gerade das abschließende, aus künstlerisch-kompositioneller Sicht so intensiv diskutierte Kapitel. Wenn Levin im Roman *Anna Karenina* als Gestalt betrachtet wird, die Tolstojs Ansichten verkörpert, so bemüht sich Levin zweifellos um den Glauben. In der Vorbereitung der Hochzeit mit Kitty beichtet er, um die Kommunion einnehmen zu können, und in seinem Leben auf dem Land sucht er den Frieden mit der Religion. Dabei nähert er sich in vielem den Bauern, sucht zugleich aber nach einem Kompromiß. So möchte er, wie auch die Bauern, an Gott als Himmelsgewölbe, als Firmament glauben, obwohl er sich bewußt ist, wie er auch zum Himmel blicken mag, daß dieser Himmel nur ein Bild, ein Eindruck ist. Levin geht demnach von der Vernunft aus. Er rationalisiert auch den Liebessinn.

Aber auch Nechljudov ist eine Verkörperung der Gedanken Tolstojs in ihrer letzten Phase. Er beginnt das Evangelium von Anfang an zu lesen.

Als er die Bergpredigt, die ihn immer gerührt hatte, las, erblickte er heute zum erstenmal in dieser Predigt keine abstrakten, schönen Gedanken, die größtenteils übertriebene, unerfüllbare Hoffnungen enthielten, sondern einfache, klare und praktisch erfüllbare Gebote, die, falls sie befolgt würden, eine vollständig neue, wunderbare Ordnung der menschlichen Gesellschaft herbeiführen würden, eine Ordnung, in der nicht nur all die Gewalttätigkeit, die Nechljudov so empörte, von selber verschwand, sondern die das höchste dem Menschen zugängliche Heil – Gottes Reich auf Erden – verwirklichen würde (S. 583).

Die Liebe zum Nächsten führt nicht über die Vernunft, denn sie hat mit Vernunft eigentlich nichts zu tun, sondern nur über Gott, denn die Liebe ist eine höhere Offenbarung der Seele. Wenn daher behauptet wird, der Roman sei offengeblieben, er habe keinen Abschluß – „Seit dieser Nacht begann für Nechljudov ein ganz neues Leben. [...] Womit diese neue Periode seines Lebens en-

den wird, wird die Zukunft zeigen“ (S. 586) –, so muß man über den Roman auf diese Zukunft zurückblicken. Die russischen Intellektuellen haben die Revolution als einzige Möglichkeit für eine neue Ordnung herbeigesehnt, und in dieser Sehnsucht war auch viel von einem religiösen Gefühl enthalten. Aleksandr A. Blok, Rußlands größter Symbolist und das Idol der jungen Generation, erlebte die Machtergreifung der Sowjets im Oktober 1917 als eine kosmische Revolution. Dieses Erlebnis fand seinen Niederschlag auch in einer seiner bedeutendsten Dichtungen *Die Zwölf (Dvenadcat)*, die übrigens von Paul Celan ins Deutsche übertragen wurde. Christus mit roter Fahne und weißen Rosen führt einen revolutionären Trupp von zwölf Rotgardisten an. Aber die Revolution führte nicht in eine wundervolle Ordnung ohne Gewalt, sondern in eine erschreckende Gewalttätigkeit. Körperlich und seelisch der Not dieser Zeit, ihrem Grauen und seiner eigenen inneren Zerrissenheit nicht gewachsen, stirbt Blok schon 1921. Aber der Traum, Marx und Tolstoj vereinen zu können, erfüllte auch weiterhin die slawischen Intellektuellen außerhalb Rußlands und ist ein grundlegendes Element für das Verständnis der Nachkriegssituation. Ihre Enttäuschung war nicht geringer als jene Bloks. Aber letzten Endes wird sich eine Auferstehung der Menschheit, wie immer man ihr auch entgegenstrebt, doch nur aus der Verknüpfung gesellschaftlichen Denkens und religiösen Fühlens verwirklichen lassen. Es ist die Literatur, die auch dieses Streben immer wieder aufgreift und zu solcher künstlerischer Gestaltung führt, auf die wir zurückgreifen können, um Vergangenes zu begreifen und Künftiges zu erhoffen.<sup>2</sup>

---

<sup>2</sup> Dieser Beitrag ist in Erinnerung an meine Seminare auf der Vergleichenden Literaturwissenschaft an der Universität Innsbruck entstanden. Dort wurde 1970 der erste Lehrstuhl dieses Faches an einer österreichischen Universität gegründet. Die Arbeit ging nicht nur über die Grenzen der einzelnen Literaturen hinaus, sondern es ergab sich von selbst, daß sie vergleichend alle objektivierbaren Bereiche des menschlichen Lebens, Denkens und Fühlens in ihrer Darstellung durch die Literatur miteinbezog. Das Schöne an dieser Arbeit war, daß immer auch Studenten der anderen Fakultäten an diesen Seminaren aus reinem Interesse teilnahmen. So auch viele Theologen. Das führte zu wertvollen, fruchtbaren interdisziplinären Gesprächen. Persönlich glaube ich, daß – von dem Evangelium ausgehend – jede Predigt in der Literatur ihre schönsten Beispiele und ihre tiefste Bestätigung zu finden vermag, ist sie doch die Summe aller menschlichen Erfahrung. Von den Theologiestudenten, die diese Seminare besuchten, haben zwei sogar auch das Doktorat der Vergleichenden Literaturwissenschaft erworben. Der eine von ihnen, John Egbulefu, entstammt der ersten Generation, die an den Lehrveranstaltungen gleich nach der Gründung des Lehrstuhls teilnahmen, wurde später Professor an der Theologischen Universität in Münster und ist jetzt Bischof in seinem afrikanischen Heimatland. Der andere dieser beiden ehemaligen Studenten, Peter Tschuggnall, ein Tiroler, beendete sein Studium zugleich mit dem Auslaufen meiner Tätigkeit als aktiver akademischer Lehrer. Er ist jetzt an der Theologischen Fakultät der Universität Innsbruck tätig.

**HAUKE HAIEN – EIN SÜNDEBOCK?**  
**THEODOR STORMS *SCHIMMELREITER* AUS DER PERSPEKTIVE DER  
 THEORIE RENÉ GIRARDS**

WOLFGANG PALAVER

Theodor Storms Novelle *Der Schimmelreiter* gehört zu den interessantesten Texten der deutschsprachigen Literatur, wenn es um das Verhältnis von Literatur und Religion geht. Religiöse, mythologische und dämonische Aspekte spielen in diesem Werk eine zentrale Rolle. Dabei ist diese Novelle von keiner eindimensionalen Sicht der Religion geprägt. Sie gehört weder in die Kategorie religiöser Erbauungsliteratur, die den Wert der Religion gegen eine religions-skeptische Moderne apologetisch hochhält, noch vertritt sie jene aufklärerische Richtung, die in jeder Religion einen absurden Aberglauben zu erkennen glaubt. Eine erste oberflächliche Begegnung mit dem Werk zeigt, daß darin zwei völlig verschiedene religiöse Weltbilder einander gegenübergestellt sind.

Auf der einen Seite steht der Held der Novelle, Hauke Haien, der vom armen Bauerssohn zum Deichgrafen aufsteigt und ein Beispiel für den modernen, rationalistischen Menschen ist. Bereits als junger Bauerssohn beginnt er, sich mit der Geometrie Euklids auseinanderzusetzen (vgl. 10).<sup>1</sup> Erkenntnisse aus der Geometrie und genaue Naturbeobachtung überzeugen ihn davon, daß stabile Deiche eine sehr flach ansteigende Sohle benötigen. Als er später selbst Deichgraf wird, setzt er gegen den Widerstand der Bevölkerung den Bau eines solchen neuen Deiches durch. Hauke Haiens Theologie stimmt mit diesem modernen Weltbild überein. Er hat sich ein „eigen Christentum“ (98) zurechtgelegt. Modern tritt er für Toleranz ein: „In Glaubenssachen solle man keinem dreinreden“ (100). Mit dem traditionellen Konzept der Allmacht Gottes kann er nichts anfangen. Als seine Frau schwer erkrankt und mit dem Tod ringt, spricht er ein Gebet:

„Herr, mein Gott“, schrie er; „nimm sie mir nicht! Du weißt, ich kann sie nicht entbehren!“ Dann war’s, als ob er sich besinne, und leiser setzte er hinzu: „Ich weiß ja wohl, du kannst nicht allezeit, wie du willst, auch du nicht; du bist allweise; du mußt nach deiner Weisheit tun – o Herr, sprich nur durch einen Hauch zu mir!“ (99)

---

<sup>1</sup> Th. Storm, *Der Schimmelreiter*. Mit einem Nachwort von W. Heybey. Stuttgart 1977. Die Seitenangaben im Text beziehen sich auf diese Ausgabe des *Schimmelreiters*. Der Hinweis auf Euklid ist typisch für die Kennzeichnung des modernen Menschen. In Dostojewskijs Roman *Die Brüder Karamasow* wird Iwan Karamasow, der Empörer gegen Gott, durch seinen „euklidischen Verstand“ charakterisiert. Vgl. F. M. Dostojewskij, *Die Brüder Karamasow*. München 1978, 317f.

Eine ähnliche Skepsis gegenüber der traditionellen Religiosität kommt auch dort zum Ausdruck, wo er mit seiner Frau darüber spricht, daß ihr einziges Kind, eine Tochter, geistig behindert ist. Haukes Frau leidet unter der Behinderung ihrer Tochter, und sie fragt sich, was sie denn verschuldet habe, daß sie so von Gott bestraft worden sei. Diese traditionelle religiöse Sicht, die Krankheit und Behinderung automatisch als Strafe Gottes interpretiert, wird von Hauke angezweifelt. Er glaubt, daß schon die Frage nach der Beziehung des Leids zu Gott letztlich falsch gestellt sei, denn „der Allmächtige gibt den Menschen keine Antwort – vielleicht, weil wir sie nicht begreifen würden“ (118). Hauke hilft seiner Frau nicht durch eine abstrakte Lösung des Theodizee-Problems, sondern tröstet sie und ermöglicht ihr, der behinderten Tochter in Liebe zu begegnen.

Er hatte auch die andere Hand seines Weibes gefaßt und zog sie sanft zu sich heran: „Laß dich nicht irren, dein Kind, wie du es tust, zu lieben; sei sicher, das versteht es!“ Da warf sich Elke an ihres Mannes Brust und weinte sich satt und war mit ihrem Leid nicht mehr allein. Dann plötzlich lächelte sie ihn an; nach einem heftigen Händedruck lief sie hinaus und holte sich ihr Kind aus der Kammer der alten Trin' Jans und nahm es auf ihren Schoß und hätschelte und küßte es, bis es stammelnd sagte: „Mutter, meine liebe Mutter!“ (118)

Diese Stelle gehört zu den menschlich ergreifendsten Passagen im *Schimmelreiter*. Es kommt darin ein großartiges Bekenntnis zur Humanität und Menschenliebe zum Ausdruck. Von einem theologischen Blickwinkel aus betrachtet, zeigt sich spurenhafte an dieser Stelle eine Lösung des Problems der Theodizee, wie sie sich erst nach dem Zweiten Weltkrieg – mit den Erfahrungen von Auschwitz im Hintergrund – auf breiterer Basis durchsetzte.<sup>2</sup> Menschliches Leiden

<sup>2</sup> Vgl. D. Bonhoeffer, *Widerstand und Ergebung. Briefe und Aufzeichnungen aus der Haft*. Hg. E. Bethge. München 1985, 178: „Der Gott, der mit uns ist, ist der Gott, der uns verläßt (Markus 15,34)! Der Gott, der uns in der Welt leben läßt ohne die Arbeitshypothese Gott, ist der Gott, vor dem wir dauernd stehen. Vor und mit Gott leben wir ohne Gott. Gott läßt sich aus der Welt herausdrängen ans Kreuz. Gott ist ohnmächtig und schwach in der Welt und gerade nur so ist er bei uns und hilft uns. Es ist Matth. 8,17 ganz deutlich, daß Christus nicht hilft kraft seiner Allmacht, sondern kraft seiner Schwachheit, seines Leidens! Hier liegt der entscheidende Unterschied zu allen Religionen. Die Religiosität des Menschen weist ihn in seiner Not an die Macht Gottes in der Welt, Gott ist der deus ex machina. Die Bibel weist den Menschen an die Ohnmacht und das Leiden Gottes; nur der leidende Gott kann helfen. Insofern kann man sagen, daß die beschriebene Entwicklung zur Mündigkeit der Welt, durch die mit einer falschen Gottesvorstellung aufgeräumt wird, den Blick freimacht für den Gott der Bibel, der durch seine Ohnmacht in der Welt Macht und Raum gewinnt.“ Vgl. D. Sölle, *Leiden*. Stuttgart 1978; H. Kushner, *Wenn guten Menschen Böses widerfährt*. Gütersloh 1994, 132: „Gott verursacht oder verhütet zwar nicht die menschlichen Schicksalsschläge, aber Er hilft, daß Menschen einander beistehen. [...] Gott offenbart Seinen Widerwillen gegen Krebs und Geburtsschädigungen nicht da-

kann nach dieser „Theologie nach Auschwitz“ nicht als Strafe Gottes verstanden werden. Auch das Verständnis der Allmacht Gottes wurde grundsätzlich überdacht. Für diese Theologie steht ein mit allen leidenden Menschen solidarischer und leidender Gott im Zentrum der jüdisch-christlichen Bibel. Am Beispiel des Lebens und der Lehre Jesu wird sichtbar, daß Gott nicht – im Sinne rein menschlicher Macht Kategorien – ein Gott der absoluten Gewalt und Macht ist, sondern ein Gott der Liebe, der den Menschen in Gewaltlosigkeit und „Ohnmacht“ gegenübertritt. Storm hat in den Passagen, in denen Hauke Haien die traditionelle Vorstellung von der Allmacht Gottes und den Zusammenhang von Leid und göttlicher Strafe relativiert, wesentliche Elemente dieser „Theologie nach Auschwitz“ vorweggenommen.

Neben Hauke Haiens Religiosität wird noch ein zweites religiöses Weltbild im *Schimmelreiter* ausführlich dargestellt. Es ist die Religiosität des einfachen Volkes, des Gesindes an seinem Hof und seiner Gegner im Dorf. Haukes Kritik an der Allmacht Gottes erschreckt viele Dorfbewohner, die gerade unter dem starken Einfluß einer holländischen, religiösen Sekte stehen. Für diese Leute ist ein Gott ohne Allmacht kein Gott. Wer Gottes Allmacht leugnet, kann nur ein Gottesleugner sein: „Seine Gebetsworte liefen um von Haus zu Haus: er hatte Gottes Allmacht bestritten; was war ein Gott denn ohne Allmacht? Er war ein Gottesleugner.“ (100) Der Pantoffelmacher beispielsweise, den der Deichgraf aus der Arbeit gejagt hat, erklärt ihn in der Sektenversammlung zu einem Verbündeten des Teufels:

Wer aber Gottes Allmacht widerstreitet, wer da sagt: Ich weiß, du kannst nicht, was du willst – wir kennen den Unglückseligen ja alle; er lastet gleich einem Stein auf der Gemeinde – der ist von Gott gefallen und suchet den Feind Gottes, den Freund der Sünde, zu seinem Tröster; denn nach irgendeinem Stabe muß die Hand des Menschen greifen. Ihr aber, hütet euch vor dem, der also betet; sein Gebet ist Fluch! (101)

Mit dieser Verteufelung Haukes vermischen sich Gerüchte, daß sein Schimmel ein Teufelspferd sei.<sup>3</sup> Auch bezüglich des Zusammenhangs von Leid und göttlicher Strafe unterscheidet sich dieses religiöse Weltbild klar von dem Hauke Haiens. Für Trin' Jans beispielsweise ist die geistige Behinderung von Haukes Tochter eindeutig eine Strafe Gottes: „Du strafst ihn, Gott der Herr! Ja, ja, du strafst ihn!“ (114)

---

durch, daß Er sie nicht geschehen oder nur bösen Menschen widerfahren läßt, sondern dadurch, daß Er gute Freunde und Nachbarn veranlaßt, die Last tragen zu helfen und die Leere auszufüllen.“ Vgl. H. Jonas, *Der Gottesbegriff nach Auschwitz. Eine jüdische Stimme*. Frankfurt a. M. 1987.

<sup>3</sup> Vgl. 77.84.85.86.87.97.100.

Der religiös-soziale Konflikt zwischen diesen beiden Weltbildern spitzt sich beim Bau des von Hauke konstruierten neuen Deiches zu. Nach alter Tradition werfen die Arbeiter einen lebendigen Hund in eine Schlucht, die beim Deich noch geschlossen werden muß. Hauke rettet das Leben dieses Hundes und stellt zorn erfüllt die Arbeiter zur Rede. Was Hauke Haien Frevel und Ausgeburd einer „Heidenlehre“ (107) nennt, ist für die Deicharbeiter alte religiöse Tradition, die eigentlich sogar die Opferung eines Kindes fordern würde:

„Wer war es?“ rief er. „Wer hat die Kreatur hinabgeworfen?“ Einen Augenblick schwieg alles, denn aus dem hageren Gesicht des Deichgrafen sprühte der Zorn, und sie hatten abergläubische Furcht vor ihm. Da trat von einem Fuhrwerk ein stiernackiger Kerl vor ihn hin. „Ich tat es nicht, Deichgraf“, sagte er und biß von einer Rolle Kautabak ein Endchen ab, das er sich erst ruhig in den Mund schob; „aber der es tat, hat recht getan; soll Euer Deich sich halten, so muß was Lebiges hinein!“ – „Was Lebiges? Aus welchem Katechismus hast du das gelernt?“ „Aus keinem, Herr!“ entgegnete der Kerl, und aus seiner Kehle stieß ein freches Lachen; „das haben unsere Großväter schon gewußt, die sich mit Euch im Christentum wohl messen durften! Ein Kind ist besser noch; wenn das nicht da ist, tut's auch wohl ein Hund!“ „Schweig mit deinen Heidenlehren“, schrie ihn Hauke an, „es stopfte besser, wenn man dich hineinwürfe.“ (106f)

Die zentrale Bedeutung dieser Stelle wird zusätzlich noch dadurch unterstrichen, daß Hauke bereits vor Beginn des Bauprojektes durch seine Frau darauf aufmerksam gemacht wird, daß ein solcher Deich ein lebendiges Opfer – z. B. ein Zigeunerkind, wie das vor hundert Jahren geschehen sei – erfordern könnte (vgl. 72).

Die einzige Schwachstelle in Haukes Deichkonstruktion ist der Punkt, wo neuer und alter Deich zusammenkommen. Bei einer Besichtigung des Deiches entdeckt Hauke an dieser Stelle Schäden und erkennt sofort die drohende Gefahr. Er beschließt umfangreiche Umbauarbeiten für diesen Übergangsbereich. Seine Leute weigern sich aber, diese Arbeiten durchzuführen und schlagen eine nur oberflächliche Korrektur der aufgetretenen Schäden vor. Hauke, der von einer eben überstandenen schweren Krankheit noch geschwächt ist, läßt sich seine Bedenken ausreden und gibt seinen Leuten nach. Als eines Tages eine riesige Sturmflut kommt, und Hauke es ablehnt, den neuen Deich zur Rettung des alten durchzustechen, kommt es zur Katastrophe: Der alte Deich bricht. Sofort wird alle Verantwortung auf den Deichgrafen geschoben, ihm alle Schuld zugesprochen. Aus der Menge schreit eine Stimme: „Eure Schuld! Nehmt's mit vor Gottes Thron!“ (140). Hauke ist bereit, die Schuld auf sich zu nehmen und einen neuen Anfang auch mit seinen Feinden zu versuchen. Doch dazu hat er



keine Gelegenheit mehr. Während sich alle anderen vor den Fluten retten können, kommen ihm Frau und Kind mit Pferd und Wagen entgegen und ertrinken in den Wassermassen. Dieser Tod seiner Familie läßt Hauke zerbrechen. Er akzeptiert die heidnische Logik der Leute im Dorf und stürzt sich zur Sühne als Sündenbock in die Fluten: „Herr Gott, nimm mich; verschon die andern!“ (143) Anstelle des Hundes opfert er nun sich selbst. Für den Volksglauben wird aus Hauke nun ein Spuk-Gespens, das noch hundert Jahre nach seinem Tod als Schimmelreiter bei Stürmen als Warner und Ankündiger einer Katastrophe am Deich entlangreitet, um sich in den Bruch zu stürzen (vgl. 5; 55).

Obwohl im *Schimmelreiter* die religiöse Problematik im Vordergrund steht, ist bisher relativ wenig Systematisches über die religiöse Dimension dieser Novelle geschrieben worden. Gleichzeitig habe ich den Eindruck, daß das wenige nicht sehr befriedigend ist. Wolfgang Heybey meint etwa in seinem Nachwort zum *Schimmelreiter*, das Anliegen Storms wäre es gewesen, „den Schauer vor den letzten Dingen zu vertiefen und nicht zu zerstören“<sup>4</sup>. Die gegenüber einer Verherrlichung des religiösen Schauders kritische Religiosität Hauke Hains wird in einer solchen Deutung völlig unterschlagen. In eine ähnliche Richtung hat schon 1941 Franz Stuckert gewiesen, der in Storms *Schimmelreiter* eine Tendenz in Richtung einer „freien, dogmenlosen Religiosität, in der tiefste germanische Gefühlsantriebe lebendig sind“<sup>5</sup>, zu erkennen glaubte. Ilse Langers Deutung dagegen nimmt den Aberglauben des Volkes in seiner wirklichen Dimension zu wenig ernst. Für sie ist das ein „absurder“ Volksaberglaube, „der ja nur die Leichtgläubigkeit des unwissenden Volkes ausnutzt, um in ihm Angst hervorzurufen“<sup>6</sup>. Bei Langer scheint das aufklärerische Konzept des Priestertrugs im Hintergrund ihrer Erklärung des Volksaberglaubens zu stehen, und sie erkennt deshalb nicht, daß diese Religiosität kein Produkt der bewußten Manipulation des einfachen Volkes durch die Herrschenden ist, sondern im sozialen Zusammenleben traditioneller Gemeinschaften ihre tieferen Wurzeln hat.<sup>7</sup> Positiv ist zu Langers Deutung zwar zu bemerken, daß sie erkennt, daß sich Storms Novelle nicht auf die Kritik dieses Volksaberglaubens beschränkt, aber ihre Behauptung, daß daneben Storms „Neigung zu paranormalem Geschehen“ im *Schimmelreiter* zum Ausdruck komme, ist kein wirkliches Einlassen auf das Werk selbst, sondern eher der fragwürdige Versuch, modische Konzepte der

<sup>4</sup> W. Heybey, Nachwort. In: Storm, *Schimmelreiter* (s. Anm. 1) 149-159, hier 158.

<sup>5</sup> F. Stuckert, Storms Religiosität. In: *Deutsche Vierteljahresschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* 19 (1941) 183-207, hier 202.

<sup>6</sup> I. Langer, Volksaberglaube und paranormales Geschehen in einigen Szenen des „Schimmelreiters“. In: *Schriften der Theodor-Storm-Gesellschaft* 24 (1975) 90-97, hier 92; 95.

<sup>7</sup> Bezüglich der Priestertrugstheorie der Aufklärung vgl. W. Palaver, *Politik und Religion bei Thomas Hobbes. Eine Kritik aus der Sicht der Theorie René Girards*. Innsbruck 1991, 89f.

Gegenwart zur Erklärung religiöser Phänomene heranzuziehen. Auch Margaret Peischls Interpretationsversuche überzeugen nicht wirklich. In ihrer Dissertation verwendet sie den sehr schillernden Begriff des „Dämonischen“, um Storms Werk zu interpretieren.<sup>8</sup> Das Dämonische ist aber ein viel zu ambivalenter Begriff, um damit den verschiedenen Aspekten des Religiösen im *Schimmelreiter* gerecht werden zu können. Hilfreicher ist ein Aufsatz Peischls aus dem Jahre 1986, in dem sie einerseits Storms Novelle als Helden-Mythos versteht und andererseits die damit verbundene germanisch-heidnische Dimension dieses Werkes hervorhebt.<sup>9</sup> Peischls Hinweise auf Parallelen zum Wotan-Mythos sind bemerkenswert, aber sie übersieht jene Elemente, in denen die heidnische Religiosität durchbrochen wird, und ihr Interpretationsversuch mittels der analytischen Psychologie C. G. Jungs erreicht nur sehr oberflächlich den eigentlichen Sinn des Textes der Novelle. Der tiefere Grund für diese unbefriedigenden Versuche einer Interpretation der religiösen Dimension dieser Novelle dürfte darin zu suchen sein, daß die meisten Theorien zur Erklärung religiöser Phänomene zu eindimensional sind, um Storms komplexer Darstellung der religiösen Problematik entsprechen zu können.

Ich möchte im folgenden eine Interpretation der religiösen Dimension des *Schimmelreiters* vorstellen, die diese Mängel zu vermeiden versucht und verwen- de dazu die mimetische Theorie des Literatur- und Kulturwissenschaftlers René Girard. Ein erster Vorteil dieser Theorie besteht darin, daß sie letztlich keine „außerliterarische“ Theorie ist, die – wie das häufig bei Interpretationen aus der Sicht des Marxismus oder der Psychoanalyse vorkommt – von außen an literarische Werke herangetragen und diesen übergestülpt wird, sondern gerade aus der Interpretation literarischer Werke hervorgegangen ist.<sup>10</sup> Zweitens nimmt die Religion in dieser Theorie einen zentralen Stellenwert ein.<sup>11</sup> Ohne auf die oberflächliche, aufklärerische Theorie des Priestertrugs zurückgreifen zu müssen, kann sie die fundamentale Bedeutung der Religion für das menschliche

<sup>8</sup> Vgl. M. T. Peischl, *Das Dämonische im Werk Theodor Storms*. Frankfurt a. M. 1983.

<sup>9</sup> Vgl. M. T. Peischl, *The Persistent Pagan in Theodor Storm's „Der Schimmelreiter“*. In: *Seminar: A Journal of Germanic Studies* 22 (1986) 112-125.

<sup>10</sup> Vgl. R. Girard, *Mythos und Gegenmythos: Zu Kleists „Das Erdbeben in Chili“*. In: *Positionen der Literaturwissenschaft. Acht Modellanalysen am Beispiel von Kleists „Das Erdbeben in Chili“*. Hg. D. E. Wellbery. München 1985, 130-148, hier 130f: „Meine eigene Theorie des mimetischen Begehrens [...] beruht auf literarischen Texten. Sie ist nicht eine Methode im üblichen Sinne; sie beruft sich nicht auf irgendeine außerliterarische Disziplin, die als besonders ‚wissenschaftlich‘ gilt, um sich dadurch in einer aprioristischen Art und Weise über alle literarischen Texte zu erheben. Diese Theorie wurde auch nicht in einem Vakuum ausgearbeitet; ihre Genese war literarisch in dem Sinne, daß meines Wissens nur literarische Texte je mimetisches Begehren entdeckt und einige seiner Konsequenzen erforscht haben.“

<sup>11</sup> Vgl. v. a. R. Girard, *Das Heilige und die Gewalt*. Zürich 1987.

Zusammenleben erklären. Nach Girard steht die Religion am Ursprung aller menschlichen Zivilisation und ist aus dem Sündenbockmechanismus hervorgegangen. Der Sündenbockmechanismus ist die nicht-bewußte, kollektive Gewalt einer Gruppe gegen eines ihrer Mitglieder, wobei in Zeiten einer gefährlichen gesellschaftlichen Krise, des „Kriegszustands“ eines jeden gegen jeden, alle interne Gewalt und Rivalität auf dieses eine Mitglied abgeladen wird, um dadurch Frieden in der Gruppe herzustellen. Die Tötung oder Vertreibung des Opfers wird von der Gruppe dabei nicht wirklich in seiner wahren Bedeutung verstanden. Der Vorgang vollzieht sich auf nicht-bewußte, mechanische Weise und wird von der Gruppe als religiöses Ereignis interpretiert. Die vertriebenen oder getöteten Opfer wurden ursprünglich zu den Göttern der Gruppe, denen sowohl die Verursachung der vorausgehenden Krise als auch der neu eingetretene Friede zugesprochen wird. Drittens reduziert sich die Theorie Girards in ihrer Interpretation von Religion nicht auf die Aufdeckung der Sündenbocklogik archaischer Religiosität, sondern erkennt gerade in den Texten der jüdisch-christlichen Offenbarung eine Religion, die sich von allen aus dem Sündenbockmechanismus heraus entstandenen Religionen fundamental unterscheidet. Während alle mythischen – d. h. vom Sündenbockmechanismus geprägten – Texte die Perspektive des Lynchmobs einnehmen und die relative Unschuld des Opfers auf nicht-bewußte Weise verschleiern, identifizieren sich die zentralen Texte der jüdisch-christlichen Bibel mit den getöteten oder vertriebenen Opfern und decken dadurch die Opferlogik der archaischen Religionen auf. Für die Theorie Girards gibt es also zwei völlig entgegengesetzte religiöse Logiken, die sich nicht eindimensional auf einen Nenner bringen lassen.

Die eben skizzierten Vorteile der mimetischen Theorie machen sie besonders geeignet zur Interpretation des *Schimmelreiters*. Die von Storm dargestellte Volksreligiosität erweist sich vor dem Hintergrund dieser Theorie nicht bloß als „absurder Volksaberglaube“, sondern als zutiefst mit der archaischen Opferreligiosität verwandt. Am deutlichsten erkennbar wird das in der Forderung der Arbeiter, daß ein „lebiges Opfer“ in den Deich eingemauert werden müsse. Hier spiegelt sich deutlich der archaische Ursprung aller Zivilisation im Sündenbockmechanismus wider. Was als Volksfrömmigkeit dargestellt wird, ist nicht bloß eine lokale Tradition Nordfrieslands, sondern ein religiöses Denkmuster, das mehr oder weniger weltweit zu finden ist. In der ethnologischen und religionswissenschaftlichen Literatur wird in diesem Zusammenhang von Bauopfern gesprochen. Nach Walter Burkert steht hinter den Bauopfern der Glaube, daß „ein Haus, eine Brücke, ein Damm nur dann haltbar sein wird, wenn ein vernichtetes Leben darunter liegt“<sup>12</sup>. Bauopfer gehören zu den universalsten Phä-

<sup>12</sup> W. Burkert, *Homo Necans. Interpretationen altgriechischer Opferriten und Mythen*. Berlin

nomenen, sie finden sich mehr oder weniger in allen Kulturen und quer durch die Geschichte. Das bekannteste mythologische Beispiel, das einen Hinweis auf ein Bauopfer enthält, ist die Geschichte der Stadtgründung Roms, die von der Ermordung des Remus durch seinen Bruder Romulus erzählt. In der Bibel findet sich dazu eine Parallele in der Geschichte von Kain und Abel. Auch Kain ist zugleich Stadtgründer und Brudermörder.<sup>13</sup> Das direkteste biblische Beispiel für ein Bauopfer wird in 1 Kön 16,34 (vgl. Jos 6,26) erwähnt, wo es heißt, daß Hiel aus Bel-El zwei seiner Söhne beim Wiederaufbau der Stadt Jericho in die Fundamente einmauern ließ. Berichte aus Indien und Lateinamerika beweisen, daß Bauopfer keineswegs der Vergangenheit angehören. Auch im 20. Jahrhundert gibt es Menschen, die für den Bau von Brücken, Dämmen oder Brunnen Bauopfer für notwendig erachten und mitunter dafür sogar Kinder töten.<sup>14</sup> Es ist keine Überheblichkeit unserer Kultur angebracht, wenn wir uns mit der Volksfrömmigkeit in Storms *Schimmelreiter* auseinandersetzen. Zwar gibt es in unserer westlichen Kultur praktisch keine direkten Vertreter dieser Opferreligiosität mehr, aber wir brauchen nur ein schärferes Licht auf die politische Logik, die Logik unseres Wirtschaftssystems oder anderer Merkmale unserer modernen Kultur zu werfen, um solches Opferdenken in säkularer Form wiederzuentdecken.<sup>15</sup> Was Storm in seiner Novelle anspricht, ist keineswegs der religiöse Wahn

---

1972, 49. Vgl. K. Klusemann, *Das Bauopfer. Eine ethnographisch-prähistorisch-linguistische Studie*. Graz 1919.

- <sup>13</sup> Vgl. dazu A. Ehrenzweig, Kain und Lamech. In: *Zeitschrift für die alttestamentliche Wissenschaft* 35 (1915) 1-11, hier 1, der auf Parallelen zwischen der Kainsage und der Gründung Roms im Hinblick auf eine ätiologische Erklärung des Bauopfers hinweist. Ehrenzweig ist bezüglich dieser Parallelen zuzustimmen, allerdings übersieht er den für die Theorie Girards zentralen Unterschied zwischen der biblischen Kainslegende und dem römischen Mythos. Während die Bibel auf der Seite des Opfers Abel steht, identifiziert sich der römische Mythos mit dem Mörder Romulus. Vgl. R. Girard, *Das Ende der Gewalt. Analyse des Menschheitsverhängnisses*. Freiburg 1983, 147-153.
- <sup>14</sup> Der österreichische Völkerkundler H. Harrer, *Geister und Dämonen. Magische Abenteuer in fernen Ländern*. Frankfurt a. Main 1969, 196f, berichtet von einem Dammopfer in Indien, das im September 1968 stattfand. Bei der Errichtung eines kleinen Damms im Werte von 15.000 DM wurde der zwölfjährige Khuman Singh geopfert. Auch der Journalist P. Tierney, *Zu Ehren der Götter. Menschenopfer in den Anden*. München 1989, 203, 367, erwähnt eine Begebenheit, die zeigt, daß die Bauopfer-Religiosität keineswegs der Vergangenheit angehört. Während einer Reise zum Rio Ilave am Titicacasee in Südamerika gelangte er zu einer neuen, schwer beschädigten Stahlbrücke, die sich neben einer alten, funktionstüchtigen Steinbrücke befand. Für die Bauern der Umgebung war nach Tierney völlig klar, daß die neue Brücke nicht lange funktionieren würde, da bei dieser im Unterschied zur alten Brücke kein Kind im Pfeiler eingemauert worden sei. Das jüngste Beispiel für ein Bauopfer entnahm ich der *Tiroler Tageszeitung* vom 31. Oktober 1987. In Westindien war ein zehnjähriger Bub als Opfergabe getötet worden, um die Wasserquelle eines vertrockneten Brunnens wieder zum Sprudeln zu bringen.
- <sup>15</sup> So hat z. B. der deutsche Sozialdemokrat Gustav Radbruch in einer Rede zur Verfassungsfeier

von Verführten oder Verrückten, sondern eine Grundstruktur menschlicher Kultur, von der sich die Menschheit nur in einem sehr langfristigen und langsamen Prozeß befreien kann.

Hauke Haiens Kritik der Bauopferpraxis, seine Relativierung der Allmacht Gottes und des Zusammenhangs von Krankheit und Strafe Gottes erweisen sich aus der Perspektive Girards – im Gegensatz zum Volksaberglauben – vom Geist der jüdisch-christlichen Offenbarung geprägt. Im Falle des Bauopfers ist dieser Unterschied sofort einsehbar. Aber auch der Zusammenhang von Krankheit und Strafe und die Allmacht Gottes erscheinen aus biblischer Perspektive in einem deutlich anderen Licht. In seiner Interpretation des biblischen Buches *Ijob* stellt Girard dem im Sündenbockmechanismus wurzelnden Gott der Verfolger einen Gott der Opfer gegenüber, der sowohl der erlösende Gott *Ijobs* als auch der Gott Jesu Christi ist. Für den biblischen Gott der Opfer gibt es keinen notwendigen Zusammenhang von Krankheit und Strafe.<sup>16</sup> Auch der Gedanke der Allmacht Gottes darf nicht in einem herkömmlichen Sinne auf den Gott der Opfer übertragen werden, denn aus der Sicht der vom Sündenbockmechanismus geprägten

---

am 11. August 1928 die Heiligkeit der Verfassung mit dem Bauopferglauben in Verbindung gebracht: „Eine Verfassung ist wie eine Fahne, um die um so mehr Ehre und Heiligkeit ist, je mehr sie von Schwerthieben zerschissen und von Kugeln durchbohrt ist. Es gibt einen alten Aberglauben, daß nur das Haus bestehe, in dessen Grundstein ein Lebendiges eingemauert ist. Wie unendlich viel Leben ist in das Fundament unserer Verfassung eingemauert worden!“ Zit. nach: C. Schmitt, *Die legale Weltrevolution. Politischer Mehrwert als Prämie auf juristische Legalität und Superlegalität*. In: *Der Staat* 17 (1978) 321-339, hier 332. Schon 1787 hatte der amerikanische Präsident Thomas Jefferson, einer der Väter modernen demokratischen Denkens, auf diese Opferlogik in der Politik hingewiesen und behauptet, daß „der Baum der Freiheit von Zeit zu Zeit mit dem Blut von Patrioten und Tyrannen gedüngt werden muß“. Zit. nach James P. Young, *Amerikanisches politisches Denken: Von der Revolution bis zum Bürgerkrieg*. In: *Pipers Handbuch der Politischen Ideen*. Bd. 3: *Neuzeit: Von den Konfessionskriegen bis zur Aufklärung*. Hg. I. Fetscher u. H. Münkler. München 617-653, hier 638. Der protestantische Pastoraltheologe K. P. Jörens, *Der Sühnetod Jesu Christi in Frömmigkeit und Predigt. Ein praktisch-theologischer Diskurs*. In: *Zeitschrift für Theologie und Kirche*, Beiheft 8 (1990) 70-93; ders., *Krieg auf unseren Straßen. Die Menschenopfer der automobilen Gesellschaft*. Gütersloh 1992, 70-90, hat sich mit dem Glauben an Bauopfer im *Schimmelreiter* auseinandergesetzt und nennt diese Religiosität „Blutfrömmigkeit“. Diese Blutfrömmigkeit ist nach Jörens nicht nur typisch für primitive Kulturen und die Welt der Mythen und Sagen, sondern auch ein Charakteristikum unserer modernen Gesellschaft. Er verweist dabei auf die „Blut und Boden“-Mentalität des Nationalsozialismus, auf das gegenwärtige Phänomen des Ausländerhasses sowie auf Verbrechen im Zusammenhang mit Bluttransfusionen und Organtransplantationen.

<sup>16</sup> Vgl. R. Girard, *Hiob – ein Weg aus der Gewalt*. Zürich 1990, 197: „Es gibt keine notwendige Entsprechung zwischen dem die Menschen treffenden Unglück und irgendeinem göttlichen Urteil. Die Verfolgungen sind echte Verfolgungen, die Unglücksfälle echte Unglücksfälle. Was die angeborenen Gebrechen betrifft, so sind sie nichts anderes als angeborene Gebrechen. Weil sie die Verfolger anziehen, werden sie von den Menschen stets als göttliche Strafe betrachtet. Jesus lehnt eine solche Religion ab.“

Logik der Welt zeigt sich die Allmacht Gottes als Ohnmacht. Der Gott der Opfer erscheint „als der armseligste, lächerlichste und ohnmächtigste aller Götter“<sup>17</sup>. Girards Sicht der biblischen Perspektive trifft sich mit der oben skizzierten „Theologie nach Auschwitz“. Wichtige Elemente der Religiosität Hauke Haiens sind von dieser biblischen Sicht geprägt.

Mit diesen Interpretationen des Volksaberglaubens und einiger wichtiger Elemente in der Religiosität Hauke Haiens ist aber noch nicht die Geschichte vom Schimmelreiter selbst ausgelegt und verstanden. Wie wir bereits gesehen haben, kann Hauke Haien seiner eigenen Religiosität nicht treu bleiben. Ohne Frau und Kind und damit verlassen von allen Freunden, bringt er sich beim Hereinbrechen der Katastrophe selbst Gott zum Opfer, um das Leben der Gemeinschaft zu retten. Übernimmt hier Hauke Haien die Perspektive der heidnischen Opferreligiosität? Ist Storms *Schimmelreiter* damit Ausdruck der Religiosität des Sündenbockmechanismus? Zur Beantwortung dieser Fragen muß Storms Verarbeitung des mythischen Sagenstoffes vom Schimmelreiter genauer untersucht werden. Die Theorie Girards, die aus der Bearbeitung von literarischen und mythischen Texten heraus entstanden ist, bietet sich dafür als ein besonders geeignetes Instrumentarium an.

Nach Girard lassen sich in vielen Mythen die folgenden vier Stereotype finden<sup>18</sup>: Erstens zeigen sich Zeichen einer Krise, die direkt oder indirekt auf die interne Rivalität einer Gemeinschaft hinweisen. Plagen wie die Pest oder andere Naturkatastrophen sind dabei häufig als Symbole für die Krise anzutreffen. Die Krise äußert sich als eine allumfassende Entdifferenzierung. Ein zweites Element sind stereotype Anschuldigungen gegen einen Sündenbock, der für die Krise verantwortlich gemacht wird. Im Mittelpunkt der Anklage stehen entdifferenzierende Verbrechen wie der Inzest. Drittens lassen sich meist Opferzeichen entdecken, die erklären, warum gerade dieser Mensch zum Sündenbock wurde. Es handelt sich dabei um Zeichen, die das Opfer aus der Menge herausheben und damit eher zur Zielscheibe kollektiver Aggression machen. Viertens findet sich das Element der Gewalt gegen das Opfer. Der Sündenbock wird aus der Gruppe vertrieben oder getötet.

Zur konkreten Illustration dieser Mytheninterpretation verweist Girard öfter auf den Ödipus-Mythos. Alle vier Stereotype sind in diesem Mythos präsent. (1) In Theben herrscht die Pest. (2) Ödipus wird wegen Inzests und wegen Vater- bzw. Königsmord für den Ausbruch der Pest verantwortlich gemacht und als Schuldiger angeklagt. (3) Mehrere Opferzeichen prädestinieren Ödipus für seine Rolle als Sündenbock: Er hinkt, ist ein Fremder aus Korinth, ist ein König bzw.

---

<sup>17</sup> Ebd. 199.

<sup>18</sup> Vgl. R. Girard, *Der Sündenbock*. Zürich 1988, 38-69.

ein Königssohn und wurde bereits als Kind ausgesetzt. (4) Die Blendung von Ödipus und seine Vertreibung aus der Stadt verweisen auf die kollektive Gewalt gegen den Sündenbock.

Grundsätzlich lassen sich diese vier Elemente auch in der Novelle von Storm finden. (1) Das Element der Krise ist auf symbolische Weise schon im Bild des die Gemeinschaft bedrohenden Meeres vorhanden. Das Meer gehört zu den ältesten Symbolen chaotischer Krisen. Im *Schimmelreiter* kommt das krisenhafte, entdifferenzierende Moment des Meeres in Worten, wie „weite, wilde Wasserwüste“ (12), in der Bezeichnung des Meeres als einer „Sündflut“, die „Tiere und Menschen zu verschlingen“ droht (142) und seinem optischen Ineinanderfließen mit einer „wüsten Dämmerung, die Himmel und Erde nicht unterscheiden“ (4) läßt, zum Ausdruck. Das Stereotyp der Krise zeigt sich auch in den Plagen, die die bevorstehende Sturmkatastrophe und den Opfertod des Deichgrafen ankündigen. Im Hochsommer vor der Katastrophe fiel „wie ein Schnee, ein groß Geschmeiß [Ungeziefer, Insekten] vom Himmel“ (130), das danach handhoch auf dem Marschland lag. „Grausige rotköpfige Raupenwürmer“ (131) sollen nach Berichten einer Magd am anderen Ufer des Wattenmeeres über das Land gezogen sein. Alles Korn, Mehl und Brot hätten diese aufgefressen. Ja, dort soll es nicht nur eine Insektenplage gegeben haben, sondern es sei sogar Blut wie Regen vom Himmel gefallen.

(2) Hauke Haiens Verbrechen, das ihn zum Schuldigen der Flutkatastrophe macht, ist seine Hybris. Das Verbrechen der Hybris ist geradezu mechanisch mit der ihr folgenden Strafe verknüpft: „Hochmut kommt vor dem Fall“ lautet das Sprichwort, das diesen uralten Zusammenhang nicht vergessen läßt. Die Hybris gehört zu den klassischen entdifferenzierenden Verbrechen und ist gerade für viele tragische Helden der griechischen Antike typisch.<sup>19</sup> Die Hybris entdifferenziert, da sie die gesellschaftliche Rangordnung zerstört.<sup>20</sup> Der Mensch, der der Hybris verfällt, stellt sich über die Rangordnung und verleitet durch sein Vorbild auch andere zur Mißachtung der gesellschaftlichen Differenzierungen. In der Anklage der Hybris kommt sehr deutlich die mimetische Rivalität als eigentliche Ursache der Konflikte zwischen den Menschen zum Vorschein. Bei Hauke Haien zeigt sich seine Hybris schon in ganz jungen Jahren. Als er noch in seiner Knabenzeit erkennt, daß das Profil der Deiche geändert werden müsse, empfiehlt ihm sein Vater spöttisch, später Deichgraf zu werden, um diese Ände-

<sup>19</sup> Vgl. Girard, Ende (s. Anm. 13) 125.156; ders., Sündenbock (s. Anm. 18) 92; ders., Hiob (s. Anm. 16) 81.

<sup>20</sup> Vgl. R. Girard, Myth and Ritual in Shakespeare: „A Midsummer Night's Dream“. In: Textual Strategies. Perspectives in Post-Structuralist Criticism. Hg. J. V. Harari. New York 1979, 189-212, hier 205.

rungen durchzuführen. Haukes Antwort – „Ja, Vater!“ (13) – ist ganz ernst gemeint und bringt seine Hybris deutlich zum Vorschein. In diesen Jahren geht er auch oft an das Meer hinaus und erhebt sich dort trotzig über die Gewalten der Natur und das Können der anderen Menschen. Zornig lachend schreit er in den Lärm der gackernden Möwen und der tobenden Wellen hinaus: „Ihr könnt nichts Rechtes [...], so wie die Menschen auch nichts können!“ (13f) Immer wieder beschreibt Storm, wie Hauke mit Verachtung und Haß auf seine Mitmenschen herunterblickt (vgl. 56f, 67). Als der neue Deich fertiggebaut ist und er hört, daß der damit neugewonnene Koog von den Leuten gegen seine offizielle Benennung „Hauke-Haien-Koog“ genannt wird, zeigt sich seine Hybris ganz offen:

In seinen Gedanken wuchs fast der neue Deich zu einem achten Weltwunder; in ganz Friesland war nicht seinesgleichen! Und er ließ den Schimmel tanzen; ihm war, er stünde inmitten aller Friesen; er überrage sie um Kopfhöhe, und seine Blicke folgen scharf und mitleidig über sie hin. (110)

Als sein Werk bereits durch die Sturmflut bedroht ist, denkt er noch mit großen Stolz daran, daß sich nun die Überlegenheit seiner Deichbauweise erweisen würde (137). Und noch kurz vor seinem eigenen Ende, als der alte Deich schon gebrochen ist, brüllt er lautstark in den Sturm hinaus: „Der Hauke-Haien-Deich, er soll schon halten; er wird es noch nach hundert Jahren tun!“ (141)

(3) In enger Verbindung mit seiner Hybris steht das Opferzeichen, das Hauke schon rein körperlich zum Sündenbock prädestiniert. Nicht nur sein übermäßiger Ehrgeiz läßt ihn über den anderen stehen, er überragt die anderen auch rein körperlich (vgl. 14.17.63.145).<sup>21</sup>

(4) Das vierte Stereotyp, die kollektive Gewalt gegen ein Opfer, läßt sich in Storms Text nicht finden. An seiner Stelle steht der freiwillige Opfertod Hauke Haiens. Scheidet der *Schimmelreiter* dadurch für eine Interpretation im Sinne der Theorie Girards aus? Nicht unbedingt, denn nach Girard lassen sich nicht immer alle vier Stereotype in mythischen Texten finden. Vor allem das Element der kollektiven Gewalt fehlt öfter. Mythen unterliegen einer Entwicklung, die dazu beiträgt, daß das tatsächliche Geschehen immer mehr verschleiert wird. Es sollen möglichst keine Spuren auf jene ursprüngliche Gewalt der Gemeinschaft gegen das Opfer hinweisen. Diese Spurenverwischung ist nicht nur ein wichtiges Moment, das die evolutionäre Fortentwicklung der Mythen bestimmt, sondern gehört von Anfang an zum Wesenskern jedes Mythos. Aus mythischer

<sup>21</sup> Die herausragende Körpergröße gehört zu den typischen Opferzeichen. Als biblisches Beispiel dafür kann auf Saul verwiesen werden. Vgl. Palaver, Politik (s. Anm. 7) 219.



Perspektive trägt das Opfer sowohl für die Krise als auch für die Lösung der Krise die ganze Verantwortung. Diese mythische Verzerrung des ursprünglichen Geschehens geht dabei so weit, daß von der Gemeinschaft sogar angenommen wird, das Opfer habe seinen Tod selbst herbeigeführt.<sup>22</sup> Die freiwillige Zustimmung des Opfers zu seinem Tod ist ganz wesentlich, da jedes offensichtliche Vorhandensein von Zwang bereits wieder die wahren Sachverhältnisse zutage bringen könnte. Ein Beispiel für die Wichtigkeit der freiwilligen Zustimmung zum Opfertod bietet eine norddeutsche Sage, die Storm als Vorlage für seinen Hinweis auf das Bauopfer diente. Gemäß dieser Sage empfahl eine alte kluge Frau das Vergraben eines lebendigen Kindes, als bei einem Deich ein Loch mit Erde nicht zu füllen war. Nach dem Rat der Frau scheint dabei wichtig, daß das Kind freiwillig in das Loch gehe. Man folgte diesem Rat und kaufte daraufhin einer Zigeunermutter ihr Kind ab.

Nun legte man ein Weißbrot auf das eine Ende eines Brettes und schob dieses so über das Loch, daß es bis in die Mitte reichte. Da nun das Kind hungrig darauf entlang lief und nach dem Brote griff, schlug das Brett über und das Kind sank unter.<sup>23</sup>

An dieser Sage zeigen sich sowohl die Betonung der Freiwilligkeit als auch der hinter der Freiwilligkeit stehende tatsächliche Druck der Gemeinschaft. Auch im Falle des Ödipus-Mythos finden wir das Element der Freiwilligkeit. Ödipus verurteilt sich selbst für seine Verbrechen. Die Darstellung eines als Opfertod verstandenen Selbstmordes kann demnach der mythisch verzerrte Hinweis auf eine ursprünglich kollektive Gewalt gegen ein Opfer sein.<sup>24</sup> Nimmt man Haukes Selbstopfer als einen solchen mythisch verzerrten Hinweis auf eine ursprünglich kollektive Gewalt, so läßt sich die Geschichte des Schimmelreiters ganz im Sinne von Girards Mytheninterpretation auslegen. Ähnlich wie Ödipus ist dann auch Hauke Haien ein Sündenbock, dessen Opferung eine Krise innerhalb der Gemeinschaft beendet. So wie aus dem vertriebenen Ödipus ein Heilsbringer wird, um dessen zukünftigen Leichnam sich Theben und Kolonos streiten, so wird aus dem ertrunkenen Deichgrafen ein Spukgespenst, das zur Warnung am Damm entlangreitet und sich in den Bruch stürzt.

Eine solche Interpretation scheint auf den ersten Blick der Novelle Storms zu widersprechen. Ein genaueres Hinsehen auf Storms Bearbeitung des Sagenstoffes jedoch deutet in die hier vorgeschlagene Richtung. Die Sage vom gespenstischen Reiter, die Storm als Grundlage für seine Novelle herangezogen hat, be-

<sup>22</sup> Vgl. Girard, Ende (s. Anm. 13) 39.

<sup>23</sup> Zit. n. H. Wagener (Hg.), Erläuterungen und Dokumente zu Theodor Storm „Der Schimmelreiter“. Stuttgart 1976, 59.

<sup>24</sup> Vgl. Girard, Sündenbock (s. Anm. 18) 86-98; ders., Hiob (s. Anm. 16) 63.

richtet von einem Deichbevollmächtigten, der im Kampf gegen die Natur unterliegt und sich dann selbst mit seinem Pferd in den Abgrund stürzt.<sup>25</sup> Dieser mythische Stoff ist Storm vorgegeben, und er kann ihn nicht grundsätzlich ändern, will er nicht eine völlig neue Geschichte schreiben. In der Interpretation von Storms *Schimmelreiter* ist öfter darauf hingewiesen worden, daß auch Hauke Haien letztlich den Gewalten der Natur unterlegen sei. Eine solche Interpretation übersieht aber die wesentlichen Unterschiede zwischen der ursprünglichen Legende und Storms Novelle. Hauke Haien scheitert nicht an der Natur, sondern an den Menschen.<sup>26</sup> Mit dem Tod von Frau und Kind ist er allein und einsam; alle anderen sind nun gegen ihn. Eine Stimme aus der Menge hat ihm bereits alle Schuld zugesprochen. Er ist nun wirklich zu dem „Stein“ geworden, „der auf der Gemeinde lastet“ (101) und verworfen werden muß. Aus einem Konflikt mit der Natur hat Storm einen zwischenmenschlichen Konflikt gestaltet.

Für Sündenböcke gilt allgemein, daß sie letztlich für Dinge bestraft werden, die sie nicht wirklich selbst und allein verschuldet haben. Sie tragen die Lasten und Sünden anderer. Kann Hauke Haien in diesem Sinne als Sündenbock bezeichnet werden? Ist er nicht an der Gemeinschaft schuldig geworden, und hat er damit sein Schicksal nicht selbst „verdient“? Zur Beantwortung dieser Frage muß der konkreten Schuld Hauke Haiens nachgegangen werden. Hauke ist sicher nicht unschuldig. Aber es ist nicht notwendig, die Unschuld Haukes zu beweisen, um die These vom Sündenbock Hauke Haien aufrechtzuerhalten. Auch Ödipus ist nicht absolut unschuldig.<sup>27</sup> Es geht darum, zu zeigen, wie sich die Schuld Haukes zur Schuld der anderen verhält. Sicher ist Hauke durch seine Hybris, seinen Ehrgeiz und seine Verachtung der anderen an der Gemeinschaft schuldig geworden, aber bei seinen Gegnern sieht es nicht viel besser aus. Ole Peters, „sein alter Widersacher“ (57), verbreitet im Dorf die Behauptung, Hauke sei nur „seines Weibes wegen“ (67) Deichgraf geworden. Als dieser Vorwurf auch zu Hauke dringt, erwacht in ihm erneut der Haß gegen die Gemeinschaft:

Wieder ging vor seinem inneren Auge die Reihe übelwollender Gesichter vorüber, und noch höhnischer, als es gewesen war, hörte er das Gelächter an dem Wirtshaustische.

<sup>25</sup> Vgl. „Der gespenstige Reiter.“ In: Wagener (Hg.), Erläuterungen (s. Anm. 23) 61-64.

<sup>26</sup> Vgl. P. Goldammer, Theodor Storm. Eine Einführung in Leben und Werk. Leipzig 1990, 182: „Der Deichgraf Hauke Haien scheitert nicht an der Gewalt der Natur – sein Deich wird noch nach hundert Jahren den Fluten Trotz bieten –, sondern an seiner Vereinsamung. Sein tragischer Untergang ist durch den Widerstand derer bedingt, die seine Verbündeten bei dem gewaltigen Deichbau hätten sein müssen, unter den obwaltenden Verhältnissen aber nicht sein konnten.“

<sup>27</sup> Vgl. Girard, Das Heilige (s. Anm. 11) 295.

„Hunde!“ schrie er, und seine Augen sahen grimmig zur Seite, als wolle er sie peitschen lassen. Da legte Elke ihre Hand auf seinen Arm: „Laß sie; die wären alle gern, was du bist!“ – „Das ist es eben!“ entgegnete er grollend. (67f)

In diesem Gespräch mit seiner Frau wird deutlich, daß viele von der gleichen Ehrbegierde wie Hauke erfaßt sind. Hauke steht mit seinem Begehren nicht allein. Ole Peters und die anderen wollen dasselbe wie er. Ole Peters Vorwurf, er wäre nur wegen des Besitzes seiner Frau Deichgraf geworden, spornt Hauke erst richtig an, durch den Bau des neuen Deiches für sich neues Land zu gewinnen und so seinen eigenen Besitz zu schaffen. Auch dort, wo er in seinem Deichgrafenamts schuldig wird und sich seine Bedenken bezüglich eines Umbaus des Anschlußstückes an den alten Deich von den anderen Männern wieder ausreden läßt, ist er nicht allein schuldig. Ole Peters und die anderen trifft eindeutig eine Mitschuld, da sie es waren, die Haukes Bedenken zerstreuten. Hauke Schuld ist also in Storms Novelle soweit relativiert, daß er in bezug auf die Gemeinschaft als relativ unschuldig betrachtet werden kann.<sup>28</sup>

Die interessanteste Änderung gegenüber dem ursprünglichen Sagenstoff hat Storm dadurch vorgenommen, daß er die Sage vom Gespensterreiter zusammen mit der Bauopfersage erzählt. Die Parallelen, die dadurch zwischen diesen beiden Sagenstoffen zu Tage treten, werfen ein besonderes Licht auf die Gespensterreitersage. Der in der Bauopfersage in ritueller Form erkennbare, zugrundeliegende Sündenbockmechanismus läßt sich auch auf die Sage vom Schimmelreiter übertragen. Die Parallelen zum Bauopfer machen es möglich, unter der oberflächlichen Maske des Selbstopfers von Hauke Haiens das Wirken des Sündenbockmechanismus zu vermuten.<sup>29</sup> Diese Veränderungen des mythischen Stoffes in Storms Novelle machen eine Interpretation Hauke Haiens als Sün-

<sup>28</sup> In einem Brief an Ferdinand Tönnies vom 7. April 1888 hat sich Storm folgendermaßen zur Frage der Schuld Hauke Haiens geäußert: „Wenn die Katastrophe aus der Niederlage des Deichgrafen im Kampfe der Meinungen stärker hervorgehoben würde, so würde seine Schuld wohl zu sehr zurücktreten. Bei mir ist er körperlich geschwächt, des ewigen Kampfes müde, und so läßt er einmal gehen, wofür er sonst stets im Kampf gestanden; es kommt hinzu, daß seine zweite Besichtigung bei heller Sonne die Sache weniger bedenklich erscheinen läßt. Da aber, während Zweifel und Gewissensangst ihn umtreiben, kommt das Verderben. Er trägt seine Schuld, aber eine menschlich verzeihliche.“ Zit. n. Wagener (Hg.), Erläuterungen (s. Anm. 23) 48.

<sup>29</sup> Vgl. Stuckert, Religiosität (s. Anm. 5) 201f: „Auch der Opfertod, den Hauke sich [...] selber gibt, weiß nichts von dem christlichen Gedanken eines stellvertretenden Leidens. Es spiegelt sich darin vielmehr die uralte heidnische Vorstellung, daß der Zorn Gottes durch ein Opfer versöhnt werden muß, befestigt und verstärkt durch den heimischen Volksglauben, daß das menschliche Werk durch ein lebendiges Opfer gesichert werden müsse.“

denbock wahrscheinlich. Auf der Ebene der Geschichte vom Schimmelreiter selbst gibt es aber dafür keine letzte Bestätigung. Der mythische Stoff läßt keine deutlichere Position zu. Viele Interpreten haben ihre Deutungen auf die Schimmelreitergeschichte selbst beschränkt und kamen dadurch zum Ergebnis, daß Storm in dieser Novelle eine heidnisch-germanische Religiosität vertrete. Eine Interpretation aus der Sicht der Theorie Girards läßt eine solche Zuordnung nicht eindeutig zu, aber sie kann auch nicht das genaue Gegenteil mit letzter Sicherheit beweisen.

Storms Novelle beschränkt sich aber nicht auf die Geschichte vom Schimmelreiter. Sie besteht aus zwei Rahmen und der Schimmelreitergeschichte als Binnenhandlung. Der erste – offene – Rahmen ist für meine Überlegungen unwichtig. Der zweite Rahmen hingegen bringt eine wichtige Bestätigung. Gemäß diesem Rahmen erzählt ein alter Dorfschulmeister, „der in seiner Jugend einmal Theologie studiert“ (8) hatte und zu den „Aufklärern“ (145) gehört, einem Reisenden die Geschichte vom Schimmelreiter. Die abschließende Deutung des Schulmeisters legt ein Verständnis Hauke Haiens als Sündenbock nahe:

Der Dank, den einstmals Jewe Manners bei den Enkeln seinem Erbauer versprochen hatte, ist, wie Sie gesehen haben, ausgeblieben; denn so ist es, Herr: dem Sokrates gaben sie ein Gift zu trinken, und unsern Herrn Christus schlugen sie an das Kreuz! Das geht in den letzten Zeiten nicht mehr so leicht; aber – einen Gewaltmenschen oder einen bösen stiernackigen Pfaffen zum Heiligen, oder einen tüchtigen Kerl, nur weil er uns um Kopfeslänge überwachsen war, zum Spuk und Nachtgespenst zu machen – das geht noch alle Tage. (144f)

In diesen Worten bringt der Schulmeister das Schicksal Hauke Haiens mit dem von Sokrates und Jesus Christus in Verbindung. Sokrates und Jesus sind die beiden Sündenböcke par excellence, die am Beginn unserer westlichen Kultur stehen. Wenn man bedenkt, daß Storm während seines ganzen Lebens dem kirchlichen Christentum kritisch gegenüberstand und sich ohne kirchlichen Beistand beerdigen ließ, so erstaunt, wie nahe *Der Schimmelreiter* der biblischen Perspektive kommt. Doch gerade das offizielle Christentum zu Storms Lebzeiten dürfte eher ein sakrifizielles Christentum repräsentiert haben, das den mythischen Religionen oft näher stand als der biblischen Offenbarung. Vielleicht hat die Distanz zu diesem Christentum Storms Augen für die Sicht der Bibel etwas geöffnet. Die vorgelegte Interpretation des *Schimmelreiters* bestätigt die Behauptung des protestantischen Pfarrers Ernst Esmarch, einem Neffen Storms: Storm „war mit dem Kopf ein Heide, mit dem Herzen ein Christ“<sup>30</sup>.

---

<sup>30</sup> Zit. nach ebd. 204.

**BINDUNG DURCH RELIGION – ENTBINDUNG DURCH LITERATUR**  
**ASPEKTE EINES VERGLEICHS AUF DER GRUNDLAGE VON**  
**AUTOREN VON DER DEUTSCHEN KLASSIK BIS ZUR**  
**FRANZÖSISCHEN MODERNE**

WOLFRAM KRÖMER

Sinnvolle Vergleiche setzen gleiche und ungleiche Elemente der zu vergleichenden Dinge voraus, denn ein Vergleich ist erst sinnvoll, wenn er auch Abgrenzungen und Unterschiede feststellt.<sup>1</sup> Bei einem Vergleich zwischen Religion und Literatur muß neben der Gleichartigkeit (etwa der Bezogenheit auf Sinnfragen) auch die Andersartigkeit (z. B. im verschiedenen Verhältnis zu einer sinngebenden Macht) erscheinen.<sup>2</sup>

Die Einladung zu diesem Symposium zitiert ein Goethewort, wonach „ein(e) Art religiöse(r) Sinn“ und „(ein) tiefe(r), unerschütterliche(r) Ernst“ für die Kunst wichtig und kennzeichnend seien, und einen Satz Eliots, wonach die Kunst von einem „ethischen und theologischen Standpunkt“ aus gesehen werden müsse. Die folgenden Ausführungen sollen zeigen, daß man von Ernst und Ethik im Zusammenhang mit der Literatur sprechen kann, aber auch ein Element des Spiels in der Literatur gesehen wurde und eine Eigenständigkeit der Literatur als Kunst gegenüber der Ethik und Religion behauptet wurde und werden kann und nach der Auffassung mancher wichtiger Theoretiker in der Literatur auch eine andere Stellung des Menschen zum Transzendenten begründet zu sein scheint als in der Religion.

Goethes Feststellung des notwendigen Ernstes kann durch Ausführungen seines Freundes, des anderen großen Klassikers der deutschen Literatur, relativiert werden.<sup>3</sup> In einer 1784 gehaltenen Vorlesung<sup>4</sup> konnte Schiller, noch in den herkömmlichen Anschauungen seiner Zeit befangen, es für richtig erklären, daß

<sup>1</sup> Es ist etwa unzureichend, festzustellen, daß zwei Gegenstände aus Holz und rund, ferner im Verhältnis zum Durchschnitt sehr lang sind, wenn nicht auch unterschiedliche Größe, andere Verwendung und vieles mehr aufgezeigt wird: Sonst wird auch nicht klar, daß es sich um einen Telegraphenmast und einen Zahnstocher handelt.

<sup>2</sup> Zu dem im Titel meines Beitrages vorkommenden Begriff „Bindung“ vgl. das dtv-Lexikon, Bd. 15, 1968, Stichwort „Religion“: „Die alten Ableitungen des Wortes von *relegere* ‚gewissenhaft beobachten‘ (Cicero) und von *religari* ‚an Gott gebunden sein‘ (Lactantius) sind sachlich bedeutsam geblieben.“

<sup>3</sup> Ich benutze: F. Schiller, *Sämtliche Werke*. Fünfter Band. München 1960; daraus die Seitenzahlen.

<sup>4</sup> Diese Vorlesung „Was kann eine gute stehende Schaubühne eigentlich wirken?“ erhielt später den Titel *Die Schaubühne als moralische Anstalt*.

Literatur und im besonderen die ‚Schaubühne‘ in einen Bund mit „Religion und Gesetze(n)“ treten und ihnen durch die sinnliche Verdeutlichung dienen (822). In der Abhandlung *Über die ästhetische Erziehung des Menschen in einer Reihe von Briefen* (die 1794 ihre endgültige Fassung erhielt und 1795 gedruckt wurde) bemüht er sich, die verschiedenen Bereiche der menschlichen Tätigkeiten und Fähigkeiten zu trennen. Er ordnet das Sinnliche dem Stofftrieb zu, der mit dem einzelnen Fall beschäftigt ist, und das Ethische und das Erkenntnisstreben dem Formtrieb, der das Gesetz aufstellt. Dann erklärt er, daß man auch einen dritten Trieb annehmen müsse, der ebenfalls und im nicht geringeren Maße für den Menschen konstitutiv ist. Dieser Spieltrieb, der sich auf die Schönheit richtet, gibt die Möglichkeit, vom Sinnlichen zum Gesetzmäßigen überzugehen. Er ist vom Stofftrieb und vom Formtrieb grundsätzlich unterschieden und steht in gewisser Weise über ihnen, denn Schiller schreibt: „Der Mensch spielt nur, wo er in voller Bedeutung des Wortes Mensch ist, und *er ist nur da ganz Mensch, wo er spielt*“ (618). Ohne im einzelnen auf die Gedanken zur vermittelnden, aber unabhängigen Stellung des Spieltriebs, der Schönheit und damit auch Kunst hervorzubringen ermöglicht, eingehen zu können, darf ich doch bemerken, daß es zur Bestimmung des Spieltriebs paßt, wenn Schiller auf eine Aufforderung Goethes hin 1800 in den *Propyläen* eine Preisausschreibung für eine besondere Art des Lustspiels, nämlich für das Intrigenstück, formuliert, damit eine dramatische Literatur gefördert würde, in der der Ernst und die sittliche Grundstimmung nicht die spielerische Heiterkeit beeinträchtigten:

Man klagt mit Recht, daß die reine Komödie, das lustige Lustspiel, bei uns Deutschen durch das sentimentalische zu sehr verdrängt worden und es ist allerdings ein herrschender Fehler auf unserer komischen Bühne, daß das Interesse noch viel zu sehr aus der Empfindung und sittlichen Rührung geschöpft wird. Das Sittliche aber sowie das Pathetische macht immer ernsthaft, und jene ganz geistreiche Heiterkeit und Freiheit des Gemüts, welche in uns hervorzubringen das schöne Ziel der Komödie ist, läßt sich nur durch eine absolute moralische Gleichgültigkeit erreichen. (845)

Es geht Schiller darum, „daß der Dichter die Kunst besitze, die moralische Tendenz seines Stoffs durch die Behandlung zu überwinden“ (845). Schillers „ästhetische Briefe“ fußen nach eigener Aussage auf Gedanken Kants, der ja das Schöne als einen „Gegenstand [...] des Wohlgefallens ohne alles Interesse“<sup>5</sup> bezeichnet hat und meinte, daß das Fehlen des Annehmlichen und des Guten

<sup>5</sup> I. Kant, Kritik der Uteilskraft. In: Kants Werke. Bd 5. Berlin 1908, 211.

nicht den Genuß des Schönen hindere. Auch Wackenroder und Tieck haben den Gedanken erörtert, daß es Kunst ohne Ethik und Transzendenz gebe. Victor Cousin, der 1817 diese Theorien in Deutschland kennenlernte, führte 1818 aus:

Je prétends que la forme du beau est distincte de la forme du bien, et que si l'art produit le perfectionnement moral, il ne le cherche pas [...]. L'art n'est pas plus au service de la religion et de la morale qu'au service de l'agréable et de l'utile; l'art n'est pas un instrument, il est sa propre fin à lui-même [...]. Il faut de la religion pour la religion, de la morale pour la morale, comme de l'art pour l'art.<sup>6</sup>

Und das sagt auch, daß es zur Wirkung der Kunst keinen bestimmten Sinn braucht. Das schließt einen besonderen Ernst nicht aus. Wenn die Kunst ein Ziel an sich ist, so ist dieses Ziel wertvoll und soll mit dem angemessenen Einsatz verfolgt werden. Théophile Gautier, der vielleicht wichtigste Vertreter der Richtung des *L'art pour l'art*, erwartet handwerkliche Sorgfalt bei der Arbeit des Künstlers, doch kommt es dabei auf den Gegenstand nicht an: In seinem programmatischen Gedicht *L'art* erklärt Gautier, daß ein bloß dekoratives Motiv wie Sirenen künstlerisch ebenso wichtig seien wie „La Vierge et son Jésus“. Kulturen und Religionen vergehen, das gelungene literarische Kunstwerk allein bleibe übrig: „Les dieux eux-mêmes meurent, / Mais les vers souverains / De-meurent / Plus forts que les airs.“<sup>7</sup>

Das ist eine der Quellen für die bis weit ins 20. Jahrhundert hinein geltende Ablehnung einer Lyrik (und weitgehend jeder Literatur), in der der Dichter durch einen Sinn Wirkung erreichen will. Ich habe Stellungnahmen dieser Art in meinem Buch *Dichtung und Weltsicht im 19. Jahrhundert* (Wiesbaden 1982) zusammengetragen. So meinten Mallarmé und Valéry, daß man Gedichte nicht mit Gedanken, sondern mit Wörtern mache. Und selbst Sartre, der eine engagierte Literatur forderte, vertritt in *Qu'est-ce que la littérature?* die Meinung Valérys, daß in der Poesie nur die Laut- und Stimmungswerte, die Konnotationen der Wörter, nicht aber die Inhalte der Wörter, die Begriffe, wichtig sind. Hier wird die Poesie als bloß ästhetisches Gebilde und insofern, als unverbindlich, als Spiel aufgefaßt. Die auch von Schiller vorgenommene Trennung von Kunst einerseits, Praxis oder allgemeinem Sinn (Normgebung oder Erkenntnis) andererseits besteht also noch, und insofern ist die Poesie unernst und nicht religiös.

Doch sind Sinn und Sinnfrage nicht aus Poesie und Literatur verschwunden.

<sup>6</sup> Ich zitiere nach P. Martino, *L'Époque romantique en France 1815-1830*. Paris 1944, 145.

<sup>7</sup> T. Gautier, *Poésies complètes*. Paris 1970, 128f.

Baudelaire, der die *Fleurs du Mal* Gautier widmete, behandelt in dem Gedicht „La beauté“ die Leiden und die Enttäuschung, die mit dem Streben nach der reinen Schönheit verbunden sind. Einige seiner Gedichte wurden wegen des blasphemischen Inhalts in einem „Immoralismusprozeß“ verboten, und Baudelaire verteidigte sein Werk wiederum mit der allein ästhetischen Zielsetzung. Dennoch sind gerade diese Gedichte auch wegen ihrer Aussage bedeutend. Es handelt sich um Poesien eines bedeutungsschweren Teils des Werkes mit dem Titel *La révolte*. Das erste Gedicht, *Le reniement de Saint Pierre*, spricht von einer unerfüllten und unerfüllbaren Sehnsucht nach einer vollkommeneren Welt, doch leben wir in „un monde où l'action n'est pas la soeur du rêve“<sup>8</sup>. Daher habe der Heilige Petrus recht getan, Gott, d. h. den Schöpfer oder Ordner der Welt, zu verleugnen, oder, was das französische Wort „reniement“ auch bedeutet, sich von ihm loszusagen. Hier hängt Literatur mit der Suche nach dem Sinn zusammen, den die Religion anbietet, leugnet aber, daß die Verheißung der Religion eine befriedigende Lösung geben könne. Es gibt nach der Aussage dieses Gedichts keine von Gott erlöste Welt; nahegelegt wird daher die Auflehnung gegen Gott, die Revolte, und durch sie wird in den beiden folgenden Gedichten eine gewisse Tröstung über die Unvollkommenheit der Welt gesucht. Nun kann man darüber diskutieren, wieweit die Aussage dieser Gedichte nur ästhetischen Zielen dient und wieweit sie auch durch die anderer Gedichte relativiert werden bzw. sie sich selbst widerlegen, es sich also um ein Spiel handelt.<sup>9</sup> Jedenfalls aber ergibt sich aus Baudelaires Lyrik und aus seinen Stellungnahmen zur Literatur, daß die Sinnfrage und die religiösen Themen auch für ästhetische, künstlerische Ziele verwendet und diesen untergeordnet werden können und auf Sinnfrage und religiöse Probleme so angespielt werden kann, daß sie keine Beantwortung mehr finden, sondern nur einen künstlerischen Effekt erlauben. Es kann bei dieser Aussage dahingestellt bleiben, ob Baudelaire selbst die Sinnfrage und die Religiosität so instrumentalisiert hat und es wollte. Doch darf man wohl sagen, daß dem Leser Baudelaires die genannten Fragen gestellt werden, ihm aber letztlich keine bestimmte Lösung nahegelegt wird: Diese Literatur versucht nicht, den Rezipienten für eine bestimmte Auffassung zu gewinnen, sondern sie setzt ihn in Freiheit, bindet ihn von traditionellen Auffassungen und vom herkömmlichen Glauben los und bietet sogar statt der Befriedi-

<sup>8</sup> Ch. Baudelaire, *Les Fleurs du Mal*. Paris 1958, 216.

<sup>9</sup> H. Friedrich fand (in seinem Buch: *Die Struktur der modernen Lyrik*) bei Baudelaire „leere Transzendenz“. Wie immer dies im besonderen gemeint sein mag, gibt diese Formulierung sehr treffend ein Kennzeichen der modernen Lyrik wieder, auch des Werkes von Baudelaire. Ich werde sie im folgenden verwenden.



gung des Bedürfnisses nach ideologischer und religiöser Sicherheit das ästhetische Erlebnis an. Von daher ist es nur noch ein kleiner Schritt, durch die Suche nach dem Ästhetischen, dem Schönen, das Fehlen der in der Welt erwarteten Schönheit und Vollkommenheit festzustellen und deswegen sich von einem Schöpfer loszusagen, der diese Welt nicht mit diesen Schönheiten und Vollkommenheiten ausgestattet hat. Diesen Schritt der Befreiung und der Losbindung durch die Revolte geht etwa Camus.

Jedenfalls stellen auch noch die *Fleurs du Mal* die Frage nach dem Wesen der Welt und das Problem der Theodizee. Ähnliches läßt sich von anderen Werken der Revolte und der Auflehnung sagen. Sicher können und wollen viele Autoren von dieser (manchmal versteckt, meistens offen gestellten) Frage nach dem Wesen und der Vollkommenheit der Welt nicht absehen. Es geht immer wieder um eine Frage, die man mit den Worten, vielleicht aber nicht im Sinne Aristoteles', als die Frage bezeichnen kann, ob eine Darstellung der Welt, wie sie sein soll und sein kann, gesucht werden soll; und deswegen geht es auch um die Überlegung, ob die Welt so eingerichtet ist, daß sie dem Menschen entspricht, und damit auch um die Frage, ob jemand für die Einrichtung der Welt verantwortlich ist oder verantwortlich gemacht werden kann. Viele Gedichte Alfred de Vignys kreisen um dieses Problem.

Sehr wichtig ist für Camus das Gefühl oder die Erkenntnis, daß die Welt nicht ist, was sie sein soll, daß sie den Aspirationen des Menschen, seinem Streben nach Glück und Erkenntnis nicht entspricht, wobei dieser Mangel an Vollkommenheit auch als ästhetischer Fehler gesehen wird: Jedenfalls wird dieser Mangel, wie wir in den folgenden Zitaten sehen werden, auch als ästhetischer beschrieben. In seinem Buch über den Menschen in Auflehnung, *L'homme révolté*, hat er der Literatur aufgetragen, die Spannung zwischen der Realität und der gewünschten vollkommenen Welt zu behandeln. Dabei mischt sich in die Bestimmung dessen, was die gewünschte vollkommene Welt ist, ein ästhetisches Kriterium, und ihre Darstellung (oder die Darstellung der Welt als vollkommene Welt) folgt ästhetischen Gesichtspunkten und Bestrebungen: „Je crois de plus en plus, écrit Van Gogh, qu'il ne faut pas juger le bon Dieu sur ce monde-ci. C'est une étude qui lui est mal venue. Tout artiste essaie de refaire cette étude et de lui donner le style qui lui manque.“<sup>10</sup> (660). Vom Roman im besonderen sagt Camus: „Le monde romanesque n'est que la correction de ce monde-ci, suivant le désir profond de l'homme.“ (666) In einer Fußnote auf derselben Seite führt Camus aus: „Si même le roman ne dit que la nostalgie, le désespoir,

<sup>10</sup> Ich benutze: A. Camus, *Essais*. Paris 1977; daraus die Seitenzahlen.

l'inachevé, il crée encore la forme et le salut. Nommer le désespoir, c'est le dépasser. La littérature désespérée est une contradiction dans les termes." So entdeckt sich eine unerfüllte Sehnsucht nach einer von Gott nicht gegebenen vollkommenen Welt, nach dem Heil. „Mais il y peut-être une transcendance vivante, dont la beauté fait la promesse, qui peut faire aimer et préférer à tout autre ce monde mortel et limité.“ (662) Auf seine Weise beschreibt Camus eine leere Transzendenz, einen Verweischarakter der Welt auf etwas Ideales und Vollkommenes, das von einem nicht existenten oder nicht wirkenden Gott geschaffen sein müßte und das es nicht gibt, und so führt diese leere Transzendenz den Menschen zur Negierung oder zur Ablehnung Gottes und entläßt ihn damit in die Freiheit, macht ihn also von der Bindung, der „Religio“, los. Es wird noch darauf einzugehen sein, ob dies die letzte Stellungnahme von Camus bleibt.

Eine Vision von einer besseren Welt gibt auch nach Sartres Auffassung die Literatur. Der Autor muß (nach der Aussage von *Qu'est-ce que la littérature?*) vom Erleben der Fehler der Welt ausgehen und einen Gegenentwurf oder einen Protest gegen sie liefern. Dazu braucht er Ernst, und auch der Leser muß mit einer Art von Ernst darauf eingehen und das Projekt des Künstlers sich zu eigen machen, seine Werte akzeptieren, seine Vision übernehmen. Das ist die *générosité*, die nach Sartres Meinung der Leser aufbringen muß. Diese Großherzigkeit besteht auch darin, den Protest des Autors gegen eine unvollkommene Welt mitzutragen, und daraus kann nach Sartres Auffassung nur eine revolutionäre, auf Änderung der Welt abzielende Haltung entstehen, also ein politisches Engagement.

Sartre hat diese politische und zugleich antireligiöse Haltung in seinen Dichtungen immer wieder verdeutlicht. Die implizierte Ablehnung Gottes und der Religion zeigt sich gut in *Le Diable et le bon Dieu*. Der Protagonist dieses Dramas, Goetz, macht sich am Ende des Stückes von der Bezogenheit auf Teufel und Gott, von der Bindung der *religio*, frei und wird in der Selbständigkeit ein authentischer Mensch und gleichzeitig zum Führer der aufständischen Bauern, der seine eigenen Handlungen nicht mehr nach den Maßstäben des Guten und Bösen messen will.

Ein ethischer Ernst ist also in Camus' und Sartres Auffassung mit der Literatur verbunden, freilich eine ethische Haltung, die wohl die Frage nach der Theodizee stellt, sie aber wohl nicht im Sinne des Glaubens beantworten will. Die Anklage gegen einen Schöpfer, der die Welt nicht besser geschaffen hat, oder die Feststellung, daß es keinen die Welt gut und schön gestaltenden Schöpfer gibt, erscheinen so nach der Auffassung dieser beiden großen Existentialisten als konstituierendes Element der Literatur. Dabei ist aber die ästhetische

Wahrnehmung der Welt wichtig und grundlegend: Erlebt wird die Welt als mangelhaft und daher nicht gut geschaffen, weil sie dem ästhetischen Bedürfnis des Menschen nicht entspricht. Nur wer der wirklichen Welt das Bild einer Welt entgegenhält, wie sie sein soll und sein kann, ist nach der Aussage von Camus' *L'homme révolté* und Sartres *Qu'est-ce que la littérature?* fähig, ein gültiges Kunstwerk zu schaffen.

Es scheint folgerichtig, daß Camus in seinen Dichtungen die Haltung zu Gott, dem Schöpfer einer unvollkommenen, ja schlechten Welt, immer wieder thematisiert hat. Ich denke nicht nur an den Priester Paneloux in *La Peste*, durch den der Autor offenbar die falsche Haltung darstellt, sich nicht von der Unterordnung unter den Willen Gottes und vom Glauben an eine in der Welt waltende göttliche Gerechtigkeit freizumachen. Am Schluß von *L'étranger* steht der Wunsch des Protagonisten – „damit es vollbracht sei“ – wie Christus von der Menge des Volkes vor seiner Hinrichtung mit Haß empfangen zu werden, aber wohl, um als ein Heiland, wie er in moderner Zeit möglich ist, die Einsamkeit des Menschen und die mit ihr verbundene authentische Haltung des „homme absurde“ zu zeigen, der Gott ablehnt und sich ihm nicht unterwirft. Und am Schluß der Novellensammlung mit dem religiös anmutenden Titel *L'exil et le royaume* steht die Geschichte *La pierre qui pousse*. Hier wird eine neue solidarische, von Nächstenliebe erfüllte Gemeinschaft der Menschen grundgelegt, als der Held einem anderen Menschen den Stein, welcher dieser in das Gotteshaus zu tragen gelobt hat, abnimmt, ihn in das Heim, „le foyer“, trägt und wie ein zweiter Petrus so zum Mittelpunkt und Grundstein einer Gemeinschaft von Menschen, einer nicht auf Gott konzentrierten neuen Ekklesia wird. Durch diesen Akt wird offenbar das Bewußtsein der Freiheit gestiftet und die Bindung an Gott aufgehoben. Die Unterwerfung unter Gottheiten wird hingegen in *Le renégat* bloßgestellt.

Und doch sucht nach dem letzten, erst 1994 veröffentlichten Werk Camus', dem unvollendeten Roman *Le premier homme*, und den Entwürfen und Notizen dazu der Mensch die Erlösung.<sup>11</sup> Es geht um die Erlösung von der Sünde. Camus möchte in der Mutter des Helden und in diesem selbst einen Gegensatz darstellen: „Elle semblable à ce que la terre porte de meilleur, et lui tranquillement monstrueux“ (308). Bei ihr sucht aber der Held Jacques in einer „confession“ die Vergebung seiner Schuld, obwohl er ihr gegenüber nicht schuldig ist (319). Das liegt daran, daß sie Christus ähnlich ist (und zwar auf Grund des „Kreuzes“, das sie wie Christus trägt, also wegen des Leidens; 295), ja es heißt

<sup>11</sup> Ich benutze: A. Camus, *Le premier homme*. Paris 1994.

in den *Annexes* direkt: „*Sa mère est le Christ*“ (283). Wurde in den früheren Werken Camus der Mensch durch das (auch von einer ästhetischen Komponente) bestimmte Erleben der Mangelhaftigkeit der Welt zur Revolte gegen Gott veranlaßt, so führt ihn hier das Erleben und Erkennen der eigenen Fehler und Mängel (vgl. 308) zur Suche nach einer Erlösung durch Vergebung, die von einer heiligen Instanz kommt, deren Eigenart und Heiligkeit durch den Vergleich mit Christus wenigstens in den Entwürfen bestimmt oder verdeutlicht wird.

Wieweit sollte für diese Entwicklung des Romanhelden Jacques, der starke Züge des Autors trägt, das ästhetische Erleben und gar die Kunst wichtig sein, wieweit sollte eine bewußte religiöse Suche in ihm dargestellt werden und wieweit ist diese durch die Kunst vermittelt? In den „*Annexes*“ findet sich auch als Plan der Satz: „*Découverte de la religion en Italie: par l'art*“ (295). Jedenfalls legt dieser Satz nahe, daß Camus die Religion positiv wertete und einen Zugang zu ihr durch die Kunst oder vielleicht durch das Ästhetische darstellen wollte, also die Verbindung zwischen Kunst und Religion anders zu sehen bereit war, als es sich aus *L'homme révolté* ergibt.

Wir können nun die von den genannten Autoren entwickelten Gedanken zusammenfassend besprechen. Das ästhetisch bestimmte Erleben und Schaffen, die Kunst, bewirken bei Schiller, einem Vertreter der deutschen Klassik, und bei beiden großen Existentialisten Frankreichs die Befreiung von Bindungen. Bei Schiller ist es die Befreiung zum Spiel, zum Nicht-Bestimmt-Sein von den Zwängen der materiellen Welt und der Stringenz der moralischen und kognitiven Welt und ihren Vorschriften und allgemeinen Sätzen; bei den Existentialisten handelt es sich um die Freiheit des sich als nicht bestimmt erlebenden Menschen, der entdeckt, daß er auf sich selbst gestellt ist und ihm kein Gott Vorschriften machen und Halt geben kann. Das ästhetische Vermögen, aus dem auch die Kunst kommt, wird schon in der klassisch-romantischen Zeit als der Moral und der Religion gleichrangig, aber von ihnen auch grundverschieden aufgefaßt, wie Victor Cousin deutlich formulierte. Dieses Vermögen wird zu einer die Religion in Zweifel stellenden oder leugnenden Kraft bei den genannten Existentialisten. Bei Schiller hilft die Kunst, von der Gefangenschaft in der Sinnlichkeit zu befreien und die Moralität oder die Fähigkeit der freien Eigengesetzlichkeit und Selbstbestimmung zu begründen, ohne daß die Kunst als Spiel mit der Moral etwas zu tun habe. Bei den Existentialisten bekommt die Kunst den Wert eines Verweises auf diese Eigengesetzlichkeit und einer Anleitung zu ihr. Doch zeigt der letzte Roman von Camus auch, daß nicht notwendigerweise dieser Weg immer weiter von der Religion weg und zur herrlichen Eigengesetz-

lichkeit und Selbständigkeit des Menschen führen muß, sondern daß erstens doch noch die Erkenntnis der Unvollkommenheit und Schlechtigkeit des Menschen (christlich gesprochen: das Sündenbewußtsein) zur Suche nach der Erlösung durch Vergebung (christlich: Absolution und Gnade) führen und zweitens die Kunst (und das heißt für uns wohl auch: die Wortkunst) einen Zugang zur Religion öffnen kann.

Die Literatur entwickelt dabei eine Tendenz, die Frage der Theodizee zu stellen, aber die traditionelle religiöse Antwort nicht mehr zu verlangen. Bei Baudelaire wird die Aspiration des Menschen von der Realität enttäuscht. Bei Camus zeigt sich in der Literatur die dem ästhetischen Erleben innewohnende Tendenz zur Revolte, die (wie bei Baudelaire) satanisch genannt werden kann. (Die Revolte richtet sich gegen Gott und nicht gegen die Welt, oder gegen die Welt nur insofern, als sie Gottes Schöpfung ist.<sup>12</sup>) Für das religiöse Grundanliegen, nämlich die Suche nach einer den Menschen gerechten gottgeschaffenen Ordnung, ist die Literatur offen, nicht aber für die mit der Religion gegebene Lösung dieses Problems. Erfahren wird jetzt das Fehlen einer gerechten und guten Ordnung, aus der Erkenntnis der Enttäuschung der berechtigten Aspirationen des Menschen wird der glückbereitende Stolz der Selbstherrlichkeit und Unabhängigkeit gewonnen. Aber der späte Camus wird sich auch der Schwierigkeiten, ja der Unmöglichkeit einer solchen stolzen Eigenständigkeit des Menschen bewußt und sucht eine Instanz, die Vergebung oder Gnade geben kann.<sup>13</sup>

Wie die Religion führt diese Literatur der Eigenständigkeit vielfach zur Gemeinschaft mit den Menschen hin (das ließe sich etwa auch bei Alfred de Vigny zeigen). In *La Peste* äußert sich bei dem Protagonisten des Romans, eine spontane, den Nächsten der eigenen Person letztlich gleichsetzende Liebe, in der auch die Eigenbezogenheit eines „Heiligen ohne Gott“ nicht mehr Platz hat. Dieser Haltung kommt zuletzt auch Sartres Goetz nahe. Dabei ist zu bemerken, daß *Le Diable et le bon Dieu* auch an Werken der deutschen Klassiker, nämlich vor allem an Goethes *Götz von Berlichingen*, aber auch an Schillers *Wallenstein* und wohl an den *Räubern* inspiriert ist.

Die erwähnte Literatur kommt ohne den Horizont der Transzendenz nicht aus. Freilich ist die Transzendenz kein Hinüberschreiten in eine erahnte sinnvolle Welt mehr, sondern bei den Franzosen das Innwerden eines Bedürfnisses des Menschen und gleichzeitig vielfach der Unmöglichkeit, dieses Sehnen zu erfüllen.

<sup>12</sup> Sartre lehnt die Unterwerfung unter bzw. die Bezogenheit auf eine übernatürliche Macht, sei sie Gott oder Satan, ab. Das zeigt besonders deutlich sein Drama *Le Diable et le bon Dieu*.

<sup>13</sup> Sartre lehnt die Suche nach einer solchen Instanz ab; vgl. den Schluß von *Le Diable et le bon Dieu*.

Insofern ist diese Transzendenz eine leere Transzendenz, im Gegensatz zur Transzendenz in der Religion.

Bei Schiller und noch nach ihm geben das Ästhetische und das Künstlerische dem Menschen Würde oder sind mit seiner Würde verbunden. Diese Würde stellt eine Quelle des Selbstbewußtseins und der damit verbundenen Befriedigung dar. Für Camus wird daraus in dem Werk, das vielleicht den Höhepunkt der von uns verfolgten Geschichte der Literatur der Eigenständigkeit ist, *Le mythe de Sisyphe*, eine Quelle des Glücks, das die Erlösung des Menschen ersetzt. „Les dieux avaient condamné Sisyphe à rouler sans cesse un rocher jusqu'au sommet d'une montagne d'où la pierre retombait par son propre poids. Ils avaient pensé avec raison qu'il n'est pas de punition plus terrible que le travail inutile et sans espoir.“ (195) So beginnt Camus sein Résumé der Geschichte des die Situation des Menschen symbolisierenden Hölleninsassen. Camus schließt aber mit dem Satz, der sagen soll, daß Sisyphus trotz des Willens der Gottheiten in sich selbst Stärke und Selbstbewußtsein und damit Glück findet: „[...] il faut imaginer Sisyphe heureux“ (198). Vergessen wir aber nicht, daß wir uns Jacques, „den ersten Menschen“, nach den Plänen Camus' am Schluß des Romans, als der Vergebung bedürftig und sie suchend, also als unglücklich vorstellen müssen.

Was können wir daraus entnehmen? Religion und Kunst oder Literatur stehen nicht von sich aus in Einklang. Es bedarf nicht selten einer besonderen Anstrengung und Disposition, um Religion und Literatur miteinander zu verbinden. Alfred de Vigny, der sich vorgenommen hatte, religiös inspirierte und mit dem Bekenntnis zu Gott erfüllte Gedichte unter dem Titel *Élévations* zu schreiben, scheiterte mit diesem Vorhaben, und schließlich verfaßte er eine große Anzahl von Gedichten, die an der Art Kritik üben, wie Gott den Menschen und die Welt leitet. Aus der Sicht eines säkularisierten Denkens gehören Literatur und Religion nicht notwendigerweise zusammen, oder nur so wie entzweite Verwandte, die durch die Gemeinsamkeit eines Ursprungs in den geistigen und nicht nur materiellen Bedürfnissen und Interessen des Menschen miteinander verbunden sind, aber sich unterschiedlich orientieren und dann Entgegensetzung und Feindschaft entwickeln können. Eine theologische Sicht mag hier die Wirkung des Abfalls des Menschen von Gott, des Sündenfalls, sehen, die kein Vermögen des Menschen unberührt läßt. Freilich öffnet sich die Literatur, gerade weil sie mit allen Bedürfnissen und Interessen des Menschen verbunden ist und sie auch ausspricht und anspricht, immer wieder zu den Problemen, welche die Religion zu lösen unternimmt, und so wird die Literatur auch immer wieder für das Religiöse bereit. So mag man – da ja auch die genannten Dichter und ihre Werke von den Problemen erfüllt sind, welche die Religion zu lösen anbietet – an das Wort des Kirchenvaters Augustinus denken: „Cor nostrum inquietum est, donec quiescat in te.“

## RELIGIÖSE UND MEDIALE STRATEGIEN BEI DER DARSTELLUNG DES UNSICHTBAREN UND UNAUSSPRECHLICHEN ZU VORLAGE UND GENESE VON HOFMANNSTHALS TURM-DICHTUNGEN\*

HEINZ HIEBLER

Der Prophet, der Assyrisch und Arabisch, Persisch und Hebräisch versteht, weiß nichts. Er starrt in die Nacht hinein und brütet über dem Rätsel des Daseins. Auf einmal, wie er in seinen Gedanken durch den Wald reitet, stutzt sein Esel und steht starr. Die stumme Kreatur hat Gott gesehen, den der Prophet zu erblicken sich vergeblich müht. (RuA I 291)<sup>1</sup>

Diese Inhaltsangabe des Gedichts *Dieu invisible au philosophe* aus Hugo von Hofmannsthal's *Studie über die Entwicklung des Dichters Victor Hugo* (1901) lenkt die Aufmerksamkeit auf zweierlei: einerseits auf die in den Turm-Dichtungen zentralen Antinomien von Mensch und Tier, Sichtbarem und Unsichtbarem, andererseits auf das Stichwort, mit dem die für Hofmannsthal grundlegenden Berührungspunkte von Kunst und Religion erschlossen werden sollen: das Unaussprechliche. Denn nicht die rastlose Bemühung des mit vier Sprachen gewappneten, über dem Rätsel des Daseins brütenden Propheten dringt zur höchsten Form der Anschauung durch, sondern die anstrengungslose Selbstvergessenheit der stummen Kreatur, die in der erinnerungslosen Unmittelbarkeit ihres Welterlebens innehält, nur um Gott zu sehen, nicht ihn zu benennen.

Die hierbei betonte Relevanz der Beziehung zwischen Sichtbarem und Unsichtbarem für die Literatur verankert Hofmannsthal in seiner Habilitationsschrift, in der er das „polymorphe Gebilde“ (RuA I 258) der modernen Zeitung als formgebenden Impuls für die Entwicklung Victor Hugos in den zwanziger Jahren des neunzehnten Jahrhunderts geltend macht, am Idealbild der Verknüpfung von journalistischem und dichterischem Geist. Hugos Bestreben nach einer Vereinigung der „ans Ewige und Bleibende“ (RuA I 258) knüpfenden Gleichnisse des Dichters mit dem Willen, „auch in den Tag hinein wirken“ (RuA I 258) zu können, steht ganz im Zeichen einer „durch die Revolution von 1789“ (RuA I 257) entfesselten „Macht des Wortes“ (RuA I 257), der die einseitige

---

\* Der vorliegende Beitrag steht in Zusammenhang mit dem vom Fonds zur Förderung der wissenschaftlichen Forschung an der Karl-Franzens-Universität Graz eingerichteten Projekt „Literatur und Medien – Poetische Fiktion und technische Medien in der Neuzeit“.

<sup>1</sup> H. v. Hofmannsthal, Ges. Werke in zehn Einzelbänden. Reden und Aufsätze I. Frankfurt/Main 1979, 291; im folgenden zit. als RuA I.

Akzentuierung des Alltäglichen noch nicht den Blick auf verborgene Zusammenhänge verstellt hat.<sup>2</sup> Das damit eng verknüpfte Primat der sichtbaren Welt, „ein Hinstreben der Poesie nach der Seite der Malerei“ (RuA I 291), das Hofmannsthal für das Werk Victor Hugos postuliert, erhält – und spätestens in diesem Punkt kommt die Analyse Hugos einer Selbstanalyse Hofmannsthals verdächtig nahe – seinen Ausgleich durch den Symbolgehalt der Bilder. Die Veranschaulichung dessen, „was sich der Anschauung eigentlich entzieht: was noch über den Gedanken hinausgeht“ (RuA I 303), verlegt den Schwerpunkt von der sichtbaren Welt in die einer hinter dieser verborgenen „Idee“ (RuA I 303).

Diese Ideenwelt heraufzubeschwören, sie trotz der Unmöglichkeit einer direkten Darstellung offensichtlich werden zu lassen, darauf zielt auch Hofmannsthals symbolistischer Sprachgebrauch ab, dessen Funktionieren bei der permanenten Umsetzung konkreter Sachverhalte und Bilder in künstlerische, existentielle und religiöse Ideen auf die Mitarbeit des engagierten Lesers angewiesen ist. Bezeichnend für den von Hofmannsthal geforderten enthusiastischen Rezipienten sind Vorstellungen, wie wir sie in seinen Aufzeichnungen etwa unter der Notiz zu „Der Leser der vielen Bücher“ (RuA III 448f.)<sup>3</sup> finden, wo der von don-juanesker Büchersucht Getriebene im Augenblick der literarischen Versenkung zur untrennbaren Einheit mit dem Objekt seiner Begierde verschmilzt: „Ein Buch: ein Wesen: individuum est ineffabile.“ (RuA III 449) Das „unteilbare“ ist „unaussprechlich“. Die laut *Theologischer Realenzyklopädie* „aus guter Aristotelischer Familie“<sup>4</sup> stammende „Klage über den Mangel an umgrenzbarer Worthaftigkeit des Individuums“<sup>5</sup> wird für Hofmannsthal zum Anlaß, seinen Blick über die engeren Grenzen isolierter Einzelercheinungen wie Buch oder Wesen auf die inhaltvollere Perspektive ihrer wechselseitigen Beziehungen zu erweitern. Die ideale Vereinigung des Lesers mit dem Werk wird zum mystischen Erlebnis, bei dem sich Einzelnes und Ganzes erst in gegenseitiger Durchdringung definieren. In einer 1905 erschienenen Besprechung von Hermann Stehrs Roman *Der begrabene Gott* projiziert Hofmannsthal den

<sup>2</sup> Was am Beispiel Hugos als Bereicherung der literarischen Ausdrucksform präsentiert wird, erscheint für Hofmannsthal und seine Zeitgenossen, man denke etwa an Karl Kraus, längst in einem fragwürdigeren Licht. Ein von der 1925 im Verlag der Bremer Presse neu aufgelegten Hugo-Studie Hofmannsthals inspirierter Verweis auf die negativen Folgen der durch die Zeitung ins Alltagsleben übernommenen rhetorischen Tradition findet sich in Walter Benjamins Hugo-Notizen. (Vgl. W. Benjamin, Ges. Schriften V,2. Das Passagen-Werk. Fortsetzung. Frankfurt/Main 1982, 936f)

<sup>3</sup> H. v. Hofmannsthal, Ges. Werke in zehn Einzelbänden. Reden und Aufsätze III. Buch der Freunde. Aufzeichnungen. Frankfurt/Main 1980, 448f; im folgenden zit. als RuA III.

<sup>4</sup> Theologische Realenzyklopädie. Bd. XVI. Berlin 1987, 117.

<sup>5</sup> Ebd.



für die künstlerische Schöpfung und ihren kreativen Nachvollzug angewandten Grundsatz auf das Verhältnis des Menschen zur Welt, zu Gott:

Eines Menschen Reden, Denken, Fühlen, und der anderen Menschen Reden, Denken, Fühlen, wo ist die Grenze? Ein Mensch und ein Gott, wo ist die Grenze? Alle Grenzen verwischt. Eines Menschen Leib ist nicht der Mensch. Eines Menschen Rede ist nicht der Mensch, und sein Stummsein nicht. Sein Tun nicht, sein Leiden nicht, seine Lust nicht. Wohl aber sind sein Leib und sein Gott ineinandervermischt, sein Tun und sein Leiden, sein Leid und seine Lust, seine Rede und sein Stummsein, und er und alle anderen. [...] Einen Menschen begrenzen. Einen Menschen schaffen. Wer, außer dem Gedankenlosen, spricht es aus? *Individuum est ineffabile.* (RuA I 348)

Der leitmotivisch wiederkehrende Schlusssatz, aus dem sich schon Hofmannsthal's großes Vorbild Goethe eine Welt abgeleitet hatte<sup>6</sup>, konstituiert einen poetischen Kosmos, in dem letztlich auch die Grenzen zwischen Mensch und Gott fließend werden: Kunst und Religion erfahren in der Anrufung des Unausprechlichen eine asymptotische Annäherung.

Die Darstellung des Unausprechlichen, seine Problematisierung und die bis zum fiktiven Gespräch über *Die Ägyptische Helena* (1928) zusehends konkreteren Strategien zur Überwindung des „psychologischen Dialogs“<sup>7</sup>, der zweckhaften Rede, forcieren auch von seiten der formalen Gestaltung des Kunstwerks die Bedeutung des Dichters als pseudo-religiöser Instanz, die, freilich ohne feststehende Konfession, zwischen den vielfältigen Widersprüchen des Lebens vermittelt, indem sie der zunehmenden Isolierung des einzelnen die Möglichkeit einer wiedergewinnbaren Einheit entgegensetzt. Die im Umfeld dieser Problematik sichtbar werdenden Einflüsse von Ernst Mach oder Ferdinand Maack kommen – wenn auch auf verschiedenen Wegen – alle zu dem gleichen Resultat. Die für den Gewinn der Ganzheit erforderliche Aufhebung der Grenze zwischen Innen- und Außenwelt kostet ihren Preis, auch wenn die Opferung einer ohnehin verlorengelaubten Identität in den seltensten Fällen als wirklicher Verlust gebucht wird. Während Mach völlig auf das wissenschaftliche „Prinzip des vollständigen Parallelismus des Psychischen und Physischen“<sup>8</sup> vertraut und sich gegen jegliche Mythologisierung seiner Thesen rund um die „Unrettbarkeit des Ich“<sup>9</sup> wehrt, steht Maacks „radikale Auflösung des Subjekts“<sup>10</sup> – trotz ihrer

<sup>6</sup> Vgl. J. W. Goethe, Briefe. Bd.1. Hamburg 1962, 325.

<sup>7</sup> H. v. Hofmannsthal, Ges. Werke in zehn Einzelbänden. Dramen V. Operndichtungen. Frankfurt/Main 1979, 510.

<sup>8</sup> Vgl. E. Mach, Die Analyse der Empfindungen und das Verhältnis des Physischen zum Psychischen. Jena 1911, 20.

<sup>9</sup> Ebd. 50.

unleugbaren Affinität zu einer „transzendentalen Mechanik“<sup>11</sup> – ganz im Zeichen einer nach dem Vorbild der Rosenkreuzer angestrebten Vereinigung von „Wissenschaft und Religion“<sup>12</sup>.

Hofmannsthal begegnet der propagierten Auflösung des Ich in „Empfindungen“<sup>13</sup> oder „allomatische“<sup>14</sup> Transformationen nicht nur durch die inhaltliche Problematisierung des Verhältnisses von Mensch und Welt, sondern auch durch die Ablehnung klar voneinander abgrenzbarer, psychologisch definierter Charaktere. Der Mensch als individuelles und ästhetisch geformtes Ganzes offenbart sich nicht in den abstrakten Begriffen einer allgemein verständlichen Sprache<sup>15</sup>, sondern erhält erst dort Bedeutung, wo er durch sein Auftauchen und Verschwinden, sein Reden und Schweigen, sein Sehen und Gesehen-Werden in Beziehung zu anderen Figuren und nicht zuletzt zum Rezipienten tritt. Das digitale Medium Schrift soll vom Dichter aus dem starren Gerüst linearer Wenn-dann-Beziehungen gelöst und in ein multifunktionales analoges Geflecht stimmungsgeladener Bedeutungen verwandelt werden. Die Erschließung des Unausprechlichen, die Hofmannsthal zur wesentlichen Aufgabe des Dichters stilisiert, steht dabei in auffallender Übereinstimmung mit der Ausdrucksweise mystischer Erlebnisberichte, deren inhärenten Widerspruch von Unausprechbarkeit („ineffability“<sup>16</sup>) und noetischer Qualität („noetic quality“<sup>17</sup>) William James in seinen empirischen Untersuchungen über *The Varieties of Religious Experience* (1902) zaghaft aber doch auf den Begriff bringt, wenn er den sinnlichen Rahmen zur Erschließung an sich unartikulierbarer Bedeutungsebenen umschreibt: „This sense of deeper significance is not confined to rational propositions. Single words, and conjunctions of words, effects of light on land and sea, odors and musical sounds, all bring it when the mind is tuned aright.“<sup>18</sup> Die Beschwörung religiöser Erfahrungen durch komplexe Szenarien, in denen

<sup>10</sup> F. Maack, Zweimal gestorben. Die Geschichte eines Rosenkreuzers aus dem XVIII. Jahrhundert. Leipzig 1912, 27.

<sup>11</sup> Ebd. 25.

<sup>12</sup> Ebd. 41.

<sup>13</sup> Machs Vorstellung der Empfindungen zufolge verliert das zur Gewohnheit gewordene Gedankenkonstrukt eines körperlichen Ichs seinen ganzen sinnlichen Inhalt und wird zu einem bloßen Gedankensymbol. Das nicht mehr abgrenzbare Ich kann „so erweitert werden, daß es schließlich die ganze Welt umfaßt“. (Vgl. Mach, Analyse der Empfindungen [s. Anm. 8] 9f)

<sup>14</sup> Maack, Zweimal gestorben [s. Anm. 10] 15.

<sup>15</sup> Man vergleiche hierzu folgende Aufzeichnung aus dem Jahre 1921: „Das Individuum ist unaussprechlich. Was sich ausspricht, geht schon ins Allgemeine über, ist nicht mehr im strengen Sinne individuell. Sprache und Individuum heben sich gegenseitig auf.“ (RuA III 560)

<sup>16</sup> W. James, *The Varieties of Religious Experience. A Study in Human Nature*. New York o. J., 371.

<sup>17</sup> Ebd.

<sup>18</sup> Ebd. 373.

der Zusammenhang verschiedener Sinneseindrücke, seien es einzelne Wörter, Wortverbindungen, Lichteffekte, Gerüche oder musikalische Klänge, neue, tiefere Bedeutungsschichten erschließt, spiegelt sich in einem dichterischen Verfahren, das dem Gefühl des Sprachdefizits durch die Suche nach neuen Ausdrucksmöglichkeiten Rechnung tragen und damit dem leeren Nacheinander der Begriffe auf die Sprünge helfen soll. Hofmannsthals Auseinandersetzung mit außersprachlichen Kunstgattungen wie Tanz, Pantomime und Stummfilm geht weit über deren positive Bewertung in seinen theoretischen Schriften hinaus und schlägt sich - neben eigenen Arbeiten für diese dramatischen Nachbarkünste - bei der Gestaltung seiner Dramen in der zunehmenden Betonung musikalischer<sup>19</sup> und visueller<sup>20</sup> Elemente nieder. Die Pantomime als Kunstform, in der „nicht der Körper zum Körper, sondern das menschliche Ganze zum Ganzen“ (RuA I 505) redet, steht in enger Verbindung mit einem Reservoir sichtbarer Ausdrucksmittel, in deren Kontext auch der Bühnenraum (vgl. RuA I 490-493) oder das „flimmernde Lebensrad“ (RuA II 144)<sup>21</sup> des Stummfilms als wortlos sprechende, visionäre Traumbilder mitzudenken sind. In allen diesen Fällen verbirgt sich für Hofmannsthal hinter der scheinbaren Oberflächlichkeit ein Tieferes; so wird das für den Aufbau der Bühne allein existierende Sichtbare von der schauernden Frage begleitet, „ob denn das Sichtbare nicht, vor allen Dingen, nicht existiert“ (RuA I 492f), und entpuppt sich die vom Film ausgehende „Gewalt der Mythenbildung“ (RuA II 145) als „Symbol“ (RuA II 145), als „das sinnliche Bild für geistige Wahrheit, die der Ratio unerreichbar ist“ (RuA II 145).

Die in dieser Konzeption latent enthaltene Rationalismuskritik und die Deutung des Traums als Quelle höherer existentieller Erkenntnis weisen den Weg zu jenem Werk, mit dem sich Hofmannsthal im Oktober 1901 – also nur wenige Monate nach Beendigung seiner Hugo-Studien<sup>22</sup> – zu beschäftigen beginnt: Pedro Calderon de la Barca *La vida es sueño* (1634). Das Schauspiel, dessen

<sup>19</sup> Auf den für das Trauerspiel *Der Turm* bedeutungsvollen Einsatz der Musik verweist Benjamin in einem auf den 11. Juni 1925 datierten Brief an Hofmannsthal, dem ein Schreibmaschinenexemplar des zu diesem Zeitpunkt noch ungedruckten Manuskripts über den *Ursprung des deutschen Trauerspiels* (1928) beigelegt war (vgl. W. Benjamin, Briefe. Bd. 1. Frankfurt/Main 1966, 387).

<sup>20</sup> Zum Einsatz visueller Elemente im *Turm* vgl. u. a.: M. Schäfer, Die Kunst der außersprachlichen sogenannten „mimischen“ Mittel im Spätwerk Hofmannsthals. Phil. Diss. Saarbrücken 1960, 15-22; A.-C. Petersen-Weiner, Hugo von Hofmannsthals Turm-Dichtungen. Trauerspiel, Politik, Lichtphänomene des Expressionismus. Phil. Diss. Stanford 1985, 131-178.

<sup>21</sup> H. v. Hofmannsthal, Ges. Werke in zehn Einzelbänden. Reden und Aufsätze II. Frankfurt/Main 1979, 144; im folgenden zit. als RuA II.

<sup>22</sup> Vgl. G. Erken, Hofmannsthal-Chronik. Beitrag zu einer Biographie. In: Literaturwissenschaftliches Jahrbuch. Neue Folge. Bd. 3. 1962, 261f.

freie Bearbeitung, auf Basis der Übersetzung von Johann Diederich Gries, über die Entwicklungsstadien einer bis zum vierten Aufzug gediehenen Trochäenfassung, deren jambischer Umarbeitung sowie einzelner Notizen und Entwürfe nicht hinauskommt (HLT 157-168)<sup>23</sup>, liefert das stoffliche Grundmotiv, das Hofmannsthal bis zu den Turm-Dichtungen der Zwanziger Jahre in zahlreichen Variationen abwandelt. Die wesentlichen Differenzen, die sich bei einem Vergleich der einzelnen Stationen dieser Entwicklung von der Version Calderons bis zur Neufassung des *Turms* (1926) beobachten lassen, resultieren im wesentlichen aus der verschiedenartigen Bewertung der Relation von Schrift und Bedeutung sowie den damit verbundenen Akzentuierungen von Sichtbarem und Unsichtbarem.

Vordergründige Indizien hierfür sind die unterschiedlichen Rahmenbedingungen, mit deren Hilfe Calderon und Hofmannsthal ihre in die Geschichte des gefangenen Königssohns Sigismund verkleidete Sprachkritik veranschaulichen. Die Umdeutung der für die Atmosphäre der Stücke zentralen Figur des Königs Basilius illustriert dabei nicht nur eine grundlegende Verschiedenheit der von Calderon beziehungsweise Hofmannsthal vorgestellten gesellschaftlichen Situation, sondern auch einen folgenreichen Wandel der bewußtseinsbildenden, religiösen und medialen Voraussetzungen für die Beurteilung des Verhältnisses von Buchstabe und Geist.

Während sich Hofmannsthals Basilius als seniler, degenerierter Genußmensch entpuppt, der nach dem Abgang seines geistlichen Beraters, des Großalmoseniers, vergeblich nach einer ideologischen Verankerung seiner irdischen Macht sucht, verbirgt sich hinter dem von Calderon dargestellten König die durchaus positiv charakterisierte Gestalt eines einsichtigen Polyhistor, dessen hauptsächlichste Verfehlung in seiner rationalistischen Grundhaltung zu sehen ist. Erscheint die Gefangenschaft Sigismunds aus der Perspektive der Hofmannsthalschen Stücke als selbstüchtiger Willkürakt eines um den Fortbestand der eigenen Macht fürchtenden Despoten, so erfolgt sie bei Calderon aus gutem Grund. Calderons Basilius, der als Gelehrter und Hermeneut in den Sternen wie in Büchern (vgl. CLT 142)<sup>24</sup> zu lesen versteht, gehorcht mit seinen Plänen dem Diktat einer neuzeitlichen Vernunft. Seine selbstlosen Absichten gelten dem Wohl des Volkes. Sigismunds Inhaftierung im Turm, seine Isolierung von der Welt sind reine Vorsichtsmaßnahmen, mit deren Hilfe der umsichtige König den aus den Sternen gedeuteten verhängnisvollen Prophezeiungen, die den Sohn

<sup>23</sup> Zur Entstehungsgeschichte der fragmentgebliebenen, freien Bearbeitung *Das Leben ein Traum* vgl. H. v. Hofmannsthal, *Sämtliche Werke. Kritische Ausgabe. XV. Dramen 13. Das Leben ein Traum.* Frankfurt/Main 1989, 157-168; im folgenden zit. als HLT.

<sup>24</sup> Don Pedro Calderon de la Barca, *Das Leben ein Traum.* In: *Calderon's Schauspiele.* Übers. v. J. D. Gries. Wien 1825, 142; im folgenden zit. als CLT.

schon vor seiner Geburt zum grausamen Tyrannen gestempelt hatten, entgegenwirken zu können glaubt. Dem Ende seiner Tage nahe, besinnt sich Basilius, der den auf seinen Thron erhobenen Erbansprüchen seines Neffen Astolf und seiner Nichte Estrella durch deren geplante Verheiratung bereits vorgegriffen hat, auf die Möglichkeit einer Probe, die seine insgeheimen Hoffnungen, Sigismund möge die Prophezeiungen Lügen strafen und die Sterne überwältigen (vgl. CLT 147 u. 159), bestätigen soll. Sigismund wird durch einen vom König selbst gebrauten Trank in Schlaf versetzt und gemeinsam mit seinem Bewacher Clotald aufs Schloß gebracht. Hier erwachend, erkennt der um sein Erbe betrogene Königssohn nach kurzem Zweifel die Evidenz seiner plötzlichen Herrschergewalt und schwingt sich im vollem Bewußtsein seines Wachens (vgl. CLT 163) zum gewalttätigen Rächer der bisher erduldeten Unterdrückung auf. Sein durch den Augenblick der Geburt determiniertes Geschick scheint sich zu erfüllen. Das den wissenschaftlichen Erkenntnissen des Königs verpflichtete Experiment ist fehlgeschlagen und muß abgebrochen werden. Der vermeintliche Tyrann wird mit seinem Bewacher in den Turm zurückgebracht.

Die anschließende Verwandlung des in seiner vertrauten Umgebung allmählich wiedererwachenden Prinzen ist kein primär rational gesteuerter Bewußtseinsakt, sie verdankt sich in erster Linie der Einsicht in den Scheincharakter aller irdischen Verstrickungen. Die dadurch motivierte, sukzessive Verinnerlichung der christlichen Lehre läßt das von Clotald ins Spiel gebrachte Fazit „Denn auch in des Traums Gefilden / Darf man Rechthun nicht entbehren“ (CLT 200) zu Sigismunds erklärtem Leitspruch werden (vgl. CLT 211 u. 212). Das Fallen der Unterscheidung zwischen Leben und Traum rückt gleichzeitig eine andere Differenz in den Mittelpunkt: Die graduellen Unterschiede der Immanenz werden angesichts der alles überstrahlenden Wirklichkeit Gottes irrelevant. Als im dritten und letzten Aufzug des Stücks das Volk in den Turm eindringt, um der drohenden Fremdherrschaft Astolfs vorzubeugen und dem von Basilius preisgegebenen Erben zu seinem Recht zu verhelfen, verweigert Sigismund anfangs jeglichen Herrschaftsanspruch als „leere Täuschung“ (CLT 208), läßt sich jedoch schließlich durch den Hinweis auf die seinen Träumen innewohnende Ahnung doch dazu überreden, den Beweis, „daß der Himmel wahr geredet“ (CLT 210) hat, anzutreten. Die ständigen Selbstermahnungen, mit denen er sich des Referenzcharakters aller bloß verliehenen und damit hinfälligen irdischen Machtansprüche versichert, unterstreichen die notwendige Willenskraft des gegen seine ungünstige Bestimmung ankämpfenden Subjekts. Mit den Worten „Laßt uns denn das Ew'ge suchen, / Jenen Ruhm, den wandellosen, / Wo das Glück kein Schlummer ist / Und kein Traumgebild die Krone“ (CLT 232) bekräftigt er – auch als ihn Rosaura, die uneheliche Tochter Clotalds, über die Hintergründe seines tatsächlichen Aufenthalts im Schloß aufklärt – seinen

einmal gefaßten Entschluß, das Leben als illusionistischen, bedeutungslosen Vorboten himmlischer Wahrhaftigkeit geringzuschätzen. Sigismund wird – trotz der unablässigen Verleugnung des Augenblicks zugunsten einer Ewigkeit, vor deren Hintergrund alles gegenwärtige Leben nur Traum ist – zum souveränen Herrscher vor Gott *und* der Welt. Die unchristliche Vernunft des nun vor seinem Sohn in die Knie sinkenden Königs Basilius aber wird durch Sigismunds Verweis auf die Gott allein zustehende, von ihm allein verliehene Interpretationsgewalt auf ihr menschliches Maß zurückgeschraubt:

Die Verhängnisse des Himmels,  
 Die einst auf azurne Tafeln  
 Gott mit seinem Finger schrieb,  
 Der zum Schreibmateriale  
 Sich erkor den blauen Aether,  
 Wo die goldnen Lettern prangen –  
 Täuschen nimmer, lügen nimmer;  
 Wer da lügt und täuscht ist aber  
 Dieser, der, um Mißbrauchs willen,  
 Sie durchforscht und offenbaret. (CLT 239)

Sigismunds Plädoyer ist weniger eine definitive Absage an die prinzipielle Lesbarkeit der Schrift als vielmehr die eindringliche Warnung vor den Gefahren falscher hermeneutischer Ausgangspositionen. Die Einsicht in die Wahrheit der himmlischen Zeichen, die nicht – wie Basilius dies irrtümlich behauptet hatte – der Himmel selbst „in goldnen Zeilen“ (CLT 142) niederschreibt, sondern Gott, wird zum Privileg der Begeisterten. Analog zum paulinischen Postulat „denn der Buchstabe tötet, der Geist aber macht lebendig“ (2 Kor 3,6.2)<sup>25</sup> mahnt Sigismund all jene, die die Herrschaft der Zeichen über das Leben verkünden und damit die über allem waltende Kraft des einenden, tätigen Geistes verleugnen. Die anmaßende Aneignung eines gottgleichen, allumfassenden Wissens, in dem das menschliche Schicksal zu einem enzyklopädischen Nachschlagewerk in Sachen vergangener, gegenwärtiger und zukünftiger Existenz versteinert, wird ebenso abgelehnt wie die revolutionären Tendenzen aller irdischen Erkenntnis, die sich in der Auflehnung des Volkes gegen die gottgewollte Standesordnung manifestieren. Der Gefahr der eigenen Überheblichkeit beugt der weniger belehene als von innerer Einsicht geleitete Sigismund durch die Geste der Selbstbescheidung vor. Der Unterwerfung unter den Willen Gottes folgt – wenn auch

<sup>25</sup> Die Bibelzitate folgen der in Hofmannsthal's Bibliothek befindlichen dokumentierten Übersetzung von A. Arndt, Das Neue Testament unseres Herrn Jesus Christus. Regensburg 1907.

nach einer längeren Standpauke – die Unterwerfung unter das Urteil des Vaters, der ob der nunmehr sich offenbarenden Weisheit des Sohnes nicht mehr umhin kann, diesen als würdigen Erben anzuerkennen. Die Prophezeiung hat sich erfüllt, Sigismund aber ist seines Schicksals Herr geworden und hat sich mit der Deutung weltlicher Herrschaft als Traum und der Einsicht in die Dominanz des Glaubens über die Einfältigkeit menschlicher Gelehrsamkeit zum unumstrittenen Thronfolger gewandelt. Halb Münchhausen, halb Deus ex machina zieht er nicht nur sich selbst aus dem Schlamassel der eigenen Bestimmung, sondern ist durch seinen nun erreichten Status geradezu prädestiniert dafür, auch die Verstrickungen der Nebenhandlung einer ordnungsgemäßen Lösung zuzuführen.<sup>26</sup>

Gelingt es Calderons Sigismund, den todbringenden Starrsinn der Buchstaben mit Hilfe göttlicher Inspiration gerade noch in die erlösende Dynamik des christlichen Geistes zu verwandeln, so ist dem Protagonisten von Hofmannsthals Bruchstück gebliebener Bearbeitung *Das Leben ein Traum* eine derartige Hilfestellung von allem Anfang an versagt. Die im modernen Sigismund Gestalt gewordene Diskrepanz zwischen der augenblickstrunkenen Bestie einerseits und dem um das Fundament „des heiligen Glaubens“ (HLT 20; TT 206)<sup>27</sup> wissenden Gefangenen andererseits bleibt unüberbrückbar. Hofmannsthals Sigismund „kann Latein und liest in Büchern“ (HLT 9; TT 179). Mehr noch als Calderons Held, der von Clotald außer in katholischem Glauben zwar ebenfalls in Wissenschaften (vgl. CLT 146) unterwiesen wurde, ist er selbst Teil eines rationalistischen Systems, in dem das Wissen seine auf der vereinigenden Kraft des Glaubens ruhende Macht verloren hat. Das Wort, dessen christlicher Gebrauch bei Calderon sich über alle gesellschaftlichen und erkenntnistheoretischen Widersprüche hinwegsetzt, hat den Charakter der frohen Botschaft eingebüßt und ist zu einem Ausdrucksmittel verkommen, das selbst das schmerzliche Bewußtsein der Trennung vom anderen, erlösenden Zustand nur unzureichend zu artikulieren erlaubt:

Jal daß du mich Worte lehrtest,  
die in meinem Hirne leben,  
damit impfstest du mir ein

<sup>26</sup> Calderon wandelt das auf der Differenz von Leben und Traum basierende Hauptthema Sigismunds in der Nebenhandlung rund um Rosaura und ihren treulosen Kavalier Astolf am Gegensatz von „Bild“ (CLT 191) und „Original“ (CLT 191), „Abbild“ (CLT 192) und „Urbild“ (CLT 192) ab. Die hierbei entwickelten ästhetischen und ethischen Problemstellungen sind dem religiösen beziehungsweise herrschaftlichen Hauptthema Sigismunds untergeordnet.

<sup>27</sup> Die Zitate aus Hofmannsthals *Das Leben ein Traum* sind folgenden Ausgaben entnommen: HLT (s. Anm. 23). H. v. Hofmannsthal, Ges. Werke in zehn Einzelbänden. Dramen III. Frankfurt/Main 1979; im folgenden zit. als TT.

eine grenzenlose Pein!  
 Wär ich Tier! o wär ich stumm,  
 unter unbenannten Dingen  
 ungekränkt dahin zu leben.  
 Welcher Geist der Hölle hieß dich,  
 zur Gefährtin mir des Denkens  
 fürchterliche Kunst zu geben?  
 Daß es Innen gibt und Außen,  
 jenes Drüben, jene Ferne,  
 daß es gibt den Glanz der Sterne,  
 Feuerlüfte, Adlerflügel,  
 Herrschaft, Freiheit und Genuß,  
 und daß ich es wissen muß! (HLT 20; TT 207)

Hinter dieser vorwurfsvoll an Clotald gerichteten Einsicht in die durch das Wort vermittelte Bedeutung des Daseins verbirgt sich kein wie auch immer gearteter göttlicher Geist mehr, mit dessen Hilfe sich eine Überbrückung zwischen der augenblicklichen Bedingtheit des Lebens und der Ahnung eines zeitlosen Höheren bewerkstelligen ließe. Das grausame Diktat der „in so furchtbaren Fernen“ (HLT 32; TT 239) thronenden Sterne, dessen Unerschütterlichkeit sogar die in *Das Leben ein Traum* noch wenig entwickelte, nahezu komödiantisch angelegte Figur des Königs nicht entgehen kann, erlaubt keine versöhnliche Aufhebung der Widersprüche. Die Überwindung des festgeschriebenen Geschicks wird für alle beteiligten Parteien zur Unmöglichkeit. Sigismunds nach der mißglückten Prüfung erfolgreiches Wiedererwachen im Turm zeigt, daß der inszenierte Traum allein in seinem Fall keinen Sinneswandel bewirkt hat. Gewalttätig wie eh und je liegt er „an Händen und Füßen gefesselt“ (HLT 23; TT 229) „auf dem Stroh“ (HLT 23; TT 229) seines Kerkers und will – über die mißglückte Machtergreifung erzürnt – sich ans eigene Leben. Erst als Clotald die Erlebnisse seines Schützlings auf die Hirngespinnste einer durch Erzählungen erhitzten Phantasie reduziert, unterwirft sich Sigismund erschüttert der resignativen Einsicht in die gräßliche Gewalt der Träume und verfällt vom Extrem des brutalen Tyrannen, dem die Ermordung von Tieren und Menschen untrügliches Indiz seiner augenblicklichen Herrschaft war, in das des lebensverneinenden Märtyrers, der für die nun an ihn herantretenden Aufrührer unbrauchbar geworden ist. Einer im Juli 1904 gemachten Notiz Hofmannsthals zufolge wird Sigismund erschlagen, und es zieht „statt seiner jener Mörder Mieciclas als Sigismund in den Kampf“ (HLT 259). Die Verweigerung des von Calderon demonstrierten, nur im religiösen Kontext wirklich schlüssigen Happy-Ends durch Hofmannsthal wird zum Ausdruck der notwendigen Umorientierung literarischer Sinngebilde vor dem Hin-



tergrund der vollzogenen Säkularisierung der Beziehung zwischen Buchstabe und Geist. Die tragische Wende, an der, wenn auch unter verschiedenen Blickwinkeln, in den späteren Turm-Fassungen festgehalten wird, legt nahe, daß die Kontextualisierung von Literatur und Religion unter der Voraussetzung der geänderten gesellschaftlichen und medialen Verhältnisse nach 1900 andere Strategien verlangt als zur Zeit Calderons.

Der in den Buchstaben verborgene Geist hat – und die skizzierte Einführung eines „neuen Sigismund, nur mit einer Halblarve als König“ (HLT 245; vgl. TT 253) scheint dies zu bestätigen – mittlerweile viele Väter bekommen. Eine Notiz aus dem Jahr 1905, also kurz nach der vorläufigen Einstellung der Arbeit an *Das Leben ein Traum*, verdeutlicht, daß die Idee des im Augenblick offenbar werdenden Übersinnlichen bei Hofmannsthal keineswegs auf einen Gott fixiert ist, dessen Geist im philiströsen Dogma der christlichen Kirche erstarrt ist: „Der Philister könnte erschrecken, weil alles wovon ich rede nur auf Augenblicke abzielt. Aber es ist unsere ganze Sache, den Geist des Sinnlichen und die Ewigkeit des Augenblicklichen zu fühlen.“ (RuA III 465) Daß der Geist, von dem hier die Rede ist, sich von seinem bei Calderon noch eindeutig bestimmten Herrn emanzipiert hat, zeigt Hofmannsthal am Desaster des Ersten Weltkriegs gewachsenes Verständnis für die Tradition der „romantischen Ironie“ (RuA II 140f), deren Rechtfertigung er in der ersten seiner *Drei kleinen Betrachtungen* (1921) über *Die Ironie der Dinge* nicht von ungefähr mit einem leicht abgewandelten Zitat aus dem *Zweiten Brief an die Korinther* beschließt: „Denn der Herr ist der Geist. Wo aber der Geist der Herr ist, da ist die Freiheit.“<sup>28</sup> (RuA II 141) Die Abweichung von der zugrundeliegenden Bibelstelle „Der Herr ist Geist; wo aber der Geist des Herrn ist, da ist Freiheit“ (2 Kor 3,17) ist ebenso geringfügig wie folgenreich. Aus dem Geist des Herrn ist die Herrschaft des Geistes geworden, eine Herrschaft, die dem Pluralismus der vielen, ironischen Geister ebenso förderlich wie der unumschränkten Macht des einenden Geistes gefährlich ist. Der nihilistischen Implikation dieses Freiraums durchaus bewußt, zielen Hofmannsthal kulturpolitische Bestrebungen der Zwanziger Jahre in erster Linie darauf ab, die herrenlos umherirrenden Geister seiner Zeit mit dichterischen Mitteln zu bändigen. Seine erklärten Absichten orientieren sich dabei an dem bei Calderon vor allem religiös motivierten Primat des Geistes über den Buchstaben. In einer *Ankündigung des Verlages der Bremer Presse* (1922) zeichnet sich das Programm seiner vorwiegend literarischen Utopie ab: „Was wir darbieten werden, eigene Hervorbringung, Neuherausgabe, Übertragung, wird

<sup>28</sup> Die „Worte, die sie [gemeint sind die Romantiker]“ – laut Hofmannsthal – „mit einem feurigen Federzug an das finstere sternlose Himmelsgewölbe geschrieben haben“ (RuA II 141), hatte Ricarda Huch ihren Ausführungen über „Romantische Ironie“ als Motto vorangestellt (R. Huch, *Die Romantik*. 1. Bd. *Blütezeit der Romantik*. Leipzig 1913, 276).

durchaus nur als Geist dargebracht sein, nicht als Stoff; als Werkzeug zur Bildung, nicht als Materie des Wissens.“ (RuA II 178)

Inwiefern Hofmannsthal in dieser Hinsicht auf die Tradition katholischer Sinnlichkeit zurückgreift, zeigen seine Anfang 1918 wiederaufgenommenen Bemühungen um den „erst durch die Erkenntnisse des Krieges [...] ganz fasslich“ (HLT 166) gewordenen Stoff von *Das Leben ein Traum* und das ab 1920 daraus hervorgehende Trauerspiel *Der Turm*. In einem am 2. Oktober 1918 geschriebenen Brief an Leopold von Andrian, in dem er sich als „Hausdichter eines imaginären Burgtheaters“<sup>29</sup> auf die im Gegensatz zu Berlin bestehende Wiener Theatertradition beruft, zählt Hofmannsthal das Fragment zu jenen „angefangenen Arbeiten“, die er „aus découragement liegen ließ, weil die Sachen, ihrer Farbe nach, nach Wien gehörten und sie für Berlin zu schreiben ganz sinnlos war“<sup>30</sup>. Die im ersten *Wiener Brief* vom April 1922 angesprochene „grundverschiedene Auffassung des Theaters als Institution, wie sie im römischen Katholizismus einerseits, im Puritanismus andererseits begründet ist“ (RuA II 279), erschließt uns den Vorzug des Wiener Publikums hinsichtlich seiner Eignung für das Theater durch die von Hofmannsthal ausdrücklich betonte Fähigkeit, „den Darsteller, das mimische Element, als Zentrum“ (RuA II 279) zu sehen. Ein für Gebärden und Zwischentöne waches Publikum bildet die Voraussetzung für das Verständnis jener Dichtung, deren „ungeheure Schwierigkeit“<sup>31</sup> er Carl Jakob Burckhardt am 9. Oktober 1923 wie folgt erklärt:

Es handelt sich bei dem Stück [der ersten Fassung von *Der Turm*] immer darum, daß ein Vorderes, Greifbares da sei, eine Action, faßlicher, concreter Art – und zugleich, daß hinter dieser sich ein Höheres, Geistiges, Allgemeines, schwer Sagbares, gleichermaßen von Schritt zu Schritt enthülle und beglaubige – auch dieses gestaltet, nicht rational wahrnehmbar, aber mit der Phantasie.<sup>32</sup>

Diese für Hofmannsthals poetologisches Selbstverständnis typischen Vorgaben lassen durchscheinen, daß das Wort bei der Konzeption seiner Stücke nur in einem größeren Zusammenhang volle Entfaltung findet. Programmatische Feststellungen, wie die in den *Gedanken über das höhere Schauspiel in München* (1928) formulierten, daß das „Verhältnis zum Wort auf der Bühne [...] ein so unmittelbar sinnliches wie zur Gebärde“ (RuA III 181) ist, unterstreichen die Absicht eines poetischen Verfahrens, bei dem das Wort nicht als Buchstabe oder Schrift, sondern als sinnliches Ereignis gedacht ist. Die im Gespräch über *Die*

<sup>29</sup> H. v. Hofmannsthal – L. v. Andrian, Briefwechsel. Frankfurt/Main 1968, 288.

<sup>30</sup> Ebd.

<sup>31</sup> H. v. Hofmannsthal – C. J. Burckhardt, Briefwechsel. Frankfurt/Main 1991, 130.

<sup>32</sup> Ebd.

*ägyptische Helena* (1928) für den Dichter fruchtbar gemachten „Kunstmittel des Musikers“<sup>33</sup> ordnen sich der daraus resultierenden Forderung nach mehr Sinnlichkeit ebenso unter wie Hofmannsthals intensive Bemühungen um die Beherrschung des Bühnenraums. Die in den Regieanweisungen zum *Turm* enthaltenen Details, deren visuelle Elemente<sup>34</sup> Antje-Christine Petersen-Weiner unter anderem Hofmannsthals Interessen für „Film und neue Bühnenmittel“<sup>35</sup> zuschreibt, sind im Kontext einer literarischen Utopie zu betrachten, die sich die Erschließung tieferer Bedeutungsebenen mittels komplexer sinnlicher Szenarien zur Aufgabe gestellt hat. Für Hofmannsthal, dem der zu seinen Lebzeiten noch keineswegs etablierte Tonfilm<sup>36</sup> wohl kaum als ernsthafte Konkurrenz erscheinen konnte, bleibt das Theater das synästhetische Live-Ereignis ersten Ranges, das aufgrund seines breiteren Spektrums an sinnlichen Sensationen im Verhältnis zum zweidimensionalen, farb- und sprach-, wenn auch nicht gerade text- und musiklosen Stummfilm in einem weit großzügigeren Maß dazu geeignet ist, die von William James hervorgehobenen Rahmenbedingungen für die Offenbarung eines Höheren zu schaffen. Der visionäre Charakter, den Hofmannsthal auch der Macht der stummen, beweglichen Bilder nicht abspricht (vgl. RuA II 145), erfährt durch den Einbezug einer über die zeitliche Dimension des „Götzenbild(es) ‚Gegenwart‘“ (RuA III 132) hinausweisenden Sprache eine folgenreiche Erweiterung. „Die Sprache ist ein großes Totenreich, unauslotbar tief; darum empfangen wir aus ihr das höchste Leben. Es ist unser zeitloses Schicksal in ihr, und die Übergewalt der Volksgemeinschaft über alles Einzelne.“ (RuA III 132) Das in der Vorrede zu dem im Verlag der Bremer Presse erschienenen Band *Wert und Ehre deutscher Sprache, in Zeugnissen* (1927) formulierte Sprachkonzept setzt einen bereits 1921 in unmittelbarem Anschluß an die von Hofmannsthal dokumentierte Stummfilm-Theorie für „die gut geschriebene

<sup>33</sup> Hofmannsthal, *Dramen V* (s. Anm. 7) 512.

<sup>34</sup> Petersen-Weiner reflektiert vor allem auf den gezielten Einsatz von Beleuchtungseffekten und die an die filmische Nahaufnahme-Technik erinnernden Direktiven zu Augenstellung und Blick (vgl. Petersen-Weiner, Hofmannsthals *Turm*-Dichtungen [s. Anm. 20] 175).

<sup>35</sup> Ebd. 167.

<sup>36</sup> In Wien, wo 1928/29 erstmals Tonfilme vorgeführt werden, ist die Umstellung von Stumm- auf Tonfilm 1932 abgeschlossen. (Vgl. dazu: W. Fritz, *Kino in Österreich (1929-1945)*. Der Tonfilm. Wien 1991, 13-18; K. C. Vögel, *Kino in Wien (1918-38)*. Wien 1987 [Masch.], 31-34) Ob der drei Jahre zuvor verstorbene Hofmannsthal, der sich in *Der Ersatz für die Träume* (1921) als Sprachrohr für die eigens auf den Stummfilm zugeschnittene Filmtheorie eines Freundes betätigt hatte, diese Entwicklung allgemein als formalästhetischen Fortschritt begrüßt hätte, kann nicht beantwortet werden. Fest steht jedoch, daß er sich noch kurz vor seinem plötzlichen Tod mit dem Gedanken einer Tonfilmfassung des *Rosenkavaliers* trug, der auf Vermittlung seines Sohnes Raimund und des Berliner Regisseurs Friedrich Zelnik als Movietone-Film in Hollywood realisiert werden sollte (vgl. R. Moering, *Die Hofmannsthal-Sammlung Dr. Rudolf Hirsch*. In: *Aus dem Antiquariat* 1997, H. 6, A 287f).

Seite Prosa“ (RuA II 147) entwickelten Gedanken zum Thema *Schöne Sprache* fort. Im Gegensatz zum Stummfilm, der für die große städtische Masse Traum-, Literatur- und Lebensersatz in einem darstellt und sich über die engen Grenzen des Sprachverständnisses hinaus an ein Weltpublikum richtet, bleiben Hofmannsthals Arbeiten auch dort, wo sie sich vom Film möglicherweise inspirierter Ausdrucksmittel bedienen oder selbst als Verfilmung in Erscheinung treten, ein elitäres Vergnügen, dessen Anspruch auf ästhetischen Mehrwert, auf eine an der Oberfläche versteckte Tiefe (vgl. RuA III 268), für das neue Medium nicht mehr zeitgemäß erscheint. Die Kritik, die Ludwig Klinenberger 1913 in einer Rezension zur Verfilmung von Hofmannsthals Pantomime *Das fremde Mädchen* anbringt, gilt einer Vorgangsweise, die einem nicht sehr befriedigten Publikum, das „zur feineren literarischen Kost“<sup>37</sup> vielleicht erst „erzogen werden“<sup>38</sup> muß, ebensowenig entgegenkommt wie den Anforderungen, die das neue Medium an den experimentierenden Dichter stellt. Klinenbergers abschließende Alternative zur Umerziehung des Kinopublikums, die mit dem Gedanken von Hofmannsthals Rückzug aus dem Filmgeschäft und seinem Einlenken in die „erprobten Bahnen des Lebens und seiner viel bewunderten und viel gerühmten Sprache“<sup>39</sup> spielt, läßt die Schwierigkeiten, mit denen Hofmannsthals Rezeptionsästhetik auch auf literarischem Gebiet zu kämpfen hat, irrtümlich als kleineres Übel erscheinen. Die Funktionalisierung der Begriffe, die nur noch im konkreten Gebrauch mit Bedeutung aufgeladen werden können, und die etwa auf der Theaterbühne vonstatten gehende Einbindung der Worte in den sinnlichen Kontext rücken nämlich auch hier – neben der für das Theater obligaten Bedeutung des Schauspielers – als notwendige Ergänzung zur schöpferischen Kraft des Autors diejenige des Rezipienten ins Rampenlicht, den „mitzuschaffen [...] der verhüllte, aber größere Teil der schriftstellerischen Leistung“ (RuA III 287) wird. „Denn“ – mit dieser Bemerkung schließt die Vorrede zu Hofmannsthals *Deutschem Lesebuch* (1922) – „ein Buch ist zur größeren Hälfte des Lesers Werk, wie ein Theater des Zuschauers.“ (RuA II 175)

Die Mitarbeit des Zuschauers an der Entschlüsselung des Stücks im Zusammenhang mit der verschiedenartigen Umsetzung des Dualismus von Sichtbarem und Unsichtbarem erweist sich auch für die beiden divergierenden Turmfassungen als aufschlußreiches Kriterium für eine Unterscheidung der in Hofmannsthals Schlußvisionen entwickelten, literarischen Zielsetzungen. Im Gegensatz zu *Das Leben ein Traum* ist das Geschehen der Turm-Dichtungen von allen Resten der bei Calderon noch ausführlich ausgearbeiteten Nebenhandlung

<sup>37</sup> L. Klinenberger, Ein Filmdrama von Hugo von Hofmannsthal. In: J. Schweinitz (Hg.), Prolog vor dem Film. Nachdenken über ein neues Medium 1909-1914. Leipzig 1992, 379.

<sup>38</sup> Ebd.

<sup>39</sup> Ebd.

um Clotald und seine uneheliche Tochter Rosaura gereinigt. Die Einführung neuer und Differenzierung übernommener Personen sowie die im Falle Clotalds vorgenommene Umbenennung in Julian belegen die immer weiter vorangetriebene Entfernung des Stücks von seinen Wurzeln.

Die schon in *Das Leben ein Traum* aufgezeigte Kluft zwischen weltlicher und geistlicher Herrschaft hat sich auf alle Lebensbereiche ausgeweitet; alle religiösen, ethischen und ökonomischen Bindungen sind aufgelöst. Dem allgemeinen Wertverfall, der seinen Ausdruck in der Verknüpfung des immer leichter werdenden Geldes mit dem darin eingepprägten königlichen Bildnis findet, steht ein rund um Sigismund gruppierter Sinnkomplex gegenüber, der den in Georg Simmels *Philosophie des Geldes* (1900) beschriebenen Zielsetzungen von Symbolismus und Theosophie, dem „Verlangen nach einer neuen, tiefer empfindbaren Bedeutung der Dinge“<sup>40</sup>, durchaus gerecht wird. Der wie ein Tier gefangen-gehaltene Sigismund wird für das auf Lügen und leeren Versprechungen aufgebaute Reich des gealterten Lustmenschen Basilius zur einzigen, wenn auch gefürchteten Hoffnung, die durch den Rückzug des Großalmoseniers in ein Kloster verlorengegangene Legitimation seiner Herrschaft wiederzugewinnen und so der zunehmend um sich greifenden Anarchie Einhalt zu gebieten. Sigismund wird durch einen von der mysteriösen Figur des Arztes gebrauten Trank betäubt und vom Turm ins Schloß gebracht, wo es im Schlafgemach seiner bei der Geburt verstorbenen Mutter zur Konfrontation mit dem Vater kommt. Als dieser die für Sigismund zentrale Frage nach dem Ursprung der väterlichen Gewalt mit der Berufung auf ihre göttliche Unmittelbarkeit nicht wirklich überzeugend zu beantworten weiß und zudem die Preisgabe Julians fordert, durchschaut der von den Reden des Königs in seiner Überlegenheit bestärkte Sohn die innere Leere seines Vaters und unterwirft ihn. Beseelt von der sicheren Gewißheit seiner geistigen Übermacht wirft er das Schwert als äußeres Zeichen der Gewalt von sich und wird – als sich der totgeglaubte König wider Erwarten doch noch regt – von den Höflingen überwältigt. Der bis zu diesem Punkt bei beiden Versionen identische Handlungsverlauf erfährt zwei grundlegend verschiedene Fortsetzungen.

In der ersten Fassung, von der Hofmannsthal eine längere 1923 bis 1925 in den *Neuen Deutschen Beiträgen* veröffentlichte Version und eine im Oktober 1925 im Verlag der Bremer Presse erschienene, stark gekürzte Buchausgabe in Umlauf gebracht hat, wird der erzürnte König von seinem Beichtiger soweit besänftigt, daß er sich damit begnügt, Sigismund und Julian, die sich beide des Verrats schuldig gemacht haben, in den Turm zurückzuschicken. Als Julian nach dem Verlauf eines Jahres alle Vorbereitungen getroffen hat, um mit dem

<sup>40</sup> G. Simmel, *Philosophie des Geldes*. Frankfurt/Main 1991, 555.

bis dahin über seine wahre Herrschaft im unklaren gelassenen Sigismund als zukünftigem König in den Kampf zu ziehen, widersetzt sich dieser. Weder der langjährige Lehrer und Bewacher noch dessen Bezwingler Olivier, der rebellische Soldat, können Sigismund für ihre Zwecke gewinnen. Erst das Volk weckt in ihm den Willen zum Verlassen seines Kerkers. Sigismund tauscht die versteinerte Enge des Turms gegen die Mobilität eines mit den Requisiten des Kriegs möblierten Zelts (vgl. KT 116; vgl. TT 358).<sup>41</sup> Schneller als erwartet, hat er „die Sprache der Welt gelernt“ (KT 118; TT 360) und ist damit zum irdischen Souverän über ein gewaltiges Reich geworden, der den vom brutalen, kriegerischen Alltag zunehmend drohenden Verlust des Höheren durch die nächtliche Lektüre von Plutarchs *Biographien* (vgl. KT 119; vgl. TT 361) und Marcus Aurelius' *Betrachtungen* (vgl. KT 121; vgl. TT 363) zu kompensieren trachtet. Die unter der heilsamen Anleitung seines mit paracelsischer Weisheit gesegneten Arztes betriebene Lektüre enthält allerdings mehr als die eine oder andere, von dem wißbegierigen Heerführer selbst hervorgehobene Parallele zur Geschichte eines kriegerischen Welteroberers nach Art Alexanders des Großen. Mögliche tiefere Bedeutungsschichten erschließt die Dokumentation der rekonstruierbaren, kulturpolitischen Aufgabenstellung Hofmannsthals, die die Nennung dieser Autoren im Kontext der Turmproblematik evoziert. Schon die vom Arzt ins Spiel gebrachte Aufforderung „Acheronta movebo“ (KT 90; TT 334, 440), durch die sich die revolutionären Tendenzen einer in Sigismund Gestalt annehmenden Neuordnung des Bestehenden in beiden Turm-Fassungen Luft verschaffen, eröffnet eine Perspektive, in der – den von Vergil bis Freud reichenden Anspielungshorizont dieser Redewendung abwandelnd – hinter dem Offensichtlichen immer noch ein Verborgenes sichtbar wird.

Hofmannsthal hatte den Wahlspruch „Acheronta movebo!“ (RuA II 351) nämlich schon 1905 zur Charakterisierung jenes Mannes benutzt, der – dem Sigismund der ersten Turm-Fassung durchaus verwandt – „mit seinem Adlerblick nirgends Schranken sah, nicht der Zeiten, nicht der Länder“ (RuA II 353). Der Mann, der – wie ein Brief aus einem von Hofmannsthal 1926 im Verlag der Bremer Presse neu aufgelegten Sammelband zeigt – sich überdies mit dem Gedanken trug, einen „deutschen Plutarch“<sup>42</sup> zu schaffen, ist niemand geringerer als Friedrich Schiller. Beseelt vom „Gegenwärtige(n) der heroischen Gestalt“ (vgl. RuA II 67)<sup>43</sup> rückt Hofmannsthal im Vorwort zu dieser Publikation Schil-

<sup>41</sup> Zitate der Turm-Fassungen aus: H. v. Hofmannsthal, *Sämtliche Werke. Kritische Ausgabe. XVI.1. Dramen 14.1. Der Turm. Ein Trauerspiel in fünf Aufzügen. Erste Fassung. Frankfurt/Main 1990*; im folgenden zit. als KT; TT (s. Anm. 27).

<sup>42</sup> H. v. Hofmannsthal (Hg.), *Schillers Selbstcharakteristik aus seinen Schriften. München 1926*, 65.

<sup>43</sup> Vgl. ebd. 9.

lers zeitloses Geschick in das Licht jenes zeitgeschichtlichen Themas, das die Verliererstaaten eines in seinen Grundfesten erschütterten Europas am nachhaltigsten beschäftigte: die Überwindung des politischen, aber auch geistigen Vakuums nach dem Fiasko des Ersten Weltkriegs, den Hofmannsthal schon in seinem vierten *Wiener Brief* (1923) als das „Resultat und die symbolische, sozusagen bildhafte Auswirkung des ganzen neunzehnten Jahrhunderts“ (RuA II 486) bezeichnet hatte. Im Hinblick auf ein zurechtzurückendes Schiller-Bild ist es vor allem die anklingende Verknüpfung der „bald nach 1848 sich ankündigend(en)“ (vgl. RuA II 69)<sup>44</sup>, entschiedenen „Forderung nach dem plutarchischen Element“ (RuA II 69)<sup>45</sup> mit der aus den Briefen Adalbert Stifters zitierten „Gefahr von Schillers Phrasen für das Phrasenzeitalter“ (RuA II 69)<sup>46</sup>, die das für die Turm-Dichtungen zentrale Programm aufruft: Hofmannsthals Abrechnung mit dem „Rationalismus, in welchem das neunzehnte Jahrhundert sein Weltbild unzerstörbar für alle Zeiten organisiert glaubte“ (RuA II 487).

Im Fall Sigismunds scheint die Hinwendung zu Plutarch, die - wenn auch unter verändertem Vorzeichen - schon in Schillers kongenialen Schauspiel *Die Räuber* Veranlassung gab, dem Ekel vor dem eigenen „Tintengleksenden Sekulum“<sup>47</sup> das Wort zu reden, ein erstes Zeichen dafür zu sein, daß auch er einer Krankheit verfallen ist, deren Symptome sich bei ihm vor allem in der verhängnisvoll endenden Suche nach den von seinem Mitstreiter Adam geforderten „handgreifliche(n) Beweise(n)“ (vgl. KT 127; vgl. TT 369) für Oliviers Tod äußern. Sigismunds Forderung nach dem Leichnam des vernichteten Gegners (vgl. KT 123f; vgl. TT 365f) und die damit signalisierte Abhängigkeit von der sichtbaren Welt zeigen, daß selbst ihm rationalistische Impulse nicht mehr fremd sind. Angestachelt vom Verlangen nach äußerer Gewißheit läßt er sich auf ein mysteriöses Zwiegespräch mit einer gefangengenommenen Zigeunerin, der schwangeren „Hauptthur“ (KT 116; TT 358) seines Widersachers, ein und wird - kurz nach der Vision von Oliviers Versinken im Sumpf - in einem „Augenblick fast völliger Dunkelheit“ (KT 127; vgl. TT 369) mit einem winzigen, aber vergifteten Dolchmesser an der Hand verwundet. Die folgende, von der Sorge seiner Getreuen um sein Leben begleitete Zeremonie, in deren Verlauf Sigismunds Herrschaft allgemein beglaubigt wird, steht ganz im Zeichen einer neu begründeten Ordnung, deren im Großen vereinende Kraft sich über kleinliche Hürden und alte Kirchtürme hinwegsetzt (vgl. KT 132f; vgl. TT 374f).

Die dabei zur Sprache gebrachte Vereinigung der Gegensätze von Europa und Asien (vgl. KT 133; vgl. TT 375) verweist einmal mehr auf die Parallele zum

<sup>44</sup> Vgl. ebd. 12.

<sup>45</sup> Vgl. ebd.

<sup>46</sup> Ebd.

<sup>47</sup> F. Schiller, Werke. Nationalausgabe. Bd. 3. Weimar 1953, 20.

kurz zuvor erinnerten Programm Mark Aurels, in dessen von Sigismund angesprochenen „Betrachtungen“ (KT 121; TT 363) ähnliche Perspektiven aufscheinen.<sup>48</sup> Die Utopie, deren inhärente Horizontverschmelzung von antiken und christlichen Zeitkonzepten Sigismund letztlich versagt bleibt, ruft ein weiteres Leitbild auf den Plan, mit dem Hofmannsthal im vierten *Wiener Brief* (1923) den „ganz auf die Gegenwart“ (RuA II 483) gestellten amerikanischen Lesern der Literaturzeitschrift *The Dial* die Hoffnungen der europäischen Nachkriegsgeneration auf eine Überwindung der „politischen und geistigen“ (RuA II 487) Katastrophe nach dem Ende des Ersten Weltkriegs zu veranschaulichen sucht. Identifikationsfigur für die Vereinigung „einer mehr christlichen oder mystischen, das Zusammenströmen aller Dinge in Gott erkennenden“ (RuA II 487) und einer mehr antiken, „von der grandiosen Erfassung des sinnlichen Lebens“ (RuA II 487) ausgehenden Richtung ist „Friedrich Hölderlin“ (RuA II 488). Das damit entworfene Bild einer sinnstiftenden Dichterexistenz, in der sich die von Hofmannsthal auch auf seine eigene Person übertragene Vorbildwirkung von Dichtern wie Goethe, Schiller oder Hölderlin mit dem von Josef Nadler aufgeworfenen Gedanken, „daß große Sippen von dichterisch Veranlagten die geistige Nation geschaffen haben“ (RuA III 147), vereint, konstituiert die Schlußszene der ersten Turm-Fassung.

Als Neuerer der geistigen Nation gebietet Sigismund all jenen, die sich eine kontinuierliche Fortsetzung seines väterlichen Erbes von ihm erwarten, Einhalt: „Ich will nicht Herr sein in den Formen, die euch gewohn und genehm sind, sondern in denen, die euch erstaunen.“ (KT 133; TT 376) Im Anschluß an diese von der Hoffnung auf Dauer und der Anrufung der „Göttin Zeit“ (KT 134; TT 376) begleiteten Zukunftsperspektive beginnt das Gift der Zigeunerin zu wirken und wirft ihn im Moment seiner größten Machtentfaltung nieder. Die von den Bannerherren für den sterbenden Sigismund vorbereitete Krönung durch den einstigen Berater seines Vaters erfährt durch den Einzug des Kinderkönigs mit seinem waffenlosen Gefolge eine versöhnliche Wende. Das sprachlose Einverständnis zwischen den beiden Blutsbrüderschaft feiernden Söhnen des Königs Basilius, das sich in den an Sigismund gerichteten Worten des Kinderkönigs „Das was du nicht sagen kannst, das allein frage ich dich“ (KT 138; TT 380) ausspricht, weckt Hoffnungen auf eine Herrschaft, in der wieder „Hütten gebaut“ (KT 138; TT 380) und „die Schwerter zu Pflugscharen“ (KT 138; TT 380) umgeschmiedet werden. Sigismund, für den „kein Platz in der Zeit ist“ (KT 138; TT 381), wird als kriegerischer Wegbereiter eines durch seinen Halb-

<sup>48</sup> „Asien, Europa – Winkel der Welt; der ganze Ocean – ein Tropfen des Alls! Der Athos – eine winzige Scholle des Weltganzen; die ganze Gegenwart – ein Augenblick der Ewigkeit! Alles klein, veränderlich, verschwindend!“ (Mark Aurel's Selbstgespräche. Uebers. u. erläutert v. C. Cleß. Stuttgart 1866, 73)



bruder in der Kontinuität von Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft friedlich verankerten Reiches zum Gegenstand der Verehrung, der nicht „in der Zeit [...] aber ausser ihr, wie ein Sternbild“ (KT 139; TT 381) gemessen werden kann. Pfingstgesänge und der vom Klang der Trompeten bestärkte Aufruf des Kinderkönigs: „Vorwärts und folget mit mir diesem Toten“ (KT 139; TT 381), in dem sich Hofmannsthals kulturpolitisches Postulat einer „konservativen Revolution“<sup>49</sup>, sein Hölderlin-Bild und das in *Wert und Ehre deutscher Sprache* entworfene Sprachkonzept miteinander vereinen, bilden den Abschluß eines Stücks, dessen irrealer, in der Szene zwischen Sigismund und der Zigeunerin sogar ins Bizarr-Phantastische abgleitender Gehalt einen an der Verknüpfung von Literatur und Religion auch nicht ganz uninteressierten Autor wie Thomas Stearns Eliot sogar zu einem Vergleich mit den Traum-Filmen von Jean Cocteau hinreißen konnte.<sup>50</sup>

Die hierbei beanspruchte Affinität von Hofmannsthals erster Turm-Fassung zum Film bleibt, aus der Perspektive einer weniger an Inhalten als an der technischen Leistungsfähigkeit des Mediums orientierten Film-Theorie wie jener Walter Benjamins, den sentimental Bestrebungen reaktionärer Autoren verpflichtet, die „wenn nicht geradezu im Sakralen so doch im Übernatürlichen“<sup>51</sup> einen gangbaren Weg für den „Aufschwung des Films in das Reich der Kunst“<sup>52</sup> suchen. Die Verwendung „kultische(r) Elemente“<sup>53</sup> ist im Falle von Hofmannsthals erster Turm-Fassung wohl kaum als filmischer Einfluß zu werten. Selbst der Einsatz bühnentechnisch nur schwer realisierbarer Effekte wie die Verdoppelung der Zigeunerin, die im Rahmen der stark gekürzten Buchversion gestrichen wird, ändert nichts an der grundlegenden Fehleinschätzung der filmischen Gestaltungsmöglichkeiten, die sich weniger durch das inhaltliche Kriterium des Phantastischen als durch den prinzipiellen Realismus jeglicher optischen Darstellung auszeichnen.

Die Bezüge, die sich unter einer derartigen Voraussetzung zum Handlungsverlauf von Hofmannsthals 1927 uraufgeführter Neufassung des *Turms* auf tun, kommen der für den Film weitaus bezeichnenderen Reduktion auf das Sichtbare, Gegenwärtige weit näher als die der „Gestaltenfülle des Barock“<sup>54</sup> noch stärker verpflichtete erste Variante. Offensichtliche religiöse Konnotationen sind in der 1926 fertiggestellten Bühnenfassung des Stücks weitgehend zurück-

<sup>49</sup> Zur Problematik und Geschichte dieses Begriffspaares vgl. u. a. S. Perrig, Hugo von Hofmannsthal und die Zwanziger Jahre. Frankfurt/Main 1994, 195-203.

<sup>50</sup> Vgl. T. S. Eliot, H. v. Hofmannsthal: Selected Plays and Libretti. London 1963, LXXIII.

<sup>51</sup> W. Benjamin, Ges. Schriften I,2. Frankfurt/Main 1974, 448.

<sup>52</sup> Ebd.

<sup>53</sup> Vgl. ebd.

<sup>54</sup> W. Benjamin, Ges. Schriften III. Frankfurt/Main 1972, 29.

genommen. Die ausdrückliche Berufung auf literarische Leitbilder und die durch die Konfrontation Sigismunds mit der Zigeunerin ins Spiel gebrachte Geisterwelt sind der tiefgreifenden Umgestaltung der letzten beiden Akte ebenso zum Opfer gefallen wie die friedliche Epiphanie des Kinderkönigs; „die Aura um Sigismund“<sup>55</sup> ist – wie Benjamin in seiner Rezension zur neuen Fassung anlässlich ihrer Uraufführung in München und Hamburg bemerkt – „lichter“<sup>56</sup> geworden. Die Atmosphäre des Stücks wird von der unerbittlichen Brutalität der im politischen Sinne Mächtigen bestimmt. „Autoritas non veritas facit legem.“<sup>57</sup> Dieser auf einer mathematisch-mechanistischen Naturauffassung fußende Leitspruch des englischen Philosophen Thomas Hobbes, den Hofmannsthal 1926 in seinen Aufzeichnungen unter Berufung auf Carl Schmitts *Politische Theologie* (1922) zitiert (vgl. RuA III 586f), kennzeichnet die vorherrschende Geisteshaltung einer von Olivier befehligten „Brüderschaft der Nichtbeter“ (TT 420) und „Nichtzahler“ (TT 420), für die weder Gott noch Geld, sondern nur die „politische Fatalität“ (TT 388) zählt. Angefacht von der unbarmherzigen Entscheidung des Königs, Sigismunds und Julians Hinrichtung in einem gewaltigen Fest zu zelebrieren und den aufbegehrenden Sohn heil und seiner „selbst bewußt unter das sühnende Schwert“ (TT 437) zu bringen, wird die am Weg zum Richtplatz entflammende Revolte gegen den selbstgerechten und verkommenen Basilius zum auslösenden Moment für ein Kräftemessen, in dem der auf die reine Gewalt des Augenblicklichen, Sichtbaren reduzierte Olivier die Oberhand behält. Diesem Zug einer radikalen Verweltlichung steht die vollkommene Vergeistigung Sigismunds gegenüber, dessen hermetische Abkapselung gegen die von Julian und Olivier an ihn herangetragenen Machtkonzepte auf keinerlei Verständnis stößt.

Du wirst, wenn wir jetzt marschieren, auf einem Wagen fahren, und sie werden zu Tausenden herbeikommen und Heil rufen über dir, daß du deinen Vater vom Thron gejagt hast. Auf diese Weise wird das sprachlose Volk von uns durch eine Bilderschrift unterrichtet werden, und die Herren werden kopfunter in die Erde fahren. (TT 464)

Mit diesem suggestiven Angebot will Olivier Sigismund zum Idol für seine anarchistisch ausgerichtete Diktatur degradieren, mit dessen Hilfe er seine im Hintergrund wirkende, namenlose Autorität befestigen kann. Als sich der wirkliche Sigismund für seine Bestrebungen als „nicht verwendbar“ (TT 466) erweist, beschließt er, ihn durch einen Doppelgänger zu ersetzen. Die Interventio-

<sup>55</sup> Ebd. 99.

<sup>56</sup> Ebd.

<sup>57</sup> C. Schmitt, *Politische Theologie*. München, Leipzig 1934, 66.

nen des Arztes, der Olivier die geistige Macht Sigismunds zu verdeutlichen sucht und diesen damit vor der beschlossenen Ermordung zu bewahren hofft, bewirken das genaue Gegenteil und bestärken Olivier im Glauben an Sigismunds Gefährlichkeit, der er – der tätige Gewaltmensch – nur auf eine Weise zu begegnen weiß. Die Gerichtsordnung der (politischen) Fatalität bestätigt Oliviers Blindheit gegen das in Sigismund verkörperte Höhere und straft dort, wo sie allein wirksam wird: „und am Leibe wirst du gestraft werden, denn wir haben nichts, dich zu fassen, als den Leib“ (TT 467). Olivier erweist sich einmal mehr als Rebell gegen die Macht der profanen wie der Heiligen Schrift. Er anerkennt weder Gesetz noch Gott. Seine Rechtsordnung beruht auf der namenlosen Gewalt, die sich hinter inhaltlosen Idolen verschanzt. Sigismund wird, noch bevor er sich in den Reihen des Volks dem Gesetz der Gewalt entziehen kann, im Angesicht einer sich komödiantisch gebärdenden Menge von einem der drei Olivierschen Scharfschützen liquidiert. Der tödliche Schuß, der dem von Olivier vertretenen Prinzip augenfälliger Wirkungen offensichtlicher entgegenkommt als die in der ersten Fassung zur Anwendung gebrachte Methode des vergifteten Dolchmessers, läßt wenig Zeit für politische Visionen oder Halluzinationen. Dennoch bleibt auch in der Neufassung die Zuversicht, mit der Sigismund seinem Tod entgegengieht, ungebrochen. Die Kluft, die zwischen dem dargestellten Ende und Sigismunds innerer Gelassenheit klafft, erscheint unüberbrückbar. Weder die kurz vor seiner Ermordung erinnerte Umdeutung eines vom Ziehvater geschlachteten Schweines in ein „freudige(s) Zeichen“ (vgl. TT 468) noch Sigismunds in der Gewißheit seines Todes proklamierte Parole „Mir ist viel zu wohl zum Hoffen“ (TT 469) lassen sich vor dem Hintergrund des Olivierschen Triumphs als sichtbare Hoffnungsträger deuten. Eine vordergründige Erlösung oder gar die Stiftung eines für jedermann verbindlichen Sinnzusammenhangs steht nicht mehr zur Debatte. Mit Sigismunds an den Arzt gerichteten Worten: „Gebet Zeugnis, ich war da, wengleich mich niemand gekannt hat“ (TT 469), endet das Stück, dessen Ausgang auf den ersten Blick wenig Anlaß für optimistische Interpretationen bietet.

Deutlicher als in allen anderen Versionen des Stoffes trägt Sigismunds Einzigartigkeit die Merkmale einer rätselhaften Ferne. Mit der spielerischen Leichtigkeit, die es Calderons begeistertem Königssohn erlaubt, sein rechtmäßiges Erbe vor Gott und der Welt anzutreten, hat diese Lösung ebensowenig zu tun wie mit der trotzigen Gleichgültigkeit, mit der Sigismund in den frühen Entwürfen zu Hofmannsthals Bruchstück *Das Leben ein Traum* seinen Opfertod hin nimmt. Die neue Ordnung, die der Protagonist dieser letzten Turm-Fassung begründet, zeitigt aber auch keinen offensichtlichen Adepten. Im zeitgeschichtlichen Kontext der politischen, kulturellen und medialen Szenerie der Zwanziger Jahre verklingt Sigismunds letzter Satz als wehmütiger Aufruf zur Wahr-

nehmung eines Höheren, das einer im „Zustand furchtbarer sinnlicher Gebundenheit“ (RuA III 132) befindlichen Welt nur noch durch sein Verschwinden sichtbar gemacht werden kann. Das Ausdrucksmittel, das Hofmannsthal im Zuge seiner kulturpolitischen Bemühungen der immer wieder thematisierten „Unvollkommenheit des sinnlichen Lebens“ (RuA III 132) entgegengesetzt, ist eine über das bloß Gegenwärtige hinausweisende Sprache, deren „wahre Aufgabe“ (RuA III 132) es ist, „das Dahingegangene zu vergegenwärtigen“ (RuA III 132):

Das was nicht mehr ist, das, was noch nicht ist, das was sein könnte; aber vor allem das was niemals war, das schlechthin Unmögliche und darum über alles Wirkliche, dies auszusprechen ist ihre Sache. Sie ist das uns gegebene Werkzeug, aus dem Schein zu der Wirklichkeit zu gelangen, und indem er spricht, bekennt der Mensch sich als das Wesen, das nicht zu vergessen vermag. (RuA III 132)

Dieses in *Wert und Ehre deutscher Sprache* formulierte, utopische Sprachkonzept enthält neben dem ethischen auch ein ästhetisches Programm, das die Möglichkeiten literarischer Ausdrucksformen im Spannungsfeld sinnlicher Konkurrenzmedien (Photographie/Film, Phonograph/Grammophon, Radio) resümiert. Als Medium der Beschwörung des „schlechthin Unmögliche(n) und darum über alles Wirkliche(n)“ (vgl. RuA III 132) stilisiert Hofmannsthal die Sprache des Poeten zum Refugium des Unsichtbaren und Unausprechlichen, dem die materialistischen und positivistischen Drohungen der Gegenwart in Anbetracht der gebotenen Reverenz gegenüber dem Ewigen nur wenig anhaben können. Am Scheideweg zwischen zeitlichem/bildlichem Ausdruck und überzeitlichem/abstraktem Gehalt verweist der in der neuen Turm-Fassung unternommene Versuch zur Darstellung des Höheren auf das in der *Studie über die Entwicklung des Dichters Victor Hugo* paraphrasierte Spannungsverhältnis zwischen dem vergeblich bemühten Propheten und seinem unmittelbar einsichtigen Esel: „Die Allegorie ist am bleibendsten dort angesiedelt, wo Vergänglichkeit und Ewigkeit am nächsten zusammenstoßen.“ (RuA III 580)<sup>58</sup>

Vor dem Hintergrund des Finales der Bühnenfassung wird deutlich, daß dieses Zitat aus Benjamins *Ursprung des deutschen Trauerspiels* nicht zufällig in Hofmannsthals Aufzeichnungen aus dem Jahre 1925 Eingang gefunden hat. Der konkrete Einfluß von Benjamins Werk auf die Umgestaltung des *Turms* ist durch die wechselseitige Bestätigung einer Perspektive, deren Ausgangspunkt in beiden Fällen die Aufwertung des literarischen Barock bildet, nur schwer von allgemeinen Parallelen zu unterscheiden. Hofmannsthals Bemühungen um die

<sup>58</sup> W. Benjamin, Ges. Schriften I,1. Frankfurt/Main 1974, 397.

Wiederbelebung und zeitgemäße Aufarbeitung einer poetischen Verfahrensweise, in der das Wort mehr ist als das bloße Äquivalent rein materieller Erscheinung, haben in Benjamins Rezensionen zu beiden Turm-Fassungen ein würdiges Echo gefunden. Die Beharrlichkeit, mit der hier wiederholt auf die geistige Verwandtschaft zwischen Hofmannsthals *Turm* und Shakespeares *Hamlet* hingewiesen wird<sup>59</sup>, unterstreicht die appellative Grundstimmung<sup>60</sup> eines in der Tradition des „christlichen Trauerspiels“<sup>61</sup> stehenden Werks, die sogar dort nicht vollkommen zum Verstummen gebracht werden kann, wo sie sich keiner von jedermann wahrnehmbaren Sprache mehr bedient. Benjamins Folgerung, daß im Finale der neuen Turm-Fassung „Sigismund selber [...] die Figur des Kinderkönigs in sich aufgenommen“<sup>62</sup> habe, steht im Zeichen einer Zeugenschaft, die sich – wie in dem abschließenden Paulus-Wort an die Korinther – der Erkenntnis des Unsichtbaren in einem nahezu frühchristlichen Sinn unablässig von neuem versichert:

Darum verlieren wir nicht den Mut, sondern wenn auch unser äußerer Mensch aufgegeben wird, so wird doch der innere von Tag zu Tag neu. Denn unsere gegenwärtige Trübsal, die augenblicklich und erträglich ist, bewirkt eine überschwengliche, ewige, alles überwiegende Herrlichkeit in uns, wenn wir nicht auf das Sichtbare schauen, sondern auf das Unsichtbare. Denn das Sichtbare ist zeitlich, das Unsichtbare aber ist ewig. (2 Kor 4,16-18)

<sup>59</sup> Vgl. Benjamin, Ges. Schriften III (s. Anm. 54) 33; 100f.

<sup>60</sup> Vgl. Benjamin, Ges. Schriften I,1 (s. Anm. 58) 315.

<sup>61</sup> Benjamin, Ges. Schriften III (s. Anm. 54) 99.

<sup>62</sup> Ebd. 100.

**„SÄG EINMAL: DU BIST ALSO EIN JUDE?“**  
**PAUL KORNFELDS TRAGÖDIE *JUD SÜSS* ALS KRITISCHE DEUTUNG**  
**DER BEZIEHUNG VON JÜDISCHER MINORITÄT UND**  
**MAJORITÄTSGESELLSCHAFT**

SANDRA NUY

„Jud Süß“ – ein Tabuthema? Auf jeden Fall ein Reizthema: Veit Harlans perfider Spielfilm von 1940 hängt wie ein Damoklesschwert über der Stoffgeschichte und ihrer Rezeption. Antisemitische Propaganda und „Jud Süß“ gelten im Alltagswissen als Synonyme. Die historische Persönlichkeit Joseph Süß Oppenheimer gerät dabei jedoch aus dem Blick. Zu sehr ist sie zur Legende geworden – eine „verzauberte Gestalt“, wie es die Süß-Biographin Selma Stern nennt.<sup>1</sup> Paul Kornfeld hat diese Gestalt in seinem Drama nicht etwa entzaubert. Doch seine 1930 im Theater am Schiffbauerdamm (Berlin) uraufgeführte Tragödie gehört keinesfalls in die antisemitische Traditionslinie des „Jud Süß“-Stoffes, die in Harlans Film ihren perversen Höhepunkt fand. Vielmehr erscheint das Stück heute als hellsichtige Warnung vor dem Nationalsozialismus – auch wenn Kornfeld selbst die politische Entwicklung in der Endphase der Weimarer Republik auf fatale Weise falsch einschätzte und die Gefahr verkannte. Paul Kornfeld, 1889 als deutscher Jude in Prag geboren, starb 1942 im Konzentrationslager Lodz.

*Jud Süß* ist das letzte Theaterstück des einst gefeierten Expressionisten Kornfeld, der heute zu Unrecht zu den kaum bekannten Autoren der Weimarer Republik zählt. Seit der Erstinszenierung durch Leopold Jessner steht Kornfelds Tragödie ebenfalls zu Unrecht im Schatten von Lion Feuchtwangers gleichnamigem Romanbestseller. Und bis heute wird die „Jud Süß“-Forschung von einem Irrtum beherrscht: Kornfelds dreiaktige Tragödie sei eine Bühnenadaption von Feuchtwangers Roman. Diese Behauptung des Süß-Forschers Friedrich Knilli, die sogar Eingang gefunden hat in das renommierte Nachschlagewerk „Kindlers Neues Literatur Lexikon“, entbehrt jedoch jeder Grundlage. Vielmehr bietet Kornfeld eine eigenständige Interpretation des Stoffes an, die sich durch Komplexität, Komik und gesellschaftskritisches Potential auszeichnet. Dabei macht sich Kornfeld die paradigmatischen Zuschreibungen an den Lebensentwurf des historischen Süß Oppenheimer zunutze.

Unter der Regentschaft des Herzogs Karl Alexander avancierte Joseph Süß Oppenheimer zu Beginn des 18. Jahrhunderts vom Heidelberger Ghettojuden zum Geheimen Finanzienrat Württembergs. Die Vergabe einer solch exponier-

<sup>1</sup> S. Stern, *Jud Süß*. Ein Beitrag zur deutschen und zur jüdischen Geschichte. Berlin 1929, 1.

ten Stellung an einen Juden war ein absolutes Novum<sup>2</sup> – und entsprechend umstritten. Süß Oppenheimers rigide Steuerpolitik brachte das württembergische Volk und seine parlamentarischen Vertreter gegen ihn auf. In der öffentlichen Meinung galt „Jud Süß“ als verantwortlich für sämtliche Mißstände im Land. Nach dem plötzlichen Tod des Herzogs, der Süß Oppenheimer gegen alle Angriffe verteidigt hatte, wurde der Finanzienrat sofort verhaftet. Der Prozeß geriet zur Farce und endete mit dem Todesurteil – ein politischer Mord mit Justitias Hilfe. In Süß Oppenheimer nimmt so die jahrhundertalte Sündenbockfunktion des jüdischen Volkes konkrete Gestalt an. Vollstreckt wurde das Urteil am 4. Februar 1738. Vor den Toren Stuttgarts wurde Joseph Süß Oppenheimer an einem zehn Meter hohen Galgen in einem eisernen Käfig erhängt.

Der Lebensweg Süß Oppenheimers ist als gescheitertes Experiment einer Einzelemanzipation in die deutsch-jüdische Geschichte eingegangen. Als der „erste emanzipierte Jude vor der Emanzipation“<sup>3</sup> unternahm er den wagemutigen Versuch, sich von der vielfältig beschränkten Rolle eines Juden seiner Zeit zu befreien, ohne zum Christentum überzutreten. Durch seinen Aufstieg vom Ghettojuden in die Hofgesellschaft war er sowohl in seiner Herkunftsgruppe isoliert als auch Außenseiter in der höfischen Schicht. Diese doppelte Desintegration läßt ihn zum Paradigma für jüdische Intellektuelle späterer Epochen werden. Die Deutung seines Lebens ist dabei ambivalent, so daß die Historikerin Barbara Gerber zu dem Schluß kommt: „Die ‚Jud Süß‘-Darstellung und -Gestaltung ist sowohl Spiegel als auch Organ der Auslegung, Rechtfertigung, Kritik und Beeinflussung der sich verändernden Beziehungen von jüdischer Minorität und Majoritätsgesellschaft.“<sup>4</sup>

Die Weimarer Republik, aufgeladen mit Konfliktpotentialen, schuf ein Klima, in dem der Lebensentwurf Süß Oppenheimers neue Aktualität erhielt. Entsprechend populär war der Stoff in den 20er Jahren.<sup>5</sup> Obwohl den Juden gemäß der Weimarer Verfassung staatsbürgerliche Rechte zuerkannt wurden, sie also formal gleichberechtigt in die Gesellschaft integriert waren, verstärkte sich de facto die jüdenfeindliche Haltung in der deutschen Gesellschaft. Die Intellektuellen

<sup>2</sup> Zwar hatte der Titel „Geheimer Finanzienrat“ einen hohen Prestigewert – eine staatsrechtliche Bedeutung fehlte ihm jedoch. Es ist also falsch, wenn die Überlieferung Süß wiederholt zum Finanzminister Württembergs gemacht hat. Allerdings, auch wenn er formal als Privatperson ohne beamtenrechtliche Bindung an den Staat angesehen werden muß: In der Praxis leitete Süß Oppenheimer die württembergischen Finanzen. Vgl. Stern, *Jud Süß* (s. Anm. 1) 93f.

<sup>3</sup> Stern, *Jud Süß* (s. Anm. 1) 139.

<sup>4</sup> B. Gerber, *Jud Süß. Aufstieg und Fall im frühen 18. Jahrhundert. Ein Beitrag zur historischen Antisemitismus- und Rezeptionsforschung*. Hamburg 1990, 293f.

<sup>5</sup> Es entstanden die beiden großen Biographien von Curt Elwenspoek und Selma Stern sowie Feuchtwangers Roman.

unter den assimilierten Juden reagierten sehr unterschiedlich auf die immer stärker werdenden gesellschaftlichen Spannungen.

Paul Kornfeld zog den „Jud Süß“-Stoff heran, um seine Gegenwart durch die Vergangenheit zu deuten. Er macht dadurch die Wurzeln zeitgenössischer Diskriminierungs- und Schuldzuweisungsstrategien deutlich und demonstriert unveränderliche Mechanismen von Macht und Herrschaft. Mit dem pädagogischen Impuls eines Zeittheaterautors will er beim Publikum ein Bewußtsein für gesellschaftliche Denk- und Handlungsmuster schaffen. Kornfelds *Jud Süß* kann daher nicht als ein Werk beschrieben werden, das sich ausschließlich mit dem Verhältnis von Juden und Nicht-Juden beschäftigt – auch wenn sich die folgenden Ausführungen darauf konzentrieren.<sup>6</sup>

### *Kornfelds Bruch mit der historischen Überlieferung*

Kornfeld zeigt diejenigen Vorstellungstopoi auf, die der jüdischen Minorität aufgezwungen worden sind. Dazu bedient er sich eines dramaturgischen Kniffs: Kornfeld läßt die historische Überlieferung, nach der sich Süß und Karl Alexander 1732 im Kurort Wildbad kennengelernt haben, völlig außer acht und macht seine Süß-Figur zum heimlichen Eindringling in das Stuttgarter Schloß.

Die paradigmatischen Zuschreibungen an den Lebensentwurf Süß Oppenheimers, die in der Stoffgeschichte verzeichnet sind, erhalten damit eine neue Dimension. Durch seine ethnisch-religiöse Zugehörigkeit war dem historischen Süß der Zutritt in die Hofgesellschaft versperrt. Sein nur von einem fürstlichen Privileg gestützter Versuch, trotzdem in diese Gesellschaft einzudringen, scheiterte.

Kornfeld setzt dieses metaphorische Eindringen in konkretes Tun um und macht es als „erregendes Moment“ zu einem elementaren Teil der dramatischen Handlung. Hinter dem Rücken der Wache schmuggelt sich Kornfelds Süß in das Stuttgarter Schloß. Im Hof wird er abgefangen. Ein Lakai präsentiert der übrigen Dienerschaft den Juden wie eine Jahrmarktsattraktion, bis der Zeremonienmeister die aggressive Zurschaustellung unterbricht und ein Verhör beginnt, in dessen Verlauf Süß darauf insistiert, zum Herzog vorgelassen zu werden. Dies verwehrt ihm der Zeremonienmeister zwar, aber er läßt sich auf einen Diamantenhandel ein und informiert den Ersten Minister, Remchingen. Auch der Juwelenkenner Remchingen kauft einen Stein und nimmt Süß – überzeugt von seinen Ideen und Fähigkeiten – als Hausjuden in seine Dienste. Der in das Schloß und die Hofgesellschaft eingedrungene Jude wird sofort als solcher identifiziert: „Er stand da in seinem langen schwarzen Rock, mit seinem schüt-

<sup>6</sup> Vgl. dazu ausführlicher: S. Nuy, Paul Kornfeld: *Jud Süß*. Studie zu einer dramatischen Bearbeitung des „Jud Süß“-Stoffes. Anif/Salzburg 1995.



teren Bart, mit seinen Schläflöckchen, ein wenig vorgebeugt, schwarz und fremd, ein Handelsjude auf der Wanderschaft.“<sup>7</sup>

So wird aus der Perspektive Remchingens der Süß des Ersten Aktes beschrieben – allerdings zu einem Zeitpunkt, wo Süß den Kaftan bereits durch ein Staatsgewand ausgetauscht hat, die Assimilation also bereits vollzogen ist. Wenn Kornfeld seinen Süß im Ersten Akt in der traditionellen Tracht eines Juden zeigt, muß dies auch in Relation zu Kornfelds Gegenwart gesehen werden. Es ist nicht unbedingt der Handelsjude des frühen 18. Jahrhunderts, der dann auf der Bühne steht, sondern vielmehr der „Ostjude“, der im Berlin der 20er Jahre im Scheunenviertel lebte. Kornfeld greift hier auf seine Gegenwart zurück, um das von Vorurteilen bestimmte Denken seiner Umgebung bloßzustellen und entwirft seine „Titelgestalt als Erkenntnisfigur für seine Zeitgenossen“<sup>8</sup>.

Auf Grund der Popularität des Stoffes in der Weimarer Republik konnte Kornfeld seinem Publikum eine gewisse Vorinformiertheit unterstellen. Die Erwartungshaltung der Zuschauer wird aber gerade im Ersten Akt nicht erfüllt, Kornfeld bietet hier vielmehr eine individuelle Variante und Deutung des vorgegebenen Stoffes.

Margarita Pazi interpretiert den ersten Auftritt von Süß mit Recht als Masquerade und als angedeutetes Spiel im Spiel. Süß inszeniert ein zweckgebundenes Spiel mit sozialen Rollenvorgaben. Er spielt den schlaunen und unterwürfigen Ghettojuden, der taub ist für die Hänseleien, der sich stoßen und hin- und herzerren läßt, um klischeehaften Vorstellungstopoi zu entsprechen.<sup>9</sup>

### *Die Thematisierung von jüdischem Leben und Antisemitismus*

Jüdisches Leben wird in Kornfelds Tragödie an Hand von Wissensfragmenten thematisiert, die sich in unterschiedlicher Weise zu Vorurteilen und unreflektierten Handlungsmaximen verdichtet haben. Diese Bruchstücke spiegeln den Wissensvorrat der nicht-jüdischen Gesellschaftsschichten. Es handelt sich dabei um einen klischeefixierten Umgang mit der durch die Majoritätsgesellschaft sozial stigmatisierten Rolle eines Juden. Als Karl Alexander dem Juden Süß im Hause Remchingens zum ersten Mal seine Aufmerksamkeit widmet, bestaunt er zunächst einmal jovial das ihm Fremde: „Sag einmal: Du bist also ein Jude? Ja,

<sup>7</sup> Zitiert wird nach dem Stückabdruck in der Zeitschrift *Theater heute*. Heft 2 (1988) 29-53, hier 42; im folgenden zit. als TH.

<sup>8</sup> M. Pazi, Zwei kaum bekannte Jud-Süß-Theaterstücke (P. Kornfeld und M. Avi-Shaul). In: W. Huder – F. Knilli (Hg.), *Lion Feuchtwanger; „... für die Vernunft, gegen Dummheit und Gewalt“*. Berlin 1985, 100-121, hier 111.

<sup>9</sup> Vgl. ebd. 103.

ja das sehe ich, aber ich meine: ein wirklicher, richtiger Jude? [...] Das ist das erste Exemplar, was ich so aus der Nähe sehe.“<sup>10</sup>

Als Individuum wird Süß zunächst überhaupt nicht wahrgenommen, interessant ist lediglich seine Zugehörigkeit zu einer sozialen Gruppe. Insgesamt wird über die Figur des Herzogs in dieser Szene des Ersten Aktes ein gesellschaftlicher Wissensstand widergespiegelt, der sich in vier Stichworten zusammenfassen läßt: Ghetto, Aufenthaltsreglement, Rabbinat und Handel in Verbindung mit Betrug.

Der Zeremonienmeister und die Dienerschaft verfügen über ein ähnlich rudimentäres, klischeeverbrämtes Wissen, welches in judenfeindliche, verachtende und aggressive Handlungsmuster übertragen wird. Süß wird von ihnen wie ein exotisches Tier – „aus dem Urwald, frisch importiert“<sup>11</sup> – zur Schau gestellt. Der Zeremonienmeister hat nur drei Erklärungsgründe für die Anwesenheit des Juden im Schloß: Handel (wobei immer Betrug konnotiert wird), Bettelei oder Diebstahl. Der Zeremonienmeister greift also auf Strategien der Kriminalisierung zurück. Diese sind antisemitisch besetzt, da sie landläufigen antijüdischen Stereotypen entsprechen: dem „Schacherer“, dem „Schnorrer“ und dem „Gauener“. Mit der Wandlung des Zeremonienmeisters im Zweiten Akt wird diese Typisierung deutlich als Vorurteil entlarvt. Da Süß mittlerweile am Hofe als Günstling und Ratgeber des Herzogs gilt, weist der Zeremonienmeister ganz entsetzt den Vorschlag eines Lakaien zurück, den Juden Fränkel einfach hinauszuerwerfen.

Die Figur des Onkel Fränkel tritt in Kornfelds Tragödie nur zweimal auf<sup>12</sup> und hat die wichtige Funktion, Süßens Distanzierung vom Judentum und seine Akkulturation am Hofe zu verdeutlichen. In einem Streitgespräch zwischen Fränkel und Süß zu Beginn des Dritten Aktes wird auch zum ersten Mal auf die religiöse Dimension des Judentums rekurriert. Süß droht seinem Onkel Fränkel mit dem Entzug der Aufenthaltsgenehmigung für Württemberg. Auf diesen Affront reagiert Fränkel mit „Er verbietet uns das ganze Land! Gotteswillen! Sch’ma Jisroel! –“<sup>13</sup> Das „Sch’ma Jisroel“ ist die einzige direkte Bezugnahme auf den jüdischen Glauben, wird allerdings auch direkt sanktioniert – und zwar von Süß, der seinen Onkel auffordert, deutsch zu sprechen.

In dem kurzen Dialog manifestiert sich der Konflikt zwischen orthodoxen und assimilierten Juden. Süß vertritt die Position, sich der Majoritätsgesellschaft anzugleichen, Fränkel ist die Bewahrung seiner kulturell-religiösen Identität wichtiger. Darüber hinaus ist die ablehnende Haltung des „Hofjuden“ gegenüber

<sup>10</sup> TH 35.

<sup>11</sup> TH 31.

<sup>12</sup> Einmal in der Szene II,2 und dann wieder in III,1.

<sup>13</sup> TH 48.

den „gewöhnlichen“ Juden ein Spiegelbild der nicht weniger ablehnenden Einstellung der assimilierten deutschen Juden gegenüber den „Ostjuden“ in der Weimarer Republik.

Kornfeld demaskiert jedoch nicht nur Stereotypen und antisemitische Denkstrukturen innerhalb der höfischen Schicht, dargestellt werden auch die im „einfachen“ Volk virulenten Vorstellungstopoi. In zwei Szenen wird ein „volkstümlicher“, aber nicht minder aggressiver Antisemitismus angeprangert. Diese Szenen wurden zu Beginn der 30er Jahre für politisch so brisant gehalten, daß die beiden zeitgenössischen Regisseure Leopold Jessner (1930) und Josef Glücksmann (1931)<sup>14</sup> sie für die Aufführungen gestrichen haben. Wie sein Freund und Mitarbeiter H.-J. Weitz berichtet, reagierte Kornfeld empört auf diese Streichung der „beiden Volks-Szenen“<sup>15</sup> und blieb demonstrativ der Premierenfeier in Berlin fern. Denn, so Weitz, Jessner hatte genau die Szenen herausgenommen, „auf welche der Dichter großen Wert legte“<sup>16</sup>. Im folgenden sollen diese Szenen genauer untersucht werden.

Die erste Szene des Zweiten Aktes mit dem öffentlichen Schauplatz „Gasse“ ist für elf Sprechrollen konzipiert. Trotz der großen Personenzahl erhält die Szene eine gewisse Intimität dadurch, daß Kornfeld die Schauspieler so angeordnet haben möchte, daß sie aus Fenstern von dreigeschossigen Häusern blicken. Auf der Gasse stehen drei Männer, die durch ihre Berufsbezeichnungen Schneider, Wachszieher und Friseur charakterisiert werden. Die übrigen Figuren bleiben anonym. Eine alte gelähmte Frau ruft den Feierabend aus, und ein Fest des Herzogs in Monbijou ist Anlaß für einen Klatsch unter den Nachbarn. Kommentiert wird die Situation im Land.

Das Kleinbürgertum stöhnt unter der Steuerlast und der militärischen Aufrüstung, Pfändungen sind an der Tagesordnung. Während der Hof Feste feiert, fehlt es dem Volk an Grundnahrungsmitteln. Nachdem so die in Arm und Reich polarisierte Gesellschaft skizziert wurde, wird ein thematischer Bogen zu Süssens Karriere gespannt. Auf die Frage „Was hört man vom Juden?“<sup>17</sup> werden verschiedene Gerüchte über seinen Weg an den Hof des Herzogs angesprochen, die dann in der Aussage gipfeln: „Der Jud war eines Tages eben da. Jawohl! Er

<sup>14</sup> Glücksmanns Inszenierung ist von der Forschung bislang nicht wahrgenommen worden. Das Stück galt nach der Uraufführung als verschollen. Vgl. Nuy, *Jud Süß* (s. Anm. 6).

<sup>15</sup> Zit. nach: M. Kreutzberg, „Sein Vorbild in vielem war Karl Kraus“. Ein Gespräch mit Kornfelds Mitarbeiter Hans-J. Weitz. In: *Städtische Bühnen Nürnberg* (Hg.), Paul Kornfeld. *Jud Süß*. Programmheft. Nürnberg 1987, o. S.

<sup>16</sup> Zit. nach ebd.

<sup>17</sup> TH 36.

hat sich ins Schloß geschlichen und auf dem Rücken hatte er einen ganzen Sack voll Diamanten.“<sup>18</sup>

Die Erfahrung der gesellschaftlichen Ungleichheit, die verbunden ist mit Existenzangst, schafft die Grundlage für den Neid auf einen Arrivierten, der doch eigentlich einer Gruppe sozial Deklassierter angehört. Kompensiert wird diese Mißgunst durch eine ganze Palette antijüdischer Vorstellungstopoi. Diese Negativ-Klischees, in denen Ängste und ein Gefühl der Bedrohung auf eine ganze Gruppe projiziert werden, werden deduktiv auf Süß übertragen, ohne daß er namentlich erwähnt wird. Er ist „der Jude“, an dem vorhandene Deutungs- und Wahrnehmungsmuster unreflektiert exemplifiziert werden.

Die drei durch Berufsbezeichnungen kenntlich gemachten Figuren nehmen dabei den Status von Anführern ein, sind die Themengeber und lenken so die Gesprächssituation. Die Figur des Schneiders versucht ständig, den Klatsch abzubrechen und verkörpert den sensationslüsternen Zaungast, der seine Sorgen durch einen Blick auf den feiernden Hof in Monbijou verdrängen möchte. Demgegenüber steht die Wachszieher-Figur, die als „systemkonformer Nörgler“ bezeichnet werden kann: „Ich sage doch gar nichts gegen den Herzog! Ich sage nur etwas gegen die Steuern und Abgaben!“<sup>19</sup> Die Friseur-Figur schließlich stellt den halbgebildeten Antisemiten dar, der sein Pseudowissen mit mythischen Elementen verbrämt: „Die Juden sind ein fremdartiges Volk! Sie können sich mit übermenschlicher Schnelligkeit von einem Ort zum anderen bewegen, und deshalb sind sie über die ganze Welt verstreut.“<sup>20</sup>

Diese dämonisierende Umdeutung der jüdischen Diaspora wird noch verstärkt, wenn der Friseur scheinbare Sachinformationen gibt: „Die Juden haben keine Pfarrer. Sie haben nur Leute über sich, die man Rabbiner nennt, und versammeln sich in den sogenannten Synagogen, aber eine Religion haben sie nicht. Und deshalb sind sie so gefährlich.“<sup>21</sup>

Die Gefahr wird dann mit den seit dem Mittelalter existierenden judenfeindlichen Stereotypen des Brandstifters und Kindermörders benannt. Neben einer mahnenden Kritik an den Herzog – „Einen Juden hernehmen – das hätte er nicht tun dürfen“<sup>22</sup> –, wird eine aggressive Handlungsoption gegenüber „dem Juden“ dargelegt: „So einen Kerl müßte man ja gleich express zurückschicken, von wo er gekommen ist! [...] Oder gleich erschlagen!“<sup>23</sup>

---

<sup>18</sup> Ebd.

<sup>19</sup> Ebd.

<sup>20</sup> Ebd.

<sup>21</sup> TH 37.

<sup>22</sup> Ebd.

<sup>23</sup> Ebd.

Durch die Thematisierung eines weiteren antijüdischen Klischees wird der Bogen bis zu dem Gesetz gespannt, mit dem Süssens Verurteilung später vom Regenten gerechtfertigt wird, d. h. hier wird bereits auf das Ende der Tragödie verwiesen.

Die Gerüchteküche will von einer Affäre der Herzogin mit Süss wissen, was sofort mit der Phrase von dem monströsen, lüsternen und in seiner Sexualität abartigen Juden überformt wird.

*Frau Dach links* [...] Er soll's jetzt mit der Herzogin treiben!

*Frau auf der Straße* Ist ja Unsinn, ist ja Quatsch! Ist ja gar nicht möglich! Ein Jud kann es doch gar nicht mit einer Christin! [...] Weil doch bei einem Juden alles anders ist! [...]

*Friseur* Ja, ich habe auch so etwas gehört ... Bei einem Juden ist alles doppelt. [...] *Mann im ersten Stock rechts* Deshalb ist es doch Gesetz, daß beide verbrannt werden, wenn es ein Jud mit einer Christin treibt!<sup>24</sup>

In der Autorenintention sind die Figuren der Szene sicherlich nicht als Sympathie-Träger oder Identifikationsfiguren konzipiert. Vielmehr zeichnet Kornfeld ein negatives Abbild einer Gesellschaft, mit dem sich der Rezipient kritisch auseinandersetzen soll. Doch der Antisemitismus steht singular im Raum, ihm wird keine andere Haltung gegenübergestellt. Kornfelds Absicht, durch ein solches Anti-Vorbild Nachdenklichkeit zu provozieren, birgt daher Mißverständnisse in sich. Vorhandene Bewertungsdispositionen des Publikums könnten dieser intendierten Rezeption zuwiderlaufen und statt Ablehnung Zustimmung hervorrufen. So fragt Günther Rühle: „Und wie instinktos war Paul Kornfeld, als er mitten im neuen Vorstoß der Nationalsozialisten, seinen ‚Jud Süß‘ auf die Bühne brachte und auch damit dem Antisemitismus noch Futter gab?“<sup>25</sup>

Vor dem Hintergrund der politischen Ereignisse scheint es verständlich, daß die zeitgenössischen Regisseure die Szene nicht aufgeführt haben. Gestrichen wurde damals auch die zweite Szene im Dritten Akt. Diese Szene – übrigens die kürzeste im ganzen Stück – muß im Zusammenhang mit der ersten „Volks-Szene“ gesehen werden. Der dort dargelegte Antisemitismus wird hier weitergeführt und verstärkt. Es ist nicht länger eine – vergleichsweise harmlose – schwatzhafte Nachbarschaft, die sich verbal gegen „den Juden“ verbündet, sondern eine aggressive Menge produziert eine Pogromstimmung.

Die Szene spielt im Parlament. Nach der Verhaftung Süssens tagen die Abgeordneten. Ausgewiesen sind zehn verschiedene Einzel-Sprechrollen, daneben

<sup>24</sup> TH 36f.

<sup>25</sup> G. Rühle, *Das Zeitstück. Drama und Dramaturgie der Demokratie*. In: ders., *Theater in unserer Zeit*. Frankfurt a. M. 1976, 82-118, hier 113.

sind undifferenzierte Zwischenrufe verzeichnet und eine in das Parlament eindringende Menge. Die Zahl der beteiligten Figuren ist also unbestimmbar, aber sehr hoch.

Auch hier wird generalisierend über „den Juden“ verhandelt. Die Parlaments-sitzung verläuft tumultartig. Stimmen fordern den sofortigen Tod Süßens, wollen nicht auf das Urteil der Kommission warten. Der Gerichtskommission wird die Kompetenz einer unabhängigen Entscheidung aberkannt. Der Abgeordnete Burkhart müht sich verzweifelt um die Erhaltung einer parlamentarischen Geschäftsordnung und wehrt sich gegen das anarchistische Gebaren der übrigen. Während der Sitzung dringt eine Menge in den Saal, ein Mann macht sich zum Wortführer und formuliert das Ansinnen des Volkes: „Wir wollen den Juden zum Tode verurteilt sehen, hört Ihr!“<sup>26</sup> Seine Rechtfertigung fußt auf der anti-semitischen Stereotype des Blutsaugers: „Er hat ein Jahr lang unser Blut getrunken, jetzt wollen wir ihn nur zehn Minuten am Galgen sehen!“<sup>27</sup> Quittiert wird diese Forderung mit lauten Bravo-Rufen; die klischeeffixierte Masse hat sich über ein gemeinschaftsstiftendes Feindbild homogenisiert.

Mit diesen beiden Szenen legt Kornfeld die gesellschaftlichen Wurzeln für die negativen Sanktionen eines Einzel-Aufstiegs dar. Anders ausgedrückt: Hier wird eine allgemeine Folie eingezogen, vor deren Hintergrund der individuelle Kampf Süßens gegen die Ressentiments der Gesellschaft gesehen werden muß.

### *Charakterisierung der Süß-Figur*

Kornfelds Süß distanziert sich von der Lebensform, welche die Majoritätsgesellschaft der jüdischen Minorität aufzwingt, wenn er sagt: „[...] es ist nichts für mich, das Ghetto!“<sup>28</sup> Süß idealisiert das höfische Leben, weil er nur an einem Hof die Möglichkeit sieht, seine Vorstellungen und Pläne in die Tat umzusetzen. In der Auseinandersetzung mit dem Zeremonienmeister erweist Süß sich als rhetorisch brillant, in seiner frechen Argumentation „sophisticated“ und leicht ironisch. Im Dialog mit Remchingen schließlich präsentiert er sich als Ästhet, vernarrt in schöne Dinge, mit visionären Ideen für Architektur und Kunst. Ehrgeizig, hartnäckig und karriereversessen verfolgt er sein Ziel, einflußreich und mächtig zu werden.

Leitmotivisch ist Süß das Verb „brennen“ zugeordnet. Eingeführt wird die Feuersymbolik bereits in der Exposition des historisch-politischen Kontextes. Und zwar durch den Auftritt des blinden Schmiedes Rottach, der im Schlaf von einem Brand überrascht wurde und dem Herzog sein Leid klagt: „Ja, gnädiger

---

<sup>26</sup> TH 52.

<sup>27</sup> Ebd.

<sup>28</sup> TH 36.

Herr, so geht's: man schläft und weiß nicht, daß es schon brennt!“<sup>29</sup> Mittels der Feuersymbolik wird der Konflikt und die unerwartete Katastrophe bereits angedeutet. Die Blindheit des Schmiedes steht dabei auch als Symbol für die spätere „Blindheit“ Süssens gegenüber den Geschehnissen in seiner Umgebung. So wirft ihm die Herzogin im Dritten Akt vor: „Sie sehen ja gar nicht, was in der Welt um Sie her vorgeht!“<sup>30</sup>

Die Feuersymbolik dient auch dazu, Süssens Ehrgeiz zu umschreiben. Dabei nutzt Kornfeld die ambivalente Wertung des Feuers als ein angenehm-nützlich Element auf der einen und als etwas Bedrohliches auf der anderen Seite. Wenn Süss im Ersten Akt mit dem Bild des Feuers seine Ideen und Pläne beschreibt – „Das Eigentliche sitzt in meinem Kopf. In meinem Kopf brennen viele Kerzen!“<sup>31</sup> –, ist dies zunächst positiv besetzt und charakterisiert ihn als Intellektuellen. Seine verstandesmäßige Überlegenheit treibt ihn jedoch schließlich zur Hybris, so daß er auch an seinem eigenen geistigen Dünkel scheitert.

Mit dem Leitmotiv des Feuers ist auch die Beziehung von Karl Alexander und Süss verknüpft. Um die Aufmerksamkeit des Herzogs zu erringen, fingiert Süss einen Zimmerbrand und tritt in der ersten Szene des Zweiten Aktes mit dem Satz „Es brennt! Es brennt!“<sup>32</sup> auf die Bühne. Karl Alexander ist höchst amüsiert über den scheinbar so furchtsamen Juden und belegt Süss in der Folge mit dem Spitznamen „Herr Es-brennt-es-brennt“<sup>33</sup>. Selbst in dem Augenblick seines Todes wiederholt der Herzog erinnernd Süssens Ausruf „es brennt, es brennt“. Dies drückt zweierlei aus: Zum einen das freundschaftliche Verhältnis von Karl Alexander und Süss und zum anderen die Wertung der Umwelt, die diese Beziehung als Gefahr für das Land und die eigene Karriere wertet. Um im Bild zu bleiben: Mit ihren finanzpolitischen Aktivitäten haben der Herzog und Süss einen Brand entfacht, der außer Kontrolle geraten ist.

Die Freundschaft zwischen Karl Alexander und Süss wird von Kornfeld als aufrichtig und uneigennützig dargestellt. So gesteht Süss dem Herzog, daß dieser der einzige Mensch in Württemberg sei, den er gern habe und beklagt nach dem Tod Karl Alexanders den Verlust seines einzigen Freundes. Umgekehrt bekräftigt auch Karl Alexander die Verbundenheit; er nennt nicht nur Süss in der Öffentlichkeit seinen Freund, sondern spricht sogar von einer „Verschmelzung“ ihrer Persönlichkeiten: „Sie sollten doch mein Verstand sein! Deshalb

---

<sup>29</sup> TH 29.

<sup>30</sup> TH 49.

<sup>31</sup> TH 33.

<sup>32</sup> TH 35.

<sup>33</sup> TH 37.

gehören wir doch zusammen! Das sehen doch auch die Leute, daß wir beide eines sind.“<sup>34</sup>

„Verstand“ wird wie das Feuer als Leitmotiv eingesetzt, um Süß zu charakterisieren. Auch in der Perspektive der Herzogin hat seine Klugheit einen großen Stellenwert. Allerdings schreibt Kornfeld ihr einen anderen Blickwinkel zu als derjenige der wirtschaftlich und politisch orientierten Männer. Die Herzogin macht die sensiblen Züge an Süß deutlich, wenn sie rückblickend sagt:

Sie haben mir damals sehr gut gefallen: Sie waren gescheit und zugleich sehr zart. [...] Sie waren in aller Stille stark in ihrem Empfinden und so waren sie produktiv. Ja, damals, als Sie klein, scheu und schüchtern vor mir standen, damals waren sie ein Mann.<sup>35</sup>

Nach Süßens Aufstieg zum Finanzienrat und seiner auch äußerlichen Wandlung vom Ghettojuden zum eleganten Parvenü, kritisiert die Herzogin den Verlust eben dieser Empfindsamkeit und inneren Stärke. Süßens elegantes, kavalierhaftes und siegesgewisses Auftreten entlarvt sie als eine negative Wandlung zu Lasten seiner Klugheit und seines Instinktes. Süß akzeptiert diese Kritik zwar nicht, gesteht dann aber doch seine innere Betroffenheit über die Worte der Herzogin: „Das waren die einzigen Worte, die mich erschüttert haben.“<sup>36</sup>

Vor dem Dialog mit der Herzogin wird Süß als bornierter Aufsteiger präsentiert, der seine Dienerschaft schikaniert und sich deutlich vom Judentum distanziiert. Im Gespräch mit den Landständen betont er, daß er als Privatperson dem Herzog beratend zur Seite stehe, aber keine Bestimmungen erlassen könne, d. h. er entzieht sich der Verantwortung für sein Handeln. Ungerührt überhört er die Appelle der Landstände an seine Barmherzigkeit und weist jegliche Form von Generosität weit von sich. Damit wird in dieser Szene die von Remchingen geäußerte Auffassung über die korrumpierende Wirkung von Macht und Einfluß bestätigt: „Wer oben geboren wurde, mag sein, wie er will, – wer aber erst aufgestiegen ist, mag er als Engel seinen Fuß auf die erste Stufe gesetzt haben, oben kommt er als hassenswertes Scheusal an.“<sup>37</sup>

Remchingen und Süß stehen sich nicht nur als Antagonisten gegenüber, sondern sie sind auch als Antipoden konzipiert. Beide sind Aufsteiger, Emporkömmlinge, jedoch mit unterschiedlichem *Movens* und konträren Selbsteinschätzungen und Überzeugungen. Der Ehrgeiz ist beiden gleich, allerdings ist Süßens Streben nach Macht wesentlich existentieller, da er sich zugleich von

---

<sup>34</sup> TH 50.

<sup>35</sup> TH 49.

<sup>36</sup> Ebd.

<sup>37</sup> TH 45.



der vielfältig beschränkten und sozial deklassierten Rolle eines Juden befreien muß. Daß dieses emanzipatorische Bestreben mit einer optimistischen Grundhaltung verbunden ist, wird deutlich, wenn Kornfeld Süß sagen läßt: „Die Kräfte im Menschen, seine Begabungen, seine Phantasie, sein Geist, all das will ans Licht und will sich austoben, und es ist gut, wenn ein Mensch mit Hilfe all dessen, was in ihm ist, emporsteigt.“<sup>38</sup>

Kornfelds Süß kann selbstgefällig mit seiner Eitelkeit kokettieren, da er sich in der trügerischen Sicherheit wiegt, mit seinem Verstand allen Eventualitäten vorbeugen zu können. „Der Verstand ist die einzige Waffe eines Menschen“<sup>39</sup>, ist seine Überzeugung bis zu dem Tod des Herzogs. Im Gefängnis reflektiert Süß seinen rastlosen Tatendrang und stellt die Frage nach dem „Warum“ – eine Überlegung, die er zuvor noch als irrelevant abgetan hat. Die Antwort bleibt offen, stattdessen verleiht Kornfeld der Süß-Figur durch die Gefängnis-Szene ahasverische Züge, wenn Süß sagt:

[...] aber dann sollen sie mich entlassen [...] nur mit einem Gulden, damit ich mir einen Stock kaufen kann und gehen und gehen: und dann kaufe ich mir ein Stück Brot und setze mich nieder und esse und dann will ich weitergehen, weitergehen. Das ist es! Ich will gehen, aber ich bin immer gelaufen, wie ein Satan habe ich mich auf alles gestürzt, immer auf das nächste, aber das ist doch keine Ordnung [...] ich bin gelaufen, gerast, aber wohin, wohin –? Man muß seine Stärke spüren, aber wofür, weshalb, wozu?<sup>40</sup>

Hier wird das Motiv des isolierten Außenseiters mit dem Motiv des ewig wandernden, nie zur Ruhe kommenden Ahasver verknüpft. Eine Traumvision ruft Süß dann Erinnerungen an seine Eltern und Großeltern ins religiöse Bewußtsein zurück, so daß seine letzten Worte angesichts des Todesurteils „Sch'ma Jisroel“<sup>41</sup> lauten, und er sich somit wieder zum Judentum bekennt.

Abschließend soll die Frage aufgegriffen werden, inwieweit Süß als ein tragischer Held, der ebenso schuldig wie schuldlos ist, konzipiert ist. Mit seinem ehrgeizigen Streben nach Macht rebellierte der Jude Süß gegen die bestehende Gesellschaftsordnung, die Juden eine sozial deklassierte Position zuweist. Süßens Schuld liegt nun nicht in dieser Rebellion, er setzt sich mit Witz und Talent gegen eine dem naturrechtlichen Gleichheitspostulat widersprechende Diskriminierung zur Wehr. Sein „Fehlverhalten“ liegt vielmehr in der bedingungs- und kritiklosen Übernahme des Wertesystems der Hofgesellschaft, sobald er

<sup>38</sup> Ebd.

<sup>39</sup> TH 51.

<sup>40</sup> Ebd. 54.

<sup>41</sup> Ebd.

sich in diese integriert glaubt. Dabei hat er sein Schicksal selbst in der Hand, er forciert seinen Aufstieg aus eigener Kraft, und er selbst trifft die Entscheidung, Remchingen mitzuteilen, daß er sich seiner Spielballfunktion in dessen Plänen bewußt ist. Das dadurch ausgelöste Mordkomplott wird ihm zum Verhängnis, so daß er auch durch einen intellektuellen Irrtum scheitert. In seiner Hybris unterschätzt er die Hinterlist und die Gewaltbereitschaft seiner Gegner.

Zwischen Schuld und Unschuld Süssens liegt nur ein schmaler Grat: Wie seine Assimilation sein sittlich-moralisches „Fehlverhalten“ bestimmt, so liegt dort auch seine Unschuld. Als Jude bleibt Süß nur die Integration in die Hofgesellschaft, wenn er ein Leben nach seinen Vorstellungen führen möchte. Dabei hängt die Sicherung seiner Existenz von der Protektion des Herzogs ab. Überspitzt formuliert: Die Gesellschaft zwingt Süß in die mit der Gunst des Herzogs verbundene Machtposition. Nur der Fürst ist in der Lage, sich über bestehende ethnische Ressentiments und daraus abgeleitete hierarchische Positionszuweisungen hinwegzusetzen. Die vollständige Assimilation Süssens geschieht dann auch nicht zuletzt auf Drängen Karl Alexanders.

Zusammenfassend läßt sich sagen, daß Kornfelds Süß durchaus als ein tragischer Held, der ebenso schuldig wie unschuldig ist, bezeichnet werden kann. Allerdings darf dabei nicht aus dem Blickfeld geraten, daß Süssens Untergang letztendlich durch antisemitische Strukturen der Gesellschaft und vor allem durch ein rassistisches Todesurteil bestimmt ist.

Da der Komplex „Verstand“ leitmotivisch eingesetzt wird, um Süß zu charakterisieren, läßt sich die Schlußfolgerung ziehen, daß mit der Niederlage und der physischen Vernichtung Süssens auch die Unterlegenheit des Verstandes angesichts der Mechanismen von Macht und Herrschaft thematisiert wird. So läßt sich mit Ulrich Hammerschmidt über Kornfelds ‚Jud Süß‘ sagen: „[...] das Stück demonstriert die Aporien der Aufklärung angesichts obrigkeitsstaatlichen Denkens und vorurteilsdumpfen (Volks-) Empfindens.“<sup>42</sup>

---

<sup>42</sup> U. Hammerschmidt, Ein Phoenix aus dem Ghetto. Paul Kornfelds historische Tragödie „Jud Süß“ in Nürnberg inszeniert von Hansjörg Utzerath. In: TH 27.

**RELIGIÖSE „INTERTEXTUALITÄT“ IN DER  
DEUTSCHSPRACHIGEN LYRIK SEIT 1945  
VERSUCH EINER TYPOLOGIE**

WOLFGANG WIESMÜLLER

*Vorbemerkung*

Daß religiöse, respektive christliche Themen und Motive in der deutschsprachigen Lyrik auch nach 1945 auf verschiedenste Weise präsent sind, vermag nicht nur ein Blick in einschlägige Anthologien zur religiösen Lyrik zu vergegenwärtigen<sup>1</sup>, sondern auch ein Streifzug durch die Lyrikbände herausragender Vertreter dieser Gattung.

Der Versuch, das „Religiöse Gedicht“ sozusagen als Subgattung der Lyrik auszumachen, stößt allerdings neben den herkömmlichen Definitionsproblemen<sup>2</sup> auf einige Schwierigkeiten. Es stellt sich zum einen die Frage, ob die Verwendung christlicher oder biblischer Elemente an sich bereits ein Indikator für religiöse Lyrik ist oder ob nicht vielmehr die kommunikative Funktion dieser Elemente im thematischen Zusammenhang des Gedichts jeweils neu bestimmt werden muß. Die Grenze zwischen religiösem und nicht-religiösem Thema läßt sich dabei oft nur schwer ziehen. Zum anderen wird man die Erfahrung machen, daß „religiöses Gedicht“ nicht gleich „religiöses Gedicht“ ist, wenn man voraussetzt, es müsse bestimmte religiöse Inhalte verkünden, dürfe sie zumindest nicht in Frage stellen. Denn unter jenen Gedichten, die religiöse Inhalte thematisieren, gibt es durchaus eine gewisse Bandbreite zwischen bekenne- und zweifelnden bis verzweifelnden Gedichten, ein Spektrum, das mit dem Begriff „Religiöse Lyrik“ oft vorschnell eingeebnet wird.

Diesem gattungsspezifischen Problem soll im folgenden nachgegangen werden. Es stehen somit methodische Aspekte im Vordergrund. Neuere Konzepte zur „Intertextualität“, also der Beziehung zwischen einem „Prätex-“ und einem

<sup>1</sup> Vgl. z. B. Dich kennen, Unbekannter? Religiöse deutschsprachige Lyrik von den Anfängen bis zur Gegenwart. Hg. P. Fietzek. Mit einer Einführung von E. Bethge. Mainz 1992.

<sup>2</sup> In den einschlägigen literaturwissenschaftlichen Handbüchern ist kaum eine brauchbare Definition von „Religiöser Lyrik“ zu finden, geschweige denn eine, die sich auch auf die neuere Lyrik anwenden ließe; Gero v. Wilpert verweist unter dem Stichwort „Religiöse Dichtung“ lediglich auf verschiedene Formen des „geistlichen Liedes“, so wie in seinen Ausführungen zur „Lyrik“ auch; im Zusammenhang mit der Lyrik des 20. Jahrhunderts ist unter Hinweis auf George, Rilke und Trakl sehr vage von „der religiös-seelischen Verinnerlichung“ und dem „Vorstoß zu letzten Seinsfragen“ als den „bleibenden Richtungen“ im 20. Jahrhundert die Rede (Sachwörterbuch der Literatur. Stuttgart 1989, 543).

diesen verarbeitenden „Folgetext“, sollen dabei Hilfestellung leisten. Denn die hier ins Auge gefaßte Lyrik zeichnet sich ja durch Referenzen auf den religiös-christlichen Bereich aus: auf die Bibel, auf religiöse Schriften, auf Gebete, liturgische Texte und Lieder, auf theologische Begriffe oder Lehrgebäude oder ganz allgemein auf einen christlichen Horizont. Damit erfüllt sie potentiell jene „qualitativen Kriterien“, die Manfred Pfister zur Bestimmung des Intensitätsgrades von Intertextualität in einem Text aufgestellt hat. Drei dieser Kriterien, die für unseren Zusammenhang von Bedeutung sind, werden in der folgenden Matrix vereinfacht vorgestellt.

<b>Intensitätsgrad</b>	<b>max.</b>	<b>min.</b>
<b>Kommunikativität</b>	Bezüge zum Prätext stark markiert	Bezüge zum Prätext schwach markiert
<b>Referentialität</b>	Thema des Prätextes ist relevant	Thema des Prätextes ist irrelevant
<b>Dialogizität</b>	Distanz zum Prätext	Übereinstimmung mit dem Prätext

Das Kriterium der „Kommunikativität“ betrifft die „Bewußtheit des intertextuellen Bezugs beim Autor wie beim Rezipienten“, deren Intensität sich an der „Deutlichkeit der Markierung“ dieses Bezugs „im Text selbst“ ablesen läßt<sup>3</sup>. In den Gedichten, die hier in Betracht gezogen werden, muß dieses Kriterium zumindest minimal erfüllt sein. Für unsere spezielle Problemstellung sind dann vor allem die Kriterien „Referentialität“ und „Dialogizität“ relevant. Denn sie bestimmen das Verhältnis zwischen „Prätext“ und „Folgetext“ auf semantisch-funktionaler Ebene und erweisen sich daher als brauchbar, wenn es um die bereits angesprochenen Probleme der Abgrenzung zwischen religiösen und nicht-religiösen Gedichten einerseits sowie der Differenzierung innerhalb des Spektrums religiöser Gedichte andererseits geht.

Die „Referentialität“ richtet das Augenmerk darauf, ob ein Text seinen Bezugstext bzw. Prätext „thematisiert“, ihn also in seiner ursprünglichen Thematik ernst nimmt, oder sich desselben lediglich in Form der „Übernahme“ in den „eigenen“, dem Bezugstext fremden Zusammenhang bedient.<sup>4</sup> Das Kriterium der „Dialogizität“ schließt hier an, indem es bestimmt, wie stark Prätext und Folgetext in „semantischer und ideologischer Spannung zueinander stehen“, also Stimme und Gegenstimme bilden. Demnach wäre eine „Textverarbeitung

<sup>3</sup> U. Broich – M. Pfister, Intertextualität. Formen, Funktionen, anglistische Fallstudien. Tübingen 1985, 27.

<sup>4</sup> Ebd. 26.

gegen den Strich des Originals“ ein Fall von „besonders intensiver Intertextualität“, das Kriterium „Dialogizität“ also maximal erfüllt, die „größtmögliche Beibehaltung des Textsinns“ des Originals hingegen „von geringer intertextueller Intensität“.<sup>5</sup>

Entlang dieser Kriterien könnten Linien gezogen werden zwischen einer Kernzone religiöser Gedichte, einem Zentrum, in dem das Kriterium der „Referentialität“ maximal, das der „Dialogizität“, minimal erfüllt ist, und einer Randzone, in der beide Kriterien, also auch das der „Dialogizität“ hoch eingelöst sind. Grenzüberschreitungen in Richtung nicht-religiöse Lyrik wiederum wären dort anzusetzen, wo sich die Erfüllung der Kriterien in der Kernzone umkehrt, also die „Referentialität“ minimal, die „Dialogizität“ aber strenggenommen nicht mehr in Betracht kommt, da der Prätext thematisch irrelevant geworden ist. Die Adaptierung dieses Intertextualitätskonzepts für unsere Problemstellung erfordert allerdings eine gewisse Ausweitung des Begriffs „Prätext“, insofern er über Pfister hinaus nicht nur auf einen „Einzeltext“ oder ein „System“/ einen „Code“, sondern auch auf einen religiösen Horizont im Sinne einer bestimmten religiösen Mentalität oder Praxis als Ergebnis religiöser, sprich kirchlicher Sozialisierung bezogen wird. Das bedeutet beispielsweise, daß das Zitieren einer Bibelstelle nicht dem Text der Bibel gelten muß, sondern auf deren Bedeutung im Kontext einer bestimmten Auslegungs- oder moralischen Anwendungspraxis zielen kann, also auf deren Bedeutung für ein bestimmtes religiöses Selbstverständnis, was allerdings oft nur schwer festzumachen ist.

### *1. Das „affirmative“ Gedicht: im Zentrum des Glaubens*

Gedichte, die nach den aufgestellten Kriterien im Zentrum religiöser Lyrik anzusiedeln wären, findet man natürlich in erster Linie bei den als „christlich“ apostrophierten Lyrikerinnen und Lyrikern, wenngleich sie nicht auf diesen Typus festgelegt sein müssen. Die hier vorgestellte Typologie ist ausschließlich am Einzeltext orientiert und nicht zur Gruppierung von Autorinnen und Autoren gedacht. Die religiöse Intertextualität dieser Gedichte ist durchwegs von affirmativer Anknüpfung und fehlender „semantischer und ideologischer Spannung“<sup>6</sup> im Verhältnis zum religiösen Bezugssystem geprägt.

Werner Bergengruen, in dessen dichterischem Werk der christliche Erlösungsglaube eine zentrale Stellung einnimmt<sup>7</sup>, erinnert z. B. in seinem Gedicht

---

<sup>5</sup> Ebd. 29.

<sup>6</sup> Ebd.

<sup>7</sup> Vgl. dazu H. Bänziger, Werner Bergengruen. In: Christliche Dichter der Gegenwart. Hg. H. Friedmann u. O. Mann. Heidelberg 1955, 345-358.

„Christus in der Schöpfung“ aus dem Band *Die heile Welt* (1950)<sup>8</sup> die Leser an das Neue Testament.

### CHRISTUS IN DER SCHÖPFUNG

Um Verborgnes zu bedeuten,  
sprach der Herr – entsinnt ihr euch? –  
gern von Hirten, Ackersleuten,  
Feigenbaum und Dornesträuch,

von der Henne Flügelheben,  
Stein und Schlange und Skorpion –  
Ich der Weinstock, ihr die Reben,  
und ich bin des Winzers Sohn. [...]

Brunnen, Seen, Flüssen, Teichen  
war er innig im Verein  
und erhob zum höchsten Zeichen  
unser Brot und unsern Wein.

Nichts, das aus der Erde Mitten  
nicht sein rechtes Bild empfing!  
Und von rechtem Holz geschnitten,  
war das Kreuz, daran er hing.

Am verlassnen Sarkophage  
vor Marie von Magdala  
früh am ersten Ostertage  
stand er als ein Gärtner da.

Und zuletzt, den Erdengleisen  
fast entrückter Pilgersmann,  
sich den Jüngern zu erweisen,  
nahm er Fisch und Honig an.

Selig, selig, die da glauben,  
selig, denn sie werden sehn.  
Einst wird sich das Kreuz belauben  
und die Schöpfung auferstehn.

---

<sup>8</sup> W. Bergengruen, *Die heile Welt. Gedichte*. Zürich 1962, 106f.

Den Gleichnisreden Jesu, den eucharistischen Symbolen von Brot und Wein sowie den erwähnten Ereignissen aus dem Leben Jesu ist der Bezug zur Natur, zur Schöpfung gemeinsam; sie werden sozusagen als Argumente zitiert, um abschließend die paulinische Schöpfungstheologie zu bestätigen. Denn im 8. Kapitel des Römerbriefes, auf das sich die Schlußzeilen des Gedichts beziehen lassen, ist von der „Hoffnung“ die Rede, „daß auch sie, die Schöpfung, von der Knechtschaft der Vergänglichkeit befreit werde zur Freiheit der Herrlichkeit der Kinder Gottes“ (Vers 20f).

In Eva Zellers Gedicht „Jeremia 20,9“ aus dem Band *Ein Stein aus Davids Hirtentasche* (1992)<sup>9</sup> erfolgt die Affirmation des Bezugstextes durch Identifikation.

#### JEREMIA 20,9

Sage ich mir aber  
ich will nicht mehr  
an Ihn denken  
und nicht mehr  
von Ihm reden  
Er ist kein Thema

Wer oder was  
brennte mir dann  
auf der Seele  
wem würden meine  
Lauschangriffe  
gelten wem  
setze ich  
kniefällig zu

Ich fürchte  
ich lief durch  
dies Labyrinth  
als ob ich  
in ein Bild  
von Hundertwasser  
geraten wäre.

<sup>9</sup> E. Zeller, *Ein Stein aus Davids Hirtentasche. Gedichte*. Freiburg 1992, 21.

Es ist dies ein poetologisches Gedicht über das Schreiben religiöser Lyrik, geht es doch, in Parallele zum Propheten Jeremias, um das Problem, Prophet wider Willen zu sein, aber letztlich doch keine Alternative zu dieser Rolle finden zu können. So beginnt das Gedicht ganz im Sinne der im Titel genannten Bibelstelle, in der es heißt:

Sooft ich mir vornahm: Ich will nicht mehr daran denken und nicht mehr in seinem Namen reden, da brannte es in meinem Innern wie ein verzehrendes Feuer, das eingeschlossen in meinem Gebein. Ich wurde müde, es auszuhalten, ich konnte es nicht ertragen.

Und es mündet im Bild vom Labyrinth in die Befürchtung, ohne Beziehung zu Gott die Orientierung zu verlieren. Daß die affirmativen Bezüge zum Prätext nicht immer so explizit erkennbar sein müssen wie in den bisherigen Beispielen, soll an einem Gedicht von Elisabeth Langgässer gezeigt werden.

Man könnte bei Langgässer von einer symbolischen Affirmation oder einer symbolischen Demonstration dogmatischer Glaubenswahrheiten sprechen. Die komplexe symbolische Verschlüsselung in ihren Gedichten, die die Autorin selbst als „christliche Mysteriengedichte“ bezeichnet hat, mag dazu geführt haben, daß Langgässer als Lyrikerin von der „Literaturbetrachtung christlicher Provenienz [...] durchgehend vernachlässigt“ wurde, wie Ursula Hafner festgestellt hat.<sup>10</sup> Um das Kriterium der „Kommunikativität“, also der Bewußtheit der intertextuellen Bezüge, als Leser der Gedichte Langgässers einlösen zu können, bedarf es nicht nur einer genauen Kenntnis christlicher Lehren und Symbole, sondern auch der Berücksichtigung der werkinternen Intertextualität, wenn man so will, also der vielfältigen Verknüpfungen der Gedichte untereinander. In unserem Textbeispiel ist das verwendete Symbol, die „Rose“, das Leitsymbol eines ganzen Gedichtbandes und wird auch im Titel desselben bereits genannt: *Der Laubmann und die Rose* (1947).<sup>11</sup> Durch das Motto des Bandes, drei Anrufungen aus der Lauretanischen Litanei, von denen die erste „Rosa mystica“ lautet, wird die „Rose“ ausdrücklich als Symbol für Maria markiert. Es erfolgt damit eine Lenkung des Lesers, die das Gedicht mariologisch zu dechiffrieren erlaubt, also vor dem Hintergrund der dogmatischen Aussagen über Maria.<sup>12</sup>

<sup>10</sup> U. Hafner, Elisabeth Langgässer. Eine christliche Lyrikerin. Diss. phil. masch. Graz 1987, 17.

<sup>11</sup> Vgl. dazu ebd. 146-181; Hafner hebt besonders hervor, daß bei der „Gegenüberstellung von unerlöster und erlöster oder paradiesischer Natur“ in den beiden „allegorischen Figuren“ des „Laubmanns“ und der „Rose“ deren „gleichzeitige Anwesenheit“ gesehen werden muß, d. h., sie stehen in einem komplementären Verhältnis zueinander (ebd. 149).

<sup>12</sup> Hafner stellt zusammenfassend fest: „In der rosa mystica erfährt die Rose entscheidenden Bedeutungszuwachs durch ihre Befruchtung mit marianischer Theologie“ (ebd. 168).



DIE ROSE V<sup>13</sup>

Öffnet mir den Jahreskreis,  
 Springwurz, Farn und Moose,  
 Nordwind laut und Südwind leis,  
 Blüten voll von süßem Schweiß,  
 Gift und Tau  
 Silberblau –  
 denn ich heiße Rose.

Keines Bienenleibs Gewicht  
 lag mir noch im Schoße,  
 als mich weckte jenes Licht,  
 das mich sah – ich sah es nicht –  
 und mich hieß,  
 mich entließ  
 mit dem Namen Rose.

Spielend sprang ich vor ihm auf,  
 schloß Pandoras Dose,  
 Blatt um Blatt wuchs hoch zu Hauf,  
 überdrang der Narbe Knauf,  
 ihrer Sucht  
 Feuerfrucht,  
 die da nicht heißt Rose.

Holder Brüste hundert Paar,  
 trug ich, Kinderlose,  
 bis der Samenfülle Schar  
 euch, verwandelt, mitgebar:  
 Weltengrund,  
 Sternenrund,  
 in dem Namen Rose.

Die erste Strophe wäre demnach zu lesen als Veranschaulichung der Auserwählung Marias, ihrer „unbefleckten Empfängnis“, die ihr eine Sonderstellung in der Schöpfung zuweist. Sie steht außerhalb der „gefallenen Natur“ und kann daher über sie gebieten: Maria bricht den Bannkreis einer magisch-mythischen

<sup>13</sup> E. Langgässer, Gedichte. Hamburg 1959, 127f.

Natur auf: „Öffnet mir den Jahreskreis, [...] denn ich heiße Rose.“ In der zweiten Strophe wird die Jungfräulichkeit Marias angesprochen („Keines Bienenleibs Gewicht / lag mir noch im Schoße“) und auf die Verkündigung des Engels angespielt, wobei mit „Licht“ eine weitere Markierung christlicher Symbolik gegeben ist. Die dritte Strophe stellt unter Einbeziehung der antiken Mythologie („Pandoras Dose“) die Überwindung des Bösen dar, wie sie auch in der Vorstellung von Maria als einer „Eva des Neuen Bundes“, die der Schlange den Kopf zertritt, zum Tragen kommt – so auch in Langgässers *Kölnischer Elegie*.<sup>14</sup> Die letzte Strophe ließe sich hier anschließen; in ihr kommt die kosmische Dimension herein: Maria ist als Mutter des Erlösers auch zur Mutter einer neuen Schöpfung, zur Eva einer neuen Menschheit geworden. Und auch hier könnte über das Bild der „hundert Brüste“ eine Verbindung zur Antike hergestellt werden, nämlich zur Artemis von Ephesus. Die Umwandlung ihres Tempels in ein Marienheiligtum wäre von daher ein symbolischer Prozeß der Verwandlung der antik-heidnischen in die neue, erlöste christliche Welt und könnte die Symbolik dieser Strophe motiviert haben. Diese Lesart des Gedichts erhält jedenfalls von der Autorin her Rückendeckung, was jedoch nicht heißen soll, daß das Gedicht nicht auch für andere Auslegungen offenstünde. In einem der zahlreichen Selbstkommentare Langgässers heißt es:

Meine [...] Verse sind rein religiöse; es sind Mysteriengedichte, die in und mit den Bildern der Natur jene geheimnisvolle Mitte umkreisen, die das Dogma der unbefleckten Empfängnis meint: jenen unberührten Kreis, in welchem die Schöpfung noch paradiesisch ist, und deren Gleichnis die „rosa mystica“ ist. [...] Dieser „rosa-mystica-Maria“ steht die unerlöste Natur als „Laubmann“ gegenüber [...]. Meine Verse setzen also ein christliches Weltbild voraus und wollen: das christliche Naturgedicht - wahrscheinlich auf den ersten Blick ein Widerspruch in sich selbst! (An Wilhelm Lehmann, November 1942)<sup>15</sup>

Wenn Langgässer hier vom „christlichen Naturgedicht“ spricht, dann kann unser Gedichtbeispiel veranschaulichen, was sie darunter versteht: Die Natur wird zum prädestinierten Medium für die Darstellung des christlichen Mysteriums vom Fall der Schöpfung und ihrer Erlösung. In diesem Kontext drängt sich für Maria als Paradigma der begnadeten und erlösten Natur das christliche Symbol der Rose förmlich auf, ist es doch auch ein Natursymbol und läßt daher

<sup>14</sup> Vgl. ebd. 177: „Jede Kathedrale ein Adsum, ein Amen, ein Fiat der Jungfrau Maria, / Deren Bildnis in der mystischen Rose hinter dem Hochaltar stand. / War sie nicht selber zugleich der Engel und die Eva des Neuen / Bundes, in welcher der Logos Fleisch geworden [...].“

<sup>15</sup> Zit. nach ebd. 7.

eine Remotivierung zu, also eine Rückbeziehung auf seinen Herkunftsbereich, auf die Natur.

## 2. Das „kritische“ Gedicht: zwischen Appell und Zweifel

In Christine Bustas lyrischem Werk stößt man wiederholt auf Gedichte, deren religiöse Intertextualität, unter dem Kriterium der „Dialogizität“ betrachtet, eine Spannung zur affirmativen Verkündigung aufweisen. Busta richtet ihr Augenmerk auf das Verhältnis von Glauben und Leben, von religiösem Bekenntnis und praktischem Handeln, und nimmt, biblisch gesprochen, die pharisäische Selbstgerechtigkeit aufs Korn.<sup>16</sup> Aus manchem ihrer biblischen Gedichte spricht der Vorbehalt gegenüber einer Frömmigkeit, die ausschließlich auf die Rettung des eigenen Seelenheils bedacht ist und die horizontale Dimension des Christentums ausblendet. So auch in dem Gedicht „Zu Matthäus 6/24-34“<sup>17</sup>:

### ZU MATTHÄUS 6/24-34

Sorg dich nicht um den Himmel,  
für den laß die Weisheit Gottes sorgen.  
Sicher wird er anders ausfallen,  
als wir uns vorstellen können.

Aber um diese Erde,  
die Gott uns anvertraut hat,  
darfst du dich ruhig weitersorgen,  
ohne sein Gebot zu verletzen.

Es wird den Lilien nicht schaden,  
wenn du ein Gärtner bist,  
und wenn du im Winter die Vögel fütterst,  
gibt's schon im Frühjahr mehr Gesang.

Und erst recht für den Nächsten,  
auch wenn er dich nicht kennt,  
darfst du noch mehr und besser sorgen,  
nicht nur mir abgetragenen Kleidern.

<sup>16</sup> Vgl. dazu W. Wiesmüller, Das Gedicht als Predigt. Produktions- und rezeptionsästhetische Aspekte biblischer Motivik in Gedichten von Christine Busta. In: Sprachkunst 20 (1989) 2. Halbbd., 199-226.

<sup>17</sup> Ch. Busta, Wenn du das Wappen der Liebe malst. Gedichte. Salzburg 1981, 91.

Jedoch täglich sorglos und unbekümmert  
laß deine Liebe wachsen!

Das Gedicht nimmt im Titel Bezug auf jene Stelle der Bergpredigt, in der es um die Rangordnung zwischen irdischen und himmlischen Gütern, zwischen „Gott“ und dem „Mammon“ geht. Jesus fordert seine Zuhörer eindringlich auf, sich nicht um die Bedürfnisse des täglichen Lebens zu sorgen, sondern „zuerst das Reich Gottes und seine Gerechtigkeit“ zu suchen. Der Beginn des Gedichts setzt sich zunächst in Spannung zur Bibel, wenn er diese Rangordnung auf den Kopf stellt: „Sorg dich nicht um den Himmel. [...] / Aber um diese Erde [...] darfst du dich ruhig weitersorgen.“ Mit dem Zusatz „ohne sein Gebot zu verletzen“, womit wohl die Aufforderung Jesu „Sorget euch nicht um euer Leben“ gemeint ist, nimmt der Appell des Gedichts dann eine andere Stoßrichtung: Es geht letztlich nicht gegen die Kernaussage der Bibelstelle, nicht gegen das „Reich Gottes und seine Gerechtigkeit“, zu der die Betonung der Nächstenliebe, die das Gedicht zur vordringlichen Sorge erklärt, keinen Widerspruch darstellt. Das Kriterium der „Dialogizität“ ist also hier nicht im Hinblick auf die markierte Bibelstelle, sondern auf eine bestimmte Auslegung oder Anwendung derselben hoch erfüllt. Die Kritik richtet sich gegen eine „weltflüchtige Haltung“, die manche Christen aus dieser Stelle abzuleiten geneigt sind und dabei ihre Verantwortung für die Welt vernachlässigen.<sup>18</sup>

Um sich von bestimmten Traditionen der Lyrik kritisch zu distanzieren, bedient sich Marie Luise Kaschnitz wiederholt der Negation. In ihren poetologischen Gedichten ist jene Verunsicherung und Skepsis zu spüren, wie sie bei jenen Lyrikerinnen und Lyrikern zu finden ist, die Adornos Diktum, daß nach Auschwitz noch Gedichte zu schreiben „barbarisch“ sei, als Herausforderung empfunden haben. Davon ist nach Kaschnitz auch die religiöse Lyrik betroffen, deren affirmative Form sie verweigert. Bekannt geworden sind die folgenden Schlußstrophen ihres Gedichts mit dem bezeichnenden Titel „Nicht gesagt“ aus dem Band *Ein Wort weiter* (1965):

---

<sup>18</sup> Vgl. S. Mühlberger – M. Schmid, *Gegenwart des Wortes. Biblische Themen in moderner Literatur*. Wien 1986, 52-56, bes. 55.

Euch nicht den Rücken gestärkt  
 Mit ewiger Seligkeit  
 Den Verfall nicht geleugnet  
 und nicht die Verzweiflung

Den Teufel nicht an die Wand  
 weil ich nicht an ihn glaube  
 Gott nicht gelobt  
 Aber wer bin ich daß<sup>19</sup>

Unser Textbeispiel „Kein Zauberspruch“<sup>20</sup> trägt ebenfalls den Gestus der Verweigerung.

#### KEIN ZAUBERSPRUCH

Einiges wäre  
 Entgegenzuhalten  
 Der jungen vom Sturm  
 Geköpften Schwarzfuß  
 Und allen viel schrecklicheren  
 Gorgonenhäuptern

Kein Zauberspruch  
 Keine Geste  
 Worte einmal aufgeschrieben  
 Will ich meinem  
 Text einfügen

Etwa diese  
 Aus Aquino  
 Weil das Böse ist  
 Ist Gott.

Es geht um ein zentrales Thema der Kaschnitzschen Lyrik, um ein „altes Thema“<sup>21</sup>, wie einer ihrer Gedichttitel lautet, um die Theodizee.<sup>22</sup> Als angemessene

<sup>19</sup> M. L. Kaschnitz, Gesammelte Werke. Hg. Ch. Büttrich u. N. Miller. Bd. 5. Die Gedichte. Frankfurt a. M. 1985, 397f, hier 398.

<sup>20</sup> Ebd. 465f.

<sup>21</sup> Ebd. 491ff.

<sup>22</sup> Vgl. dazu B. Gajek, Die Frage der Theodizee in moderner deutscher Lyrik. Überlegungen zu

Reaktion auf die Erfahrungen und Erscheinungen des sich ständig wiederholenden Bösen, im mythologischen Zitat der Gorgonenhäupter bildlich vergegenwärtigt, scheint die irrationale, magische Beschwörung durch das dichterische Wort obsolet geworden zu sein. Als Alternative bietet sich die Anleihe fremden Gedankenguts an, womit das Gedicht Verfahrensweisen der Intertextualität thematisiert, wie es diese in der letzten Strophe selbst praktiziert. Die Autorin stößt bei Thomas von Aquin auf eine rationale Lösung ihres Problems. Sie zitiert aus dessen *Summa contra gentiles*, 3. Buch / Kapitel 71, den Satz: „Si malum est, Deus est.“ Thomas argumentiert an dieser Stelle gegen die von Boethius gestellte Frage, woher das Böse komme, wenn es Gott gibt, und er fordert, die Widerlegung umgekehrt anzusetzen: „Wenn das Böse ist, ist Gott.“ Denn das Böse als Aufhebung der „Ordnung des Guten“ setze diese Ordnung und damit Gott voraus.<sup>23</sup> Kaschnitz bringt allerdings eine kleine, dafür umso schwerwiegendere Korrektur an diesem Thomas-Zitat an. Sie wandelt die *konditionale* in eine *kausale* Konjunktion um, wodurch ein „logisch und theologisch anfechtbarer Schlußsatz“<sup>24</sup> entsteht: „Weil das Böse ist / Ist Gott“. Mit dieser provozierenden Korrektur einer theologischen Autorität wird nicht nur auf die absurden Möglichkeiten einer rational argumentierenden Theologie hingewiesen, sondern das Gedicht hält damit auch das von ihm aufgeworfene Problem in der Schwebe und delegiert die Lösung an den Leser. Das bedeutet poetologisch gesehen, das Gedicht kann oder will keine fertigen Lösungen und Antworten geben, denen immer etwas Doktrinäres anhaftet und die, wie Günter Eich es formuliert hat, „der gelenkten Sprache“ der Macht angehören; die Dichtung muß vielmehr die Frage zu ihrem ureigensten Anliegen machen.<sup>25</sup>

Die persönlichen Erfahrungen und Konflikte des Südtiroler Autors N. C. Kaser mit der katholischen Kirche haben auch in seiner Lyrik ihren Niederschlag gefunden<sup>26</sup>, wie z. B. in dem folgenden *gebet der tante L.*<sup>27</sup>:

Gedichten von Marie Luise Kaschnitz. In: „Gott nicht gelobt“. Über Dichtung und Glauben. Hg. W. Böhme. Karlsruhe 1981, 43-67.

<sup>23</sup> Ebd. 57. Als Quelle käme laut Gajeks theologischem Gewährsmann B. K. Vollmann (Tübingen) auch noch das Werk *Der heilige Thomas von Aquin* von A. D. Sertillanges in der Übersetzung von Robert Grosche (Hellerau 1928) in Frage, wo es in einer Zusammenfassung mehrerer diesbezüglicher Stellen bei Thomas heißt: „Es ist unsinnig, Gott deshalb leugnen zu wollen, weil es das Übel gibt; man könnte eher das Gegenteil behaupten und sagen: wenn das Übel ist, so ist Gott.“ Vgl. ebd. 67, Anm. 21.

<sup>24</sup> Ebd. 59.

<sup>25</sup> Vgl. G. Eich, Rede zur Verleihung des Georg-Büchner-Preises (1959). In: ders.: *Gesammelte Werke*. Bd. 4. Frankfurt a. M. 1973, 443-455, hier 450.

<sup>26</sup> Vgl. dazu H. Poensgen: „Den Lauen speie ich aus“. Annäherung eines Theologen an Norbert C. Kaser. In: *Neuburger Kaser-Symposium. Mit unbekanntenen Briefen von Norbert C. Kaser*. Hg. v. E. Sauermann u. R. Selbmann. Innsbruck 1993, 27-45. Vgl. weiters E. Webhofer: „wie arg

gebet der tante L.

zu Gott der mich erfreut von  
jugend auf

wende leid von uns &  
das rheumatische

& schenke uns Dein heil

trockne seine doerre seele  
& sein bett

Herr erbarme Dich unser

antonius  
laß ihn so leicht frau  
finden wie mich keinen  
mann

Christus erbarme Dich unser

es waer zeit

& mit Deinem geiste

magdalena  
lock ihn aus dem ding  
(aus der partei)  
& fuehr ihm beim salz  
die hand

ehre sei Dir o Herr

franz  
lieb weiter die viecher  
insonder die katzen  
wie laß  
mir

wir haben sie beim Herrn

wende leid von uns  
& geselligkeit  
laß mich zu  
gnadenstaetten hin

denn das ist würdig & recht  
billig & heilsam

---

Dein/stachel“. Anmerkungen zur Bedeutung von „Religion“ und „Kirche“ in den Texten N. C. Kasers. In: sturzflüge 8 (1984) 17-21.

27 n. c. kaser, Gesammelte Werke. Bd. 1. Gedichte. Hg. S. P. Scheichl. Lesehilfen und Materialien von R. Huez. Innsbruck 1988, 24. In einer ersten Fassung des Gedichts fehlt noch die Kontrastierung mit den liturgischen Gebeten (ebd. 25).

<p>gib schlaf</p> <p>erhoer mein taubes geschrei zerlebt waer ich</p> <p>gib allen katzen futter wende ab das leid ich kann nichts ich bin nichts</p> <p>ein haufen unverstand</p>	<p>erloese uns von dem uebel</p> <p>lamm gottes gib uns den frieden</p> <p>aber sprich nur ein wort so wird meine seele gesund</p>
--	--

Kaser führt uns eine Beterin vor, die während des Gottesdienstes zwischen zwei Formen des Gebets hin- und hergerissen wird, zwischen ihren persönlichen stillen Bittgebeten, in denen sich die Sorgen des Alltags spiegeln, und den liturgischen Gebeten. Der Text wechselt zwischen diesen beiden Ebenen hin und her, die auch graphisch und stilistisch voneinander unterschieden sind und eine Kluft markieren: Das liturgische Gebet erscheint verfremdet, weil es nur fragmentarisch mitvollzogen wird – man könnte mit dem Beichtspiegel formulieren: Die Tante wohnt der Hl. Messe unandächtig bei. Es entsteht aber auf der anderen Seite der Eindruck, daß das stille Gebet das authentischere Beten ist und durch die Meßgebete ständig gestört wird. Auf diese Weise baut das Gedicht eine Dialogizität zum Bezugstext auf, die eine Kritik an den ritualisierten Formen des kirchlichen Gebets impliziert, eines Gebets, das an den Lebensproblemen der Beterin vorbeigeht und sie letztlich ihrer Selbsterniedrigung überläßt. Das Gedicht endet mit den Worten der Tante: „ein haufen/unverstand“.

### 3. Das „indifferente“ Gedicht: jenseits des Glaubens

Mit dem dritten Typus verlassen wir den Bereich einer Lyrik mit religiöser Thematik und wenden uns einer Form religiöser Intertextualität zu, bei der das Kriterium der „Referentialität“ nur minimal erfüllt ist, da der Prätext thematisch irrelevant wird. Damit ist das Kriterium der „Dialogizität“ eigentlich ausgeschaltet, denn es kann nur dann zur Anwendung kommen, wenn eine inhaltlich-thematische Auseinandersetzung mit dem Prätext gegeben ist. In den Gedichten, die diesem Typus zugeordnet werden können, gewinnen die Elemente des



Bezugstextes oder des Bezugssystems ausschließlich vom neuen Kontext her ihre semantische Funktion, sie verhalten sich also in bezug auf den Prätext semantisch indifferent. Vereinfacht ausgedrückt, könnte man sagen, der religiöse Bereich wird zum Bildspender für die Dichtung säkularisiert. Diesem Verfahren begegnet man in der Nachkriegslyrik häufig dort, wo diese zu Metaphern oder Chiffren tendiert und dabei auf den religiösen Bereich zurückgreift.

In dem Gedicht *Abel steh auf*<sup>28</sup> bedient sich Hilde Domin der biblischen Geschichte von Kain und Abel aus Gen 4, um zu einem Neubeginn im Umgang der Menschen miteinander aufzurufen. Sie verläßt dabei den theologischen Kontext der Bibel und paßt den Mythos der zeitgeschichtlichen Erfahrung an. Vor dem Hintergrund der Biographie der Dichterin kann dieser Appell nämlich auf das Verhältnis zwischen den aus dem Exil nach Deutschland zurückgekehrten Opfern und den im Land gebliebenen Tätern bezogen werden. Domin entwirft ein Wunschbild, in dem die Endgültigkeit der biblischen Geschichte aufgehoben ist: Abel soll aufstehen, damit Kain eine neue Chance erhält, damit er seinen Satz zurücknehmen und sagen kann: „Ich bin dein Hüter / Bruder / wie sollte ich nicht dein Hüter sein“. Das Gedicht steuert auf den zentralen Aufruf zu: „damit es anders anfängt / zwischen uns allen“, ein Aufruf, dessen Wichtigkeit Domin dadurch unterstreicht, daß sie ihn dem Gedichtband *Ich will dich* (1970) als Motto voranstellt.

Wenn es im Gedicht heißt: „*Ich* schreibe dies / *ich* ein Kind Abels“ [Hervorhebung d. Verf.], so unterstreicht Domin damit den autobiographischen Bezug. Sie selbst spricht von einem „Rückkehrergedicht“, in dem von der „zweiten Chance“ für ihre Landsleute, für Deutschland die Rede ist. „Vielleicht, fast sicher, verteidige ich darin meine Rückkehr vor mir selbst. Ich bin ja einer der gezählten Verfolgten, die wieder zuhause leben.“<sup>29</sup>

Diesem Verfahren, zeitgeschichtliche Erfahrungen in religiösen oder biblischen Bildern zu reflektieren, begegnet man in der deutschen Lyrik nach 1945 unter anderem auch bei Ingeborg Bachmann oder Paul Celan. Von theologischer Seite wurden solche Gedichte nicht selten religiös interpretiert.<sup>30</sup> Dabei wird jedoch die in unserer Typologie versuchte Grenzziehung verwischt. So etwa, wenn Ursula Baltz-Otto die Themen „Exil und Heimkehr“ bei Hilde Domin untersucht und vorweg feststellt: „Anthropologische Themen - authentisches Leben, Identitätssuche, Grenzerfahrungen - sind im Kontext dieser Biographie immer auch religiöse Themen.“ Damit wird ihre spätere differenzieren-

<sup>28</sup> H. Domin, *Ich will dich*. Gedichte. München 1981, 28f.

<sup>29</sup> H. Domin, *Gesammelte autobiographische Schriften*. München 1992, 251; 205.

<sup>30</sup> Vgl. z. B. H. Weber, *An der Grenze der Sprache. Religiöse Dimension der Sprache und biblisch-christliche Metaphorik im Werk Ingeborg Bachmanns*. Essen 1986.

de Feststellung, Domins „Abel steh auf“ sei „ein politisches Gedicht, ein Appell an die Brüderlichkeit unter den Menschen“, eingebnet.<sup>31</sup>

Wenngleich Christine Lavant zahlreiche Gedichte geschrieben hat, in denen sie sich mit religiösen Problemen auseinandersetzt, hat sie den biblisch-christlichen Bereich auch sehr intensiv als Metaphernreservoir benutzt, um existentielle Befindlichkeiten oder ihr poetologisches Selbstverständnis zu evokieren.<sup>32</sup> Im Gedicht „Kreuzzertretung – Eine Hündin heult“<sup>33</sup> zieht Lavant Motive aus der Passionsgeschichte und der Kreuzesliturgie heran, um das Leiden der geschundenen Kreatur darzustellen.

Kreuzzertretung! – Eine Hündin heult  
sieben Laute, ohne zu vergeben,  
abgestiegen in die Hundehölle  
wird ihr Schatten noch den Wurf verwerfen.

Oben bleibt der Vorhang ohne Reiß,  
nichts zerreißt um einer Hündin willen,  
und der Herr – er ließ sich stellvertreten –  
sitzt versponnen bei den ganz Vertrauten.

Auch die Toten durften nicht herauf!  
Vater, Mutter, – keines war am Hügel,  
und die Sonne hat sich bloß verfinstert  
in zwei aufgebrochne Augensternen.

Von der Erde bebte kaum ein Staub,  
nur ein wenig sank die Stelle tiefer,  
wo der Balg, dem man das Kreuz zertreten,  
sich noch einmal nach dem Himmel bäumte.  
Der Kadaver – da ihn niemand barg –

<sup>31</sup> U. Baltz-Otto, *Poesie wie Brot. Religion und Literatur: Gegenseitige Herausforderung*. München 1989, 57; 62. Eine klarere Trennung der Bereiche Religion und Literatur nimmt im Zusammenhang mit dem genannten Gedicht von Domin E. Tschurtschenthaler vor: „Damit es anders anfängt zwischen uns allen“. *Poesie als Herausforderung für eine erfahrungsbezogene Theologie – gezeigt in der Begegnung mit der Lyrik Hilde Domins*. Diplomarbeit. Innsbruck 1993.

<sup>32</sup> Vgl. dazu die grundlegende Arbeit von J. Strutz, *Poetik und Existenzproblematik. Zur Lyrik Christine Lavants*. Salzburg 1979. Vgl. weiters W. Wiesmüller, *Zur Adaptierung der Bibel in den Gedichten Christine Lavants*. In: *Die Bibel im Verständnis der Gegenwartsliteratur*. Hg. J. Holzner u. U. Zeilinger. St. Pölten 1988, 71-88.

<sup>33</sup> Ch. Lavant, *Die Bettlerschale. Gedichte*. Salzburg 1956, 72.

kraft der Schande ist er auferstanden,  
um sich selbst in das Gewölb zu schleppen,  
wo Gottvater wie ein Werwolf haust.

Der Vergleich mit der Passion Christi wird in der Weise angestellt, daß diese von der Leidenssituation der Hündin noch übertroffen wird. Im Unterschied zur Bibel steigert Lavant vor allem die Verlassenheit der Leidenden und unterstreicht die Sinnlosigkeit ihres Leidens. In diesem Gedicht herrscht absolute Hoffnungslosigkeit, von einer christlichen Perspektive der Leidensthematik bleibt nichts mehr übrig. Selbst Gisbert Kranz, der das Gedicht in seinen Bezügen zur Bibel sehr genau analysiert hat und ihm vom „Werkganzen“ der Autorin her doch einen „christlichen Kern“ zuschreibt, spricht davon, daß Lavant in diesem Text, isoliert betrachtet, die „biblische Sprache (wenn auch verfremdet)“ dazu benutzt, um einen „profanen Gehalt“ darzustellen.<sup>34</sup> Gekoppelt mit dem Leidens thema erscheint bei Lavant, wie hier auch, sehr häufig das poetologische Thema: Die heulende Hündin wäre demnach als Figuration der Dichterin zu verstehen, deren physischer und psychischer Leidensdruck eine wichtige Antriebsfeder für das Schreiben gewesen ist. Als letztes Beispiel für den Typus des indifferenten Gedichts sei ein experimenteller Text vorgestellt, ein Laut- bzw. Sprechgedicht von Ernst Jandl:

fortschreitende räude<sup>35</sup>

him hanfang war das wort hund das wort war bei  
gott hund gott war das wort hund das wort hist fleisch  
geworden hund hat hunter huns gewohnt

him hanflang war das wort hund das wort war blei  
flott hund flott war das wort hund das wort hist fleisch  
gewlorden hund hat hunter huns gewlohnt

schim schanflang war das wort schund das wort war blei  
flott schund flott war das wort schund das wort schist  
fleisch gewlorden schund schat schunter schuns gewlohnt

schim schanschlang schar das wort schlund schasch wort  
schar schlei schlott schund flott war das wort schund

<sup>34</sup> G. Kranz, Was ist christliche Dichtung? Thesen, Fakten, Daten. München 1987, 22ff, hier 24.

<sup>35</sup> E. Jandl, Gesammelte Werke. Bd. 1. Gedichte 1. Hg. K. Siblewski. Darmstadt 1985, 473.

schasch fort schist schleisch schleschlorden schund  
 schat schlunter schluns scheschloht

s\_-----\_c\_-----\_h  
 s\_-----\_c\_-----\_h  
 schllls\_-----\_c\_-----\_h  
 flottsch

Jandls Text zeigt das Interesse der Avantgarde an der Sprachthematik, ein Interesse, das auch vor der religiösen Sprache nicht haltgemacht hat. Im Gegenteil, es gibt eine Reihe von Beispielen, etwa unter den Texten der Wiener Gruppe, z. B. von Gerhard Rühm, die zeigen, daß sie sich in ihrer Reflexion über Sprache vom formelhaften und ritualisierten Sprechen der katholischen Liturgie inspirieren ließ.<sup>36</sup> Jandl demonstriert in seinem Gedicht „fortschreitende räude“ den Verfall der Sprache, auf den bereits der Titel mit seinem drastischen Bild verweist. Warum dieser Verfallsprozeß, der sich im Gedicht in fünf Phasen vollzieht, gerade anhand der ersten Worte des Johannesevangeliums vorgezeigt wird, begründet Jandl folgendermaßen:

Jeder Text hätte dazu benützt werden können, doch es mußte einer sein, an dem es uns betroffen und bestürzt macht, ihn Stufe um Stufe verrotten zu sehen. Den Beginn des Johannes-Evangeliums, seit Kindheit in meinem Denken, plötzlich vor mir zu haben, als das einzig mögliche Material für dieses Gedicht, war der Einfall, ohne den ein Gedicht nicht entsteht.<sup>37</sup>

### *Schlußbemerkung*

Die innerhalb des dritten Typus religiöser Intertextualität verwendeten Verfahrensweisen, für die in der Forschung Begriffe wie „Verweisungstechnik“ oder „Ersatz“<sup>38</sup>, „Um(be)setzung“<sup>39</sup> oder „Kontrafaktur“<sup>40</sup> geprägt worden sind, beu-

<sup>36</sup> Vgl. dazu W. Schmidt-Dengler, Das Gebet in die Sprache nehmen. Zum Säkularisationssyndrom in der österreichischen Literatur der siebziger Jahre. In: Österreich. Beiträge über Sprache und Literatur. Hg. Ch. Pankow. Universität Umea 1992, 45-62.

<sup>37</sup> E. Jandl, Das Öffnen und Schließen des Mundes. Frankfurter Poetik-Vorlesungen. Frankfurt a. M. 1985, 21.

<sup>38</sup> A. Schöne, Säkularisation als sprachbildende Kraft. Studien zur Dichtung deutscher Pfarrersöhne. Göttingen 1968, 287; 298.

<sup>39</sup> D. Mieth, Die „Umsetzung“ biblischer Sprache im Werk Ingeborg Bachmanns. In: Die Bibel im Verständnis der Gegenwartsliteratur (s. Anm. 32) 61-69.

<sup>40</sup> Th. Verweyen – G. Witting, Die Kontrafaktur. Vorlage und Verarbeitung in Literatur, bildender

ten also gleichsam das „kommunikative Potential“ des religiösen Prätextes aus, um eine eigene, von diesem unabhängige Botschaft zu vermitteln.<sup>41</sup> Es wird auf seiten des Autors zwar damit gerechnet, daß der Leser die Anspielungen erkennt und um deren Bedeutung im Bezugstext weiß, doch soll er natürlich deren neue Kontextualisierung nachvollziehen. Es ergibt sich daraus für unsere typologische Klassifizierung, die in erster Linie produktionsästhetisch ausgerichtet ist, d. h. die literarische Verfahrensweise und die Perspektive des Autors berücksichtigt, in diesem Fall das Problem, daß aus rezeptionsästhetischer Perspektive, also unter dem Gesichtspunkt der Wirkung des Textes auf die Leser, nicht auszuschließen ist, daß das Gedicht mit der Thematik des Prätextes in Verbindung gebracht wird: also bei Lavant mit dem Erlösungsthema, bei Domin mit Gottes Fluch und Strafe für den Brudermord in Gen 4. Und Jandls Gedicht könnte durchaus auch als blasphemische Verunstaltung einer der zentralen Botschaften des Christentums verstanden werden. Daß dies nicht von der Hand zu weisen ist, dafür spricht Jandls Mitteilung, daß dieses Gedicht „aus dem Manuskript *Laut und Luise* entfernt werden“ mußte, „damit dieses 1966 im katholischen Walter-Verlag in der Schweiz als Buch erscheinen konnte“<sup>42</sup>.

Eine solche Rezeption würde natürlich die von uns gezogene Abgrenzung „Jenseits des Glaubens“ aufweichen, womit sich eingestandenermaßen das Kriterium der „Referentialität“ als neuralgischer Punkt unserer Anwendung des Intertextualitätskonzepts von Pfister herausstellt, was auch an der Definition desselben liegen mag.

Wozu aber dieser Versuch einer Typologie im Hinblick auf die Leser vielleicht doch anregen könnte, wäre folgendes: Die unterschiedlichen Verfahrensweisen und Funktionen religiöser Intertextualität in der Literatur sollten differenzierter wahrgenommen werden, als dies oft geschieht. Einerseits ließen sich dadurch theologische Vereinnahmungen der Literatur hintanhalten, andererseits würde aber vielleicht auch manches, was von einem religiösen Horizont her auf den ersten Blick als provokant oder gar blasphemisch erscheint, als so nicht intendiert erkannt oder aber als ernsthafte Auseinandersetzung mit Religiosität im Spannungsfeld von ethischem Anspruch und gesellschaftlicher Praxis wahrgenommen und aufgegriffen werden.

---

Kunst, Werbung und politischem Plakat. Konstanz 1987.

<sup>41</sup> Vgl. ebd. 48.

<sup>42</sup> Jandl, Poetik-Vorlesungen (Anm. 37) 21.

## ZUR REZEPTION BIBLISCHER TEXTE IN DER LYRIK CHRISTINE BUSTAS

SUSANNE GILLMAYR-BUCHER

Die Auseinandersetzung mit biblischen Texten geschieht häufig wiederum in Form von Texten. Im Bereich der Glaubensverkündigung in Form von Erklärungen bis hin zu Meditationen, im Bereich der Wissenschaft als Kommentare und Studien, aber auch in der Literatur findet sich ein bedeutender Teil dieser Auseinandersetzung. All diese Texte zeigen eine Rezeptionsgeschichte der Bibel und weisen darauf hin, wie der/die jeweilige AutorIn einen biblischen Text verstanden und interpretiert hat und diesen weitergeben will. Im folgenden tritt dieser Prozeß der Interpretation eines Textes durch einen anderen Text in den Mittelpunkt des Interesses.

Die Fragestellung, die sich mit den verschiedenen Beziehungen zwischen Texten beschäftigt, wird oft unter dem Begriff „Intertextualität“ diskutiert<sup>1</sup>, einem Begriff, der in den späten 60er Jahren von Julia Kristeva geprägt wurde. Dabei ist die Fragestellung an sich nicht neu. Unter den Begriffen Parodie, Satire, Travestie, Zitat, Anspielung etc. wurden solche Beziehungen schon lange in der Literaturwissenschaft untersucht und klassifiziert.

Während es in der Theorie der Intertextualität einigermaßen unumstritten scheint, daß die Beziehung zwischen den Texten im Mittelpunkt des Interesses steht, so gibt es keinen Konsens darüber, welche Art von Beziehungen unter dem Begriff Intertextualität miteingeschlossen werden sollte. Der Spannungsbogen reicht von Intertextualität als allgemeine Eigenschaft von Texten, also etwas, das jedem Text zukommt, bis hin zur spezifischen Eigenschaft spezieller Texte, d. h. der Begriff wird auf explizite Bezüge zwischen einem Text und einem bestimmten Prätext bzw. Prätexten eingeschränkt.<sup>2</sup> Im folgenden beschränke ich mich auf diese Fragestellung im zweiten, eingrenzenden Sinn. In diesem engeren Sinn setzt Intertextualität voraus, daß zu einer gelungenen Kommunikation das Verstehen der Beziehungen zwischen den Texten notwendig dazugehört.

Ein Verstehen der Beziehungen beginnt mit dem Erkennen der Bezüge. Für eine explizite Untersuchung der Beziehungen zwischen den Texten ist es des-

---

<sup>1</sup> Vgl. M. Pfister, *Konzepte der Intertextualität*, 1ff.

<sup>2</sup> Pfister schlägt eine Vermittlung zwischen diesen den Extrempunkten vor in Form einer Skalierung. Die Möglichkeit dazu sieht er darin, daß „beide Modelle einander nicht ausschließen, vielmehr Phänomene, die das engere Modell erfassen will, prägnante Aktualisierungen jener globalen Intertextualität sind, auf die das weitere Modell abzielt“ (ebd. 25).

halb von Bedeutung, möglichst viele Bezüge zu erheben.<sup>3</sup> Broich spricht in diesem Zusammenhang von „Markierung“ der intertextuellen Bezüge, d. h. ein Autor kennzeichnet diese Bezüge, sei es mit Anführungszeichen, sei es drucktechnisch oder mit expliziten Verweisen, sodaß der Leser sie als beabsichtigt erkennen kann.<sup>4</sup> Jedoch ist eine solche Markierung kein notwendiges Element für das Zustandekommen von intertextuellen Bezügen. Vor allem bei Verweisen auf Literatur, deren Kenntnis allgemein vorausgesetzt wird, wie z. B. bei den als „Klassiker“ geltenden Werken, fehlen diese expliziten Hinweise oft. Die „Signalschwelle“<sup>5</sup>, die überschritten werden muß, damit etwas als Bezug identifiziert wird, ist dann vom jeweiligen Kenntnisstand der LeserInnen abhängig. Häufig fehlt die Markierung auch dann, wenn auf biblische Texte Bezug genommen wird. Die Erkennbarkeit sowie die Verstehbarkeit biblischer Anspielungen wird dann vorausgesetzt. Aber gerade in unserer Zeit, da die selbstverständliche Kenntnis von Bibeltexten stark nachläßt, ist dieses Erkennen der Bezüge zwischen literarischem und biblischem Text nicht immer gewährleistet.<sup>6</sup>

Betrachtet man den Prozeß, in dem diese Bezüge zwischen den Texten hergestellt werden, so kann dies aus der Perspektive des Autors als auch des Lesers geschehen.

Aus produktionsästhetischer Sicht ist klar, daß die Auseinandersetzung eines Autors mit den biblischen Texten sowie deren Interpretation in seine Literatur miteinfließen kann.<sup>7</sup> Aus rezeptionsästhetischer Sicht zeigt sich ein etwas komplexerer Prozeß. Die Auseinandersetzung der LeserInnen erfolgt zweifach, sowohl mit der Bibel als auch mit den literarischen Texten. Wird dabei eine Wechselwirkung zwischen biblischem und literarischem Text festgestellt, so folgt als eigenständig kreativer Akt ein neues Verständnis eines oder beider Texte.

Sollen die Beziehungen zwischen den Texten möglichst unabhängig vom Kenntnisstand der jeweiligen LeserInnen erhoben werden, so bietet der Computer als Arbeitsinstrument eine Möglichkeit, das Erkennen und Auffinden von Bezügen zu erleichtern. Mit Hilfe von Computerprogrammen können große

<sup>3</sup> Konstantinovic nennt es sogar die Aufgabe der Komparatistik, „alle jene Reminiszenzen in einem Text zu erhellen, die über unmittelbare Zitate oder versteckte Anspielungen auf die Bibel hinweisen, auf ihre Aussagen und Sujets, ihre Motive, ihre Gestalten“ (Konstantinovic, 22).

<sup>4</sup> Vgl. Broich, Formen der Markierung von Intertextualität, 31ff.

<sup>5</sup> Ebd. 44.

<sup>6</sup> D. h. das biblische Wissen, von dem ein Autor noch vor 30 Jahren ganz selbstverständlich ausgehen konnte, ist heute kaum mehr vorhanden.

<sup>7</sup> In diesem Zusammenhang ist es von Interesse, Informationen über die Autorin, ihr Verhältnis zur Bibel zu haben. So wissen wir von Christine Busta, daß sie sich intensiv mit der Bibel auseinandersetzte. Vgl. Hatzenbichler, 33. Sie zitiert dazu ein Gespräch mit der Lyrikerin vom 2.2.1977, in dem Christine Busta ihr Bibelstudium als „hineinknien“ bezeichnet.

Datenmengen in kurzer Zeit erhoben, verglichen und sortiert werden. Darüber hinaus ermöglicht der Einsatz von Computerprogrammen eine Beschränkung des Wissens, das jeder Leser mitbringt, das damit jeden Lesedurchgang bestimmt und in der Folge die Auswahl aus den grundsätzlich möglichen Interpretationen festlegt.<sup>8</sup> Die Daten können mit Hilfe von Computerprogrammen zunächst unabhängig von ihrer „Bedeutung“ analysiert werden, wodurch viele Elemente und Kombinationsmöglichkeiten deutlicher hervortreten. Erst in einem anschließenden Schritt ist es dann Aufgabe des Interpreten, die Befunde auf ihre Sinnhaftigkeit hin zu überprüfen und diese in den Prozeß der Auseinandersetzung mit den biblischen sowie den literarischen Texten miteinzubeziehen.

### *Eine computerunterstützte Analyse der Bezüge zwischen Texten*

Die erste Entscheidung, die getroffen werden muß, betrifft die Ebene, auf welcher der Vergleich stattfinden soll, denn davon hängt es ab, wie die Grunddaten aufbereitet werden müssen. Die folgenden Analysen wurden auf der untersten Ebene, dem Bereich der Wörter, durchgeführt. Hier lassen sich Zitate und Anspielungen, die über die Aufnahme eines bestimmten Wortschatzes hergestellt werden, erkennen.

### *Die Datenaufbereitung*

Mit der Datenaufbereitung wird jene Information festgelegt, nach der im Anschluß gesucht werden kann. Zunächst wird jedes Wort der Texte erfaßt und mit einer Referenz versehen, die eine eindeutige Zuordnung ermöglicht. Neben der konkreten Wortform wird dabei auch die Grundform des Wortes angegeben.

Probleme, die sich bei diesem Arbeitsschritt ergeben, betreffen zum einen die Frage nach der Bibelübersetzung. Nicht immer ist die persönliche Bibelausgabe, auf die sich ein Autor bezieht, bekannt, oder die entsprechende Übersetzung ist nicht in maschinenlesbarer Form zugänglich. Zudem muß auch damit gerechnet werden, daß die Bibeltexe durch die liturgische Verkündigung den AutorInnen bekannt wurden. Eine kleine Abhilfe schafft in diesem Fall eine großzügige Angabe der Grundformen, indem nicht nur die Grundform zu jedem Wort notiert wird, sondern ebenso einzelne umgangssprachliche Ausdrücke in den lyrischen Texten übertragen werden: z. B. flennen/weinen, rennen/laufen, aber auch Weib/Frau, um dem inzwischen geänderten Sprachgebrauch Rechnung zu tragen.<sup>9</sup> Zum zweiten bereitet auch der große Umfang der Daten Schwierigkeiten,

<sup>8</sup> Eine computerunterstützte Analyse fordert folglich auch eine explizite Angabe der Untersuchungs- und Auswahlkriterien und trägt damit dazu bei, die Interaktion zwischen den Texten sowie deren Interpretation transparenter zu machen.

<sup>9</sup> Zur Datenaufbereitung gehört bei den biblischen Texten auch noch die Erstellung einer Konkordanz.



vor allem im Hinblick auf den Arbeitsaufwand. Deshalb wurden im Rahmen dieser Untersuchung folgende Einschränkungen gemacht: Von den biblischen Texten wurde nur das Neue Testament berücksichtigt, von der Lyrik Christine Bustas wurden die Gedichte aus dem Gedichtband „Die Scheune der Vögel“ sowie 18 weitere Gedichte<sup>10</sup> aus anderen Gedichtbänden, die biblische Bezüge aufweisen, für einen Vergleich aufbereitet.

### *Befunde*

Die Befunderhebung und Beschreibung erfolgt auf drei Ebenen: den einzelnen Wörtern, den Wortkombinationen und den Bereichen.

### *Einzelne Wörter*

Die erste Fragestellung beschäftigt sich mit einzelnen Wörtern und fragt für jedes Wort des Gedichtes, ob es sich im Neuen Testament findet. Die Übereinstimmung der untersuchten Gedichte mit dem biblischen Wortschatz reicht dabei von 14% bis 92%, wobei der Durchschnitt bei 64% liegt. Das hohe Ausmaß an Übereinstimmungen beruht zum Teil auch auf den zahlreichen Wörtern, die sprachbedingt in den meisten Texten vorkommen, so Artikel, Konjunktionen, Pronomina etc. Um die Ergebnisse unabhängig von diesen Wörtern zu erheben, wurden in einem weiteren Arbeitsschritt nur jene Wörter gezählt, die weniger als 200mal im Neuen Testament vorkommen. Damit sind die meisten dieser für einen Vergleich zu allgemeinen Wörtern herausgefiltert. Das Ausmaß an Übereinstimmungen reicht jetzt von 4% bis zu 58%, bei einem Durchschnitt von 35%.

Auf dieser Ebene der Befunde heben sich vor allem jene Gedichte ab, die einen ganz anderen Wortschatz als das Neue Testament verwenden<sup>11</sup>; während umgekehrt aus einer hohen Übereinstimmung des Wortschatzes noch nicht auf zahlreiche Bezüge geschlossen werden kann.

---

danz, um den späteren Vergleich zu verkürzen.

<sup>10</sup> Du weisst nicht, wie müd ich schon bin; Magdalena berichtet; Nicht mich, sondern dich hast du verleugnet; Simon von Cyrene; Von der großen Bedürftigkeit; Vaterunserwald II; Lazarus mit den Hunden bei Abraham; aus: Der Himmel im Kastanienbaum.

Das andere Schaf; aus: Der Regenbaum.

Nach dem letzten Vaterunser; Fußwaschung; Zu Matthäus 6/24-34; Offener Brief; Die andere Heimkehr; Matthäuspassion; Nachwort zu einem Gleichnis; aus: Wenn Du das Wappen der Liebe malst.

Der Hahn; Der Fremde; Das Hündlein; aus: Das andere Schaf.

<sup>11</sup> So z. B. in dem Gedicht „In einem Märchenbuch“, in dem Märchen und deren spezifische Eigennamen den Wortschatz prägen.

Wertvolle Anhaltspunkte liefert dieser Untersuchungsschritt vor allem bezüglich einzelner Wörter. Ein Überblick über den gemeinsamen Wortschatz eines Gedichtes mit den dazugehörigen Verweisen auf die biblischen Texte erleichtert es, mögliche Beziehungen schneller zu erkennen und zu überprüfen. Auch bei Wörtern, die aus irgendeinem Grund im Gedicht auffallen, sei es aufgrund ihrer Stellung oder der Häufigkeit ihres Auftretens, bieten diese Ergebnisse einen Einblick über die Verwendung des entsprechenden Wortes in den biblischen Texten.

### *Wortkombinationen*

Die Frage, die sich an die Befunde der einzelnen Wörter anschließt, betrifft die Wortkombinationen. Gibt es Wortverbindungen oder biblische Redewendungen, die im Gedicht als Zitat aufgenommen werden und damit eindeutig einen Bezug zum entsprechenden Bibeltext herstellen?

### *Bereiche*

Neben den expliziten Aufnahmen in Form von Zitaten gibt es auf der Ebene der Wortschatzuntersuchung noch eine weitere Möglichkeit, biblische Anspielungen in einem Gedicht zu entdecken. So wird in diesem Arbeitsschritt nach einem Bereich innerhalb der biblischen Bücher gesucht, der auffallend viele gleiche Wörter wie das Gedicht beinhaltet. Für die folgenden Untersuchungen wurde der Bereich mit 200 Wörtern begrenzt und eine Mindestanzahl von fünf übereinstimmenden Wörtern festgesetzt.<sup>12</sup> In einem ersten Schritt werden auch Mehrfachvorkommen desselben Wortes bei diesen fünf übereinstimmenden Wörtern mitgezählt.<sup>13</sup> Die Anzahl der pro Gedicht gefundenen Bereiche reicht von 0 bis 540.<sup>14</sup> Scheidet man diese Mehrfachnennungen aus, gehen die Werte im Durchschnitt um 30% zurück, die gefundenen Bereiche pro Gedicht reichen

<sup>12</sup> Dabei wird jeder Bereich von 200 Wörtern innerhalb des Neuen Testaments erfaßt (der erste Bereich beginnt beim ersten Wort, der zweite Bereich beim zweiten Wort usw.) und untersucht, ob sich innerhalb dieses Bereiches irgendeine Kombination von fünf Wörtern des Gedichtes findet.

Auch für diesen Vergleich werden für die fünf übereinstimmenden Wörter nur jene herangezogen, die nicht öfter als 200mal im Neuen Testament vorkommen.

<sup>13</sup> Diese Ergebnisse verweisen dann auch auf Bibelstellen, bei denen ein Wort des Gedichtes im Mittelpunkt steht. So z. B. erscheint in den Ergebnissen zu dem Gedicht „Lazarus mit den Hunden bei Abraham“ ein Bereich, der nur aufgrund des 10maligen Vorkommens von *trösten* zustandekommt: 2Kor 1:3ff. Ein Bibeltext, der sich massiv mit dieser Thematik auseinandersetzt.

<sup>14</sup> Der Durchschnitt liegt mit 73 Bereichen recht hoch, doch wird dies relativiert, betrachtet man die Verteilung der Ergebnisse genauer: Die Hälfte aller untersuchten Gedichte weist Werte von 0-40 auf, für 33 Gedichte finden sich 40-100 Bereiche, für 15 Gedichte zwischen 100-200 und nur 12 Gedichte weisen mehr übereinstimmende Bereiche auf.

von 0 bis 354, wobei ein Großteil der Gedichte sehr wenige übereinstimmende Bereiche aufweist.<sup>15</sup>

Bei diesen Ergebnissen zeigt sich erstmals ein Unterschied zwischen den Gedichten des Gedichtbandes „Die Scheune der Vögel“ und jenen 18 Gedichten, die aufgrund ihrer offensichtlichen biblischen Bezüge ausgewählt wurden. Drei Viertel dieser Gedichte liegen in der oberen Hälfte der Ergebnisse. Dabei ergeben sich aber auch auf dieser Ebene der Befunderhebung die wertvollsten Hinweise bei der Analyse eines einzelnen Gedichtes, indem sie zahlreiche neue Möglichkeiten an Bezügen eröffnen.

Die Fülle von Daten, die sich bei diesem Untersuchungsschritt anhäuft, ist nun von der Interpretin zu sichten, auszuwählen und zu ordnen. Der erste Sichtungsdurchgang bringt erwartungsgemäß einiges an „unbrauchbarem“ Material, das sofort ausgeschieden werden kann. Es finden sich zahlreiche Kombinationen, die zu allgemein sind, um als Hinweise gewertet zu werden. Den verbleibenden Verweisen kann dann näher nachgegangen werden, indem der im Ergebnis ausgewiesene Bibeltext im jeweiligen Kontext nachgelesen wird und daraus dann eine Entscheidung getroffen wird, ob dieser biblische Text als Verweistext möglich ist und für ein Verständnis des Gedichtes herangezogen werden kann.

Dieser zum Teil sicherlich mühsame Prozeß verlängert die Rezeption des lyrischen Textes und verhindert so, daß vorschnell ein Ergebnis erreicht wird, indem z. B. ein Bezugspunkt gefunden wird, dieser in die Interpretation einfließt, aber nach weiteren möglichen Bezügen überhaupt nicht gefragt wird.

An einigen Beispielen soll gezeigt werden, welche Vielfalt an biblischen Texten mit diesen Untersuchungsschritten in den Blick kommt und so auch für eine Interpretation fruchtbar gemacht werden kann.

### DAS HÜNDLEIN

(Zu Matthäus XV./22-28 und Markus VII./24-30)

Ich bin das Hündlein aus dem Neuen Testament.  
 Ein Hühnerbein, ein magrer Schwanz von Fischen,  
 ein Brocken Brot fällt immer von den Tischen  
 der Tafelnden, die man die Kinder Gottes nennt.

---

<sup>15</sup> Durchschnitt 22, hier sieht die Verteilung im einzelnen folgendermaßen aus: 39 Gedichte weisen keinen Bereich auf, 41 einen bis zehn Vergleichsbereiche, 27 Gedichte zehn bis einhundert, sieben zwischen 100-200 und nur 2 Gedichte liegen darüber.

Ich bin das Hündlein, das ein jeder Köter kennt,  
 und das sie zausen, wenn sie es erwischen,  
 bin Freund den alten Bettlern in den Nischen  
 und wedle tröstlich, wo ein armes Kindlein flennt.

Wer selber nur verachtet durch die Straßen rennt,  
 fährt gern den stolzen Heuchlern einmal zwischen  
 die Beine, wenn sie hinter Sündern zischen,  
 die Leid und Scham geheim zu Aschenhäuflein brennt.

Ich bin das Hündlein aus dem Neuen Testament.  
 An allen Ecken sieht man frech mich pissen.  
 Doch in den Frommen regt sich das Gewissen,  
 wenn wo ein Weib in Nöten meinen Namen nennt.

Dieses Gedicht enthält im Untertitel einen expliziten Hinweis auf zwei Bibelstellen: Mt 15:22-28 und die parallele Überlieferung in Mk 7:24-30, damit ist der biblische Bezug als von der Autorin beabsichtigt ausgewiesen. Trotz der Hinweise geschieht die Befunderhebung zunächst noch unabhängig von diesen Verweisen.

Im Bereich der einzelnen Wörter fällt hier das Wort „Hund“ auf, das bereits im Titel entgegentritt. Im Gedicht spricht das lyrische Ich von sich als Hündlein aus dem Neuen Testament. Bibelstellen, in denen Hunde erwähnt werden, kommen insgesamt nur 11mal vor.<sup>16</sup> Das Bild, das sich aus diesen Texten ergibt, zeigt ein negatives Image dieser Tiere.<sup>17</sup> Umso auffälliger ist es in diesem Gedicht, daß sich das lyrische Ich als Hündlein zu erkennen gibt.<sup>18</sup>

Auch mit dem Wort „verachten“ werden einige Bezüge zu biblischen Texten hergestellt: So Mt 18:10 „Hütet euch davor, einen von diesen Kleinen zu verachten!“ und Joh 12:48 „Wer mich verachtet und meine Worte nicht annimmt“ als auch zu jenen Aussagen, die davon sprechen, daß der Menschensohn verachtet wird, z. B. Mk 9:12.

<sup>16</sup> Neben den im Untertitel genannten Texten kommen Hunde in der Erzählung vom armen Lazarus, Lk 16:21 sowie in sprichwortartigen Erwähnungen vor.

<sup>17</sup> So z. B. Mt 7:6 „Gebt nicht das Heilige den Hunden“; 2 Petr 2:22 „Der Hund kehrt wieder zu seinem eigenen Gespei“.

<sup>18</sup> Wiesmüller, 202, verweist auf einen Brief Bustas an Ludwig von Ficker vom 19. Dezember 1951, in dem sich Busta mit diesem Hündlein identifiziert. Diese Aussage der Autorin bringt eine weitere Dimension hinzu, die vor allem unter produktionsästhetischem Gesichtspunkt in eine Gedichtinterpretation einfließen kann.

Bei den Wortkombinationen fällt die dreimalige Wiederholung von *ich bin* auf, stets einleitend am Strophenbeginn. Im Neuen Testament finden sich solche Identitätsaussagen „Ich bin“ vorwiegend im Johannesevangelium von Jesus selbst.<sup>19</sup> Auch diese biblischen Identitätsaussagen erfolgen in bildhafter Sprache und werden weiter ausgeführt und erläutert.

„Kinder Gottes“: Diese Kombination findet sich vor allem in den neutestamentlichen Briefen, mit einer positiven Konnotation, es gilt als ehrenvolle Bezeichnung.<sup>20</sup> Im Gedichtzusammenhang allerdings klingt mit der Aufnahme dieses Titels Kritik an.

Von den Bereichen sollen einige erwähnt werden, die zusätzlich zu den im Untertitel ausgewiesenen biblischen Texten wichtig sind.

„Brot“ – „Fisch“ – „Reste“: Mit den Wörtern in dieser Zusammenstellung klingen die Erzählungen der Brotvermehrung an.<sup>21</sup>

Auch die Kombination „Straße-Bettler“ weist auf ein biblisches Szenarium: Mk 10:46: „saß an der Straße ein blinder Bettler, Bartimäus“<sup>22</sup>.

Ebenso „Straße-Heuchler“, die öffentliche Frömmigkeit wird angeprangert: Mt 6:5 „Wenn ihr betet, macht es nicht wie die Heuchler. Sie stellen sich beim Gebet gern in die Synagogen und an die Straßenecken“<sup>23</sup>.

Die Anklänge an die im Untertitel erwähnten Bibelstellen rahmen das Gedicht ein, sie finden sich in der ersten Strophe sowie den letzten beiden Zeilen der vierten Strophe. Hier ist der Bezug zur Erzählung der Heilung der Tochter einer syrophönizischen Frau deutlich.

In der zweiten und dritten Strophe des Gedichtes finden sich weitere typisch biblische Bilder, die in ihrer Verwendung im Gedicht im Einklang mit den biblischen Texten stehen. Dabei werden jedoch durch die neue Kombination im

---

<sup>19</sup> Joh 6:35 „Ich bin das Brot“ des Lebens / 6:41,48  
6:51 Ich bin das lebendige Brot, das ... Wer von diesem Brote isst ...  
8:12 Ich bin das Licht der Welt. Wer mir nachfolgt ...  
10:9 Ich bin die Tür, wer durch mich hineingeht ...  
10:14 Ich bin der gute Hirt; ich kenne die Meinen ...  
11:25 Ich bin die Auferstehung und das Leben ...  
12:46 Ich bin das Licht, das in die Welt gekommen ist ...  
14:6 Ich bin der Weg, und die Wahrheit und das Leben ...  
15:1 Ich bin der wahre Weinstock, ihr seid die Reben. Wer in mir bleibt ...

<sup>20</sup> So z. B. Röm 8:16,17,21; 9:11; Phil 2:15; 1Joh 2:14; 3:1,2,10; 5:2.

<sup>21</sup> Mt 14:13-21; 15:32-39; Mk 6:30-44; 8:1-9; Lk 9:10-17; Joh 6:1-14.

<sup>22</sup> Vgl. auch Mt 20:30; Lk 18:35.

<sup>23</sup> Ebenso: Mt 23:7: „Auf den Straßen und Plätzen lassen sie sich gern grüßen“; Mk 12:38: „Nehmt euch in acht vor den Schriftgelehrten! Sie gehen gern in langen Gewändern umher, lieben es, wenn man sie auf den Straßen und Plätzen grüßt.“

Gedicht die bekannten Assoziationen aufgebrochen und die biblische Botschaft neu und pointiert dargestellt.

In eine Randfigur aus einem sprichwörtlichen Vergleich – das Hündlein –, wird mit den „Ich bin“-Aussagen Autorität gelegt, die das Verhalten dieses Hündleins aufwerten, als relevantes Verhalten zeigen. Verstärkt wird dieser Eindruck noch mit den Anklängen an die Bettler: „Jesus hilft“, parallel dazu im Gedicht „das Hündlein tröstet“, sowie die negative Reaktion auf die Heuchler: „Jesus warnt vor ihnen“, „das Hündlein fährt ihnen zwischen die Beine“. Damit werden auch die letzten beiden Zeilen des Gedichts neu und provokant hervorgehoben, betonen sie doch das in Mt 15:22 angesprochene „Lernen“ oder „Umdenken“ Jesu, der sein ablehnendes Verhalten erst auf die Argumentation der Frau hin ändert.

**LAZARUS MIT DEN HUNDEN BEI ABRAHAM**  
(Zu einem ungemalten Wandbild)

Langsam erkenn ich dich:  
Du bist Abraham, der mich tröstet.  
Du bist der wirklich gewordne Verheiße.  
Ich hab dich nicht mehr erwartet.  
Zeitlebens vor den Häusern der Prasser –  
hingekauert auf steinernen Stufen –  
hab ich zu glauben und hoffen verlernt.

Ich mache mich schmal in deinem Schoß,  
daß auch Platz für die Hündlein bleibt,  
die Hunger und Brot mit mir teilen.  
Seltsam ist ihre Treue:  
Sie knurren nicht, wenn ihre Peiniger  
einmal selber im Elend jammern,  
sie winseln mit und beginnen wachsam traurig zu wedeln.  
Ich habe von ihnen gelernt.

Abraham, du Guter, du hast  
meine Tränen gesammelt  
und gereinigt vom Salz.  
Meine Augen quellen vom Wasser der Freude.  
Gib davon auch dem armen Prasser –  
den einen Tropfen, nach dem er jetzt schreit.  
Er ist so genügsam geworden.

Laß ihn nicht ewig dürsten!  
 Laß gelten, daß er's erlernt hat!

Ich habe noch nicht vergessen,  
 wie bitter, wie schrecklich es ist.

In diesem Gedicht findet sich kein expliziter Verweis auf eine Bibelstelle. Die Signalschwelle dafür, dieses Gedicht in Zusammenhang mit biblischen Texten zu verstehen, dürfte jedoch mit der Nennung des Namens Abraham bei vielen LeserInnen überschritten sein.

Von den einzelnen Wörtern tritt hier das Wort „Abraham“ hervor. Dieser Eigenname findet auch im Neuen Testament häufig Erwähnung, als jener Mann, mit dem die Geschichte und die Auserwählung Israels begann.<sup>24</sup>

Auffallende Wortverbindungen finden sich in diesem Gedicht keine.

Bei den Ergebnissen der Bereiche tritt eine direkte Bezugsstelle hervor, Lk 16:19-31, die Erzählung vom reichen Mann und dem armen Lazarus.<sup>25</sup>

Deutlich wird bei diesen Ergebnissen ebenso, welche Glaubenthemen mit Abraham verbunden werden. Abraham als der Vater im Glauben (bei Paulus), als der Garant der Verheißung, auf den die Menschen ihre Hoffnung setzten.<sup>26</sup> Darüber hinaus werden wichtig:

„erwarten-erhoffen“: Lk 6:33-36 „Ihr aber sollt eure Feinde lieben und sollt Gutes tun und leihen, auch wo ihr nichts dafür erhoffen könnt. Dann wird euer Lohn groß sein.“ (Lk 6:35)

„Hunger-Durst-Tränen“: Offb 7:16-17 „Sie werden keinen Hunger und keinen Durst mehr leiden. [...] Denn das Lamm [...] wird sie weiden und sie zu den Wassern der Lebensquellen führen; und Gott wird jede Träne abwischen von ihren Augen“<sup>27</sup>.

„Brot teilen“: Neben den Brotvermehrungserzählungen klingt 1Kor 11:21,33 an, eine Zurechtweisung hinsichtlich des gemeinsamen Mahles.

Das Gedicht beginnt in der ersten Strophe am Ende der biblischen Erzählung Lk 16:19-31, es erzählt sie aus einer anderen Perspektive, der des Lazarus. In der zweiten Strophe folgt ein Rückblick auf seine frühere Lebenssituation. Im Unterschied zur biblischen Erzählung, in der die Hunde die Geschwüre des Armen lecken, werden sie im Gedicht aktiver dargestellt, sie teilen mit Lazarus.

<sup>24</sup> So hat z. B. Abraham seinen Platz im Stammbaum Jesu bei Mt 1:2.

<sup>25</sup> Die Gegenüberstellung der Begriffe „arm“ und „reich“ wird ebenso in Jak 2:1ff thematisiert und vor einem parteiischen Urteil zwischen Arm und Reich gewarnt.

<sup>26</sup> Abraham-Glaube (Gal 3:6, 29), Abraham-Verheißung (Röm 4:9, Hebr 5), Abraham-Vater (Mt 3:9, Joh 8:28).

<sup>27</sup> Vgl auch Jes 6:1; 49:10. Von dem Heil, das am Ende bereitsteht, spricht auch 1 Petr: 3-9.

Auffallend ist, daß auch hier das Verhalten der Hunde als Vorbild hingestellt wird, ein Verhalten, das sonst nur von Menschen gefordert wird. Damit geht das Gedicht bereits über die Parallelen zur biblischen Erzählung hinaus. Die dritte Strophe führt zurück in den aktuellen Zustand im Schoß Abrahams, die Verheißung ist eingelöst. Weiterhin aus der Perspektive des Lazarus wird das aus der Bibel bekannte Geschehen dargestellt. Im Gedicht ist es Lazarus, der die Geschehnisse wahrnimmt und eine Aufforderung aussprechen kann. Damit führt er die biblische Erzählung in eine andere Aussagerichtung weiter: Betont wird nicht mehr die gerechte Strafe, sondern die Barmherzigkeit.

So schafft auch in diesem Gedicht die Kombination verschiedener biblischer Motive eine neue Aktualisierung, hier nicht verstärkend, sondern im Sinne einer neuen Deutung. Über die direkten Bezüge zu Lk 16:19-31 hinaus erweist sich in der Gesamtintention des Gedichtes die Anspielung auf Lk 6:35ff als stärker. Die endzeitliche Gerechtigkeit, die in all ihrer Schärfe in der biblischen Erzählung vom reichen Mann und Lazarus zum Ausdruck kommt, wird durch die Weitererzählung in dem Gedicht gemildert und mündet in die in anderen Texten zur Sprache kommende Forderung nach Barmherzigkeit; „seid barmherzig, wie es auch euer Vater ist“ (Lk 6:36).

Neben Gedichten mit so eindeutigen biblischen Bezügen finden sich auch in Gedichten des Gedichtbandes „Die Scheune der Vögel“ immer wieder Verweise auf biblische Texte. Zwei Beispiele für die je unterschiedlichen Bezüge sind die folgenden beiden Gedichte (aus Platzgründen verzichte ich hier auf die vollständige Wiedergabe der Gedichte und führe nur die wichtigen Textstellen an):

#### UNTER VENEDIGS WÄSCHELEINEN

Doch wer sucht den Fisch, der das Wunder genährt,

[...]

Man schreitet auf Wasser und betet nicht,  
man geht nach Torcello zum Jüngsten Gericht  
und fürchtet für nichts als das Bündel  
verdreckerter Banknoten.

Hier sind es vor allem einzelne, blitzlichtartige Bezüge zu biblischen Texten. Deutlich sind die Verweise auf die Brotvermehrungserzählungen sowie auf Mt 14:23, den Gang über das Wasser. Weitere Anklänge gibt es über „fürchten“ zu Lk 12:4ff: „Fürchtet euch nicht [...] Ich will euch zeigen, wen ihr fürchten sollt [...]“; die Relation dessen, wovor sich die Menschen fürchten im Bezug zur Bedeutung der Gefahrenquelle über die unmittelbare Gegenwart hinaus, ist auch Thema des Gedichtes.



„Wunder-Gericht“ zu Mt 11:20ff, eine Drohrede gegen Städte, welche die in ihnen vollbrachten Wunderwerke ignorieren und damit das Gericht heraufrufen. Diese Gleichgültigkeit gegenüber dem göttlichen Handeln wird ebenfalls im Gedicht aufgegriffen.

## DIE DRACHIN

Mondelang hörten wir nichts  
als ein seltsames Singen:  
[...]  
Aber dann kam eine Nacht,  
da es jählings verstummte,  
und wir erwachten furchtsam  
und hörten die Rufe der Wächter  
gellen und sahen die Lichter  
eins nach dem andern erlöschen  
zwischen den brüchigen Säulen  
des Heiligtums über dem Hafan.  
Nachher wurde berichtet,  
ein Wesen, halb Weib und halb Drache,  
sei vom Meer hergeflogen  
und habe sich auf die Altäre  
niedergestürzt und gierig  
die brennenden Lichter verschlungen,  
dann sei's durch die Lüfte entwichen,  
Sonst geschah uns kein Leides.  
Doch wir rüsteten Waffen,  
bangend um Wachs und Dochte,  
und kauerten krumm im Dunkel,  
erneutem Raube zu wehren,  
Uns zu Füßen das Meer  
schwoll von geheimer Klage,  
aber wir blieben taub  
und hörten es erst, als es schwieg,  
Da lag die Drachin erschlagen  
auf blutigen Tempelstufen  
und keiner kannte den Täter,  
denn alle waren besudelt,  
Wir sahen nur ihren Mund,  
der kindlich und unversehrt war,

ohne die Spur eines Frevels,  
 In ihren brechenden Augen  
 fanden wir unsere heiligen  
 Lichter wieder, gerettet,  
 hinter uns aber lagen  
 Altar und Säule  
 zertrümmert. [...]

Dieses Gedicht bezieht sich nicht auf einen bestimmten Bibeltext, greift dafür aber zahlreiche biblische Motive auf, von deren Fülle hier nur einige angesprochen werden.

So treten vor allem die Bilder der apokalyptischen Reden hervor, z. B. Lk 21:23, Apg 2:16ff. Das „seltsame Singen“, mit dem das Gedicht begonnen wird, stellt einen Bezug zu Offb 14:2ff her. Auch die bereits im Titel genannte „Drachin“ ist hier einzuordnen. In der Bibel wird zwar nie von einem weiblichen Drachen gesprochen, aber die Gegenüberstellung von Drache und Frau ist ein bekanntes Motiv; in Offb 12 stehen sich Drache und Frau als Kontrahenten gegenüber. Der Kontrast „böse – gut“ wird im Gedicht vereint in „halb – halb“, und dadurch wird die plakative Kontrastierung aufgebrochen. Die Vernichtung der Drachin im Gedicht ist kein Anlaß zur Freude, vielmehr enthält dies eine Anklage, wie sie auch in Mt 23:13ff hörbar ist, in den Wehe-Rufen gegen die Schriftgelehrten und Pharisäer, die ihren falschen Übereifer anprangern. In diesem Zusammenhang kann auch die Lichtsymbolik, als Zeichen der Anwesenheit Gottes (so z. B. Joh1; 1Joh 1:7) verstanden werden. Die Taten, die diese Anwesenheit sicherstellen sollen, bringen jedoch den endgültigen Verlust. Deutlich ist der Bezug in Mt 23:35, wenn vom vergossenen Blut der Propheten die Rede ist. „So wird all das unschuldige Blut über euch kommen, das auf Erden vergossen worden ist [...] bis zum Blut des Zacharias [...] den ihr im Vorhof zwischen den Tempelgebäuden und dem Altar ermordet habt.“<sup>28</sup>

Deutlich tritt ferner der Bezug zu Offb 18:21-23 hervor, jener Text, der von der Vernichtung der großen Stadt Babylon spricht „Die Musik von Harfenspielern und Sängern [...] hört man nicht mehr in dir [...] Das Licht der Lampe scheint nicht mehr in dir [...]“ In dieser tristen Stimmung endet dann auch das Gedicht.

<sup>28</sup> Auch von der Stadt Babylon in Offb 18:24 findet sich eine ähnliche Aussage. Eine andere Anspielung ausgehend vom Blut-Altar weist zurück auf den Blutritus bei dem Bundesschluß (Hebr 12:24, Ex 24:6f), aber auch auf die Schlachtopfer Lev 7:2; 8:15; Blut zur Sühne versprengt.

*Zusammenfassung*

Die Fülle an möglichen biblischen Bezügen, wie sie mit einer automatisierten Befunderhebung erzeugt wird, fordert eine Auswahl und dazu je neue Auseinandersetzungen mit verschiedenen biblischen Texten im Bezug zum Gedicht, dem Abwägen der je neu sich öffnenden Möglichkeiten und Varianten, und ermöglicht und ermuntert zu mehreren interpretatorischen Ansätzen.

Die Fülle an möglichen biblischen Bezügen weist auch auf die kunstvolle Verknüpfung und Neuzusammensetzung biblischer Stoffe in der Lyrik von Christine Busta<sup>29</sup>, bewahrt damit vor einer schnellen Interpretation und ermöglicht darüber hinaus, die Rezeption biblischer Stoffe in dieser Lyrik in der Interpretation weiterzuführen.

**Zitierte Literatur:**

Gedichtbände von Christine Busta:

Der Regenbaum. Wien 1951.

Die Scheune der Vögel. Salzburg 1968.

Das andere Schaf. Gedichte und Prosa. Eingeleitet und ausgewählt von Viktor Suchy. Graz 1959.

Wenn Du das Wappen der Liebe malst. Salzburg 1981.

Der Himmel im Kastanienbaum. Salzburg 1989.

Broich, Ulrich, Pfister, Manfred. Intertextualität. Formen, Funktionen, anglistische Fallstudien. Tübingen 1985.

Hatzenbichler, Ilona. Motive und Themen in der Lyrik Christine Bustas. Diss. masch. Graz 1979.

Konstantinovic, Zoran. Die Nachwirkungen der Bibel als Problem der Vergleichenden Literaturwissenschaft. In: Die Bibel im Verständnis der Gegenwartsliteratur. Hg: Holzner, Johann, Zeilinger, Udo. St. Pölten, Wien 1988.

Wiesmüller, Wolfgang. Das Gedicht als Predigt. Produktions- und rezeptionsästhetische Aspekte biblischer Motivik in Gedichten von Christine Busta. In: Sprachkunst. Beiträge zur Literaturwissenschaft. Jahrgang XX/1989. 199-226.

---

<sup>29</sup> Zu den Um- und Neugestaltungen von biblischen Texten bei Busta s. Wiesmüller, 204.

**„DIE DIDAKTISCHEN FORMEN ZERDENKEN,  
BIS SICH MYTHISCHE ERGEBEN“**  
DER DICHTER ALS MYTHEN- UND RELIGIONSSTIFTENDE FIGUR  
BEI PETER HANDKE<sup>1</sup>

ANDREAS MEIER

Wenn es auch wenig opportun erscheint, ein kaum den Cellophanhüllen der Buchhändler entschlüpftes und somit eventuell noch wenig bekanntes Werk zum Ausgangspunkt eines literaturwissenschaftlichen Beitrags zu machen, so eignet sich Peter Handkes seit Oktober 1994 vorliegender Roman *Mein Jahr in der Niemandsbucht* bereits vor dem Abflauen der im Falle Handkes immer heftigen literaturkritischen Kämpfe vorzüglich als Annäherung an für Handkes Schreiben charakteristische Denkfiguren, Bilder und Motivgruppen. Das *Märchen aus der neuen Zeit*, so der Untertitel seines mit annähernd 1100 Seiten bislang umfangreichsten Werkes, konfrontiert den Leser einleitend mit kunstreichen Versuchen der Lektürelenkung. Charakteristisch hierfür erscheint das zum poetischen Programm umgebogene, dem Jakobusbrief entlehnte Motto: „Werdet aber Täter des Wortes und nicht bloß Hörer“ (Jak 1,22; JN, 5). Denn poihantai logou begreift in der Interpretation Handkes mehr die eigene durch die textliche

---

<sup>1</sup> Zitiert wird nach folgenden Ausgaben:

Der kurze Brief zum langen Abschied, Frankfurt am Main, Suhrkamp 1974 (st 172; EA Frankfurt am Main 1972) [= BA].

Wunschloses Unglück, Erzählung, Frankfurt am Main, Suhrkamp 1974 (st 146; EA Salzburg 1972) [= WU].

Die Stunde der wahren Empfindung, Frankfurt am Main, Suhrkamp 1978 (st 452; EA Frankfurt am Main 1975) [= SWE].

Langsame Heimkehr, Erzählung, Frankfurt am Main, Suhrkamp 1984 (st 1069; EA Frankfurt am Main 1979) [= LH].

Die Lehre der Sainte-Victoire, Frankfurt am Main, Suhrkamp 1984 (st 1070; EA Frankfurt am Main 1980) [= LS-V].

Die Geschichte des Bleistifts, Frankfurt am Main, Suhrkamp 1985 (st 1149; EA Salzburg 1982) [= GB].

Phantasien der Wiederholung, Frankfurt am Main, Suhrkamp 1983 (st 1168) [= PW].

Nachmittag eines Schriftstellers, Erzählung, Frankfurt am Main, Suhrkamp 1989 (st 1668; EA Frankfurt am Main 1987) [= NeS].

Die Abwesenheit, Ein Märchen, Frankfurt am Main, Suhrkamp 1990 (st 1713; EA Frankfurt am Main 1987) [= A].

Versuch über die Müdigkeit, Frankfurt am Main, Suhrkamp 1989 [= VM].

Versuch über die Jukebox, Erzählung, Frankfurt am Main, Suhrkamp 1990 [= VJ].

Versuch über den geglückten Tag, Ein Wintertagtraum, Frankfurt am Main, Suhrkamp 1991 [= VT].

Mein Jahr in der Niemandsbucht, ein Märchen der neuen Zeit, Frankfurt am Main 1994 [= JN].

Herkunft des Mottos in einen religiösen Kontext gestellte literarische Tätigkeit als die im Sinne des Jakobus verstandene praktizierte Frömmigkeit; als Leseanleitung auch nicht zu übersehen die ironische Verbeugung vor Kafka zu Beginn des Romans:

Einmal in meinem Leben habe ich bis jetzt die Verwandlung erfahren. [...] Plötzlich fand sich an meiner Stelle kein Mensch mehr, statt dessen ein Auswurf, für den es, im Unterschied zu der bekannten Alt-Prager Grotteske, nicht einmal die Flucht in die wenn auch noch so schrecklichen Bilder gab. (JN, 11)

Auch der Name des Protagonisten, der aus Handkes *Stunde der wahren Empfindung* seit 1975 bekannte Gregor Keuschnig, setzt das Spiel mit Kafka-Allusionen fort. Diese wahrhaft „kafkaesken“ Aperçus bergen ferner eines der zentralen Motive Handkes: das Moment einer inneren Wandlung als existenzhellende Erfahrung. „Ich habe damals die Verwandlung erlebt. Sie hat mir gefruchtet wie nichts zuvor. [...] Durch sie weiß ich, was Dasein ist.“ (JN, 13)

Wenn Handke sein *Jahr in der Niemandsbucht* gleich einleitend zudem mit einer Variante des Unsagbarkeitstopos, des Unbildbarkeitstopos, kombiniert, da „nicht einmal die Flucht in die wenn auch noch so schrecklichen Bilder“ (s. o.) mehr möglich ist, so formuliert er hier Grenzen literarischen Erzählens, die bei der Suche nach dem „gesetzgebenden Augenblick“ (LH, 177), wie dieses Moment in der *Langsamen Heimkehr* (1979) heißt, erreicht werden. Solche Momente innerer Bewußtwerdung und der sie vorbereitende Wandlungsprozeß prägen auch andere frühere Werke wie die *Stunde der wahren Empfindung* (1975). Hiervon ausgehend möchte ich in drei Schritten die These aufstellen, daß sich in Handkes Werk Bildbereiche analysieren lassen, die sowohl einen Zugriff auf die Poetik Handkes als auch auf sein dichterisches Selbstverständnis erlauben. Zunächst gilt es, als argumentative Basis, zwei motivische Ketten zu entwickeln, die ich in Anlehnung an in der Handke-Forschung bereits eingeführte Termini als „epiphanes Moment“<sup>2</sup> und „Wanderungs-Motiv“ beschreiben möchte. Hiervon ausgehend, läßt sich zweitens demonstrieren, wie gerade diese beiden Imaginationsfelder sein häufig monierend konstatiertes Pathos mit einem literarischen Verkündigungsgestus begründen. Handkes immer wieder im Kontext postmoderner Kultur diskutierte Literatur<sup>3</sup> erweist sich abschließend zu-

<sup>2</sup> Vgl. M. Stern, Zwischen Mythos, Mystik und Verzicht, Peter Handkes neues Schreiben, in: Schweizer Monatshefte, 68 (1988), 835-848, hier 844; R. G. Renner, Peter Handke, Stuttgart 1985, 120.

<sup>3</sup> Vgl. u. a. R. G. Renner, Die postmoderne Konstellation, Theorie, Text und Kunst im Ausgang der Moderne, Freiburg 1988, bes. 369-387. Zur Konjunktur Handkes als Zeugen eines Postmoderne-Diskurses vgl. auch N. Gabriel, Neoklassizismus oder Postmoderne? Überlegungen

mindest in diesem Punkt dem romantischen Begriff<sup>4</sup> einer Kunstreligion eng verwandt und offenbart die spezifisch aporetische Struktur einer erzählerischen Missionierung nach dem Verlust metaphysischer Verbindlichkeit.<sup>5</sup>

„Epiphanes Moment“ und „Wanderungs-Motiv“

Die Erzählung *Wunschloses Unglück* gilt mit dem ebenfalls 1972 erschienenen *Kurzen Brief zum langen Abschied* gemeinhin als „Tendenzwende“ in Handkes Werk<sup>6</sup>, als Rückkehr zu einem traditionellen an Lebensläufen orientierten Erzählen.<sup>7</sup> Bei der Darstellung des biographischen Materials steht jedoch nicht die „Ordentlichkeit eines üblichen Lebenslaufschemas“ (WU, 48) im Vordergrund, sondern die „sprachlosen Schrecksekunden“, die Momente, „in denen das Bewußtsein vor Grausen einen Ruck macht“ (WU, 47). Die Erfahrung einer Durchbrechung des alltäglichen Zeitflusses weist im *Kurzen Brief zum langen Abschied* auf eine in herausgehobenen Momenten aufscheinende „andere Zeit“:

Diese andere Zeit bedeutete nicht etwa die Zukunft oder die Vergangenheit, sie war ihrem Wesen nach eine ANDERE Zeit als die, in der ich sonst lebte und in der ich vor und zurück dachte. Es war ein durchdringendes Gefühl von einer ANDEREN Zeit, in der es auch andere Orte geben mußte als irgendwo jetzt [...] Das Gefühl, so schnell es verging, war andererseits doch so schneidend und schmerzhaft, daß es noch nachwirkte [...]. (BA, 25)

In der *Stunde der wahren Empfindung*<sup>8</sup> signalisiert ein als „komplizierter Seelenbruch“ beschriebenes Erlebnis dieses Aufscheinen einer neuen Bewußtsein-

zu Form und Stil von Peter Handkes Werk seit der Langsamen Heimkehr, in: MAL 24 (1991), 99-109; I. Hoesterey, Postmoderner Blick auf österreichische Literatur: Bernhard, Glaser, Handke, Jelinek, Roth, in: MAL 23 (1990) Heft 3/4, 65-76; H. Herwig, Postmoderne Literatur oder postmoderne Hermeneutik? Zur Theorie der Interpretation zeitgenössischer Literatur am Beispiel von Peter Handke, Botho Strauß, Bob Perelman und Nicolas Born, in: Kodikas 23 (1990) 225-244.

<sup>4</sup> Vgl. hierzu auch Handkes Aufsatz *Die Literatur ist romantisch*, Berlin 1967.

<sup>5</sup> Vgl. W. Weiss, Religiöse Motive, Poetik des Fragens bei Peter Handke, in: Sprachkunst 20. 1989 (1990), 227-235, hier 235.

<sup>6</sup> Vgl. A. Haslinger, Peter Handke, Jugend eines Schriftstellers, Salzburg 1993, 130; ähnlich Renner 1985 (s. Anm. 2), 84; vgl. ferner auch: R. G. Renner, Peter Handke, in: H. Steinecke (Hg.), Deutsche Dichter des 20. Jahrhunderts, Berlin 1994, 857-870, hier 857.

<sup>7</sup> Vgl. bes. J. Jacobs – M. Krause, Der deutsche Bildungsroman, Gattungsgeschichte vom 18. bis zum 20. Jahrhundert, München 1989, 233-235.

<sup>8</sup> Über den Vornamen des Protagonisten hinaus weist auch das zu Beginn des Romans aufgefächerte Traumerlebnis auf Kafka als motivische Quelle hin; vgl. hierzu auch P. Pütz, Peter Handke, Frankfurt am Main 1982, 33.

sebene Gregor Keuschnig: „Es knisterte in ihm, dann stürzte alles durcheinander“ (SWE, 31). Keuschnig verliert den naiven Weltzusammenhang der Zeichen<sup>9</sup>, alles wird mit geheimen Botschaften aufgeladen, die sich Keuschnig in die Wirklichkeit aufhebenden Momenten offenbaren:

Er hatte ein Erlebnis – und noch während er es aufnahm, wünschte er, daß er es nie vergessen würde. Im Sand zu seinen Füßen erblickte er drei Dinge: ein Kastanienblatt; ein Stück von einem Taschenspiegel; eine Kinderzopfspange. Sie hatten schon die ganze Zeit so dagelegen, doch auf einmal rückten diese Gegenstände zusammen zu Wunderdingen. (SWE, 81)

Jedoch bleibt Keuschnig nicht beim parzivalesken Erstaunen über diesen Vorgang in ihm stehen. Das Erkennen der Zeichenhaftigkeit der ihn umgebenden Gegenstände hebt ihn von den Menschen ab, zu denen er nun mit einem quasi missionarischen Gestus zurückkehrt: „Keuschnig ging den Hügel hinunter, Schritt für Schritt.“ (SWE, 39) In diesen Zustand mischen sich Omnipotenzträume: „Wenigstens für kurze Zeit hatte er das Gefühl, allmächtig zu sein und auf die Welt hinunterschauen zu können. Sie war für ihn bestimmt gewesen, und jetzt drang er in sie ein, um die abgefallenen Dinge zu sich zu bekehren.“ (SWE, 57)

Die Welt ist in eine Folge von Zeichen zerfallen, die sich Keuschnig als Initiertem erschließen.<sup>10</sup> Empfindet er diesen Prozeß der Auflösung eines fixen Dingzusammenhangs noch als schmerzhaft, so wird dies 1987 im *Nachmittag eines Schriftstellers* zur *conditio sine qua non* einer produktiven literarischen Existenz, die Epiphanie zur Daseinsform des Dichters:

Auf dem freien Feld, über das er seine übliche Diagonale zog, hatte die gerade gewonnene Namenlosigkeit, begünstigt durch den Schneefall und das Alleingehen, Bestand. Es war ein Erlebnis, das man früher einmal vielleicht „Entgrenzung“ oder „Entselbstung“ genannt hätte [...] Ja, die Namen los zu sein, begeisterte [...]. (Vm, 55)

<sup>9</sup> „Überhaupt war nichts sinnvoll – nur vorgetäuscht sinnig [...]“ (SWE, 38).

<sup>10</sup> „Um gegen das nächste schlimme Zeichen etwas im voraus zu tun, hob er auch noch ein Buch vom Boden auf und stellte es ganz gerade in das Regal. – Als er dann an einer Zahncremetube drückte, die er schon leer geglaubt hatte, und etwas herauskam, war Keuschnig gerührt, wie ihm die Dinge jetzt halfen.“ (SWE, 119)

„Er sah nur noch wenige Zeichen unterwegs, und auch die schienen ihn eher zu necken; ein einzelner Stiefel in einem auf der Straße stehengelassenen Supermarktwagen; ein Autobusfahrerschein, der ihm zu Boden fiel und jedesmal, wenn er sich gerade danach bückte, weiter schlitterte [...]“ (SWE, 137).

Ein anderes Bild für die Auflösung der an die Maßstäbe eines verbindlichen Zeichensystems orientierten Dekodierung der Welt findet Handke in dem die Trilogie der Versuche 1989 eröffnenden *Versuch über die Müdigkeit*. Müdigkeit befällt den Erzähler „mit der Wucht eines Leidens“ (VM, 7), sie bedeutet eine „Verwandlung“ (VM, 19) seines bisherigen Lebens und verliert mit der Erkenntnis der „guten Müdigkeiten“ (VM, 24) ihren Schrecken. Sie ist die emphatische Existenzform des Dichters:

[...] in der klaräugigen Müdigkeit [...] erzählt die Welt, unter Schweigen, vollkommen wortlos, sich selber [...] alles friedliche Geschehen war zugleich schon Erzählung und diese, anders als die Kampfhandlungen und Kriege, die erst einen Sänger oder Chronisten brauchten, gliederte sich in meinen müden Augen von selber zum Epos, noch dazu, wie mir einleuchtete, zum idealen: Die Bilder der flüchtigen Welt rasteten ein, eins und das andere, und nahmen Gestalt an. (VM, 56f)

Auch Handkes Imagination des Pfingsterlebnisses gegen Ende seines *Versuchs über die Müdigkeit* unterstreicht die quasi mystische Qualität<sup>11</sup> dieser von der Welt entfernenden Müdigkeit: „Die Pfingstgesellschaft, wie sie den Geist empfangt, stelle ich mir durch die Bank müde vor.“ (VM, 74) Und auf den latenten Anspruch, hiermit auch ein Lebensmodell für andere Menschen entworfen zu haben, weist zumindest das das Textverständnis lenkende, dem Lukas-Evangelium entnommene Motto hin:

Und aufgestanden vom Gebet, kommend zu den Jüngern, fand er sie eingeschlafen vor Betrübnis

Lukas 22, 45 (VM, 6)

Dieses Bild des sich seinen Jüngern nach der Erscheinung des Engels im Ölgarten zuwendenden Erlösers Jesus kann als möglicher Prototyp einer Motivkombination Handkes aufgefaßt werden, die mehrfach zu beobachten ist und die die gleiche gestische Struktur aufweist: dem epi- oder angelophanen Moment folgt die Hinwendung zur äußeren Welt. Ähnliche Pilger-, Wallfahrt- oder Karawanenmotive hat Walter Weiss in einem Beitrag zur religiösen Motivik bei Handke als konstanten Topos in den Werken von *Über die Dörfer* (1981) bis zum *Spiel vom Fragen* (1989) nachgewiesen. Ähnlich vollendet sich auch im dritten und letzten Teil (*Das Gesetz*) der die Sorger-Tetralogie 1979 eröffnenden

<sup>11</sup> Zu „mystischen Erfahrungen“ bei Handke vgl. Weiss, *Motive* (s. Anm. 5) 234; Stern, *Mythos* (s. Anm. 2) 844.



Erzählung *Langsame Heimkehr* der Weg des aus Alaska in die zivilisierte Welt heimkehrenden Geologen Valentin Sorger.<sup>12</sup> Während das Flugzeug beim Landeanflug über New York durch die „Wolkenschwaden“ (LH, S. 169) bricht, bereitet sich in Sorger der entscheidende Schritt zu einer sein Handeln legitimierenden Maxime vor. Nicht zufällig wird dies nur im Akt des (hier imaginierten) Schreibens möglich:

Die Stimmung verließ den Reisenden; und dieser sprach im stillen weiter (setzte beim Denken jedes Wort, als schriebe er es): Und? Wenn es kein allgemeines Gesetz für mich gibt, werde ich mir nach und nach ein persönliches Gesetz geben, an das ich mich halten muß. Noch heute werde ich den ersten Satz dazu finden. (LH, 169)

Dies geschieht nun im wohl zentralen Bild der Erzählung. In einem Coffee-Shop erfährt nun Sorger sein Pfingsterlebnis: „Ein gemeinsamer Atem erfaßte die Anwesenden. Das Licht wurde Stoff, und die Gegenwart wurde Geschichte“ (LH, 176). Doch erst durch die Verschriftlichung des Erfahrenen, in einer literarische Tätigkeit wie religiöse Gesetzgebung vermischenden Metapher, gelingt die Fixierung des Moments, wird „das Geschehen [...] rechtskräftig“:

Was ich hier erlebe, darf nicht vergehen. Das ist ein gesetzgebender Augenblick: mich lossprechend von meiner Schuld, der selbstverantworteten und auch der nachgeführten, verpflichtet er mich, den einzelnen und immer nur zufällig Teilnahmsfähigen, zu einer so stetig wie möglich geübten Einmischung. Es ist zugleich mein geschichtlicher Augenblick: ich lerne [...], daß die Geschichte nicht bloß eine Aufeinanderfolge von Übeln ist, die einer wie ich nur ohnmächtig schmähen kann – sondern auch, seit jeher, eine von jedermann (auch von mir) fortsetzbare, friedensstiftende *Form*. (LH, 177)<sup>13</sup>

Dieser motivische Gestus wiederholt sich auch in der die Tetralogie 1980 fortsetzenden *Lehre der Sainte-Victoire*, die die Sorger-Handlung in der Ich-Form aufgreift und eine Verquickung Sorgers mit dem Erzähler selbst vollzieht. In seiner selbst gewählten Isolation während der Spaziergänge auf der Sainte-Victoire, jenem in Paul Cézannes Bildern berühmt gewordenen Gebirgszug der Provence, erfährt der Dichter seine Lebensform als exemplarisch und lehrhaft und leitet hieraus „das Recht ab, eine ‚Lehre der Sainte-Victoire‘ zu schreiben“ (LS-V, 54). Diese auf dem Abstieg vom Gebirge aus sich selbst empfangene Lehre geht von dem Recht aus, den Dingen Namen zu geben. Das Ich mutiert

<sup>12</sup> Zur Namensinterpretation vgl. Renner, Handke (s. Anm. 2) 119: „Sein Name scheint überdies eine Beziehung zu Heidegger herzustellen, der in ‚Sein und Zeit‘ die Sorge als einen existenzialen Ort des ‚Unzuhaus‘ bestimmt.“

<sup>13</sup> Kursive Hervorhebung von Handke.

„mit einem Ruck der Verwandlung“ zum „Schriftsteller“. (LS-V, 57) Und wie in der *Stunde der wahren Empfindung* werden die ihn umgebenden Dinge transparent und offenbaren eine postulierte Zeichenhaftigkeit, eine sich dem Dichter erschließende „Ding-Bild-Schrift“. (LS-V, 62)

Ähnlich wie Sorger bzw. der Erzähler in der *Lehre der Sainte-Victoire* unterstreicht auch der Ich-Erzähler im *Nachmittag eines Schriftstellers* die religiöse Qualität des dichterischen Prozesses und imitiert, wenn auch zögernd<sup>14</sup>, den Verkündungsgestus Franz von Assisis:

An ein Dutzend Spatzen gewendet, die vollkommen reglos, aufgeplustert gegen die Kälte, in einem noch belaubten, welken Eichbusch hockten, konnte er die Legende von dem Heiligen glauben, der diesen Wesen einmal gepredigt hatte; und wirklich ruckten die Tiere jetzt, ohne sich von der Stelle zu rühren, mit den Köpfen, so als warteten sie wieder auf das erste Wort. Er sagte irgend etwas, und die Handvoll im Gebüsch lauschte. (NeS, 20)

### *Literarische Mission*

Diese motivische Konstellation aus isolierter Existenz und nomothetischem Akt nimmt im 1987 publizierten Märchen *Die Abwesenheit* im Bild der das Heil suchenden auserwählten Jünger<sup>15</sup> einen ausgesprochenen Missionsgestus an. Ein alter Mann, durch die Insignien des Schreibpults und des Bleistifts als Schriftkundiger ausgewiesen, der sein Amt mit priesterlichem Ernst verwaltet<sup>16</sup>, wird zum Führer einer kleinen Gruppe, der Frau, des Soldaten und des Spielers, die sich prozessionsartig durch eine Phantasiewelt bewegen. Als der Alte plötzlich verschwunden ist, verliert man die Orientierung, die Fähigkeit, die Zeichen richtig zu entziffern<sup>17</sup>:

Eine von dem Alten als „Deo invicto Mithrae“ (A, 137) aufgelöste Sigle DIM wird nun als „Strumpfhosenmarke“ (A, 168) gelesen. Die Zeichen verlieren in Abwesenheit des Meisters ähnlich wie in *Ecos il pendolo di Foucault*<sup>18</sup> ihren

<sup>14</sup> Zum Motiv des Zögerns vgl. NeS, 14: „Auf der Schwelle wandte er sich nach dem Schreibtisch“; auch NeS, 17: „Er drehte sich noch einmal nach dem Haus um. [...] An einer Weggabelung blieb er stehen und überlegte wohin.“

<sup>15</sup> Vgl. Weiss, *Motive* (s. Anm. 5) 234; Stern, *Mythos* (s. Anm. 2) 838.

<sup>16</sup> „Am Pult malt er jeweils mit dem Bleistift eins seiner Zeichen unter das andre, wie mit angehaltenem Atem; zurück am Fenster, seinem Ausguck, ereignet sich dann ein langsames Ausatmen. [...] Die Linie der Schriftbilder in dem Buch spiegeln indessen nichts von dem augenblicklich Geschehenen wider. (A, 16f)

<sup>17</sup> „Der Schriftakt war das, was uns gefehlt hatte“ (A, 137).

<sup>18</sup> Vgl. hier das Kapitel 106, „La lista n. 5“, in welcher die geheime Botschaft, die zum Auslöser

eindeutigen Sinn. Die Suche nach ihm wird nun zur höchsten Aufgabe seiner Jünger.

Ein Ruck ging durch uns alle auf einmal, als uns einfiel, wie wir uns in der Kindheit vor den andern oft nur versteckt hatten, um von ihnen gesucht zu werden. Und ein Wind erhob sich, wie aus uns selber, welcher durch alle Dinge ging: der Wind der Poesie, der Wind der Phantasie, der Wind der Ankunft in einer anderen Abwesenheit. (A. 224)<sup>19</sup>

Doch ihre Suche verläuft nicht mehr gerichtet, sie wird selbst zum Ziel, und jegliches Erkenntnisstreben verliert wie schon in den *Phantasien der Wiederholung* (1983) „als Leuchten in der Ferne auf dem Uferpfad“ (PW, 40) seine teleologische Definierbarkeit.<sup>20</sup> Ähnlich wie in der *Abwesenheit* unterstreicht Handke auch im *Nachmittag eines Schriftstellers* die Auffassung von einer eingeweihten, priesterlichen Tätigkeit des Schriftstellers. Die „Mittagsglocken“<sup>21</sup> (NeS, 6) einer Kapelle dienen ihm, der sich in einer anderen Zeit bewegt, als äußerliche Zeitorientierung:

Von dem Teppich auf dem Fußboden stieg ein Schimmer auf, was er als ein Zeichen las, in der Arbeit sein Zeitmaß gefunden zu haben. Er hob beide Arme und verbeugte sich vor dem Blatt, das in der Maschine steckte. (NeS, 7)

Der künstlerische Schöpfungsakt wird zum Mittelpunkt der Welt – wobei jedoch die Bedeutung des Inhalts seiner Schriften hinter dem bloßen Gestus ihrer Verkündigung zurückbleibt, der Sprechakt löst sich vom Kommunikat. „Leere mein Leitsatz. Leere, meine Geliebte.“ (NeS, 61) In den Aphorismen der *Geschichte des Bleistifts* findet sich schon 1982 das erkenntniskritische Notat

---

der gesamten Recherchehandlung wurde, als Wäscherechnung gelesen wird: „Perché questo messaggio è una nota della lavanderia.“ (U. Eco, *Il pendolo di Foucault*, Milano 1988, 419) Als Quelle für dieses Motiv verweist Eco auf Woody Allens *Getting even* (New York 1966).

<sup>19</sup> Auch in der *Stunde der wahren Empfindung* heißt es das epiphane Moment einleitend: „Der Wind blies plötzlich stärker, und Keuschnig verlor sich [...]“ (SWE, 81); zu „Wind“ als Epiphanie-Motiv vgl. auch 1 Kön 19,11. In einem Gespräch mit Heinz Ludwig Arnold bezeichnet Handke diese Begebenheit auch als „mystisches Erlebnis“, H. L. Arnold, Gespräch mit Peter Handke, in: TuK, H. 24/24a (1976), 15-37, hier 29; vgl. auch M. Mixner, Peter Handke, Kronberg 1977, 224.

<sup>20</sup> Vgl. auch PW, 40: „Gehen, bis man ‚die Weißen‘ empfängt, die Weißen der Durchlässigkeit, der Durchsichtigkeit, des Pilger-Seins“.

<sup>21</sup> In der *Abwesenheit* signalisiert gerade das Schweigen der Glocke die Aufhebung der Zeit im nunc stans am Ende des Märchens: „Die Glocke im Domturm, regloser schwarzer Umriß, hing.“ (A, 224)

Handkes: „Ein Geheimnis kann ich nicht „ausplaudern“, ich kann es nur erzählend, umschreibend entfalten“ (GB, 29). Für den Schriftsteller resultiert hieraus das Zurücktreten eines handlungsorientierten Inhalts hinter die Form.<sup>22</sup> Den Verzicht auf eine konkrete Gegenständlichkeit des Schreibens zugunsten des Stils erwägt Handke 1972 in *Wunschloses Unglück* zunächst noch fragend:

Je mehr man etwas fingiert, desto eher wird vielleicht die Geschichte auch für jemand andern interessant werden, weil man sich eher mit Formulierungen identifizieren kann als mit bloß berichteten Tatsachen? – Deswegen das Bedürfnis nach Poesie. (WU, 26)<sup>23</sup>

Auch die von Sorger auf der Sainte-Victoire empfangene Lehre manifestiert sich nicht in einer didaktisch aufbereitbaren Moral, sondern als handlungsfreie Schrift: „Es waren die *Dinge*; es waren die *Bilder*; es war die *Schrift*; es war der *Strich* – und es war alles im Einklang“ (LS-V, 62).<sup>24</sup>

Die Schrift wird als Produkt des literarischen Schöpfungsprozesses aus einer an Inhalten orientierten kommunikativen Verpflichtung der Sprache gelöst. Paul Cézannes „Ding-Bild-Schrift-Strich-Tanz“ (LS-V, 63) vermittelt die Einsicht, der künstlerische Akt hebe die Dinge aus der Banalität des Alltags hervor wie im „Moment vor dem Erdbeben: als seien diese Dinge die letzten“ (LS-V, 63), und die Gegenstände werden als „Märchendinge, die gleich zu leben anfangen werden“ (LS-V, 63), in eine Aura des Geheimnisvollen getaucht. Die dichterische Phantasie als originäre Schöpfungskraft überschreitet nun die mit einem traditionellen Realitätsbegriff verbundenen Grenzen. Per Analogie können die Dinge verknüpft werden, stiftet der Dichter Zusammenhang zwischen der Sainte-Victoire in der Provence, dem Salzburger Mönchsberg oder Ayers Rock im fernen Australien. Das Gesetz gibt er sich selbst, auch wenn sich die Analogien keineswegs leichthin ergeben dürfen: „Sie waren, Gegenteil von dem täglichen Durcheinander im Kopf, nach heißen Erschütterungen die goldenen Früchte der Phantasie, standen da als die *wahren Vergleiche*“ (LS-V, 79).<sup>25</sup>

<sup>22</sup> Zur Bedeutung des Formbegriffs vgl. auch den Begriff der „friedensstiftenden Form“ in LH, 177, s.o.

<sup>23</sup> In der Auseinandersetzung mit einer fremden Biographie, dem Leben seiner Mutter, wird ihm gleichzeitig die Rollenfixierung seines Schreibprozesses bewußt:

„Sonst gehe ich nämlich von mir selber und dem eigenen Kram aus, löse mich mit dem fortschreitenden Schreibvorgang immer mehr davon und lasse schließlich mich und den Kram fahren, als Arbeitsprodukt und Warenangebot – dieses Mal aber, da ich nur der Beschreibende bin, nicht aber auch die Rolle des Beschriebenen annehmen kann, gelingt mir das Distanznehmen nicht.“ (WU, 46) Kursive Hervorhebungen von Handke.

<sup>24</sup> Kursive Hervorhebungen von Handke.

<sup>25</sup> Kursive Hervorhebungen von Handke.

Dies kann ableiten bis in ein Moment emphatischer Überhöhung des Banalen. Im *Versuch über die Jukebox* wird so „ein großer Rußfleck“ aus dem „Auspuff eines inzwischen verschwundenen Busses“ auf einem der Bahnsteige des Bahnhofs im spanischen Soria als „günstige Vorbedeutung und Wink“ (VJ, 8f) verstanden, eben das literarische Unternehmen *Versuch über die Jukebox* zu beenden.

Der Schriftsteller nimmt die Wirklichkeit, nimmt die „Natur als dem Menschen vorgängige Ordnung“ wahr, die „der Verfügung des Subjekts“<sup>26</sup> entzogen ist und einer eigenen Zeichenhaftigkeit unterliegt, wie sie ähnlich auch den literarischen Schöpfungen des Dichters innewohnt. Die Welt wird nicht verändert oder gar neu geschaffen. In der Sprache des Dichters dominiert nicht mehr der performative Akt, der Wille, die Welt sprachlich neu zu gestalten. Die Dinge erhalten keine neuen Namen, sie werden zu bloßen Zeichen reduziert in einen sprachlich nicht weiter zu gestaltenden auratischen Zusammenhang gestellt.

### *Aporetische Struktur*

Wo diese durch die formale Zeichenhaftigkeit geprägte ästhetizistische Weltinterpretation eine missionarische Gestik aufgreift, tritt eine aporetische Struktur deutlich zutage. Hinter dem von Sorger in Alaska erfahrenen Gesetz, das als „so stetig wie möglich geübte Einmischung“ (LH, 177, s. o., 7) umschrieben wird, steht keineswegs eine konkrete politische oder soziale Utopie, sondern eben jene Anerkennung einer in der Geschichte auffindbaren „von jedermann [...] fortsetzbare[n], friedensstiftende[n] Form“ (ebd.). Das Erlebnis der Form<sup>27</sup> realisiert sich für Sorger in einem Naturerlebnis, das „einem Beseligungsmoment“ (LS-V, 9) gleichkommt, welches nur noch mit mystischen Vokabeln, dem „*Nunc stans*“ (ebd.)<sup>28</sup> wie dem Paradox des „Augenblick[s] der Ewigkeit“ (ebd.) beschrieben werden kann.

Natur wird nicht mehr als autonomes Gegenüber verstanden, sondern als lediglich ästhetisches Phänomen artifiziiellen Produkten gleichgesetzt, Kunst und Natur vermischen sich in der Imaginationswelt Sorgers. Natur begegnet nur noch ästhetisch überformt und wird als Zeichenreservoir ununterscheidbar von dichterischer Schrift.<sup>29</sup> In diesem Kontext muß das Zitat religiöser Gesten irritierend wirken.<sup>30</sup> Weniger verblüfft, daß sich Gregor Keuschnig als erklärter

<sup>26</sup> Renner, Handke (s. Anm. 6) 857.

<sup>27</sup> Vgl. auch: „Der Staat ist die Summe der Normen.“

<sup>28</sup> Kursive Hervorhebung von Handke.

<sup>29</sup> Vgl. hier auch den ersten Satz der Erzählung *Die Lehre der Sainte-Victoire*: „Nach Europa zurückgekehrt, brauchte ich die tägliche Schrift und las vieles neu“ (LS-V, 9).

<sup>30</sup> Zum pseudoreligiösen Charakter dieser Zitation schon in der *Stunde der wahren Empfindung* wie in der *Linkshändigen Frau* vgl. Pütz, Handke (s. Anm. 8) 83, 92.

Atheist identifiziert (vgl. SWE, 80), jedoch offenbaren die von ihm in der *Stunde der wahren Empfindung* als Epiphanie erlebten Eindrücke, das Kastanienblatt, der zerbrochene Taschenspiegel und die Kinderzopfspanne, keinen mitteilbaren Inhalt mehr.

Ich habe an ihnen kein persönliches Geheimnis für mich entdeckt, dachte er, sondern die Idee eines Geheimnisses, die für alle da ist! (SWE, 82)

Die „mythische Rekodierung“<sup>31</sup>, wie Rolf Günter Renner den Versuch einer sinnhaften Wiederaufladung der alltäglichen Gegenstandswelt bezeichnet hat, verweist auf keine neue mythische Erzählung, sondern bleibt Projekt ohne erzählten mythischen Gegenstand, der sich hinter einer Unbildbarkeitstopik verbirgt. Wenn für Handke der Mythos grundsätzlich inhaltsleer bleibt, so teilt er hiermit eine „wesentliche Struktur des modernen Gedichts“, die sich aus der „Spannung zwischen Sprachzweifel, Sprachskepsis und Sprachmagie“ bzw. Mythenbildung<sup>32</sup> ergibt. In den aphoristischen *Phantasien der Wiederholung*<sup>33</sup> heißt es mit beinahe definitorischer Entschiedenheit:

Der Mythos besteht aus Wiederholungen: vergleichbare Geschehnisse mit verschiedenen Personen an verschiedenen Orten zu verbinden. (PW, 83)

Als Bejahung der Wiederholungen<sup>34</sup> soll der Mythos<sup>35</sup> als bloße Denkfigur eingebürgert werden (vgl. PW, 88).<sup>36</sup> Die religiösen Motivsplitter verweisen nicht mehr auf einen positiv formulierbaren Gegenentwurf.<sup>37</sup> Das Prinzip bleibt die

<sup>31</sup> Renner 1985 (s. Anm. 2) 128.

<sup>32</sup> So auch Hans Dieter Zimmermann in seinem auf dem in Menaggio veranstalteten Symposium „Religiöse Tendenzen in der Gegenwartsliteratur“ gehaltenen Vortrag „Leere Transzendenz? Mystische Elemente in der modernen Lyrik“; zit. n. Weiss, *Motive* (s. Anm. 5) 235.

<sup>33</sup> Zu „Wiederholungszwängen des Daseins“ im Frühwerk Handkes vgl. Pütz, Handke (s. Anm. 8) 12. Auch zu Bloch aus der *Angst des Tormanns beim Elfmeter* (1970) heißt es hier: „Denn die Zeichen befallen in ewiger Wiederkehr des Gleichen ein Individuum, das vor ihnen fliehen möchte“ (ebd. 45). Ähnliche Figuren der Wiederholung sieht Pütz in *Wunschloses Unglück* (ebd. 59); auch Keuschnig in *Stunde der wahren Empfindung* verkörpert „bis zu einem gewissen Grad eine Handkesche Phase des Schreibens, dem es vorrangig oder gar ausschließlich um das Feststellen von Wiederholungsmechanismen ging“ (ebd. 76).

<sup>34</sup> Vgl. hierzu auch H. Schmiedt, Analytiker und Prophet, *Die Wiederholung in Peter Handkes Prosatexten Wunschloses Unglück und Die Wiederholung*, in: TuK, H. 24/24a (1989), 82-92.

<sup>35</sup> Zur Rückführung des Handkeschen Mythosbegriffs auf Claude Lévi-Strauss' strukturalistische Anthropologie vgl. L. Calvèdt, *Handke's grammatology: structuralism, poststructuralism, Reading and Writing in Die Wiederholung*, in: Seminar 28 (1992), 46-54.

<sup>36</sup> Zur in der Idee der Wiederholung aufscheinenden mythischen Struktur der Welt vgl. K. Bonn, *Die Idee der Wiederholung in Peter Handkes Schriften*, Würzburg 1994.

<sup>37</sup> Man hat versucht, im dramatischen Gedicht *Über die Dörfer* (1981) eine Präzisierung des

Suche, oder wie es Walter Weiss formulierte, die „Frage“, ein Ziel oder eine Antwort würde den Prozeß unterbrechen<sup>38</sup>, der autoreflexiv immer nur auf den Fragenden zurückverweist. Das Schreiben in der Einsamkeit, die Poetisierung der singulären Existenz dient nur mehr der eigenen Selbstvergewisserung, nicht mehr kommunikativer Mitteilung. Eine solch reflexive Struktur konstatierten Thomas Nenon und Rolf Günter Renner auch in Handkes *Der Chinese des Schmerzes* (1983); hier „führt der Wunsch des Erzählers, sein eigenes Leer-sein zu füllen, zu der Bestrebung, Namen zu finden für das, was ist“<sup>39</sup>. Doch bezieht sich dieser Wunsch nicht auf eine äußere Realität, sondern lediglich auf das innere Gefühl als einer Folie der Dinge.<sup>40</sup> Eine in diesem Sinne selbstbezügliche Struktur unterstreicht auch ex negativo der Rekurs auf den Apostel Paulus im 1991 erschienenen *Versuch über den geglückten Tag*.<sup>41</sup> Der positiven Religion des für den Zusammenhang von Epiphanie und Mission wohl wichtigsten Zeugen des Neuen Testaments begegnet bei Handke eine im circulus vitiosus mit sich selbst beschäftigte Kunstreligion.<sup>42</sup> Zweifellos erfolgreich hat Handke die „didaktischen Formen“ gemäß dem in den Aufzeichnungen unter dem Titel *Das Gewicht der Welt* (1972) veröffentlichten Postulat zerdacht und die „Beschreibungsliteratur“, so seine Formel für die Literatur der Gruppe 47 wie die der

---

Mythosbegriffs zu lesen, insofern Handke hier „lebensgeschichtlich und psychogenetisch auf die [eigene; Anm. d. Verf.] Biographie“ (Renner, Handke [s. Anm. 2] 118) rekurriert. Doch Sorgers Epiphanien in den Weiten Alaskas sind als Rekonstruktion einer „Naturmythologie der Antike“ (ebd. 120) nur bedingt tauglich, da sie als flüchtige Erinnerung keine Dauer gewähren.

<sup>38</sup> Zum Unterwegssein als Lebensprinzip vgl.: „Das gleichmäßige Gehen war schon der Tanz“ (LS-V, 41).

<sup>39</sup> T. Nenon – R. G. Renner, Auf der Schwelle von Dichten und Denken, Peter Handkes ontologische Wende in „Der Chinese des Schmerzes“, in: TuK, H. 24/24a (1989), 104-115, hier 104.

<sup>40</sup> Es scheint hiermit fraglich, ob diese Autoreflexivität in Handkes Werken tatsächlich Signal einer „ontologischen Wende“ ist, wie sie Nenon/Renner (s. Anm. 35) formulieren: „Schon in Heideggers Antrittsvorlesung *Was ist Metaphysik* wird deutlich, daß dieses Hinaustreten ins Nichts das Dasein aus einem alltäglichen Wesen des besorgenden Umgangs führt und ihm damit eine neue Dimension, nämlich die des Seienden als eines solchen und ganzen eröffnet.“ (TuK, H. 24/24a [1989], 106). Vgl. hierzu kritisch auch Bonn 1994 (s. Anm. 34), bes. 16-28.

<sup>41</sup> Vgl. hierzu das Motto aus dem Römerbrief „Der den Tag denkt, denkt dem Herrn“ (VT, 6) sowie das den Versuch schließende Paulus-Zitat: „Immer wieder in seinen Briefen nicht an die Gemeinden, sondern an die einzelnen, seine Helfer, schreibt der in Rom gefangene Paulus vom Winter: „Beeile dich, vor dem Winter zu kommen, lieber Timotheus. Und bring mir den Mantel mit, den ich in Troas bei Karpos gelassen habe““ (VT, 91).

<sup>42</sup> Zur „Leere“ der Handkeschen „Verkündigung“ vgl. auch Pütz, Handke (s. Anm. 8) 83: „Da das Erlebnis nicht mit pseudoreligiösem Inhalt gefüllt ist, im Grunde gar keinen konkreten Inhalt hat, kann es auch kein Geheimnis, sondern allenfalls die Ahnung von Geheimnishaftigkeit enthalten.“ In Anlehnung an Goethes Allegorie- und Symbolbegriff führt Pütz aus: „Daher sind die Zeichen für Keuschnig weder Allegorien noch Symbole, sondern allenfalls Chiffren, die weisen, aber nichts zeigen.“ (Pütz, Handke [s. Anm. 8] 86)

littérature engagée überhaupt, in Princeton 1966<sup>43</sup> gefunden, überwunden. Sein Projekt neuer mythischer Erzählungen hingegen harrt noch der Vollendung.

---

<sup>43</sup> Vgl. hierzu H. Schwab-Felisch, Die Gruppe 47, Peter Handke und die Folgen, in: Merkur XX, 1 (1966), 599; vgl. auch P. Pütz, Peter Handkes „Elfenbeinturm“, in: TuK, H. 24/24a (1989), 21-29, bes. 21ff. Pütz konstatiert bei Handke eine Phase der Dekonstruktion literarischer Muster wie der dominierenden Beschreibungssprache. Handkes Einzug in den Elfenbeinturm als bewußte Abkehr von der littérature engagée bedeutet gleichzeitig ein Engagement für eine vom Subjektbegriff der idealistischen Philosophie geprägte Auffassung von einer nicht-instrumentalisierten Literatur; vgl. auch Handkes Aufsatz *Die Literatur ist romantisch* (s. Anm. 4).



„EIN GOTT, DER SICH KREUZIGEN LÄSST, SPIELT THEATER“  
DIE LITERARISCHE DEKONSTRUKTION VON EINDEUTIGKEIT IN  
FRIEDRICH DÜRRENMATTS ROMAN *DURCHEINANDERTAL*

JOSEF P. MAUTNER

Ich lehne es ab, das Allgemeine  
in einer Doktrin zu finden,  
ich nehme es als Chaos hin.  
*Friedrich Dürrenmatt*

*I. Ambivalenz statt Eindeutigkeit*

Noch war alles zusammengehalten [...] durch einen schemenhaften lieben Gott, den man anbeten, um Verzeihung bitten mußte, von dem man aber auch das Gute, das Erhoffte und das Gewünschte erwarten durfte wie von einem rätselhaften Überonkel hinter den Wolken. Gut und Böse waren festgesetzt, man stand in einem ständigen Examen, für jede Tat gab es gleichsam Noten.<sup>1</sup>

Friedrich Dürrenmatt beschreibt im ersten Teil seiner Sammlung der „Stoffe“ das geschlossene Weltbild des Dorfes seiner Kindheit, das vom Glauben an die ordnende Macht eines Gottes bestimmt wurde: Er erläßt die Gesetze, er setzt fest, was gut, was böse ist; er gibt der Welt ihre Eindeutigkeit. Der rätselhafte Gott der religiösen Weltsicht garantiert die Monosemie der Welt, die einlinige Beziehung zwischen dem Zeichen und der Realität, die es benennt. Doch gerade diese Eindeutigkeit, die Schutz geben sollte, wird von Friedrich Dürrenmatt als Bedrohung empfunden: „Man war dem Glauben ausgeliefert, schutzlos und nackt.“<sup>2</sup> So unternimmt er es in seinem literarischen Werk, die Monosemierungstendenzen, die Vereindeutigung der Welt durch Glaubensüberzeugungen aufzulösen und das Chaos der Welt anzunehmen, es durch die Polysemie ihrer literarischen Bezeichnungen darstellbar und lebbar zu machen.

Dieses ästhetische Konzept läßt sich nicht nur als Spezifikum der literarischen Perspektive Friedrich Dürrenmatts begreifen, es steht im Kontext einer literatursoziologischen Entwicklung, speziell der Romanprosa, die von der finalen Auflösung mehrdeutiger Geschichte(n) hin zum Akzeptieren unauflösbarer Ambivalenz führte. Ich möchte zur Illustration dieser Entwicklung das sozialge-

<sup>1</sup> F. Dürrenmatt, *Stoffe*. Zürich 1981, 27f.

<sup>2</sup> Ebd. 28.

schichtliche Modell des Klagenfurter Literaturwissenschaftlers Peter Vaclav Zima heranziehen<sup>3</sup>:

Für Peter V. Zima sind die Ambivalenz menschlicher Wirklichkeitswahrnehmung und die Vieldeutigkeit menschlicher Wertvorstellungen die zentrale Problematik, an der die europäische Romanliteratur im Kontext der bürgerlichen Gesellschaft arbeitet. Der Roman des 19. Jahrhunderts stellt diese Ambivalenz zwar im geschichtlichen Verlauf seiner Handlung dar: Die Psychologie, der gesellschaftliche Rang der handelnden Personen (insbesondere der „Helden“), ihre Position im Wertesystem sind zweideutig und scheinbar. Der Roman konstruiert am Anfang der Erzählung eine trügerische Scheinwelt, hinter der im Verlaufe der Handlung erst die wahre Wirklichkeit, das wahre Wesen der Personen und der wahre Gegensatz zwischen „Gut“ und „Böse“ enthüllt werden. Oliver Twist im gleichnamigen Roman von Charles Dickens und Quasimodo im *Glöckner von Notre Dame* von Victor Hugo sind klassische Figuren, an denen das Erzählschema des bürgerlichen Romans entwickelt wurde. Peter V. Zima nennt dieses Schema die Stufe der Ambiguität; wichtig ist, daß die Vieldeutigkeit der Charaktere und Situationen vorläufig ist. Es gibt eindeutige Wertvorstellungen, die AutorInnen, LeserInnen und handelnde Personen miteinander teilen und die in der erlösenden Finalität der Romangeschichte die Welt des Scheins und der Vieldeutigkeit durchbrechen. Was an Quasimodo wesentlich ist, ist nicht seine verkrüppelte und abstoßende äußere Gestalt, sondern die innere Schönheit seiner Seele, die in der selbstlosen Liebe zu Esmeralda sichtbar wird. Und spätestens der Romanschluß, der die zwei im Tod vereint, macht diese innere Zusammengehörigkeit der beiden „schönen“ Menschen Esmeralda und Quasimodo explizit. Die Geschichte des Romans geht auf eine eindeutige Lösung ihrer eigenen kontingenten Vieldeutigkeit zu. Im Zusammenspiel von vorläufiger Ambiguität und finaler Auflösung des Scheins entsteht ein Geschichtsmodell, das „erzählbar“ im Sinne einer klassischen, teleologischen Romankonstruktion ist.<sup>4</sup>

Für die RomanautorInnen der Jahrhundertwende sind die Wertvorstellungen des bürgerlichen Romans nicht mehr eindeutig und vorgegeben, weil sie die

<sup>3</sup> P. V. Zima, *Roman und Ideologie*. München 1986. Der britische Soziologe Z. Bauman etwa, um eine andersartige Perspektive anzusprechen, deutet die Polarität zwischen Eindeutigkeit und Ambivalenz nicht als sozialgeschichtliche Entwicklung, sondern als Opposition zwischen moderner Existenz und moderner Kultur: „Die Dysfunktionalität der modernen Kunst ist ihre Funktionalität. Der Kampf der modernen Mächte um eine künstliche Ordnung bedarf der Kultur, die die Grenzen und Beschränkungen der Macht der Künstlichkeit erkundet.“ (Bauman, *Moderne und Ambivalenz. Das Ende der Eindeutigkeit*. Frankfurt a. M. 1995, 22)

<sup>4</sup> Der klassische Roman der Ambiguität ist mit dem Ende des 19. Jahrhunderts nicht zu Ende: Er lebt in zahlreichen Variationen, z. B. im Kriminalroman, fort. Dürrenmatt hat in seinen Kriminalromanen eine Auflösung der vereindeutigenden Finalität dieser Romangattung versucht.

Ideologien und die Wahrnehmungsmuster, durch die sie vermittelt werden, infragestellen. Mit dem ideologischen Bezugsrahmen steht auch das klassische Handlungsschema und mit ihm in weiterer Folge das „Erzählen“ überhaupt in Frage. Zima bezeichnet den Schritt hin zum modernen Roman der Jahrhundertwende als Stufe der Ambivalenz. In diesem Schritt wird das Erzählschema des bürgerlichen Romans dekonstruiert. Die Ambivalenz des geschichtlichen Ablaufs und der sprachlichen Struktur (etwa in den Romanen Franz Kafkas, Robert Musils oder Hermann Brochs) ist im Gegensatz zur Ambiguität nicht vorläufig und kann deshalb nicht in Eindeutigkeit aufgelöst werden. Stellen wir dem Quasimodo als typischer Figur der klassischen Romanform Josef K. aus Franz Kafkas Romanfragment *Der Prozeß* gegenüber: Die Fragen, die Josef K. am Anfang des Textes bei seiner „Verhaftung“ stellt („Warum denn?“ – „Was waren denn das für Menschen?“ – „Wovon sprachen sie?“ – „Welcher Behörde gehörten sie an?“), könnten gleichzeitig die Fragen der LeserInnen des Textes sein. Sie werden weder in der Anfangssituation noch im Verlauf der Geschichte beantwortet. Sie kehren am Schluß des Textes – bei K.s „Hinrichtung“ – in abgewandelter Form wieder („Wo war der Richter, den er nie gesehen hatte?“ – „Wo war das Hohe Gericht, bis zu dem er nie gekommen war?“). Die verunsichernde Ambivalenz der Verhaftungsszene wird nicht aufgelöst. Die fehlenden Informationen über den fiktiven Referenzrahmen der Erzählung werden nicht geliefert. Josef K. ist während des ganzen Romans auf der Suche nach dem Gericht, nach den Richtern, nach Kriterien seiner Beurteilung, nach dem Grund für seine Anklage. Das zugrundeliegende Wertesystem bleibt bis zum Schluß vieldeutig: War Josef K. schuldig oder unschuldig? Spielt diese Frage überhaupt eine Rolle?

Ich bleibe bei der Gegenüberstellung dieser beiden Stufen einer erzählerischen Verarbeitung heilsgeschichtlicher Schemata stehen und lasse weitere Differenzierungen in der romangeschichtlichen Typologie von Peter V. Zima beiseite. Die Stufe der Ambivalenz ist für die Erzählformen der deutschsprachigen Literatur nach 1945 und im besonderen auch für das Prosawerk von Friedrich Dürrenmatt traditionsbildend geworden.

## II. Literarische Dekonstruktion

Der Begriff der Dekonstruktion ist v. a. durch die Beiträge von Jacques Derrida zum philosophischen Diskurs der sog. „Postmoderne“ bekannt geworden.<sup>5</sup> Wie andere Denker einer Ästhetik der Moderne wendet sich Derrida gegen das Systemdenken in der Nachfolge Hegels. Er bindet allerdings diese Kritik des He-

<sup>5</sup> Vgl. J. Derrida, *Die Schrift und die Differenz*. Frankfurt a. M. 1972; J. Culler, *Dekonstruktion. Derrida und die poststrukturalistische Literaturtheorie*. Reinbek 1988.

gelianismus in eine Totalkritik des „logozentrischen“ Denkens ein, das für ihn die gesamte abendländische Philosophie von Plato bis Husserl und de Saussure beherrscht. Das „logozentrische“ Denken geht von der mündlichen Rede aus; der Sinn des Seins wird im Sprechen des Philosophen unmittelbar vergegenwärtigt und kann somit eindeutig und definierbar werden. Grundlegend für seine Auffassung einer globalen europäischen Diskursgeschichte ist die Polarität zwischen gesprochenem Wort („parole“) und Schrift („écriture“). Derrida plädiert für die in der europäischen Denkgeschichte zurückgedrängte „écriture“, die die grundlegende Ambivalenz des Seins zur Geltung bringt, indem sie durch Fortschreiben und Umschreiben des scheinbar Eindeutigen vielfältige und widersprüchliche Sinndeutungen produziert. Derrida versteht nun „Dekonstruktion“ als Wirksamwerden der Schrift – also jener Kommentierungen und Fortschreibungen, die der „parole“ unbewußt innewohnen. „Dekonstruktion“ ist für ihn ein aus dem Innern der „parole“ hervortretender Zerfallsprozeß, der „immer schon im Werk am Werk ist“ (Derrida).

Die Methode der literarischen Dekonstruktion, von der ich hier spreche, ist davon deutlich unterschieden. Ich möchte kurz zwei wesentliche Unterscheidungsmerkmale benennen:

(a) Die literarische Dekonstruktion ist zwar vorwiegend auf schriftliche Texte ausgerichtet, sie geht aber nicht von einer ideologischen Gegenüberstellung von mündlicher Rede („parole“) und Schrift („écriture“) aus.

(b) Sie konstruiert keine universale Diskursgeschichte, in der das Moment der Dekonstruktion einen einschneidenden Epochenwechsel signalisieren würde.

Ich habe die Perspektive der Dekonstruktion eingeführt, um zu signalisieren, daß diese Reflexionen keine Interpretation von Dürrenmatts Roman unternehmen möchten. Ich beanspruche nicht, zur – wie auch immer definierten – „religiösen“ Bedeutung, zu einem eigentlich Gemeinten des Textes zu sprechen. Ich biete einige Reflexionen zu meiner Lektüre von *Durcheinandertal* an – nicht mehr.

Es gibt in diesem Text keinen fertigen Sinn des Textes vor der Lektüre, den die LeserInnen nur zu entschlüsseln brauchten; so, wie es auch keine fertige Wirklichkeit vor dem Text gibt, die der Autor nur abzubilden hätte. Aus einer strukturalen Perspektive ließe sich das Gesagte noch radikaler formulieren: „Zunächst existiert nur der Text und nichts außer ihm“ (Tzvetan Todorov). Der Literaturwissenschaftler Tzvetan Todorov hat zwei spezifische Typen von Lektüreprozessen beschrieben, die den beiden Stufen im textsoziologischen Modell von Zima entsprechen.<sup>6</sup> Die Erzählstruktur auf der Stufe der Ambiguität erfor-

<sup>6</sup> T. Todorov, Die Lektüre als Rekonstruktion des Textes. In: W. Haubrichs (Hg.), *Erzählforschung* 2. Göttingen 1977, 228-239.

dert eine Lektüre der Rekonstruktion, die aus dem Text ein imaginäres Universum, eine fiktive Wirklichkeit erschafft. Ein erzählerischer Text vermittelt – nach Todorov – in zweifacher Form die Inhalte dieses Universums: in der Weise des „Bezeichnens“, für deren Verstehen die Kenntnis der Sprache und ein durchschnittliches Allgemeinwissen der LeserInnen genügt; und in der Weise der „Symbolisierung“, die etwas Unausgesprochenes durch andere, bezeichnete Fakten des fiktiven Ereignisraumes andeutet. Die symbolisierten Inhalte sind mehrdeutig und interpretationsbedürftig, sie schaffen jene vorläufige Ambiguität, die im Erzählverlauf oder am Schluß eines „klassisch“ konstruierten Textes in Eindeutigkeit aufgelöst wird. Zum Beispiel leitet Moses Melker in *Durcheinandertal* das Sanatorium, nachdem es vom Gangstersyndikat aufgekauft wurde: ein eindeutiger, bezeichneter Inhalt. Auf der Symbolebene bleibt allerdings unklar, ob und wie weit sich Moses Melker dem Syndikat zugehörig fühlt. Im klassisch heilsgeschichtlichen Roman wird die Lektüre symbolisierter Inhalte von einem strengen Kausalitätsprinzip geleitet, das ein bezeichnetes Ereignis Ursache oder Folge jenes Ideen- und Wertesystems sein läßt, das dem Text zugrundeliegt. In einem auf finale Eindeutigkeit hin konstruierten Roman könnte die Tatsache, daß Moses Melker zum Schluß in den Flammen des brennenden Sanatoriums zugrundegeht, als Strafe oder Sühne für seine Schuld am Tod der Serviertochter Lisi Blatter gelesen werden. Bei Dürrenmatt nicht.

Die Romanformen der Moderne haben dieses Kausalitätsprinzip zerstört; sie zwingen zu einer Lektüre der Dekonstruktion, indem sie eine Vereindeutigung der symbolisierten Inhalte unmöglich machen. Oft stellen sie auch bezeichnete Inhalte durch nicht kausal erklärbare Widersprüche wieder in Frage. Es kommt bei der Lektüre nicht zu einer Rekonstruktion, sondern zu einer Dekonstruktion der fiktiven Wirklichkeit. So wird Moses Melker durch seinen Tod im brennenden Sanatorium – ein Schicksal, das er mit den Gangstern des Syndikats teilt – dem Syndikat zugeordnet, durch seinen großen Schlußmonolog vor dem Untergang aber deutlich von ihnen unterschieden, denn die Gangster gehen wortlos zugrunde. Die Frage nach der symbolischen Zuordnung Moses Melkers bleibt unbeantwortet: Ist er vor allem ein Teil des gesellschaftlichen Systems, das vom Syndikat verkörpert wird, oder ist er vor allem Einzelner: der Mensch Moses Melker, der im Tod mit seiner Idee Gottes allein bleibt? Die Lektüre der Dekonstruktion entspricht den Texten einer unauflösbaren Ambivalenz, die die „klassische“ Erzählkonstruktion zugunsten eines differenzierteren Wirklichkeitsmodells auflösen.

### III. Durcheinandertal

Dürrenmatts letzter Roman *Durcheinandertal* erschien im September 1989 bei Diogenes.<sup>7</sup> Die Grundidee für den „plot“ (im doppelten Wortsinn von „Handlung“ und „Komplot“, „Verschwörung“) dieses Textes geht auf ein Erlebnis Dürrenmatts im Waldhaus „Vulpera“ im Unterengadin zurück: Im Jahr 1956 arbeitete Dürrenmatt an einem Drehbuch für den Filmproduzenten Lazar Wechsler. Plötzlich wurde er von Wechsler in das genannte Kurhotel beordert. Als Dürrenmatt dort ankam, befahl ihm Wechsler, er solle sofort eine Skizze des Handlungsverlaufs anfertigen.<sup>8</sup> Diese Szene bildete den Ausgangspunkt für *Durcheinandertal*:

Ich überlegte, wie es wäre, wenn ein alter Boss eines Gangstersyndikats hierher käme? Ich sah ihn im Fauteuil, in welchem Wechsler gesessen hatte, die Gesellschaft beobachtend, hier ein reiches amerikanisches Paar, dort eine schmuckbehängte Witwe. Seine Gesundheit ist angeschlagen, er ist zur Kur im „Waldhaus“, spielt überhaupt mit dem Gedanken, sich aus dem Geschäft zurückzuziehen, aber dann gibt ihm ein neuer Gedanke Auftrieb. Er läßt das Hotel aufkaufen und einen Teil des Personals durch seine Leute besetzen, die nun als Portier, Oberkellner usw. auftreten. [...] Ich dachte mir das Dorf wie Schuls dem „Waldhaus“ gegenüber, durch den Inn getrennt, aber arm und ganz vom Kurhaus abhängig. Die Gangster werden immer übermütiger, das Dorf ist machtlos, alle Rechtsanwälte sind vom Gangsterboss bestochen, auch die Regierung schreitet nicht ein, wer reklamiert ist ein Querulant, da besinnt sich das Dorf auf seine Schweizertugend, das Kurhaus kommt ihm wie ein Zwinguri vor, es erhebt sich und brennt das verhaßte Kurhaus eines Nachts mit Hilfe der Feuerwehr nieder, die Gangster, die sich retten wollen, immer wieder in die Flammen zurückspritzend.<sup>9</sup>

So der äußerst verknappte Verlauf der „bezeichneten“ Inhalte im Roman, wie ihn Dürrenmatt im zweiten Band der „Stoffe“ (erschienen kurz vor seinem Tod) wiedergibt.

Der Romantext ist ein komplexes Gebilde verschiedener, einander überlagernder, ergänzender, widersprechender und ausschließender Codes, das sich nicht auf einen logischen Bedeutungszusammenhang reduzieren läßt.<sup>10</sup> Er ist ein kunstvoll chaotisches Gewebe, aus dem sich vielleicht unendlich viele Fäden als

<sup>7</sup> Dürrenmatt, *Durcheinandertal*. Zürich 1989.

<sup>8</sup> Aus dem Drehbuch entstanden später der Text *Das Versprechen. Requiem auf den Kriminalroman* und der Film *Es geschah am hellichten Tag* von Ladislav Vajda.

<sup>9</sup> Dürrenmatt, Turmbau. Stoffe IV-IX. Zürich 1990, 40f.

<sup>10</sup> Vgl. R. Barthes: „Jeder Code ist eine der Kräfte, die sich des Textes bemächtigen können (von denen der Text das Netzwerk ist), eine der STIMMEN, aus denen der Text gewebt ist“ (Barthes, S/Z. Frankfurt a. M. 1987, 25).

Spuren des großen BUCHES, wie Roland Barthes es nennt – also der Kultur, des Lebens, der Welt – herauszupfen lassen. Denn, um nochmals ein Bild von Roland Barthes zu gebrauchen, der Text ist der Eingang zu einem Netz mit tausend Eingängen. Ich werde deshalb im folgenden drei mir wichtig erscheinende Codes herausgreifen und sie im Hinblick auf die Dekonstruktion des „klassischen“ Erzählmodells reflektieren.

Ein besonderes Merkmal des literarischen Verfahrens von Friedrich Dürrenmatt ist seine Autoreflexivität: Dürrenmatt verweist in seinen Texten (in den erzählenden wie in den Dramentexten) immer wieder auf Stoffe, Bilder und Personen früherer Texte zurück: Er zitiert sie, variiert und verfremdet sie, stellt Symbolkombinationen her. Alle drei von mir erarbeiteten Zeichenkomplexe von *Durcheinandertal* sind in hohem Maße von dieser Autoreflexivität geprägt.<sup>11</sup>

### 3.1 Das Dorf: der biografische Code

Die biografischen Bezüge dieses Romans sind unübersehbar. Sie sollten allerdings nicht als Paradigma, sondern nur als eine Dimension unter mehreren gesehen werden. Würde man *Durcheinandertal* als autobiografisch geprägten Schlüsselroman für Dürrenmatts Religiosität verstehen, hätte man es gründlich mißverstanden.

Das Dorf gegenüber dem Sanatorium ist als typisches Schweizer Alpendorf gezeichnet, teilweise bis ins Grotteske hinein karikiert. Auch in Dürrenmatts Heimatort Konolfingen gibt es als Gegenüber zum Dorf einen herrschaftlichen Wohnsitz: „die Mohammedaner-Mission, die in einem feudalen Chalet hoch über dem Dorf residierte“<sup>12</sup>. In der Darstellung des Dorfes als Handlungsraum schwingt Dürrenmatts Kindheitserfahrung von Konolfingen mit.

Die Welt der Erfahrung war klein, ein läppisches Dorf, nicht mehr, die Welt der Überlieferung war gewaltig, schwimmend in einem rätselhaften Kosmos. [...] Man mußte diese Welt hinnehmen. Man war dem Glauben ausgeliefert, schutzlos und nackt.<sup>13</sup>

Dürrenmatt spricht in seinen Erinnerungen mehrmals von dieser Polarität zwischen Dorf und Welt, zwischen Ort und Kosmos, die im Text auf den Kopf gestellt ist: Der Ort wird im Roman *Durcheinandertal* zum Zentrum der Hand-

<sup>11</sup> Dürrenmatts Autoreflexivität kommt auch in den zahlreichen Überarbeitungen und Neufassungen seiner Stücke (teilweise auch seiner Prosatexte) zum Ausdruck. In Feuilletonkritiken wird Dürrenmatt diese Arbeitsweise häufig als mangelnde Kreativität angekreidet („Der Spiegel“ z. B. betitelt seine Rezension von *Durcheinandertal* mit „Besuch der alten Dramen“).

<sup>12</sup> Dürrenmatt (s. Anm. 1) 18f.

<sup>13</sup> Ebd. 29.

lung, und die Welt (Kantonshauptstadt, Kingston/Jamaica usw.) rückt an die Peripherie: „Der Wahn, man befinde sich im Mittelpunkt der Welt“, ist erzählerisch realisiert. Auch die Menschen des Dorfes sind vor einem biografischen Hintergrund entworfen – am deutlichsten der Gemeindepräsident Pretänder: Er trägt Züge von Dürrenmatts Großvater mütterlicherseits. Der alte Zimmermann war – wie Pretänder – Bauer und Gemeindepräsident, ein Schweizer Patriarch mit grotesken Zügen. Dürrenmatt erzählt in den „Stoffen“ eine charakteristische Begebenheit: Zimmermann ritt öfters auf seinem alten Armeepony aus und nahm dabei seine Tochter Hulda (Dürrenmatts Mutter) in einem Fuhrwerk mit. Einmal verlor er den Anhänger samt Tochter in vollem Galopp und bemerkte den Verlust erst, als er schon wieder zuhause angekommen war. In diesem Erinnerungsbild sind Elsi, die Tochter des Gemeindepräsidenten, und ihr Milchkarren, der vom schwarzen Riesenhund Mani<sup>14</sup> gezogen wird, vorgezeichnet; auch die absurde Gleichgültigkeit Pretänders gegenüber seiner Tochter.

Der biografische Code ist in das erzählerische Verfahren der Dekonstruktion, wie es Dürrenmatt im Roman anwendet, eingebunden. Der Ereignisraum des Dorfes Konolfingen, den das Kind Dürrenmatt nicht als Idylle, aber als ganzheitlichen geordneten Kosmos erlebt hatte<sup>15</sup>, wird im Text aufgebrochen und in einen mehrdeutigen widersprüchlichen Symbolzusammenhang gebracht. Die Glaubenswelt des Dorfes ist schon von Beginn an als zerfallen dargestellt: „Die alte schiefe, regendurchlässige Kirche war zu unbedeutend, um unter Denkmalschutz zu kommen, und zu leer, um renoviert werden zu müssen.“ (*Durcheinandertal*, 12). An die Stelle des „schemenhaften lieben Gottes“ tritt der „Große Alte ohne Bart“, ein Gangsterboß, der im Roman die Rolle des „Demiurgen“, des Welterschaffers und Weltenlenkers einnimmt. Eine ideologische Polarität zwischen Dorf (= Ort des Guten) und Kurhaus (=Ort des Bösen), wie man sie am Anfang des Romans noch vermuten könnte, wird spätestens durch den Schluß zerstört. Die Dialektik von Glaube und Verbrechen – seit seinem ersten Stück *Es steht geschrieben* ein wichtiges Thema Dürrenmatts – ist gerade in *Durcheinandertal* ein Angelpunkt der literarischen Dekonstruktion. Sie realisiert sich im zweiten Zeichenkomplex.

### 3.2 Das Syndikat: der gesellschaftliche Code

„Auch für Kinder ist ein Dorf nicht die Welt.“<sup>16</sup> Mit dem Gangstersyndikat des Großen Alten, der das Kurhaus aufgekauft hat, bricht die „Welt“ ins Dorf ein. Der Große Alte läßt das Kurhaus auf zweifache Weise nutzen: In der Sommer-

<sup>14</sup> Das Motiv ist bei Dürrenmatt ebenfalls biografisch vorgeprägt; vgl. ebd. 51.

<sup>15</sup> Vgl. ebd. 13ff.

<sup>16</sup> Ebd. 20.



saison ist es unter der Leitung des Theologen Moses Melker ein missionarischer Kurbetrieb für Millionäre, denen Melker seine Theologie der Gnade für die Reichen als „Jungbrunnen“ predigt:

Vor Gott „seien die Letzten die Ersten und die Armen reich, die Armen begnadet, die Reichen verflucht. Wer aber begnadet sei, benötige keine Gnade, weil die Gnade schon an ihm haften, und so sei denn die Gnade ihnen, den Reichen, den Verfluchten, Satten vorbehalten, die Gnade, womit sie gekrönt würden als der allein gnadenbedürftige Abschaum der Menschheit.“ (*Durcheinandertal*, 55f)

Die „Gnadenkur“ des Moses Melker ist eine brillante Parodie auf die ausgefeilten Paradoxien der bürgerlichen Religion. Dürrenmatt macht sich über eine theologische Gnadenlehre lustig, die zwar den biblisch überlieferten Vorrang der Armen in der Gnade Gottes zu verkünden hätte, dies aber ihrer meist wohlbetuchten bürgerlichen Klientel schmackhaft machen muß. Melker macht daraus ein einträgliches Geschäft. In der Wintersaison ist das Kurhaus unter der Leitung des Reichsgrafen von Kücksen Zufluchts- und Erholungsort für jene Gangster des Syndikats, die zu offensichtlich mit dem Gesetz in Konflikt geraten sind. Als einer der Gangster Elsi, die Tochter Pretänders, vergewaltigt, kommt es zu einem lange schwelenden Konflikt zwischen Dorf und Kurhaus, der schließlich in jenes apokalyptische Finale mündet, bei dem das ganze Tal mit Kurhaus und Dorf in Flammen aufgeht.

In *Frank der Fünfte. Oper einer Privatbank* (1958) hatte Dürrenmatt zum erstenmal das Ineinanderfallen, die Teilidentität von Verbrechen und Gesellschaft thematisiert. Frank der Fünfte, der Chef eines mafiösen Familienclans, einer mit verbrecherischen Methoden agierenden Privatbank, will aussteigen, er sehnt sich nach einem ruhigen gutbürgerlichen Leben.<sup>17</sup> Sein Vorhaben mißlingt, weil die Methoden seiner Bank die vorherrschende Struktur der Gesellschaft repräsentieren. Wohin sollte er also noch aussteigen? Das Verbrechen liegt nicht mehr außerhalb der Norm, es verkörpert das Allgemeine, die Funktionsweise des gesellschaftlichen Systems.<sup>18</sup> In *Durcheinandertal* verkörpert das Gangstersyndikat des Großen Alten ebenfalls das gesellschaftliche System, die menschliche Welt außerhalb des Dorfes. Mit seinen unklaren Grenzen, seinen wechseln-

<sup>17</sup> *Frank der Fünfte* ist immer wieder mit Brechts *Dreigroschenoper* verglichen worden. Der wichtigste Unterschied zu Brecht besteht m. E. im sozialen Rang der Protagonisten, der die „message“ entscheidend verändert. Brecht sieht im Verbrechen eine gesellschaftliche Notwendigkeit für die Armen, um in diesem System überleben zu können. Dürrenmatt betrachtet das Verbrechen als lebensnotwendig für die Reichen.

<sup>18</sup> In seinen Kriminalromanen stellt Dürrenmatt ebenfalls diese Teilidentität zwischen Gesellschaft und Verbrechen her und dekonstruiert damit die gattungübliche Polarität zwischen dem außerhalb der Gesellschaft stehenden „Bösen“ und der aufklärenden Vernunft.

den Verkleidungen und Fassaden, seiner ganzen Unfaßbarkeit repräsentiert das Syndikat das Ganze, eine Totalität, die vom Großen Alten gelenkt wird. Das Motiv des Ineinanderfallens von Gesellschaft und Verbrechen ist nicht neu. Dürrenmatt hat es von der sog. „schwarzen Serie“ der amerikanischen Kriminalromane in den dreißiger Jahren übernommen. Der stilprägende klassische Roman dieser Serie war Dashiell Hammetts *Red Harvest*, erschienen 1929 bei Alfred Knopf, N.Y.<sup>19</sup> D. Hammetts Gesellschaftskritik, die in seinen Romanen die ideologische Trennung zwischen Verbrechen und Gesellschaft infragestellt, wird von Dürrenmatt in *Durcheinandertal* auf eine noch grundsätzlichere Ebene gebracht: Wenn die Welt der Menschen nicht mehr vom Bösen unterschieden werden kann, wie läßt sich dann noch der Gott, der sie schuf, als „gut“ denken? Die Kategorien von „gut“ und „böse“ werden nicht nur auf einer soziologischen, sondern auch auf einer theologischen Ebene dekonstruiert.

### 3.3 Der Große Alte: der theologische Code

„Er sah aus wie der Gott des Alten Testaments ohne Bart“ – so lautet der erste Satz des Romans. Damit ist der theologische Zeichenkomplex des Textes von vornherein explizit gemacht – allerdings auch sein metaphorischer und parodistischer Charakter. Denn der Große Alte, der Boß des Syndikats, der Demiurg des vom Text entworfenen Weltgebäudes „sah aus wie der Gott des Alten Testaments“; er ist mit ihm vergleichbar, nicht mit ihm identisch. Mit dem Zusatz „ohne Bart“ kommt das parodistische Element ins Spiel: ein überlebtes patriarchales Gottesbild aus den Kindheitserinnerungen der Generation Dürrenmatts. Allerdings: Einen solchen „Bart“ hat der Große Alte nicht; er ist der aktuelle Gott, der in der erzählten Gegenwart des Romans an der Macht ist. Doch seine Bezeichnungen sind von denen des ursprünglichen Gottes übernommen. Er führt im Bereich der Zeichen eine metaphorische Existenz, seine Macht entstammt dem Bereich des Handelns. Bezeichnend dafür der erste Dialog zwischen dem Theologen Moses Melker und dem Großen Alten: Melker spricht zu ihm vom „Großen Alten“ und meint eigentlich den Gott mit Bart, den ursprünglichen. „Er“ aber glaubt, Melker meine „ihn“ – und erst so kommt der namenlose Gott ohne Bart zu seinem Namen. Fortan nennt ihn der Erzähler den „Großen Alten“. Die Übertragung des Namens entspricht der bereits auf ihn übergegangenen Macht. Denn schließlich „war der Gott ohne mächtiger als der Gott mit Bart [...] Seiner Macht grübelte kein Theologe nach, und was seine Allmacht betrifft, so äußerte sie sich mehr in seiner Unfaßbarkeit. Keine Regierung und keine Polizei versuchte ihn zu ergreifen. [...] Seine Herkunft lag im ungewissen. Es gab nur Legenden darüber. Eine wollte wissen, er sei 1910 oder 1911 aus

<sup>19</sup> In deutscher Übersetzung: *Rote Ernte*. Zürich 1976.

Riga oder Reval mausearm nach New York gekommen. [...] Er sprach nur jiddisch, schien aber sämtliche Sprachen zu verstehen.“ (*Durcheinandertal*, 7f) Dürrenmatt zeichnet den Großen Alten als Verkörperung des Kapitalismus: ein Ostjude, der bettelarm nach New York kommt und sich „hinaufarbeitet“ bis an die Spitze der Macht.<sup>20</sup> Der neue immanente Gott, der aus der Welt kommt, sich ihre Gesetze aneignet, um sie zu beherrschen, erlangt die Zeichen der Transzendenz erst durch seinen Reichtum und seine Macht. Erst sie machen ihn zum Mythos:

Der Große Alte war unberechenbar und nicht einzuordnen. [...] Einige hielten Jeremiah Belial für seinen Stellvertreter. [...] Andere meinten, die beiden seien identisch, während es Kenner gab, die behaupteten, es gebe keinen von beiden. (*Durcheinandertal*, 8f)

Als „Held“ eines Romans mit klassischer Erzählstruktur, die eine vorläufige Ambiguität entfaltet, wäre Moses Melker sein logischer Gegenspieler. Er ist der Theologe, das Sprachrohr des ursprünglichen, des jenseitigen Gottes mit Bart. Er glaubt bedingungslos an ihn; er versucht, ihn mit allen Mitteln in die Welt zurückzuholen, ihm seine verlorengegangene Macht zurückzugewinnen. Doch der Alte mit Bart selbst bleibt ein „schemenhafter“ Gott, ein Name, der nur existiert, weil Moses Melker ihn ausspricht, ihn verkündet und an ihn glaubt. Die im Text angedeutete Polarität zwischen den beiden Großen Alten wird in einem mythischen Bild gegen Ende des Romans dekonstruiert: Der Große Alte und Jeremiah Belial treffen sich in der Antarktis Wer ist der „Große Alte“? Ist es der mit oder der ohne? – Wer ist „Jeremiah Belial“? Ist er mit dem Großen Alten ident oder dessen Stellvertreter? Assistent Gabriel kommt schließlich dahinter: Jeremiah Belial ist das Spiegelbild des Großen Alten, und das Spiegelbild Jeremiah Belials ist der Große Alte. (vgl. *Durcheinandertal*, 138). So löst sich die Polarität in Spiegelungen auf, die Identitäten verschwimmen. Der transzendente Gott (falls das Adjektiv überhaupt zutrifft) wird gespiegelt im immanenten – und umgekehrt. Der „gute“ Gott (falls es so jemanden überhaupt gibt) ist ein Reflex des „bösen“ Gottes – und umgekehrt. Beide beginnen – gegengleich – an einer Kaffeemühle zu drehen und versetzen damit das ganze Universum in kreisende Bewegung: Die Szene mündet in die Vorstellung von

<sup>20</sup> Die Verbindung von unerschöpflicher, aus dem Bereich des Ökonomischen geschöpfter Macht mit dem Juden (einer mangels Charakterisierung zum Typ gemachten Figur des „Jid“) reproduziert ein antisemitisches Stereotyp (vgl. auch R. W. Fassbinders Stück *Der Müll, die Stadt und der Tod* und die sich daran anschließende Kontroverse).

der Welt als Maschine und vom Leben als mechanischer Bewegung.<sup>21</sup> In diesem Bild bringt Dürrenmatt die männlich-patriarchale Gottesvorstellung auf den Punkt: auf ihre Seelenlosigkeit, die Leben – auch und gerade menschliches Leben – zur beiläufigen, verzichtbaren Randerscheinung werden läßt, solange die Maschine funktioniert.<sup>22</sup> Gleichgültigkeit, die Apathie der „unbewegten Beweger“ als Beziehungsform zwischen Gott und Welt. Nach dem Drehen der Kaffeemühle wird Kaffee zubereitet, den die beiden Götter trinken, bevor sie sich wieder in ihre Helikopter begeben. Die halbvollen Kaffeepakete werden für das nächste Treffen aufbewahrt: „Kaffee Oetiker Fr. 10.15“.

### 3.4 Moses Melker: der Mensch

In Moses Melker, dem „Antihelden“, berühren sich alle drei Codes dieser Geschichte, und gleichzeitig enden sie bei ihm. Seine Vorname verweist auf eine zentrale Vaterfigur der jüdisch-christlichen Tradition. Moses hat getötet, Gott zeigte sich ihm im Feuer des Dornbuschs, er führte das Volk aus Ägypten, dem Sklavenhaus (mit den vollen Fleischtöpfen) durch die Wüste ins Gelobte Land, das er selbst nicht mehr erreicht hat. In der Gestalt des Mose verdichtet sich ein wesentlicher Abschnitt jüdischer Heilsgeschichte. Moses Melkers Geschichte parodiert die Etappen des Exodus: Er führt die Reichen im Kurhaus des Durcheinandertals zur Gnade der Armut, die er selbst nie empfinden konnte. Gott zeigt sich ihm nicht im Feuer des brennenden Kurhauses, er bleibt dazu verdammt, ihn zu denken. Auch Moses Melker hat getötet, doch nicht einen Sklavenaufseher, sondern seine drei Frauen, die ihm seinen Reichtum einbrachten, und Lisi Blatter, die ihm sexuelle Lust gab.<sup>23</sup> Die Erinnerung an eine andere Figur im Dorf seiner Kindheit ist m. E. für Dürrenmatt beim Erfinden Moses Melkers wichtiger gewesen: der Inspektor der Mohammedaner-Mission im Chalet über Konolfingen; Dürrenmatt schildert in den „Stoffen“ eine Silvesterfeier im Chalet, zu der seine Eltern und er eingeladen waren: „Der Gottesmann betete laut, und dann betete seine schwerreiche Frau, die bald danach starb, und die Millionärin, die Erbin einer Stumpfenfabrik, die er bald darauf heiratete.“<sup>24</sup>

<sup>21</sup> Vgl. z. B. für die umfangreiche Literatur zur Analyse und Kritik dieser Verbindung zwischen männlich-patriarchaler Kultur und Weltbild der Maschine zwei Klassiker: L. Mumford, *Mythos der Maschine*. Frankfurt a. M. 1978, und C. Merchant, *Der Tod der Natur*. München 1987.

<sup>22</sup> Bereits in dem wichtigen politischen Essay *Die vier Verführungen des Menschen durch den Himmel* (1969) hatte Dürrenmatt die kosmozentrische Perspektive der kopernikanischen Weltsticht in ihren extremen Konsequenzen kritisiert. Der Text endet mit dem Satz: „Am 20. Juli 1969 (dem Tag der ersten Mondlandung) bin ich wieder Ptolemäer geworden.“

<sup>23</sup> Zum Nachnamen „Melker“ vgl. F. Dürrenmatt, *Stoffe* (s. Anm. 1) 18.

<sup>24</sup> Ebd. 208.

Im Kern enthält diese Kindheitserinnerung die Geschichte Moses Melkers mit seinen drei Frauen.

Moses Melker ließe sich auch im Sinne des autoreflexiven literarischen Verfahrens von Dürrenmatt als Fortschreibung zweier Figuren aus seinem ersten Drama *Es steht geschrieben* (1947) lesen: als Fortschreibung des reichen Händlers Bernhard Knipperdollinck, der sich im Laufe der Geschichte zum reinen Toren entwickelt und seinen religiösen Idealen treu bleibt, sowie des Johann Bockelson, eines Lebemenschen, scheinbar ohne Ideale, der die Bewegung der Wiedertäufer benutzt, um zu Reichtum und zu einem lustvollen Leben zu gelangen. Beide sterben – nach der Eroberung der Stadt Münster durch die bischöflichen Truppen – am Rad. Gerade die Verbindung beider Figuren in Moses Melker ist ein zentrales Element der Dekonstruktion.<sup>25</sup> Knipperdollinck, der reine Tor, erhält in seinem Schlußmonolog am Rad deutliche Züge Jesu Christi, während Bockelson der sündige anarchische Mensch bleibt. In Moses Melker sind beide Gestalten zu einer Einheit verschmolzen, die keine Polarität im Sinne eines vereindeutigenden Erzählmusters mehr zuläßt. Melker ist beides in einem: Heiliger und Verbrecher. Er tötet und verwebt seine Morde in die Logik seines Glaubens an die unverdiente und unverdienbare Gnade Gottes. Knipperdollinck kann im Tod seinen Gott noch anrufen und sich in seiner Gnade geborgen wissen.

Die Tiefe meiner Verzweiflung ist nur ein Gleichnis Deiner Gerechtigkeit,  
und wie in einer Schale liegt mein Leib in diesem Rad,  
welche Du jetzt mit Deiner Gnade bis zum Rande füllst!<sup>26</sup>

Melkers Glaube an Gottes Gnade ist nur noch Parodie. Er kann beim großen Schlußmonolog im brennenden Kurhaus über seinen Gott reflektieren, mehr nicht. Eine Idee, eine Erfindung läßt sich nicht anrufen. „Wenn Gott seine Erfindung war“, denkt Melker, so müßte es unendlich viele Gottes-Erfindungen geben, und eine wesenhafte Identität wäre Illusion: „so viele Götter wie Weltalle“ (*Durcheinandertal*, 175). Gott löst sich auf im endlosen Spiel erdachter virtueller Welten, und nichts bleibt als der Mensch: „Der Mensch braucht den Menschen und keinen Gott, weil nur der Mensch den Menschen begreift.“ (*Durcheinandertal*, 173) Hier endet der theologische Faden, er reißt. Denn nicht einmal Jesus, als menschliche Inkarnation Gottes läßt Melker mehr gelten: „Steig herunter“, rief Melker zu ihm, „ein Gott, der sich kreuzigen läßt, spielt

<sup>25</sup> Diese Verbindung war im übrigen bereits in *Es steht geschrieben* angelegt; Knipperdollinck und Bockelson verbünden sich am Schluß des Stückes und öffnen den bischöflichen Truppen das Tor.

<sup>26</sup> Dürrenmatt, Komödien II und frühe Stücke. Zürich 1963, 115.

Theater, Oberammergau oder Hollywood, die beiden Schächer sind glaubhafter als du, es sind Menschen, die da gekreuzigt werden.““ (*Durcheinandertal*, 172)<sup>27</sup>

Er verneint die Anwesenheit Gottes im Kreuzigungsgeschehen, in der Leidensgeschichte der Menschen. Der Zusammenhang zwischen Kreuz und Heil existiert nicht mehr. Hinter der Maske Gottes kommt in der Apokalypse des Dürrenmattschen Welttheaters der Mensch hervor, nichts und niemand sonst. Die Geschichte des Moses Melker endet im Feuer, das das ganze imaginäre Universum des Textes verschlingt: das Dorf, das Kurhaus, die Gangster, die Dorfbewohner, Moses Melker selbst und ein „Paket Kaffee Oetiker Fr. 10.15“, das Melker auf seinem Zimmer hatte.

---

<sup>27</sup> Zwei autoreflexive Bezüge scheinen in dieser Schlüsselpassage des Monologs durch: Bildliche Zeugnisse für den starken Eindruck, den das Motiv der Kreuzigung auf den jungen Dürrenmatt gemacht hat, sind eine frühe Federzeichnung von 1939 und das Wandgemälde über dem Bett seines Zimmers im Haus der Eltern in Bern.

**ZUR UMDEUTUNG BIBLISCHER UND  
RELIGIONSPHILOSOPHISCHER TEXTE IN DER JÜNGEREN  
FRAUENLITERATUR DER ROMANIA**  
CLARICE LISPECTOR (BRAS.), *A PAIXÃO SEGUNDO G.H.* (1964), UND  
HÉLÈNE CIXOUS (FRANZ.), *ANANKÈ* (1979)

HANS-JOACHIM MÜLLER

Ausgehend von 68 untersuchten Romanen liefert die Betrachtung der von Frauen geschriebenen Literatur in den romanischen Ländern unter dem Blickwinkel einer Auseinandersetzung mit biblischen und religionsphilosophischen Texten<sup>1</sup> ein erstaunliches und ernüchterndes Bild: In den als zutiefst katholisch geltenden Ländern Lateinamerikas, in Québec, in Spanien und Portugal sowie Italien lassen sich kaum Belege für unser Thema finden<sup>2</sup>, und gerade die von mir hier behandelte Clarice Lispector kommt nur begrenzt aus der christlichen Tradition, sondern der des Judentums und der Philosophie Spinozas. Ein streng laizistisch organisiertes Land wie Frankreich bietet hingegen immerhin noch vier Texte, die unserem Themenbereich zugerechnet werden können.<sup>3</sup>

*A paixão segundo G.H.* von Lispector und *Anankè* von Cixous sind dabei nicht nur die anspruchvollsten, sondern auch die strukturell ähnlichsten Texte, wobei sich die feministisch engagierte Héléne Cixous immer wieder auf Lispector<sup>4</sup> beruft, obwohl die brasilianische Autorin allein von der Chronologie her - ihre entscheidenden Romane sind von 1944 bis 1973 erschienen - nicht in den feministischen Diskurs der letzten zwanzig Jahre eingebracht werden kann. Ein Vergleich wird vielmehr zeigen, daß die beiden Romane radikal entgegengesetzte Positionen einnehmen, die aus der Unvereinbarkeit der epistemologischen Ausgangsbasis resultieren.

<sup>1</sup> Einen Überblick zur Situation der von Männern geschriebenen Texte habe ich gegeben in: Zur Dekonstruktion biblischer Motive in der Romanproduktion der jüngeren französischen Avantgarde. In: J. Holzner u. U. Zeilinger (Hg.), *Die Bibel im Verständnis der Gegenwartsliteratur*, St. Pölten 1988, 135-141.

<sup>2</sup> Hier kommen maximal religiöse Erlebnisse der Kindheit zum Ausdruck, die aber nicht im Sinne unserer Themenstellung umgedeutet, sondern abgelehnt werden. Vgl. als typische Texte Milena Milani (it.), *La ragazza die nome Giulio* (1961), Lara Cardella (it.), *Volevo i pantaloni* (1989), Isabel Allende (chil.), *La casa de los espíritus* (1982). Oftmals sind es nur noch Anspielungen im Titel wie bei Elena Poniatowska (mex.), *Hasta no verte Jesús mío* (1984), oder Suzanne Jacob (can.), *La passion selon Galatée* (1987). Eine Ausnahme bieten im Theater das Stück *Sor Juana* (1980) von Dacia Maraini (it.) sowie die Texte von Clarice Lispector.

<sup>3</sup> F. d'Eaubonne, *Le satellite de l'amande* (1975); Igrecque, *O Maman baise-moi encore* (1974); Monique Wittig, *Le corps lesbien* (1973); Héléne Cixous, *Anankè* (1979).

<sup>4</sup> So in *Vivre l'orange* (1979), *L'heure de Clarice Lispector* (1989) und in *Déluge* (1992).

In den nachfolgenden Ausführungen versuche ich eine kurze Beschreibung der Romane mit ihren religiösen und epistemologischen Implikationen, um dann über eine psychoanalytische Interpretation die Funktion der Aufnahme und Umdeutungen biblischer Motive zu erhellen.<sup>5</sup> Dabei wird sich herausstellen, daß der Bezug zur Bibel zwar wichtig, aber nicht mehr zentral ist.

1. Das gesamte Werk von Lispector ist durch den Rekurs auf Spinoza sowie die christliche Mystik geprägt, wobei in der *Paixão*<sup>6</sup> keinerlei Hinweise darauf gegeben werden und der „ideale“ Leser unbedingt das Erstlingswerk *Perto do coração selvagem* (1944) kennen muß, da er ansonsten der *Paixão* recht hilflos gegenübersteht.

1.1 Die *Paixão* ist wie ein Psychodrama in zwölf Akten bzw. Kreuzwegstationen aufgebaut und präsentiert sich als Versuch der Rekonstruktion und Bewältigung eines Erlebnisses, das die weibliche Hauptperson G.H. mit Angst und Hoffnungslosigkeit erfüllt, da es sich um die Geschichte eines Scheiterns handelt. Ausgangspunkt ist die Begegnung mit einer riesigen Küchenschabe im Schrank des schwarzen Dienstmädchens. Die anfängliche Angst vor diesem archaischen Tier mündet in Aggression und Tötungslust, und als die Küchenschabe aus dem Schrank kriechen will, schlägt G.H. die Tür zu, quetscht das Tier aber nur ein und kann nun dessen Gesicht, aus dem in weißen Stößen eine weiße Masse quillt, beobachten. Obwohl sie weiß, daß das ihr sich bietende Bild unrein ist und unter die alttestamentlichen Verbote fällt, erfüllt sie das Schauen mit ungeheurer Lust und wird von ihr als Heldentat empfunden, durch welche das biblische Gesetz durchbrochen wird – und dieses Gesetz heißt nichts anderes als das Verbot des Lebens in seiner Fülle. Dabei versinkt sie allerdings in eine Welt von Chaos und Wahnsinn, wo die menschliche Formierung verlorengeht und das Leben in seiner Essenz spürbar wird, was im Hinblick auf ihr bisheriges gutbürgerliches Leben Tod, Auflösung und Zerstörung bedeutet. Um nicht total in den Strudel hinabgerissen zu werden, erfindet sie ein Du, das als Erlöser fungiert, aber – ähnlich wie Gottvater in der katholischen Tradition – nur als Hand in Erscheinung tritt. Mit dem Abstieg in das Leben beginnt eine

<sup>5</sup> Die vorliegende Arbeit ist vor allem als Vergleich der beiden Romane gedacht. Für eine ausführliche Analyse mit Angaben der Seitenzahlen vgl. Vf., *A paixão segundo G.H.* (1964) von Clarice Lispector oder Spinoza im zerbrochenen Spiegel des Narziß. In: E. Pfeiffer u. H. Kubarth (Hg.), *Canticum ibericum. Neuere spanische, portugiesische und lateinamerikanische Literatur im Spiegel von Interpretation und Übersetzung*, Frankfurt a. M. 1991, 264-282, sowie Hélène Cixous, *Anankè* (1979): Tentativo di una lettura della scrittura femminile dal punto di vista dell'inter-testualità letteraria e della psicoanalisi Lacaniana, erscheint Ende 1995 in den „Atti del Convegno internazionale di letteratura e psicologia“, Cassino.

<sup>6</sup> Zitate beziehen sich auf die Ausgabe Rio de Janeiro, 1964. Die deutsche Übersetzung erschien erstmals 1984 im Lilith Verlag, Berlin, dann als Taschenbuch 1990 bei Suhrkamp, Frankfurt a. M.



Antiästhetik, die alle Tabus durchbricht und in eine Folge von Omnipotenzvisionen, aber auch minimalistischen Regressionen führt. Zentrale Erlebnisse sind dabei der plötzlich aufsteigende Haß gegen die Mutter, der Hexensabbat des orgiastischen Lebens, das seinen Ausdruck im Bild des hemmungslosen Reitens auf dem Pferd des Königs findet, das sie stiehlt, nachdem sie den König umgebracht hat, sowie die Suche nach der Identität der Dinge, um so das letzte Geheimnis Gottes zu erfahren. Dabei weiß sie, daß sie dieses Geheimnis nie wird erfahren können, da sie die Antwort nicht hören kann, weil die Frage nach der Antwort kommt. Jener Gott, den sie sucht, ist die Welt selbst, denn Gott ist das, was existiert, und sein Reich ist von dieser Welt. Folgerichtig ist keine Transzendenz mehr möglich, und an die Stelle von Transsubstantiation tritt für sie eine Consubstantiation, das Einswerden mit der Substanz Gottes, die Welt, Seele und Natur ist. Da dieser Gott aber ein unpersönliches Neutrum ist, gibt es mit ihm kein bewußtes Verschmelzen. Dementsprechend ist die zentrale Szene, wo G.H. mit äußerster Willensanstrengung allen Ekel überwindet und wie in einer Kommunion die weiße Flüssigkeit der Küchenschabe trinkt, kein ekstatisches Überbewußtsein, sondern ein Bewußtseinsausfall, und das Gelebte kann nur nachträglich beschrieben und somit niemals in einer Authentizität vermittelt werden. Die Sprachlosigkeit der G.H. resultiert dabei nicht aus der Überfülle Gottes, sondern aus der Tatsache, daß Gott das Nichts, das Unsagbare ist, das nur als reine Wesensschau intuitiv erfassbar ist. Ab hier nimmt der Roman eine entscheidende Wende und mündet in die letzte „Kreuzwegstation“: G.H. spuckt die Materie der Küchenschabe aus und sieht ein, daß sie im Sinne des Naturgesetzes nicht mit der Materie einer Küchenschabe, sondern mit der eines Menschen leben muß. Sie kehrt aber keineswegs zu ihrer früheren Individualität zurück, die über imaginäre Vorstellungen der Kultur das Ich geprägt hat, und fordert nun das Akzeptieren der eigenen Natur als Frau, die gleichgesetzt wird mit dem Leidensweg Christi. Die Taufe durch die Welt, wie sie G.H. mit der Küchenschabe erfahren hat, mündet in die Einsicht der notwendigen Ordnung dieser Welt, deren letzten Kern sie nie verstehen wird und der sie nur mit Vertrauen begegnen kann. Jetzt erst hat G.H. akzeptieren gelernt, daß es keine echte Verbindung zwischen den Elementen der Welt, Gott und dem Menschen gibt. Sie sieht in der Welt das völlig Fremde, das von ihr total unabhängig ist und das sie deshalb anbeten kann.

1.2 Die bisher skizzierte Handlung des Romans ist nur in geringem Umfang eine Umdeutung alt- und neutestamentlicher Themen, sondern primär eine Auseinandersetzung mit den Thesen Spinozas, wie sie Lispector in ihrem ersten Roman *Perto do coração selvagem*<sup>7</sup> auflistet:

<sup>7</sup> Vgl. *Perto do coração selvagem*, Rio de Janeiro 1944, 113-115.

a) *Imaginatio* versus Vernunfteseinsichten: Für Spinoza betrachtet die *Imaginatio* das Geschehen nur in seiner Vereinzelnung in Raum und Zeit, empfängt die Impulse einzig über die Sinnesorgane, verliert dabei die inneren Zusammenhänge und erleidet die Dinge. Der tätige Verstand sieht hingegen die Welt in ihrer Gesamtheit und Notwendigkeit und macht aus der *Imaginatio* klare Vernunfteseinsichten, womit das Leiden beendet wird.<sup>8</sup> Der Überwindung der *Imaginatio* durch klare Vernunfteseinsichten entspricht in der *Paixão* das Abstandnehmen vom gutbürgerlichen Leben mit seinem durch die falschen Wertvorstellungen der Kultur deformierten Ich hin zum Erkennen und Akzeptieren der göttlichen Schöpfungsgesetze.

b) Kausalnexus versus Willensfreiheit: Die Erkenntnis des tätigen Verstandes mündet in die Einsicht, daß die Welt einen unendlichen Kausalnexus ohne Zweckbestimmung und ohne Willensfreiheit Gottes und des Menschen darstellt<sup>9</sup>, weshalb sich G.H. auch in das „Schicksal“ fügen und so ihre Freiheit erlangen kann.

c) Monismus versus mystisches Verschmelzen: Im Sinne der Identitätsphilosophie Spinozas gibt es keinen Unterschied von geschaffenen und ungeschaffenen Sein, keinen persönlichen Gott und kein persönliches Ich. Gott ist nicht nur in allen Dingen, er ist sie auch. Aus dieser Perspektive werden dann auch die Unterscheidungen zwischen Gut und Böse sowie Schön und Häßlich hinfällig, wie dies der Werdegang der G.H. illustriert, da jegliche Zweiheit aufgehoben ist und das In-Sein Gottes eine echte Identität ist. Allerdings ist die göttliche Schöpfung kein gestuftes System vom Mikro- zum Makrokosmos, wo die Dinge „durchlässig“ sind<sup>10</sup>, sondern eine Abfolge von Realdistinktionen, da die Natur nur Individuen schafft. Daher ist der Gott Spinozas auch kein persönlicher, sondern die Allsubstanz in ihrer ideellen Dialektik<sup>11</sup>, und ein mystisches Verschmelzen mit ihm ist aufgrund der Realdistinktion nicht möglich. Das Seiende ist das Ganze des Seins, und hier denkt nicht mehr ein Ich, sondern ein Es, wie dies die abschließende Erkenntnis der G.H. erspürt.

d) Extremer Platonismus versus jeglichen Nominalismus: Die Ambivalenz des Ansatzes von Spinoza besteht darin, daß auf der einen Seite ein Denken ohne räumlich-zeitliche Ausdehnung als unmöglich angesehen und auf der anderen Seite das konkret Sinnliche in Raum und Zeit beim Erkenntnisprozeß ausgeschaltet wird. In einem extremen Intellektualismus platonischer Prägung wird der Verstand zu einer Wesensschau, die das Unbeschreibliche als reines „signi-

<sup>8</sup> Vgl. Spinoza, *Ethik* (ed. A. Buchenau), Berlin 1914, Kap. III, IV, V.

<sup>9</sup> ebd. Kap. I.

<sup>10</sup> Vgl. M. Foucault, *Les mots et les choses*, Paris 1966, 32-59.

<sup>11</sup> Vgl. Spinoza, *Kurze Abhandlung von Gott, dem Menschen und seinem Glück*. Hg. C. Gebhardt. Hamburg 1959, Anhang, Lehrsatz 4, Folgesatz.

fié“ erfassen will, das nicht mehr in ein nachträgliches „signifiant“ übersetzt werden kann. Die daraus resultierende Sprachauffassung Lispectors ist daher der Vorstellung einer „écriture“ im Sinne von Hélène Cixous, wonach das „signifié“ erst nachträglich durch das „signifiant“ entsteht, diametral entgegengesetzt.

1.3 Während für die christlichen Mystikerinnen Gott der Inbegriff des positiv-väterlichen oder gar phallisch-männlichen Prinzips ist, mit dem sie in einer Unio verschmelzen können, verweisen bei Lispector Einsamkeit und Hoffnungslosigkeit auf den unpersönlichen Gott Spinozas. Da Gott überall ist, ist er nirgendwo und nicht mehr als Du und Vater faßbar; wenn es kein Du gibt, dann verschwindet auch die traditionelle Vorstellung von einem Ich; wenn Gott und Vater nicht mehr faßbar sind, gibt es auch kein Erschließen von Welt im Sinne einer Verfügbarmachung und Finalität durch Sprache, und die Dinge werden unerreichbar und unbenennbar; wenn es keinen Vater gibt, dann auch kein Gesetz im ödipalen Sinn, und die Aufhebung moralischer und ästhetischer Kategorien fällt nicht schwer. Die Romanhandlung zeigt mit großer Deutlichkeit, wie eine offensichtlich nur oberflächliche Ödipalisierung durch die Ideen Spinozas rückgängig gemacht wird und dabei sehr tiefliegende Konflikte mit den Eltern freigesetzt werden<sup>12</sup>:

a) Die Mutter verkörpert für G.H. ganz offensichtlich eine „phallische Mutter“ als Inbegriff von Stärke, Wissen, Schutz und auch Bedrohung, die G.H. ihre Frauwerdung verweigert hat. Mit der aggressiven Befreiung von der Mutter, die sie wie ein Eitergeschwür ausspuckt, wird der Weg zum Vater frei.

b) Der im Roman evozierte Vater war immer abwesend, und eine Identifikation mit ihm ist ebenfalls nur über eine aggressive Handlung möglich: Sie tötet ihn und reitet in einem wilden Hexensabbat sein Pferd, ganz wie die Hexe den Besen. Die so symbolisierte nachträgliche Aneignung des väterlichen Phallus ist ein Raub und keine wirkliche Identifikation, die G.H. Kraft und Identität vermitteln könnte.

c) Der Roman erscheint somit als ein Versuch einer nachträglichen Aufarbeitung der verfehlten Entwicklung innerhalb der frühkindlichen triadischen Beziehung zwischen Mutter und Vater. Das zentrale Bild für die problematische Elternbeziehung ist die eingeklemmte Kakerlake, die einerseits den noch warmen Sumpf einer mütterlichen Urmaterie, vor dem G.H. Angst hat, und anderer-

<sup>12</sup> Das von mir zugrundegelegte dynamische Entwicklungsmodell basiert neben den grundlegenden Arbeiten von Karl Abraham, Michael Balint und Sigmund Freud primär u. a. auf folgenden Arbeiten: J. Chasseguet-Smirgel, *Les chemins de l'Anti-Oedipe*, 1974; *La sexualité féminine*, 1982; B. Grunberger, *Vom Narzißmus zum Objekt*, 1976; E. Jacobson, *Psychologischer Konflikt und Realität*, 1972; Ch. Olivier, *Les enfants de Jokaste*, 1980; H. Pohlmeier, *Depression und Selbstmord*, 1971, sowie den noch später zitierten Arbeiten von Jacques Lacan.

seits den männlichen Bezug zu Phallus und Penis als biblisches Verbot repräsentiert: Männlich ist der Kopf des Tieres, der aussieht wie ein Krokodil; weiblich sind die Augen, die auf G.H. wie die Eierstöcke wirken, aber blind sind, was wiederum auf inzestuöse Aspekte verweist.

d) Der an Spinoza orientierte Versuch einer Verbalisierung all dieser Probleme scheitert an dessen platonischer Sprachauffassung, wonach eine Benennung durch das Wort nie an die Bedeutung an sich, jenen Urgrund ohne Qualitäten, Attribute, Geschmack und Geruch, herankommen kann. Literarische Arbeit wird deshalb zu einem intuitiven Erkennen auf der Basis des Intellekts, das die Dinge in ihrer Wesenheit erschauen will, und dazu zählt auch die eigene Lebensgeschichte, von der G.H. weiß, daß sie diese nie wird aufarbeiten können. Hier tritt ein Blockademechanismus auf den Plan, der sie an der Formulierung ihres Wunsches, Frau sein zu dürfen, hindert: An die Stelle eines Sehens tritt die Blindheit gegenüber dem unfaßbaren Gott Spinozas, der auch im Roman als stummes Dreieck fungiert und so in seiner Notwendigkeit durch eine geometrische Formel erfaßt wird.

2. *Anankè* (Paris 1979) von Hélène Cixous präsentiert in seiner psychologischen Struktur verblüffende Ähnlichkeiten zu dem Roman *Lispectors*, geht aber von den vollkommen anderen epistemologischen Voraussetzungen des französischen (Post)Strukturalismus und Feminismus aus. Der Roman ist sicherlich einer der schwierigsten Texte, der je in französischer Sprache geschrieben wurde. *Anankè* bedeutet „Notwendigkeit“ oder auch „Fatalität“. In diesem Text will Cixous auf zwei Wegen ihre Identität als Frau herausarbeiten: auf der einen Seite durch eine spezifisch weibliche Schreibweise und auf der anderen Seite durch eine Infragestellung literarischer Traditionen seit der Antike und der Bibel sowie vor allem der Psychoanalyse seit Sigmund Freud und Jacques Lacan. Diese Infragestellung erfolgt über den Weg einer Intertextualität, wonach der Text des Romans ein endloses Netz der Auseinandersetzung mit anderen Texten ist. Der Begriff der Intertextualität stammt von Julia Kristeva<sup>13</sup> und steht in enger Beziehung mit dem Begriff der „Dekonstruktion“, der nicht mit „Destruction“ verwechselt werden darf: Die Dekonstruktion bewirkt eine Demontage der präexistenten Texte, um sie dann wieder zusammzusetzen. Dadurch entsteht eine Dynamik, die zu vollkommen neuen Bedeutungen führt und über eine „écriture féminine“ eine weibliche Identitätsfindung ermöglichen soll. Wesentlich ist hierbei das Spielen mit der Sprache, indem Wörter gekreuzt, die Schreibweise verändert oder die Polysemie zwischen geschriebenem und gesprochenem Wort eingesetzt werden. Derartige Sprachspiele sind nur im Fran-

---

<sup>13</sup> Le texte du roman, Paris 1970.

zösischen möglich und können kaum in eine andere Sprache übertragen werden.

2.1 Ganz wie im Nouveau Roman und in den Romanen der Gruppe *Tel Quel* kennt *Anankè* keine traditionellen Personages, die im Sinne des Positivismus durch ein materielles, geistiges oder biologisches Milieu gekennzeichnet wären. Es gibt keine Geschichte als Plot, keine Topographie als geographischen Ort und keine zeitliche Linearität. *Anankè* ist vielmehr die ewige Wiederkehr einer Konstellation, die bereits am Anfang des Romans evoziert wird: Ein Mädchen will Frau werden und der mütterlichen Macht entfliehen, die sie aber ständig daran hindert. Die Protagonistin hat seit frühester Kindheit keinen Vater mehr, und ihre Erinnerungen an ihn sind negativ: Der Vater ist eine abwesende, schwache und kranke Gestalt. Im letzten Kapitel des Romans gelingt der Protagonistin die Trennung von der Mutter; sie bekennt ihre Liebe zu einer idealen Freundin und gebiert aus ihrem Herzen ein Mädchen, das ohne die Hilfe eines Mannes gezeugt wurde, keinen Nabel hat und bei seiner Geburt zwei Monate und zwei Jahre alt ist. Bei näherem Hinschauen bemerkt man, daß alle diese Personages in sich mehrere Personen vereinen:

– Die Protagonistin hat keinen Eigennamen, und sie spricht von sich als „je“, „tu“, „elle/s“ und „nous“. Ihr Alter schwankt zwischen Kindheit und 29 Jahren.

– Das Bild der Mutter ist zutiefst gespalten zwischen einer Mutter und einer allmächtigen, trockenen Mutter. Die Protagonistin will der allmächtigen Mutter entkommen und sucht die ernährende Mutter, weil sie ganz offensichtlich bei ihrer realen Mutter keine Zärtlichkeit und körperliche Wärme bekommen hat.

– Ein Freund K. wird sehr schnell durch eine Freundin K. gedoppelt und durch eine ideale Freundin ersetzt, die in sich Weiblichkeit und Allmacht vereint. Ihr Kennzeichen sind ihre großen Brüste, sie besitzt aber keinen Unterleib, was bereits ein bezeichnendes Licht auf die Identifikationswünsche der Protagonistin wirft.

– Ein „Noncle“ Freud wird durch ein L. gedoppelt, und an ihn schließen sich lauter negative männliche Figuren an: der Vater, Pferde, Faune und schließlich ein Elefant, der durch seinen großen Rüssel Angst macht. Dem Noncle Freud wirft die Protagonistin vor, durch Suggestion und Machenschaften, einem jungen russischen Mädchen eine so gut geformte Homosexualität ausreden zu wollen. Die Textstelle bleibt rätselhaft und kann durch eine immanente Lektüre nicht erhellt werden.

Alle diese Themenstränge sind im Roman wie in einem Kaleidoskop durcheinandergewirbelt und folgen dem Prinzip eines ständigen Rückgriffs auf die Vergangenheit. Die Geschichte, die der Roman erzählt, ist somit eine wirkliche „Geschichte“ im Sinne einer Entwicklung nach hinten: Die Vergangenheit ist vor der Person, und die Zukunft ist nur in der Vergangenheit möglich. Am Ende steht eine lesbische Identifikation, die das weibliche Genital ausschließt, aber

immerhin die Angst vor den Männern aufhebt. Die Geburt des Mädchens ohne Nabel verleiht der Protagonistin die Macht, den Tod zu töten, wobei der Tod die Mutter ist. Bis die Protagonistin am Ende des Romans zu derartigen Einsichten gelangt und endlich ihre Wünsche niederschreiben kann, bleibt der Roman eine chaotische Suche und kreist immer wieder um die Unmöglichkeit, ihre Wünsche zu benennen und niederzuschreiben, und im französischen Text steht dafür das deutsche Wort „Übersetzungswiderstand“. Die Gründe hierfür werden im Roman sehr klar herausgearbeitet:

– Da ist einmal ein Verbot, die Wünsche zu übersetzen, das von der Mutter ausgeht und das Mädchen daran hindert, die immer wieder neu angefangenen Seiten in die Wirklichkeit umzusetzen. Das Symbol dieses Verbotes ist das Telefon der Mutter, mit dem diese das Mädchen ständig überwacht und immer wieder einfängt.

– Neben diesem Verbot der Mutter existiert noch die Unfähigkeit, überhaupt schreiben zu können, und dies gehört in den Bereich der Beziehung zum Vater. In einer zentralen Textstelle behauptet die Protagonistin, im Namen des Vaters zu schreiben, aber das Buch des Vaters nicht lesen zu können, weil sie blind ist, weshalb sie ihre Identität nicht finden kann.

Die Szene der Schrift des Romans ist somit ein wahrer „trompe-l’oeil“ zwischen zwei Spiegeln, die der Protagonistin nur ein verzerrtes Bild von sich selbst vermitteln: An einem Ende ist der Spiegel der allmächtigen Mutter, der den Zugang zum Körper des Mädchens verhindert, und am anderen Ende ist es der unleserliche Spiegel des Vaters, der die Entwicklung ihres Ichs verhindert.

2.2 Durch die Einbeziehung der intertextuellen Anspielungen kann eine wesentliche Erweiterung der Deutungsmöglichkeiten erreicht werden.

a) Ein wichtiger Schlüssel ist die Nennung von Freud. Wenn die Protagonistin von einem Freund K. spricht, der in Wirklichkeit eine Freundin K. ist, dann erkennt der psychologisch gebildete Leser, daß es sich hier um die berühmte Dora der *Drei Aufsätze über die Sexualität* aus dem Jahre 1904 handelt. Dora ist eine Hysterikerin, die vorgibt, Monsieur K. zu lieben, in Wirklichkeit liebt sie aber, ohne es zu wissen, Madame K. Freud hat diesen Fall in eine Richtung behandelt, die bei seinen Nachfolgern harte Kritik hervorgerufen hat, weil er das Faktum der weiblichen Homosexualität nicht anerkennen wollte. Und genau hier interveniert Monsieur L. im Roman: Es ist Jacques Lacan, der berühmte Psychoanalytiker, der das französische Geistesleben im Zeitraum von 1950-1980 entscheidend beeinflusst hat. In „Les fluctuations de la libido“<sup>14</sup>, nimmt er den Fall Dora nochmals auf und liefert eine Kritik, die mir für das Verständnis unseres Romans indispensable erscheint. Laut Lacan konnte Freud seinen

<sup>14</sup> In: Les écrits techniques de Freud, Paris 1975, 199-210.

persönlichen Widerstand nicht ausschalten „et fait intervenir son ego, la conception qu'il a, lui, de ce pour quoi est fait une fille“, und dies ist eben, einen Mann und nicht eine Frau zu lieben. Deshalb spricht Freud zu Dora immer nur von Monsieur K., wodurch Dora ihre wirklichen Wünsche nicht erkennen kann und diese verboten werden:

Toute l'histoire de Dora est dans cette oscillation où elle ne sait pas si elle n'aime qu'elle même, son image magnifiée dans Madame K., ou si elle désire Madame K. C'est précisément parce que cette oscillation se produit sans cesse, parce que cette bascule est perpétuelle, que Dora n'en sort pas (208).

Die Schlußfolgerung, die Lacan daraus zieht, ist eindeutig: Mit einer anderen Behandlung hätte Dora ihren Wunsch, das Objekt ihrer Liebe erkennen können. *Anankè* kann als Illustration der Ausführungen Lacans gelesen werden: Die Protagonistin bleibt über weite Passagen in der „Schaukel ihrer Wünsche“ gefangen und findet erst am Ende die Worte zur Formulierung ihrer lesbischen Wünsche. Hat man als Leser erst einmal die Schlüsselfunktion von Freud und Jacques Lacan erkannt, dann findet man ständig Belege dafür; so etwa den Elefanten, der der Protagonistin mit seinen phallischen Attributen Angst macht, auf der Titelseite der Ausgabe der „Ecrits techniques de Freud“ aus dem Jahre 1975, und Lacan spricht über das Wort „Eléphant“ im dortigen Artikel „Les fluctuations de la libido“. Am Ende meiner Ausführungen wird sich herausstellen, daß selbst der Titel des Romans von Lacan genommen ist.

b) Eine weitere Quelle der Intertextualität in *Anankè* sind die griechische Antike sowie die Bibel:

– So etwa die inzestuöse Liebe in den Mythen von Ödipus und Phädra, die aber eine Bedeutungsumkehr erfährt: An die Stelle von Ödipus tritt das Mädchen und liebt den Vater, was dann auch das Bild der Blindheit gegenüber dem Buch des Vaters erklärt; bei Phädra identifiziert sich die Protagonistin mit der Intensität deren Begehrens, wechselt aber das Objekt, und Hippolyte wird zu „ma mère vaste de corps aux bras larbges aux grands seins [...] appelée Madame K.“ (85). Die Geburt des Mädchens ohne Nabel ist ein anderes Beispiel der Bezugnahme und Umdeutung der klassischen Mythologie: Es ist nicht mehr Zeus, der aus seinem Kopf Athene, sondern eine Frau, die aus ihrem Herzen gebiert.

– Die Welt der Bibel wird repräsentiert durch die Genesis, den Sündenfall und das Hohelied Salomons: Der Roman hat 6 Kapitel, die den 6 Tagen der Genesis entsprechen, aber in der 7. Nacht setzt die Protagonistin eine neue Menschheit in die Welt. Es ist dies nicht mehr Adam, sondern ein wunderbares Mädchen, das nicht dem göttlich-männlichen Geist, sondern dem Herzen der Frau ent-

springt. Der biblische Sündenfall unter dem Apfelbaum wird zu einem Initiationsritus für die positive Liebe zwischen Frauen. Die Evokation der wohlgeliebten Freundin folgt dem Stil des Hohenliedes, aber der Sänger ist zu einer Sängerin transformiert. Letztlich wiederholt auch das Bild einer Frau, die ohne die Hilfe eines Mannes gebiert, das der Heiligen Maria, die Jungfrau bleibt, da sie vom Heiligen Geist befruchtet wurde, der, gemäß der Theologie, das Ergebnis der Liebe des göttlichen Vaters zu seinem Sohn ist – nur daß bei Cixous die Befruchtung durch die geistige Liebe zwischen Frauen erfolgt.

c) Ein dritter Aspekt der Intertextualität bezieht sich auf die Dekonstruktion der klassischen Ordnung vor dem Hintergrund der Thesen von Michel Foucault in *Les mots et les choses* aus dem Jahre 1966. Dort wird ein epistemologischer Bruch postuliert, dessen Endergebnis noch nicht klar zu sehen ist; aber eine Konsequenz scheint sicher, und dies ist der Tod des traditionellen Menschenbildes, wonach der Mensch nicht mehr im Zentrum steht. Dieses „décentrement“ des Menschen illustriert in unserem Roman mit aller Deutlichkeit die frakturierte psychologische Struktur der Protagonistin. Hélène Cixous nimmt dabei jene Aspekte auf, die Foucault für das vorcartesianische Prinzip der Gliederung der Dinge dieser Welt anführt: Es ist ein Denken, das sich nicht an den sichtbaren Oberflächen und deren Klassifizierung orientiert, sondern ein Denken der Tiefe, der magischen und symbolischen Zusammenhänge. Eine derartige Weltanschauung steht in bewußtem Gegensatz sowohl zu der nur an Oberflächenmerkmalen ausgerichteten cartesianischen Gliederung der Welt als auch dem funktionalistischen Denken des Positivismus, findet aber nicht mehr zu den religiösen Fundamenten der vorcartesianischen Epistemologie zurück.

2.3 *Anankè* ist das Paradebeispiel einer narzißtischen Störung, durch welche die Protagonistin ihre Identität nicht finden kann. Als Kind hat sie weder das Bild ihres Körpers in dem ihrer Mutter verherrlichen noch ihr genitalisiertes Ich-Ideal in einer anderen Person, etwa dem Vater, finden können. Sie hat keine Mutterliebe gekannt, und die Abwesenheit des Vaters hat eine Re-identifikation mit der Mutter als Frau ausgeschlossen. Folglich bleibt die Protagonistin in der Zersplitterung ihres Körpers und ihrer Psyche gefangen; ihr Weltverständnis bleibt ohne zeitliche und räumliche Koordination, und sie hat den Eindruck, in einem Labyrinth zu leben; ihr Wunsch bleibt unbestimmt und ohne Ziel und artikuliert sich als Obsession dahinzukommen, ihren Wunsch wünschen zu können. Die Protagonistin lebt daher in einer ständigen Entfremdung, und sie fühlt sich in einem Theaterstück gefangen, wo sie weder ihren Text noch ihre Rolle kennt. Es ist kein Drama, wo sie handeln könnte, sondern eine Tragödie, die sie erleiden muß. Es handelt sich hier also um die „nécessité“, die *Anankè*, welche die Protagonistin in das Gefängnis der äußeren Welt und der Vergangenheit einschließt, weshalb sie keinen Zugang zur realen Gegenwart hat, wobei



die Realität dessen, was sie in ihrem Roman schreibt, imaginär ist. Dementsprechend endet der Roman in der maximalen narzißtischen Projektion, aus dem eigenen Herzen ein Kind ohne Nabel zu gebären und sich an dem Gefühl einer absoluten Beherrschung der Realität zu berauschen. Aber als Leser sehen wir auch sofort die Gefahren einer derartigen Haltung, durch welche die Protagonistin in einer illusorischen Welt, die von der Wirklichkeit abgelöst ist, gefangen bleibt. Sichtbares Symbol dafür ist das Mädchen ohne Nabel: Die fehlende Nabelschnur steht für die fehlende Verbindung zu einer Wirklichkeit von Fleisch und Knochen; oder, um ein Bild aus der Elektrizität zu verwenden: Es fehlt die Erdung. Entsprechend ist der Endzustand der Protagonistin nicht in einer gelebten Gegenwart verankert, von wo aus ihre Vergangenheit in eine Zukunft geführt werden könnte. Ganz im Gegenteil endet der Roman mit dem Satz „Les passé ne bougeait plus. Je suis devenue très jeune“, was einer Regression jenseits von Raum und Zeit gleichkommt. Von hier aus gewinnt auch die Deutung des Mädchens ohne Nabel als Sinnbild des Phallus, der aus der Mutter herausgerissen wurde, eine weitere Dimension. Es kann nicht als Szepter, das Macht und Souveränität verleiht, sondern nur als die Negation jeglicher Weiblichkeit interpretiert werden: zum einen, weil das Szepter gestohlen ist und daher niemals in die Persönlichkeit der Protagonistin integriert werden kann; zum anderen, weil eine Geburt aus dem Herzen die absolute Verneinung jener einzigartigen Fähigkeit der Frau ist, neues Leben durch das biologische Gebären zu schaffen. So wie bei Lispector kommt es auch hier zu keinerlei Identifikation mit der Essenz des Prinzips Frau.

2.4 Angesichts der bisherigen Ergebnisse müssen die Thesen von Hélène Cixous zur „écriture féminine“ mit einem kritischen Auge betrachtet werden. Sie betont zwar immer wieder die Körperlichkeit der weiblichen Texte<sup>15</sup>, da die Frau mit ihrem Körper schreibe, gibt aber zu, daß die Praxis der „écriture féminine“ nicht definiert werden könne, da sie ja gerade jegliche theoretische und philosophische, also logo- und phallozentristische Position überwinden möchte. Andererseits ist es aber eine Schreibweise, welche die historische Ausschließung der Frau aus der Sprache aufheben möchte, was ja in *Anankè* durch die Aneignung des männlichen Diskurses über die Intertextualität geschieht. *Anankè* belegt gleichzeitig aber auch das Fehlen einer weiblichen Körperlichkeit und widerspricht somit der These, daß Frauen mit ihrem Körper schreiben. Genau das Gegenteil ist der Fall: Die „écriture“ ist der Versuch, überhaupt erst einen Körper zu finden. In vielfacher Hinsicht erinnert diese Vorstellung an die Paranoia als einem System, das „irr-sinnig“ ist, aber logisch konstruiert erscheint.

<sup>15</sup> Vgl. *La jeune née*, Paris 1975; *La venue à l'écriture*, Paris 1977; *Entre l'écriture*, Paris 1986; *L'heure de Clarice Lispector*, Paris 1989.

a) Die „écriture“ ist jene dünne Linie, durch welche die Protagonistin die Konturen ihres Körpers sucht; die écriture als Korsett, das ein Auseinanderfallen des Körpers verhindert soll. Die besessene Wiederholung einer écriture, die sich am berüchtigten „Übersetzungswiderstand“ bricht, wird nie zu einer Offenbarung, sondern gerinnt zu einer Ritualisierung mit pseudoreligiösen Formen, die den Tod zu bannen glaubt. Hier komme ich noch einmal zur Schlußzene des Romans, wo die Protagonistin den Tod zertritt. Dieser Tod ist nicht nur die Mutter, welche dem Mädchen das Leben verbietet, sondern auch jener ständig durchlebte Tod als Frakturierung des Körpers im Stadium des primären Narzißmus, wo ja die Einheit des Körpers zunehmend durch die Differenzierung der Organe in Frage gestellt wird. Auch hier soll die „écriture“ als Retterin einspringen, wobei sie aber niemals dieses Ziel einer totalen Einheit des Körpers erreichen kann – außer in einer Halluzination von Omnipotenz. Und auch diese ist nicht von Bestand, sondern führt zur ewigen Wiederholung. Dies belegt eindrucksvoll das Gesamtwerk von Héléne Cixous, das von Roman zu Roman von den gleichen Obsessionen beherrscht ist.

b) Im Gegensatz zu Lispector hat Cixous eine materialistische Sprachauffassung, wonach das „signifié“ als Produkt des „signifiant“ bzw. der „écriture“ immer nur nachträglich ist, und *Anankè* belegt, daß es nie gefunden werden kann. Cixous steht in der Tradition von Jacques Derrida und Gilles Deleuze<sup>16</sup> und vor allem von Jacques Lacan, für die es kein Zentrum als Ursprung, Fülle und Tiefe, sondern nur das beliebige Verweisspiel von „signifiants“ gibt. Vorstellungen wie göttliche Offenbarung, Gott oder gar ein Verschmelzen mit ihm werden somit unmöglich, scheinen aber trotzdem das Streben des Menschen zu beherrschen. Genau dieser Widerspruch bestimmt auch *Anankè*: Während das ganze Werk Lacans mit dem lapidaren Satz „il n'y a pas de l'Un“<sup>17</sup> umrissen werden kann, sieht die Protagonistin des Romans dies nicht ein. Für Lacan bleibt jegliche zwischenmenschliche Beziehung in einem Spiegelstadium gefangen, und vor allem die „Liebe“ ist die narzißtische Projektion des eigenen Ich-Ideals in den Spiegel des „Anderen“, weshalb ein wirkliches Verschmelzen mit ihm unmöglich ist. Hinter diesem mit großem „A“ geschriebenen „Anderen“ steht als Urgrund des Wunsches ein Phantasma: Es ist das kleine „a“, das in die präverbale imaginäre Welt des frühen Narzißmus gehört und nicht von der symbolischen Ordnung der Sprache erfaßt werden kann. Cixous spielt gleich zu Beginn ihres Romans auf dieses kleine „a“ als „le seul objet, le perdu“ an und glaubt offensichtlich, über die Umdeutung antiker und biblischer Konstellatio-

<sup>16</sup> J. Derrida, *De la grammatologie*, Paris 1967; G. Deleuze – F. Guattari, *L'anti-oedipe*, Paris 1972.

<sup>17</sup> Vgl. J. Lacan, *De la jouissance*. In: *Encore*, Paris 1975, 9-18.

nen dieses verlorene Objekt doch noch finden und benennen zu können.<sup>18</sup> Hier ist der Ausgangspunkt dieser „Anankè“ und „nécessité“, die den ganzen Roman durchzieht und ihm als Titel dient. Für Lacan<sup>19</sup> bedeutet die „nécessité“ im menschlichen Streben nach Einheit und Liebe ein „ne cesse pas de ne pas s'écrire“ und ist somit das Unmögliche schlechthin. Nun strebe aber jegliche Liebe dahin „à faire passer la négation au „ne cesse pas de s'écrire“. Diese Hoffnung auf ein „ne cesse pas de s'écrire“ durchzieht trotz aller Rückschläge und dem bereits besprochenen Übersetzungswiderstand den gesamten Roman. Am Ende des Romans erliegt Cixous im raum- und zeitlosen Zustand des „le passé ne bougeait plus. Je suis devenue très jeune“ dann sogar noch der Täuschung eines „cela cesse de s'écrire“. Aber die Suche nach dem Unmöglichen findet nur kurze Ruhe und mündet in die ständige Wiederholung von einem Roman zum anderen.

3. Die Suche der „écriture féminine“ unterscheidet sich im Grunde von ähnlichen männlichen Versuchen seit dem Surrealismus und vor allem der Gruppe Tel Quel in den 70er Jahren: Dort finden wir die gleichen Obsessionen, die gleiche Erarbeitung einer „écriture onirique“, durch welche man hofft, jene einzigartige „parole“ zu finden, wodurch man den Wunsch ausdrücken kann, um so eine Identität zu finden. Die „écriture“ hat sicherlich kein Geschlecht, und sie führt auch nie zu dem Ziel, das sie sich vornimmt, denn der menschliche Wunsch hat offensichtlich keinen Namen, den man niederschreiben könnte.

Bei ihrer Suche nach Identität lehnen Lispector und Cixous durch ihre Umdeutungen bewußt ein christliches Erlösungsangebot ab und geraten so in die narzißtische Falle, ihr Leiden am Ich aus eigener Machtvollkommenheit aufzuheben. So wie Cixous die ideale Frau aus ihrem Herzen gebiert, betont Lispector kurz vor dem Ende ihres Romans: „quero de mim mesma encontrar em mim a mulher de todas as mulheres“ (208). Dem unfaßbaren Gott bei Lispector entspricht ein auf deutsch evozierter „O Du verlorener Gott“ (152) bei Cixous, weshalb selbst der nachstehend von Lacan beschriebene narzißtische Projektionsprozeß unmöglich wird:

[...] c'est à savoir qu'après tout, le premier être dont nous ayons bien le sentiment, c'est notre être, et tout ce qui est pour le bien de notre être sera, de ce fait, jouissance de l'Être Suprême, c'est à dire de Dieu. Pour tout dire, en aimant Dieu, c'est nous mêmes que nous aimons, et à nous aimer d'abord nous mêmes [...] nous faisons à Dieu l'hommage qui convient.<sup>20</sup>

<sup>18</sup> Vgl. J. Lacan, *Le noyau de refoulement*. In: *Les écrits techniques de Freud*, Paris 1975, 211-226.

<sup>19</sup> Vgl. J. Lacan, *La savoir et la vérité sowie Le rat dans le labyrinthe*. In: *Encore*, Paris 1975, 83-94; 125-133, bes. 87; 132.

<sup>20</sup> *Dieu et la jouissance de La femme*. In: *Encore*, Paris 1975, 61-71, bes. 66.

Die beiden hier behandelten Romane belegen, warum für Lacan eine mystische Ekstase, die zu einem Verschmelzen mit Gott bei lustvollem Genießen des eigenen Körpers führt, nur über den katholischen Gott einer Heiligen Theresa möglich ist:

Cette jouissance qu'on éprouve et dont on ne sait rien, n'est-ce pas ce qui nous met sur la voie de l'ex-sistence? Et pourquoi ne pas interpréter une face de l'Autre, la face Dieu, comme supportée par la jouissance féminine?

Allerdings stellt der nachfolgende Satz die Sinnhaftigkeit dieser Aussage gerade aufgrund der Narzißmustheorien Lacans wieder in Frage:

Comme tout ça se produit grâce à l'être de la signifiante, et que cet être n'a d'autre lieu que le lieu de l'Autre que je désigne du grand A, on voit *la biglerie* de ce qui se passe.<sup>21</sup>

Außerhalb eines wirklichen „Glaubens“ und religiöser Inbrunst ist ganz offensichtlich das von Lispector und Cixous angestrebte Ziel einer Selbstfindung und Unio durch die Thesen von Intertextualität und Dekonstruktion nicht erreichbar und auch für Lacan nicht mehr nachvollziehbar.

---

<sup>21</sup> Ebd. 71.

## DAS LUKANISCHE MARIENBILD BEI MARTIN LUTHER, STEFAN LOCHNER UND JOHANN SEBASTIAN BACH

UTE JUNG-KAISER

Die Vorgeschichte Jesu (Lk 1,26-56) und die Erzählungen von Geburt und Kindheit (Lk 2) unterscheiden sich sowohl hinsichtlich des Messiasbildes als auch des Marienbildes.<sup>1</sup> In der Geburtserzählung (Lk 2,1-20) erscheinen Maria und Josef als ganz „normale Eltern“; von der Engelsbotschaft, welche die wunderbare Empfängnis des Messias verkündigt, ist hier noch nichts bekannt. In der Szene des 12jährigen Jesus im Tempel (Lk 2,41-52) erscheint Maria als Mutter, die Jesu Auftrag nicht zu kennen scheint. „Kind, warum hast du uns das getan“, lautet ihre verständnislose Reaktion; und im weiteren Erzählungszusammenhang des Lukas-Evangeliums tritt Maria dann völlig zurück.<sup>2</sup> Meine Arbeit beschränkt sich folglich auf Lk 1. Auf die Verkündigung der endzeitlich-zukünftigen Herrschaft des Messias (V. 26-38) durch den Erzengel Gabriel antwortet Maria: „Siehe, ich bin des Herrn Magd“; diese demutsvolle Glaubenshaltung wird in ihrem Preislied „Meine Seele erhebt Gott, den Herrn, und meine Seele freut sich in Gott, meinem Heiland. Denn er hat mich, seine geringe Magd angesehen“ (V. 46-55) erneut aufgenommen, erweitert und vertieft.

Das Magnificat soll hier weder textkritisch noch bibelexegetisch durchleuchtet werden. Verzichtet wird ferner auf die Apologetik<sup>3</sup>, ob und inwiefern sich der Dankhymnus Mariens an alttestamentlichen Vorbildern (1 Sam 2,1-10, Hohelied, Psalmen u. a.) orientiert oder er einem bestimmten Genus zuzuordnen ist, wie tradierte Formulierungen in Typus und Ausdruck vermuten lassen.<sup>4</sup> Hier ist von alleinigem Interesse, daß er aufgrund seiner poetischen Qualität, geistlichen Logik<sup>5</sup> und marianischen Bedeutung zum festen liturgischen Bestandteil

<sup>1</sup> Vgl. M. Dibelius, Jungfrauensohn und Krippenkind. Untersuchungen zur Geburtsgeschichte Jesu im Lukas-Evangelium (1932), erneut in: ders., Botschaft und Geschichte. Gesammelte Aufsätze. Bd. 1. Zur Evangelienforschung, Tübingen 1953, 1ff, bes. 10; in Lk 1,32f und Lk 2,11f wird das Erlöserkind geschildert: „dort der ewige Herrscher auf dem Thron Davids, hier der Heiland, dessen Geburt Freude dem ganzen Volk bedeutet. Macht dort, Heil hier!“

<sup>2</sup> Vgl. U. Wilckens, Das Neue Testament. Hamburg 1970: „Jesu Leben ist das Leben nicht ihres Sohnes, sondern Gottes Sohnes. In seiner Geschichte ereignet sich die Erfüllung der Geschichte der Heilstaten Gottes.“ Vgl. Lk 11,27f, wo Jesus nicht den „Leib, der [ihn] getragen hat“, selig heißen läßt, sondern diejenigen, „die das Wort Gottes hören und bewahren“.

<sup>3</sup> Die neutestamentliche Forschung hat inzwischen davon Abstand genommen.

<sup>4</sup> P. Gaechter, Maria im Erdenleben. Neutestamentliche Marienstudien. Innsbruck 1955, 146f. Gaechter ordnet ihn ebenda dem Genus eines Dankliedes von Frauen nach der Geburt ihres ersten Kindes zu.

<sup>5</sup> Vgl. Luthers Kommentar des Magnificat, verdeutschet und ausgelegt von 1521. In: Luthers

der Vesper avanciert ist und in seiner Mischung „von persönlichem Danklied und eschatologischem Hymnus“ die ganze mitfeiernde Gemeinde der Christgläubigen zum Jubel aufruft: „Hier kommt alles Psalmodieren des altbündlichen Gottesvolkes auf seinen Höhepunkt und übersteigt sich.“<sup>6</sup> Die Heilsverheißung Gottes, die an Maria ergangen ist, hat sich in der Menschwerdung des Gottessohns, des erwarteten Messias und Heilands, erfüllt; die Heilstat an Maria offenbart sich als erbarmende Liebe des Schöpfers an allen, „die ihn fürchten“. Das persönliche Danklied der Gottesmutter mündet somit folgerichtig in den „universalen heilsgeschichtlichen Ausblick des zweiten Teils“, den Lobpreis des „eschatologischen Heilshandelns Gottes“ an seinem auserwählten Volk. Daß dabei die Umkehrung des faktischen Weltzustandes beschrieben wird, findet eine einfache Erklärung bei Heinz Schürmann: „Im prophetischen Blick der Sängerin“ kann das Zukünftige als Vergangenheit beschrieben werden, „weil es in einer anfänglichen Erfüllung schon seine Vorverwirklichung gefunden hat“<sup>7</sup>. Der Gesang endet mit dem Lob der Bundestreue Gottes gegenüber Israel und seines in Ewigkeit währenden Erbarmens.<sup>8</sup>

### *I. Luthers Auslegung des Magnificat*

Ausgangspunkt meiner Betrachtung bildet der Kommentar Martin Luthers aus dem Jahre 1521. Luther widmete ihn dem erst 17jährigen Neffen des Kurfürsten Friedrich des Weisen von Sachsen, dem Herzog Johann Friedrich, der 1532 Luthers Landesherr wurde. Seine Auslegung des Magnificat war demnach nicht als wissenschaftlicher Kommentar für Theologen, sondern als volkstümliche Erbauungsliteratur konzipiert. Dieser „Fürstenspiegel“<sup>9</sup> wird somit von zwei Gesichtspunkten beherrscht, einem politisch-pädagogischen und einem exegetischen.<sup>10</sup> Für Luther zeigt schon das Wort „Magnificat“ an, daß „das heilige Lied der hochgebenedeiten Mutter Gottes“ allein von dem gnädigen Schöpfergott handelt, „der groß und viel gute ding vormuge, wisse und wolle thun“. Seine

---

Werke. Weimarer Ausgabe Bd. 7, 544-604 (im folgenden abgekürzt WA). Eine gute Übersetzung ins Neuhochdeutsche bietet G. Gloege in der TB-Ausgabe des Goldmann-Verlages: M. Luther, Das Magnifikat. Der 127. Psalm. Augsburg 1961; die Einleitung verfaßte K. G. Steck.

<sup>6</sup> H. Schürmann, Das Lukasevangelium. 1. Teil (Herders Theologischer Kommentar zum NT. Bd. III). Freiburg 1969, 70.

<sup>7</sup> Ebd. 75f.

<sup>8</sup> J. Sint, Art. Magnificat. In: Lexikon für Theologie und Kirche, VI, 1284ff, gliedert den Hymnus in drei Themenkreise: Gottes Erbarmen im persönlichen Geschehen Marias, V. 46ff, Gottes Machtwirken im Weltgeschehen, V. 51ff, Gottes Treue zu Israel im Heilsgeschehen, V. 54f.

<sup>9</sup> Vgl. den Kommentar von K. G. Steck (s. Anm. 5).

<sup>10</sup> W. Maurer, Von der Freiheit eines Christenmenschen. Zwei Untersuchungen zu Luthers Reformationsschriften 1520/21. Göttingen 1949, 82ff.

Auslegung will Zeugnis ablegen vom opus dei, das heißt, „von großen thatten und wercken gottis, zu stercken unsern glauben, zu trosten alle geringe und zu schrecken alle hohe menschen auff erden“ (WA 553). Das geistliche Lied beginnt mit dem eigentlichen göttlichen Gnadenwerk an Maria, leitet daraus „sechß gotliche werck in sechßerlei menschen“ ab (WA 577) und erreicht seinen Höhepunkt mit der Menschwerdung des Gottessohnes: „Nach den gottis wercken in ihr und allen menschen kumpt sie widder auff den anfang und das erste, und beschleussit das Magnificat mit dem heuptgrossen werck aller werck gottis, das ist die vormenschung gottis sunß“ (WA 595). Luthers Gliederung der Schrift betont die Dynamik des opus dei, das alles (vorchristliche und nachchristliche) „Geschehen in Schöpfung und Heilsgeschichte“ umspannt.<sup>11</sup>

Das „Gotteswerk“ ist sowohl im immateriellen als auch materiellen Bereich creatio ex nihilo. Das „Nichts“ beschreibt Luther als „tieffe oder abgrund“ (WA 547), worauf Gott herabsieht; aus diesem Grunde betont Luther das „quia respexit“ gegenüber den folgenden Worten „humilitatem ancillae suae“ (= er hat seine geringe Magd angesehen!). Nun gelangt allein der Glaube „ynn die Erfahrung gotlicher werck“ (WA 554)<sup>12</sup>; er ist „Geschenk der göttlichen Geistgnade und Organ des Gott erkennenden Menschegeistes“ und wird nur jenen Demütigen zuteil<sup>13</sup>, die sich ihrer Demut nicht bewußt sind: „Rechte demut weyß nymmer, das sie demutig ist; denn wo sie es wißte, so wurd sie hohmutig von dem ansehen der selben schonen tugent“ (WA 562). Dabei ist der Geist „das hauß, da der glaube und gotis wort innen wonet“ (WA 550), folglich ist er kreatürlicher Ort und Gnadengabe zugleich. Die Lehre vom opus dei findet im „Mysterium des im Verborgenen Gnade wirkenden Gottes“<sup>14</sup> ihre zentrale Aussage.

<sup>11</sup> Ebd. 86.

<sup>12</sup> Ebd. 86ff; Maurer beschreibt, wie Luther auf dreifache Weise die Verknüpfung zwischen dem opus dei in den ersten drei Artikeln (Gott, Heiliger Geist, Sohn) argumentativ herstellt. Interessant ist der Verweis auf die augustinische Überwindung des „neuplatonischen Gegensatzes zwischen dem immateriellen Schöpfer und dem in die untere Materie verstrickten Geschöpf durch den Gedanken der schöpferischen Gottesliebe“. Die auf S. 88ff dargestellte Unterscheidung des Wirkens Gottes zwischen opus actum und opus factum (ersteres bezeichnet Gottes indirektes Wirken durch die Kreatur im Bereich der Natur, letzteres das unmittelbare, direkte Wirken in der geistlichen Welt) kann hier nicht weiter abgehandelt werden. Das Faktum der Verborgenheit des Mysteriums berührt die Mysterientheologie Luthers; der Arm Gottes kann nicht „denn allein durch den glauben vorstanden und erkant werden“ (WA 585).

<sup>13</sup> Maurer 93f. Was Luther über den demütigen Menschen ausführt bzw. was sein Ideal der humilitas betrifft, basiert auf der Rechtfertigungslehre mit ihrer Gleichzeitigkeit von Gerechtigkeit und Sünde (Maurer 91).

<sup>14</sup> Ebd. 102; Luthers viel erörterte Anschauung von der Identität des verborgenen und offenbaren Gottes habe hier ihre Hauptwurzel und sei nur aus dem Zusammenhang seiner Mysterientheologie zu begreifen.

Mit der Gottesmutter „tritt das Mysterium der unter menschlicher Nichtigkeit verborgenen Gottesgnade in die Geschichte ein“; sie ist „das aller furnhemist exempel der gnaden gottis“ (WA 569). In ihrer Vorbildhaftigkeit ist sie Kronzeugin für das rechtfertigende Handeln Gottes; sie stärkt das Herz des Gläubigen in Glaube, Liebe und Hoffnung und lehrt ihn die Furcht vor dem nur auf sich gerichteten Denken, der mens cordis sui (WA 602). Indem Gott aus der Höhe „die nichtickeit seiner magt“ in der Tiefe „angesehen hat“ (WA 559), widerlegt er die Lehre von der Verdienstlichkeit menschlicher Werke.<sup>15</sup>

## II. Lochners Marienbild

Das Marienbild findet im späten Mittelalter seine reichste Entfaltung. Die ikonographischen Elemente entstammen der theologischen Spekulation<sup>16</sup>, der mystischen Meditation über die heilsgeschichtliche Rolle der Gottesmutter und dem Bedürfnis, die Vorzüge Marias im Symbol auszudrücken.<sup>17</sup> In der Schau des Malers Stefan Lochner verschmelzen theologisch geprägte Vorstellungen der hochmittelalterlichen Marienminne<sup>18</sup> mit der „Erlebniswelt Meister Eckharts, der geistigen Sphäre des gotischen Köln“. Eckhart schreibt: „Die Seele, die Gott in sich gebiert, wird also zur Mutter Gottes.“<sup>19</sup>

Lochner hat in seinen Madonnenbildern „das ihm vorschwebende Ideal nahezu erreicht, eine überirdische Unschuld, Demut und Keuschheit im Bilde einer schönen Jungfrau dem Auge begreiflich zu machen“, schwärmt Walter Rothes in seiner Madonnen-Anthologie. Die *Muttergottes in der Rosenlaube* (s. Abb. 1) wirke „in ihrer reizenden Naivität wie ein Gedicht. Unsere Sinne verwirren sich,

<sup>15</sup> Ebd. 103. Obwohl sie selbst „aus nichtem geschaffen [ist] wie alle creaturen“, wird ihr doch der Titel „Himmelskönigin“ nicht aberkannt. Man darf sie nur nicht zur „abtgottin“ machen (WA 573).

<sup>16</sup> J. H. Emminghaus, Art. Marienbild. In: Lexikon für Theologie und Kirche, VII, 60f, nennt die neue Eva, das apokalyptische Weib, Maria als Ecclesia.

<sup>17</sup> Ebd. werden literarische Parallelen in Hymnendichtung und Erbauungsliteratur genannt. Dabei finden sich im AT die Braut des Hoheliedes, der nicht verbrennende Dornbusch, der blühende Stab Aarons, das blühende Reis Jesses bzw. Isais (d. i. der Vater Davids), wobei in dem Wortspiel *virga* (Reis) und *virgo* (Jungfrau) das Geheimnis der Erlösung und die Jungfräulichkeit betont werden; als Neubildungen treten hinzu der *hortus conclusus* und *fons signatus*, die *rosa mystica*, die Lilie, die *porta coeli*. Die Parallele zwischen *virga* und *virgo* scheint auch für Bach Anlaß gewesen zu sein, den Chor *Virga Jesse floruit* an der Stelle zu interpolieren, wenn die göttliche Verheißung, die an Maria ergangen ist, übertragen wird auf das auserwählte Volk Israel (vgl. die Ausführungen zum Weihnachts-Magnificat unter Absatz 3).

<sup>18</sup> Vgl. z. B. „O rose rot, o lilie wiz, o blume schoen, o vruuwen priz, o lichter morgensterne!“ Dieser Gesang himmlischer Minne ist wiedergegeben bei W. Rothes, *Die Madonna in ihrer Verherrlichung durch die Bildende Kunst aller Jahrhunderte*. Köln 1920, 78.

<sup>19</sup> Zit. nach O. F. Förster, *Stefan Lochner. Ein Maler zu Köln*. Frankfurt 1938, 188ff.



wir vermeinen, die Musik der Engel zu hören, den Duft der Rosen einzuatmen.“<sup>20</sup>

Lochners Marienbild wurde um 1450 gemalt; der Chefkonservator des Louvre, Michel Laclotte, zählte die Tafel (noch im Jahr 1972) zu den 50 besten Bildern eines „imaginären Louvres der Weltkunst“<sup>21</sup>. Das Andachtsbild gehört tatsächlich zu den „innigsten und liebenswürdigsten Bildschöpfungen des [ausgehenden] Mittelalters. [...] Erhabene Geistigkeit und sinnliche Schönheit vereinen sich im Glanz der Farben zu würdevoller Anmut“<sup>22</sup>. Sowohl die Komposition als auch die ikonographischen Bezüge verdichten „die bildhafte Bezeugung der Glaubenswahrheit zu hoher poetischer Wirklichkeit“<sup>23</sup>. Beginnen wir mit dem zentralen Thema, dem marianischen Bildtypus der Madonna dell'umiltà, die von Rosen umgeben in einem abgeschlossenen Gärtlein<sup>24</sup> auf der Erde<sup>25</sup> sitzt. Der umschlossene Garten ist Stätte himmlischer Freuden; schon im Hohelied garantierte die Abgeschlossenheit des hortus conclusus die Unberührtheit der Geliebten<sup>26</sup>, folgerichtig wird er hier zum Symbol für Marias paradisisches Sein (ihre wunderbare Bewahrung vor der Erbsünde und ihre immerwährende Jungfräulichkeit). Weiße Rosen und Lilien unterstreichen Unschuld und Mittlerschaft Marias.<sup>27</sup> Daß der von der Außenwelt abgeschirmte Garten zugleich auch Sinnbild ihres Leibes ist, in dem Christus, die ewige Blüte, Fleisch angenom-

<sup>20</sup> W. Rothes (s. Anm. 18) 80; 82.

<sup>21</sup> Köln, Wallraf-Richartz-Museum, Inv. Nr. WRM 67, 50,5 x 40 cm. Zit. nach F. G. Zehnder, Katalog der Altkölner Malerei. Köln 1990, 223-234, hier 225. Vgl. ders., Stefan Lochner (um 1400-1451). *Die Muttergottes* [...]. In: 100 Meisterwerke aus den großen Museen der Welt (Hg. W. v. Bonin), Bd. 3. Köln 1987, 173ff. Weitere Daten entstammen dem Ausstellungskatalog des Wallraf-Richartz-Museums: Stefan Lochner. Meister zu Köln, Köln 1993, 330; E. M. Vetter, Maria im Rosenhag (Lukas-Bücherei zur christlichen Ikonographie, Bd. IX). Düsseldorf 1956; M. Wundram, Stefan Lochner: *Madonna im Rosenhag*. (Werkmonographien zur Bildenden Kunst in Reclams U.-B. Nr. 106). Stuttgart 1965.

<sup>22</sup> E. M. Vetter, Maria im Rosenhag (s. Anm. 21) 7.

<sup>23</sup> Ebd. 8.

<sup>24</sup> Diese entwickelte sich unter dem Einfluß dominikanischer Spiritualität in der 2. Hälfte des 14. Jh. in Oberitalien (vgl. R. Schumacher-Wolfgarten, Art. Rose. In: Lexikon der christlichen Ikonographie, 1971, Bd. 3, Sp. 567).

<sup>25</sup> Vgl. die etymologische Ableitung der humilitas von humus; die Erde ist Zeichen des mütterlichen Prinzips, vgl. Albertus Magnus (1206-1280), *De laudibus beatae Mariae*, lib. 8, cap. 1.

<sup>26</sup> Im Hohelied 4,12ff heißt es: „Ein verschlossener Garten ist meine Schwester Braut, / ein verschlossener Garten, / ein versiegelter Quell. / Ein Lustgarten sproßt aus dir, / Granatbäume mit köstlichen Früchten.“

<sup>27</sup> In dem um 1420 geschriebenen Lobgesang auf Maria dichtet Nicolaus von Kosel (zit. nach Hoffmann von Fallersleben, Geschichte des deutschen Kirchenliedes bis auf Luthers Zeit. Hannover 1854, 163): „Ach hilgen zweig, du rose rot, / aus dir quam uns das himelbrot.“

men hat<sup>28</sup>, belegt ein Lied aus dem 14./15. Jahrhundert; es bringt eine direkte Gleichsetzung von Ort und Maria.

Maria, die viel zarte, sie saß im rosengarten  
den got selber gezieret hat  
mit seiner göttlichen majetat.<sup>29</sup>

Die blutroten Rosen sind nicht nur Symbol für Liebe, Tod und Auferstehung Christi, sondern Maria selbst ist die Rose. Schon bei den Kirchenvätern finden wir diesen Sinnbezug, der von mittelalterlichen Dichtern übernommen wird. Noch Beatrice weist Dante mit folgenden Worten auf die Gottesmutter hin: „Quivi è la Rosa in che il Verbo Divino carne si fece.“<sup>30</sup> Diese Metaphorik offenbart Maria selbst als das Paradies<sup>31</sup>, das dem neuen Adam, der das Böse überwindet und die Sünden der Welt tilgt, Wohnung gibt. Das Christuskind hält darum den Apfel weisend in der Hand. Diese Bildarstellung scheint einer Vision der Heiligen Birgitta von Schweden (1373) zu folgen: „Wie nämlich Adam und Eva verkauften die Welt für einen Apfel, so haben wir, mein Sohn und ich, die Welt wiedererkauft wie mit einem Herzen.“<sup>32</sup> Die (bivalente) Deutung Mariens als Gottesgebärerin und Braut wird auch an den Schmuckstücken bestätigt: Die kostbare Perlenbroche (auch Pectorale oder Fürspan genannt, s. Abb. 2) zeigt neben den sieben Perlen, welche die Tugenden und Schmerzen Marias symbolisieren, dem Rubin (als Symbol der Liebe Christi) und dem Saphir (als Zeichen der Treue), eine Szene aus der Einhorn-Legende: Dieses wilde Fabeltier, mit einem langen Horn mitten auf der Stirn, wird vom Erzengel Gabriel gejagt; die Jagdhunde tragen die Namen der drei theologischen Tugenden: fides, spes, caritas. Das Einhorn wird durch den Anblick der Jungfrau gezähmt und flüchtet sich in ihren Schoß.<sup>33</sup> Die Bügelkrone, die auf dem mädchenhaften Haupt ruht, hat an „die Fülle übersinnlicher Gnaden der Gebenedeiten“ zu erin-

<sup>28</sup> Vgl. Dionysius von Alexandrien (gest. 264) in: Ed. De magistris. Rom 1796, 277; und Proklus, Summa Mariana I. Hg. J. H. Schütz. Paderborn 1908, 45.

<sup>29</sup> Hoffmann von Fallersleben (s. Anm. 27) 172.

<sup>30</sup> Dante, La divina commedia. Paradiso, XXIII, 73 (übersetzt: „Diese hier ist die Rose, in welcher das göttliche Wort Fleisch wurde“).

<sup>31</sup> Vgl. Heinrich Seuses Ausführungen im *Büchlein der Ewigen Weisheit* (von 1328). In: ders., Deutsche Schriften. Hg. K. Bihlmeyer. Stuttgart 1907, 265: „Niemand klage me daz paradys, wir haben ein paradys verlorn, und haben zwei paradys gewonnen. Oder ist si nit ein paradys, in der da wuchs du vrucht des lebenden bomes.“

<sup>32</sup> Revelaciones I, 35; zit. nach S. Stolpe, Die Offenbarungen der heiligen Birgitta von Schweden. Frankfurt a. M. 1961.

<sup>33</sup> Legende aus: Der Physiologus, übers. von O. Seel. Zürich 1960, 21. Über den Zusammenhang mit dem Isiskult vgl. O. Shepard, The lore of the unicorn. New York 1979, 221.

nern<sup>34</sup>; auch bezeugt sie die himmlische Erhöhung der „Demutsmaria“ zur Himmelsgöttin.

Die Trinität ist in der Vertikalachse des Bildes erkennbar, in Gottvater, der niederschwebenden Taube und der Hand des Sohnes, die mit Marias Hand kreuzweise verbunden ist. Der Heilige Geist versinnbildlicht die Wirkkraft Gottes, der Geburt und Verkündigung der Leibesfrucht als Einheit umgreift. Wie Ewald M. Vetter richtig erkennt, „entfaltet sich [im Bilde] das Wesen der Kirche. Nicht aus der einfachen Vertauschbarkeit der Gestalten von Ekklesia und Maria [...] lebt das Gleichnis: die Bedeutung ist schwebender und bleibt in der Poesie des Gedankens, [... es zeigt] die Kirche in der Fülle ihrer Erlösungswirklichkeit – mit Kreuzesopfer und Eucharistie – wie im Blühen und begnadeten Sein ihrer Gläubigen, die gleich Maria teilhaben an Christus.“<sup>35</sup>

Auffällig ist die „Inszenierung“ der sakralen Szene, in welcher zwei Engel einen kostbaren Brokatvorhang<sup>36</sup> beiseiteziehen, um zu enthüllen, was unbegreifliches Geheimnis ist. Inhaltlich gewährt er als Bühnenvorhang Einblick ins Überwirkliche, formal bildet er eine Art Baldachin (= Hoheitsformel) über dem Gottespaar. Das zeitübergreifende Geschehen wird auch durch den illusionistischen Goldgrund (Gold als der Himmel schlechthin), der nahtlos in den realen Wiesengrund übergeht, bezeichnet. Die Blümelein des Paradiesgartens sind schmückende Zeugen der Wirklichkeit und metaphysische Symbolträger zugleich: Außer Lilien und Rosen, die schon genannt wurden, blühen Veilchen, Maßliebchen und Erdbeeren, tragen die Engel Flügel aus Pfauenfedern.<sup>37</sup> Die Engel sind im Verhältnis zur Gottesmutter und dem Kind puppenhaft klein; die Dreiergruppen zur Linken und Rechten sind entweder in andachtsvolle Gebetshaltung versunken oder reichen dem Kind einen weiteren Apfel bzw. pflücken ihm eine Rose. Die Faszination, die von der Munterkeit und Aktivität einzelner Engel ausgeht, hat Förster sensibel erfühlt und beschrieben:

Die vier musizierenden, selbst ganz Klang gewordenen lieblichen Genien, sind am Werk, diese tiefste Harmonie zum Klang zu verdichten. Die Lilien neigen sich, die Rosen bewegen sich sacht wie in leichtem Luftzug, aber Maria ist ganz still, und auch das Kind bemerkt nichts von allem – sie sind beieinander, das ist alles, was sie erleben.

<sup>34</sup> H. Schrade, Stephan Lochner. München 1923, 13.

<sup>35</sup> E. M. Vetter (s. Anm. 21) 9.

<sup>36</sup> Die in den Evangelien bezeugte Vorstellung, daß in den Weissagungen der Propheten das Heilsgeschehen des NT, wenn auch verhüllt, aufleuchte, ist hier bildhaft verwirklicht.

<sup>37</sup> Der Pfau galt seit dem Physiologus als Symbol der Unsterblichkeit und Auferstehung. Die genannten Blumen symbolisieren die Demut und Liebe. Die Dreizahl der Erdbeerblätter verweist auf die Trinität, die blutrote Frucht auf das Leiden Christi, die Fünfzahl der Blütenblätter auf die fünf Wunden Christi am Kreuz.

Und Gottvater ist zugegen – er, in dessen Sein der Unterschied zwischen Bewegung und Ruhe nicht vorhanden ist. Sein Segen – das Schweben der Taube – das alles ist kein Geschehen, keine Veränderung, sondern ein Sein in ewig wirkender Wesenheit.<sup>38</sup>

So treten die musizierenden Engel an die Stelle der vier Tiere bzw. der Evangelistensymbole. Laut Hammerstein sollten wir „uns hüten, in solchen Vierergruppen echte Instrumentalensembles zu sehen, so realistisch die einzelnen Spieler auch dargestellt sein mögen“<sup>39</sup>. Hier leuchtet nicht „die Poesie des Lebens auf“, sondern die „des heiligen Lebens, das die Natur nicht als Stimmungsraum, sondern als Schöpfung erlebt und begreift“<sup>40</sup>. Dies gelingt dank der Bewegtheit der Engel, durch welche die demutsvolle Erhabenheit Mariens umso eindrucksvoller unterstrichen wird, dank der Transparenz der Natur, die sich auf überirdischem Goldgrund entfaltet, dank des Verzichts auf weiblich-mütterliche Regung, welche den „Charakter des Wunders“ und damit die vom ordo-Gedanken her abgeleitete „christozentrische Sinngebung“ unterstreicht<sup>41</sup>, dank der Neigung zum „streng korrespondierenden Ausgleich“ der Farben<sup>42</sup> und nicht zuletzt durch das „Feingefühl für die geheime Mathematik der Komposition“<sup>43</sup>.

Die formalen Symmetrien können zwar – wie es Charles Bouleau versucht hat<sup>44</sup> – durch einfache Kreise, Diagonalen und Pentagons angezeigt werden,

<sup>38</sup> O. F. Förster (s. Anm. 19) 189.

<sup>39</sup> R. Hammerstein, *Die Musik der Engel. Untersuchungen zur Musikanschauung des Mittelalters*. Bern 1962, 224. Über die dargestellten Musikinstrumente siehe R. Budde, *Nebensächliches? – Zur Darstellung der Musik auf Stefan Lochners „Weltgericht“* in o. gen. Lochner-Katalog (s. Anm. 21) 201ff. Budde beschreibt die doch sehr realistisch dargestellten Instrumente: die Knickhalslaute(n) mit dem typischen, vom Hals abgeknickten Wirbelbrett, dem gebauchten Korpus, dem in der Decke mit einer Rosette verzierten Schalloch und den vier Saiten, gespielt wurde mit Plektrum; das Portativ als kleine tragbare Orgel mit Lippenpfeifen, wo die rechte Hand die Druckknopftasten, die linke den Blasebalg bedient (die überlange Pfeife weist auf die Bordunpraxis hin); die gotische Rahmenharfe, deren 18 Saiten mit den Fingern gezupft und mit dem Stäbchen angerissen werden. Ob es sich bei der doppelten Besetzung der Lauten um die bevorzugte dreistimmige Form der zeitgenössischen Kunstmusik handelt, wie F. G. Zehnder (s. Anm. 21, 226) behauptet, oder ob dies der Aufführungspraxis liturgischer Musik in den flandrischen Kathedralen widerspricht – schließlich ist die Instrumentalmusik im 15. Jh. eher noch eine weltliche Musik (so R. Budde) – kann nicht eindeutig geklärt werden: Dennoch ist zu bedenken, daß der Lobpreis Gottes bereits im 150. Psalm mit eben dieser Instrumentalgruppierung besungen wurde: „laudate eum in chordis et organo“ (= mit Saiten und Pfeifen).

<sup>40</sup> E. M. Vetter (s. Anm. 21) 34.

<sup>41</sup> F. G. Zehnder (s. Anm. 21) 227, mit Bezug auf R. Wolfgarten, *Ikongraphie der Madonna im Rosenhag*. Diss. Bonn 1953, 93.

<sup>42</sup> H. Schrade (s. Anm. 34) 14.

<sup>43</sup> Ebd. 15f. Vgl. A. Stange, *Deutsche Malerei der Gotik*. 3. Bd.. Berlin 1938, 104f, welcher ebenfalls „die Musikalität der Linienführung“ bewunderte.

<sup>44</sup> Ch. Bouleau, *The painter's secret geometry*. London 1963, 69.

doch überlagern sie die klare Grundstruktur, die letztlich vom (trinitarischen) Dreieck bestimmt wird (s. Abb. 3): So entspricht die Umrißlinie der Mariengestalt dem Dreiecksmotiv der seitwärts gerafften Brokatvorhänge, welche den Betrachter einen Blick in das Paradies werfen lassen; erst unter diesem Aspekt erscheint die Kreisform der Nimben von Mutter und Kind als Analogon des kreisförmig geöffneten Himmels, aus dem Gottvater seinen Heiligen Geist in Gestalt einer Taube entsendet. Die das Unendliche symbolisierende Kreisform wiederholt sich in der halbkreisförmigen Anordnung der Engel; der Heiligenschein Mariens tritt umso klarer hervor, je akzentuierter das quadratische Rosenspalier seinen Kontrapunkt dazu bildet. Auch muß eine Deutung, wenn sie auf der „Geometrie des Bildes“ insistiert, all jene leisen Verschiebungen unberücksichtigt lassen, welche die „strengen Rhythmen“ weicher machen, wie z. B. die leichte Linksneigung des Hauptes von Maria; die sich unterschiedlich hervorwagenden Kissenzipfel, die ungleich weggerafften Schals des Vorhangs; die Anzahl der quadratisch angeordneten Spalierstäbe (links zwei – rechts drei); der Engelsknabe, der – nur weil er sich aufrichtet, um dem Kind eine Rose zu pflücken – die analoge Gruppierung der anbetenden Engel durchbricht; die unterschiedliche Blickrichtung der Engel zur Rechten und zur Linken (zum Christuskind bzw. zu Maria); die alternative Farbgebung der musizierenden Engel (links Gelb vor Rot, rechts Rot vor Gelb); der gotisch lineare Faltenwurf des üppigen Gewandes gegenüber dem barocken Gekräusel des Rasenpolsters usw. Des weiteren übersieht sie die Tatsache, daß Mutter und Kind „in Bewegung und Gegenbewegung“ ein V bilden, eben jene „Kelchform“, die durch den von Madonnenhand und Kindesärmchen gebildeten Winkel noch betont wird<sup>45</sup>, usw. Erst so wird die wahre Bildkomposition begreifbar, wird sie zum Gleichnis jener „geheimen Mathematik“ (s. o.), wie sie Leibniz dann 1712 definiert hat: „Musica est exercitium arithmeticae occultum nescientis se numerare animi“<sup>46</sup>. – Eine ähnliche Mariendarstellung finden wir auch in Lochners kleinem Andachtsbild *Anbetung des Kindes* (Alte Pinakothek, München).<sup>47</sup>

<sup>45</sup> Siehe W. Klien, Stefan Lochners „Muttergottes in der Rosenlaube“. In: *Die Weltkunst* 36 (1966) 1251.

<sup>46</sup> Übersetzt: „Musik ist eine verborgene Übung der Arithmetik, wobei die Seele sich ihres Zählens nicht bewußt ist.“ Dies war Leibniz' Antwort auf die Frage gewesen, woher das Vergnügen an der Musik eigentlich komme. Vgl. Johann Gottfried Walthers Widmung seiner Kompositionslehre an den Weimarer Herzog (1708): Musik sei „ein lebendiges Bild guter Ordnung und eine liebeiche Mutter vieler Vergnügung“.

<sup>47</sup> U. Jung-Kaiser, *Die Weihnachtsbotschaft als „praedicatio sonora“*. In: dies., *Durch Sehen zum Hören. Modelle zum Musikunterricht in den Sekundarstufen. Lehrerband*. Regensburg 1993, 184ff. Den Deutungszusammenhang zwischen der Geburtserzählung, Lk 2, Luthers Kinderlied auf die Weihnacht Christi und Bachs Canonischen Veränderungen über das Weihnachtslied *Vom Himmel hoch*, BWV 769, habe ich andernorts herausgearbeitet.

Fassen wir die Hauptergebnisse zusammen, so erweisen sich als zentrale Berührungspunkte zu Luthers reformatorischem Programm die biblisch-christozentrische Sehweise<sup>48</sup>, der Sinn für das Demütig- und Kleinwerden vor Gott, der alle „Werkfrömmigkeit“ ausschließt, die Nähe zur mittelalterlichen Volksfrömmigkeit und Mystik – bei Lochner zu Meister Eckhart (s. o.), bei Luther zu Johannes Tauler<sup>49</sup>, die Dominanz der drei paulinischen Tugenden, insbesondere der theologischen Tugend des „Glaubens“<sup>50</sup>, die Gnadentheologie Augustins und Luthers, welche allein dem konkreten rechtfertigenden Handeln Gottes vertraut und in der Menschwerdung Christi die Erlösungskraft des opus dei glaubend erfahren kann.

### III. Bachs musikalische Deutung

Der Musikwissenschaftler Arnold Schering glaubte in Bachs *Magnificat* Bilder spätmittelalterlicher Marienglorien zu erkennen.<sup>51</sup> Dieser Eindruck könnte bei der frühen Es-Dur-Fassung (BWV 243a) entstehen, die Bach nach Amtsantritt in Leipzig 1723 zum ersten Weihnachtstag komponiert hat. Diese Erstfassung verfügt über vier Einlagesätze, sog. „Laudes“<sup>52</sup>: die Choräle *Vom Himmel hoch* nach der Sopran-Arie „Et exsultavit“ (Nr. 2), *Freut euch und jubiliert* nach der

<sup>48</sup> Luther plädierte – Bezug nehmend auf Paulus – für die Rückkehr der Kirche zum Evangelium Jesu Christi, für den Primat der Schrift (*sola scriptura*), den Primat Christi (*solus Christus*). Vgl. H. Küng, Martin Luther (1483-1546). Rückkehr zum Evangelium als klassischer Fall eines Paradigmenwechsels. In: ders., Große christliche Denker. München 1994, 151ff.

<sup>49</sup> Luther hat die mystische Schrift Taulers (Straßburg 1300-1361), des treuesten Schülers Meister Eckharts, als *Theologia* deutsch herausgegeben.

<sup>50</sup> Luthers Gnadentheologie orientiert sich an der Theologie von Augustin und Paulus. Sein Plädoyer für „*sola gratia*“, „*sola fide*“ steht im Mittelpunkt der Rechtfertigungslehre. Der Glaube ist „die Grundlage christlicher Existenz“ (vgl. Küng, s. Anm. 48, 156; 166): „Im Glauben empfängt der ungerechte sündige Mensch Gottes Gerechtigkeit“. Als gnädiger Gott spricht er, in seiner freien Gnade, den Sünder gerecht.

<sup>51</sup> A. Schering, Bach's Textbehandlung. Ein Beitrag zum Verständnis Joh. Seb. Bach'scher Vokalschöpfungen. Leipzig 1900, hier 18: Bachs Auffassung weiche „vom Hergebrachten ab, indem er nicht jene demutsvoll ergebene Marienstimmung, die der Text atmet, in seiner Musik hervorzukehren strebt, sondern vielmehr ein Bild göttlichen Triumphes voll Hoheit und Pracht entrollt, gleichsam als jubele die ganze Menschheit mit Marien“.

<sup>52</sup> Über die Geschichte der *Laudes* berichtet M. Geck, J. S. Bachs Weihnachts-Magnificat und sein Traditionszusammenhang. In: *Musik und Kirche* 31 (1961) 257ff. *Magnificat-Tropen* begegneten uns bereits in der einstimmigen liturgischen Musik des Mittelalters. In den Quellen des 16. Jh. kannte man drei Arten der *Magnificat-Tropierung*, erstens die Einschaltung mehrstimmiger Weihnachtslieder, auch *rotulae* genannt, zweitens die stellenweise Unterlegung der *Magnificat-Komposition* mit einem Weihnachtstext, drittens die *Quodlibet-Praxis*, das Hineinsingen von Weihnachtsliedern in einen *Magnificat-Satz*. Die *rotulae* heißen ab dem 17. Jh. *laudes*. Musikgeschichtlichen Quellen zufolge sei die direkte Anlehnung Bachs an Kuhnau auszuschließen.

Baß-Arie „Quia fecit mihi“ (Nr. 5), *Gloria in excelsis Deo* nach dem Chor „Fecit potentiam“ (Nr. 7) und das Duett von Sopran und Baß *Virga Jesse floruit* nach der Alt-Arie „Esurientes implevit“ (Nr. 9).<sup>53</sup> Zwischen 1728 und 1731 überarbeitete Bach die Erstfassung und transponierte sie einen Halbton tiefer, nach D-Dur (BWV 243).<sup>54</sup> Indem er die weihnachtlichen Einschübe eliminierte, nahm er ihr ein wesentliches Signum der Tonsprache Luthers, das ist der evangelische Choral, dessen liturgische Bindung Bach in seinen Passionen sowohl de tempore als auch zur Exegese eingesetzt hat; zugleich befreite er sein *Magnificat* von zeitlicher Abhängigkeit und konfessionellem Brauchtum.<sup>55</sup> Ob er damit

- <sup>53</sup> Vgl. Ph. Spitta, J. S. Bach. II. Bd. Leipzig 1930, 200ff. Spitta zufolge orientiert sich Bach an der Kantate *Vom Himmel hoch* des Amtsvorgängers Johannes Kuhnau, des 1722 verstorbenen Thomaskantors; als Beleg nennt er die gleiche Lesart der Vulgata bei „bona voluntas“ und die gleiche Textauswahl beim Einlegesatz *Virga Jesse*. S. 201 schildert er den alten Brauch des Kindleinwiegens: „Althergebracht war im christlichen Gottesdienst die Sitte, zur Christmette in der Kirche eine Krippe aufzustellen und die Vorgänge der heiligen Nacht dramatisch aufzuführen.“ (Vgl. A. Schering, Über die Kirchenkantaten vorbächischer Thomaskantoren. In: *Bach-Jb.* (1912) 95, und W. Irtenkauf, Bachs „Magnificat“ und seine Verbindung zu Weihnachten. In: *Musik und Kirche* 26 (1956) 257ff. Gleich Schering und Spitta nennt er die Kantate des Amtsvorgängers als Vorlage. Interessant sind seine Verweise auf kirchengeschichtliche Dokumente, welche über Praktiken und Belege des Kindleinwiegens berichten. Eine Korrektur findet sich nicht nur bei Geck (s. o.), sondern auch bei A. Tunger, J. S. Bachs Einlegesätze zum *Magnificat*. In: *Bach-Stunden*. FS für H. Walcha zum 70. Geburtstag. Frankfurt a. M. 1978, 22ff, bes. 33f: Textgrundlage und Anordnung der ersten drei Einlegesätze „lassen sich nicht nur bis zu den Kuhnau-Laudes [wie Spitta und Dürr behaupten] oder bis zum Lübecker Textdruck von 1682 [vgl. Geck] zurückverfolgen, sondern finden sich gleichlautend in drei der fünf Weihnachtsmotetten von Seth Calvisius im *Florilegium selectissimarum cantionum* 1603“. Auch ist von einer spezifischen „Leipziger Tradition“ auszugehen.
- <sup>54</sup> M. Boyd (in: J. S. Bach – Leben und Werk. London 1983, dt. Stuttgart 1984, 192f) bestreitet, daß die Es-Dur-Fassung (BWV 243a) tatsächlich in dieser Tonart erklingen ist. D-Dur sei schließlich die übliche Tonart der Trompeten bei Bach, auch auf Streichinstrumenten erziele man „mehr Glanz, besonders für die fröhlichen Chöre“. Andernorts wird vermutet, daß die bei Bach im Zusammenhang mit dem Einsatz von Trompeten und Pauken singuläre Tonart Es-Dur „gemäß altkirchlicher Tradition vielleicht klangsymbolisch gemeint [sei]: extrem hohe Tonlage als Sinnbild höchster Freude“. In: *Bach Compendium*. Analytisch-bibliographisches Repertorium der Werke J. S. Bachs. Vokalwerke. Hg. H. J. Schulze u. Chr. Wolff. Leipzig 1989, 1230. Einen Vergleich beider Fassungen bietet Alfred Dürr im kritischen Bericht zum *Magnificat* in der NBA/Serie II. Bd. 3, bes. 37ff. (Der Kommentar Bach's *Magnificat*. In: *The Music Review*, Febr. 1954, Vol 15, 1, 182ff, ist eine variierte Version des Berichtes in der NBA). Alfred Dürr nennt die konkreten Unterschiede der Es-Dur- und D-Dur-Fassung: Vorteile der Umarbeitung seien die leichtere Aufführbarkeit in D-Dur, besonders für die Trompeten, die reichere Instrumentation und die erhöhte Verwendbarkeit durch die Auslassung der Weihnachtssätze. Nachteile seien transpositionsbedingte Versetzungen, einige Uminstrumentierungen und der Verzicht auf harmonische Kühnheit.
- <sup>55</sup> In der lutherischen Liturgie in Leipzig war das *Magnificat* fester Bestandteil der sonabendlichen und sonntäglichen Vespere Gottesdienste; gesungen wurde es in deutscher Sprache im 9.

dem Dresdner Hof – wie mit seiner *h-Moll-Messe* – auf Wunsch auch katholische Kirchenmusik liefern wollte, bleibt musikwissenschaftliche Spekulation (Dürr); de facto ist bei Bach der „gottesdienstliche und pädagogische Zweck [seiner] Musikwerke“ nicht zu trennen von der lutherischen Theologie.<sup>56</sup>

Bachs Bibliothek umfaßte zwei vollständige Ausgaben von Luthers Werken, lateinisch und deutsch; nebst weiteren Einzelausgaben stellten sie ein Viertel seiner Privatsammlung dar. Bach bemühte sich um Wiederbelebung der Evangelientexte in den Passionen<sup>57</sup> – sola scriptura, wie es Luther gefordert hatte; im Sinne lutherischer Schriftauslegung nutzte er die musikalisch-poetischen Mittel der *musica poetica*, die Symbolik der Architektur, der Zahlen, der Tonarten, der Satztechniken. Weniger Pietismus<sup>58</sup> und Aufklärung seiner Zeit, wie Walter Blankenburg behauptet, bestimmen Bachs kirchengeschichtlichen Standort<sup>59</sup> als vielmehr sein rückwärtsgewandtes, spätmittelalterliches Denken: *musica est triplex*.<sup>60</sup> Bach war ein „Spätgeborener“. Wie sehr ihn bereits seine kirchlich-theologischen Zeitgenossen als „Fremdling“ empfanden, belegt u. a. folgende Anekdote: Als Bach in der Hamburger Katherinenkirche zur Probe spielte, rief der damals 98jährige (!) Johann Adam Reinken bewundernd aus: „Ich dachte, diese Kunst wäre ausgestorben; ich sehe aber, daß sie in Ihnen noch lebt.“<sup>61</sup> Der begrenzte Rahmen des Referates gestattet nur wenige Hinweise zur Vertonung:

1. Die Symbolik der Architektur im Gesamtaufbau wird bestätigt durch Wiederaufnahme der Motivik des Eingangssatzes in der Gloria-Doxologie des

Psalmton im vierstimmigen Satz aus dem Cantional von Johann Hermann Schein (1627). An den drei hohen Festtagen wurde es auf Lateinisch im Figuralstil gesungen.

- <sup>56</sup> F. Smend, *Luther und Bach* (1947). In: ders., *Bach-Studien*. Hg. Chr. Wolff. Kassel 1969, 153ff, hier 172f: „Nur in der engsten Verbindung mit Luther wird Bach richtig verstanden.“
- <sup>57</sup> In der *Matthäus-Passion* hob er alle Evangelienworte mit roter Tinte hervor; und in der *Johannes-Passion* wird ihm der Bibeltext zur Hauptsache.
- <sup>58</sup> M. Dibelius, *Individualismus und Gemeindebewußtsein in J. S. Bachs Passionen* (1948), erneut abgedr. in: ders., *Botschaft und Geschichte* (s. Anm. 1) 359ff, hier 367: „Dem Pietismus war Kirchenmusik sowieso verdächtig, zumal solche, die [wie die Oratorien Bachs] irgendwie an das Theater erinnerten.“
- <sup>59</sup> W. Blankenburg, *Bachs kirchengeschichtlicher Standort und dessen Bedeutung für das gegenwärtige Bachverständnis*. In: *Archiv für Musikwissenschaft* X (1953) 311ff: *Das Luthertum seiner Zeit trage auch bei Bach pietistische Züge (Andachtsgrundsätze in den Kantaten); aufklärerisch sei die barocke „Spielmusik“; diese sogen. „absolute Musik“ habe u. a. Andreas Werckmeister ermöglicht.*
- <sup>60</sup> Das sind: *Musica theorica* (vel *speculativa* vel *contemplativa*), *Ars cantus* (vel *Ars executionis*), *Ars compositionis* (vel *Musica poetica*). Vgl. H. H. Eggebrecht, *Über Bachs geschichtlichen Ort* (1957), erneut abgedr. in: *Joh. Seb. Bach* (Hg. W. Blankenburg), *Wege der Forschung*. Darmstadt 1970, 247ff. Vgl. W. Gurlitt, *Das historische Klangbild im Werk J. S. Bachs* (1951), abgedr. ebd. 121ff.
- <sup>61</sup> Zit. nach J. N. Forkel, *Über Johann Sebastian Bachs Leben. Kunst und Kunstwerke* (Reprint). Leipzig 1802, 26.



Schlußsatzes – hier wird das „wie es war im Anfang“ von Bach wörtlich genommen; des weiteren schafft die Wiederaufnahme der Ausgangstonart bei „Fecit potentiam“ (7. Satz) nicht nur eine Mittelachse, sondern betont auch die fundamentale Kraft von Gottes machtvollem Wirken; durch korrespondierende Rückläufigkeit der Tonartenfolge wird sowohl die eschatologische Ableitung des Heilsgeschehens als auch die Entsprechung von persönlichem und überindividuellem Lobpreis angezeigt; daß Bach damit auch zur Buße habe aufrufen wollen, wie Smend vermutet, ist denkbar (s. Tabelle, Abb. 4).

2. Die Symbolik der Satzweise prägt den streng polyphonen Schlußvers im Marienhymnus: „Sicut locutus est“ (Nr. 11). Die fünfstimmige Chorfüge unterstreicht nicht allein die unwandelbare Festigkeit des göttlichen Versprechens, das Gott in seiner Heilstat an Maria eingelöst hat, sondern auch die Bereitschaft seines auserwählten Volkes zu Gehorsam und Nachfolge.<sup>62</sup> Die hier gewählte Accappella-Praxis entspricht dem Klangideal der klassischen Vokalpolyphonie; bei Angabe der Zielgruppe (das sind Abraham und seine Nachkommen) mündet der Satz, so als wolle er diese Aussage gleichsam unterstreichen, homophon. Bach wünschte die archaisierende Wirkung des reinen Chorklangs, der lediglich vom basso continuo gestützt wird, nur für diesen Satz – wenn man von den Interpolationen des Weihnachts-Magnificats (das sind die beiden Chöre „Vom Himmel hoch“ und „Freut euch und jubiliert“) absieht. Dieser Satz im stile antico erinnert Christoph Wolff<sup>63</sup> an die Aufführungspraxis beim Motettensingen aus dem Florilegium Portense<sup>64</sup>. Im Autograph der Erstfassung bestehen der Anfang von Dux und Comes noch aus drei gleichen Noten, in der Zweitfassung dann nur noch im Comes (s. Faksimile, Abb. 5), auf daß der Trinitätsgedanke verdeutlicht werde; wenn Bach diese – an der lutherischen Orthodoxie orientierte – Zahlensymbolik dann später zugunsten der musikalischen Präsenz und energetischen Dichte eliminiert, zeigt sich hier sein untrügliches Gespür für künstlerische Qualität, das sich dem exegetischen Anspruch wohl zu-, aber nicht unterordnet.

3. Eine gleichermaßen archaisierende Wirkung kommt der Verwendung des liturgischen Cantus firmus<sup>65</sup> (s. Abb. 6) im vorausgehenden Satz „Suscepit Isra-

<sup>62</sup> Vgl. F. Smend, Luther und Bach (s. Anm. 56) 166.

<sup>63</sup> Ch. Wolff, Der Stile antico in der Musik J. S. Bachs. Studien zu Bachs Spätwerk. Beihefte zum Archiv für Musikwissenschaft, Bd. VI. Wiesbaden 1968, 108; 111. Daß Bach die Angabe über mitgehende Instrumente vergessen habe, schließt Wolff aus.

<sup>64</sup> Dies ist der Name einer berühmten Motettensammlung vom Anfang des 17. Jh., die bis zum Hochbarock an den protestantischen Schulen und Kirchen Nord- und Mitteldeutschlands benutzt wurde. Diese „Blütenlese“ umfaßte Werke der 2. Hälfte des 16. Jh. und des beginnenden 17. Jh. Wolff (s. Anm. 63) weist in diesem Zusammenhang auch auf Bachs eigenhändig abgeschriebene Kopie des *Magnificat in C* von Antonio Caldara (1670-1736) hin, wo vor dem „suscepit Israel“ ausdrücklich ein Tacent-Vermerk steht.

<sup>65</sup> Wolff (s. Anm. 63) möchte die Bezeichnung „gregorianische cantus firmi“ vermeiden, „weil in

el“ (Nr. 10) zu. Dürr zufolge war die Erstfassung, wo sich die drei obersten Stimmen über dem „Baß“ von Violinen und Violen, noch ohne Tasteninstrumente, entfalten konnten, sehr viel kühner gebaut als die Zweitfassung. Durch die Tiefertransposition fielen die Violinen „als Unterstimme“ aus und machten einen „normalen Basso continuo mit Violoncello“ erforderlich.<sup>66</sup> Interessant ist dieser Satz aus mehreren Gründen: Satztechnisch handelt es sich um eine Choralfiguration, in welcher ein Vokaltrio, bestehend aus zwei Sopranen und einem Alt, den mehrstimmigen Kontrapunkt bildet zu der instrumental vorge-tragenen Melodie des *Magnificat* im Tonus peregrinus (das ist der IX. Modus). Dieses Choralzitat bestätigt zum zweiten die konservative liturgische Tradition der Leipziger Hauptkirchen<sup>67</sup>. Zum dritten will die zarte altkirchliche Weise, die in breiten Notenwerten erklingt, eine „geheimnisvoll unbestimmte Empfindung ausdrücken“<sup>68</sup>. Zum vierten unterstreicht sie eine Aussage, die einzig und allein aus der Predigtliturgie verständlich wird:

In der Vesper wurde über die Epistel gepredigt, welche das Erlösungswerk Christi als den Zweck seiner Menschwerdung hervorhebt. Auf dieses deuten im Text des *Magnificat* einzig und allein die Worte „Suscepit Israel puerum suum recordatus misericordiae suae“ mit Bestimmtheit hin.<sup>69</sup>

Indem also das Choralzitat „wie eine Sentenz“ erklingt<sup>70</sup>, betont es die christo-zentrische Auslegung des *Magnificat*.

---

der liturgischen Praxis des 18. Jh. nur bedingt von ‚Gregorianik‘ gesprochen werden kann“. Die im evangelischen Gottesdienst gebrauchten Gesänge gehörten weniger zum eigentlichen gregorianischen Repertoire (ausgehendes 7. Jh.) als vielmehr zu mittelalterlichen Neukompositionen seit der Karolingerzeit.

<sup>66</sup> Dürr, Kommentar NBA, 40. Der c. f. der Naturtrompete in Es (!) wird nunmehr von zwei Oboen übernommen. Neu ist auch die Erweiterung der Schlußkadenz durch den 6/4-Vorhalt in beiden Sopranen nach T. 34, im Alt nach T. 35. Darum muß der c. f. um einen Takt länger gehalten werden.

<sup>67</sup> Wolff (s. Anm. 63) 176-78: Den Nachweis erbrachten die Leipziger Kirchen-Andachten (= Hand-Agenda für die Gemeinde). Die wichtigste Quelle für Bachs liturgische cantus firmi sei das Chorgesangbuch von Vopelius.

<sup>68</sup> Spitta, J. S. Bach (s. Anm. 53) 211.

<sup>69</sup> Ebd.

<sup>70</sup> A. Schmitz, Die Bildlichkeit der wortgebundenen Musik J. S. Bachs. London 1950, NA Laaber 1980, 51. Es wäre falsch, hier von „Symbolik“ zu sprechen. Eine andere, jedoch weniger plausible Antwort darauf, warum Bach gerade hier den c.f. einführt, bietet Ulrich Meyer, Musikalisch-rhetorische Figuren in J. S. Bachs *Magnificat*. In: Musik und Kirche 43 (1973) 172ff, hier 178: „Der Hörer wird an eine altvertraute Weise erinnert, und eben dies Stichwort gibt der Text: Recordatus, Gott erinnert sich. Indem der Hörer das Wort vernimmt, erlebt er, was es besagt: Wie du dich jetzt der Weise erinnerst, so erinnert sich Gott seines Erbarmens.“

4. Arnold Schmitz' These, „daß das Problem der Bildlichkeit in der wortgebundenen Musik Bachs und seiner Epoche mit der musikalischen Oratorie aufs engste zusammenhängt und nur dort gelöst werden kann“, muß über eine gesicherte Hermeneutik der musikalisch-rhetorischen Figuren geklärt werden.<sup>71</sup> Ulrich Meyer zufolge dominieren im *Magnificat* folgende rhetorische Figuren: Hypotyposis (= Bildhaftigkeit), Emphasis (= nachdrückliche Wiederholung) und Antitheton (= Gegensatz).<sup>72</sup> Doch wäre es falsch, gerade bezüglich der Bach-Interpretation nicht auch die Grenzen der barocken Figurenlehre sehen zu wollen. Albert Schweitzer hat zu Recht auch auf die „malerischen“, dichterischen, rhythmischen und spezifisch Bachschen Gestaltungsmotive verwiesen.<sup>73</sup>

Das „Freudenmotiv“, das schon den 1. Satz beherrschte, prägt auch den Schluß der Gloria-Doxologie (vgl. Punkt 1); die aufsteigenden und sich übereinander aufbauenden Triolen der Singstimmen zu Beginn derselben muten fast „orchestral“ an, so als bejubelte alles, was Odem hat, die himmlische Trinität. Das ist mehr als rhetorische Figur. In der Sopran-Arie „Quia respexit“ (3. Satz) „wird die Niedrigkeit der auserwählten Magd durch sich niedersenkende und verneigende Figuren ausgedrückt [s. Abb. 7], aus denen eine Begleitung von ganz unbeschreiblichem Zauber, ein wahres Madonnenbild in Musik erwächst“, schreibt bewundernd Albert Schweitzer<sup>74</sup>, und Charles S. Terry nennt diese Melodie „one of those intimate inspirations of which Bach held the secret. Into it is woven a recurring phrase, whose downward curve and sombre colour depict the Madonna's lowly estate and resignation“<sup>75</sup>. Der Chor „Fecit potentiam“ (Nr. 7) verdeutlicht durch aufsteigende Dreiklangsmelodik, eigene Rhythmisierung der Instrumentalbässe und nachahmende Punktierung der Begleitstimmen nicht allein die Allgewalt Gottes, sondern versinnbildlicht in der nachahmenden Gegenbewegung der beiden, zu zwei Chören geordneten Instrumentalgruppen (s. Abb. 8), „daß es aus der Hand des Herrn kein Entrinnen gibt. Unter den übrigen frappanten Einzelheiten fesselt vor allem der Adagio-Schluß dieses Satzes, wo durch den gespreizten, aufgeblähten übermäßigen Dreiklang der Sinn der Hof-färtigen mit packender Wahrheit gezeichnet wird“<sup>76</sup>. Dies entspricht auch Luthers Auffassung von der „kreatürlichen Ehre“ des Menschen, der gleich Maria sagen kann: „Aller creaturn werck sind gottis werck“ (WA 574). Nur die Ursün-

<sup>71</sup> A. Schmitz (s. Anm. 70) 17ff. Die Basis bildeten die Institutiones oratoriae des Quintilian.

<sup>72</sup> Vgl. U. Meyer, Musikalisch-rhetorische Figuren (s. Anm. 70) 179.

<sup>73</sup> A. Schweitzer, J. S. Bach (1908). Leipzig 1948, 404ff.

<sup>74</sup> Ebd. 549ff, hier 551f.

<sup>75</sup> Ch. S. Terry, Bach. The Magnificat. Lutheran Masses and Motets. London 1929; erneut abgedr. in: ders., Bach. The Cantatas and Oratorios. The passions. The Magnificat, Lutheran masses and Motets. New York 1972, 5ff, hier 15.

<sup>76</sup> Ph. Spitta (s. Anm. 53) 210.

de der superbia (= der Hoffart) läßt den Menschen stolz sein „im Denken seines Herzens“ (= mente cordis sui).

5. Die h-Moll-Arie „kuria respexit“ ist auch „Zeugnis für die Universalität“ des Bachschen Geistes, welche nach Walther Vetter die coincidentia oppositorum „in schlackenloser Reinheit widerspiegelt“. Marias Lobgesang darüber, daß der Herr die Niedrigkeit seiner Magd angesehen habe, wird kontrapunktiert von der klagenden Melodie der Oboe d'amore. Ohne Sentimentalität gedenke Bach „dessen, daß der Gebenedeieten unter den Weibern gleichzeitig das tragischste aller Mutterlose beschieden ist“. Das erinnert an Lochners Symbole für die sieben Schmerzen Mariens im Rosenhag-Bild oder für den Kreuzestod Christi in oben genanntem Weihnachtsbild, wo das Jesuskind auf ein mit Kreuzen verziertes Leinentuch wie auf ein Corporale gebettet ist. Indem Bach die Freude gegen den Hintergrund des Schmerzes abhebt, ist bewiesen, daß es ihm „grundsätzlich darum zu tun ist, hinter die Dinge zu leuchten, um ihr wahres Wesen aufzudecken“<sup>77</sup>. Gerade die weit über seine Zeit hinausweisende Expressivmelodik und Seelensprache, die sich dem ordo-Gedanken des Mittelalters verbunden weiß<sup>78</sup>, zeigt die Versöhnung der Gegensätze, die „Synthese von Alt und Neu“. Heinrich Bessler prägte dafür die treffenden Begriffe des „einheitlichen Gesamtstils, der alle Sphären des Daseins durchdringt“, und des „Einheitsablaufs, der jedes Werk zum Sinnbild des Ganzen rundet“<sup>79</sup>.

<sup>77</sup> W. Vetter, Bachs Universalität. In: Bericht über die wissenschaftliche Bachtagung der Ges. f. Mf. 1950. Hg. W. Vetter u. E. H. Meyer. Leipzig 1951, 131ff, hier 143f.

<sup>78</sup> W. Gurlitt, J. S. Bach. Der Meister und sein Werk. Basel (?) 1951, bes. 28. Gurlitt bezieht sich auf Bachs Entlassungsgesuch vom 25. Juni (G. schreibt irrtümlich Januar) 1708, in welchem jener als den „Endzweck“ seines Schaffens „eine regulierte Kirchenmusik zu Gottes Ehren“ bezeichnet habe. Daraus leitet Gurlitt den für Bach typischen ordo-Gedanken ab.

<sup>79</sup> H. Bessler, Bach und das Mittelalter. In: Bericht (s. Anm. 77) 108ff, hier 118; 120.

Abb. 1, Stefan Locher, *Madonna im Rosenhag*



Abb. 2, Pectorale (Skizze der Verf. zu Abb. 1)

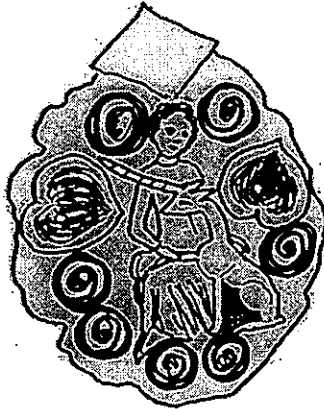


Abb. 3, Zwei Skizzen der Verf. zu Abb. 1

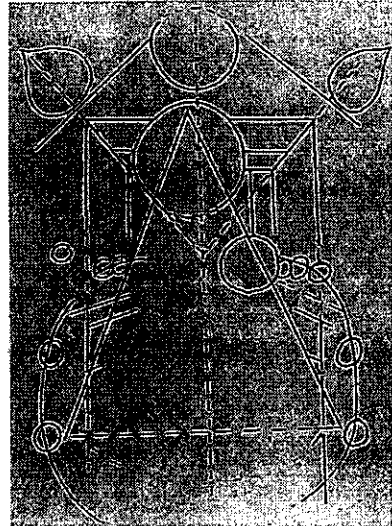


Abb. 4, Übersichtstabelle zu Bachs *Magnificat*

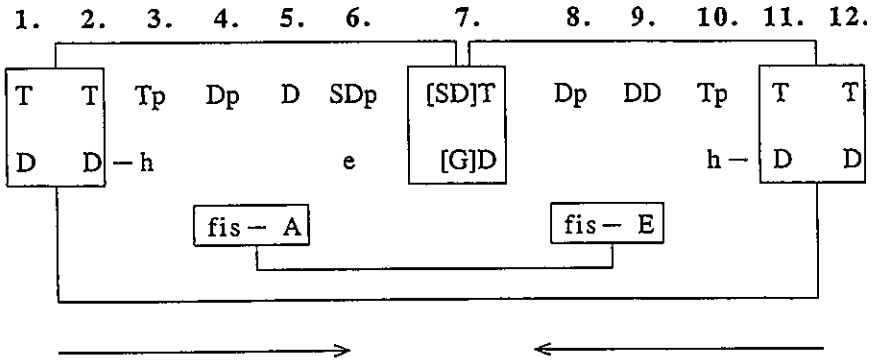


Abb. 5, Notenbeispiel zu Bachs *Magnificat* Nr. 11

1. Fassung

*Stout lo cu - by apud De-*  
*Stout lo cu - by apud Deos, ut trog Abrahā et semini eij*

Endfassung

Abb. 6, Notenbeispiel zu Bachs *Magnificat* Nr. 10 (liturgischer cantus firmus)

cantus firmus (transponiert)



Abb. 7, Notenbeispiel zu Bachs *Magnificat* Nr. 3

Adagio

Oboe d'amore I  
solo

Sopran

Qui - a re - spe - xit hu - mi - li - ta - tem, hu - mi - li - ta - tem an - ti - que sa - ae,

Continuo

A musical score for three parts: Oboe d'amore I (solo), Soprano, and Continuo. The tempo is marked 'Adagio'. The Soprano part includes the Latin lyrics: 'Qui - a re - spe - xit hu - mi - li - ta - tem, hu - mi - li - ta - tem an - ti - que sa - ae,'. The Oboe part features a complex, rhythmic melody with many sixteenth notes. The Continuo part provides a steady bass line.

Sopran





Abb. 8, Notenbeispiel zu Bachs *Magnificat* Nr. 7

The image displays a musical score for Bach's Magnificat No. 7, featuring instrumental and vocal parts. The instrumental parts include Flauto traverso I and II, Oboe I and II, Violino I and II, and Viola. The vocal parts include Soprano I and II, Alto, Tenore, and Basso. The basso continuo part is also present. The score is annotated with boxes and arrows. Three boxes are placed over the instrumental parts, each containing the instruction "senza sordino" (without mute). Arrows point from these boxes to specific notes in the Flauto traverso I and II, Oboe I and II, and Violino I and II parts. The vocal parts have lyrics written below the notes, such as "Fe-cit po-ten-ti-am, fe-cit po-ten-ti-am,". The Tenore part has the lyrics "Fe-cit po-ten-ti-am, fe-cit po-ten-ti-am,". The Basso part has the lyrics "Fe-cit po-ten-ti-am, fe-cit po-ten-ti-am,". The basso continuo part has the lyrics "Fe-cit po-ten-ti-am, fe-cit po-ten-ti-am,". The score is written in G major and 3/8 time.

## Adagio

*Soprano I*

men-te cor-dis su - - i, men-te cor-dis su - - i.

*Soprano II*

men-te cor-dis su - - i, men-te cor-dis su - - i.

*Alto*

men-te cor-dis su - - i, men-te cor-dis su - - i.

*Tenore*

men-te cor-dis su - - i, men-te cor-dis su - - i.

*Basso*

men-te cor-dis su - - i, men-te cor-dis su - - i.

*Continuo*  
(Organo e Violoncelli e Violone e Fagotti)

**DON JUANS BEKENNTNIS**  
**RELIGIÖSE SPANNUNG AUF DER BÜHNE MOZARTS?**  
**MIT EINEM BLICK AUF ALBERT CAMUS' *DANK AN MOZART* (1956)**

PETER TSCHUGGNALL

Die Vermutung, der Mensch sei auf der Suche nach etwas Unbestimmtem, nach etwas, was er oder sie noch nicht hat – nach so etwas wie einer „Er-lösung“ vom bisherigen Dasein, einer möglichen Loslösung von Vergangenen, einem möglichen Los-lassen, mag vermessen, damit in einem Zusammenhang stehend zwischen dem berüchtigten (und zumindest dem ersten Anschein nach) anti-religiösen Helden Don Juan und dem religiösen Begriff der Erlösung ein Spannungsverhältnis erahnen gar kurios scheinen.

In Werken Mozarts jedenfalls werden Alternativen diskutiert, vor allem in Schlußstücken seiner Opern angeboten. In der Oper *Don Giovanni* von 1787 finden wir uns mit einem Titelhelden konfrontiert, der sich außerhalb gängiger gesellschaftlicher und religiöser Werte und Normen ansiedelt und von ethischem Pflichtbewußtsein, aber auch von „Religion“ nichts hören will. Heißt es in Johann Wolfgang von Goethes *Faust*-Tragödie, die nicht selten mit dem Don-Juan-Sujet verglichen wird: „Das Ewig-Weibliche zieht uns hinan“, so gilt dies keinesfalls für den Verführer der „ästhetischen“ Lebensweise Don Giovanni: Ihn zieht das Weibliche nicht „nach oben“, der Erlösung wegen „hinan“, sondern einzig für den Augenblick, des präsentischen Genusses wegen, „an“. Wie Mozart und sein Textdichter Lorenzo Da Ponte diese Frage umkreisen, ist nicht in eine entsprechende wissenschaftliche Form zu bringen. Hier gilt mit Sicherheit, was der französische Essayist Alain in einem seiner Propos über den Vergleich von Kunst und Analyse sagt: Liebe sich auf ein oder zwei Seiten Prosa schreiben, was Musik aussagt, so bräuchte es keine Musik!<sup>1</sup>

Alains Beobachtung läßt sich nicht widerlegen. Und doch: „Analyse“ von Kunstwerken kann beitragen, ein adäquateres Verständnis zu erlangen, einen „Zugang“ – zur Musik selbst, zu dem der Musik dargestellten Leben – zu finden.

Den anvisierten Mozart-*Don-Giovanni*-Schwerpunkt werde ich in drei Schritten skizzieren: Ein erster umkreist das Thema „Mozart – Religion“ (I.), ein weiterer unternimmt den Versuch einer Charakterisierung der Person Don Giovanni, ausgehend von dem Begriff der Erlösung (III.); überleitend (II.) – ein (zu wenig bekanntes und beachtetes) „Zitat“: von Albert Camus *Dank an Mozart*.

---

<sup>1</sup> Alain, Spielregeln der Kunst. Frankfurt a. M. 1985, 80.

## I.

„Ich kann nicht Poetisch schreiben; ich bin kein dichter. ich kann die redensarten nicht so künstlich eintheilen, daß sie schatten und licht geben; ich bin kein mahler. ich kann sogar durchs deutén und durch Pantomime meine gesinnungen und gedanken nicht ausdrücken; ich bin kein tanzer. ich kann es aber durch tóne; ich bin ein Musikus“<sup>2</sup>, schreibt der 21jährige Wolfgang Amadeus Mozart in einem Brief vom 8. November 1777 anlässlich eines Aufenthalts in Mannheim an seinen Vater: eine sowohl zutreffend-prägnante als auch untertreibende Selbstcharakterisierung.

Nimmt man die unüberschaubare Zahl an Mozart-Literatur zum Maßstab, so fällt auf, daß sich die meisten Schriften mit dem Musiker Mozart und biographischen Überlegungen auseinandersetzen, kaum welche sich der Frage der Spiritualität Mozarts zuwenden; des weiteren, wie unterschiedlich die Meinungen bedeutender Biographen darüber sind. So schreibt der Schriftsteller Wolfgang Hildesheimer, Mozart sei eine durch und durch katholische Erscheinung, groß geworden in einer Region, in der atmosphärisch, geographisch und gedanklich der Glaube das Leben beherrschte, die Kirche eine allgegenwärtige Stimme in der Partitur des Lebensvollzugs darstellte; aber Mozart sei eben durch und durch Musiker und Dramatiker; und seine Musik beantworte die Frage seiner Gläubigkeit nicht.<sup>3</sup> Der Arzt und Mozart-Biograph Aloys Greither wiederum vertritt die Auffassung, daß Mozart die unbefangene Lebensfreude und die religiöse Hingabe nicht als Gegensätze empfunden habe, sondern zu einer menschlichen und künstlerischen Einheit versöhnte.<sup>4</sup>

Schon der knapp 5jährige komponiert erste Stücke – unter reger Mitwirkung seines Vaters Leopold, des Lehrmeisters und Erziehers, der in Augsburg das Jesuitengymnasium besuchte und für seinen *Versuch einer gründlichen Violinschule* (1756) geschätzt war. Als Kind unternimmt Mozart mehrere „Ausflüge“, v. a. in das Musikland Italien. Auf einer seiner späteren Reisen, die ihn über München, Augsburg und Mannheim nach Paris führten, lernt er die Sängerin Aloysia Weber kennen. Später heiratet er ihre Schwester Constanze, aus welchem Anlaß er die c-Moll-Messe komponierte (diese blieb Fragment). Dem Stellenwert des Religiösen für Mozart läßt sich vorwiegend aus persönlichen Aussagen, im besonderen dokumentiert in Briefen an seinen Vater, nachgehen. Am 13. Juli 1768 bemerkt Leopold Mozart Johann Lorenz Hagenauer gegenüber, er sei Gott schuldig, das „Wunder“ seines Sohnes zu pflegen, auch wenn

<sup>2</sup> Briefe sind zitiert nach der Edition sämtlicher Briefe und Aufzeichnungen der Familie Mozart. Hg. Internationale Stiftung Mozarteum Salzburg. Hg. W. A. Bauer u. O. E. Deutsch. Kassel 1962-1975.

<sup>3</sup> W. Hildesheimer, Mozart. Frankfurt a. M. 1982, 374.

<sup>4</sup> A. Greither, Wolfgang Amadé Mozart. In Selbstzeugnissen und Bilddokumenten. Reinbek 1968, 138.

die Menschen „Gott die Ehre nicht lassen“. Stets mahnt der Vater, in Angelegenheiten von Religion und Kirche Disziplin zu bewahren, und der Sohn unterläßt nicht zu versichern, er habe Gott immer vor Augen, er fürchte seinen Zorn und erkenne seine Allmacht; aber auch seine Liebe, sein Mitleiden und die Barmherzigkeit seinen Geschöpfen gegenüber; er wisse, daß Gott seine Diener niemals verlassen werde (vgl. Brief vom 25. Oktober 1777). Noch am 13. Juni 1781 beruhigt der Sohn seinen Vater, sich wegen seines „Seelenheils“ keine Sorgen zu machen, und er versichert, daß er „gewiß Religion habe“; sollte er irgendwann anders denken („auf seiten weege gerathen“), so liege es nicht am Vater. Als Mozart jedoch am 17. August 1782 zu erkennen gibt, daß „meine frau und ich zusamm“ die Andacht verrichteten, nämlich „der Zettel wegen“, weil sie sonst nicht hätten verehelicht werden können, dürfte es dem Vater, der über die Familie Weber nicht gerade löblich dachte, einen fürchterlichen Schlag versetzt haben.

Vater und Sohn Mozart hatten sich auseinandergeliebt. Der Sohn schlägt eigene Wege ein. Beruhigende Versprechungen, „Religion zu haben“, besitzen nicht länger die erhoffte und angestrebte Wirkung auf den Vater. Mozart kehrt Salzburg den Rücken und zieht nach Wien. Im Zuge dieses Ortswechsels tritt zusätzlich auch die Haltung zu der Kirche als einer Institution in den Blick. Mozart steht – wie sein Vater – zunächst im Dienst des Salzburger Fürsterzbischofs, wird 1771 zum besoldeten Hofkonzertmeister ernannt und 1779 als Hoforganist angestellt. Aber Salzburg scheint ihm nicht den gewünschten Freiraum zu bieten. Hinzu kommt, daß, ganz im Sinne von Kaiser Josef II., Mozarts fürsterzbischöflicher Arbeitgeber Hieronymus Graf Colloredo der Aufklärung äußerst freundlich gesinnt ist; in völligem Gegensatz zu Mozart selbst, der von der aufklärerischen Weisung, liturgische Werke auf den Stil der „Missa brevis“ zu reduzieren, nicht besonders angetan ist. Am 9. Mai 1781, nachdem er schon über mehrere Jahre hindurch den Gedanken faßt, seine Salzburger Anstellung aufzukündigen, läßt er den Vater wissen, er wolle nichts mehr von Salzburg hören, er „hasse den Erzbischof bis zur Raserei“!

Mozarts Gedanken über das Verhältnis zwischen den Herrschenden und deren Untertanen könnten im allgemeinen wohl in jenen Text eingeflochten sein, den er in dem Singspiel-Fragment *Zaide* (1779/80), der zweiten Arie des Allazim, vertonte:

Ihr Mächtigen seht ungerührt  
 Auf eure Sklaven nieder;  
 Und weil euch Glück und Ansehn ziert,  
 Verkennt ihr eure Brüder:  
 nur der kennt Mitleid, Huld und Gnad,

Der, eh man ihn zum Rang erhoben,  
 Des wandelbaren Schicksals Proben  
 Im niedern Staub gesammelt hat.<sup>5</sup>

Nach der Auseinandersetzung mit den höchsten Vertretern von Salzburgs erzbischöflicher Hierarchie scheint Mozart nicht länger daran interessiert, geistliche Musik zu komponieren. Und dabei verfaßte er schon sehr früh geistliche Singspiele wie *Die Schuldigkeit des ersten Gebots* (KV 35), auch Kirchensonaten, Orgelwerke und Kantaten, und es waren immerhin ca. 20 Messen, die er bis 1782 schrieb. Neben weiteren ca. 25 kleineren Kirchenwerken sind von größerer Bedeutung und Bekanntheit: das *Exsultate jubilate* (KV 165), das *Ave verum* (KV 618) und das in der Folge sehr beachtete *Requiem* (KV 626), das Mozart nicht selbst vollendete (mit dem „Lacrimosa“ bricht seine Handschrift ab) und um das sich Legenden rank(t)en, die haltlos sind: Auftraggeber war ein Graf, der bei Komponisten Werke in Auftrag gab (und bisweilen abschrieb und dann als eigene Schöpfungen ausgab). Dem Genre „Geistliche Musik“ sind in einem weiteren Sinne auch die Freimaurer-Kantaten einzurechnen; eine der letzten Kompositionen Mozarts ist die Kantate *Lasst uns mit geschlung'nen Händen* KV 623a. (Die Österreicher singen ihre Bundeshymne nach dieser Freimaurer-melodie!)

In seinen großen geistlichen Werken stellt Mozart sowohl das Helle als auch das Dunkle, die Freude und die Trauer in ihrer religiösen Dimension, als zum Menschsein gehörend, dar. Diese Spannung durchwebt auch seine Opern. In dem Drama giocoso *Don Giovanni* (1786) erhält der Lebemann par excellence am unweigerlichen Ende seines Lebens die Möglichkeit – theologisch gesprochen: die Gnade (!) –, Vergangenes zu bereuen und umzukehren; er aber lehnt diese Möglichkeit, in Kontinuität zu seinem Leben, ab: Auf den Aufruf des von ihm im Zweikampf getöteten Komturs antwortet er 4mal gleich, nämlich mit einem klaren „No“. In dem Singspiel von 1782 *Die Entführung aus dem Serail*, das unter anderem eine tiefgehende Reflexion auf das Sterben und den Tod anzeigt, sowie in der *Zauberflöte* (1791) werden humane Ideale in einer Art und Weise angepriesen, die nahelegen könnten, hier von Variationen des biblischen Paulinischen Themas 1 Kor 13 zu sprechen. In der *Zauberflöte* gibt der Priester Sarastro zu bedenken: „In diesen heil'gen Hallen kennt man die Rache nicht! Und ist ein Mensch gefallen, führt Liebe ihn zur Pflicht.“ (Seinen Untertan Monostatos bestraft er allerdings mit „77 Sohlenstreich“.) Auch in der *Entführung*, worin gegen Ende des Stücks von einer verzweifelt liebenden Konstanze auf die

<sup>5</sup> Zit. nach Italo Calvino – Quint Buchholz, Mozarts Zaide. Eine Geschichte von Liebe und Abenteuern. München 1991, o. S.

Überlegung, was der Tod eigentlich sei, gesagt wird: „Ein Übergang zur Ruh!“, besingt „ihr“ Belmonte die Liebe in einer gleichfalls der Paulinischen Intention verwandten Art und Weise: „Ich baue ganz auf deine Stärke“, denn „was aller Welt unmöglich scheint, wird durch die Liebe doch vereint“.

Mozarts Spiritualität spiegelt sich sowohl in seinem Leben als auch in seiner Musik. Die Loslösung von seinem Vater und der Bruch mit dem Salzburger Fürsterzbischof ließen ihn seine Stellung zu der Institution Kirche überdenken und vielleicht gerade so zu einem persönlichen Glauben gelangen, der mit dem von ihm als hierarchisch empfundenen Gefüge einer „barocken“ Kirche kaum in Einklang zu bringen war. Aber wie in persönlichen und weltanschaulichen Fragen so läßt der Katholik und Freimaurer Mozart auch in solchen des Glaubens sich nicht endgültig festmachen, nicht in bloß eine Ecke drängen. Auf diese Ambivalenz haben zwei große Theologen dieses Jahrhunderts nachdrücklich verwiesen: der evangelische Theologe Karl Barth, der um die Universalität Mozarts wußte, und der katholische Theologe Karl Rahner, der zusätzlich einen Aspekt hervorhebt, der bei Mozart ansonsten kaum entsprechend beachtet wird: die Schwermut.<sup>6</sup> Gerade dieses Motiv dürfte für Mozart in den letzten Lebensjahren prägend gewesen sein. Im Juli 1791 schreibt er an seine Frau: „Ich kann dir meine Empfindung nicht erklären, es ist eine gewisse Leere – die mir halt wehe thut – ein gewisses Sehnen, das nie befriedigt wird, folglich nie aufhört – immer fort dauert, ja von Tag zu Tag wächst.“

## II.

Im folgenden nun, überleitend, als ein „Zwischenstück“: *Dank an Mozart*, von Albert Camus, hier angesiedelt zwischen theologisch-vergleichenden Spekulationen über das Verhältnis Mozarts zu Religion und (katholischer) Kirche (I.) und Gedanken über die Umsetzung des religiösen Erlösungsbegriffs im Werk *Don Giovanni* (III.). Camus' Text darf sowohl bezüglich seiner philosophischen Prägnanz als auch der Kenntnis Mozartischer Einstellungen als herausragend-singuläre Analyse gelten.

Einer Initiative der „Süddeutschen Zeitung“ verdanken wir die Wiederentdeckung des im folgenden abgedruckten „Gedenkblattes“, worin Camus u. a. den Genius Mozart und den Europagedanken in einen Zusammenhang bettet.<sup>7</sup> Im Vorspann dieser Übersetzung von Barbara Heber-Schärer erläutert Uwe Henning, die Wertschätzung Mozarts durch Camus, die 1956 in dem Magazin „L'Express“ erschien, sei „in den einschlägigen Werken zur Wirkungsgeschichte

<sup>6</sup> Eine der wenigen Ausnahmen bildet die Biographie von Maynard Solomon: *Mozart. A Life*. New York 1995, 455-471.

<sup>7</sup> A. Camus, *Dank an Mozart*. Ein Gedenkblatt zu seinem Geburtstag. In: *Süddeutsche Zeitung*, 27./28. 1. 1996, 16.

Mozarts unberücksichtigt geblieben“, und „nicht einmal in den wissenschaftlichen Mozartbibliographien wird er aufgeführt, obwohl er in der Ausgabe der Werke von Albert Camus nachgedruckt ist (*Cahiers*, 6, 1987). Dabei hat Camus auch in seinem Vortrag an der Universität in Uppsala anlässlich der Verleihung des Literaturnobelpreises ein Jahr später das Genie Mozarts öffentlich gefeiert. Er stellte sich damit in die Tradition der Mozartverehrer unter den französischen Schriftstellern, die bis zu Stendhal zurückreicht.“ Der Text lautet wie folgt:

Vor zweihundert Jahren – Mozart ... Wie?! Mozart – inmitten der drängendsten, wahnwitzigsten Geschichte, Mozart vor dem Algerien des Hasses, dem Frankreich der Abdankung? Gerade da! Wenn die Welt um einen ins Wanken gerät, wenn eine Zivilisation in ihren Strukturen erzittert, ist es gut, sich auf das zu besinnen, was in der Geschichte nicht schwankt, sondern im Gegenteil den Mut wieder aufrichtet, die Entzweiten zusammenführt und befriedet, ohne zu morden. In einer Geschichte, die sich der Zerstörung widmet, ist es gut, sich daran zu erinnern, daß in ihr auch der Genius der Schöpfung am Werk ist. Europa, dem heute seine äußere Macht streitig gemacht wird und das doch in seinen schlimmsten Möglichkeiten gerade von denen nachgeahmt wird, die es belagern, ist doch im Größten, wozu es fähig ist und das im Werk Mozarts erstrahlt, nie angefochten oder erreicht worden. – Gewiß, weder die Musik noch die anderen Künste haben je Werke und Arbeit der technischen Zivilisation ersetzt. Was Mozart angeht, sind es gerade Apparate, die ihn zu uns bringen und ihm ein Auditorium verschaffen, von dem er nicht einmal träumen konnte. Aber weder Maschinen noch die materielle Macht sind aus sich selbst schöpferisch. Sie mögen der Schöpfung, wenn sie sie denn nicht töten, einen Weg bereiten. Großer Künstler jedoch beraubt, können Gesellschaften lange beherrschen: herrschen werden sie nie. – Mozart erobert auf andere Art. [...] Nach zweihundert Jahren noch tröstet und vereint im wahnsinnigen Europa ein schwacher, etwas fanatischer Mann, der es verstanden hat, mit sichtlicher, ungezwungener Leichtigkeit der Sinnlichkeit wieder Zärtlichkeit, der unschuldigen Freude wie dem Geheimnis des Todes eine Stimme zu verleihen. Er starb einsam, und heute empfangen und grüßen ihn Millionen Menschen. – Er ist der Genius. Er herrscht, ohne Anstrengung, wenn nicht ohne Mühe, und liefert den Beweis, daß das Genie nicht notwendig verkrampft, absonderlich oder verdammt ist. Der wahre Schöpfer buhlt um nichts, im Gegenteil, als um die Freiheit seiner Arbeit. Er fühlt sich nicht verpflichtet, seine Grammatik oder seine Syntax zu verbiegen, Mozart beweist es. Er spricht die Sprache aller. Aber er nimmt die traditionelle Sprache auf, um sie in den Dienst neuer Tonarten zu stellen, und läßt sie auf eine unerwartete Art klingen. Vor allem – und dadurch verbindet er sich mit der Geschichte – Register des Menschlichen, von der Lust zum Überströmen der Gefühle, und akzeptiert seine Zeit, ohne ihr zu schmollen. – Alles ist ihm Anlaß für seine Erfindungskraft. Was Mozart angeht, breitet sich das ununterbrochene Sprudeln von Themen und Formen über die zwei



Jahrhunderte aus, die auf ihn folgen. Sehr oft hatte er bereits erfunden, was an seinen Nachfolgern neu erscheint. So ist der *Don Giovanni* das höchste aller Kunstwerke. Vollkommenheit und Freiheit – weit davon entfernt, einander zu widersprechen – verstärken sich darin wechselseitig. Wenn man diesem Gesang wirklich zugehört hat, hat man die Welt und ihre Geschöpfe kennengelernt. – Darum bleibt Mozart, heute mehr denn je, für uns exemplarisch. Der Mensch Euro pas ist nicht nur der unglückliche Lügner, der in den Versammlungen unserer Intellektuellen und Politiker sein Unwesen treibt; auch nicht nur der von Demütigungen und Grausamkeiten berauschte Wahnsinnige. Er ist auch Mozart. [...] Saint-Exupéry verfluchte die Kriege und die Ungerechtigkeit, weil sie in einem Menschen den Mozart zu töten drohten, der er hätte werden können. Das Beispiel war gut gewählt. Denn es bedeutet für jeden Menschen die höchste Chance, wenn ihm die Möglichkeit gelassen bleibt, jene unerschöpfliche und glückliche Freiheit zu erreichen, sofern er es vermag. Doch dazu braucht es, ebenso wie Gerechtigkeit und Frieden, auch die Achtung vor der Souveränität jedes einzelnen Lebens. Obwohl man heute, über die Sklavenlager hinweg, nicht aufhört von Gerechtigkeit zu sprechen, und inmitten der Todesfabriken von Frieden, ist diese Achtung, ohne die alle Gerechtigkeit Terror, aller Friede Abdankung ist, aus unserem politischen Bewußtsein verschwunden. Die zeitgenössischen Tyrannen hassen Mozart und was er repräsentiert, selbst wenn sie vorgeben, ihn zu ehren. Warum? Hören sie sich die triumphierenden Takte beim Auftritt Don Giovannis an! Im Genie ist eine irreduzible Unabhängigkeit, die ansteckend ist. Sie kündigt davon, daß eine bestimmte Art von Geistern sich niemals etwas wanderem beugen wird als einer einverständlichen Solidarität und jenem freiwilligen Gehorsam, die alle in die Geschichte fortschreiten lassen. Die Tyrannen haben, selbst wenn sie die Geschichte zu Gott machen, mit deren Fortschritt nichts zu schaffen. Sie wollen ihn lediglich zur Stunde ihrer Macht anhalten. – Don Giovanni, das ist richtig, stirbt unter dem göttlichen Blitz. Aber Mozart wußte, was jeder Künstler in seiner eigenen Erfahrung lernt, daß man, um groß zu werden, als Künstler wie als Mensch, seine Grenzen erkenne und sich an sie anlehnen muß. Wenn man sich über sie hinwegsetzen will, zerbricht man daran. Ich für mein Teil glaube nicht, daß Kommandeurstatuen sich in Bewegung setzen. Aber deshalb leugne ich doch die Grenzen des Mysteriums nicht. Ich leugne sie nicht, weil ich sie spüre wie jedermann, wenn auch die bewußte Lüge unserer intellektuellen Gesellschaft darin besteht, zu reden, als gäbe es sie nicht. Mozart hat nicht gelogen. Er ist den ganzen Weg des Menschen wieder gegangen, von seinen instinktiven Ursprüngen bis zum Kampf mit dem Rätsel. Deshalb habe ich seine Leiden und seinen einsamen Tod nie beklagt. Man läßt sich zu leicht rühren von dem Trauerzug im Schnee und dem anonymen Grab. Mag sein, daß das Genie an Einsamkeit leidet. Aber seine Wurzeln reichen in unser aller condition humaine aus der er seine Wahrheit bezieht. Also verschwindet es mit Fug und Recht in der Anonymität und findet im Tod diejenigen wieder, deren Leben es nicht aufgehört hat zu feiern: Mozarts Platz war in diesem Gemeinschaftsgrab.

Mozart, so Camus, erobert, er tröstet und vereint – in einem Europa, das ins Wanken gerät und gerade im Werk Mozarts, worin die Sprache aller, eine nie vorher und nachher vernommene Universal-Sprache, sich niederschlägt, nicht angefochten werden kann. Mozart führt Grenzen auf, und wer sich vom Herzen und von der Vernunft her öffnet, das „höchste aller Kunstwerke“, den *Don Giovanni*, zu „hören“, hat die Welt und ihre Geschöpfe kennengelernt. Camus schließt seinen Text als Impuls für das Heute, für ein „Hier und Jetzt“:

Der Mensch, der er war, mag uns rühren. Aber was bedeutet es denn, wenn nichts von ihm bleibt! Sein Werk, das sich über uns hinaus verbreitet, nie versiegende Quelle immer neuer Freude, beherrschter Freiheit, rechtfertigt das menschliche Streben allem Unglück und aller Entmutigung zum Trotz, und inspiriert noch heute unseren Widerstand und unsere Hoffnung zugleich. Dicht bei uns, in Raum und Zeit, hat dieser da gelebt und geschaffen. Unser Leben und unser Kampf finden sich dadurch gerechtfertigt.

Der Denker des Absurden Albert Camus sieht in Mozart Hoffnung für das 20. Jahrhundert, eine Stimme für Sinnlichkeit und Zärtlichkeit, für die unschuldige Freude wie für das Geheimnis des Todes: weil Mozart nicht lügt. Die von ihm ausgedrückte Wahrheit hat nach Camus mit den Grenzen des Mysteriums zu tun. (Auf) Mozart lediglich „hören“, um dem Alltag zu entinnen, wäre denn auch eine zu simple Antwort, den Erfolg seiner Musik zu deuten. In ihr erkennen wir jedenfalls die künstlerische Gestaltung einer Wirklichkeit, in der Menschen bis zum äußersten nach einer Aufklärung und Erlösung ihres Existenzkampfes schreien, nach dem „Wie“ und dem „Warum“!

### III.

Das Wort „Erlösung“, um das es im folgenden (auch) geht, hat seinen Ursprung in dem griechischen Wort *sotería*, was „Rettung“ und „Erhaltung“ bedeutet, eine „glückliche Heimkehr“, auch „Wohlergehen“ und „eine günstige Wirkung, die von Dauer ist“.<sup>8</sup>

Der christlich-theologische Traktat „Soteriologie“ weiß sich darin gegründet, daß das Gelingen des Menschseins zum einen – dem biblischen Schöpfungsauftrag entsprechend – das Werk des Menschen selbst ist, zum andern erst durch die gnadenhafte Selbstmitteilung Gottes möglich wird. Das Alte Testament sieht Erlösung vor allem in den Grunddimensionen der geschichtlichen Befreiung und Vergebung durch die Güte und Treue Gottes erwirkt. Im Neuen Testament sind

<sup>8</sup> Vgl. H. Kessler, Art. „Erlösung / Soteriologie“. In: Neues Handbuch theologischer Grundbegriffe I, 241-254.

Erlösung und Wohlergehen unlösbar mit der Person und Geschichte Jesu verknüpft. Er verkündet, daß die Gottesherrschaft im Hier und Jetzt anbricht, daß den Verlorenen und Sündern unbedingte Güte zugesagt wird. Umkehr, Glaube und eine Weitergabe der erfahrenen Zuwendung sind hierfür Voraussetzungen. Eine Verweigerung der Umkehr hat dagegen Unheil zur Folge (ein erster Blick auf die Person Don Giovanni). Biblische Autoren und ihnen nachfolgend mittelalterliche Dichtungen gingen von einer Einwirkung der göttlichen Ordnung in weltliche Belangen aus. Die Neuzeit aber bringt eine Wandlung, die Wende zum Subjekt Mensch: Die vorgegebene theonome Ordnung zerbröckelt merklich, innerweltliche Interessen werden zunehmend zum Bezugspunkt der Realität Mensch. Religion wird – nicht erst bei Nietzsche, Feuerbach und Marx – als illusionäre, den Menschen von sich selbst entfremdende Vertröstung abgetan und das christlich orientierte und ganzheitlich-dialogische Erlösungsverständnis in den Hintergrund gedrängt.

Nach Auffassung Hans Urs von Balthasars steht gerade die Kunst jener Seite des Absoluten nahe, die man Gnade nennt, umsonstige Verschenkung. Gewicht besitzt demnach vor allem die Freiheit der für das Ganze des Seins offenen Vernunft, in einem Akt der Entscheidung, ohne den vom Drama „Welt, Gott und Mensch“ nicht gesprochen werden kann. Momente einer solchen Entscheidung sind Begriffe, die sich einfach sagen, aber schwer verwirklichen lassen: die menschliche Liebe und darin eingebunden Tätigkeiten, die nicht das eigene Ich, sondern den andern und Umkehr oder Bekehrung sowie den Dienst an Gott und der Welt in den Mittelpunkt ihres Lebens stellen.<sup>9</sup>

Es kann im Gegenteil aber auch sein, daß ein Mensch seine ganze bisherige Zerstreuung als das Absolute bejaht; ein klassisches Beispiel aus den Künsten: die Höllenfahrt des Don Giovanni in der Mozartischen Fassung.

Wer ist dieser Mensch Don Giovanni, der sich weigert, das Angebot der „Erlösung“ anzunehmen? Möglicherweise liegt (im Sinne Kierkegaards) eine Erklärung der Faszination der Gestalt Don Giovannis in seiner widersprüchlichen Natur, als er zugleich sowohl die Spontaneität des Instinkts in ihrer reinsten Gestalt als auch den reinen Geist in seinem besessenen Tanz über dem Meer der Möglichkeiten verkörpert, als das vermessene Gelüst einer bei jeder Begegnung sich erneuernden Jugend erkannt werden kann, als die ewige Untreue, aber auch die ewige – und verzweifelt erfolglose – Suche nach einer einzigen Frau, mit der es infolge des unermüdlichen Irrtums der Begierde niemals zu einer Vereinigung kommt. Der höfischen Liebe noch war die Gewalt und der Verstoß gegen die

<sup>9</sup> Vgl. von H. U. von Balthasar: Vollzugsweisen der Vermittlung. In: *Mysterium Salutis I*, 708-725; ders., *Glaubhaft ist nur Liebe*. Einsiedeln 1963.

Treue das größte Verbrechen.<sup>10</sup> Die Anti-These Don Giovanni dagegen liebt das Dagegensein, das Verbrechen an sich; sein anarchisches Streben ist wie das keiner anderen literarischen Gestalt vor oder nach ihm darauf angewiesen, daß es das Gesetz der Moral gibt – denn nur so kann er es auch verletzen. Don Giovanni sprengt die für das menschliche Zusammenleben geltenden Normen.

Don Giovanni ist Generalnenner des Mozartischen Musikdramas, er ist Katalysator der Leidenschaften aller anderen mit ihm in irgendeiner Beziehung stehenden Personen, und in ihm spiegelt sich ihre Orientierung und ihr Lebensprinzip wider. Mit einer besonderen Bedeutung kleidet Mozart die Frauenrollen: Diese sind nicht hierarchisch unterteilt – ihr Miteinander äußert vielmehr den ganzen Komplex des Frauseins, in dem der Mann Don Giovanni gefangen ist. Einzigartig beschrieben wurde diese Verfaßtheit von Theodor W. Adorno in seinem kleinen Essay *Huldigung an Zerlina* sowie von dem dänischen Schriftsteller und Theologen des 19. Jahrhunderts Sören Kierkegaard, der sich in *Entweder-Oder* sehr feinfühlig Gedanken machte, wie es im Innersten Elviras, die in den Umkreis Don Giovanni geriet, wohl aussehen mag. Ernst Bloch schreibt in seinem Buch *Das Prinzip Hoffnung*: „Das ungebrochene Geschlechtswesen, mit dem Absolutum seines Liebestriebs, hat keinen Aschermittwoch, erkaufte ihn nicht, sucht den höchsten Augenblick keineswegs im Himmel“; vielmehr haben wir es mit einem Wesen des Momentes zu tun, das nicht bereut, nicht umkehrt, somit eher den endgültigen Untergang dem Angebot vorzieht, nicht mehr Don Giovanni zu sein.<sup>11</sup> Der Dämon der Immanenz, der Gefangene der Erscheinungen dieser Welt, richtet – obgleich auch vom andern, dem Transzendenten, wissend und es respektierend – seinen Blick völlig auf das Irdische, auf den augenblicklichen Genuß, nie müde, aber elegant und skrupellos, niemandem verantwortlich, niemals eine Tat bereuend, ohne (religiösen) Glauben. Don Giovanni ist aufgerufen, sich zu entscheiden, und letztmalig und in Kontinuität zu seinem bisherigen Dasein bezeugt er für sich, niemanden außer oder über ihm anerkennen zu wollen.

Religiös gesprochen, kann ihm Erlösung nicht zuteil werden, weil er nicht bereut und sich von seinem bisherigen, momentbezogenen Leben nicht lösen will. Dabei spielt aus theologischer Perspektive der Gerichtsgedanke eine nicht unwesentliche Rolle: Nichts, was auf Erden auch geschehen mag, kann dem Endgericht entgehen. Denn der Mensch lebt sein Dasein, seine Zeit zum Tode. Hans Urs von Balthasar wies darauf hin, der einzelne habe eine Bestimmung im Dienst für das Ganze, aber auch ein Recht, seine eigene Zeit – in seiner Verantwortung – zu leben: Im Pathos des Spiels auf der Welt-Bühne gibt es eine un-

<sup>10</sup> Vgl. D. de Rougement, *Die Liebe und das Abendland*. Zürich 1987.

<sup>11</sup> E. Bloch, *Das Prinzip Hoffnung*. Kap. 43-55. Frankfurt a. M. 1985, 1182.

übersehbare Spannung: persönliche und soziale Ethik, Autarkie und Verflochtenheit aller berühren sich und schaffen ein Gleichgewicht.<sup>12</sup>

Im Anschluß an die Kulturtheorie des Franzosen René Girard wurden Postulate formuliert, die sich intentionell mit dem treffen, wie Mozart seinen Akteur Don Giovanni im Verhältnis zu den anderen Gestalten der Oper charakterisierte:

Weil der hassenswerte Rivale zugleich das untergründig faszinierende Idol ist, sind seine Gewalttaten zwar verabscheuungswürdig, erscheinen aber dennoch als erstrebens- und nachahmenswert. Die Gewalt erscheint als das sicherste Zeichen der Fülle. Vor allem von einer augenblicklich siegreichen Tat geht ein Glanz aus, der fast unwiderstehlich zur Nachahmung lockt.<sup>13</sup>

Eben dieser „Glanz“ ist es, der sich im Finale der Oper in den Mechanismus des Sündenbocks hinein überschreibt: Der negative Held Don Giovanni, der alle anderen in seinen Bann gezogen hat und sich mit aller Kraft und scheinbar spielender Leichtigkeit gegen die allgemeingültigen Normen stellte, wird als der Bösewicht entlarvt und aus der Gemeinschaft verbannt. Die Oper hat – nach dem Untergang Giovanni – ein Nachspiel, gleichsam ein Finale nach dem Finale, und hier zeigt sich zuletzt ein geschlossenes Zusammentun aller gegen den einen, auf den die verworrenen Aggressionen polarisiert werden. Friede kehrt wieder ein; zumindest ein scheinbarer Friede, wie das „Post-Finale“ bei Mozart / Da Ponte vermuten läßt.

So endet, wer das Böse will!  
Und im Tode der Verkommenen  
spiegelt immer sich ihr Leben!<sup>14</sup>

Eine Auffassung sämtlicher und im besonderen theologischer Wissenschaftslehre, die nicht für die Wirklichkeit offen ist, der es nicht um den Menschen und um seine Probleme geht, scheint ihren Auftrag zu verfehlen. Gleiches dürfte für die

<sup>12</sup> Calderón in seinem geistlichen Schauspiel *Das Große Welttheater* aus dem 17. Jahrhundert läßt Gott beschließen, sich mittels der Welt ein Schauspiel bieten zu lassen: Gott verteilt Rollen, die ein jeder zu spielen hat, und strukturiert die Weltzeit durch das Natur-, Schrift- und Erlösungsgesetz. Nach dem Spiel folgt das Endgericht, d. h. das Urteil darüber, „wie“ gespielt wurde. Die universale Dimension des Theaters wird hier deutlich, der Gerichtsgedanke erlangt, wie später bei Mozart / Da Ponte entscheidende Bedeutung.

<sup>13</sup> R. Schwager, Brauchen wir einen Sündenbock? Gewalt und Erlösung in den biblischen Schriften. Thaur 1984, 29. Vgl. J. Arias, Don Juan, Cupid, the Devil. In: *Hispania* 75/5 (December 1992) 1108-1115.

<sup>14</sup> Zit. nach W. A. Mozart, Don Giovanni (KV 527). Textbuch Italienisch/Deutsch. Übersetzung von Th. Flasch. Nachwort von St. Kunze. Stuttgart 1986.

Künste im allgemeinen zutreffen. Der evangelische Theologe Karl Barth machte darauf aufmerksam, daß sich gerade in Mozart das wirkliche Leben in seiner immensen Zwiespältigkeit äußere. Mozart sage bloß begrenzend, wie alles ist, er sei universal, und man staunt immer wieder, was bei ihm alles zu Wort kommt: der Himmel und die Erde, die Natur und der Mensch, die Komödie und die Tragödie.<sup>15</sup> Auch Barths katholisches Pendant Karl Rahner wußte, daß niemand anderer in einer Weise wie Mozart die Trivialitäten des Alltags zu überhöhen vermag, er sprach von Mozart als der „süßen Heiterkeit, die aus unergründlichen Tiefen der Schwermut wie ein Wunder aufsteigt, lieblich leicht und doch mit allen Tiefen, aus denen heraus sie geboren wird, eben aus der angenommenen Schwermut, mit der man versöhnt ist, gegen die man nicht trotzt, nicht pseudoheroisch protestiert, die man als die Unbegreiflichkeit der Liebe versteht“; Rahner bedauerte, freilich nicht öffentlich, sondern in einer Tagebucheintragung, er selbst müsse sich auf wissenschaftliche Seminare vorbereiten und endlos geseheit über das reden, was Mozart gewußt und in seinem musikalischen Ausdruck vermittelt habe.<sup>16</sup>

Mozarts Kunst ist ein kulturpädagogischer Aspekt eigen; ein Ausweis dafür, daß eigentliche ästhetische Leistungen mit religiösen und philosophischen Anliegen zusammenwirken.

---

<sup>15</sup> Vgl. K. Barth, Wolfgang Amadeus Mozart. Zürich 1956.

<sup>16</sup> Die entsprechende Tagebuch-Eintragung findet sich (erstmalig publiziert) in P. Tschuggnall, Religion – Musik – Alltag. Mozarts eigenwilliges Verhältnis zu Religion und Kirche. In: Zeitschrift für Katholische Theologie 117 (1995) 68-79, hier 74.

## DIE ROMANTISCHE UTOPIE IN RICHARD WAGNERS „KUNSTWERK DER ZUKUNFT“

SVEN FRIEDRICH<sup>1</sup>

Der Begriff „Romantik“ bezeichnet jenes kulturelle Phänomen des vorigen Jahrhunderts, das zu dessen Beginn, von einer kleinen, esoteren Erneuerungsbewegung in Literatur und Philosophie ausgehend, eine neue Ästhetik hervorbrachte, die sich, schließlich in eine politische Dimension mündend und wirkungsmächtig in alle Lebens- und Kunstbereiche diffundierend, alsbald mit anderen Gedanken verband, sich an gegenläufigen ästhetischen Programmen abrieb und die sich, mit je unterschiedlicher Stärke, zugleich in und neben anderen Kunstrichtungen ausprägte, jedoch in ihren Wirkungen bis in unser Jahrhundert spürbar blieb.

Die Kunst wird im Zeitalter der Französischen Revolution im doppelten Sinne „fragwürdig“: einerseits indem ihr traditionelles Selbstverständnis in Zweifel gezogen, andererseits indem sie philosophischen Nachdenkens für wert befunden und so auf sich selbst zurückgeworfen wird. Dieser ästhetische Diskurs dringt schließlich über die rein artifiziellen Dimensionen hinaus und setzt zunehmend die durch Aufklärung und Säkularisierung ins Stocken oder in Verwirrung geratenen philosophischen, religiösen und weltanschaulichen Diskurse mit seinen Mitteln fort.

Daraus ergibt sich ein für die Kunst im 19. Jahrhundert charakteristisches Dilemma zwischen der Idee des Kunstwerks und seiner Realität: Hatte die Kunst bislang im Rahmen einer determinierten Stiltradition und Rhetorik – einem lediglich formalen Ausdruck ihres Selbstverständnisses – den Ansprüchen nach Repräsentation und Unterhaltung, den Geboten pietistischer Frömmigkeit und Erbauung oder, im besten Falle, den Forderungen der Aufklärung nach moralischer und ethischer Bildung genügen müssen, so entwickelt sie nun eine Eigendynamik, deren Antrieb das Verständnis des Kunstwerks als genialer Schöpfungsakt und gemeinschaftliches Erlebnis ist. Kunst entsteht nicht mehr – wie z. B. in den ästhetisierten Wirklichkeiten der absolutistischen Festkultur im Barock – a priori aus der Realität, sondern aus der abstrakten ästhetischen Idee des raum- und zeitübergreifenden „Schönen“, das im Kunstwerk zu seiner sinnlichen Erscheinung gelangt.

Die eigentliche – man könnte sagen: programmatische – Epoche der Romantik umfaßt in etwa jene Spanne, die man philosophisch zwischen Fichte und

---

<sup>1</sup> Dieser Text folgt im wesentlichen einem Kapitel der Veröffentlichung des Autors: Das auratische Kunstwerk. Zur Ästhetik von Richard Wagners Musiktheater-Utopie. Tübingen 1996.

Hegel, literarisch zwischen Wackenroder und Tieck auf der einen und den jungen Arnim und Brentano auf der anderen Seite ansiedeln könnte. Ort der Handlung ist vor allem Jena, die Hoch-Zeit sind die Jahre von der Gründung des *Athenäums* 1798 bis zum Zusammenbruch Preußens 1806. Der Blick der Hauptdarsteller ist zum einen – zumeist skeptisch und angstvoll – auf das nachrevolutionäre, napoleonische Frankreich, zum anderen – zumeist herausfordernd und keck – auf das benachbarte Weimar, die Heimstatt des auf der Höhe seines Ruhms stehenden Goethe, der zum Widerlager der aufstrebenden jungen Literaten wird, gerichtet. Die philosophischen Antipoden finden sich in den noch lehrenden Vertretern der Aufklärung, namentlich Voß und Nicolai. Mit dem frühen Tod Novalis' 1801, der ersten Leitfigur der Romantik, löst sich die Jenaer Gruppe um ihn, Tieck und die Gebrüder Schlegel auf, und die Romantik erobert als akademische, literarisch-philosophische Bewegung nach und nach die Universitätsstädte Berlin, Heidelberg und Landshut.

In Richard Wagners Geburtsjahr 1813 kommt es bei Leipzig zur sogenannten Dreikaiserschlacht, einem Höhepunkt der deutschen Befreiungsbewegung gegen die napoleonische Hegemonie und der nationalen Emphase, die sich mit dem romantischen Gedankengut verbindet. Diese Verbindung kristallisiert – auch als Reflex auf die „levée en masse“ als Ausdruck der Politik- und Militärauffassung Napoleons – in einer Hypostasierung des Volksbegriffes, der fortan ein Leitwort der Romantik sein wird. Die Bezeichnung der Dreikaiserschlacht als „Völkerschlacht“ ist eine originär romantische Schöpfung.

Was ist nun der für Wagners Kunstwerk entscheidende ästhetische Faktor der romantischen Epoche? Apodiktisch gesagt, formuliert jener „Deutsche Idealismus“ die Idee vom romantischen Kunstwerk als Kunstwerk der Idee. Die Versinnlichung philosophischer Ideen als Eigenschaft der Kunst ist das ästhetische Credo Schellings, der sagt, „daß die Kunst das einzige wahre und ewige Organon und zugleich Dokument der Philosophie“ sei, „welches immer und fortwährend aufs neue beurkundet, was die Philosophie äußerlich nicht darstellen kann, nämlich das Bewußtlose im Handeln und Produzieren, und seine ursprüngliche Identität mit dem Bewußten“<sup>2</sup>.

Die Eigenschaft, das in der realen Welt Unsichtbare sichtbar machen zu können, setzt die Kunst in Stand, nicht nur Abbild der für wirklich gehaltenen Erscheinungen zu sein, sondern diese zu durchdringen, um als Vermittlerin des abstrakten Denkens der Idee hinter den Erscheinungen zu Form und Gestalt zu verhelfen. Die Kunst sei, so drückt es Hegel in Form einer klassischen dialektischen Synthese aus, „das erste versöhnende Mittelglied zwischen dem bloß

<sup>2</sup> F. W. J. Schelling, *System des transzendentalen Idealismus*. Darstellung eines Systems der Philosophie. Hamburg 1957, 297.



Äußerlichen, Sinnlichen und Vergänglichen und dem reinen Gedanken, zwischen Natur und endlicher Wirklichkeit und der unendlichen Freiheit des begreifenden Denkens“<sup>3</sup>.

Ob die Kunst nun als Versinnlichung des Unbewußten oder als Synthese von Abstraktem und Konkretem aufgefaßt wird, gemeinsam ist beiden Auffassungen die Zuschreibung eines transzendenten, d. h. grenzüberschreitenden Charakters. Damit wird die Kunst zu einer Art Über-Realität. Die objektive Realisation der philosophischen Idee kann jedoch ausschließlich im Denken erfolgen, welches der Kunst, seinem manifesten Abbild, deshalb stets vorausieht.

Diese Kluft nun, die sich zwischen den Erscheinungen und dem dahinter liegenden Kantischen „Ding an sich“ auftut, zu überbrücken, ist die Intention der romantischen Bewegung. Sie geht aus von Fichtes 1794 in der *Grundlage der gesamten Wissenschaftslehre* formulierten Theorie vom „schaffenden Ich“. Diese Theorie begreift die Welt als Kunstwerk des menschlichen Geistes, eine Welt, deren Ordnungsprinzip nicht mehr den gegenständlichen Instanzen einer nur mehr als scheinhaft erkannten äußeren Objektwelt folgt, sondern einer Welt, die allein auf den Kategorien des von diesem scheinhaften Äußeren abstrahierten und somit vollständig freien und absoluten Subjektiven gründet. Der Gegensatz von Kunst als Idee und Erscheinung kann damit in einem verabsolutierten, totalen und universellen Kunstbegriff aufgehoben werden, in dem Kunst und Leben zusammenfallen.

Ein Kronzeuge dieser Auffassung ist Friedrich Schlegel, der im *Gespräch über die Poesie* (1800) Dichtung und Schöpfung gleichsetzt.<sup>4</sup> Die Kunst wird als etwas Organisches aufgefaßt, das sich in einem nie abgeschlossenen, gleichwohl aber perfektiblen Werden befindet. Dieses Prinzip eines unendlichen Fortschreitens des allumfassenden Kunstwerks faßt Schlegel in der Formel der „progressiven Universalpoesie“<sup>5</sup>. Ist das Kunstwerk aber universal, so gibt es für das Leben außer den poetischen keine Kategorien. Das universale Kunstwerk leugnet eine außerhalb der Subjektivität des Menschen existierende objektive Instanz. Es macht die kreativen Vorgänge des Unbewußten zum Maßstab und hebt die Zeitkategorien von Vergangenheit und Zukunft in einer permanenten, überzeitlichen Gegenwart auf. So realisiert es mit einer Vergangenheitsutopie, die zugleich ein Entwurf in die Zukunft ist, das wiedergewonnene Paradies eines Goldenen Zeitalters.

Die poetische Sprache des universalen Kunstwerks ist für die Romantiker Schöpfungssprache, Ausdruck des rein Menschlichen und einzig wahre Form

<sup>3</sup> G. W. F. Hegel, *Ästhetik I. Werke*. Bd. 13. Frankfurt a. M. 1970, 21.

<sup>4</sup> F. Schlegel, *Schriften zur Literatur*. Hg. W. Rasch. München 1985, 279ff.

<sup>5</sup> Schlegel, *Athenäums-Fragment Nr. 116* (nach der Zählung von Minor). In: *Schriften zur Literatur* (s. Anm. 4) 37.

des Sprechens. Sie muß sich daher von der Begriffssprache der Objektwelt unterscheiden, in der die eigentliche Bedeutung der Ursprache des Goldenen Zeitalters verloren gegangen ist. Der Begriff wird daher durch die Chiffre, das Symbol, das Motiv, das Gleichnis, die Allegorie ersetzt. Ihre höchste Ausdrucksform aber findet die romantische Poesie in der schlußendlichen Auflösung syntaktischer Strukturen als sinngebendes Element, wie es zunächst die Lyrik und schließlich die Musik zu leisten vermögen. Die Erfahrung von Kunst als subjektives Erlebnis bewirkt dabei die Unmittelbarkeit ihrer Wirkung. Hier wird aus empirischer Naturerkenntnis affektive, emotionale und naive Mitteilung der Natur selbst. Doch ist das „ästhetische Erlebnis [...] nicht nur eine Art von Erlebnissen neben anderen, sondern repräsentiert die Wesensart von Erlebnis überhaupt“<sup>6</sup>. Die Bestimmung des Kunstwerks ist es also, „den Erlebenden aus dem Zusammenhange des Lebens [...] mit einem Schlage herauszureißen und ihn doch zugleich auf das Ganze seines Daseins zurückzubeziehen“<sup>7</sup>.

Die Auffassung vom Kunstwerk als sinnlicher Manifestation von Ideen stellt bezüglich der konkreten Realisierung dieser „Ideenkunst“ jedoch die Frage nach „den geeigneten Gegenständen, die jene Abstraktion von der realen Darstellung zum Symbol für ein Unanschauliches, Ideelles ermöglichen und gleichzeitig den Anspruch der Kunst, ihren eigenen, von Raum und Zeit entrückten Bereich zu besitzen, erfüllen könnten“<sup>8</sup>. Die stoffliche Grundlage für die überreale und überzeitliche Offenbarung der Idee ist die Geschichte. Friedrich Schlegel mißt dem historischen Stoff universale und daher für das Kunstwerk geeignete Dimensionen zu:

An und für sich soll sie [die Poesie] nur das Ewige, das immer und überall Bedeutende und Schöne darstellen; aber geradezu und ganz ohne Hülle vermag sie dies nicht. Sie bedarf dazu eines körperlichen Bodens, und diesen findet sie in ihrer eigentlichen Sphäre, der Sage oder der nationalen Erinnerung und Vergangenheit.<sup>9</sup>

Nun scheint Geschichte als Vergangenheitsform aber doch *das* Exempel für Vergänglichkeit und Zeitlichkeit zu sein, wäre also für die Idee des universalen, überzeitlichen Kunstwerks vollständig ungeeignet. Dieser Widerspruch löst sich dann auf, wenn Geschichte im Kunstwerk nicht als vergangene Abfolge von

<sup>6</sup> H. G. Gadamer, *Wahrheit und Methode. Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik*. Tübingen 1972, 66.

<sup>7</sup> Ebd.

<sup>8</sup> St. Kunze, *Der Kunstbegriff Richard Wagners. Voraussetzungen und Folgerungen*. Regensburg 1983, 69.

<sup>9</sup> Schlegel, *Geschichte der alten und neuen Literatur*, 12. Vorlesung. In: *Kritische Schriften*. Hg. W. Rasch. München 1971, 602f.

Ereignissen abgebildet, sondern als Ganzes gegenwärtig wird. Mit anderen Worten: der sequentielle Geschichtsbegriff wird in einen simultanen überführt („Historismus“), in welchem Geschichte vollständig verfügbar ist und überzeitliche Universalität durch die permanente Präsenz des historischen Geistes erzeugt wird. Dieser historische Geist wird nach romantischer Auffassung in der Sage als Produkt des Volksgeistes manifest. Im *Gespräch über die Poesie* empfiehlt Schlegel dann auch den germanischen Sagenkreis, und bemerkenswerterweise namentlich das zu jener Zeit von der Philologie gerade wiederentdeckte Nibelungenlied, als poetische Grundlage.<sup>10</sup>

Die Gesamtheit der sagenhaften und geschichtlichen Symbole verdichtet sich, im Gegensatz zu den antiken Mythen, welche auf historischen Überlieferungstraditionen gründen, in einem gleichsam immer neu zu erfindenden Mythos. Die Eigenschaften des Mythos, Dynamik, Überzeitlichkeit und Allgemeingültigkeit, und seine Mittlerfunktion zwischen abstrakter Gedanken- und konkreter Bilderwelt machen ihn zum semantischen Grundprinzip und damit zum Aggregat des progressiven Universalkunstwerks.

Wagner bündelt das historische Vorbild der Romantik, das Mittelalter, mit seinem idealen Vorbild, der Kunst der Griechen, indem er aus ersterem die Stoffe, aus letzterem die Form nimmt. Hierdurch unterscheidet sich die Wagnerische Ästhetik von der tendenziellen Formlosigkeit der romantischen Kunst. Daraus ergibt sich aber wiederum ein Konflikt mit dem Geniepostulat, das die künstlerische Produktion als originalen und individuellen Schaffens- und Schöpfungsvorgang versteht. Die Rezeption der Sage stützt das Kunstwerk allerdings auf etwas Vorgefundenes. Die Lösung dieses Dilemmas ist nur dann möglich, wenn das Vorgefundene nicht mimetisch abgebildet, sondern das sagenhafte Bildmaterial zur symbolischen Ausdrucksform abstrakter (Denk-)Inhalte wird. Deswegen rückt der Mythos, die Abstraktionsform der konkreten Sage, in den Mittelpunkt. Hier können die Bilder aus ihren ursprünglichen Sinnkontexten gelöst und zu neuen kombiniert werden. Auf diese Weise kann Wagner auf Distanz zum konkreten Historischen bleiben, es aber zugleich zur Grundlage seiner Produktion machen. Wagner realisierte dies in seinem Nibelungen-Mythos, dem er sich bemerkenswerterweise zuwandte, nachdem er den Plan zu einer (historischen) Oper *Jesus von Nazareth* aufgegeben hatte.

Als überindividuelle Ausdrucksform des Kollektivs ist der Mythos zudem Symbol für die Überwindung der Partikularexistenz des Menschen in der entfremdeten bürgerlichen Gesellschaft und Symbol der Durchbrechung des „principium individuationis“. Dies begründet die Erlösungsqualität des Mythos zum einen im metaphysischen Bezirk, zum anderen im konkret gesellschaftlichen:

---

<sup>10</sup> Schlegel, Schriften zur Literatur (s. Anm. 4) 295f.

Nicht mehr die Außenbestimmung des Menschen durch den abstrakten Staat oder das Fatum leiten sein Handeln und damit auch die ästhetische Handlung als dessen Ausdruck, sondern innere Notwendigkeit. Wagner faßt als die Bestimmung des Kunstwerks zusammen:

Wollen wir nun das Werk des Dichters nach dessen höchstem denkbarem Vermögen genau bezeichnen, so müssen wir es den aus dem klarsten menschlichen Bewußtsein gerechtfertigten, der Anschauung des immer gegenwärtigen Lebens entsprechend neu erfundenen, und im Drama zur verständlichsten Darstellung gebrachten Mythos nennen.<sup>11</sup>

Richard Wagner hat mit dem ebenso faszinierenden wie nebulösen Begriff „Kunstwerk der Zukunft“ eine Beschreibungsformel für sein Werk zum Ausdruck zu bringen versucht. Er meint damit ein zukünftiges, noch nicht realisiertes Musiktheater als universales Kunstwerk, das sich als ästhetisches Paradigma, als künstlerische Daseinsform und zuletzt sogar als eine Art Glaubenshaltung manifestiert und in dem die vermeinte Degenerationsform „Oper“ zum „Wort-Ton-Drama“ genesen sollte.

Das utopistisch Visionäre dieser Idee ist auch der Kern der romantischen Ästhetik mit ihrem leitthematischen Paradigma eines „Goldenen Zeitalters“, dem wiedergewonnenen Paradies im Rahmen eines triadischen Geschichtsmodells. Das Utopische findet seinen Ausdruck in dem ungeheuren religiösen Ernst eines metaphysischen Kunstwollens, einer mystisch-kryptischen Formen- und Motivsprache, ihrer ausgeprägten Stilisierung zum Symbolischen und Allegorischen, dem Appell an die irrationalen Seelenkräfte des Individuums und der Hypostasierung des Volks- und Naturbegriffes.

Der Mythos bezeichnet bei Wagner die in der empirischen Wirklichkeit sinnlich wahrnehmbar gewordene Erscheinung der an sich abstrakten Urzelle des Seins, die als urzeitlich-unzeitliche Allwahrheit aus einer harmonischen Urnatur entspringt. Im Mythos fallen Anfang und Ende der Geschichte zusammen, weshalb er sich diskursiv entweder als Schöpfungs- oder Endzeitmythos manifestiert. Sowohl Ursprung als auch Ziel einer teleologisch gedachten Entwicklung alles Seienden ist danach der Urzustand einer transzendentalen, göttlichen Einheit. Die Darstellung des mythischen Kerns verlangt – seinem symbolischen Charakter gemäß – nach Wagners Auffassung die Einheit der Handlung der attischen Tragödie als paradigmatisches Formprinzip, denn diese ziehe sich „ganz dem Wesen des Mythos entsprechend [...] zu plastischer Dichtheit zu-

<sup>11</sup> R. Wagner, Oper und Drama II. Sämtliche Schriften und Dichtungen. Bd. IV. Leipzig o. J., 88.

sammen“<sup>12</sup>. Im gleichen Sinne bezeichnet Nietzsche in der *Geburt der Tragödie* den Mythos als „das zusammengezogene Weltbild“ und als „Abbriviatür der Erscheinung“.<sup>13</sup>

Die theatrale Gestaltung einer mythischen und somit genuin epischen Handlung, wie z. B. im *Ring*, bedarf einer dramaturgischen Konstruktion, in der das virulente Epos im Drama immer wieder verdichtet werden kann. Diese erreicht Wagner über die ständige Präsenz des Mythos in den immer wieder eingeschobenen großen Erzählungen, während denen der dramatische Handlungsverlauf unterbrochen wird und stillsteht und statt dessen mythische Handlung sich ereignet. Das eigentliche mythische Organ aber ist die Musik, die durch die Kompositionstechnik der leitmotivischen Variantenbildung einen eigenen dramatischen Subtext bildet. So wird sie konstitutiver dramaturgischer Faktor, vermittelt und vergegenwärtigt in ihrem permanent präsenten „mythischen Raunen“ den Mythos selbst. Daher kann es allein dem musikalischen Drama vorbehalten sein, die epische Dimension des Mythos in sich aufzunehmen, ohne an dessen tendenzieller Formlosigkeit ästhetischen Schaden zu leiden und ohne die angestrebte unmittelbare Sinnesmitteilung und die dramaturgische Geschlossenheit zu suspendieren.

Die Auffassung vom Mythos als symbolischem Urquell des Lebens wie der Kunst führt umgekehrt zu der Überzeugung, daß wahrhaftige Kunst immer auch eine Manifestation des Mythos sein müsse. Folglich sieht Wagner seine künstlerische Aufgabe darin, dem in Gestalt der zeitgenössischen Kunst nach seiner Ansicht deformierten und zersplitterten Mythos die urzeitliche Einheit wiederzugeben, welche eine utopische Zukunft begründet. Oder mit anderen Worten: Die Verpflichtung auf den Mythos führt die Kunst aus ihrer Verfallsform zurück in eine auratische und damit wahrhaftige Daseinsform.

Die Funktionen des Mythos für das Kunstwerk lassen sich folgendermaßen zusammenfassen:

(1) Der Mythos entrückt das Kunstwerk aus Zeit und Raum, außerhalb realer gesellschaftlicher Bezüge, indem er sagenhaft-historischen Ursprung und überzeitlich-universellen Anspruch verbindet. Vor allem der germanische Mythos eignet sich als Basis des Kunstwerks, weil ihm, im Gegensatz zum antiken Mythos, eine geschichtliche Vermittlungstradition fehlt.

(2) Der Mythos legitimiert das Kunstwerk, weil er Ideen repräsentiert und durch seine allgemeinverständliche Bild- und Gestaltenwelt die Kommunikation mit dem Publikum ermöglicht.

---

<sup>12</sup> Ebd. 33.

<sup>13</sup> F. Nietzsche, *Sämtliche Werke*. Bd. 1. Hg. G. Colli u. M. Montinari. München 1980, 145.

(3) Der Kern des Mythos ist das „reine Gefühl“, das wie das „Schöne“ eine abstrakte Konstruktion ist. Das Medium, in dem sich die Mitteilung dieser von der Objektwelt abstrahierten Kategorie vollziehen kann, muß daher intuitiv erfah- und erlebbar sein. Neben das Bildsymbol als Versinnlichung des Mythos tritt die Musik als sein Organ. Daraus folgt:

(4) Das sagenhafte, außerwirkliche Bildermaterial des Mythos repräsentiert Ideen einer konkreten historischen und aktuellen Wirklichkeit. Da der Mythos seine zeiträumliche und geschichtliche Bedingtheit jedoch verleugnet, diese aber zugleich allegorisiert, symbolisiert und deutet, besteht die Gefahr, daß die mythischen Bildsymbole in einer artifizialisierten Pseudo-Wirklichkeit in Widerspruch zu sich selbst geraten und vom Mittel zum Zweck der Darstellung werden. So geschah es in der Tat, das Ergebnis war am Ende der Epoche das gespaltene Nebeneinander höchsten Anspruches, Willens und Gestaltungsdranges bei gleichzeitiger Trivialisierung romantischer Kunst zu romantisierendem Kitsch.

Es wird deutlich, daß die Idee vom romantischen Kunstwerk von einer scheinbar paradoxen Dichotomie gekennzeichnet ist: Einerseits will es sich ganz aus einer als profan und trivial empfundenen Realität lösen, andererseits strebt es die völlige Identifikation von Kunst und Leben an. Den stärksten Ausdruck findet dieses Bestreben im Entwurf des „Gesamtkunstwerks“. Im Gesamtkunstwerk verbinden sich die Einzelkünste wieder zu dem Kunstwerk schlechthin, nachdem durch den immer weiter fortschreitenden Zerfall der Gattungssysteme Konvention und Zweckbindung kennzeichnend geworden waren. Diese zunächst nur materiale Vereinigung der Kunstarten lag beispielsweise den ästhetischen Überlegungen Novalis' zugrunde. Die Vereinigung der vom Gattungszwang befreiten Kunstarten und -gattungen mündete bei ihm in die Idee einer „vollkommenen Oper“:

Rede – Gesang – Recitativ – oder besser Recitativ (Epos), Gesang (Lyra), ächte Deklamation (Drama). Vollkommene Oper ist eine freye Vereinigung aller, die höchste Stufe des Dramas. Epos ist wohl nur ein unvollkommenes Drama. Epos ist ein poetisch erzähltes Drama.<sup>14</sup>

Im gleichen Sinne strebte Joseph von Görres nach der Vereinigung von Komödie und Tragödie. Hierbei sollen Plastik, Dichtung, Malerei, Musik, Tanz und Mimik zusammenwirken, woraus das höhere Schauspiel als Urbild des Schönen

<sup>14</sup> Novalis, Vermischte Fragmente III. In: Schriften Bd. 2. Hg. R. Samuel. Darmstadt 1981, 537.

entstehe. Realisierbar sei dies ebenfalls in der Oper.<sup>15</sup> Auch Herder sah die Oper als den potentiellen Ort der Verwirklichung des Universalkunstwerks:

Der Fortgang des Jahrhunderts wird uns auf einen Mann führen, der diesen Trödelkram Wortloser Töne verachtend, die Nothwendigkeit einer innigen Verknüpfung reinmenschlicher Empfindungen und der Fabel selbst mit seinen Tönen einsah. Von jener Herrscherhöhe, auf welcher sich der gemeine Musikus brüstet, daß die Poesie seiner Kunst diene, stieg er herab und ließ [...] den Worten der Empfindung, der Handlung selbst seine Töne nur dienen. [...] Daß er nämlich die ganze Bude des zerschnittenen und zersetzten Opern-Klingklang umwerfe, und ein Odeum aufrichte, ein zusammenhängend lyrisches Gebäude, in welchem Poesie, Musik, Action, Decoration Eins sind.<sup>16</sup>

Herder schrieb diese Äußerung, die von Wagner stammen könnte, bereits elf Jahre vor dessen Geburt und Jean Pauls berühmter Prophezeiung in der *Vorrede zu E. T. A. Hoffmanns „Phantasiestücken in Callots Manier“*:

Denn bisher warf immer der Sonnengott die Dichtgabe mit der Rechten und die Tongabe mit der Linken zwei so weit auseinanderstehenden Menschen zu, daß wir noch bis diesen Augenblick auf den Mann harren, der eine ächte Oper zugleich dichtet und setzt.<sup>17</sup>

Auch der soeben genannte Hoffmann, dessen Schriften den jungen Wagner maßgeblich beeinflussten, unterzog ebenfalls in Wagners Geburtsjahr die zeitgenössische Oper einer scharfen Kritik, die die Kritik Wagners inhaltlich bereits vorwegnimmt:

Die mehrsten sogenannten Opern sind nur leere Schauspiele mit Gesang, und der gänzliche Mangel dramatischer Wirkung, den man bald dem Gedicht, bald der Musik zur Last legt, ist nur der toten Masse aneinandergereihter Szenen, ohne innern poetischen Zusammenhang und ohne poetische Wahrheit zuzuschreiben, die die Musik nicht zum Leben entzünden konnte. Oft hat der Komponist unwillkürlich ganz für sich gearbeitet, und das armselige Gedicht läuft nebenher, ohne in die Musik hineinkommen zu können. Die Musik kann dann in gewissem Sinn recht gut sein, das heißt, ohne durch innere Tiefe mit magischer Gewalt den Zuschauer zu ergreifen, ein gewisses

<sup>15</sup> J. v. Görres, Aphorismen über die Kunst (1802). Koblenz 1804, 142ff.

<sup>16</sup> J. G. Herder, *Adrastea*. 4. Stück (1802). In: ders., *Werke*. Bd. 23. Hg. B. Suphan. Berlin 1885, 336.

<sup>17</sup> Zit. nach dem Original.

Wohlbehagen erregen, wie ein munteres, glänzendes Farbenspiel. Alsdann ist die Oper ein Konzert, das auf dem Theater mit Kostüm und Dekorationen gegeben wird.<sup>18</sup>

In den verschiedenartigen Konzeptionen des „Gesamtkunstwerks“ sollen zunächst alle Einzelkünste synästhetisch zusammenwirken, danach Produktions- und Rezeptionsvorgänge in einem ästhetischen Akt der (theatralen) Erscheinung idealerweise zusammenfallen und schließlich die Grenzen zwischen Ästhetischem und Realem, zwischen Kunst und Leben aufgehoben werden.

Es können danach zwei Formen des Gesamtkunstwerks unterschieden werden. In der ersten, zu der Wagner gehört, werden die Einzelkünste gleichsam potenziert, es wird eine auratische Erscheinung hervorgebracht, in der das Theater ein Bündnis mit Ritual und Kult eingeht und so Schellings welthistorisch-philosophischen Mythos vom „traurigen“ Gott, der der menschlichen Hilfe zur Erlösung in der Erlösung des Menschen bedarf, einbezieht („Erlösung dem Erlöser“).

In der zweiten Form werden die Einzelkünste depotenziert und in einem theatralischen Bündnis von Kunst und Politik zu einem Antikunstwerk vereinigt, wie beispielsweise in den Gesamtkunstwerken des Futurismus, Dadaismus und Surrealismus.

Das Zusammenwirken der einzelnen Kunstmittel soll dabei zur vollkommenen Emanation des *einen* Kunstwerks führen und die ästhetische Erscheinung von allen Seiten her glaubwürdig machen und legitimieren. Daher muß die Rezeptionsdimension bereits im ästhetischen Gegenstand angelegt oder mitgedacht sein, indem er den Betrachter zu Kontemplation und Entrückung einlädt.

Die synästhetischen Tendenzen in der Kunsttheorie sind so alt wie diese selbst, doch erst die Romantik führt die utopische Dimension in die Debatte ein. Die Konzeption eines „Gesamtkunstwerks“ bedarf dabei dreier historischer Voraussetzungen:

(1) Die Trennung des Kunstwerks vom mechanischen Artefakt als handwerkliche Reproduktion und die damit seit Beginn einer philosophischen Ästhetik ab etwa der Mitte des 18. Jahrhunderts einhergehende Emphasisierung des Ästhetischen ist verbunden mit der aufklärerischen Säkularisation, in deren Verlauf die „guten Werke“, das Wunderbare und das Transzendente aus ihren ehemals religiösen Bezirken in die ästhetischen emigrieren, um ihre sakrale Aura und ihre Heilsrelevanz zu bewahren.

(2) Durch die Atomisierung des Weltbildes geraten die religiösen Kategorien und Berufungskriterien des „Gesamten“, Gott und Schöpfung, ebenso in Zweifel wie die menschliche Omnipotenz. Ganzheitlichkeit läßt sich philosophisch nicht

<sup>18</sup> E. T. A. Hoffmann, Der Dichter und der Komponist (1813). In: ders., Die Serapions-Brüder. München 1963, 88.



mehr denken, die grundsätzliche Kritik des Cartesianismus richtet die Aufmerksamkeit vom philosophischen Objekt auf dessen Strukturen, was sich im Begriff des „Systems“ als zentralem Topos des deutschen Idealismus manifestiert.

(3) Fusion von (1) und (2): Das philosophische System wird zum Kunstwerk als Rettungsanker des universalen Anspruchs, das Kunstwerk seinerseits wird zum System („Symposie“, „Symphilosophie“: F. Schlegel; Schellings These von der „Kunst als Organon der Philosophie“). Der Künstler ist also nicht mehr nur Genie, sondern auch Philosoph und Schöpfer. Schellings Identitätssystem, dessen zwei aufeinanderfolgende Vorstufen Kants Transzendentalphilosophie und Fichtes Wissenschaftslehre darstellen, fixiert also den Beginn der Gesamtkunstwerksästhetik.

Kant schuf mit der nachdrücklichen Unterscheidung des Menschen von Gott, des endlichen vom absoluten Wissen, die Grundlage für eine Verbindung der Philosophie mit der Kunst, da die Kunst nunmehr, an die menschliche Relativität gebunden, nicht mehr dem Maßstab absoluter Setzungen theologischer Dogmen genügen mußte. Dadurch wird die antagonistische Genese des radikalen Subjektivismus Fichtes erst möglich, der mit der Kategorie des „absoluten Ich“ die Welt endgültig aus den Händen Gottes nimmt und ihre Erscheinungen einzig auf die Bedingungen dieses absoluten Ich verpflichtet. Diese Vergötterung des Ich erfährt in der Enttäuschungs- und Verstörungserfahrung der Französischen Revolution eine gewisse Relativierung, die sich exemplarisch in der Naturphilosophie Schellings manifestiert. Die Limitierung der Geschichte und die Endlichkeit der Ich-Emanzipation durch die all-mächtige Natur kann nur in der Kunst entgrenzt und schließlich aufgehoben werden. Die relative intellektuelle Anschauung, die Kant mühsam vom absoluten religiösen Glauben unterschieden hatte, wird nach Schelling in der Kunst zur ästhetischen und als solcher wiederum absoluten Anschauung. Damit kann die Wirklichkeit nun nicht mehr nur in Kunstwerken, sondern vielmehr als Kunstwerk selbst angeschaut werden.

Damit versucht Schellings Identitätssystem eine Philosophie von Natur und Geschichte als Ästhetik einer integrierten Gesamtwirklichkeit. Aber die Ästhetik hält dieser Ausdehnung nicht stand, Schelling selbst muß schließlich den Zusammenbruch der identitätssystematischen Deutung der Gesamtwirklichkeit als Gesamtkunstwerk zugeben. Deshalb kann er sich später einer dezidierten Philosophie der Kunst als Philosophie ihrer Manifestationen zuwenden. Die Rettung des universalen Anspruchs besteht nunmehr in der synästhetischen Vereinigung der Künste in einem Kunstwerk.

Die Defizite des Identitätssystems werden dabei im Kunstwerk kompensiert: Die differentielle Vielfalt des lebensweltlichen Bereichs wird in dem unitären Anspruch des Kunstwerks verdrängt und in einer latenten Esoterik aufgefangen,

die sich einem kritischen Zugriff entzieht. Die identitätssystematische Leerstelle der Historizität des Daseins wird in Gestalt des Mythos suspendiert.

Die Phantasmagorie des „progressiven Universalkunstwerks“ umfaßt also nicht nur einen synästhetischen Akt, in welchem durch unendliches Fortschreiten ästhetischen Handelns künstlerische Phänomene in einem utopischen Eschaton verschmelzen, sondern auch eine universale „Poetisierung“ des Lebens zur endlichen Einheit von Kunst und Leben in einer volksgetragenen ästhetischen Daseinsform.

Dies bedeutet aber auch eine Abstraktion des individuellen, vereinzelt Subjektiven zu einem umfassenden, höheren Seienden, das als Wirkungsprinzip alle Bereiche der Gemeinschaft durchdringt und sie so auf ein transzendentes Wesen verpflichtet. Hier gründet der religiöse Aspekt der Konzeption. Das ästhetische Organ dieser höheren, transzendenten Einheit aber ist der Mythos, die urheberlose und somit frei im geschichtlichen Raum flottierende Erzählung in gleichnishaft-symbolischer Ganzheitlichkeit. Die Ausdrucksform des Mythos im Bereich des praktischen Handelns ist der Ritus. Im Ritual als dem teilnehmenden Vollzug mythischen Handelns werden Wahrnehmungsinhalte und Wahrnehmungsassoziationen kollektiv vermittelt und verstärkt.

Die Problematik dieser ästhetischen Konstruktion besteht in ihrer offenkundigen Nähe zum Totalitarismus, weshalb an dieser Stelle eine kategoriale Unterscheidung geboten scheint. Der Anspruch auf Darstellung und Erscheinung einer universalen Ganzheitlichkeit bezieht sich bei Gesamtkunstwerkskonzeptionen auf das gestaltete Werk. Im Totalitarismus bezieht sich der Ganzheitsanspruch auf das Leben. Dieser findet seinen Ausdruck in der Hypostasierung der Masse mit einer Tendenz zur Entwertung und Zertrümmerung des Subjekts. Das ästhetische Subjekt ist dagegen unverzichtbarer Bestandteil des Kunstwerks und erfährt so eine Steigerung. Gemeinsam ist beiden Konzepten zunächst eine Rezeptionshaltung in tranceartigem Zustand, wobei die Trance der totalitären Aura durch eine Art Narkotisierung des Bewußtseins zur Freilegung archaischer kollektiver Aktivität führt, während die Trance der ästhetischen Aura nur bei individueller Kontemplation möglich ist und – entgegen mancher Unterstellung – nur bei gesteigerter und gespannter Aufmerksamkeit aller Sinne zum Zustand eines höheren Bewußtseins führt.

Damit erhält die Kunst nicht nur philosophische, sondern auch religiöse Transzendenz, wodurch es schließlich zur Synthese von Kunst und Religion kommt. Wie die Überschreitung der Grenzen der Erscheinungswelt in der Philosophie einen Blick auf das Wesen der Dinge ermöglicht, so bedeutet sie in der Religion das mystische Grunderlebnis, mit den Worten des barocken Mystikers Meister Eckart die „beseligende Schau Gottes“. Seit der Aufklärung waren die zunehmend säkularisierten Religionsinhalte auf die Kunst übergegangen, wo-

durch das Kunstwerk sakralen Charakter, die Aura des Weihevollen und Überirdischen erhielt. Die „eine“ Kunst entfaltet sich im entrückten Raum eines Pantheons. Der Begriff der „Kunstreligion“ taucht bei fast allen Romantikern auf. Geradezu programmatisch erscheint die Affinität von Kunst und Religion bereits bei Wackenroder:

[Die Kunst] muß eine religiöse Liebe werden oder eine geliebte Religion. [...] Es sollten Tempel sein, wo man in stiller und schweigender Demut, und in herzerhebender Einsamkeit, die großen Künstler als die höchsten unter den Irdischen bewundern [...] möchte. Ich vergleiche den Genuß der edleren Kunstwerke dem Gebet.<sup>19</sup>

Mit der Romantik wird Kunst zum Gegenstand und Ersatz religiöser Betätigung, ja das Kunstwerk erscheint als Manifestation Gottes<sup>20</sup>, und die Kirche wird sogar umgekehrt als Kunstwerk betrachtet.<sup>21</sup> Den Zusammenhang von Säkularisierung der Religion und Sakralisierung der Kunst beschreibt Wagner 1880 in *Religion und Kunst*:

Man könnte sagen, daß da, wo die Religion künstlich wird, der Kunst es vorbehalten sei, den Kern der Religion zu retten, indem sie die mythischen Symbole, welche die erstere im eigentlichen Sinne als wahr geglaubt wissen will, ihrem sinnbildlichen Werte nach erfaßt, um durch ideale Darstellung derselben die in ihnen verborgene tiefe Wahrheit erkennen zu lassen.<sup>22</sup>

Tatsächlich wendet sich die ästhetisierte Religion schon im zweiten Jahrzehnt des 19. Jahrhunderts vom Christentum ab und einer pantheistischen Anschauung zu.<sup>23</sup> Aus der Verbindung von Natur- und Religionsmystik entwickelt das Kunstwerk als Daseinsform den archetypischen Kult. Wie der Mythos den Geist der Geschichte repräsentiert, so spiegelt sich in der kultischen Handlung das mystische Erlebnis: „So wie in der Kunst der Mensch schöpferisch ist, so Gott in der Schöpfung künstlerisch“, sagt Schleiermacher und intendiert die Auflö-

<sup>19</sup> W. H. Wackenroder, *Herzensergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders* (1797). In: *Werke und Briefe*. Hg. G. Heinrich. München 1984, 162; 201.

<sup>20</sup> Hegel, *Phänomenologie des Geistes*. In: *Werke*. Bd. 3. Frankfurt a. M. 1970, 512ff; Schelling, *Über Wissenschaft und Kunst, in bezug auf das akademische Studium*, 14. Vorlesung. In: *Sämtliche Werke* Bd. 1. Stuttgart 1856-1858, 345; K. W. F. Solger, *Vorlesungen über Ästhetik*. Darmstadt 1962, 4.

<sup>21</sup> Schelling, *Philosophie der Kunst*. In: *Sämtliche Werke* (s. Anm. 20) 475.

<sup>22</sup> Wagner, *Religion und Kunst*. *Sämtl. Schriften und Dichtungen*. Bd. XI, 211.

<sup>23</sup> Am deutlichsten ist der Übergang in der Bildenden Kunst zwischen den „Nazarenern“ um F. Overbeck und J. Schnorr v. Carolsfeld und den Malern heroischer Landschaften wie Caspar David Friedrich und William Turner.

sung der Kunst als Schöpfung des Menschen und der Natur als Schöpfung Gottes „in die unendliche Einheit der göttlichen Kunst“<sup>24</sup>. Solger formuliert aufgrund dieser Identität nicht nur Funktion und Wirkung, sondern auch den Anspruch der Kunst als Religion; „so darf auch niemand der erhabenen Würde der Kunst widerstreben, welche uns das Göttliche in seiner wirklichen Erscheinung vergegenwärtigt. Sie fließt ja mit der Religion aus einer und derselben Quelle, aus der göttlichen Idee.“<sup>25</sup>

Die Voraussetzung einer Kunstreligion allerdings ist eine Entgottung der Welt, wie sie philosophisch erstmals in der Skepsis Kierkegaards konstatiert wird. Von hier aus lassen sich direkte Geisteslinien zu Nietzsches „Gott ist tot“ und seiner Philosophie des Dionysos und des Leibes ziehen, die ihrerseits wiederum Ausgangspunkt und Voraussetzung der Existenzphilosophie des 20. Jahrhunderts wird. Die Rückgewinnung Gottes, des ersten Schöpfers, ersten Bewegers, ersten Prinzips, ist mithin allein in der Kunst möglich, deren Anspruch sich daher von der Darstellung auf die Erfahrung von Religion verlagert. Daher ist in der Romantik letztendlich die Abwendung vom Christentum der Kirche und die Hinwendung zu den mittelalterlichen Mystikern wie Meister Eckhart, Jakob Böhme, Johannes Tauler und Heinrich Seuse sowie zu dem lange und vorzüglich während der Aufklärung verteufelten Spinoza nur folgerichtig.

Die Durchdringung des sinnlichen Kunstwerks mit philosophischem, historischem oder heiligem Geist erklärt zum einen seine beabsichtigten und auch zumindest zum Teil erreichten Wirkungen, deutet aber auch auf die Sehnsucht nach Intensivierung des Lebensgefühls in einer potenzierten Realität. Die Entfernung der Kunst von der Wirklichkeit durch ihre Anbindung an die Philosophie, den Mythos, die Religion und das funktionsfrei Poetische bewirkt seit der Romantik, deren Chiffrensprache für den Außenstehenden unverständlich bleibt, eine zunehmende Entfremdung der Kunst von der Gesellschaft. Fast zwangsläufig ergibt sich daher in der Öffentlichkeit eine gegenläufige Bewegung: Während der Künstler als „creator spiritus“ sich und sein Werk in immer höhere Sphären des Genialischen und Transzendenten stilisiert, bemächtigt sich das Publikum der künstlerischen Ausdrucksformen durch die Loslösung von ihrem idealischen Sinnzusammenhang. Die sinnentleerten, trivialisierten Bildsymbole werden zum Ausdruck von nationalem Pathos und Gefühlskitsch. Damit ist die Intention des Kunstwerks als „Organon der Philosophie“ grundsätzlich in Frage gestellt. Die mythische Phantasie des genialisch-freien Schöpfer-Künstlers steht

<sup>24</sup> F. Schleiermacher, *Ästhetik*. Hg. R. Odebrecht. Berlin 1931, 18.

<sup>25</sup> Solger, *Über den Ernst in der Ansicht und dem Studium der Kunst* (1811). In: ders., *Nachgelassene Schriften und Briefwechsel*. Bd. 2. Heidelberg 1973, 428.

zunehmend in Widerspruch zu einer sich immer stärker technisch, ökonomisch, rationalistisch und utilitaristisch organisierenden Umwelt. Der Künstler gerät mit dem Versuch, sich einer als trivial empfundenen Wirklichkeit zu entziehen, in ein gesellschaftliches Ghetto. Die intendierte Synthese von Kunst und Leben bewirkt letztendlich nicht eine Ästhetisierung des Lebens, sondern eine Trivialisierung der Kunst.

Wagners Verhältnis zur Romantik läßt sich durch den Wechsel seiner Einstellungen und Motive in Reaktion auf sich verändernde Zeitumstände und den Reflex dieses Wechsels im Werk bestimmen. Wir beobachten also zunächst die Analogie seiner Entwicklung zu der des romantischen Prozesses. Dieser wendet sich, abgeschreckt durch die reale Bedrohung und angeregt durch die gedankliche Schöpfung des französischen Nationalstaates, nach kurzem, über Fichtes Philosophie vermittelten, ästhetisch anregenden, poetisch aber kaum realisierten Sympathisieren mit demokratischen Vorstellungen der Französischen Revolution, der Suche nach einer eigenen nationalen Identität zu. Die Philosopheme Schellings und Schleiermachers prägen mit der Erhebung des absoluten Ichs und der Idee zum obersten Prinzip eine erste Phase, die in Novalis' *Die Christenheit oder Europa* ihren Katechismus findet. Der romantische Geist wird hier noch als Geist des Christentums begriffen, an welchem sich historische Weltdeutung, staatliche Ideale und literarische Motivation im Bilde des mittelalterlichen Ständestaates orientieren.

Das nationale Element tritt nach dem Zusammenbruch Preußens 1806 in den Vordergrund. Es drückt sich in der Idee germanischer Vorbildlichkeit aus, amalgamiert in eschatologischen christlichen Hoffnungen. Die problematische Vermengung christlicher und nationaler Vorstellungen in legitimierender Absicht setzt der Restauration nach 1815 nichts entgegen, sondern mündet unmittelbar in sie ein. Mythos und Geschichte als literarischer Gegenstand verselbständigen und verdinglichen sich und erklären sich gegenseitig in ihrer Funktion für das Nationale, das seine Gestaltung in Fichtes *Reden an die deutsche Nation* und besonders auch in Ahrens' *Geist der Zeit* findet und sich poetisch in der Agitationsdramatik von Kleists *Hermannsschlacht*, Fouquets *Waldemar der Pilger, Markgraf von Brandenburg* oder Arnims *Vertreibung der Spanier aus Wesel* niederschlägt.

Wagners diesbezügliche Entwicklung ließe sich als eine produktive Reproduktion des eben skizzierten Prozesses beschreiben, der ihm bereits Instrumente, Ideologeme und Verhaltensmuster liefert, auf die er zurückgreifen kann. So findet er den Mythos als dramatisches Reservoir ebenso vor wie ein breites germanisch-mythologisches Instrumentarium, und damit die Möglichkeit, Mythen zur wie auch immer gearteten religiösen Überhöhung historischer Weltdeutung zu benutzen.

Auf der anderen, der politischen Seite ist dagegen ein zunehmendes Abdriften von der geistesgeschichtlichen Ausgangslage zu bemerken, ja das Junge Deutschland im Vormärz, zu dem auch Wagner gezählt werden muß, ist eine dezidiert anti-romantische Bewegung, nachdem die romantische Ideologie in die ästhetische und politische Realität des biedermeierlich-konservativen Restaurationssystems gemündet war.

Die Folge, mit der wir bei Wagners eklektizistisch-reproduzierendem Produzieren rechnen müssen, ist eine stärkere Gleichzeitigkeit des Ungleichzeitigen mit der zwangsläufigen Verdichtung von Widersprüchen, die entweder nicht als solche erkannt oder aber als kompatible Gedanken getarnt werden. Es hat darum wenig Zweck, nennbaren, namhaften philosophischen Einflüssen nachzugehen. Wir können annehmen, daß er Ende der vierziger Jahre Feuerbach gelesen und einen Narren daran gefressen hatte, daß er Hegels *Philosophie der Geschichte* las, daß er, vielleicht auch durch Bakunin angeregt, mit dem er sich offenkundig mehr improvisativ auseinandersetzte, wahrscheinlich von Wilhelm Weitlings *Evangelium eines armen Sünders* beeindruckt war. Proudhons *De la Propriété* mit der zentralen These „Eigentum ist Diebstahl“ war Wagner zu Beginn der vierziger Jahre in der Pariser Hungerzeit begegnet und hatte begreiflicherweise Wasser auf die Mühlen des vollständig besitzlos Darbenden gegossen. Schopenhauer, den Wagner erst 1854 zum ersten Male liest (Brief an Liszt vom 16. Dezember) und auf den er sich dann so ausgeprägt beruft, ist dagegen selbstverständlich und in seiner Opposition gegen Hegel als Philosoph der romantischen Schule zu sehen. Immerhin erschien sein Hauptwerk *Die Welt als Wille und Vorstellung* (welches Wagner meint, wenn er von Schopenhauer spricht) bereits 1819.

Das auf diese Weise entstehende geistige Gebilde Wagners vereinigt auf oft skurrile, aber gerade in seiner Skurrilität faszinierend geniale Weise „Baumaterialien“ verschiedenster und in ihrer Kombination kaum mehr zu rekonstruierender Provenienz zu einem Gedankengebäude, von dessen – um im Bilde der Architektur zu bleiben – zahlreichen Verwinklungen, geheimen Gängen, etlichen schiefen Dächern, zahlreichen Erkern und Balkonen, imposanten Freitreppen, aber auch muffigen Abseiten, verstaubten Rumpelkammern, Giftküchen und Falltüren ein eigentümlicher Zauber ausgeht.

Wagner schafft vieldeutige, komplexe und wirkungsmächtige Bühnenwerke, in denen das Drama keinen geringeren Anspruch als den eines idealisch-utopischen Weltentwurfes hat. Daneben aber verfaßt er, sich quasi dauernd selbst kommentierend, ein beachtliches Konvolut ästhetischer und weltanschaulicher Schriften. Diese offenbaren den fast manischen Drang, um jeden Preis verstanden werden zu wollen. Der Grund für diesen Verdeutlichungs- und Erklärzwang ist zum einen der Zweifel an der ästhetischen Kompetenz seiner

Zeitgenossen. Sogar seine Briefe geraten immer wieder zu ästhetisch-weltanschaulichen Diskursen. Wagner erscheint dabei vor allem, mal mehr und mal weniger verkleidet, als Propagator des eigenen Schaffens, der eigenen Ideen und der eigenen Werkästhetik. Dabei bedient er sich verschiedenster Autorenrollen: Im Vormärz sehen wir ihn als Novellisten und als an Heine geschulten Satiriker, der sich mit teilweise brillanter Ironie als erstaunliche schriftstellerische Begabung entpuppt. In den Revolutionsjahren erscheint er als politischer Pamphletist, im Exil als reflektierender Kunsttheoretiker, zwischen München und Bayreuth als Werbestrategie und Unternehmerpersönlichkeit in Sachen Festspiele und schließlich in den sogenannten Regenerationsschriften im Umkreis des *Parsifal* als streckenweise unerbittlicher Räsonneur. Keine dieser Rollen zeigt den ganzen Wagner, und doch ist jede von ihnen typisch! Immer wieder erlaubt ihm der Wechsel der Perspektive ein erneutes Aufrollen seines Denkens und die Bestätigung von dessen Richtigkeit. Aber es zeigt sich auch die Angst des Monomanen, etwas nicht erklären zu können, einem Phänomen zu begegnen, das nicht in das bestehende Weltbild paßt.

Was bedeutet dies für das Verständnis seiner Schriften? Mit Nietzsche gesprochen, erleben wir ihn dort als „Kommentator der Idee“, der als solcher jedoch in merkwürdigem inneren Widerspruch zu dem begabten Theatraliker Wagner steht. Eben dieser Widerspruch ist es, der ihn am Ende seines Lebens zu dem resignativen Wunsch führt, nach dem unsichtbaren Orchester auch das „unsichtbare Theater“ zu erfinden. Es ist also ein Irrtum, Wagners Schriftwerk zum gleichsam kanonischen Maßstab seines musikdramatischen Schaffens zu erheben. Sie müssen vielmehr als das genommen werden, was sie sind: Zeiter-scheinung und Kommentar eines vielseitig interessierten und aktiven Zeitgenossen des 19. Jahrhunderts, nicht aber als Anleitung und Handlungsanweisung zum Verständnis, zur Rezeption und zur Auslegung des Werks heute. Thomas Mann resümiert diesen Sachverhalt seufzend: „Es ist wahr, man kann aus Wagners Schriften nicht viel über Wagner lernen.“

Richard Wagner verkörpert romantische Kunstauffassung, kritischen Idealismus, visionären Schöpfungswillen und progressive Produktivität bei gleichzeitiger praktischer Intelligenz mit einem fast untrüglichen Gefühl für das Machbare. Da sein Künstlertum also die Schaffensziele des reflektierenden Dichters ebenso wie die des handelnden Theatralikers umfaßt, erfindet er neben einem unvergleichlichen musikdramatischen Werk auch noch dessen Bühne. Allein dies bedeutet ein kulturgeschichtliches Ausrufezeichen! In Bayreuth ist entgegen aller Erwartung und trotz vielfältiger Widrigkeiten ein alternatives Konzept zum alltäglichen, normalen Theaterbetrieb mit seinem Repertoire und seinen vielfältigen Zwängen entstanden. Wagners künstlerischer Wille, seine Erfahrungen mit den Aufführungen des eigenen Werks und der glückliche Umstand des Mä-

zenats König Ludwigs II. setzen ihn in Stand, sein musikdramatisches Werk vollständig aus der Bindung an das verachtete Operntheater zu lösen und sich statt dessen ein Theater allein nach seinen Erfordernissen zu errichten. Der dichterische Geist hat damit zumindest formal die Herrschaft über die Materie erhalten, das Theater resultiert aus dem Drama, nicht umgekehrt.

Die Bayreuther Festaufführungen des *Ring* und des *Parsifal* und die daraus unter Cosima Wagner schließlich hervorgehende Institution der Bayreuther Festspiele als ständige kulturelle Einrichtung mit jährlichen Aufführungen verschafften Richard Wagners gesamtem Bühnenkunstwerk seit dem *Holländer* neue theatrale Rahmenbedingungen und rückten es so und durch die programmatische, exklusive Beschränkung des Spielplans auch in die Sphäre des Besonderen; das Theater als Zweck des einen Werks bewirkt dessen Apotheose. So entsteht umgekehrt die Überzeugung, das Werk erlange nur und ausschließlich hier echte, identische und reale Lebensform: Bayreuth ist fortan Gralsgebiet!

Der exklusive Kunstraum „Festspielhaus“ mit seiner Konzentration aller Möglichkeiten eröffnete der theatralen Gestaltung neue Dimensionen. Nicht zuletzt deshalb werden die Bayreuther Inszenierungen zum Maßstab, was freilich auch als Kanonisierungstendenz auf sie selbst zurückschlägt. Es sollte, so sagte Wagner bei der Grundsteinlegung des Festspielhauses, das „Vollendetste“ geboten werden. Die Verdopplung des Superlativs deutet bereits auf Relativierung, und Wagner selbst schränkte es auf die Reichweite des künstlerischen Vermögens der Gegenwart ein. So schufen die Bayreuther Festspiele die Voraussetzung für die optimale Gestaltung des Kunstwerks, konnten dieselbe aber nicht garantieren, denn wenn die Bayreuther Bühne auch in einem neuen, idealen Kontext zu stehen scheint, so bleiben ihre Mittel doch dieselben, die Wagner vierzig Jahre lang zumeist leidvoll hatte erfahren müssen.

Universalität hinsichtlich der theatralen Gestaltung ist jedoch nicht mit allumfassender Gültigkeit gleichzusetzen, sondern bedeutet Widersprüchlichkeit und Ambivalenz. Universal ist also nicht das Reine, Ungetrübte, Logische, Eindeutige, sondern die Allgegenwärtigkeit des Mehrdeutigen. Der Meister der literarischen Gestaltung dieses irrational-paradoxalen Universums war zweifellos der jederzeit unzeitgemäße Jean Paul. Die Dialektik des Universalen im Vieldeutigen aber macht das Werk Richard Wagners als ganz reales Bühnenkunstwerk kolportier- und auch mißbrauchbar. Dem eingedenk, ist es geboten, einer wie auch immer gearteten, auch bereits von Wagner intendierten Tendenz zu stilistischer Festlegung und Verbindlichkeit entgegenzuwirken. Dem romantischen Grundgedanken der progressiven Universalpoesie folgend, muß die Inszenierung dagegen als jeweils raumzeitlich und individuell bedingte Neuschöpfung des Werks begriffen werden. Somit ist das theatrale Geschehen als Mediator zwischen empirischer und ästhetischer Realität aufzufassen. Diese Vermitt-



lungsfunktion allein ermöglicht die Überführung eines durch räumliche und zeitliche Distanz entrückten und abstrakten Werkes in die Gegenwart, wobei das historische Werk seinerseits den Versuch darstellt, dem idealtypisch abstrakten Mythos als gegenstandsloses Ideal zur empirischen, realen, erfähr- und greifbaren Form zu verhelfen. Theatrale Realität als zumindest teilweise empirische Realität kann dabei immer nur einen Ausschnitt, einen Sektor des idealen Werkkosmos repräsentieren. Insofern hat die Inszenierung einen Doppelgriff zu leisten: erstens die Darstellung des Mythos und zweitens die Darstellung des Werks.

Dabei kann die Inszenierung durchaus als Darstellungskunst menschlicher Archetypen verstanden werden, die in jedem Zuschauer ihren individuellen Widerpart besitzen. Das Theaterkunstwerk wäre in diesem Moment die ästhetische und sinnliche Heimstatt jenes Irrationalen, das, den Mechanismen des Traumes gleich, in den Dimensionen einer rational bedingten Objektwelt zerstörerisch, gleichwohl aber als ein notwendiges, unbewußtes Korrektiv rationaler Strukturen zum Zwecke des Humanen wirken würde. Denn die Kunst darf, was das Leben nicht darf: frei von den Schranken der Vernunft die untergründige Seelenwelt des Menschen materialisieren, die, zwecks Überlebenseicherung, an sich gegenstands- und handlungslos sein muß.

Der Irrtum, daß es möglich sei, dem Abstrakten eine vollkommen adäquate sinnliche Gestalt zu geben, erweist sich dabei für die Kunst am Ende als segensreich, denn ein Erreichen einer perfekten Vollkommenheit wäre zugleich ihr Ende, weil eine endliche Identität von Form und Inhalt jedes weitere Schaffen und Gestalten überflüssig machen würde. So hat Wagners Satz „Im nächsten Jahr machen wir alles anders“ nicht nur jene resignative Bedeutung bezüglich der Situation, aus der heraus er entstand. Er impliziert im Gegenteil auch eine zukunftsweisende Dimension: die Kunst macht – ganz im romantischen Sinne der Perfektibilität im Rahmen eines unendlichen Approximationsprinzips – nur dann Sinn, wenn sie der Idee immer neue und unendlich viele Emanationen ermöglicht. Nur so kann das Unzulängliche Ereignis und dennoch als sinnliches Abbild einer Utopie verstanden werden. Die Vorstellung, daß das Bühnenkunstwerk – im Wortsinne – perfekt sein könnte, spiegelt sich in einem bedauernden, naiven und auch fatalen Werktreuebegriff der Epigonen. Das Theater als Museum aber ist sein eigenes Paradox und daher lebensunfähig!

Die spätromantische Ästhetik Wagners führte allerdings zu einer Rezeption, die sein Werk allzuoft und fatalerweise auf ein trivialromantisches Stereotyp von Gefühlseligkeit, Natureuphorie, religiöser Verklärung und germanischem Volkstraditionalismus reduzierte. Diese Auffassung wird weder Wagner noch der romantischen Ästhetik gerecht! Die romantische Poesie definiert sich als Schaffensprozeß, in dem Utopie als Mitteilungsakt approximativ und in unend-

licher Progression verwirklicht wird. Dabei kann nie Utopie an sich dargestellt, sondern nur in den semiotischen Bedeutungskontexten einer Chiffren-, Allegorie-, Gleichnis- oder Symbolsprache erfahrbar werden.

Daher geht eine Inszenierung, die der Repräsentation einer traditionalistischen Selbstgenügsamkeit, eskapistischen Tendenzen und der Berausung dient oder die sich selbst am Schick ihrer modischen Pffiffigkeit berauscht, an der Idee des universalen Kunstwerks vollständig vorbei. Die Maxime des Theaters muß demnach „work in progress“ sein, wie sie der Begriff von der „Werkstatt Bayreuth“ folgerichtig zu bündeln versucht, indem er die Aufführung als Arbeit am Werk versteht und auf das Provisorische hindeutet, das nie Vollendete. Dieser Begriff verpflichtet sich einem lebendigen Theater, das die Schaffenden auf beiden Seiten des Proszeniums zu einem ästhetischen Organismus verbindet, der das Werk unablässig weiterbaut.

**HINÜBERSCHREITEN – GRENZGÄNGE INS UNSAGBARE**  
*THE DREAM OF GERONTIUS* ALS HOFFNUNGSGEDICHT UND ALS  
 MUSIKDRAMA

ROMAN SIEBENROCK

Christliche Theologie als Rechenschaft der Hoffnung, in der sie mit der gläubenden Gemeinde lebt (vgl. 1 Petr 3,15), steht in Treue zu ihrem Ursprung. Die ersten Christen bewahrten diese Treue, indem sie selbst im Forum der öffentlichen Anklage nicht zögerten, auch mit ihrem Leben für den Glauben an Jesus, den Christus, einzustehen. Treue hieß aber auch, die zugesprochene Wahrheit zu ermessen im Dialog mit und im Widerspruch zu den Wahrheitsansprüchen ihrer Zeit. Dabei hat die Theologie nicht allein gelernt, sich wissenschaftlich mittels Methode, Argument und Kohärenz zu behaupten, sie hat – auch in dieser Hinsicht von päpstlichen Privilegien unterstützt – wesentlichen Anteil am Werden des institutionalisierten wissenschaftlichen Gesprächs, der Universität. Als „prima inter pares“ wurde sie Meisterin der Argumentation. Daher soll sie sich auch heute an den Einwänden von außen und den Anfragen aus dem Glauben heraus abarbeiten, um so immer mehr der Fülle Christi zu begegnen. Dennoch darf sie nicht der Täuschung verfallen, ihm, dem großen Lebendigen und Liebenden, nähergekommen zu sein als zum Beispiel jene Frau, die mit ihrem alle Gesetzesschranken überwindenden Mut die Quaste seines Gewandes erfaßte und gerade wegen dieses Mutes erfahren durfte, wie dieser Jesus sie nicht nur körperlich kurierte, sondern, selber alle Schranken überspringend, sie auch gesellschaftlich heilte, weil er sich zu ihr öffentlich bekannte (vgl. Lk 8,42-48).

Aber nirgends ist der Mensch in größerer Gefahr als dort, wo er sich einen Namen macht.<sup>1</sup> Immer droht der Theologie die Gefahr über die Verheißung zu verfügen, die Zusage verwalten zu wollen. Damit die innere Gefährdung des Wissens, alles durchschaut und in seiner inneren Gesetzlichkeit begriffen und damit handhabbar zu haben, ihr nicht zum Fallstrick werde, muß in eine sich zur Schule formenden Theologie die große Anfrage nicht von außen oder von anderen Wissenschaften her, sondern aus der Mitte ihrer selbst einbrechen: ein Ruf, in der sie selbst aus sich heraus befragt und ins Weite geöffnet wird. Wenn es der Theologie aufgegeben ist, von Gott selber und der Zusage seiner liebenden Selbstmitteilung zu sprechen, dann muß sie es wagen, von seiner

---

<sup>1</sup> Zum Menschen spricht der Engel: „Who never art so near to crime and shame, – As when thou hast achieved some deed of name; –“ (*The Dream of Gerontius* II,2; Hymns 202; zur Zitation vgl. Anm. 3).

Unaussprechlichkeit, weil Unbegreiflichkeit, selber zu reden.<sup>2</sup> Und nur jene Theologie muß sich ihres Namens nicht schämen, die sich durch Gott selber bedroht und gefährdet weiß und darin allein sich Läuterung erhofft.

Theologie bestimmt sich nicht so sehr von einem „Gegenstand“ her. Ihr wird zugemutet, die Grenze des Menschen selber zu erleiden und zu bestimmen; und allein ihrer inneren Gefährdung wegen, mag sie der äußeren Gefahr, aus dem Kreis der Wissenschaften abgedrängt zu werden, gelassen begegnen. Theologie ist die institutionalisierte Form der wissenden Krisis des Denkens, ja des Menschen selbst. Und eine Krisis, beileibe nicht die entscheidende, ist die Grenze des Denkens, die immer an der Grenze des Sagbaren aufgeht. Deswegen bleibt für sie eine unausweichliche Herausforderung, sich an die Grenze des Sagbaren zu wagen; eine Herausforderung, ohne die sie nicht sein kann, was sie sein soll, durch die sie aber als menschliche Aufgabe zutiefst in Frage gestellt wird.

In diesem Beitrag soll ein Beispiel korrespondierender Verflechtung von Theologie und Musik vorgestellt werden, die sich je verschieden an die Grenze des Sagbaren gewagt haben und gerade an ihr einen Höhepunkt der Aussage erreichen konnten.

Wenn das dramaturgisch angelegte Gedicht Newmans und Elgars Umsetzung in die Musik heute bei uns nahezu unbekannt sind, dann mag uns die Werkgeschichte überraschen. Gewiß, das Gedicht John Henry Kardinal Newmans (1801-1890) konnte andernorts nie die Popularität erreichen, die es in England bald erreichte<sup>3</sup>, auch wenn verschiedene deutsche Übersetzungen vorliegen<sup>4</sup>. Edward Elgars (1857-1937) Komposition hingegen erlebte ihren

<sup>2</sup> Vgl. K. Rahner, Über den Begriff des Geheimnisses in der katholischen Theologie. In: Ders., Schriften zur Theologie. Bd. IV. Einsiedeln 1960, 51-99; K. Barth, Einführung in die evangelische Theologie. Gütersloh 1980, 105-113 (Anfechtung).

<sup>3</sup> *The Dream of Gerontius* erschien zuerst in London 1865. Im Jahre 1894 erschien bereits die 29. Auflage, obwohl das Gedicht auch in Newmans Sammlung seiner Gedichte erschienen ist (*Verses on Various Occasions* [London 1868]; heute sind die Gedichte greifbar in: *Hymns by John Henry Cardinal Newman*. Reprint der Ausgabe von 1876. Denville, New York: Dimension Books o.J. Im folgenden wird der englische Text nach dieser Ausgabe zitiert; zum Vergleich mit anderen Ausgaben werden die Stellen auch mit den Teilen [I oder II] sowie den Szenennummern [1-7] angegeben). Zur Popularität hat das Schicksal von General Charles George Gordon beigetragen, der während des Mahdi-Aufstands in Chartum (Sudan) in den Tagen vor seinem Tod (1885) das Gedicht las. Sein mit handschriftlichen Anmerkungen versehenes Exemplar wurde Newman, der davon sehr berührt war, zugestellt (vgl. *The Letters and Diaries of J. H. Newman*. Vol. I-XXXI. Hg. Ch. St. Dessain u. a. London 1961ff, hier Bd. XXXI, 51; im folgenden mit LD abgekürzt). Als erste Information zu Newman sei verwiesen auf: G. Biemer, *John Henry Newman 1801-1890. Leben und Werk*. Mainz 1989; I. Ker, *John Henry Newman. A Biography*. Oxford 1988.

<sup>4</sup> J. H. Kardinal Newman, *Der Traum des Gerontius*. Übertragen und eingeleitet von Th. Haecker.

Durchbruch in Düsseldorf 1901/1902. Kein Geringerer als Richard Strauss rief beim anschließenden Festbankett aus: „Auf das Wohl und den Erfolg des ersten englischen Fortschrittlers, Meister Edward Elgar.“<sup>5</sup> Daher scheint es ratsam, nicht allein jene Stellen, an denen Gericht und Tod zum Thema werden (3), aus einer Gesamtcharakteristik der Werke heraus (2) zu betrachten, sondern Entstehung und Kontext beider Werke zuvor (1) darzustellen.

### *I. Entstehung der Werke*

John Henry Newmans Werk beschränkte sich nicht auf die literarischen Möglichkeiten eines Theologen unserer Tradition, der dem wissenschaftlichen Begriff verpflichtet ist. Newman gilt als ein Meister der englischen Sprache in der Vielgestalt ihrer Ausdrucksmöglichkeiten. In seiner Bandbreite von Predigt und öffentlichem Einspruch bis hin zu aktuellen kirchlichen, gesellschaftlichen und politischen Themen, die bisweilen voller Witz und auch Polemik bezüglich der aktuellen Diskussion Standpunkt beziehen, über historische Untersuchungen bis zu philosophischen und theologischen Essays verwendet er alle literarischen Genera. Getragen bleibt sein Werk stets vom Bewußtsein um die Geschichte und die personale Verwurzelung des Denkens, das mit der literarischen Tradition des Essays tief verwandt ist.

Im umfangreichen Opus Newmans fallen zwei Romane<sup>6</sup> auf sowie eine Sammlung von theologischen Gedichten<sup>7</sup>, die vorwiegend während einer Reise ans Mittelmeer (1832/33) geschrieben wurden. Deren berühmtestes *Lead*

Zeugen des Wortes. Hg. K. Schmidhüs. Freiburg i. B. 1939 (im folgenden zitiert als „Haecker“). Die älteste Übersetzung dürfte anonym erschienen sein: *Der Traum des Gerontius*. Autorisierte Übersetzung nach der 18. Auflage aus dem Englischen. Mainz 1885. Weitere Übersetzungen: M. Regintrudis O. S. B. (In: *Der Gral* 17 [1923], Hefte 8 und 9); E. Schleußner (Mainz 1925); H. Nachod – P. Stern (privat, Leipzig 1939; Druck ebd. 1959); P. Pattloch (Mainz 1946).

<sup>5</sup> Zit. n. A. Friesenhagen, „The Dream of Gerontius“ von Edward Elgar. *Das englische Oratorium an der Wende zum 20. Jahrhundert*. Köln 1994, 58. Nach Abschluß dieser Arbeit erschien eine Arbeit, auf die wenigstens hingewiesen sei: Young, P. M., *Elgar, Newman and „The Dream of Gerontius“ in the Tradition of English Catholicism*. Aldershot 1995.

<sup>6</sup> *Loss and Gain* (The story of a Convert. London 1848 [heute: Hg. A. G. Hill. *The world's Classics*. Oxford 1986] erzählt die Geschichte eines jungen Anglikaners, der zum katholischen Glauben findet. Neben einer Beschreibung der psychologischen Seite des Glaubensprozeß stellt die Erzählung ein brillantes Portrait Oxfords in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts dar. *Callista* (A sketch of the third Century. London 1856) schildert die Bekehrung zum christlichen Glauben in der ausgehenden Antike.

<sup>7</sup> Der Begriff ist für deutsche Verhältnisse gewiß verwunderlich. Doch bereits J. Keble, nach Newman Auslöser der Oxfordbewegung, hat mit seiner Sammlung *The Christian Year*, die am weitesten verbreitete englische Gedichtsammlung seiner Zeit (London 1827. Im 19. Jahrhundert erschienen über 200 Auflagen), diese Gattung in England etabliert.

*kindly Light* wird noch heute in den Kirchen Englands (anglikanisch und katholisch) gesungen.<sup>8</sup> Nach dieser Reise versiegte die lyrische Kraft Newmans für eine lange Zeit. Erst mit *The Dream of Gerontius* wird ihm urplötzlich, aber auch letztmalig, die Ausdrucksgestalt der Lyrik wieder geschenkt.<sup>9</sup>

Unmittelbar zuvor veröffentlichte Newman seine *Apologie*<sup>10</sup>, die für ihn die Jahre unter der Wolke beendete; Jahre, in denen er sich oft dem Tode nahe fühlte, und des öfteren – ich glaube, man darf es sagen – depressiv-zweifelnde, ja beinahe verzweifelnde Momente durchlitt<sup>11</sup>; Jahre, in denen der Konvertit sich nicht dem herrschenden kirchenpolitischen Trend anschloß und dadurch immer mehr aufs Abstellgleich geriet. Sein Tagebuch, das sich bisweilen, wie ein Klagepsalm liest, legt davon beredetes Zeugnis ab. Aus Newmans eigener Erfahrung des Todes in vielfältiger Form muß das vorliegende Gedicht verstanden werden. Sein Gedicht will daher auch der Vorbereitung auch auf den eigenen Tod dienen, diesen Tag wie meinen letzten zu leben.<sup>12</sup>

<sup>8</sup> Vgl. Hymns 99. Als Kirchenlieder sind auch Passagen aus „The Dream of Gerontius“ noch heute im Gebrauch: „Firmly I believe“ (Hymns 191f) und eine Zusammenstellung der Engelchöre (vgl. II, 5; Hymns ab 217).

<sup>9</sup> Nach Newmans Auskunft entstand das Gedicht, das er auf kleine Zettel notierte, ab 17. Januar 1865 auf spontane Eingebung hin (LD XXII, 72). Das seltsame Geschick dieses Werkes drückt er in dem Satz aus: „It was written by accident – and it was published by accident“ (LD XXII, 86; vgl. Ker, Newman [s. Anm. 3] 574-576).

<sup>10</sup> *Apologia pro vita sua*. Geschichte meiner religiösen Überzeugungen. Übersetzt von M. Knoepfler. Ausgewählte Werke Bd. I. Mainz 1951 (erstmalig: London 1864; heute: Hg. M. J. Svaglic, Oxford 1991). Aus dieser Zeit (1864) stammt ein für unser Gedicht aufschlußreiches Gebet, das im Angesicht des Todes geschrieben worden ist. Das feste Bekenntnis zum katholischen Glauben, die Anrufung der Heiligen, das Vertrauen auf die Heiligste Dreifaltigkeit und die christologische Mitte ist ebenso zu finden wie das Fürbittgebet für alle Menschen (Gebet im Angesicht des Todes. In: J. H. Newman. Gott – das Licht des Lebens. Gebete und Meditationen. Hg. G. Biemer u. J. D. Holmes. Mainz 1987, 174f). Schon früher (1852) glaubte Newman dem Tode nahe zu sein (J. H. Newman, Briefe und Tagebuchaufzeichnungen aus der Katholischen Zeit seines Lebens. Mainz 1967, 159).

<sup>11</sup> In der Zeit vor der *Apologie* (1863) wird er von dunklen Stunden heimgesucht: „Für einige Jahre fiel ich fast in eine Art Verzweiflung und in einen düsteren Zustand“ (vgl. Selbstbiographie nach seinen Tagebüchern. Hg. H. Tristram. Stuttgart 1959, 317). Eine schreckliche Verzagttheit erfaßte ihn im Angesicht des Todes (ebd. 325). „What is the good of living for nothing“ (Autobiographical Writing. Hg. H. Tristram. London 1956, 254).

<sup>12</sup> So schrieb er 1874 im Blick auf Psalm 130: „Für mich genügt es jetzt, mich auf den Tod vorzubereiten, denn auf mich wartet jetzt nichts anderes mehr, nichts anderes ist mehr zu tun“ (Selbstbiographie 352). Das tägliche Verhältnis zum Tod hat für Newman aber grundsätzliche Bedeutung für den Christen, weil von ihm täglich verlangt wird, was für die Menschen erst am Ende des Lebens ansteht: „Das tut der wahre Christ sein Leben lang. Er ist immer am Sterben, dieweil er lebt; er liegt auf seiner Bahre, und die Sterbegebete werden über ihn gesprochen“ (Predigten. Gesamtausgabe. Bd. I-XI. Stuttgart 1948-1962 [künftig abgekürzt mit: DP]; hier: Bd. IV, 268). Aus ähnlichem Grund hatte ihn ja das Exemplar von General Gordon so tief berührt: „I was deeply mo-

Edward Elgar (1857-1937) war als Katholik mit diesem Gedicht schon vor der Komposition vertraut.<sup>13</sup> Zu seiner Hochzeit – 1885 – schenkte der Traupriester ihm ein Exemplar. Als er dann 1898 eingeladen wurde, für das Birminghamer Musikfestival von 1900 eine Komposition vorzulegen, hat er zunächst an Newmans Text nicht gedacht, auch wenn er sich schon früher mit dem Gedanken trug, diesen zu vertonen. Jedoch war es nicht so einfach im England des 19. Jahrhundert ein „katholisches“ Gedicht zu vertonen. Antonin Dvorák, der 1885 bei seinem Besuch im Oratorium zu Birmingham ein Exemplar von Newman erhielt, wollte es bereits für das Festival von 1888 vertonen: Dies aber wurde abgelehnt.<sup>14</sup> Am Neujahrstag 1900, als Elgar im Monat zuvor den Auftrag zurückgegeben hatte, besuchte ihn der Vorsitzende des Musikfestivals und legte ihm als Libretto-Vorschlag das Gedicht Newmans nahe. In der Stadt Newmans, in der der Kardinal zehn Jahre zuvor unter Anteilnahme aller Konfessionen und Schichten beigelegt wurde, wäre es ein würdiger Platz.<sup>15</sup> Vor allem wegen der ungenügenden Leistung des Chores war die Uraufführung in den Augen Elgars ein Mißerfolg; nicht jedoch in den Ohren anwesender Kritiker. Eine Einladung nach Düsseldorf ermöglichte ihm eine Ausführ-

---

ved to find that a book of mine had been in General Gordon's hands, and that, the description of a soul preparing for death" (LD XXXI, 51) und er fügt hinzu: „What struck me so much in his use of ‚The Dream etc.‘ was that in St. Paul's words he ‚died daily‘ – he was always on his death bed, fulfilling the common advice that we should ever pass the day, as if it was to be our last“ (ebd. 67).

<sup>13</sup> Vgl. Friesenhagen, *Dream* (s. Anm. 5) 47-60 (Literatur zu Elgar ebd. 183f). Die Partitur wird im folgenden angeführt nach den Kompositionseinheiten (mit arabischen Zahlen), die Elgar in den zwei Teilen (mit römischen Ziffern) durchgezählt hat (vgl. Elgar, *The Dream of Gerontius* an oratorio for mezzosoprano, tenor & bass soli, chorus & orchestra poem by Cardinal Newman. Corrected vocal score. Borough Green 1982).

<sup>14</sup> Friesenhagen, *Dream* (s. Anm. 5) 17; 49. Noch bei der Aufführung in der anglikanischen Kathedrale von Worcester während des „Three Choirs Festival“ äußerte das Komitee Bedenken wegen der angeblich konfessionell einseitigen Aussage des Gedichts. Worte wie „Maria“ und „Joseph“ mußten gestrichen werden (ebd. 59). Bei der Frage der Konfessionalität des Gedichts muß in Erinnerung gerufen werden, daß Newman als Anglikaner in der Oxfordbewegung wesentlich dazu beitrug, die verschüttete katholische Tradition der Anglikanischen Kirche wiederzubeleben. Die oben angeführten Bedenken richteten sich also auch gegen die katholische (d. h. traktarianische) Bewegung innerhalb der Anglikanischen Kirche, bei denen die Verehrung der Mutter Gottes und für uns typisch römisch-katholische Liturgie und Gebetstradition verbreitet war.

<sup>15</sup> Die Hochschätzung Newmans über alle konfessionellen Grenzen Englands hinweg dokumentiert der Nachruf auf ihn in „The Times“: „Einer Tatsache können wir sicher sein, daß die Erinnerung an sein reines und edles Leben, unberührt vom Weltsinn und ohne jede Spur von Fanatismus, weiterdauern wird. Und daß er, ob Rom ihn offiziell heiligsprechen wird oder nicht, in den Gedanken vieler und frommer Menschen vieler Glaubensbekenntnisse heiliggesprochen werden wird“ (Nachruf in: *The Times*, 12. August 1890; vgl. Biemer, Newman [s. Anm. 3] 193f).

rung, die zur breiten Anerkennung des Werkes führte, das Friesenhagen als das bedeutendste englische Oratorium seit Händel einstuft.<sup>16</sup>

### *1.1 Newmans Gedicht innerhalb seines theologischen Werkes*

Newmans Text könnte schlicht als Variation über die klassischen liturgischen Texte zur Sterbebegleitung gelesen werden. Dies muß nicht konfessionalistisch eng verstanden werden, da Newman bereits als Anglikaner sich den Gebetschatz der ungeteilten Christenheit angeeignet hat. Als Protagonist der Oxford-Bewegung bewirkte er eine bis heute anhaltende liturgische Rückbesinnung auf die katholische Tradition innerhalb der Kirche von England.

Andererseits bringt dieses Gedicht gerade in der vielschichtigen lyrischen Sprache ein zentrales Anliegen Newmans zum Ausdruck. Er entwickelt eine „Theologie der Imagination“, deren Hauptanliegen es ist, die Wahrheit des Glaubens als die das Leben verändernde, ja ausrichtende Kraft zu verstehen. Realisieren der Glaubenswirklichkeit kann aber seiner Auffassung nach nur geschehen, wenn wir über sie wie über ein persönliches Erlebnis nachsinnen.<sup>17</sup> Das verlangt jedoch, daß die Theologie die imaginative Fähigkeit des Menschen als das entscheidende Glaubensorgan einstuft. Daß wir dabei immer nur von unserem Horizont her Ausschau zu halten vermögen, immer nur mit unseren Vorstellungen und Bildern arbeiten können, ist unvermeidbar und daher nicht grundsätzlich verwerflich.<sup>18</sup> Weil es pure Voraussetzungslosigkeit für den Menschen nicht gibt, ist die Forderung nach einer solchen Norm Unsinn. Es kann nicht geschrieben und gesprochen werden außerhalb der Sprache: Ich kann mich selber nicht aus dem Wort nehmen. Ich kann mich nur mit meinen Vorstellungen, mit meinen konkreten Hoffnungsträgern (und das ist in diesem Fall eben die Gebetstradition der Kirche) auf die Reise zum Ziel aller Sehnsüchte begeben. Zum anderen schätzte die Oxfordbewegung den klassischen Gebetschatz der Kirche deswegen so hoch, weil die Ehrfurcht es gebietet, das Gebet und die Liturgie der subjektiven Willkür zu entziehen.<sup>19</sup> Von zentraler

<sup>16</sup> Friesenhagen; *Dream* (s. Anm. 5) 176. Dabei muß er die Feststellung treffen: „Das Ergebnis hiervon ist, mit wenigen Ausnahmen, fehlender Überblick und mangelnde Kompetenz innerhalb der deutschen Musikwissenschaft“ (ebd. 177).

<sup>17</sup> Wir sollten „über das Leben unseres Herrn in den Evangelien nachsinnen nicht wie über eine Geschichte, sondern wie über ein persönliches Erlebnis“ (DP VI, 62).

<sup>18</sup> Um es mit Bezug auf den Einleitungsvortrag zu diesem Symposium (Niewiadomski) zu sagen: Newman zieht das Bild dem Begriff vor (wobei auch ein Begriff zu einem Bild, d. h. einer konkreten Utopie werden kann).

<sup>19</sup> Vgl. T. Berger, *Liturgie – Spiegel der Kirche. Eine systematisch-theologische Analyse des liturgischen Gedankenguts im Traktarianismus. Forschungen zur systematischen und ökumenischen Theologie*. Bd. 52. Göttingen 1986, bes. 177-188.



Bedeutung dabei ist, daß die Theologie der Imagination in der Präsenz des „Image of Christ“ ihre Mitte hat und der Christ definiert werden kann als einer, der nach Christus Ausschau hält, auf ihn harret.<sup>20</sup> Wir werden sehen, wie stark das Gedicht davon durchdrungen ist.

Ein weiterer grundlegender Aspekt dieses Gedichts korrespondiert mit seinem theologischen Werk: der Kontrast im Gottesbild. Für Newmans Theologie und Anthropologie ist die Mitte dieses Gedichts, nämlich das Gericht, integrativer Bestandteil seiner Gewissenslehre, seines existentiellen Ernstes; ja des christlichen Glaubens selber. Furcht und Freude, Hoffnung und Angst, Gelassenheit und Ernst bezeichnet er als unaufgebbare Merkmale unserer Gottesbeziehung, damit Gott nicht von uns und für uns funktionalisiert wird.<sup>21</sup> Dabei wird Gott grundsätzlich nicht als Prinzip, sondern als „Agens“, als Handelnder, vorgestellt, demgegenüber ich zur Antwort gerufen werde. Dem entspricht ohne Zweifel auch der Aufbau des Gedichtes, das in der Gottesbegegnung seinen Höhepunkt findet.

### *1.2 Gericht und Seligkeit: „Serenest Joy“ als Mitte der Hoffnung*

Die zwei Schauplätze des dramatischen Gedichts, nüchtern mit §1 und §2 angezeigt, unterteilen die Räume möglicher Erfahrung: das Diesseits (§1) und das Jenseits (§2). Die erste Szene, die den ganzen §1 umfaßt, stellt den Totenkampf eines altgewordenen Menschen („Gerontius“) dar, in Expressionen der Agonie, des auf allgemeiner liturgischer Form basierenden Fürbitt-Gebets der Umstehenden, dem Priester und dem persönlichen Gebet des Sterbenden. Die erste der sieben Szenen des Gedichts endet mit dem Tod des Gerontius, der künftig in der für uns unsichtbaren Welt nur noch „Soul“ genannt wird.<sup>22</sup>

<sup>20</sup> Zunächst besteht das Wesen des Glaubens darin, über sich selbst hinauszusehen, von uns weg auf Jesus (DP II,174f). „Der ist wach für Christus [...], der in allem, was geschieht, nach ihm ausschaut“ (DP IV,360f). „Das ist genau die Beschreibung des Christen: Einer, der nach Christus Ausschau hält – [...] Nach der Schrift ist also dies das Wesensmerkmal, das Urverhältnis des Christen, aus dem alles andere kommt“ (DP XI,360f). Und wieder betont er: „Diese innige, unmittelbare Bindung an den Emmanuel, den Gott-mit-uns, ist zu allen Zeiten das Kennzeichen, fast die Definition eines Christen gewesen“ (DP X,58; vgl. auch: DP VI, 253-274; X,46-63). Wie zentral ihm diese Bestimmung ist, wird durch den Schlußteil seines erkenntnistheoretischen Hauptwerkes unterstrichen, das die Realisierung des „Image of Christ“ als Ziel von Glaube und Theologie herausstellt (vgl. Newman, Entwurf einer Zustimmungslehre. Mainz 1961, 340-344).

<sup>21</sup> Besonders eindringlich zeigt sich dies in der Predigt „Religion des Tages“ (DP I,347-364), in der er seinen Grundsatz formuliert: „Zur gleichen Zeit könnt ihr aber nie eurer Rettung sicher sein, solange ihr hier seid. Daher müßt ihr immer fürchten, während ihr hofft“ (ebd. 364); „Furcht und Liebe müssen Hand in Hand gehen“ (ebd. 362).

<sup>22</sup> Das „Realisieren des Unsichtbaren“, das in diesem Gedicht versucht wird, hat E. Przywara als das bestimmende Kennzeichen der Geistigkeit Newmans herausgestellt (vgl. Religionsbegrün-

Sechs Szenen schildern den Weg der „Seele“<sup>23</sup> im Jenseits zur unmittelbaren Begegnung mit Gott im individuellen Gericht und dessen heitere Annahme. In der ersten Orientierung in der neuen Wirklichkeit wird die alle zeitlichen und räumlichen Erfahrungen des irdischen Lebens überbietende neue Situation der Seele und die (Vor-)Freude seines Schutzengels ausgedrückt (2). Der anschließende Dialog mündet im sehnlichsten Wunsch der „Seele“ nach der Begegnung mit Gott (3). Der Engel geleitet die Seele dann durch den Bereich der Dämonen (4) und die Chöre der Engel (5), bevor sie im Gericht vor Gott endet (6). Die abschließende Szene im Purgatorium schließt in der Hoffnung auf den nahen Morgen (7).

In dieser theologischen Dichtung lassen sich Grundperspektiven herausstellen, die für das Verständnis dieser Verse und ihrer Aufnahme in der Musik Elgars grundlegend sind. Markant ist der Text von Newmans Grundthese über das entscheidend Christliche geprägt: Christ ist, wer nach Christus Ausschau hält. Zu Beginn ruft der Sterbende mit Psalm 31 Jesus und Maria an. Jesus bleibt im Gedicht der durchgehende Orientierungs- und Hoffnungsort der Menschen, weil Jesus selber sie an sich zieht. Gerontius stirbt mit Anspielungen an die Passion Jesu und in gänzlicher Hoffnung auf den Gekreuzigten (I,1; Hymns 191; Elgar I,42f):

And I Trust and hope most fully – In that manhood crucified;  
and each thought and deed unruly – Do to death, as He has died.

Die letzten Worte des Sterbenden, die er nicht vollenden kann, gelten dem Herrn<sup>24</sup>, und selbst im Jenseits bleibt der Menschgewordene die tragende Hoffnung, da der Herr im Gericht mit Gott vereint erscheint. Unmittelbar vor der Gottesbegegnung im Gericht erlebt der „Engel der Agonie“, der vom Sterbenden zuvor in seinem Todeskampf angerufen wird, für ihn in Erinnerung an das Leiden Jesu die Gnade Christi. Im Gericht endlich flieht die Seele zu den Füßen des Emanuel, während sie im Bannkreis des Gekreuzigten von der Heiligkeit Gottes erfaßt wird (II,6; Hymns 230f); Gottesbegegnung ereignet sich im „Milieu“ Christi.

Obwohl der Mensch nach Newman „coram Deo“, also „solus cum solo“ steht, ist er nicht allein.<sup>25</sup> Ihn umgibt die Kirche der Pilgerschaft und die ver-

---

dung. Max Scheler – J. H. Newman. Freiburg i. B. 1923, 279).

<sup>23</sup> R. W. Church (1815-1890) sieht im Seelenführer eine erstaunliche Paralle zu Dantes *Divina Comedia* (vgl. LD XXIV, 42).

<sup>24</sup> „Into Thy hands, O Lord, into Thy hands“ (I,1; Hymns 194).

<sup>25</sup> Wie sehr er auf diese Unmittelbarkeit beharrt, zeigen nicht allein seine Ausführungen in der Apologie, sondern vor allem seine Abwehr eines mißverständlichen Stellvertretungsgedankens.

klärte Kirche der Heiligen im gemeinsamen Fürbittgebet. Maria repräsentiert mit der Kirche und den Engeln den fürbittenden Einsatz anderer, zumal der Sterbende zu schwach und zu verworren für ein persönliches Gebet scheint<sup>26</sup>. Daß sich der Sterbende und die Umstehenden in ihren Gebeten eng an die kirchliche Gebetstradition anschließen<sup>27</sup>, liegt neben der oben genannten liturgisch-theologischen Überzeugung der Oxfordbewegung nicht allein in der Tatsache, daß in einer solch außerordentlichen Situation Originalität nicht zu verlangen ist. Mehr noch kommt darin die Heilssolidarität aller Glaubenden zum Ausdruck. Der „Gerontius“ ist nicht einfach ein Jedermann. Er ist ein „Gerontius catholicus“, der in (hier nicht konfessionell verstandener) katholischer Tradition, das heißt in der umfassenden Hoffnungstradition des christlichen Glaubens<sup>28</sup>, stirbt und von dieser Gemeinschaft im Fürbittgebet begleitet wird. Insofern wird in lyrischer Imagination bei aller Angst und Todesfurcht eine nahezu ideale Sterbesituation und ein auch vom Autor selbst erhofftes Hinüber-Schreiten zum Ausdruck gebracht.

Daß dieses Gedicht mit Recht als Hoffnungslyrik verstanden werden darf, zeigen zahlreiche Textpassagen, die im Gesamtwerk Newmans sonst wesentlich verhaltener anklingen.<sup>29</sup> So fragt die „Seele“ erstaunt den Schutzengel:

Dear Angel, say, – Why have I now no fear at meeting Him?  
 Along my earthly life, the thought of death – And judgement was to me most terrible.  
 I had it aye before me, and I saw – The Judge severe e'en in the Crucifix.  
 Now that the hour is come, my fear is fled; – And at this balance of my destiny,  
 Now close upon me, I can forward look – With a serenest joy.<sup>30</sup>

<sup>26</sup> „Oh, horror! this it is, my darest, this; – So pray for me, my friends, who have not strength to pray“ (I,1; Hymns 189; Elgar I,26ff).

<sup>27</sup> Vgl. v. a. S. Weiss, *Vade Mecum für Priester am Kranken- und Sterbebett*. Regensburg 1959; ders., *Kleine Rituale für besondere pastorale Situationen*. Freiburg i. B. 1980.

<sup>28</sup> Ausdrücklich spricht der Sterbende ein umfassendes Glaubensbekenntnis: „Firmly, I believe“ (I,1; Hymns 191f; Elgar I,41ff), das strukturell mit Newmans Gebet „Im Angesicht des Todes“ (s. Anm. 13) übereinstimmt.

<sup>29</sup> Die Ambivalenz des Menschen wird in der anthropologischen Betrachtung des Engels (II,2; Hymns 200-202) angesprochen. Deswegen darf der Mensch die Bilder des Richters und des Liebenden in seinem Gottesbild auf Erden nicht aufheben; er benötigt beide, um dem wahren Gott gerecht zu werden.

<sup>30</sup> II,3; Hymns 206; Elgar II,23-28 (Haecker 29: „Sag mir, geliebter Engel: / Warum hab' ich jetzt keine Furcht vor ihm? / Mein Leben lang auf Erden war mir doch / Tod und Gericht der schrecklichste Gedanke. / Ich hatte sie fürwahr vor mir, ich sah / Den strengen Richter auch im Kruzifixus. / Nun da die Stunde kam: weg ist die Furcht, / Gewogen wird just mein Geschick, doch bald / Entscheidet sich's. Ich blicke vorwärts, aber / Mit einer Freude voll Gelassenheit“).

In der neuen Situation wird Gott nicht zuerst als Richter, sondern als Liebender angesprochen. Diese Priorität verdichtet sich im Laufe des Gedichts zur prägenden, ja singulären Aussage bis ins Gericht hinein. Auf diesem klärenden Hoffnungsweg begleiten den Sterbenden und dann die Seele die Gebete der Umstehenden und des Priesters, die sämtlich vom Errettungsparadigma geprägt sind.<sup>31</sup> Die neue Raum- und Zeiterfahrung im Jenseits ist bestimmt durch das Wunder umfassender Geborgenheit:

Another marvel: some on has me fast – Within his ample palm; tis not a grasp  
Such as they use on earth, but all around – Over the surface of my subtle being,  
As though I were a sphere, and capable – To be accosted thus, a uniform  
And gentle pressure tells me I am not – Self-moving, but borne forward on my way.<sup>32</sup>

Auf diese Mitte hin ruft auch der erste Hymnus des Schutzengels, der die „Seele“ schon vor dem Gericht mit dem Jubelruf begrüßt: „Alleluja, / And saved is he.“<sup>33</sup> Mit diesem Jubelwort kann die Perspektive des Gedichts allein „Weg zur Seligkeit“ lauten.

Das wunderbare Wort von „serenest joy“, das Newmans Erlösungshoffnung zusammenfaßt, wird unterfangen von einer Interpretation des Gerichts als Selbstgericht im Angesicht des liebenden Gottes, das bereits nach dem Tod beginnt und die Endgültigkeit der menschlichen Existenz besiegelt.<sup>34</sup> Deswegen bleiben die Dämonen eigenartig ohnmächtig, und das Purgatorium und gar die Ewigkeit können ohne Zeitmaß verstanden werden als Beziehung zur verzehrenden Liebe Gottes.<sup>35</sup>

Bereits Newmans Gedicht verwendet zahlreiche musikalische Metaphern,

<sup>31</sup> Vgl. Friesenhagen, *Dream* (s. Anm. 5) 127f; 159f. Die geltende kirchliche Gebetstradition verwendet Hoffnungsmotive aus dem Alten Testament, die schon in der Alten Kirche verwendet worden sind. Elgar hat diesen Text musikalisch konsequent unter der Verwendung von altkirchlichen Psalmenmelodien gestaltet (I,1; Hymns 193f; Elgar I,63-66 und II,115).

<sup>32</sup> II,1; Hymns 198; Elgar II,9f (Haecker 22: „Ein andres Wunder: Einer hält mich fest / In breiter Hand; doch ist es nicht ein Griff, Wie sonst auf dieser Erde, sondern rings / Die Fläche meines ganzen Seins umfassend, / als wär' ich eine Kugel und befähigt, / So angefaßt zu werden; ein gleichförm'ger / Und sachter Druck sagt mir, daß ich nicht selber / Mich fortbewege, daß ich getragen werde“).

<sup>33</sup> II,2; Hymns 199; Elgar II,13f (wiederholt als Antwort auf den Augenblick der Gerichtsbegegnung in II,117).

<sup>34</sup> Die hier aus Karl Rahners Theologie der Freiheit übernommene Begrifflichkeit drückt zutiefst eine sachliche Parellele aus (vgl. von Rahner: *Gnade als Freiheit. Kleine theologische Beiträge*. Freiburg i. B. 1968; *Theologie der Freiheit*. In: ders., *Schriften zur Theologie*. Bd. VI. Einsiedeln 1965, 215-237).

<sup>35</sup> Vgl. Ker, Newman (s. Anm. 3) 575.

um die neue Wirklichkeit anzudeuten. Musik beschreibt die neue Wahrnehmung der Seele – jenseits unserer Erfahrung. Ihre erste Erkundung in der neuen Seinsweise wird in der Wahrnehmung einer herzergreifenden Melodie beschlossen (II,2; Hymns 199; Elgar II,10f): neue Töne voller Musik (II,2; Hymns 202f). Während die Dämonenregion als von „widerwärtigem Geheul“ und „roher Dissonanz“ (II,4; Hymns 208; Elgar II,31) erfüllt geschildert wird, wird die Region der Engel-Chöre mit neuen Klängen angekündigt (II,5; Hymns 216), ein vertrauter Klang (II,5; Hymns 220; Elgar II,68) in geheimnisvoller Harmonie (II,5; Hymns 224). Selbst die Tore des Fegefeuers schwingen in holder Musik (II,7; Hymns 232). Die musikalischen Vergleiche scheinen für Newman, der selber hingebungsvoll Violine spielte, geradezu dafür bestimmt zu sein, den Weg jenseits unserer alltäglichen Erfahrung anzurufen.

### 1.3 Elgars Oratorium: Programmatische Musikdramaturgie

Elgars bemüht sich, auch wenn er vor allem im zweiten Teil das Gedicht fast um die Hälfte kürzt, um höchstmögliche Aussagegetreue: „set to music“<sup>36</sup>. Friesenhagen erstellt verschiedene Werküberblicke, die diese Selbstinterpretation ausdrücklich bestätigen. Ohne Zweifel dienen selbst die Anordnung der Tonarten dem Ziel des Gedichts: Tod als gelingende Vollendung im Angesicht Gottes (siehe den Anhang am Ende dieses Aufsatzes).

Daß Elgar als Libretto keinen Bibeltext oder eine Heiligenerzählung aufgreift, sondern diesen für die Oratorien-gattung und für den damaligen englischen Kontext außergewöhnlichen Text auswählt, der noch heute fremd wirkt, verlangte einen neuen Oratorienstil. Die offene Individualität des Sterbenden und die Typisierung der Umstehenden lassen meiner Imagination genug Freiheit, um mich selber mit der Frage nach meinem Sterben zu konfrontieren. Diesen Prozeß will Elgar ohne Einschränkung verstärken. Die Widmung, die er seinem Werk voranstellt, A(d) M(ajorem) D(ei) G(loriam), ist eindeutig. Die Annahme der katholischen Tradition hindert den Meister jedoch nicht daran, sich in die aktuellste Musiktradition seiner Zeit zu stellen, was ja der oben zitierte Toast von Richard Strauss unterstreicht. Neben einem Werk von Franz Liszt<sup>37</sup> und der Komposition *Novissima Hora* des Amerikaners Horatio W. Parker (1863-1919)<sup>38</sup> wird der Einfluß Richard Wagners unmittelbar hörbar.

<sup>36</sup> Elgar nennt sein Werk: *The Dream of Gerontius by Cardinal Newman set to music by Edward Elgar* op 38.

<sup>37</sup> *Die Legende von der Heiligen Elisabeth* (in London 1866 aufgeführt) basierte bereits auf einem außerbiblischem Stoff.

<sup>38</sup> Elgar hörte sie am 14. September 1899 in Worcester. Ob es musikalisch auf ihn gewirkt hat, bleibt fraglich. Vielleicht hat es durch seinen Titel, der ja in den letzten Worten des Sterbenden

Mit *Parsifal*, *Tristan und Isolde* sowie den *Meistersingern* hat sich Elgar kurz zuvor intensiv auseinandergesetzt. Nicht nur die Motivstruktur der Komposition, auch Klangbild und Melodieführung, weisen auf das große Vorbild hin. Sein Freund und Lektor bei Novello, A. J. Jaeger, der eine ganze Reihe von Motiven<sup>39</sup> benannt hat, die Situationen, Stimmungen und Passagen repräsentieren, hat ihn insbesondere in der Gerichtsszene mit dieser Kompositionsmöglichkeit konfrontiert. Friesenhagen stellt fünf Leitmotive im Anschluß an Jaeger heraus, mit deren bedeutendstem, dem Judgement-Motiv, das Vorspiel beginnt. Daneben nennt er: „Christ's Peace-“, „Demon-“, „Angel-“ und „Novissima hora-Motiv“. Damit hat er die Quintessenz des Textes zusammengefaßt: Tod und Gericht, Nachfolge Christi, böse Mächte und gute Mächte.

## II. An die Grenze des Sagbaren

Wenn sich Sprache der Grenze des Sagbaren nähert, wandelt sie sich im Ausdruck. Die Worte verweisen nur, verführen zum Vernehmen und Vollziehen. Sie bleiben aber zurück und tragen schwer an ihrem Ungenügen. Die Grenze der Sprache wird zur Grenze der kommenden Welt, die bleibt. Ist dann aber das Sprechen an der Grenze willkürlich, beliebig, nur offen, ohne gerichtetes Herz? Sollten wir uns daher an das Diktum Wittgensteins halten: „Worüber man nicht reden kann, darüber soll man schweigen.“<sup>40</sup> Oder wollen nicht alle menschlichen Worte vor dem Schweigen ihre Sehnsucht nach jenem Geheimnis ausrufen, woraus sie ursprünglich hervorgingen?<sup>41</sup>

Das Gedicht und seine Vertonung nähern sich dieser Grenze in der Darstellung von Tod und Gericht. Während der Tod von außen, von „assistants“, also von uns, wahrgenommen werden kann, bleiben das individuelle Gericht und

---

Gerontius anklingt (I, 1; Hymns 194; Elgar I, 67f), zur Libretto-Entscheidung beigetragen.

<sup>39</sup> Vgl. Friesenhagen, *Dream* (s. Anm. 5) 93; 30.

<sup>40</sup> L. Wittgenstein, *Tractatus logico-philosophicus*, Nr. 7.

<sup>41</sup> Das Diktum Wittgensteins begrenzt die Möglichkeit der wissenschaftlichen Sprache streng. „Es gibt allerdings Unausprechliches. Dies zeigt sich, es ist das Mystische“ (ebd. 6.522). Dieses Mystische benennt er mit zwei Hinweisen: „Nicht wie die Welt ist, ist das Mystische, sondern daß sie ist“ (ebd. 6.44), und „Die Anschauung der Welt sub specie aeterni ist ihre Anschauung als – begrenztes – Ganzes. Das Gefühl der Welt als begrenztes Ganzes ist das mystische“ (ebd. 6.45). Auf dieses Ziel hin wandelt sich der Charakter der Sprache auch bei ihm. War der Satz in seinem Verhältnis zu Tatsachen als bestehende Sachverhalte (ebd. 2), dann zu ihrem logischen Bild, dem Gedanken (ebd. 3), der den sinnvollen Satz darstellt (ebd. 4) und daher eine Wahrheitsfunktion der Elementarsätze ist (ebd. 5), eingeführt worden, so werden die Sätze dann abzustreifende Hilfsmittel: „Er muß sozusagen die Leiter wegwerfen, nachdem er auf ihr hinaufgestiegen ist. Er muß diese Sätze überwinden, dann sieht er die Welt richtig“ (ebd. 6.54). Diese Sätze, die Sätze der rationalen Wissenschaft zu überwinden, war Newmans tiefes Anliegen im Entwurf seiner Theologie der Imagination.

die Vollendung des Menschen jenseits aller Erfahrung. Da aber gerade Tod und Gericht die Themen der beiden Werke ausmachen, ist in ihnen zentral das Problem der Grenze des Sagbaren gestellt. Formal also können beide Werke nur in einer versuchten Grenzüberschreitung ihrem Thema gerecht werden. Während Elgar sich mit der modernen Motivtechnik dieser Aufgabe stellt, ist für das Werk Newmans zunächst die Sprachgestalt bedeutsam. Er wählt die Form des Gedichts, den lyrischen Ausdruck in festgelegtem Versmaß, eine assoziationsreiche Sprache in strenger Form. Schon formal wird so die Vorstellungskraft in eine vorgegebene Tradition gefaßt. Die bilderreiche Symbolik und Metaphorik geben der persönlichen Vorstellungskraft genügend Raum zur eigenen Anteilnahme am Thema, die Erwartung des Kommenden zu realisieren. Die hohe individuelle Ausdrucksmöglichkeit wird von Newman jedoch bewußt zurückgebunden in die kirchlich-biblische Gebetstradition, wird zurückgebunden in die metrische Form. Damit erreicht er eine hohe Kongruenz, da bereits die Psalmen die Lyrik und Liedtradition der biblischen Schriften darstellen. Versmaß und bewußte Annahme einer bestimmten Tradition verleihen der Hoffnung Vorstellung und Ausdruck.<sup>42</sup> Die Grenzüberschreitung scheint eine wesentliche Bestimmung der „Theologie der Imagination“, deren Anspruch Newman im Gedicht selber zum Ausdruck bringt. Der Schutzengel deutet, mit einer doppelten Einschränkung, den Sinn des Gedichts. Es will, wie bereits der Titel sagt, ein „Traum“ sein. Damit ist nicht allein die Todesmetapher aufgenommen, sondern auch die biblische Möglichkeit der Offenbarung im Traum angedeutet. Selbst die Seele lebt im Reich der Zeichen und Bilder:

And thou art wrapp'd and swathed around in dreams,  
 Dreams that are true, yet enigmatical;  
 For the belongings of thy present state,  
 Save through such symbols, come not home to thee.<sup>43</sup>

Das Gedicht selber möchte die Erwartung des Kommenden in wahren Träumen und Bildern ansagen. Denn das letzte Wort bleibt nicht von uns zu sprechen. Daher überschreitet das Gedicht die Grenze zur ewigen Seligkeit nicht. Das Leben bei Gott bleibt für Newman hier das schlechterdings nicht vorstellbare.

<sup>42</sup> Subjektivität des Ausdrucks und die Objektivität kommunikativer Form bedingen sich gegenseitig, denn in der Religion wird das Objektivste persönlich.

<sup>43</sup> Hymns II,4; 213: „Du bist gewandelt und gehüllt in Träume, / in wahre Träume, doch vieler Rätsel voll. / Was dir in deinem gegenwärt'gen Stand gehört, / Erfährst du nur durch Zeichen und Symbole“ (Haecker 35). Diese Zeilen erinnern nicht nur an Paulus: „Jetzt schauen wir in einem Spiegel und sehen nur rätselhafte Umrisse“ (1 Kor 13,12). Auch Newmans selbstgewähltes Motto für die Erinnerungstafel im Oratorium ist zu vernehmen: „Ex umbris et imaginibus in veritatem.“

Eine Grenze, die auch Elgars Komposition nie überschreitet: Ein göttliches Motiv ist nicht zu finden. Alle Motive beschreiben die Beziehung des Menschen zu Gott aus der Perspektive des Menschen. Auch hier bleibt die Grenzziehung des Apostel Paulus verbindlich: „Was kein Auge gesehen und kein Ohr gehört hat, was keinem Menschen in den Sinn gekommen ist: das Große, das Gott denen bereitet hat, die ihn lieben.“<sup>44</sup>

### 2.1 *Der Tod des Gerontius*

Wie gesagt: Die Sterbeszene in Newmans Gedicht ist in die katholische Liturgie eingebettet, die sich als Hilfe in dieser Extremsituation verstand. Über die genannten theologischen Gründe hinaus können weitere Motive dafür geltend gemacht werden. Der Sterbende birgt sich in die Hoffnung jener, die ihm diesen Weg vorausgegangen sind. Darin aber wird er in den Tod Jesu Christi selber hineingenommen. Mit Psalm 31, den er nicht zu Ende sprechen kann, stirbt Gerontius: Die anschließende Leerstelle im Text setzt Elgar mit der ersten Generalpause musikalisch um (Elgar I,67). Mit der Person erstirbt auch die Musik. Sowohl das Gedicht als auch die Komposition wahren auf ihre Weise das Geheimnis des Todes. Der Priester spricht anschließend die Sterbgebete, die für jeden gesprochen sein könnten. Aus dem Schweigen blickt mich mein eigener Tod an, mit dem ich einen Moment alleingelassen werde: Lasse ich mich mit auf die Reise nehmen? Wort und Ton verklingen in die Stille, die auch mich ruft.

### 2.2 *Gottesbegegnung und Gericht*

Weitaus größeren Schwierigkeiten stellen sich in der Darstellung der Vollen- dung des Menschen im Angesicht Gottes, kurz „Gericht“ genannt. Einen klei- nen Augenblick lang, für einen Wimpernschlag der Zeit, wird die Seele Gott begegnen dürfen.<sup>45</sup> Wie drängt die Seele auf diesen Augenblick hin! Stets wird der Gerichtsgedanke im Zusammenhang mit der Sehnsucht der Seele nach Gott ausgesprochen.

Bereits zu Beginn der Jenseitsreise fragt sie den Schutzengel: „What lets me now from going to my Lord?“<sup>46</sup> Die Antwort des Engels bereitet dem Grund- gedanken Newmans, das Gericht als Selbstgericht des Menschen auszulegen, den Weg: „Es ist die Energie des eignen Denkens, die fern dich hält von dei-

<sup>44</sup> 1 Kor 2,9 in verwandelnder Aufnahme von Jes 64,3.

<sup>45</sup> „Yes, – for one moment thou shalt see thy Lord. Thus will it be“ (II,4; Hymns 215; Elgar II,56f).

<sup>46</sup> II,4; Hymns 204 (Haecker 27: „Was hindert mich, zu meinem Herrn zu gehn?“).



nem Gott.<sup>447</sup> Das Gericht wird der Seele nicht von außen zugefügt, sondern im Gericht kommt jenes Selbsturteil zum Ausdruck, das in der Seele reift. In der drängenden Sehnsucht nach Gott, der Freude und Gelassenheit, des Fehlens der Furcht vor der Gottesbegegnung, der Ohnmacht der Dämonen kündigt sich das Gericht schon an. Das Gericht ereignet sich in der Begegnung und Verwandlung mit und in der Liebe Gottes, die den Menschen in die „Kommunion mit dem Gekreuzigten“<sup>448</sup> hineinnimmt. Zwei miteinander verwandte Bilder tragen seine Idee:

What thou dost ask; that sight of the Most Fair  
Will gladden thee, but it will pierce thee too [...] <sup>449</sup> –  
Learn that the flame of the Everlasting love  
Do the bum ere it transform<sup>50</sup>.

In der Begegnung mit der ewigen Liebe, Gott, wird die Wahrheit über mich selber endgültig offenbar. Der Anblick Gottes wird alles Gute und alle Sünde in mir entzünden und entflammen. In dieser Ambivalenz der Schönheit und der Liebe verzehrt und verwandelt sein, das heißt „Purgatorium“, „Fegefeuer“:

And these two pains so counter and so keen, –  
The longing to Him, when thou seest Him not;  
The shame of self at thought of seeing Him, –  
Will be thy veriest, sharpest purgatory.<sup>51</sup>

<sup>47</sup> Haecker 28. „It ist thy very energy of thought – Which keeps thee from thy God“ (II,3; 206). Wesentlich verhaltener findet sich dieser Gedanke früher in seinem Predigtwerk (vgl. DP VI,253-274; sowie: Zur Philosophie und Theologie des Glaubens. Oxforder Universitätspredigten. Mainz 1964, 410).

<sup>48</sup> Haecker 37 (II,4; Hymns 216; Elgar II,59: „Communion with the Crucified“).

<sup>49</sup> II,4; Hymns 215; Elgar II,56 (Haecker 36: „Doch weißt du nicht, mein Kind, / Was du verlangst: dies Sehn'n des höchsten Schönen wird freuen dich / es wird dich auch verzehren“).

<sup>50</sup> II,4; Hymns 216; Elgar II,60 (Haecker 37: „Erkenne, daß die Flammen ew'ger Liebe / Verbrennen müssen, ehe sie verwandeln“).

<sup>51</sup> II,5; Hymns 224 (Haecker 42: „Gedoppelt Pein, sich widersprechend beide: / Das Sehnen nach ihm, wenn du ihn nicht siehst, / Die Scham bei dem Gedanken, ihn zu sehen / Das eben ist dein ärgstes Fegefeuer“). In diesem Abschnitt legt der Engel eine ausführliche Gerichtsinterpretation vor, in der der Mensch sich vor dem Schicksal Jesu seiner eigenen Sünde bewußt wird. Das Maß der richtenden Liebe ist die Liebe Gottes am Kreuz, nicht allein die Sehnsucht des Menschen. Mit Recht weist daher Ker, Newman (s. Anm. 5) 575, darauf hin, daß sich Newman die Ewigkeit ohne das Bewußtsein endloser Zeit vorstellt.

Daher wird auch nicht Gott die Seele verwerfen. Die Seele selber spricht das Urteil: „Take me away.“<sup>52</sup> Und daß dieses Selbstgericht den Ausblick auf den neuen Morgen offenhält, daß also das Fegefeuer selber ein Ort sehnsüchtiger Erwartung auf Vollendung und daher voller Hoffnung ist, wird in der abschließenden Szene ausführlich dargestellt. Doch scheut sich der Text wirklich, die verhüllte Gegenwart Gottes zu entschleiern; jenen Wimpernschlag der Zeit, in der die Begegnung mit Gott aufblitzt? Hier wagt der Text Newmans mehr als der Übersetzer und der Komponist.

Ein feiner Unterschied im Ausdruck der Gottesbegegnung darf nicht übersehen werden. An der Grenze stellt sich die Aufgabe, angemessen zu versagen; zu versagen im gelingenden Verweis auf die angezielte Wirklichkeit. Auch wenn die gesamte Jenseitsreise von der Gegenwart Gottes durchwoben ist, kommt Gott als Sprechender oder gar als handelndes Subjekt nicht vor. Die Seele spricht nur, den Moment der Begegnung verschleiern und ausdrückend: „I go before my Judge. Ah!“<sup>53</sup> Während Newman die Expression auf Seiten der Seele im unartikulierten Laut der Überraschung und Überbietung vor dem Verstummen zum Ausdruck bringt und darin die radikale Verschiedenheit der Begegnung andeutet, versagt sich Haecker dieses Wort in seiner Übersetzung.<sup>54</sup>

Auch Elgar dürfte Newmans Ausdruck zu weit gegangen sein. Er wechselt, nach einem ausgedehnten Lento, das sich im Pianissimo schweigend verhüllt (Elgar II, 114), den Ort der Handlung und nimmt das Gebet der am Totenbett Versammelten in die Musik auf (ebd. 115).

Dieser für die Seele entscheidenden Moment stellt sich als ein Verstummen vor der Größe Gottes dar, ein Stillstehen jeglicher Aktion, ausgedrückt auch durch die harmonische Eindeutigkeit des as-Moll Dreiklages, der keine Fortführung verlangt; der unaufgelöste Akkord, der zum Moment des Todes des Gerontius erklingen war, implizierte dagegen eine Weiterentwicklung. [...] Der as-Moll-Dreiklang hingegen erscheint von der nahenden Präsenz Gottes wieder.<sup>55</sup>

Damit aber gibt sich der Komponist nicht zufrieden. Noch einmal nähert sich Elgar dem einzigartigen, unvergleichbaren Augenblick (Elgar II, 118-129). Und in diesem zweiten Ansatz verwendet er jene Mittel zeitgenössischer Kompositionstechnik, die ihm sein Freund Jaeger so eindringlich nahelegte.<sup>56</sup> Die musi-

<sup>52</sup> II, 6; Hymns 231; Elgar II, 121-125.

<sup>53</sup> II, 6; Hymns 230; Elgar II, 115.

<sup>54</sup> Vgl. Haecker 47.

<sup>55</sup> Friesenhagen, *Dream* (s. Anm. 5) 158.

<sup>56</sup> Vgl. ebd. 159f.

kalischen Motive werden eigenständige dramatische Handlungsträger. Das Wort versagt, der Klang strahlt hinein in das Jenseits aller Worte. Aus dem Judgement-Motiv, das im inneren Einklang mit dem Prayer-Motiv steht, entwickelt sich eine orchestrale Expression, die keinen Ton, sondern die Überwindung aller Tonalität darstellt. Das Verschweigen ins Pianissimo und die Überbietung ins vielfache Fortissimo überschreiten die Grenzen der Musik in das Verschweigen, in das wir uns hörend weggeben sollen.

### *III. Zeugen konkreter Hoffnung*

„Hinüberschreiten“ habe ich meine Bemerkungen genannt; ich muß jetzt verdeutlichen: Für Newman und Elgar bedeutet dies kein gesichtsloses Hinüber-, also „Irgendwohin“-Schreiten. Das Sterben wird zu einem sehnenenden Sich-Hineinbergen in das Angesicht des menschengewordenen Gottes. Text und Komposition gestalten einen Ausdruck konkreter Hoffnung, die sich daher an die Traditionen dieser Hoffnungswege in Musik und Text halten. Die Hoffnung hat ein Antlitz. Diese Verwurzelung in der Tradition hindert sie nicht, sondern ermöglicht, diesen Weg der Hoffnung in noch unbekanntes Land weiterzuschreiten. Newmans Beitrag liegt in der Zeitlosigkeit seiner Jenseitsvorstellung und in der Bestimmung des Gerichts als Selbstgericht vor der Heiligkeit Gottes, die reine Liebe ist und daher von aller Furcht reinigt. Gottes Liebe erneuert, indem sie reinigt und verzehrt. Eine neue Erfahrung birgt sich in seinem Gedicht, vor allem aber auch in der furchtlosen Sehnsucht nach der Begegnung mit Gott: *serenest joy!*<sup>57</sup>

Elgars musikalische Verarbeitung wagt mit dem ungewohnten Libretto den Anschluß an die moderne Musiktradition seiner Zeit, die das dramaturgische Geschehen motivisch umzusetzen vermag. Sein „Hinüberschreiten“ zwingt ihn, neue musikalische Möglichkeiten zu erschließen.

Andererseits stellt das Thema beide vor ungelöste Probleme, ja unlösbare Probleme überhaupt. Sollte man deswegen, weil Tod und Gericht, aber auch Gottesbegegnung letztlich nicht ausgedrückt werden können, nur schweigen? Werden Worte beliebig auswechselbar? Eine Sprache in der Grenze wirkt immer ungefähr, wenn der Hörer nicht mit ihr in das angezeigte Land mithineinschreiten möchte. Worte und Töne drücken sicherlich nur ungenügend aus, aber sie können verweisen und uns in Symbolen, Träumen und Bildern einweisen in den Ernst konkreter Hoffnung. Richard Strauss hatte gewiß nicht das Libretto im Auge, als er Elgar pries; seiner musikalischen Gestaltung zollte er Lob. Schon Richard Wagner – und Strauss wurde auch darin sein Schüler –

---

<sup>57</sup> II,3; Hymns 206; Elgar II,28f.

entwickelte in seinem Werk eine Gesamtalternative zur christlichen Weltauslegung und dem Heilsangebot im Gekreuzigten. Elgar hingegen zeigt mit seinem Werk die Übereinstimmung mit Newman in der Aussage, weist aber auch in seiner modernen Gestaltung darauf hin, daß das Christentum nicht auf eine spezifische, feste Kunsttradition verpflichtet werden kann. Auch die Moderne bleibt für den Ausdruck christlicher Hoffnung grundsätzlich offen. Vielleicht sind deswegen beide Werke bei uns vergessen, weil wir den Ausdruck konkreter Hoffnung scheuen? Doch eines bleibt: Gerontius werde auch ich einmal sein. In welcher Hoffnungstradition möchte ich dann die Reise antreten, wohin möchte die geheime Sehnsucht meines Herzens dann schreiten, wenn alles Verfügen beendet ist? Wagen wir noch die Hoffnung auf endgültige Begegnung?

*Anhang:**Aufbau des Werkes von Edward Elgar (nach Friesenhagen 105-115)*

	Text	Tonart	Vorzeichen	Ziffern
<i>Teil I:</i>				
Vorspiel		d-Moll	1b	bis 21
Gerontius (T)	„Jesus, Maria“	B-Dur	2b	21-29
Assistants (Chor)	„Kyrie eleison“	Es-Dur	2b	29-33
Gerontius	„Rouse thee“	Es-Dur	3b	33-35
Assistants	„Be, merciful, be gracious“	As-Dur	4b	35-40
Gerontius	„Sanctus fortis“	b-Moll	5b	40-57
Gerontius	„I can no more“	B-Dur	(2b)	57-63
Assistants	„Rescue him, o Lord“	es-Moll	6b	63-66
	„Noe from the waters“	as-Moll	7b	64
	„Rescue this Thy servant“	E-Dur	4#	65
Gerontius	„Novissima hora est“	cis-Moll	4#	66-68
Priest/Assistants	„Profiscere, anima“	D-Dur	2#	68-Ende
<i>Teil II:</i>				
S(soul of G); T	„I went to sleep“	F-Dur	1b	1-11
A(ngel); M-S	„My work is done“	e-Moll	1#	11-16
S	„It is a member/ All hail“	C-Dur	–	16-26
S/A-Duett	„A presage falls upon thee“	Es-Dur	3b	26-29
S	„But hark!“	b-Moll	5b	29-32
Demons	„Low-born clods“	d-Moll	1b	32-55
	„Dispossessed“	g-Moll	2b	35
	„The mind bold“	g-Moll	2b	43
S/	„I see not“	Es-Dur	3b	
A	„Yes, for one moment“	Es-Dur	3b	55-60
Angels (Chor)	„Praise to the Holiest (I)“	As-Dur	4b	60-74
	„Praise to the Holiest (II)“	C-Dur	–	74-101
A	„Thy judgment now“	As-Dur	4b	101-106
A	„Jesu, by that“	Des-Dur	5b	106-114
S	„I go before my judge“	as-Moll	7b	114-120
	„Be merciful“	E-Dur	4#	115
S	„Take me away“	fis-moll	3#	120-125
Souls	„Lord, Thou hast been“	D-Dur	2#	125-126
A	„Softly and gently“	D-Dur	2#	126-Ende

**THE MARTYRDOM OF SAINT MAGNUS (1976)**  
**BIBLISCH-THEOLOGISCHE UND MUSIKALISCH-LITERARISCHE**  
**TRADITIONEN IN DER OPER VON PETER MAXWELL DAVIES**

NILS HOLGER PETERSEN

*I. Einleitung*

Peter Maxwell Davies (1934 in Manchester geboren) schrieb das Libretto für seine Kammeroper *The Martyrdom of Saint Magnus* nach dem 1973 geschriebenen Roman *Magnus* von George Mackay Brown (1921 in Stromness auf den Orkneyinseln geboren).<sup>1</sup> Dieser Roman baut wiederum auf dem mittelalterlichen Bericht vom Jarlen Magnus auf, wie er in den Isländischen Sagas überliefert wurde, primär unter Anwendung der *Orkneyinga Saga*, die Ende des 12. Jahrhunderts erstmals niedergeschrieben und um 1230-40 revidiert wurde.<sup>2</sup>

Die Orkney-Inseln nördlich von Schottland hatten jedenfalls seit dem 9. Jahrhundert eine strategisch bedeutungsvolle Stellung unter den norwegischen Königen inne, obwohl die geographische Lage nahe Beziehungen zu Schottland förderte und damit auch häufige politische Komplikationen herbeiführte.<sup>3</sup>

Die von Maxwell Davies und Mackay Brown angewandte Geschichte von der Ermordung des Jarls Magnus durch seinen Vetter und Mitregenten Hakon (während Ostern 1116 oder 1117 auf Egilsay, einer der kleineren Orkney-Inseln) gehört zu den Grundlagen des historischen Bewußtseins von Orkney. Jarl Magnus wurde ungefähr 20 Jahre nach der grausamen Tat von Orkney-Bischof William – nach langem Widerstand – heiliggesprochen; in jener Zeit waren Kanonisationen meistens eine noch lokale Angelegenheit. Es folgte der Anfang des mit der Heiligsprechung zusammenhängenden, sehr anspruchsvollen Baus der neuen Kathedrale in Kirkwall 1137 zur Unterbringung des Heiligenschreins von Magnus. Veranlaßt wurde der Bau von seinem Neffen, dem später selbst kanonisierten Jarl Rognvald, der hier in interessanter Weise die

<sup>1</sup> Ich danke Professor St. Kjeldgaard-Pedersen herzlich für viele Verbesserungsvorschläge zu diesem Manuskript.

<sup>2</sup> Zu George Mackay Brown und seiner Anwendung der *Orkneyinga Saga* siehe J. M. D'Arcy, *George Mackay Brown and Orkneyinga Saga*. In: A. Wawn (Hg.), *Northern Antiquity. The Post-Medieval Reception of Edda and Saga*. Middlesex 1994, 305-327. Zum Text der *Orkneyinga Saga* vgl. H. Pálsson – P. Edwards (Hg.), *Orkneyinga Saga. The History of the Earls of Orkney*. Middlesex 1981, 10; dies. (Hg.), *Magnus' Saga. The Life of St. Magnus, Earl of Orkney*. Oxford 1987, 45; P. Foote, *Observations on Orkneyinga Saga*. In: B. E. Crawford (Hg.), *St. Magnus Cathedral and Orkney's Twelfth-Century Renaissance*. Aberdeen 1988, 192-207, bes. 195f.

<sup>3</sup> W. P. L. Thomson, *History of Orkney*. Edinburgh 1987, 22f.

politische Ausnützung der Tragödie seines Onkels mit wahrscheinlich echter Veneration vor der Heiligkeit und dem Märtyrerlos von Magnus kombinierte.

Wahrscheinlich in Zusammenhang mit der Heiligsprechung – und der damit verbundenen Translation der heiligen Gebeine von Magnus in die Kathedrale von Orkney, die vor dem Neubau in Kirkwall auf „The Brough of Birsay“ lag, einer kleinen Insel westlich von der Hauptinsel (unter Ebbe jedoch landfest mit dieser) –, wurde ein „lateinisches Leben“ des Heiligen von einem gewissen „Meister Robert“ verfaßt. Der Text ist zwar verschollen, es gibt aber Hinweise darauf, und es gilt als gesichert, daß sowohl die *Orkneyinga Saga* als auch die zwei etwas späteren *Magnus*-Sagen (13.-14. Jh.) Roberts Vita als Hauptzeuge benutzt haben.<sup>4</sup>

George Mackay Brown hat sich literarisch mit dem *Magnus*-Stoff mehrmals auseinandergesetzt. Das Prosawerk *An Orkney Tapestry* (1969), das Schauspiel *The Loom of Light* (1972) und der genannte Roman *Magnus* (1973) behandeln den Stoff.<sup>5</sup> Später ist wiederum ein Werk von einer etwas spezielleren Gattung dazugekommen: *A Celebration for Magnus*, ein „Son-et-lumière“-Spiel – ein Mosaik mit Anwendung von gregorianischen Gesängen und kleinen Litaneien der Kammeroper von Maxwell Davies und mit neugeschriebenen Gedichten von Mackay Brown selbst. Das Werk wurde anlässlich der 850-Jahr-Feier der Kathedrale von Kirkwall 1987 geschrieben und aufgeführt.<sup>6</sup>

Besonders in *Magnus* hat Mackay Brown markante Änderungen des mittelalterlichen Berichts von Magnus bewußt vorgenommen. In einer vor kurzem erschienenen literarischen Studie über George Mackay Brown und die *Orkneyinga Saga* konkludiert Julian Meldon D'Arcy, daß diese Änderungen einerseits die menschlichen Seiten des Helden herunterspielen, andererseits seine Heiligkeit hervorheben. Im Zusammenhang hiermit werden auch die ritualistischen und mythischen Interessen des 1961 zum Katholizismus konvertierten Mackay Brown betont.<sup>7</sup>

Mackay Browns Interpretation des *Magnus*-Stoffes wurde fast unverändert von Maxwell Davies übernommen. Seine Oper konstituiert die Feier einer immer aktuellen Passion eines pazifistischen Wikingers.

---

<sup>4</sup> Vgl. Pálsson – Edwards (Hg.), *Life of Magnus* (s. Anm. 2) 45; Foote, *Observations* (s. Anm. 2) 199-203 (mit einer Diskussion der literarischen Abhängigkeiten und Unabhängigkeiten der drei relevanten Sagen von Roberts Vita).

<sup>5</sup> D'Arcy, Mackay Brown (s. Anm. 2) 308-315.

<sup>6</sup> G. Mackay Brown, *A Celebration for Magnus*. Nairn 1987.

<sup>7</sup> D'Arcy, Mackay Brown (s. Anm. 2) 314, auch 306; 310.

## II. Der mittelalterliche Bericht der *Orkneyinga Saga* über Jarl Magnus

Der in den Sagas überlieferte Bericht über Jarl Magnus breitet sich hauptsächlich in fünf Episoden oder „Szenen“ aus, die ich hier zusammen mit dem von modernen Historikern rekonstruierten historischen Verlauf kurz wiedergebe.<sup>8</sup>

Die Väter von Hakon und Magnus, die Gebrüder Paul und Erlend, regierten gemeinsam und in Frieden die Orkney-Inseln unter der Oberherrschaft des norwegischen Königs. Wegen der Rivalität zwischen Hakon und den Söhnen von Erlend wurde jener dazu gezwungen, nach Norwegen zu fahren. Er kam erst 1098 mit König Magnus Barfuß (1093-1103) zur großen westlichen Wikingerfahrt zurück. Der König übernahm Orkney und sandte die beiden Jarls nach Norwegen, wo sie später starben. Die Söhne folgten alle dem König auf der weiteren Fahrt nach Schottland und West-England.

Die erste „Szene“ des Berichts von Magnus Erlendson spielt auf dieser Fahrt. In der Menai-Straße in Wales wurde bei Angelsey ein Kampf zwischen den Norwegern und den Walisern von ersteren gewonnen. Der junge Magnus Erlendson – wahrscheinlich um 18 Jahre – weigert sich, an diesem Kampf teilzunehmen. Der König wähnt, er sei feige, aber der mittelalterliche Bericht gibt eine andere Interpretation: Er spricht von der Frömmigkeit und Standhaftigkeit des jungen Mannes, der keinen Grund sieht, mit den Walisern zu kämpfen, und während des ganzen Kampfes aus seinem Psalter sang, ohne von feindlichen Pfeilen getroffen zu werden. Der Orkney-Historiker William Thomson bemerkt, daß Magnus zwei gute Gründe hatte, nicht am Kampf teilzunehmen: Der König hat seinen Vater abgesetzt, und es scheint, daß Magnus (im Unterschied zu Hakon) enge Beziehungen zu Wales hatte.<sup>9</sup> Wie dem auch sei, das Versagen des jungen Magnus hat dessen gutes Verhältnis zum König zerstört. Die zweite Szene des Berichts erzählt von seiner Flucht; eine abenteuerliche Erzählung, in der Magnus sich in einem Baum versteckt und nur mit knapper Not seiner Gefangennahme durch den König entgeht. Es beruht sicherlich auf historischen Fakten, wenn erzählt wird, daß er nicht während der Regierungszeit des Königs nach Orkney zurückkam. In den folgenden Jahren scheint Magnus seine Beziehungen zu Schottland und Wales weiter ausgebaut zu haben, während Hakon die ganze Zeit König Magnus folgte. König Magnus stirbt auf einer Wikingerfahrt in Irland, und nach wenigen Jahren hatte Hakon dann die Jarlschaft über die Hälfte der Orkney-Inseln (seine Erbschaft) errun-

<sup>8</sup> Ich verweise in erster Linie auf den Bericht der *Orkneyinga Saga*. Die zwei späteren Magnus-Sagen beinhalten ungefähr denselben Bericht, aber mit gewissen Abweichungen im einzelnen. Ohnehin ist es die *Orkneyinga Saga*, die den Werken von Mackay Brown und – indirekt – von Peter Maxwell Davies zugrunde liegt.

<sup>9</sup> Vgl. im folgenden Thomson, *History* (s. Anm. 3).



gen. Wenig später erwirbt er (mit Gewalt) auch die Magnus Erlendson gehörende, zweite Hälfte. Magnus versucht jetzt, seinen Erbanteil zurückzubekommen, und er fährt nach Norwegen, um königliche Unterstützung zu erreichen, was ihm anscheinend gelang. Als gleichberechtigte Jarls von Orkney regierten dann Hakon und Magnus gemeinsam seit ungefähr 1105. Die dritte „Szene“ der Erzählung handelt von Magnus' Ehe, die er gleichfalls um 1105 eingegangen war und die als eine keusche Ehe in den mittelalterlichen Berichten hervorgehoben wird, was in bezug auf die spätere Heiligsprechung nicht verwundern kann, da die Ehe kinderlos gewesen zu sein scheint. Wahrscheinlich um 1114 verläßt Magnus die Orkneyinseln, um dem schottischen König, der mit dem englischen König Heinrich I. gegen Wales zieht, zu folgen. Anscheinend will Hakon die Gelegenheit nutzen und versucht, ganz Orkney zu übernehmen. Jedenfalls gibt es seit dieser Zeit einen tiefen Konflikt zwischen den beiden Vettern. Friedensverhandlungen resultieren schließlich in der verhängnisvollen Begegnung der Jarls auf Egilsay zu Ostern 1116 oder 1117. Die vierte Szene des Sagenberichts erzählt von einer Episode während der Fahrt Magnus' nach Egilsay. Wie mit Hakon verabredet, fährt er mit zwei Schiffen. Eine riesige Welle trifft bei dem ansonst ruhigen Meer sein Schiff, was als ein schlechtes Omen empfunden wird, ihn von seinem Vorhaben aber nicht abhalten kann. Die fünfte – letzte und wichtigste – Szene des Berichts spielt auf Egilsay und erzählt, wie Hakon – nach Magnus – mit acht Schiffen ankommt! Magnus und seine Männer verbringen die Nacht in der Kirche auf Egilsay, und am nächsten Morgen wird Magnus – mehr oder weniger freiwillig, aber jedenfalls ohne Kampf – von Hakons Leuten gefangengenommen. Um nicht getötet zu werden, bietet er Hakon drei Lösungen an (es wird hervorgehoben, daß es ihm nicht um sein eigenes Leben, sondern um das Heil des Veters ging): Erstens, daß er eine Pilgerfahrt nach Rom oder Jerusalem machen würde, um nie nach Orkney zurückzukehren. Zweitens, daß er nach Schottland gesandt werden könnte, um dort in Gefangenschaft gehalten zu werden. Und endlich, als letzte Möglichkeit, daß Hakon ihn – in welcher Weise er wollte – verstümmeln und in eine Kerker sperren ließe.

Nur das dritte Angebot ist für Hakon annehmbar, aber seine Männer verlangten, daß einer von den beiden Jarls getötet werden sollte. Der Bericht macht klar, daß Magnus das Urteil mit großer Ruhe entgegennahm; er hat zu Gott gebetet und dabei – wie es heißt – viele Tränen vor Gottes Gesicht vergossen. Nach einer Absage wurde Hakons Koch, Lilolf, befohlen, die Hinrichtung auszuführen. Der Bericht enthält hier Anspielungen auf die Passionsgeschichte Christi: Magnus sagt Lilolf, daß derjenige, der ihm den Befehl gegeben hatte (Hakon also), ein größerer Sünder sei als er, da er ja gegen seinen Willen die Tat vollziehen würde. Seine Kleidung schenkt er Lilolf, und

Magnus hat nicht nur für sich selbst und seine Freunde gebetet, sondern auch für seine Feinde und Mörder. Endlich (nachdem er auch um die Abwaschung seiner Sünden durch seinen Opfertod gebeten hatte) übergab er seine Seele in Gottes Hände.<sup>10</sup>

Nach seinem Tode erzählen die Sagas von wunderbaren Ereignissen an der Stelle, wo Magnus getötet wurde, später auch an seinem (ersten) Grab auf Birsay; auch von Hakons vorübergehendem Verbot, Magnus zu begraben, wird berichtet. Diese Ereignisse wurden aber nicht direkt von unseren modernen Autoren angewandt.

### III. Die literarische Rezeption in George Mackay Browns „Magnus“

Es wurde schon erwähnt, daß Mackay Brown von dem wiedergegebenen Bericht in einigen Punkten markant abweicht. In der bereits genannten Studie über Mackay Brown wird auf drei bewußte Änderungen im Roman *Magnus* hingewiesen: Während des Kampfes in der Menai-Straße gibt der König, in klarem Widerspruch zu den geschichtlichen Quellen, bekannt, daß Paul und Erlend als Jarls von Orkney gemeinsam weiterregieren sollen. Dies kann als ein Versuch verstanden werden, alle Zweideutigkeiten aus den Motiven des Magnus wegzuräumen. Das Weigern des Magnus zu kämpfen darf nur im ideal-religiösen Licht stehen.<sup>11</sup> In derselben Szene hat Mackay Brown auch die Bemerkung des Magnus, daß er keine Uneinstimmigkeit mit den Walisern gebe, die sein Weigern in den Sagas begründet, ausgelassen.

Zweitens und drittens werden die unhistorische Behauptung von einem langen Bürgerkrieg zwischen den beiden Jarls und die Tatsache, daß im Roman nicht Magnus selbst, sondern seine Ratgeber Hakon die Vorschläge zur Abwehr der Tötung machen, als Versuche einer Steigerung der Bedeutung des Opfertodes von Magnus verstanden.

Im Zentrum des Romans steht jedenfalls das Opfermotiv: Durch den Tod Magnus' wird das Volk aufrechterhalten und der Friede wiederhergestellt. Dieser Gedankengang kommt theoretisch und mit anthropologischen und biblisch-mythischen Anspielungen an einem erzählerischen Schwerpunkt des Romans kurz vor der Hinrichtung zum Ausdruck.<sup>12</sup> Ein wenig früher – auch am Anfang der Szene auf Egilsay, wo Magnus an der Messe teilnimmt – wird dieser Gedanke von Magnus selbst auf sein Schicksal appliziert:

<sup>10</sup> Vgl. Joh 19,23f; Lk 23,34.46.

<sup>11</sup> Vgl. Im folgenden D'Arcy, Mackay Brown (s. Anm. 2) 313f.

<sup>12</sup> G. Mackay Brown, *Magnus*. London 1973, 164-70. Im folgenden zit. als Magnus.

But perhaps the pain of all history might be touched with healing by a right action in the present. Especially in an evil time, when all furrows are disordered, a chosen man might have to mingle himself with the dust, until once more the sun and the conflagration of ripeness at the earth's centre burn together in his blood. The man whispered, and the whole web of history trembled. He breathed out pain on the gray air. Two images came unbidden into his mind. He saw himself in the mask of a beast being dragged to a primitive stone.<sup>13</sup>

Deutlich ist Mackay Browns Tendenz zur Mythologisierung zusätzlich, wenn man seine Wahl der in den Sagas unspezifizierten, von Magnus während der Schlacht vorgetragenen Bibeltexte betrachtet. Zwei Bibeltexte werden zitiert, zum einen Jes 63,1a: „Who is this that cometh from Edom, with dyed garments from Bosra, this beautiful one in his robe, walking in the greatness of his strength?“; zum andern aus Ps 23,5: „Thou preparest a table before me in the presence of my enemies. Thou anointest my head with oil. My cup runneth over.“<sup>14</sup>

Ein christologisches Verständnis ist für beide Stellen naheliegend. Nicht zuletzt die Anwendung des Kleidungssymbols in dem Jesajatext führt zu Assoziationen: Nach dem Tode des Vaters fährt Magnus nach Trondheim.<sup>15</sup> Die Episode gehört zu den Versuchungen, die Mackay Brown – mythologisierend – in den Handlungsablauf eingeschoben hat. Die hier genannte Jarlskleidung symbolisiert die Versuchung zur Alleinherrschaft in Orkney, da die Kleidung schwerlich aufgeteilt werden kann. Das Symbol wird aber auch mit der biblischen Rede von der rechten Hochzeitskleidung im Gleichnis von der Hochzeit des Königssohnes (Mat 22,11-14) verwoben wie im Traum (in einer anderen „Versuchung“), wo Magnus vor der Ankunft seiner Braut statt zu seiner eigenen Hochzeit zur Hochzeit Christi mit seiner Kirche eingeladen wird.<sup>16</sup>

Diese Einladung im Traum kehrt wieder in der zentralen Szene auf Egilsay.<sup>17</sup> Magnus fühlt, daß er die richtige Hochzeitskleidung noch nicht besitzt, obwohl er weiß, daß die Kleidung schon bestellt ist; er muß aber durch eine gefährliche Straße gehen, um sie zu holen. Der Priester liest diesen Bibeltext, während Magnus in der Nacht vor seinem Tode in der Kirche weilt.<sup>18</sup> Die Symbolik wird von Bischof William erklärt: in seiner Predigt *Concerning the Two Coats*,

---

<sup>13</sup> Magnus, 141.

<sup>14</sup> Ebd. 56.

<sup>15</sup> Ebd. 73-76.

<sup>16</sup> Ebd. 70.

<sup>17</sup> Ebd. 126f; 142-146.

<sup>18</sup> Ebd. 137.

*of Caesar and of God, that cover Adam's Shame.*<sup>19</sup> Nach einer ausführlichen Darstellung der Bedeutung der Jarlsgewänder wird die traurige Lage der Orkney-Inseln mit dem Bürgerkrieg zwischen den Jarls geschildert. Die Kriegslage wird hier als mythisches Ereignis gesehen, und die schon erwähnte mythische Lösung scheint angedeutet, als William unterbrochen wird:

An ancient curse has lately fallen on Orkney. Two men lay claim to the earldom. The mystical coat-of-state is riven, it comes apart in their hands. The fissure runs through field and croft and family. The son murders his father. [...] Nor is this war a mere negation of the peace I have spoken about. There is a black joy abroad, a dance of the deadly sins, a withershin rout. This is a mystery of evil, a consequence of Adam's fall: men who turn from the patterns originated by God desire always to return to nakedness and savagery. Now, as to the second coat, it is woven upon no earthly looms. [...] There was a knock at the door.<sup>20</sup>

Im großen Kapitel *The Killing* wird das Opferereignis sowohl von dem traditionellen erzählerisch-psychologischen als auch von einem religionshistorischen und einem theologischen sowie politisch-aktualisierenden<sup>21</sup> Blickwinkel angegangen, und zwar in Abschnitten, die unvermittelt nebeneinander stehen und die Schwierigkeiten der modernen Kultur mit religiösen Interpretationen freilegen.<sup>22</sup> Die unbedingte religiöse Deutung des Ereignisses wird eher in einer Rahmenerzählung gegeben, wo der heilige Magnus einer alten blinden Bettlerin an seinem Grab die Sehkraft wieder ermöglicht. Die Episode rezipiert – in völlig freier Gestaltung – die mittelalterlichen Wunderberichte von Magnus.

Auf Egilsay wird während der Messe ein Schlüssel zum Sinn der Mittelalterrezeption im Roman gegeben. Die Messe, so wird gesagt, verläuft sowohl in gewöhnlicher Zeit als auch außerhalb dieser. Innerhalb ihrer kurzen Zeitspanne ist die ganze Geschichte der Menschen gegenwärtig. Die Geschichte wiederholt sich – und sie wiederholt sich doch nicht. Ereignisse sind nie gleich, aber sie enthalten soviel Konstantes, daß sie dadurch deutbar werden:

Poetry, art, music thrive on these constants. They gather into themselves a huge scattered diversity of experience and reduce them to patterns; so that, for example, in a

<sup>19</sup> Ebd. 110-113.

<sup>20</sup> Ebd. 112f.

<sup>21</sup> Die Tötung Magnus' wird in total veränderter Weise als Hinrichtung Dietrich Bonhoeffers wiedergegeben, Magnus 170-179; vgl. D'Arcy, Mackay Brown (s. Anm. 2) 312, wo eine Kritik des (nicht sehr einleuchtenden) Vergleichs zwischen Magnus und Bonhoeffer referiert wird.

<sup>22</sup> Magnus, 123-179.

poem all voyages – past present, and future – become The Voyage, and all battles The Battle, and all feasts The Feast. [...] But the symbol remains an abstraction. The sacrament deals with the actual sensuous world – it uses earth, air, water, fire for its celebrations, and it invests the creatures who move about among these elements with an incalculable worth and dignity.<sup>23</sup>

Der Roman kann den historischen Magnus für den modernen Leser deuten, wobei gewisse erzählerische und historische Verhältnisse verlorengehen mögen, wie z. B. die ganze zweite „Szene“ ausfallen mußte, weil sie der mythischen Interpretation Mackay Browns nicht entspricht. Die Deutung von Mackay Brown ist in erster Linie politisch-religiös. Das sakramentale Verständnis des Verfassers jedoch gibt die Grenzen seines Verfahrens an. In diesen Grenzen aber liegt schon implizit das Bedürfnis einer anderen Gattung, an welche die *Magnus*-Oper von Maxwell Davies anknüpft und die im Mittelalter genau in der Mitte zwischen sakramentaler Handlung und künstlerischer Behandlung stand.

#### IV. Die doppelte Mittelalter-Rezeption in „*The Martyrdom of St. Magnus*“

Das Libretto zur Oper hat Maxwell Davies sehr eng nach dem Romanablauf geformt – anhand notwendiger Vereinfachungen.<sup>24</sup> Maxwell Davies hat die ritualistischen Deutungen von Mackay Brown ernst genommen; sein Drama kann als „Feier“ verstanden werden.

Literarisch-dramatische Änderungen werden mit großer Rücksicht auf die Interpretation Mackay Browns vorgenommen. Obwohl die theoretischen Ausführungen von Mackay Brown im großen und ganzen nicht berücksichtigt werden konnten, finden sich doch einige besonders zentrale Passagen in das Drama eingebaut. So ist die oben zitierte Passage aus der Predigt Bischof Williams dem Gefangenen (des „modernen“ Magnus in der Hinrichtungsszene) in den Mund gelegt.<sup>25</sup>

Nur der eine von den beiden Texten, die Magnus während der Schlacht in der Menai-Straße bei Mackay Brown vorträgt, wird in der Oper bewahrt; die Anspielung auf das spätere Martyrium wird dadurch markiert, daß Ps 23 von

<sup>23</sup> Ebd. 140.

<sup>24</sup> P. Maxwell Davies, *The Martyrdom of St. Magnus. A Chamber Opera in Nine Scenes. Full score + piano reduction* by Richard Emsley. London 1977. Im folgenden zit. als *Martyrdom*. Auf CD, vom Komponisten in London 1990 dirigiert. Unicorn-Kanchana DKP (CD) 9100; vgl. auch Maxwell Davies' Notate zur Oper, abgedruckt in: P. Griffiths, Peter Maxwell Davies. London 1982, 162-163.

<sup>25</sup> *Martyrdom*, Szene VIII, *The Sacrifice*, 276-281.

Vers 4-6 vorgetragen wird. Ein Hinweis auf den Besuch im Todesreich unter dem Segen Gottes klingt also auch hier in einer für die Oper charakteristischen selbständigen Rezeption des gregorianischen Choraltypus an.<sup>26</sup> Wesentlich ist, daß zwei voneinander scheinbar unabhängige Mittelalter-Rezeptionen in der Oper zusammenwirken und einander gegenseitig verstärken, und zwar auch angesichts der Tatsache, daß die Oper – wie der Roman – eindeutig ein modernes Werk ist; mit modernistisch zerrissener, hochindividualisierter Musik und mit Verfremdungseffekten (besonders deutlich in der unvorbereiteten Versetzung der Hinrichtungsszene in eine moderne Zeit).<sup>27</sup> Gerade die unbestreitbare Modernität der Oper macht die Rezeption des angewandten gregorianischen Gesangs<sup>28</sup> und der liturgischen Formelemente<sup>29</sup> aus dem Mittelalter möglich, und zwar als Ausdrucksmittel, die nicht museal wirken, sondern schockartig die zwar mittelalterlichen, jedoch in eine moderne Ton- und Theatersprache gekleideten und damit als gegenwärtig empfundenen Ereignisse erhellen.

Seit dem zehnten Jahrhundert werden Varianten einer kurzen lateinischen liturgischen Osterzeremonie in vielen liturgischen Handschriften aufgeschrieben, deren Kern der sogenannte *Quem-Quaeritis*-Dialog zwischen einem Engel und den Frauen am Grab Jesu am Ostermorgen darstellt. In den folgenden Jahrhunderten wurden überhaupt viele lateinische, (und immer gesungene) sog. liturgische Dramen komponiert, einige mit dem Osterdialog als Vorlage, andere mit anderen biblischen Ausgangspunkten. Im ganzen Mittelalter und auch in neuerer Zeit – obwohl hier viel sporadischer – kann man von einer liturgischen Dramatik in der Kirche reden. Eine allgemeine Struktur dieser Gattung scheint, daß das Drama sich verselbständigt von der traditionellen Liturgie, wonach sich die biblische Erzählung – oder eine Heiligenlegende – ausfaltet in einer Repräsentation der erzählten Ereignisse. Unterwegs, jedenfalls aber als Abschluß mündet die Repräsentation wieder in ein liturgisches Element, dessen Sinn durch die ausgeführte Repräsentation erklärt, gesteigert oder aktualisiert erscheint.<sup>30</sup>

<sup>26</sup> Martyrdom, Szene I, The Battle of Menai Strait, 23-27. Vgl. zur Anwendung von Gregorianik auch die Bemerkungen Maxwell Davies', in: Griffiths, Maxwell Davies (s. Anm. 24) 163.

<sup>27</sup> Martyrdom, Szene VIII, The Sacrifice, 242-283. Vgl. den Kommentar Maxwell Davies', in: Griffiths, Maxwell Davies (s. Anm. 24) 163.

<sup>28</sup> Martyrdom, Szene II, The Temptations of Magnus, hier 84f. Siehe hierzu auch das Interview mit Maxwell Davies, in: Griffiths, Maxwell Davies (s. Anm. 24) 108.

<sup>29</sup> Die Litanei in der letzten Szene ist das wohl eindeutigste Beispiel; Martyrdom, Szene IX, The Miracle, 294-296; 302f.

<sup>30</sup> Das liturgische Drama hat eine riesige Fachliteratur. Ich verweise in erster Linie auf C. Clifford Flanigan, *Medieval Latin Music-drama*. In: E. Simon (Hg.), *The Theatre of Medieval Europe. New Research in Early Drama*. Cambridge 1991, 21-41. Zur besprochenen Struktur verweise ich auf meine noch ungedruckte Doktorarbeit *Det middelalderlige latinske musikdramas genre og litur-*

Wie in anderen Opern, so findet man in *The Martyrdom of St. Magnus* Parallelen zur besprochenen Struktur; hier scheint aber – auch wegen der klaren Tendenz zur Aktualisierung – aus den theologischen Reflexionen Mackay Browns eine politisch-religiöse Feier zu werden, wo sich die „Szenen“ des mittelalterlichen Berichts immer in liturgischen oder rituellen Elementen verdichten, die über die Handlung hinausweisen.

Von neun Szenen der Oper münden sieben in eine zeremonielle Aussage, wovon fünf liturgisch sind und zwei eine weltliche Analogie (innerhalb der Handlung) zu einem rituellen Element konstituieren. Die Szene von der Menai Straße endet mit der (bei Mackay Brown besprochenen) Proklamation des Königs.<sup>31</sup> Die Versuchungsszene, in der Magnus alle Versuchungen überwindet, endet mit einer rituellen Überwindung, als er kniend ein Schwert zerbricht.<sup>32</sup> In der dritten Szene flucht Mary (die Hauptperson der Rahmengeschichte) über den Soldaten, sie endet mit einem Gebet.<sup>33</sup> Danach folgt die Szene, in welcher der Bischof zur Begegnung auf Egilsay eingeladen wird. Sie endet mit einem chorischen *Dona nobis pacem* „off stage“ während des Segens des Bischofs. Die fünfte Szene bringt die Episode mit der Welle. Sie endet mit der verhängnisvollen Proklamation von Magnus, daß sie die Reise nicht unterbrechen werden trotz des schlechten Omens – nach einer quasi-gregorianischen Kadenz gesungen.<sup>34</sup> Die nächste Szene zeigt das Gespräch zwischen Hakon und seinem Unterhändler, der die Angebote Magnus“ referiert (wobei kaum zu eruieren ist, ob sie von Magnus selbst oder seinem Unterhändler stammen), und sie endet mit einem ironisch unterspielten, nicht-rituellen Urteil, und ihr folgt die ganz unritualistische Reporterszene. Aber die moderne Opferszene (Szene VIII) endet wieder mit einer quasi-liturgischen Äußerung *May the peace of God be with you*: mit ritualistisch wiederholten Orchesterakkorden.<sup>35</sup>

Und schließlich endet Szene IX (und die Oper als Ganzes) mit der – nach dem Mirakel – jetzt anwendbaren Litanei für Magnus: *Sancte Magne, Ora pro nobis*; mit einer gregorianischen Anspielung, jedoch in einer modernen, musikalisch persönlichen Ausführung.<sup>36</sup>

---

giske oprindelse. Institut für Kirchengeschichte. Kopenhagen 1994. Eine englische Ausgabe ist in Vorbereitung.

<sup>31</sup> Martyrdom 41-43.

<sup>32</sup> Ebd. 116f.

<sup>33</sup> Ebd. 123.

<sup>34</sup> Ebd. 183.

<sup>35</sup> Ebd. 282f.

<sup>36</sup> Ebd. 302f. Die folgende Aussage von Griffiths soll nicht zu buchstäblich genommen werden: „However, the opera ends not in triumph but with accusation, as Mary demands of the Audience how long the cycle of sacrifice must continue“ (Griffiths, Maxwell Davies (s. Anm. 24) 94. Die Oper klingt zwar nicht triumphal aus, aber Marys Anklage mündet – wie es dem Gattungstypus entspricht – in ein Gebet.

## DER NEUBAU DER PETERSKIRCHE IN DER RENAISSANCE MOTIVE, RUHM, KRITIK

HUBERTUS GÜNTHER

Der folgende Beitrag handelt darüber, wie der Neubau der Peterskirche begann.<sup>1</sup> Es geht nicht in erster Linie darum, die verschlungene Baugeschichte abzuhandeln oder die komplizierten Formprobleme darzulegen, sondern um die Fragen, weshalb die Konstantinische Basilika über der Grablege Petri zerstört werden und was den Neubau rechtfertigen sollte: Welchen Stellenwert hinsichtlich der Planung hatten künstlerische oder religiöse Kriterien, Eigenliebe oder Gottesfurcht des Bauherrn, aus welchem ideologischen Grund oder durch welche formalen Eigenheiten konnte der Neubau als angemessen erscheinen? Dazu sollen Antworten aus zeitgenössischen Quellen zusammengetragen werden: aus Schriften, die in der Kurie verfaßt wurden, oder aus fremden Reaktionen. Diese Angaben sollen auch mit der zeitgenössischen theoretischen Literatur in Verbindung gebracht werden, um sie historisch zu relativieren. Zudem soll herangezogen werden, was sich zu unserem Fragenkreis in der Geschichte des Neubaus und in der Gestalt der Projekte abzeichnen könnte. Hier soll das Spektrum der damaligen Haltungen aufgezeigt werden.

Für die Renaissance war wichtig, daß die reine äußere Form dem praktischen Nutzen dienen konnte. Es wurde bemerkt, daß der Habitus, ist er kunstvoll oder großartig inszeniert, Bewunderung wecken kann: zuerst für die äußere Erscheinung und dann für die Person, die sie zur Schau stellt, bzw. für das, wofür sie

---

<sup>1</sup> Der Beitrag ist in italienischer Sprache, ergänzt mit bibliografischen Nachweisen, 1998 in den Akten des Kongresses „L'Architettura della Basilica di S. Pietro: Storia e Construzione“, Università degli Studi di Roma „La Sapienza“, Rom 1995, erschienen. Grundlegend zur Baugeschichte der Peterskirche: A. Bruschi, Bramante architetto. Bari 1969, 532-592, 883-908; C. Frommel, Die Peterskirche unter Papst Julius II. im Licht neuer Dokumente. In: Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte XVI, 1976, 57-136; ders., „Capella Julia“. Die Grabkapelle Papst Julius II. in Neu-St. Peter. In: Zeitschrift für Kunstgeschichte XL, 1977, 26-62; F. Graf Wolff Petternich – C. Thoenes, Die frühen St.-Peter-Entwürfe 1505-1514. Tübingen 1987; C. L. Frommel, San Pietro. In: Rinascimento da Brunelleschi a Michelangelo. La Rappresentazione dell'Architettura. Kat. Ausstlg. Venedig 1994, 399-423. (Frommels Aufsatz von 1976 enthält eine systematische Quellendokumentation.) Zum Zustand der Peterskirche unter Paul III.: C. Thoenes, St. Peter als Ruine. Zu einigen Veduten Heemskercks. In: Zeitschrift für Kunstgeschichte IL, 1986, 481-501. Zur Bautypologie der Peterskirche: H. Günther, Leitende Bautypen in der Planung der Peterskirche in Rom. In: Akten des Kongresses „L'Eglise dans l'Architecture de la Renaissance“, Tours 1990. Paris 1996. In der Art seiner Problemstellung geht der vorliegende Beitrag aus von L. von Pastor, Geschichte der Päpste seit dem Ausgang des Mittelalters III/2. Freiburg 1924, 914-935, bzw. von den Beiträgen der protestantischen Geschichtsschreibung des 19. Jh., auf die Pastor antwortete, wie L. von Ranke's Papst-Geschichte oder F. Gregorovius' Rom-Geschichte.



zur Schau gestellt wird. Darüber handeln diverse Traktate vom idealen Fürsten oder Baldassare Castigliones Buch über den Weltmann oder Paolo Cortesis Traktat über das Amt des Kardinals (1510). Lapo da Castiglionchio berücksichtigt diesen Aspekt in seinem Dialog über die Würde der römischen Kurie (1438). Dort heißt es: Die Mitglieder der Kurie und allen voran die Kardinäle würden dem Papst in wichtigen Angelegenheiten helfen, aber sie dienten auch als Dekor und Ornament. Wie schön sei es, wenn alle Mitglieder der Kurie, Erzbischöfe, Bischöfe, Patriarchen, Protonotare und schier unendlich viele andere Chargen an einem Ort um den Papst auf seiner hehren Cathedra säßen, und es erhebe sich der Gesang jener göttlichen Hymnen und Psalmen, intoniert im Rhythmus der verschiedenen Stimmen; wer könne dann so inhuman, barbarisch, grob, hart, so sehr dem Gott feindlich und der Religion entfremdet sein, daß er, dies alles hörend und sehend, nicht gerührt sei und daß die Religion ihm nicht Geist und Seele erfülle. Die Schönheit der Zeremonie, so finden Castiglionchio und mit ihm andere, führe den Betrachter zu Gott. Damit erfüllt sie im Rahmen der Kirche einen guten Zweck.

Allenthalben liest man in den Schriften der Renaissance, daß auch würdige Bauten zum angemessenen Auftreten von hochgestellten Personen und von Fürsten gehörten, ebenso von Kardinälen, wie Cortesi darlegt, oder von Städten, wie aus Leonardo Brunis *Laudatio* auf Florenz und vielen anderen Stadtbeschreibungen hervorgeht, und von Institutionen, besonders auch der Kirche. In diesem Sinn rühmte Giovanni Rucellai die Bauten seiner Heimatstadt Florenz und feierte stolz den Dom als größte Kirche der Welt. Die Beschreibung der Ewigen Stadt, die Giovanni bei seiner Pilgerfahrt im Jubeljahr 1450 verfaßte, ist erfüllt von Bewunderung für die Größe der Antike. Aber die Erscheinung der christlichen Monumente entsprach nicht der Bedeutung, die Rom als Zentrum der Christenheit zukam. Giovanni vergleicht sie jeweils mit Florenz, und aus dieser Sicht wirken sie unangemessen bescheiden. Die Patriarchalbasiliken einschließlich der Peterskirche reichen nach seinem Eindruck gerade an die Hauptkirchen der Bettelorden in Florenz heran: an S. Croce und an S. Maria Novella. Den Dom von Florenz erreicht keine an Größe. Zudem waren die römischen Kirchen während des Exils der Kirche in Avignon ganz heruntergekommen; auch die Peterskirche befand sich in einem traurigen Zustand (Abb.1).

Nach dem Jubeljahr 1450 nahm sich Papst Nikolaus V. der Erneuerung der Peterskirche an. Sein architektonischer Ratgeber dürfte Leon Battista Alberti gewesen sein, der soeben die erste Version seines Traktats über die Baukunst abschloß. Zwei Maßnahmen waren vorgesehen: zunächst Sanierung, dann Erweiterung. Im Langhaus sollte dem Verfall entgegengewirkt werden: Die Seitenwände sollten befestigt, die Seitenschiffe gewölbt und der Obergaden abgestützt werden. Die Fenster wurden erneuert. Wir wissen von diesen Maßnahmen

durch zwei Schriften, die 1452 Nikolaus V. selbst vorgelegt wurden: durch Albertis Architekturtraktat und durch eine Lobrede auf den Papst, die Michele Canensi verfaßte.

Die geplante Erweiterung sollte wahrscheinlich der immensen Vergrößerung der Kurie seit der frühchristlichen Zeit Rechnung tragen. Der Konstantinischen Basilika war ein Querhaus angefügt, das wohl dem Kult um das Grab Petri diene. Das Grab lag direkt vor der Apsis. Für den Klerus stand allein die Apsis als Aufenthaltsort zur Verfügung. Nikolaus V. wollte Querhaus und Apsis ganz abbrechen. Sie sollten ersetzt werden durch ein ungefähr doppelt so großes neues Querhaus und einen tiefen Chor (Abb. 4.8). Das Grab Petri sollte nun inmitten der Vierung liegen. Darüber sollte sich eine Kuppel wölben. Die Mauern für das neue Querhaus und den Chor wurden unter Nikolaus V. bis zu einer Höhe von ca. 2 m hochgeführt.

Der ganze Umfang des Projekts ist bekannt durch eine ausführliche Beschreibung in der Vita Nikolaus' V., die Giannozzo Manetti nach dessen Tod verfaßte. Die Absichten, die hinter dem Projekt standen, gehen aus einer Ansprache hervor, die Nikolaus V. angeblich auf dem Totenbett den Kardinälen hielt. Manetti schrieb sie als Vermächtnis des Papstes für die Nachwelt nieder. Das Vermächtnis führt aus, daß sich der Papst durch übles Gerede veranlaßt sähe, sein Projekt zu rechtfertigen. Überliefert sind Klagen darüber, daß alte Strukturen im Umkreis der Peterskirche abgebrochen werden mußten, um das Projekt zu beginnen. Aber es läßt sich kein Einspruch gegen eine Beschädigung der Konstantinischen Basilika nachweisen, der von dem Argument ausginge, sie sei durch ihr Alter und durch die vielen Zeichen der Frömmigkeit, die sich in ihr angesammelt hatten, so ehrwürdig, daß sie erhalten werden müsse.

Die Kritik richtete sich offenbar gegen den Aufwand, den der Papst betrieb. Nikolaus V. entschuldigte sich vor der Kritik nicht etwa mit dem naheliegenden Argument, daß die Sicherung der Statik und die Raumerweiterung für die vergrößerte Kurie eine Erneuerung der Peterskirche notwendig machten. Im Gegenteil: Manetti übertreibt den Aufwand des Projektes. Er tut so, als hätte die gesamte Peterskirche neu errichtet werden sollen, und er entwirft eine rhetorische Vision des Neubaus von geradezu märchenhafter Pracht. Um die Würde des Projekts noch weiter zu steigern, dichtet er ihm weise künstlerische Berechnungen an, vergleicht es mit dem menschlichen Körper als Abbild des Kosmos, mit der Arche Noah, mit dem Tempel Salomos. Schließlich stellt er es den Weltwundern an die Seite, und er führt zur Bekräftigung alle Weltwunder im einzelnen auf. Es berührt ihn nicht, daß die Weltwunder aus funktionalistischer Warte problematisch waren. Die Pyramiden z. B. stießen schon bei Plinius und danach bei vielen Schriftstellern der Renaissance einschließlich Albertis auf

heftige Kritik. Sie galten als Zeugnisse maßlosen Ehrgeizes ohne praktischen Nutzen.

In der Vita Nikolaus' V. erscheinen die Erneuerung der Peterskirche und andere Baumaßnahmen als Teil eines umfassenden Programms mit dem Ziel, der äußeren Repräsentation der Kirche mehr Glanz als bisher zu verleihen. In diesem Sinn kümmerte sich der Papst zunächst darum, berichtet Manetti, die heiligen und die profanen Zeremonien zu verschönern; er schaffte kostbare Paramente an, ließ neue Mitren mit vielen Edelsteinen und Perlen anfertigen. Aus dem Pontifikat Pauls II., des Nachfolgers Nikolaus' V., ist deutliche Kritik an solchem Luxus überliefert: Die Armut der Urkirche und die Gebote von Bescheidenheit, Mäßigkeit und Nächstenliebe wurden diesem entgegengehalten.

Wohl im Hinblick auf derartige Kritik betonte Nikolaus V., es sei ihm nicht um Ruhm und Ehre für die eigene Person gegangen, sondern um das Ansehen der römischen Kirche. In diese Richtung entwickelte er folgenden Gedankengang: Die Autorität der Kirche stehe über allem; das aber könnten nur diejenigen wirklich begreifen, die ihre Geschichte und ihre Entwicklung von Anfang an kennen. Das gewöhnliche Volk, unwissend und kulturlos, wie es nun einmal sei, scheine das zu glauben, was ihm die Gelehrten über die Größe der Kirche sagten. Aber dieser Glaube stehe auf schwachen Füßen und verschwinde mit der Zeit, wenn er nicht unterstützt werde durch etwas Großartiges. Um im Bewußtsein des einfachen Volkes feste und unverrückbare Überzeugungen zu schaffen, müsse etwas vorhanden sein, das zum Auge spricht. Ein Glaube, der nur durch Dogmen untermauert ist, werde stets schwächlich und wankend bleiben. Die Erfahrung habe nämlich gelehrt, daß große und dauerhafte Monumente, gewissermaßen immerwährende Zeugnisse, die wie von Gott gebaut wirkten, bei den Betrachtern die Devotion stärken und festigen.

Nikolaus V. stand mit dieser Auffassung nicht allein. Papst Pius II. gab sich, als er Pienza errichten ließ, überzeugt, daß die prächtige Erscheinung des neuen Doms das Gefühl der Betrachter bewege und ihnen religiöse Ehrfurcht einflöße. Alberti betonte in seinem Traktat über die Baukunst, wie wichtig es für die Pflege der Frömmigkeit sei, Tempel zu haben, welche die Seele wunderbar erheben und sie mit Wohlgefallen und Bewunderung erfüllen.

Der praktische Effekt der religiösen Rührung, den die Entfaltung von Pracht bewirke, so lehrte Nikolaus V. weiter, bestehe neben der Annäherung der Gemeinde an Gott darin, daß die Achtung der ganzen Welt vor der Institution der Kirche gestärkt und die Kirche auf diese Weise vor fremden Angriffen geschützt werde. Zur Erinnerung an die dauernde Gefährdung der Kirche präsentiert Nikolaus V. eine lange Liste der Päpste vom Frühchristentum an bis in seine Zeit, die Verfolgungen ausgesetzt waren. Wie real die Furcht des Papstes war, zeigen die starken Befestigungen, die er zum Schutz des Vatikans anlegen ließ. Letzt-

lich bedeutet die Botschaft des Vermächtnisses: Wenn die Kurie nach dem Exil von Avignon und nach der Vertreibung Eugens IV. endlich wieder in Rom Fuß fassen will, so ist es nötig, daß sie ihren Anspruch auf Macht und Würde auch äußerlich angemessen zur Schau stellt.

Die folgenden Päpste der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts schreckten anscheinend etwas davor zurück, das Projekt Nikolaus' V. weiterzuführen. Diese Scheu fällt besonders bei Sixtus IV. auf. Sie steht in markantem Kontrast zu der regen Bautätigkeit, die dieser Papst sonst entfaltete: Er richtete das im Mittelalter heruntergekommene Straßennetz Roms wieder her, stiftete zahlreiche Kirchen und andere Bauten. Aber er tat wenig dafür, um das Projekt Nikolaus' V. zu vollenden. Statt dessen stiftete er einen neuen Tabernakel über der Grablege Petri. Als Ordensgeneral der Franziskaner wollte Papst Sixtus IV. nicht eine Demonstration der Ansprüche der Kirche durch äußerliche Pracht. Die Panegyrik auf Sixtus IV., gleichermaßen in den Lobliedern der Humanisten wie in den Inschriften der Straßenmeister, kehrt in betonter Einfachheit die *utilitas publica* als Leitmotiv des Pontifikats heraus. Das großartigste Monument für diese Haltung bildet das Ospedale di S. Spirito beim Vatikan, damals wohl das größte Hospital des Abendlandes, viel gerühmt zu seiner Zeit als Zeichen der Sorge des Papstes um die Wohlfahrt seiner Herde.

Erst Julius II. griff das Projekt Nikolaus' V. wieder auf und weitete es schließlich zu einem völligen Neubau der Peterskirche aus. 1507 schrieb er in einer Ablaßbulle, er habe schon als Kardinal davon geträumt, die Peterskirche herzurichten. Wörtlich schreibt er, er habe die Peterskirche damals wieder herstellen und erweitern wollen. Kurz darauf sprechen die Dokumente von einer Erneuerung „a fundamentis“. Demnach knüpfte Julius II. zunächst an das Projekt Nikolaus' V. an. Auch mit weiteren Aktivitäten folgte Julius dem Bestreben seines Vorgängers, Würde und Ansehen der Kirche durch angemessene Repräsentation zu demonstrieren. Er sorgte für ein Pontifikalornat von unerhörter Pracht und richtete später einen großen Sängerkhor ein, die Capella Julia, um die Feierlichkeit von Messen und anderen Zeremonien zu heben. Als Gründe für seine Absicht der Erneuerung der Peterskirche nennt Julius II. in der Bulle von 1507 persönliche Frömmigkeit und die Glorie des Apostelfürsten. Außerdem heißt es, die Peterskirche solle in würdigerer und erweiterter Form erneuert werden. Hier endlich wird als Motiv angegeben, sie sei vom Zusammenbruch bedroht.

Die Entwicklung, die zum Neubau führte, ist durch Künstlerbiographien überliefert, nämlich durch die Viten Michelangelos, die Giorgio Vasari (1550/1568) und Ascanio Condivi (1553) abfaßten, gestützt anscheinend auf Informationen, die ihnen Michelangelo selbst gab. Demnach sehen die Motive,

die Julius II. leiteten, egozentrischer aus als in der Bulle von 1507 und auf dem Grundstein.

Kaum zwei Jahre, nachdem er die Cathedra Petri bestiegen hatte, so berichten die beiden Adepten Michelangelos, begann Julius II. sich um ein Monument für sein Grab zu sorgen. Der beste Bildhauer seiner Zeit sollte es ausführen: Michelangelo. Der Papst, stürmisch und diktatorisch, wie es seine Art war, riß den Künstler mitten aus der Arbeit für den Dom und das Rathaus in Florenz. Michelangelo präsentierte einen Entwurf für ein gigantisches Mausoleum. Er plante eine Grabkammer von ca. 10 m Länge, 7 m Breite und ähnlicher Höhe, bestückt mit vierzig zumeist lebensgroßen Statuen aus Marmor und Bronzereliefs, die die Taten Julius' II. darstellen sollten (Abb. 2). 10.000 Dukaten waren für das Mausoleum veranschlagt.

Die großen Figuren, die um das Juliusgrab unten herum stehen sollten, waren lebensgroße, gefesselte nackte Männer zwischen Viktorien (Abb. 3). Was die Gefesselten darstellen sollten, war schon zwischen Condivi und Vasari strittig. Vasari verglich das Grabmal mit Kaisergräbern der Antike. Die Gefesselten bildeten nach seiner Meinung Allegorien der Provinzen, die Julius II. dem Hl. Stuhl unterworfen hatte. Die Viktorien künden von den Siegen des Papstes. Das Mausoleum bildet ein Unikum seiner Art, für das es keine bündige Typologie gibt. Kirchenfürsten hatten bisher nicht solche Gräber. Am ehesten ließ sich das Mausoleum mit Grabmälern von weltlichen Herrschern und Heerführern vergleichen. Dort bildeten manchmal Grabkammern den Sockel (berühmtes Beispiel: Donatellos *Gattamelata*), und männliche Figuren erscheinen als Zeichen der Unterwerfung unter die einstige Macht der Verstorbenen. Als nackte Gefesselte plante sie Leonardo am Sockel des Grabmals für den Mailänder Condottiere Giangiacomo Trivulzio. Solche Gefangene kannte man von antiken Triumphbögen her (vgl. die Zeichnung des Bogens von Orange von Michelangelos Förderer Giuliano da Sangallo), und dementsprechend kam die Vorstellung vom antiken Kriegergrab mit gefesselten Ignudi auf (dargestellt in Vittore Carpaccio, *Der Hl. Stefan diskutiert mit den Rechtsgelehrten*). Nur weltliche Herrscher und Heerführer ließen, wie Julius II. es wollte, ihre Taten an Gräbern verherrlichen. An Grablegen von Kirchenfürsten erschienen höchstens religiöse Szenen. Das paßt zu dem kriegerischen Habitus, der Julius II. vor allen Päpsten der Renaissance auszeichnete.

Condivi verbindet mit dem Julius-Grab mehr religiösen Sinn. Vielleicht entsprach das wirklich der persönlichen Konzeption Michelangelos, aber es kommt an den *Sklaven* für normale Betrachter zumindest nicht auffällig zur Geltung. Condivi verfaßte seine *Vita* in der Zeit des Konzils von Trient, und da ist es auch möglich, daß er seinen ikonografischen Zusammenhang konstruierte, um Michelangelos Werk gegen den Vorwurf der Verweltlichung zu verteidigen.

Inzwischen hatte sich laute Kritik erhoben sowohl gegen das militante Gehabe Julius' II. – nach Martin Luther ein „blutseuffer“ – als auch gegen die Ausstellung von Nuditäten im „Jüngsten Gericht“, das Michelangelo in der Sixtinischen Kapelle gemalt hatte. Schon Alberti fand, „daß es nicht angeht, in den Kirchen Dinge zu haben, welche die Seele von der religiösen Betrachtung zu verschiedenerlei Sinneslust und Ergötzlichkeit ablenken“. Savonarola wetterte gegen falsche Pracht bei religiösen Bildwerken: Sie verführten dazu, „nicht Gott, sondern die Kunst in ihnen zu betrachten“. Diese Kritik könnte zweifellos auch das Julius-Grab treffen.

Abgesehen davon deutet das Wort Savonarolas auch darauf hin, daß Rezeptionsästhetik, so neuartig sie als Wortschöpfung sein mag, der Sache nach schon in der Renaissance denkbar war. Das Julius-Grab hätte sicher, im Sinn Savonarolas, leicht zur Ablenkung von der Religion verführt, aber letztlich hätte es am Betrachter gelegen, sich verführen zu lassen oder nicht. So gesehen, können sowohl Condivi als auch Vasari mit ihren unterschiedlichen Deutungen des Julius-Grabes recht haben.

Es erhob sich die Frage, berichten Condivi und Vasari weiter, wo das Mausoleum aufgestellt werden sollte. Michelangelo oder sein älterer Landsmann und Förderer, der Architekt Giuliano da Sangallo brachte die Idee auf, das Projekt Nikolaus' V. für die Erweiterung von St. Peter auszuführen, um das Grabmal im neuen Chor aufzustellen. Dort wäre es schön zur Geltung gekommen. Es wäre zum Blickpunkt der ganzen Basilika geworden, hätte sogar die Grablage Petri an Prominenz übertroffen. Condivi betont eigens, daß es wirklich das Projekt des Grabmals gewesen sei, das die Erneuerung von St. Peter auslöste.

Der Kausalzusammenhang, den Condivi herstellt, entspricht der unverblühten Zurschaustellung der eigenen Ruhmsucht, die sich Julius II. mit seinem Mausoleum leisten wollte. Aber dennoch stimmten die Angaben Julius II., die wir vorhin hörten, nicht ganz, daß seine persönliche Frömmigkeit und der schlechte Zustand der Basilika den Ausschlag gegeben hätten. Die Diskrepanz, die sich hier auftut, erinnert an den Vorwurf, den Alberti in „Momus“ mit enthüllender Ironie gegen einen Fürsten richten läßt: „Wie kannst du dich damit brüsten, Tempel und Theater erbaut zu haben, da dies nicht zur Zierde der Stadt geschah, sondern aus Ruhmsucht und um dir einen Namen bei der Nachwelt zu machen.“

Giuliano da Sangallo und andere Architekten lieferten Pläne für die Weiterführung der Erneuerung von St. Peter. Der Plan, den Fra Giocondo dazu vorlegte, zeigt, wenn auch in idealisierter Form, wie man sich die Weiterführung des Projekts Nikolaus' V. dachte (Abb. 4). Als Sieger aus dem Wettbewerb ging Donato Bramante hervor, der Baumeister des päpstlichen Palastes. Er stach seine Konkurrenten mit dem Vorschlag aus, die Peterskirche rundum neu zu bauen. Zugleich verdrängte er Michelangelo und dessen Projekt für das Julius-

Grab. Abermals erscheint der Künstler und nicht der Papst als derjenige, der das Geschehen beherrscht, abermals sind formale und nicht religiöse Gründe maßgeblich.

Obwohl die Vorbereitungen für die Arbeiten an seinem Grab bereits in vollem Gange waren und für viel Geld (1000 Dukaten) Marmor bestellt war, gab Julius II. den Gedanken daran ebenso unvermittelt auf, wie er ihn gefaßt hatte. So entsteht fast der Eindruck, als sei ihm das grandiose Projekt wichtiger als dessen Ausführung gewesen. Eine solche Haltung erinnert an die Einstellung mancher zeitgenössischer Literaten, daß an groß konzipierten Taten letzten Endes für den Nachruhm wichtiger sei, wie sie überliefert und nicht wie sie wirklich ausgeführt wurden.

Bramante hatte inzwischen ein grandioses Projekt für den Neubau von St. Peter entwickelt (Abb. 5). Es nahm kaum noch Rücksicht auf die konstantinische Basilika. Mitten über dem Grab Petri sollte ein riesiger Zentralbau über quadratischem Grundriß entstehen und das Grab inmitten eines ca. 50 m weiten Raumes über einem achteckigen Grundriß liegen, der einzusehen sein sollte von einer prächtigen Kuppel nach dem Vorbild des Pantheons. An den Mittelraum sollten vier gleich lange Kreuzarme anschließen, zwischen den Kreuzarmen waren vier Eckräume wieder mit Kuppeln vorgesehen, und über den Ecken des Baus wiederum sollten sich vier Türme erheben.

Der Plan auf Pergament ist erhalten (Abb. 6). Der Aufriß ist auf der Gründungsmedaille dargestellt, die für den Neubau geprägt wurde (Abb. 7). Das Projekt löst sich von allen Bautraditionen, die in Rom oder Mittelitalien gewachsen waren. Um ihm ein Höchstmaß an Herrlichkeit zu verleihen, vereinte Bramante die großartigsten Architekturmotive aller Zeiten: von der römischen Antike die Pantheonkuppel, die kleeblattförmige Disposition von dem berühmtesten Tempel Norditaliens, dem vermeintlichen Herkulestempel (S. Lorenzo) in Mailand, das Kreuzkuppelschema von Byzanz im Hinblick auf die Hagia Sophia, die in Oberitalien zu dieser Zeit als das wohl großartigste Heiligtum der Christenheit galt, schließlich von der größten modernen Kirche in Italien, dem Dom von Florenz, die achteckige Vierung mit den Kuppelpfeilern, die so massiv sind, daß sie jeweils eine ganze Seite der Vierung bilden. So schuf Bramante gewissermaßen die Vision von einem Museum der großartigsten Architekturmotive, das sich typologisch über Zeit und Raum erhebt. Diese Konzeption war in der Phantasie schon im 15. Jahrhundert vorgebildet. In ähnlichem Stil entwarf Filarete die zentralen Heiligtümer für die idealen Städte, die er in seinem Architekturtraktat beschrieb. Bramante kannte sicherlich diese Schrift. Sie inspirierte wohl seinen Entwurf für St. Peter.

Bramante faßte einen kühnen Gedanken, mit dessen Verwirklichung der Neubau von St. Peter als Werk Julius' II. anschaulich in Erscheinung getreten wäre.

Der Kardinal Egidio da Viterbo berichtet, Bramante habe den Papst zu überzeugen versucht, die Peterskirche umorientieren zu lassen. Ihre Hauptachse habe um ungefähr neunzig Grad gedreht werden sollen. Die Front sollte nicht mehr wie bisher nach Osten blicken, sondern nach Süden, so daß der vatikanische Obelisk vor ihr gestanden hätte. Bramante pries, wie herrlich es sei, wenn diejenigen, die zum Tempel des Papstes Julius kämen, im Vorhof jenen Obelisk sähen, der als Grabmonument des Julius Cäsar galt. Hier stellt sich die Assoziation an die Inschrift ein, die zum Gedenken an die Erneuerung Roms durch Julius II. und Bramante gegenüber der Engelsburg gesetzt wurde: Rom habe wieder die Erscheinung erhalten, die der Majestät des Imperiums entspreche. Die Verbindung der Fassade von St. Peter mit dem vatikanischen Obelisk war seit Nikolaus V. mehrfach erwogen worden, aber in umgekehrter Form, indem nämlich der Obelisk vor die bestehende Front der Kirche transportiert werden sollte. Bramante war so überzeugt von der schönen Wirkung seiner Konzeption, daß er bereit war, das Apostelgrab zu verlegen, um die Kirche umorientieren zu können. Um den Papst für seinen Vorschlag zu gewinnen, versuchte er ihn davon zu überzeugen, daß sich das Apostelgrab verlegen ließe, ohne es irgendwie zu verändern. Aber Julius II. lehnte es ab, wie er sagte, das Unbewegliche zu bewegen, und er bestand trotz wiederholtem Drängen Bramantes auf seinem Verbot, Hand an das Grab Petri zu legen.

Wieder erscheint der Künstler in einer sehr bestimmenden Rolle, auch wenn er sich diesmal nicht durchsetzt, und er geht unbekümmert über religiöse Bedenken hinweg. Nochmals bringt ein Künstler Julius II. in Verbindung mit einem Herrscher und Krieger: Julius Cäsar. Aber bei Egidio, dem Kirchenfürsten, erscheint der Papst, anders als in den Berichten der Künstler um die Sorge, die er für sein eigenes Mausoleum trug, als das weise Oberhaupt der Kirche: In Verehrung Petri hält er Bramante entgegen, die Kirche sei um das Apostelgrab herum zu bauen und nicht das Apostelgrab in der Kirche. Was die Ausrichtung auf den Obelisk des Cäsar betreffe, so ließ er wissen, das Heilige sei nicht um des Profanen, die Religion nicht um des äußeren Glanzes und die Frömmigkeit nicht um der Zierde willen da. Solche Sentenzen klingen ähnlich grundsätzlich wie das Vermächtnis Nikolaus' V. In dem Bericht Egidios treffen zwei Welten unvermittelt aufeinander: die Kunst und die Religion. In der einen gibt die Religion nur den Anlaß zur Entfaltung des äußeren Glanzes, in der anderen dient der äußere Glanz nur zur Entfaltung der Religion. So stellt es jedenfalls Egidio hin.

Das Modell, das Bramante vorschlug, hatte am Ende auch „keinen Effekt“, wie Bramantes Adjunkt Antonio da Sangallo auf der Rückseite des Pergamentplans notiert. Beibehalten wurde eigentlich nur die oktagonale Vierung mit



Kuppel. Sie war inzwischen als Zeichen der besonderen Würde von St. Peter unverzichtbar.

Es muß nicht unbedingt der Papst gewesen sein, der das Modell ablehnte, zumindest nicht er allein. Auch andere waren von dem Neubauprojekt betroffen, vor allem das Kardinalskollegium, die Domherren und das Priesterkollegium von St. Peter. Disparate Pläne und Bauteile, die nicht recht zusammenpassen, weisen darauf, daß mehrere Parteien mit unterschiedlichen Konzeptionen Einfluß auf den Neubau nehmen. Eine starke Fraktion hielt offenbar Bramantes radikale Vorstellung eines Neubaus ohne Rücksicht auf die alte Basilika für unangemessen und wollte der Idee folgen, die Michelangelo und Giuliano da Sangallo zuerst aufgebracht haben sollen, nämlich an die Konzeption Nikolaus' V. anzuknüpfen. In welcher Weise das geschehen sollte, darüber allerdings, scheint es, gingen die Meinungen weit auseinander.

Zunächst legte Bramante einen neuen Plan vor (Abb. 8). Dieses Projekt war noch aufwendiger konzipiert als das erste, aber es schloß, im Prinzip ähnlich wie Fra Giocondos Plan, an das Projekt Nikolaus' V. an und berücksichtigte die Konstantinische Basilika. Bramante behielt das Kreuzkuppelschema bei, veränderte aber den Zentralbau zu einer Basilika. Die Abmessungen richteten sich nach dem Konstantinischen Langhaus und der begonnenen Erweiterung von Querhaus und Chor. Die Pfeiler der Vierung stehen an den Ecken der Vierung, die Nikolaus V. wollte. Zwei von ihnen ruhen teilweise, soweit möglich, auf den Fundamenten Nikolaus' V. Diese Art der Teilnutzung früherer Fundamente sparte sicher nicht viel Geld, statisch war sie sogar bedenklich. Das sollte sich bald erweisen. Es ging hier offenbar darum, die Abhängigkeit vom Projekt Nikolaus' V. zur Schau zu stellen. Deshalb legte Julius II. auch den Grundstein an den Fundamenten Nikolaus' V. Bramante markierte die Abhängigkeit in seinem neuen Entwurf, indem er die älteren Baustrukturen genau einzeichnete. Allerdings sollte in seinem neuen Modell die Westpartie weit größer ausfallen als unter Nikolaus V.

Es wurde begonnen, den neuen Plan Bramantes zu realisieren. Die Pfeiler der Vierung entstanden, und für das Querhaus mit seinen Umgängen wurden Fundamente gelegt. Aber dann führte man auch ein anderes Projekt aus. Dieses Projekt kam dem Projekt Nikolaus' V. noch viel näher: Der Chor, den Nikolaus V. beginnen ließ, wurde fertiggestellt. Die einzelnen Elemente wurden zwar dem neuen Stil der Zeit angepaßt, aber die Abmessungen blieben erhalten (Abb.9).

Die Arbeiten am Neubau von St. Peter gingen mit der ungestümen Energie voran, die Julius II. und seinem Architekten eigen war.

Trotzdem erscheint die Situation nach Julius' II. Tod noch trister als der heruntergekommene Zustand der Peterskirche, den die Gründungsmedaille als

Grund für die Notwendigkeit eines Neubaus anführt. Die Konstantinische Basilika war zu beträchtlichen Teilen zerstört, ihre Ausstattung verwüstet. Auf Veduten sieht man ihre Teile achtlos weggeworfen zwischen Schuttbergen liegen. Ohne Rücksicht auf Alter, Würde und Verehrung, so wurde geklagt und kritisiert, habe Bramante weggerissen, was im Wege stand, um schnell mit dem Neubau voranzukommen. Die Stätte der Andacht hatte sich in eine hektische Baustelle verwandelt. Gerade die Zeremonien, denen am meisten Würde anstand, mußten unter offenem Himmel abgehalten werden. Der Altar über der Grablege Petri stand im Freien. Der Zeremonienmeister Paris de Grassis schildert in seinen Tagebüchern, wie mißlich die Verhältnisse waren, besonders im Winter, wenn es kalt und naß war und der Sturm die Kerzen ausblies.

Die begonnenen Teile des Neubaus waren höchst disparat. Nach allem, was überliefert ist, scheint es sogar, daß zwei unterschiedliche Projekte gleichzeitig begonnen wurden: die riesige Basilika und die Vollendung des Projekts Nikolaus' V. Eine derartige Koinzidenz klingt unwahrscheinlich. Aber, so kontraproduktiv sie auch sein mag, es gibt Parallelen dazu in der Renaissance. Die beiden Konzeptionen, deren Realisierung begann, widersprachen einander: Die Vollendung des Chors Nikolaus' V. zerstörte die Kreuzkuppeldisposition, die Bramante vom ersten Plan in den basilikalen Plan hinüberretten wollte. Der ausgeführte Chor schloß direkt an die nächsten Vierungspfeiler an. Für Durchgänge zu Eckräumen blieb kein Platz.

Überdies hinterließ Bramante kein umfassendes Modell für den Bau. Das, was er an Vorlagen für die Ausführung weiterer Teile schuf, speziell das Kuppelmodell, schien nach seinem Tod kaum noch realisierbar. Serlio stellt in seinem Architekturtraktat das Kuppelmodell, so schön er es fand, geradezu als Paradigma für Architekturplanung ohne die nötige Rücksicht auf Statik hin. Tatsächlich waren bereits beträchtliche Bauschäden aufgetreten.

Es gab kein einheitliches Konzept für die Vollendung. Wie groß die Ratlosigkeit nach dem Tod Julius' II. und Bramantes war, demonstriert die jämmerliche Disharmonie der Pläne, die Giuliano da Sangallo vorlegte (Abb. 10). Die widersprüchliche Verbindung von Megalomanie, indem nichts ins Werk gesetzt worden war, im Langhaus, und kleinlaut zusammengeschrumpften Verhältnissen, indem die Auseinandersetzung mit der Realität begann, im Chor, die disproportionierte Aneinanderreihung so völlig heterogener Elemente wie dem Chor und den Kreuzarmen, diese klägliche Kollage war kaum der Würde der Peterskirche angemessen.

Kein Wunder also, daß der Neubau nach dem Tod Julius' II. nur noch schleppend voranging. Statt dessen kamen zunächst Überlegungen auf, Teile, die bereits ausgeführt waren, den Chor, wieder abzubrechen oder umzubauen. Er wurde später wirklich abgebrochen. Der Nachfolger Julius' II., Papst Leo X., küm-

merte sich zunächst einmal darum, den Zeremonien einen wenigstens halbwegs akzeptablen Rahmen zu geben. Er ließ zu diesem Zweck einen Tabernakel um den Altar errichten. Das war ein großes, aufwendig dekoriertes und massiv gebautes Haus (Abb. 11). Leo X. rechnete offenbar damit, daß die Vierung noch lange Zeit im Freien liegen werde (Abb. 12).

Trotz aller Probleme vertrauten die Humanisten, die mit der Kurie verbunden waren, der Zukunft und priesen den Neubau in den höchsten Tönen. Sie bewunderten vor allem die kolossalen Dimensionen des Projekts: Die neue Peterskirche sei der größte Bau der Welt, größer als alle Tempel der Antike, als das Pantheon und der Diana-Tempel von Ephesos, der zu den Weltwundern zählte, sie sei selbst ein neues Weltwunder. Mehr als die enorme Größe fiel ihnen trotz all ihrer Bildung gewöhnlich nicht auf. Kunsthistorisch interessiert an diesen Elogen das Phänomen, daß hier bereits der Begriff des „Sublimen“ (des „Erhabenen“) auftaucht, und zwar durchaus ähnlich gemeint wie während des Klassizismus bezüglich der Kunsttheorie, also verbunden mit dem „delightful horror“: Umberto Foglietto rühmte sogar ausdrücklich die erhebende Wirkung des Neubaus, „quod contemplatum animos horrore perfundit“.

Egidio da Viterbo stellte in einer Ansprache, die er 1507 vor Julius II. hielt, die besonderen Leistungen des Papstes vollmundig heraus: Er habe wie kein anderer auf den Schmuck heiliger Dinge und auf Glanz und Zier von Religion und Frömmigkeit geachtet. In diesem Geist habe er die Peterskirche begonnen zu erneuern. Die Größe der Fundamente, die er bereits habe legen lassen, würde alle davon überzeugen, daß hier der größte, aufwendigste, spektakulärste und der wunderbarste Tempel aller Zeiten entstehe. Wegen seiner unerhörten Größe und Pracht beurteilt Egidio den Neubau als angemessen für den Apostelfürsten. Aber auch er mündet schließlich bei dem Motiv, das von Anfang an für den Neubau von St. Peter ausschlaggebend gewesen sein soll: Der Neubau erscheint als Denkmal für den Erbauer. Durch den Beginn dieses wundervollen Baus, versicherte Egidio dem Papst, „stehst du im Begriff, der Nachwelt ein ewiges Monument deiner Geistesgröße zu hinterlassen und deinen Nachfahren zu künden, welcher Art und wie groß Julius ist“. In religiös gestimmte Panegyrik übersetzt, führte er den Gedanken fort: Die Propheten des Alten Testaments hätten gesungen, es werde Salomon sein, der den eingestürzten Tempel erneuern werde. „Aber es wäre wahrlich um vieles angemessener gewesen, daß die Propheten auf dich hingewiesen hätten, der du den Tempel des unsterblichen Priestertums aufbaust.“ Ihm sei offenbart worden, Gott wolle, daß Julius II. seine Kirche stütze. Im Gedanken daran, daß der Oheim des Papstes, Sixtus IV., einst Franziskanergeneral war, stellt sich hier die Erinnerung an die Offenbarung ein, die Innozent III. im Traum zuteil wurde, daß Franz von Assisi die gefährdete Kirche stützt. Ihm, Egidio, sei Gottes Wille kundgetan, heißt es weiter, daß Julius seine

Kirche stärken solle, indem er die abtrünnigen Provinzen bezwinde. Vielleicht bezog sich Vasari mit seiner Interpretation der *Sklaven* auf derartige Ideen aus dem Kreis der Kleriker. Egidio fährt fort, Gott habe vorherbestimmt, daß gerade Julius die neue Peterskirche errichte, weil er mit seinen Taten mehr als alle anderen seine Liebe zu den heiligen Dingen zeige. So erscheint Julius II. am Ende als der Auserwählte Gottes.

Die Offenbarung, daß Gott Julius II. vorherbestimmt habe, seinen Tempel zu erneuern, spannt Egidio nach dem Tod Julius' II. in der *Historia viginti saeculorum* unter Berufung auf Propheten, Psalmen und Philosophen weiter aus. Einerseits begründete er, daß der gewaltige Aufwand des Neubaus der Größe Gottes gerecht werde. Andererseits erklärte er auf seine Weise, warum Sixtus IV. das Projekt Nikolaus' V. nicht vorangetrieben habe. Der Allmächtige habe nämlich Sixtus IV. wie einst David versagt, den Tempel zu erneuern, und ihm befohlen, dies einem Nachfolger zu überlassen. Seine eigene Baulust habe Sixtus IV. unter den gegebenen Umständen auf andere Kirchen lenken müssen.

Die Christenheit erging sich nicht einmütig in derartigen Lobreden. Schon seit Jahrhunderten kursierten Schmähungen gegen die Kurie wegen Gottlosigkeit, Gewissenlosigkeit, Sittenlosigkeit, zwielichtigen Geldgeschäften, Geiz und Ausbeutung. Die Lieder von Pilgern und Vaganten, Satiren italienischer Dichter zeugen davon. Die Kritik an der Kurie setzte sich in der Renaissance fort und fand schließlich sogar in ihr selbst Stimmen.

Michelangelo wandte sich in einem Sonett an Julius II. gegen die Militanz und Gewinnsucht der Kurie:

Hier macht aus Kelchen Helme man und Schwerter,  
verkauft das Blut des Herrn mit beiden Händen,  
zu Schild' und Lanzen werden Kreuz und Dornen,  
so daß selbst Christus die Geduld verlöre.  
Doch käm' er besser nicht in diese Stadt,  
denn seines Blutes Preis stieg' zu den Sternen:  
Bis auf die Haut verkauft' man ihn in Rom,  
versperrt sind alle Wege hier dem Guten.

Leon Battista Alberti klagte in einem Dialog mit dem Titel *Pontifex* (1437) Hochmut, Genußsucht und Prunksucht von Kurialen und Päpsten an. Das Geld der Kirche, das eigentlich für die Armen bestimmt sein sollte, würden sie ausgeben, um Nero an Kleidern, Lukull an Speisen und Sardanapal an Vergnügungen zu überbieten. Raffaele Maffei knüpfte daran an in der Abhandlung *De institutione christiana*, die er dem Nachfolger Julius' II. widmete. Er steigerte die Kritik an Luxus und Prunksucht zum Vergleich der Kurie mit einem Narren-

fest und Theater. Der Prunk an Gewändern und Geräten bei Zeremonien und die kostbare Ausstattung der Kirchen entspräche nicht dem Ideal der christlichen Enthaltbarkeit. Im gleichen Geist wendet er sich gegen die vielen Neubauten, die unnötig seien.

Aus dieser Warte erschien der Neubau von St. Peter bedenklich. Paolo Cortesi berichtet davon in seinem Traktat über das Amt des Kardinals in einem Kapitel über „Gerechtigkeit gegenüber dem, das sich nur mühsam verwirklichen läßt“. Raffaele Maffei fand den Neubau von St. Peter unnötig. Er sah in ihm anscheinend wie in den vielen Neubauten, die er als überflüssig verurteilte, mehr Prunksucht als christliche Sorge walten. Zudem habe der Neubau den Nachfolgern Julius' II. Grund und Anlaß zu beträchtlichen Beschwerden gegeben. Später wird berichtet, Leute aus allen Gesellschaftsschichten und namentlich die Kardinäle seien gegen den Abbruch der konstantinischen Basilika gewesen. Dieser Widerstand mag ein Grund für die disparate Planung des Neubaus gewesen sein.

Besonders nördlich der Alpen erhoben sich Zweifel, daß der Neubau in erster Linie zum Ruhme Gottes bestimmt war. 1516 meinte der Wormser Kanoniker Karl von Bodmann, daß der Geist, der dahinterstehe, „kein guter Geist des Evangeliums, sondern ein Geist verweltlichter Künste sei, der dem christlichen Volke keinen Segen bringen, vielmehr zu großem Schaden gereichen werde“. Um so mehr regte sich nördlich der Alpen Kritik gegen die steigenden Sondersteuern und Ablassgelder, die für den Neubau eingetrieben wurden. Gegen den Verkauf von Ablass erhoben sich theologische Bedenken. Zudem sahen viele nicht ein, wieso sie die Angelegenheit der Fremden finanzieren sollten. Als Luther Rom besuchte, scheint ihn der Neubau von St. Peter noch nicht sonderlich berührt zu haben. Aber ab 1517 erhob er oft seine Stimme gegen die Eintreibung der Gelder dafür:

Besser wäre es, die Peterskirche würde nicht gebaut, als daß die Pfarreien unserer Kirche herunterkommen. Das sehen und beklagen wir nämlich, während die Mittel von allen unseren Kirchen abgezogen werden für die Ablässe an die unersättliche Peterskirche. Über jene kalt kasuistischen Gründe, die dafür geltend gemacht werden, nämlich daß die Peterskirche der ganzen Christenheit gehöre, darüber lachen die Deutschen, und das mit Recht. – Warum baut der Papst, der heute vermöglicher als der reichste Crassus ist, nicht wenigstens diese eine Peterskirche lieber mit seinem eigenen Geld als mit dem seiner armen Gläubigen?

Als einen Grund für die neue Entfremdung zwischen geistlichen und weltlichen Bereichen in England führte Christopher St. German die Ablassverkäufe auf. Sie würden in Wahrheit nicht zum Nutzen der Christenheit, sondern aus Habgier

eingetrieben. Thomas Morus reihte sich in den Chor der Stimmen gegen den Peterspfennig ein. Als die Bauarbeiten nach dem Tod Julius' II. ins Stocken gerieten, kam auch noch Skepsis auf, ob die Gelder, die für die Peterskirche bestimmt sein sollten, wirklich in die richtigen Kanäle flössen: St. German behauptete, sie würden nie ihr Ziel erreichen. Es kursierten Gerüchte, Leo X. wende sie seiner Schwester Maddalena zu, oder die Steine würden nachts von der Baustelle der Peterskirche zum Palast des päpstlichen Nepoten Giulio gebracht.

Erasmus von Rotterdam kritisierte die Verschwendung unter Julius II. und die Bauwut. Nach dessen Tod publizierte er anonym eine Satire auf Julius II. Er stellt dort vor, wie der Papst im Himmel erscheint. Vor der Pforte zum Paradies tritt ihm Petrus entgegen, um ihn nach seinen Verdiensten zu fragen. Es entspinnt sich ein langer Dialog. Voll Stolz berichtet Julius von seinen großen Taten: von Kriegen, Eroberungen und anderen militanten Verdiensten um das vermeintliche Wohl der Kirche. Aber Petrus versteht nicht, wie man solche Werke rühmen kann. Er sieht sie als Verstöße gegen die Botschaft Christi an. Julius prahlt auch mit dem äußeren Glanz, den die Kirche neuerdings entfaltet. Da stoßen der Geist des Urchristentums und der modernen Kirche hart aufeinander. Julius zu Petrus:

Du träumst wohl noch immer von jener alten Kirche, in der du mit verhungerten Bischöfen einen jämmerlichen Papst gespielt hast, ausgeliefert der Armut, dem Schweiß, Gefahren und unzähligen Unbequemlichkeiten. Aber die Zeit hat alles zum Besseren gewandt. [...] Was, wenn du jetzt die vielen aus den Schätzen der Könige erbauten Kirchen sehen könntest, überall tausende von Priestern [...], die vielen Bischöfe [...], die herrlichen Paläste der Geistlichkeit [...], ich sage, was würdest du da sagen? – Petrus antwortet: Daß ich einen höchst weltlichen Tyrannen sehe, einen Feind Christi, das Verderben der Kirche.

Schließlich weist Petrus Julius aus dem Paradies, und lakonisch gibt er ihm zum Trost einen „guten Rat“ mit auf den Weg zur Hölle: „Du hast eine Schar tüchtiger Männer, du hast unermeßliche Geldmittel, du selbst bist ein guter Bauherr; errichte dir ein neues Paradies, aber wohl bewehrt, damit es nicht von den Dämonen erobert werden kann.“

In Italien wurde die Satire durch Andrea Guarna in eine Komödie aufgenommen. Die Situation ist entschärft: Der Papst selbst tritt nicht in Erscheinung. Verschiedene Kuriale aus seiner Ära kommen statt dessen vor der Pforte des Paradieses an und werden dort von Petrus zur Rechenschaft gezogen. Hier geht es nicht um den Kontrast von alter und neuer Kirche, nicht um grundsätzliche Belange; die notorische Kritik an den Kurialen lebt augenzwinkernd fort.

Im Mittelpunkt der Komödie stehen die Zerstörung und der Neubau der Peterskirche. Der Protagonist unter den irdischen Ankömmlingen im Himmel ist Bramante. Selbstherrlich und voll Tatendrang präsentiert sich der berühmte Architekt. Er schlägt Petrus sogleich Baumaßnahmen zur Erneuerung der veralteten Einrichtungen im Himmel vor: Die alte Himmelsleiter sei unbequem und unzumutbar. Statt dessen will er eine neue anlegen. Gewunden und breit soll sie sein, damit die Seelen der Alten und Schwachen zu Pferd ins Paradies aufsteigen können. Als Petrus zögert, der Ausführung zuzustimmen, droht Bramante damit, zur Hölle zu fahren, um ihre durch Feuer beschädigten Räume zu erneuern. Die Vorstellung von der Himmelsleiter hatte eine lange Tradition. Das Projekt der neuen Himmelsleiter orientiert sich offenbar an der Wendelrampe, die Bramante für Julius II. im Papstpalast anlegte (Abb. 13). Die Erneuerungssucht, die Bramante im Himmel an den Tag legt, ist deutlich auf den Neubau der Peterskirche gemünzt.

Petrus wirft Bramante vor, daß er seine Kirche zerstört habe. Bramante verteidigt sich, indem er geltend macht, daß Julius II. den Abbruch befohlen habe. Aber Petrus läßt die Ausrede nicht gelten: Bramante habe durch seine Einflüsterungen und Künste den Papst zu der Weisung verleitet. Das gibt Bramante dann auch zu.

Der Dialog ist natürlich überspitzt. Aber es ist doch bezeichnend, wie der Künstler, seine Stellung, seine Macht und seine Motive eingeschätzt werden: Er erscheint als „Lenker“. Wo er eingreift, bestimmen nicht die Mächtigen, was geschieht. Sie lassen es nur zu. Bramante kennt für seine Untat keine anderen Gründe als seinen künstlerischen Freiraum. Er kommt gar nicht erst darauf, Frömmigkeit vorzuschützen. Geld soll florieren, findet er. Auf den freien Willen, den Gott den Menschen gegeben habe, beruft er sich. Seinen Tatendrang will er ausleben, um mit Savonarदा zu reden: sein Konzept zu verwirklichen. Am liebsten hätte er Rom und die ganze Welt zerstört, so wird er im Himmel eingeschätzt. Trotzdem läuft das Gericht auf eine versöhnliche Lösung hinaus: Bramante wird nicht abgewiesen. Er muß so lange vor dem Paradies warten, bis die Peterskirche fertiggestellt ist.

Besonderes Interesse verdient in unserem Kontext die Begründung, mit der sich Petrus gegen die Zerstörung seiner Kirche wendet. Sie habe allein schon durch ihr hohes Alter selbst die abgefemtsten Gemüter zu Gott geführt. Das war schon oft gesagt und gedacht worden. Aber wohl wird jetzt die religiöse Bedeutung der Konstantinischen Basilika ausdrücklich umschrieben. Erst im Verlauf der Gegenreformation wurde darüber schriftlich *raisonniert*. Damals erhob sich sogar massiver Widerstand dagegen, die letzten Teile abzubrechen, die von der Konstantinischen Basilika übrig waren, um den Neubau zu vollenden und die Grablege Petri in den Neubau zu integrieren. Als Borromini das

Langhaus der Konstantinischen Lateran-Basilika sanierte, verfolgte er möglicherweise ähnliche Prinzipien wie Nikolaus V. bei seinem Projekt für die Wiederherstellung der Peterskirche: Die alte Bausubstanz wurde wie eine Reliquie erhalten, nur gestützt und ummantelt durch neue Strukturen.

Abbildungen:

1. Alt-St. Peter, Rekonstruktion nach A. Arbeiter.
2. Michelangelo, Entwurf für das Grabmal Julius' II. (1505), Rekonstruktion nach E. Panofsky.
3. Michelangelo, Ignudo für das Grabmal Julius' II., Paris, Louvre.
4. Fra Giocondo, Plan für St. Peter, Florenz, Uffizien, Gabinetto Disegni e Stampe, 6A.
5. Rekonstruktion der Planung für St. Peter nach Bramantes Pergamentplan, Uffizien 1A von C. L. Frommel.
6. Bramante, Pergamentplan für St. Peter, Uffizien, Gabinetto Disegni e Stampe, 1A.
7. Cristoforo Caradosso Foppa (?), Gründungsmedaille für St. Peter von 1506, Paris, Bibliothèque Nationale, Cabinet des Médailles.
8. Bramante, Plan für St. Peter, Florenz, Uffizien, Gabinetto Disegni e Stampe, 20A.
9. Bramante, Chor von St. Peter unter Julius II., Rekonstruktion nach A. Bruschi.
10. Giuliano da Sangallo, Plan für St. Peter, Florenz, Uffizien, Gabinetto Disegni e Stampe, 7A.
11. Marten van Heemskerck, Vedute des Langhauses von St. Peter, Berlin, Staatliche Museen Preussischer Kulturbesitz, Kupferstichkabinett, Berliner Skizzenbuch II.
12. Kreis des Marten van Heemskerck („Anonymus B“), Vedute auf St. Peter, Berlin, Staatliche Museen preussischer Kulturbesitz, Kupferstichkabinett, Berliner Skizzenbuch I.
13. Bramante, Wendelrampe zum Belvedere, Vatikan.

Abbildungsnachweise:

- Abb. 1, A. Arbeiter, Alt-St. Peter in Geschichte und Wissenschaft. Hamburg 1982, Abb. 61.
- Abb. 2, C. Echinger-Maurach, Studien zu Michelangelos Juliusgrabmal II. Hildesheim 1991, Fig. 13.
- Abb. 3, H. von Einem, Michelangelo. Berlin 1973, Abb. 45.
- Abb. 4, 5, 6, 7, 8, 10, 11, 12, Rinascimento da Brunelleschi a Michelangelo, La Rappresentazione dell'Architettura. Kat. Ausst. Venedig, Palazzo Grassi 1994.
- Abb. 9, A. Bruschi, Problemi del S. Pietro Bramantesco. In: Quaderni dell'Istituto di Storia dell'Architettura, N. S. 1-10 (1983-1987), Fig. 22.
- Abb. 13, O. H. Förster, Bramante. München 1956, Abb. 80.



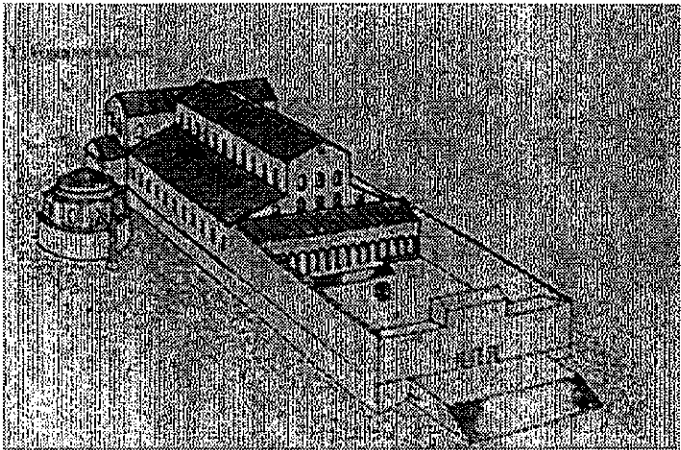


Abb. 1

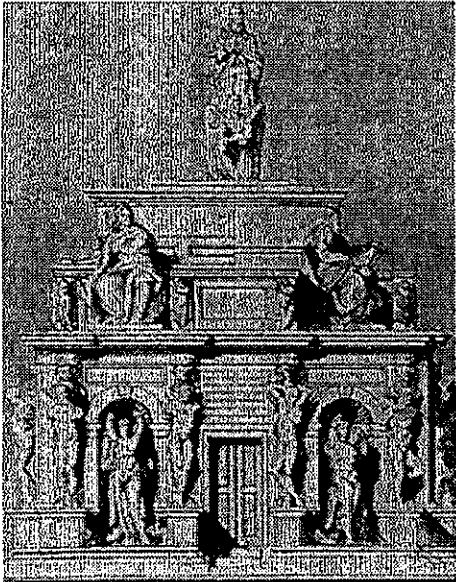


Abb. 2

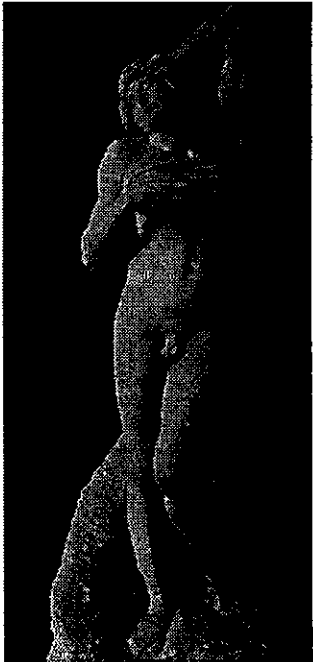


Abb. 3

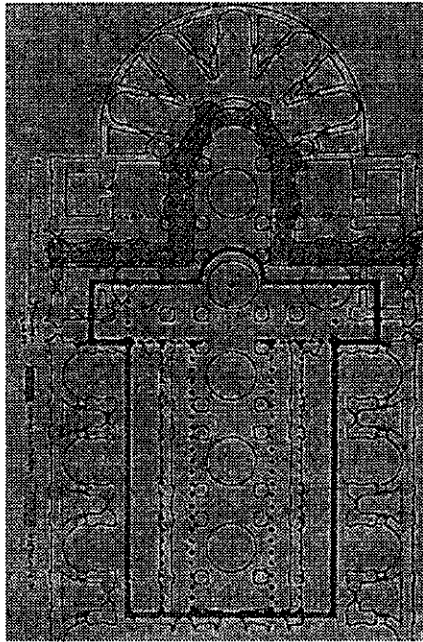


Abb. 4

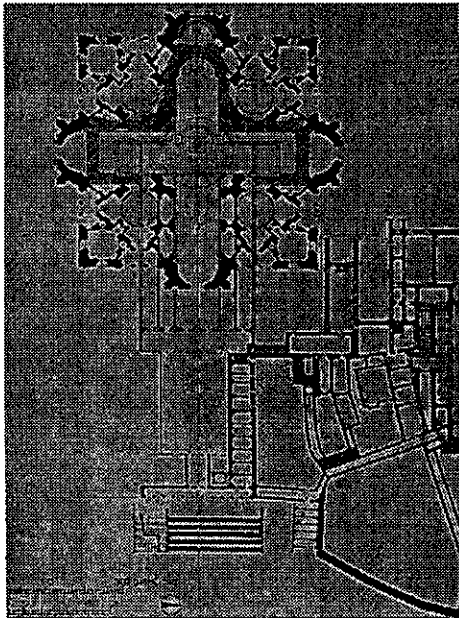


Abb. 5



Abb. 6



Abb. 7

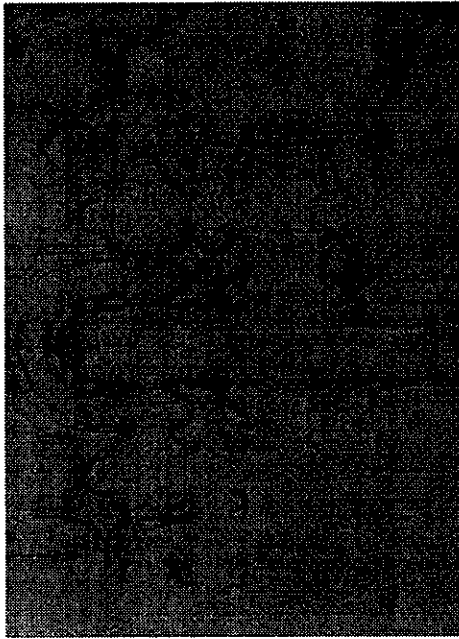


Abb. 8

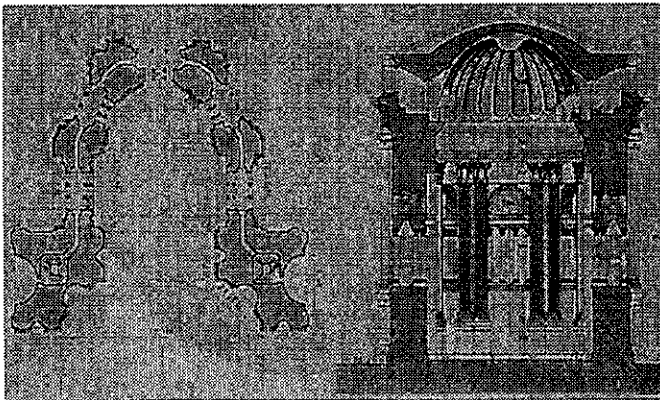


Abb. 9

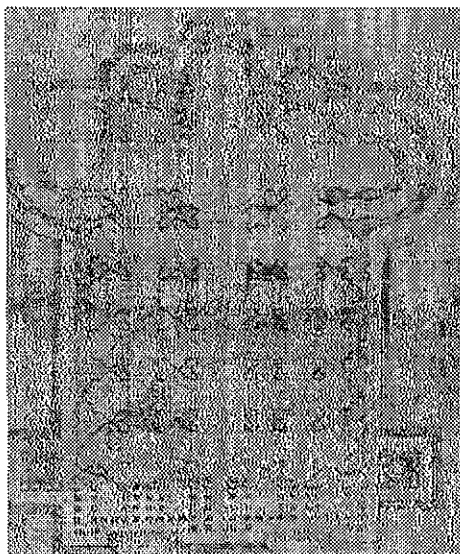


Abb. 10



Abb. 11



Abb. 12

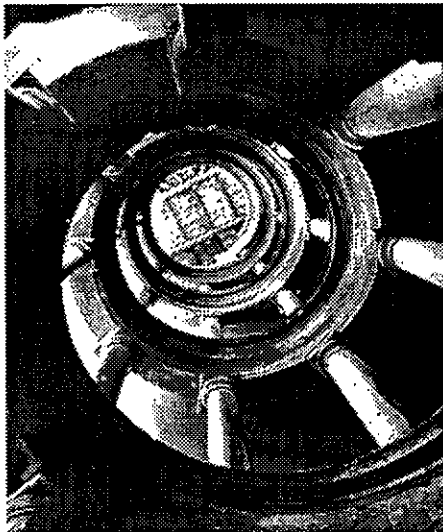


Abb. 13

## PIER PAOLO PASOLINI: *TEOREMA*

JÜRGEN KÜHNEL

### I.

Die Auseinandersetzung mit dem Christentum und der katholischen Tradition spielt in dem umfangreichen und vielseitigen Werk des Schriftstellers – Lyrikers, Romanciers, Dramatikers, Essayisten – und Filmemachers Pier Paolo Pasolini eine zentrale Rolle. Die Gedichtsammlung *L'Usignolo della Chiesa Cattolica* (*Die Nachtigall der katholischen Kirche*; entstanden 1943–49, publiziert 1958), die Filme *La ricotta* (*Der Weichkäse*; 1962) und *Il Vangelo secondo Matteo* (*Das erste Evangelium – Matthäus*; 1964) sowie *Teorema*, 1968 gleichzeitig als „Roman“ (deutscher Titel: *Teorema oder Die nackten Füße*) und Film (deutscher Titel: *Teorema – Geometrie der Liebe*) veröffentlicht, markieren nur die Höhepunkte in dieser Auseinandersetzung. Pasolini bekannte sich zum Atheismus; dennoch ließ ihn die Faszination, die das Christentum und, v. a., die Figur des leidenden, des gemarterten Christus auf ihn ausübten, nicht los. Diese Faszination weist zwei Aspekte auf, die auf der einen Seite ebenso divergierend sind, wie sie sich auf der anderen Seite nicht voneinander trennen lassen.

(1) Zu Pasolinis Sicht des Christentums gehört die Unterscheidung zwischen einer gewissermaßen „urchristlichen“ bäuerlichen Religiosität und dem „offiziellen“ Christentum der Katholischen Kirche. Volkstümlich-katholische Religiosität ist für Pasolini fester Bestandteil der archaischen bäuerlichen Welt, der Welt seiner Kindheit und Jugend im friaulischen Casarza, die für ihn zugleich die Welt seiner Mutter war und als solche auch ein paradiesischer Naturzustand der Gesellschaft, mit dem sich, für ihn untrennbar, das verband, was man Pasolinis „Mythos“, „Traum“ oder „Utopie“ des „Volkes“ genannt hat. Es war ein regressiver „Traum“, eine regressive „Utopie“; er übertrug sie später, aus Casarza „vertrieben“ und stets getrieben von dem Wunsch nach Rückkehr in dieses mütterliche Paradies seiner Kindheit und Jugend – auf das Subproletariat der römischen Vorstädte und auf die Armen des „terzo mondo“, der „Dritten Welt“, die für Pasolini in den Vorstädten Roms begann.

Für Pasolini steht die bäuerliche Welt in der „Nähe der Urchristen“<sup>1</sup>. Die religiös fundierte Werteskala dieser bäuerlichen Welt wurde auch Teil seines „mythischen Marxismus“<sup>2</sup>, der sich nicht zuletzt dadurch vom „wissenschaftlichen Marxismus“ der Kommunistischen Partei unterschied. Die Katholische Kirche

<sup>1</sup> A. Moravia, Der Dichter und das Subproletariat. In: Pier Paolo Pasolini. Hg. P. W. Jansen – W. Schütte. München 1985, 10.

<sup>2</sup> P. Kammerer, Der Traum vom Volk. Pasolinis mythischer Marxismus. In: Pier Paolo Pasolini (s. Anm. 1) 13.

hingegen ist in Pasolinis Sicht Teil des bürgerlich-kapitalistischen und faschistischen Italien. Der leidende – und kämpfende – Christus steht in Pasolinis Werk für das leidende – und kämpfende – „Volk“. Für den Episodenfilm *La ricotta* und die Verfilmung des Matthäus-Evangeliums gilt dies in unterschiedlicher Weise.

*La ricotta* stellt in äußerst konzentrierter Form – der Film dauert nur 40 Minuten – eine ganze Reihe von Themen zur Diskussion. Was in unserem Zusammenhang interessiert, ist folgendes: Wir erleben einen Regisseur, der auch ein ironisches Selbstporträt Pasolinis ist, bei den Dreharbeiten zu einem Christusfilm vor den Toren Roms. Was entsteht, ist ein geschmäckerliches Werk, dessen monumentale Bilder sich an Gemälden der Manieristen Pontormo und Rosso Fiorentino orientieren – als „Film im Film“ deutlich markiert durch kitschige Farben (im Gegensatz zum strengen Schwarz-Weiß des „eigentlichen“ Films) –, letztlich ein „heillooses“ „vulgäres Produkt der Kulturindustrie“<sup>3</sup>, Zeugnis einer „falschen Sakralkunst, die zu Kitsch trivialisiert wurde, weil sie kein Leben mehr in sich duldet“<sup>4</sup>. Die „wahre Passion“<sup>5</sup> ereignet sich am Rande der Dreharbeiten. Der Komparse Stracci, Darsteller eines der beiden mit Christus gekreuzigten Schächer, ein Vertreter des römischen Subproletariats (und mit Mario Cipriani durch einen ebensolchen verkörpert), der seine Essensrationen seiner vielköpfigen Familie überläßt, verschlingt im Heißhunger eine übergroße Menge „ricotta“, Weichkäse, die er sich ergaunert hat, und stirbt, für die bevorstehenden Dreharbeiten bereits an seinem Kreuz festgebunden und der Glut der Mittagssonne ausgesetzt, an Kreislaufversagen. Ein erbärmlicher Tod, und dennoch „der in Wahrheit heilige“<sup>6</sup>, „rappresentazione della quotidiana crocifissione dell' umanità popolare e sottoproletaria“<sup>7</sup>. Sein Tod wird beiläufig entdeckt, als der Produzent eine Besuchergruppe, eine „illustre Gesellschaft“ „der besseren Kreise“, einer unter dem Kreuz aufgestellten „reich gedeckten“ Tafel zuführt.<sup>8</sup> Was Pasolini hier zeigt, ist ein doppelter Verrat an der christlichen Religion: „Verraten wird sie zunächst und ganz offensichtlich durch die Trennung der Klassen“, verraten wird sie aber auch durch den „Film im Film“.<sup>9</sup>

Seinen zweiten Christus-Film, *Il Vangelo secondo Matteo*, hat Pasolini dem Andenken Johannes XXIII. gewidmet, der, anders als sein Vorgänger, der römische Aristokrat Pius XII., bäuerlicher Herkunft war, „ein gütiger, toleranter,

<sup>3</sup> O. Schweitzer, Pier Paolo Pasolini. Mit Selbstzeugnissen und Bilddokumenten. Reinbek 1980, 79.

<sup>4</sup> W. Schütte, Kommentierte Filmografie. In: Pier Paolo Pasolini (s. Anm. 1) 119.

<sup>5</sup> Schweitzer (s. Anm. 3) 79.

<sup>6</sup> Ebd.

<sup>7</sup> G. Santato, Pier Paolo Pasolini. L'Opera. Vincenza 1980, 260.

<sup>8</sup> Schütte (s. Anm. 4) 114.

<sup>9</sup> Ebd. 118.



volkstümlicher Mann, aus dem norditalienischen Landproletariat [...], dem er seine Liebe und Fürsorge bewahrt hatte<sup>10</sup>, ein Mann des „Volkes“ auch in Pasolinis Sicht, auf dessen Pontifikat Pasolini seine Hoffnung auf eine Erneuerung des Christentums in „urchristlichem“ Sinne als einer Religion der „Armen“ gründete. Auch der – ungewöhnlich kämpferische – Christus dieses Films, den Pasolini in den Bergdörfern und Staufer-Kastellen und in der verkarsteten Landschaft Süditaliens drehte und der sich stilistisch und ikonographisch an der Malerei des späten Mittelalters und der Renaissance orientierte, ist ein Mann des „Volkes“, der für die „Armen“ kämpft und stirbt, der verkörperte „Volksmythos eines Revolutionärs, der alles Mittelmäßige und Verkommene hinwegfegt“<sup>11</sup>, gezeichnet durch „Einsamkeit, Schmerz, Protest, Gewalt“<sup>12</sup>. Pasolini hatte sich bewußt für die Verfilmung des Matthäus-Evangeliums entschieden, da dieses „ihm als das sozialrevolutionärste“ erschien<sup>13</sup>; und man kann den Film auch als Beitrag Pasolinis zu dem „Dialog“ zwischen Christen und Marxisten betrachten, der unter dem Pontifikat Johannes XXIII., wenn auch nur zaghaft, in Gang gekommen war. So etwa hat Fabien S. Gérard diesen Film gedeutet: *Il Vangelo secondo Matteo* „rappelle aux chrétiens les exigences sociales de l'enseignement du Christe, tandis qu'aux marxistes elle [l'oeuvre] montre l'actualité du message évangélique“ – Ziel des Filmes sei die „convergence des deux doctrines“<sup>14</sup>.

Aber das alles steht nur für die eine Seite der Faszination Pasolinis vom Christentum. Ein anderes kommt hinzu:

(2) Das Christus-Bild Pasolinis – Christus als „junger Mann aus dem Volk, dessen ungebrochene Liebe zur Menschheit ihn zum Märtyrer, zum unschuldig Gekreuzigten gemacht hat“<sup>15</sup> – weist auch sehr persönliche, autobiographische Züge auf. Schon in *L'Usignolo della Chiesa Cattolica* zeichnet sich eine vom Corpus des Gekreuzigten ausgehende erotische Faszination ebenso ab wie eine Identifikation Pasolinis mit der Passion Christi: Christus als „Soave fanciulo“, „Sanfter Knabe“, auf der einen Seite<sup>16</sup>, als „Christo ferito“, „Christus der Wunden“, andererseits.<sup>17</sup> Pasolini projiziert in den gekreuzigten Christus die eigene

<sup>10</sup> Ebd. 134.

<sup>11</sup> Schweitzer (s. Anm. 3) 80.

<sup>12</sup> Ebd.

<sup>13</sup> Schütte (s. Anm. 4) 141.

<sup>14</sup> F. S. Gérard, *Pasolini ou Le Mythe de la barbarie*. Brüssel 1981, 68.

<sup>15</sup> K. Semsch, *Literatur und Ideologie. Marxistisches Weltbild und dichterische Kreativität im lyrischen Werk Pier Paolo Pasolinis*. Essen 1989, 48.

<sup>16</sup> P. P. Pasolini, *L'Usignolo della Chiesa Cattolica / Die Nachtigall der katholischen Kirche*. Gedichte. Italienisch / Deutsch. Aus dem Italienischen von T. u. B. Kienlechner. München 1989, 12f.

<sup>17</sup> Ebd. 10f.

„verlorene Jugend“<sup>18</sup> – immer wieder das Thema der „Vertreibung“ aus dem mütterlichen „Paradies“ von Casarza –, aber auch die eigene „diversità“, das Außenseitertum des Homosexuellen, das subjektive und objektive Leiden unter der Andersartigkeit. Der leidende und kämpfende Christus des *Vangelo secondo Matteo* weist auch diesen – erotischen und selbstidentifikatorischen – Aspekt des Pasolinischen Christus-Bildes auf. Santato spricht von Pasolinis „Christianesimo erotico-eretico“ und „erotico-estetico“ und von seiner „voluttà di crocifissione“<sup>19</sup>, von einer „voluptas dolendi“ mit masochistischen Zügen<sup>20</sup>; er sieht im Christus des *Vangelo*, wohl zu Recht, die „rivisitazione realistica [...] della giovanile mitologia erotico-religiosa di Christo“, wie sie *L'Usignolo della Chiesa Cattolica* entwerfe.<sup>21</sup>

Beide Aspekte der Faszination Pasolinis vom Christentum bzw. von der Figur Christi sind, wie gesagt, nicht voneinander zu trennen. Was beide vereint, ist die letztlich autobiographisch motivierte Sehnsucht nach dem „verlorenen Paradies“, das wohl entscheidende Moment für das Verständnis des Pasolinischen Werkes insgesamt. Die archaische bäuerliche Welt ist für Pasolini auch die Welt der jugendlichen, noch nicht „entfremdeten“ Körper und einer heiteren – vom Bewußtsein der Sünde noch nicht gestörten – Sexualität; Pasolini spürt ihr später in der *Trilogia della Vita*, in der mittelalterlichen Welt des *Decameron* und der *Canterbury Tales* und in der Welt von *Tausendundeine Nacht* nach. Auch in *Teorema*, um es bereits vorwegzunehmen, verbindet sich beides, die „Utopie“ der noch intakten bäuerlich-volkstümlichen Religiosität und die erotisch-ästhetische wie erotisch-häretische Seite der Religion. Wobei „christliche Mythologie“ und antike Vorstellungen – das ist neu – hier einander durchdringen. Es ist nicht verwunderlich, daß Pasolinis Auseinandersetzung mit dem Christentum, nicht nur von kirchlicher Seite, sehr kontrovers aufgenommen wurde. Pasolinis „sinnlich-erotische Betrachtung“ Christi (die in der Tradition der christlichen Mystik durchaus ihre Parallelen hat) und die Identifikation des eigenen Außenseitertums mit dem Skandalon, das Christus für seine Mitwelt bedeutet(e), waren aus katholischer Sicht Häresie; das Bild des kämpferischen Christus im *Vangelo secondo Matteo* konnte zumindest als Häresie ausgelegt werden.<sup>22</sup> *La ricotta* zog 1962, im Jahre der Uraufführung, eine Anzeige Pasolinis wegen „Blasphemie“ nach sich; Pasolini wurde freigesprochen. Im Jahr darauf wurde der Film wegen „Verunglimpfung der Staatsreligion“ beschlagnahmt; Pasolini wurde zunächst zu vier Jahren Haft verurteilt; der Appellations-

<sup>18</sup> Semsch (s. Anm. 15) 49.

<sup>19</sup> Santato (s. Anm. 7) 117f.

<sup>20</sup> Ebd. 136.

<sup>21</sup> Ebd. 260.

<sup>22</sup> Semsch (s. Anm. 15) 50.

hof sprach ihn 1964 frei; das Verfahren ging weiter und wurde erst 1967 aufgrund einer Amnestie eingestellt. *Il Vangelo secondo Matteo* erhielt den begehrten Preis des OCIC, des Office Catholique International du Cinéma – und stieß auf marxistischer Seite auf entschiedene Ablehnung. *Teorema* erhielt ebenfalls den Preis des OCIC und wurde, nach einer Anzeige wegen „Obszönität“, von der Römischen Staatsanwaltschaft beschlagnahmt; mehr als ein Jahr später, im Herbst 1969, wurde Pasolini freigesprochen; Papst Paul VI. mißbilligte den Film ausdrücklich.

## II.

*Teorema*, das Werk, dem ich mich im folgenden zuwende, wurde, während einer längeren Krankheit Pasolinis, bereits 1966 konzipiert, und zwar als Drama, zusammen mit einer Serie anderer Dramen. Pasolini verwarf dann diese ursprüngliche Konzeption, und so entstanden, parallel, „Roman“ – man müßte eigentlich von einer Folge episch-lyrischer „Reflexionen“ sprechen – und Film. Beide Werke weichen in ihrem Aufbau und Inhalt kaum voneinander ab, unterscheiden sich aber in der Differenzierung der Zeichensysteme, deren Pasolini sich bedient. Pasolini experimentiert in den beiden „parallelen“ und „homologen“ Werken<sup>23</sup> mit der Differenz zwischen den Zeichensystemen der Literatur und des Films; man könnte *Teorema* als exemplarisch unter dem aktuellen Aspekt der Intermedialität untersuchen. Doch ist das nicht der Aspekt, der hier von Interesse ist. Der „Roman“ bedient sich ausschließlich der Mittel reflektierender Sprache – die Geschichte wird weniger erzählt als vielmehr reflektiert und diskutiert. Der Film hingegen erzählt die Geschichte, und zwar fast ausschließlich in Bildern; die Dialoge beschränken sich auf das Notwendigste, sind in der Regel auf Stichworte zusammengeschrumpft – wichtiger sind auch hier die reflektierenden Monologe der Figuren aus dem Off. Die folgende Untersuchung bezieht sich primär auf den Film, dessen einzelne Sequenzen weitgehend den 28+5+19 Kapiteln bzw. Abschnitten des „Romans“ entsprechen (*Erster Teil*: 28 Kapitel; *Anhang. Zum ersten Teil*: 5 Abschnitte; *Zweiter Teil*: 19 Kapitel). Allerdings werde ich, soweit dies zu einem genaueren Verständnis des Filmes führen kann, auch immer wieder vergleichend den „Roman“ heranziehen und aus dem „Roman“-Text zitieren.

Zum Titel *Teorema*: Ein „Theorem“ ist ein Lehrsatz, genauer: eine Aussage innerhalb eines wissenschaftlichen Systems, gewonnen durch logische Ableitung aus den Axiomen dieses Systems. Pasolini bedient sich dieses Begriffes im Sinne einer Metapher. Das in Pasolinis *Teorema* zur Diskussion gestellte „Theorem“ basiert „auf einer Hypothese, deren Beweis mathematisch ad absurdum

---

<sup>23</sup> Santato (s. Anm. 7) 258.

geführt wird“ – so Pasolinis eigene Formulierung.<sup>24</sup> Diese Hypothese ist der Einbruch der Transzendenz in Gestalt eines jugendlichen Gottes in den „entfremdeten“ Alltag einer bürgerlichen Familie: „Ich gehe von folgendem aus: wenn ein junger Gott, Dionysos oder Jehovah, eine bürgerliche Familie besuchen würde, was würde dann passieren?“<sup>25</sup> Eine bürgerliche Familie und ein jugendlicher Gott, der in das Leben dieser bürgerlichen Familie einbricht, sind, hypothetisch gesetzt, Axiome eines Theorems. Was Film und „Roman“ entwickeln, sind die Konsequenzen dieser Setzung. Man könnte auch, im Sinne eines chemischen Experiments, von einer Versuchsanordnung und der anschließenden Durchführung des Versuchs sprechen.<sup>26</sup> Film und „Roman“ führen das Theorem (bzw. das Experiment) mit beinahe mathematischer Klarheit und Strenge durch.

An Pasolinis Gebrauch des Begriffs „teorema“ / „Theorem“ hat zuletzt Gilles Deleuze in seiner „Philosophie des Kinos“ Kritik geübt. Deleuze unterscheidet hier zwischen „Theorem“ und „Problem“, zwischen dem „Theorematischen“ und dem „Problematischen“. Während das „Theorem“ „die inneren Beziehungen vom Prinzip bis zu den Konsequenzen“ entwickle, führe das „Problem“ ein „Ereignis von außerhalb“ ein.<sup>27</sup> Was Pasolini im Sinn habe, sei daher „eher eine problematische als eine theorematische Deduktion“, denn der „Gast“ sei eine von außen kommende, in die Familie eindringende, auf die einzelnen Familienmitglieder in unterschiedlicher Weise einwirkende Kraft.<sup>28</sup> Aber man kann wohl, in Übereinstimmung mit Pasolini selbst, in der bürgerlichen Familie einerseits, dem „Gast“ andererseits durchaus auch die beiden Axiome eines Theorems sehen. Und die Diskussion erübrigt sich letztlich, da der Begriff auf Pasolinis *Teorema* – wie schon gesagt – ohnehin nur in einem metaphorischen Sinne bezogen werden kann. Entscheidend ist die Fragestellung, die sich mit dem „Theorem“ bzw. Experiment verbindet: die Frage nach der Zukunft der bürgerlichen Gesellschaft und Kultur. Ich wende mich dem Film zu.

### III.

Der Vorspann des Films ist zweiteilig. Der Film beginnt, im bewußt „unprofessionellen“ Stil des „Cinéma vérité“<sup>29</sup> – einschließlich der „wackelnden“ Handkamera –, mit einer Reportage. Ein Unternehmer hat seine Fabrik den Arbeitern geschenkt; ein Journalist befragt die Arbeiter nach der Bedeutung dieses Aktes –

<sup>24</sup> Zit. nach P. P. Pasolini, *Lichter der Vorstädte*. Hg. F. Faldini u. G. Fofi. Aus dem Italienischen von K. Baumgartner u. I. Mylo. Hofheim 1986, 118.

<sup>25</sup> Ebd.

<sup>26</sup> Vgl. auch Schütte (s. Anm. 4) 156.

<sup>27</sup> G. Deleuze, *Das Zeit-Bild. Kino 2*. Übersetzt von K. Englert. Frankfurt 1991, 220.

<sup>28</sup> Ebd.

<sup>29</sup> Vgl. Schütte (s. Anm. 4) 155.

auch für die Arbeitervertretung, die durch Schenkungen dieser Art möglicherweise korrumpiert, unterminiert wird. Die Szene nimmt das Ende des Films vorweg: Tatsächlich wird Paolo, Mailänder Industrieller, Vater der bürgerlichen Familie des Films – seine Konsequenz aus der Begegnung mit dem „Fremden“ –, seine Fabrik den Arbeitern übereignen. (Im „Roman“ steht diese Reportage entsprechend am Ende der Erzählung; sie ist Gegenstand des vorletzten Kapitels – Teil II, Kapitel 18.) Die Reportage bricht unvermittelt ab. Der zweite Teil des Vorspanns (mit den Titeln) zeigt das Bild einer Wüste, das sich mit dem Erscheinen des ersten Titels in Bewegung setzt – in einem langsamen Schwenk gleitet die Kamera über eine Wüstenlandschaft. Bilder einer Wüste kehren im Laufe des Filmes mehrfach wieder, leitmotivartig, meist im Sinne einer „filmischen Metapher“ in die verschiedenen Sequenzen des Films interpoliert. Die unterschiedlichen Kontexte zeigen die Mehrdeutigkeit dieser Metapher. Sie steht für die Leere, das sinnentleerte Dasein der bürgerlichen Gesellschaft und ihre Gottesferne ebenso wie für die Öde ihrer Städte – im Gegensatz zur archaischen, vorbürgerlichen Welt der Bauern und ihrer tief in der Tradition verwurzelten Religiosität. Aber die Wüste ist auch der Ort der Begegnung mit Gott – Israel in der Wüste: „da ließ Gott das Volk den Weg in die Wüste nehmen“, so die Stimme aus dem Off zu den Wüstenbildern des Vorspanns. In ihrer Mehrdeutigkeit wird die Wüste so zur Metapher für die Komplexität des Filmgeschehens insgesamt.

Auf den zweiteiligen Vorspann, dessen Bedeutung zunächst rätselhaft bleibt und so – wie manche andere Bilderfolgen des Filmes auch – dem Film einen ängstlich-hermetischen Charakter verleiht, der in einem eigenartigen Gegensatz steht zur Klarheit und Folgerichtigkeit der Durchführung des „Theorems“ – es ist dieser Gegensatz zwischen Hermetik und Ängstlichkeit einerseits, mathematischer Strenge andererseits, der den stilistischen Reiz des Filmes ausmacht –, auf den zweiteiligen Vorspann folgt eine Sequenz, die sich von den beiden Sequenzen des Vorspanns ebenso unterscheidet wie von dem folgenden Film, insofern sie (a) schwarz-weiß gedreht ist und (b) auf jede Form des gesprochenen Wortes verzichtet – gewissermaßen eine Schwarz-Weiß- und Stummfilm-Sequenz innerhalb des Farb- und Tonfilms. (Die musikalische Unterlegung der Sequenz widerspricht dem nicht, da zum „Stummfilm“ die musikalische Begleitung gehört.) Wolfram Schütte hat diese Sequenz als „Ouverture“, „Schwarz-Weiß-Ouverture“, des Filmes bezeichnet.<sup>30</sup> In ihr werden die Axiome des im folgenden durchgeführten „Theorems“ aufgestellt, wird die Versuchsanordnung vorgenommen. Im „Roman“ sind die entsprechenden Kapitel (Teil I, 1-5) schlicht mit *Einige Daten* bzw. *Weitere Daten* überschrieben.

<sup>30</sup> Schütte (s. Anm. 4) 156.

Wir lernen nacheinander die Protagonisten des Films kennen, die Familie eines Mailänder Unternehmers, gleichermaßen „sehr reich“ und doch „durchschnittliche Leute“, „Kleinbürger im ideologischen, nicht ökonomischen Wort-sinn“<sup>31</sup>:

– Paolo, den Vater, auf dem Heimweg von der Fabrik – „er sieht aus wie ein Mann, der mitten im Leben steht“, „ein bedeutender Mann [...], von dem das Schicksal so vieler anderer abhängt“<sup>32</sup>;

– Pietro, den Sohn, ebenfalls auf dem Heimweg, vom Gymnasium – „wie schon beim Vater, steht auch auf seiner nicht sehr hohen [...] Stirn die Intelligenz dessen geschrieben, der nicht ohne Nutzen in einer steinreichen Mailänder Familie aufgewachsen ist; der aber auch [...] darunter gelitten hat. So daß kein selbstsicherer Junge aus ihm geworden ist“<sup>33</sup>. Im Kreise der Schulkameraden spielt er den Clown, „an gewisse Typen der Stummfilmzeit“ erinnernd<sup>34</sup> – der künftige „Künstler“ deutet sich hier bereits an (auch in seiner Lächerlichkeit). Er trifft sich mit einem Mädchen;

– Odetta, Pietros jüngere Schwester, auch sie auf dem Heimweg von der Schule – ein Mädchen, fast pathologisch auf den Vater fixiert; sie trifft sich mit einem Jungen: „Das Gespräch zwischen Odetta und ihrem bartlosen Verehrer dreht sich um ein Fotoalbum, das Odetta [...] eifersüchtig festhält.“ Das Album ist leer „bis auf die erste Seite, auf der eine Photographie des Vaters eingeklebt ist“<sup>35</sup>;

– Lucia, die Mutter, eine „gelangweilte Frau“<sup>36</sup>; schließlich

– Emilia, das Dienstmädchen, ein „Mädchen ohne Alter [...]“: ein armes oberitalienisches Mädchen, eine in Apartheid lebende Weiße<sup>37</sup>. Emilia teilt der Hausherrin etwas mit, offensichtlich, daß angerichtet sei.

Während die Familie sich zum Essen versammelt, erscheint der Bote Angiolino, flatternd wie ein Vogel. Sein Name spielt ebenso auf seine Botenfunktion an, wie er – und das gilt auch in grotesker Verzerrung für seine Flatterbewegungen – auf den biblischen Verkündigungengel verweist. Er bringt ein Telegramm, das Emilia in Empfang nimmt und dem am Kopfende des Mittagstisches sitzenden Paolo übergibt. Paolo öffnet das Telegramm, auf dem wir „Ar-

---

<sup>31</sup> P. P. Pasolini, *Teorema oder die nackten Füße*. Aus dem Italienischen von H. Riedt. München 1983, 11.

<sup>32</sup> Ebd. 12.

<sup>33</sup> Ebd. 13.

<sup>34</sup> Ebd.

<sup>35</sup> Ebd.

<sup>36</sup> Ebd.

<sup>37</sup> Ebd. 19.

rivo domani“, „Ankomme morgen“, lesen können. Wir erfahren nicht, wessen Ankunft hier angezeigt wird.

Soweit die Aufstellung der Axiome, die Festlegung der Versuchsanordnung in der „Schwarz-Weiß-Ouvertüre“ des Films. Die vierköpfige Familie Paolos ist auch die exemplarische Kleinfamilie der Freudianischen Psychoanalyse. Wer der erwartete „Gast“ ist, bleibt offen – das Geheimnis wird auch später nicht gelüftet; doch deutet sich die „Gottheit“ des Gastes bereits in dem Bezug Angiolinos auf den biblischen Engel der Verkündigung an.

Was folgt, ist, wieder in Farbe, die eigentliche filmische Erzählung, zweiteilig angelegt – Teil I enthält die Durchführung des „Theorems“, das Experiment; in Teil II schließen sich dem die „Korollarien“, die „Folgesätze“, an.

#### IV.

Teil I des Films – ihm entspricht der *Erste Teil* des „Romans“, Kapitel 6–28. Eine erste kurze Sequenz zeigt uns den „Gast“ im Kreise einer Gesellschaft, zunächst eher zufällig, mitten unter den anderen Gästen, im Bildhintergrund, durch eine geöffnete Tür. Wir sehen, in einer Großaufnahme Lucias, die Faszination, die von ihm ausgeht und die sich in Lucias Gesicht spiegelt; die letzte Einstellung der Sequenz schließlich zeigt ihn selbst in einer Nahaufnahme. Der „Roman“ hebt vor allem seine Schönheit hervor: „eine Schönheit so einzigartig, daß ihr Kontrast zu allen übrigen schon fast ein Skandal ist“<sup>38</sup>. Im *Anhang* des „Romans“ bezieht Pasolini die Erscheinung des „Gastes“ auf eine Stelle aus den *Poésies* Rimbauds, ein Verweis, der für den Film insofern von Bedeutung ist, als Rimbauds *Poésies* die Lektüre des „Gastes“ in den folgenden Sequenzen darstellen:

Le jeune homme, dont l'oeil est brillant, la peau brune, / Le beau corps de vingt ans qui devrait aller nu, / Et qu'eût, le front cerclé de cuivre, sous la lune / Adoré, dans la Perse, un Génie inconnu, / Impétueux avec des douceurs virginales / Et noires, fier de ses premiers entêtements, / Pareils aux jeunes mers.<sup>39</sup>

Der „Gast“ als geheimnisvolle numinose Erscheinung, als göttlicher Jüngling, der mit seiner Schönheit alle, die mit ihm in Berührung kommen, in seinen Bann schlägt. Die folgenden zehn Sequenzen zeigen, wie alle Mitglieder der Familie diesem Bann erliegen, sich dem „Gast“ hingeben, sich von ihm verführen lassen – Emilia, Pietro, Lucia, Odetta, Paolo.

In dem Motiv der Begegnung zwischen Gott und Mensch im sexuellen Akt –

<sup>38</sup> Ebd. 23.

<sup>39</sup> Ebd. 187.

in Pasolinis *Teorema* wurde zum ersten Mal in der Filmgeschichte „auf der Leinwand ein vollständiger männlicher Akt [...] gezeigt, ohne daß es sich um einen Pornofilm handelte“<sup>40</sup> –, in diesem Motiv vereinigen sich christliche und antike Vorstellungen. Christliche Vorstellungen: Pasolinis sehr persönliches (aber dabei durchaus an bestimmte Strömungen der christlichen Mystik anknüpfendes) „erotisch-ästhetisches“, „erotisch-häretisches“ Christentum, um noch einmal Santato zu zitieren, seine Faszination von Christus als dem „Diofanciullo“<sup>41</sup>; antike Vorstellungen: die Idee des göttlichen Eros – Pasolini hatte sich wiederholt mit Platon auseinandergesetzt, zuletzt während seiner Krankheit des Jahres 1966, im Zusammenhang der Konzeption seiner Dramen, einschließlich des Entwurfes zu *Teorema*. Aber auch schon die *Comizi d'amore* des Jahres 1963, filmische Reportagen über das Verhältnis der Italiener zu Liebe und Sexualität, verweisen (nicht nur) in ihrem Titel auf Platons *Symposion*.

Die erotisch-sexuellen Annäherungen zwischen den fünf Mitgliedern der Familie und dem „Gast“ vollziehen sich in sehr unterschiedlicher Weise – ich kann hier nicht im Detail auf sie eingehen. Emilia wird vom Anblick des „Gastes“ gleichsam „tödlich“ getroffen – sie reißt den Gasschlauch des Herdes in der Küche heraus, um sich zu töten, der „Gast“ kann sie im letzten Augenblick retten; sie gibt sich ihm mit der „Reinheit“ und „Demut eines Tieres“ hin, und „der Junge [...] erfüllt ihren Wunsch, von ihm besessen zu werden“<sup>42</sup>. Pietro entdeckt nicht nur seine Homosexualität, sondern auch seine künstlerische Begabung; in der Begegnung mit dem „Gast“ wird er zum selbstbewußten jungen Mann. Lucias Annäherung an den „Gast“ hat durchaus fetischistische Züge – sie findet im Gartenhaus, auf dem Boden zerstreut, den Rimbaud-Band (!), die Hose des Gastes – mit geöffnetem Latz – und seinen Slip, und sie beginnt unwillkürlich, sich selbst auszuziehen; der „Gast“ erscheint ihr im Gegenlicht, wie von einem Nimbus umgeben. Paolo, durch den „Gast“ (und den Anblick des in den Armen des „Gastes“ schlafenden Pietro) in seinem Selbstbewußtsein zutiefst irritiert, fällt in Krankheit – Pasolini bezieht diese „schmerzhaft“ Begegnung Paolos mit dem „Gast“ im *Anhang* des Romans auf Gen 32, die Begegnung Jakobs und sein „Ringeln“ mit dem Engel bzw. Gott. Der „Gast“ liest dem Kranken aus Tolstojs *Tod des Iwan Iljtsch* vor: „Aber just bei dieser peinlichen Verrichtung wurde Iwan Iljtsch Trost zuteil. Um den Nachtopf fortzutragen, kam immer der Hausknecht Gerassim. Gerassim war ein reinlicher, frischer Bauernbursche.“<sup>43</sup> Der „Gast“ und Tolstojs Gerassim verschmelzen für Paolo zu

<sup>40</sup> E. Siciliano, Pasolini, Leben und Werk. Aus dem Italienischen von Ch. Galliani. Weinheim 1980, 404.

<sup>41</sup> Santato (s. Anm. 7) 118.

<sup>42</sup> *Teorema* (s. Anm. 31) 29.

<sup>43</sup> Ebd. 61.



einer Person. Es sind die Berührungen des „Gastes“, die Paolo von seiner Krankheit heilen. Die vaterfixierte Odetta erlebt in der Krankheit des Vaters zum erstenmal dessen Schwäche – die „Realität des mächtigen, unsterblichen Vaters“<sup>44</sup> bricht für sie zusammen. Sie entdeckt mit ihrem Fotoapparat, der bisher ausschließlich auf den Vater gerichtet war, den Gast – und erfährt zum ersten Mal die Liebe eines Mannes. Schließlich gibt auch Paolo sich dem „Gast“ hin.

Erzählt werden diese Begegnungen in einer ebenso schlichten wie strengen filmischen Sprache. Figuren, Gesichter, Gegenstände werden von der Kamera in der Regel frontal erfaßt – eine quasi „sakrale“ Bildersprache; alles Spektakuläre – ungewöhnliche Kamerabewegungen oder Schnitte – wird vermieden. Eine besondere Bedeutung kommt den Großaufnahmen – die Blicke der von der Schönheit des „Gastes“ faszinierten und irritierten Figuren – und den Detailaufnahmen mit den „heilenden“ Händen des „Gastes“ zu. Interpoliert sind in die einzelnen Bildfolgen, wie bereits angedeutet, die metaphorischen Bilder der Wüste, die bereits in der „Schwarz-Weiß-Ouvertüre“ zu sehen waren.

Ein Bild der Wüste schließt auch die Serie der „Begegnungen“ zwischen dem „Gast“ und den Familienmitgliedern ab. Dazu ertönt aus dem Off eine Passage aus Jer 20, eine Passage, deren Metaphorik (Stichwort: „Verführung“) hier ganz wörtlich genommen wird:

Du hast mich verführt, Gott. Ich habe mich verführen lassen. Du hast mich vergewaltigt. Du bist Sieger geblieben. Ich bin ein Gegenstand des Hohns geworden. Jeder treibt seinen Spott mit mir. Ja, ich habe gefühlt, wie sie mich verleumden, den Terror um mich herum. „Verratet ihn“ und „Wir werden ihn verraten“. Alle meine Freunde lauerten auf meinen Sturz: „Vielleicht wird er sich verführen lassen. Wann werden wir ihn in die Hand bekommen und unsere Rache an ihm nehmen?“

So lautet der vom biblischen Text leicht abweichende Filmtext in seiner deutsch synchronisierten Fassung: die Verführung durch den epiphanen Gott als ein die Figuren zutiefst erschütterndes Ereignis. Im „Roman“ (*Erster Teil*, Kapitel 27) entspricht dieser „Wüsten-Sequenz“ eine Meditation über Israel in der Wüste: In der Wüste, die „immer ein und dieselbe geblieben“ ist<sup>45</sup> – „Ihr Ursprung war in ihr selbst, ihr Fortbestand war in ihr selbst, ihr Ende war in ihr selbst“<sup>46</sup> –, erfährt Israel Gott in seiner „Einzigartigkeit“<sup>47</sup>.

Es folgt eine Teil I des Films abschließende Sequenz: ein zweiter Auftritt An-

<sup>44</sup> Ebd. 66.

<sup>45</sup> Ebd. 81.

<sup>46</sup> Ebd.

<sup>47</sup> Ebd. 82.

giolinos, der wieder, herbeiflatternd, ein Telegramm bringt, das Emilia ihrerseits, wiederum angesichts der zur gemeinsamen Mahlzeit versammelten Familie (die Szene korrespondiert exakt der am Ende der „Schwarz-Weiß-Ouvertüre“), seinem Empfänger, diesmal dem „Gast“, übergibt: „Der sagt mit lauter Stimme, was es enthält: ‚Ich muß morgen fort‘.“<sup>48</sup>

## V.

Die Begegnung der einzelnen Familienmitglieder mit dem „Gast“ hat kathartische Züge – sie alle gehen aus dieser Begegnung verändert hervor. Zwischen Teil I und Teil II des Filmes sind fünf kurze Sequenzen eingefügt, die die fünf Familienmitglieder noch einmal, am Ort der „Verführung“, zusammen mit dem „Gast“, zeigen. Dazu ertönen aus dem Off kurze Monologe der einzelnen Familienmitglieder – mit Ausnahme Emilias –, Monologe, in denen sie die kathartische Wirkung der Begegnung mit dem „Gast“ ebenso festhalten wie ihre Erschütterung durch seinen unerwarteten Abschied. Diesen fünf Sequenzen entsprechen im „Roman“ fünf lyrische Reflexionen, zusammengefaßt unter der Überschrift *Anhang. Zum ersten Teil*. Im folgenden Abbiaviaturen der Filmtexte in der deutsch synchronisierten Fassung des Films:

- *Pietro, der künftige Künstler*: „Du hast mich verändert. [...] Ich muß auf den Grund kommen von diesem anderen Leben, das du mir offenbart hast“;
- *Lucia*: „Jetzt wird mir klar, daß ich nie ein Interesse gehabt habe für irgend etwas. [...] Ich kann nicht verstehen, wie ich eine solche Leere habe leben können. Und doch habe ich gelebt. [...] Du hast meinem Leben diese grausame Gleichgültigkeit genommen. [...] Was du selber mir gegeben hast, die Liebe, in meinem leeren Leben, sie zerstörst du [...]“;
- *Odetta*: „Du kennst mich. Durch dich bin ich ein normales Mädchen geworden. [...] Früher habe ich nicht gewußt, was Männer sind. Ich habe immer nur Angst vor ihnen gehabt. [...] Der Schmerz, daß du mich verläßt, wird in mir einen Rückfall verursachen. [...] ich werde nicht mehr leben können“;
- *Paolo*: „Du bist sicher hierhergekommen, um zu zerstören. Die Zerstörung, die du in mir verursacht hast, hätte nicht vollkommener sein können. Du hast einfach die Vorstellung zerstört, die ich immer von mir gehabt habe. [...] Jetzt sehe ich überhaupt nichts mehr, das mich in meiner Identität mit mir wiederherstellen könnte. Was soll ich jetzt anfangen? Ich habe das Gefühl, ich bin für diese Gesellschaft gestorben. Ein vollständiger Verlust meiner selbst. Aber wie soll ein Mensch so leben, der gewohnt ist an Ordnung, an einen Zeitplan und, v. a., an Besitz?“

Pasolini hat die Begegnung des „Gastes“ mit den Familienmitgliedern in seiner „Verteidigung“ des Filmes vor Gericht als Konfrontation „entfremdeter“, „unauthentischer“ Individuen mit dem „Authentischen“ gedeutet: „In der heutigen Welt lebt das Individuum, ein Opfer der Entfremdung, mit einer falschen Vorstellung seiner selbst, unauthentisch.“<sup>49</sup> Die Faszination der einzelnen Familienmitglieder von der physischen Schönheit des „Gastes“, der erotischen Ausstrahlung seines Körpers, ist ihre Faszination von einer Authentizität, mit der sie sich unvermittelt konfrontiert sehen und in der sie „Gott“ erfahren. Sprachliche Kommunikation ist für Pasolini die Kommunikation der bürgerlichen Gesellschaft; sie ist für ihn stets nur mittelbare Kommunikation. Zwischen den einzelnen Figuren und dem „Gast“ gibt es daher keinen Dialog außer dem „Dialog“ ihrer Körper: „Das Verhältnis von Authentischem und Unauthentischem liegt außerhalb der sprachlichen Kommunikation: In der Tat *spricht* der Gast nicht mit den anderen Personen des Films, er hat vielmehr mit allen ein Liebesverhältnis.“<sup>50</sup>

Es ist die zutiefst irritierende Erfahrung des „Authentischen“, die Pietro, Lucia, Odetta und Paolo in ihren Monologen artikulieren. Die Erfahrung des „Authentischen“ hat sie in eine Identitätskrise gestürzt. Es bleibt die Frage, wie sie aus dieser Krise hervorgehen werden. Daß sie diese Krise in Monologen äußern, daß sie sich dabei der verbalen Sprache, der „sprachlichen Kommunikation“ bedienen, macht bereits deutlich, daß sie letztlich „nicht in der Lage“ sind, „die Authentizität, die ihnen zuteil geworden ist, zu verstehen“<sup>51</sup>. Anders Emilia; ihr ist in dieser Serie kurzer Sequenzen als einziger der fünf Figuren kein Monolog zugeordnet. Als der „Gast“ das Haus verläßt, tragen Emilia und der „Gast“, in stummem Einverständnis, gemeinsam den Koffer zum Taxi... Im „Roman“ hat der entsprechende Abschnitt die Überschrift *Einverständnis zwischen dem Unterproletariat und Gott*. Wer in diesem Abschnitt „spricht“, ist nicht Emilia, sondern der „Gast“:

Du lebst völlig in der Gegenwart. / Wie die Vögel des Himmels und die Lilien auf dem Feld / denkst du nicht an morgen. [...] Kein einziges Wort haben wir gewechselt, fast als hätten / nur die andern ein Bewußtsein, du aber nicht. / Und dennoch, arme Emilia, / du Mädchen von geringem Wert, / Ausgestoßene, Entrechtete der Welt, / du hast ein Bewußtsein. / Ein Bewußtsein ohne Worte. / Also auch ohne Geschwätz. / [...] geheimnisvolles Einverständnis zwischen uns beiden.<sup>52</sup>

<sup>49</sup> Zit. nach Schweitzer (s. Anm. 3) 101.

<sup>50</sup> Ebd.

<sup>51</sup> Ebd.

<sup>52</sup> Teorema (s. Anm. 31) 101f.

Anders als die Vertreter der bürgerlichen Gesellschaft, hat Emilia, die Frau aus dem „Volk“, bäuerlicher Herkunft, das „Authentische“ in der Erscheinung des „Gastes“, intuitiv, erfaßt.

## VI.

Teil II des Films besteht aus den fünf „Korollarien“, „Folgesätzen“, des „Theorems“, verteilt auf 17 Sequenzen unterschiedlicher Länge, denen im „Roman“ die 19 Kapitel des *Zweiten Teils* entsprechen. Fünf „Korollarien“, die zeigen, wie die fünf Figuren die Begegnung mit dem „Authentischen“, mit dem Göttlichen bewältigen, welche Konsequenzen sie aus dieser Begegnung ziehen.

Drei der fünf Figuren, Odetta, Pietro und Lucia, sind letztlich nicht in der Lage, die Krise, in die die Begegnung mit dem „Gast“ sie gestürzt hat, zu überwinden. Die Berührung mit dem Göttlichen hat sie zerstört:

Odetta versucht vergeblich, das Erlebte festzuhalten – sie mißt im Garten mit einem Metermaß die Entfernung zwischen den Stellen, wo sie, der „Gast“ und Paolo während der Rekonvaleszenz des Vaters gesessen sind; sie betrachtet wieder und wieder die Fotos des „Gastes“, die sie aufgenommen hat; sie schließt die – leere – Hand zur Faust zusammen, als ob sie etwas festhielte, das sie nicht hergeben will, und verfällt schließlich in starre Bewegungslosigkeit. Die Familie läßt sie, nachdem der Hausarzt sich für „nicht zuständig“ erklärt hat, in eine Anstalt bringen.

Der „Künstler“ Pietro zerbricht an den Ansprüchen, die er an sich selbst stellt und denen seine letztlich doch mittelmäßige Begabung nicht standhält. Um seine Unfähigkeit (Selbstkommentar: „Was für ein Mist!“) zu „verschleiern“, wird er zum „Avantgardisten“, der auf „neue Techniken“ setzt:

Man muß versuchen, neue Techniken zu erfinden, die nicht durchschaubar sind [...] Man muß eine eigene Welt schaffen, mit der keine Vergleiche möglich sind, für die es bisher noch keine gültigen Maßstäbe gibt, die genau so neu sein müssen wie die Technik. Keiner soll erkennen, daß der Künstler nichts wert ist. [...] Keiner darf ihm in die Karten schauen und sehen, wie harmlos er ist. Alles muß so aussehen, als wenn er vollkommen wäre.

So heißt es im deutsch synchronisierten Text des Films. Pietro „vollendet“ ein monochrom blaues Bild, indem er es beißt; er „malt“ andere Bilder, indem er blind, mit verbundenen Augen, nach Farben greift und eine Leinwand bekleckst.

[In Pietros „Korollar“ wird Pasolinis kritische Sicht der künstlerischen Avantgarde sichtbar, deren Protesthaltung er ebenso verabscheut wie die der 68er-Generation, der er, eingeschoben zwischen die Pietro-Kapitel 9 und 11, im „Roman“ einen längeren lyrischen Abschnitt widmet:

Schlaaffe Halbwüchsige mit Sioux-Umhang [...], die vernarrt sind in die / Brandenburgischen Konzerte, als hätten sie damit eine antibürgerliche / Formel entdeckt, um zornige Blicke zu schleudern; / mäßig-mürrische Demokraten, überzeugt, daß nur die wahre / Demokratie die falsche zerstört; anarchistisch blonde / Jungen, die treuherzig das Dynamit / mit ihrem guten Sperma verwechseln (und als / Störenfriede haufenweis mit großen Gitarren durch Straßen / ziehn, die falsch wie Kulissen sind); Pierrots der Hochschulen, die / das Auditorium Maximum besetzen und die Macht fordern, / statt ein für allemal darauf zu verzichten.<sup>53</sup>

Die Protesthaltung der künstlerischen „Avantgarde“ und der 68er-Bewegung ist für Pasolini letztlich nur ein Generationenkonflikt innerhalb der bürgerlichen Klasse; das „Volk“ – im Sinne seiner „Utopie“ – haben weder die einen noch die anderen begriffen:

Die jungen Extremisten, die Marx überrunden und sich / auf dem Flohmarkt kleiden, sie brüllen nur / wie Generäle und Baumeister gegen Generäle und Baumeister. / Das ist ein Kampf im eigenen Lager. / Wer wahrhaftig an Auszehrung stürbe, / in der Tracht eines Muschiks und noch nicht sechzehn, / hätte vielleicht als einziger recht. / Die andern bringen sich gegenseitig um.<sup>54</sup>

Lucia schließlich: Sie versucht krampfhaft, die Begegnung mit dem „Gast“ zu wiederholen, indem sie sich, mit ihrem Wagen ziellos die Vorstädte Mailands durchquerend, wahllos jungen Männern, die sie als „Anhalter“ mitnimmt, hingibt. Daß es ihr tatsächlich um eine Wiederholung der „Verführung“ durch den „Gast“ geht, zeigt ihr fetischistischer Blick, der in deutlicher Parallele zur entsprechenden Szene im Ersten Teil des Films, Hose und Unterhose des Studenten abtastet, dem sie als erstem auf sein Zimmer folgt. Befriedigung verschaffen ihr diese Abenteuer nicht – die bürgerlich-„katholischen“ Moralvorstellungen, die sie verinnerlicht hat, lassen dies nicht zu. Schon beim Anblick der Heiligenfiguren am Straßenrand wird sie von Entsetzen gepackt.

Filmisch unterscheiden sich diese Sequenzen in einem Punkt von denen des Ersten Teils: Unruhige Bewegungen der Kamera machen die innere Unruhe, die Verstörtheit der drei Figuren deutlich. Auch in diesem Teil des Filmes gibt es immer wieder Interpolationen von Bildern der Wüste, am signifikantesten in Lucias „Korollar“, unmittelbar vor und nach ihrer Hingabe an ihren ersten Liebhaber, den Studenten.

---

<sup>53</sup> Ebd. 139f.

<sup>54</sup> Ebd. 141.

Anders als Odetta, Pietro und Lucia – es war bereits beim Abschied des „Gastes“ deutlich geworden –, kann Emilia auf die Erfahrung des „Authentischen“, der Berührung mit dem Göttlichen, adäquat reagieren. Ihr „Korollar“ wird in Form einer Parallelmontage alternierend mit den „Korollarien“ der anderen Figuren gezeigt. Emilia packt wortlos ihre Koffer und kehrt dorthin zurück, wo sie hergekommen ist, in ihre bäuerliche „Heimat“. Sie betritt das Gehöft, stellt den Koffer ab, setzt sich vor einem der Gebäude nieder, bleibt sitzen. Kinder und alte Leute beobachten sie und erkennen in ihr die „Heilige“, opfern ihr Kerzen; sie wird zum Ziel volkstümlicher Wallfahrten, heilt ein an Pusteln erkranktes Kind, verweigert die Nahrung, die man ihr bringt, und verlangt stattdessen Brennesseln, die die Kinder für sie pflücken und kochen; sie erfährt das Wunder der Levitation. Zuletzt verläßt sie, zusammen mit einer alten Frau, das Dorf und begibt sich an den Rand der Stadt, steigt in eine Baugrube hinab; dort legt sie sich nieder und läßt sich von der Alten mit Erde bedecken, bis nur noch ihre Augen sichtbar sind, und beginnt zu weinen. Sie schickt die Alte weg:

Hab keine Angst. Ich bin nicht hergekommen zum Sterben, sondern zum Weinen. Meine Tränen sind nicht Tränen des Schmerzes. Nein. Sie werden eine Quelle sein. Aber nicht eine Quelle des Schmerzes. Geh. Geh jetzt weg. Geh.

Die Alte geht; langsam füllt sich die Baugrube mit den Tränen Emilias. Bauarbeiter führen einen bei einem Arbeitsunfall Verletzten vorbei; durch die Berührung mit dem Wasser des Tränensees wird er geheilt.

Emilias Reaktion auf die Begegnung mit dem „Authentischen“, die Erfahrung des Göttlichen ist Regression: Rückkehr in die „Heimat“, in die bäuerliche Welt mit ihrer tief verwurzelten Religiosität, und weiter: „befruchtende, selbstopferwillige Rückkehr zur Erde“<sup>55</sup>, der „terra mater“. Es ist Pasolinis „regressive Utopie“ des „Volkes“, die hier bildliche Gestalt gewinnt. Daß sich die letzte Szene Emilias nicht in der dörflichen „Heimat“, sondern am Rande (!) der Stadt ereignet, macht deutlich, daß auch die Hoffnung der Städte bei diesem „Volk“ liegt.

## VII.

Das „Volk“ als einziger Hoffnungsträger in einer „heillosen“ Gegenwart – ist das Pasolinis Antwort auf die in seinem „Theorem“ gestellte Frage nach der Zukunft der bürgerlichen Gesellschaft? Der Film legt diese Auffassung nahe. Im Roman folgt auf das letzte Emilia gewidmete Kapitel eine erste „Reportage“ (Teil II, Kapitel 15). Ein Reporter stellt Fragen; Fragen, die die Möglichkeit

<sup>55</sup> Schütte (s. Anm. 4) 160.

einer „Rückkehr“ zu vorindustriellen Verhältnissen und ihrer „authentischen“ Religiosität problematisieren:

Während diese heilige Bauernmagd *sich retten kann*, und sei es in einem stillen Winkel der Geschichte, kann sich demgegenüber kein Bürgerhaus retten, weder als Individuum noch als Kollektiv? Als Individuum nicht, weil es keine Seele mehr hat, sondern nur noch ein Gewissen [...]; und als Kollektiv nicht, weil seine Geschichte spurlos zu Ende geht, indem sie sich wandelt von der Geschichte der ersten Industrien zur Geschichte der Vollindustrialisierung der Welt?<sup>56</sup>

Eine Frage von vielen. Antworten gibt es nicht.

Bleibt noch das „Korollar“ Paolos. Ihm gehören – neben Emilia – die letzten Sequenzen des Films. Paolo verläßt die Fabrik – eine Szene, die dem Beginn der „Schwarz-Weiß-Ouvertüre“ exakt korrespondiert; er stellt sich die Frage: „Was würde geschehen, wenn ich mich entscheide, mich von allem zu trennen, meine Fabrik den Arbeitern schenke?“ Es folgen Bilder, die Paolo in der Halle des Mailänder Bahnhofs zeigen; dort trifft er einen jungen Mann, der Blickkontakte mit ihm aufnimmt und ihm unmißverständlich bedeutet, ihm in die Bahnhofstoilette zu folgen. Aber anders als Lucia, versucht Paolo nicht, die Begegnung mit dem „Gast“ zu wiederholen. Er folgt dem jungen Mann nicht. Er nimmt ein kleines Mädchen, das ihm entgegenläuft, in die Arme und küßt es. Dann zieht er sich – langsam – aus und verläßt – nackt – den Bahnhof. Die Kamera verfolgt seine nackten Füße (*Teorema oder Die nackten Füße* ist der deutsche Titel des „Romans“), die, nach einem Schnitt, den Sand der Wüste durchschreiten. Die letzte Sequenz des Filmes, nach der Szene des Tränensees, zeigt Paolo nackt und schreiend durch die Wüste laufend. Sein Schrei verhallt in der Wüste.

Im „Roman“ geht dem letzten Kapitel – *Paolo in der Wüste* – eine zweite „Reportage“ voraus, die „Reportage“, mit der der Vorspann des Films einsetzt. Paolo hat die Fabrik tatsächlich den Arbeitern übereignet. Auch hier werden Fragen gestellt:

Wohin wird die Arbeiterklasse gebracht, wenn die Mitbestimmung über die Fabrik sich auf Schenkungen [...] gründet? [...] Wäre dann die Schenkung der Fabrik als öffentlicher Akt zumindest vom Gesichtspunkt der Arbeiter und Intellektuellen aus nicht ein historisches Verbrechen und als privater Akt eine altherkömmliche Lösung? [...] Ergibt sich daraus nicht die – freilich nicht sehr originelle – Hypothese, daß das Bür-

---

<sup>56</sup> Teorema (s. Anm. 31) 165.

gertum in keiner Weise, weder öffentlich, noch privat, seinem eigenen Schicksal ausweichen kann und daß *alles, was ein Bourgeois tut, immer nur falsch sein kann?*<sup>57</sup>

Und auch hier gibt es keine Antworten. Die Frage nach der Zukunft der bürgerlichen Gesellschaft, die Pasolini mit seinem „Theorem“ stellt, bleibt ohne Antwort – die Hypothese, wie Pasolini sie selbst eingeführt hat, ist durch den Beweis ad absurdum geführt worden. Was bleibt, ist der Schrei eines „Rufenden in der Wüste“:

Ein Schrei, der an diesem unbewohnten / Ort verkünden soll, *daß ich bin,* / oder, daß ich nicht nur bin, / *sondern auch weiß.* Ein Schrei, / bei dem man aus der Tiefe des Bangens / auch einen leisen Hauch von Hoffnung hört; / oder ein Schrei von Gewißheit, völlig absurd bei einem, / in dessen Innerm ungetrübte Verzweiflung widerhallt. / Doch eins ist sicher: Was mein Schrei / auch bedeuten mag, er soll jedes / mögliche Ende überdauern.<sup>58</sup>

---

<sup>57</sup> Ebd. 178.

<sup>58</sup> Ebd. 184.



## BIBEL UND TANZ MÖGLICHKEITEN DER CHOREOGRAPHISCHEN AUSEINANDERSETZUNG MIT DER BIBEL

KLAUS ZERINSCHKEK

### *I. Zur Aktualität des Themas*

In einer kürzlich erschienenen Rezension eines Ballettabends der Choreographin Doris Schaefer wurde ihr kurzer Pas des deux, den sie an den Beginn des Programms gestellt hatte, als Höhepunkt des Abends bezeichnet. Das Solistenpaar tanzte zu Arvo Pärts *Fratres für Violine und Klavier* eine Studie über das Adam-und-Eva-Motiv:

Ganz nah bleiben sie am Dialog der beiden Stimmen in Pärts Musik und entwickeln in ruhig fließenden Bildern die Geschichte ihres Paares. Von der anfänglichen, gleichsam natürlichen Zweisamkeit aus entdecken beide die eigene Identität, erleben Trennung und Einsamkeit. Und von dort wieder zurück zu einer höheren, komplexeren Gemeinschaft.<sup>1</sup>

Die Choreographin arbeitet mit Hilfe einer völlig „reduzierten, auf einfachste Grundelemente beschränkten Körpersprache und löst den Tanz aus allen formalen Zwängen und bietet dennoch eine erzählerische Präzision und Ausdruckskraft, die in solcher Dichte nicht oft zu finden ist“<sup>2</sup>.

Ein weiteres Beispiel kann für die Aktualität der Fragestellung angeführt werden. Das im Herbst 1994 an der Brooklyn-Academy stattgefundene „Next-Wave-Festival“ brachte unter dem Generalthema „Radikalismus“ unter anderem eine Retrospektive von Werken Martha Grahams, die zum Teil rekonstruiert und wieder ins Repertoire übernommen wurden.<sup>3</sup> Besonders interessant – und für meine Überlegungen im Rahmen der Bibel-Tanz-Relationen wichtig – war die Wiederaufführung einiger ihrer Tanzstücke aus den dreißiger Jahren, die als verloren galten. Damit versuchte eine Kompanie, die mit ihrem Repertoire kaum mehr als „modern“ und innovativ bezeichnet werden kann, die frühe, radikale Choreographin wiederzubeleben. Die Neuerungen im Tanz der letzten Jahrzehnte machen es schwer begreiflich, „worin Grahams tanzpolitische Radikalität bestanden haben

---

<sup>1</sup> J. Schloßmacher, Tanztheater der spirituellen Suche. Zum Tanztheater Regenbogen in Koblenz – Ein Porträt. In: ballett international / tanz aktuell (Januar 1995) 57.

<sup>2</sup> Ebd. 57.

<sup>3</sup> Vgl. zu Bericht und Diskussion des folgenden: A. Lepecki, Wie radikal ist zeitgenössischer Tanz? In: ballett international / tanz aktuell (Februar 1995) 48-51.

soll“<sup>4</sup>. Faszinierend bleibt, wie Grahams politischer Radikalismus Auslöser dafür war, Tanz und Bewegung zum bevorzugten künstlerischen Mittel einer sozialen Aufklärung zu machen. Werke wie *Lamentation*, *Chronicle*, *Deep Song* und *Steps in the Street* lösten in den dreißiger Jahren politische Proteste und Begeisterung in einem Maße aus, die heute kaum nachzuvollziehen sind. Aber die Graham-Mythologie bzw. -Rezeption hat sie heute ausschließlich zur Erfinderin einer neuen Tanztechnik stilisiert.<sup>5</sup>

Inwiefern diese politische Bedeutung von Martha Graham, ihre neue Technik, der Einsatz eines kraftvollen weiblichen Körpers und ihr gestisches Vokabular mehr als bloß „neu“ waren, ist aus der Reaktion des damaligen Publikums ersichtlich. Nicht nur Tanz und Choreographie wurden völlig verändert, sondern auch der soziale Kontext, aus dem sie genommen wurden. Ein Statement der Kritikerin Edna Ocko aus dem Jahre 1935 verdient Beachtung:

Sie hat eine Wissenschaft der modernen tänzerischen Bewegung entwickelt, die hervorragend geeignet scheint, den Körper zu einem verlässlichen Instrument des Ausdrucks zu formen. Und das unerbittliche Training macht diese Wissenschaft letztlich, zumindest in meinen Augen, zu einer ausgezeichneten Technik für revolutionären Tanz. [...] In ihr verkörpern sich dramatische Militanz und Mut. Ihre zartesten Momente vibrieren vor beherrschter Kraft. Kommt der Körper zum Stehen, scheint er unverrückbar. In der Bewegung ist der Körper kampflustig und herausfordernd. Mit diesem Rüstzeug kann man scheinbar gar nichts Sinnloses zuwege bringen. [...] Diese Technik hat Tänzer hervorgebracht, die sich entschieden zur militanten Arbeiterbewegung bekennen und deren Verdienste als Choreographen, Lehrer und Solisten gar nicht zu ermessen sind.<sup>6</sup>

Daraus ist ersichtlich, wie ein ganz wichtiger Teil von Grahams Schaffen vergessen, nicht beachtet und damit abgelehnt worden ist, nämlich ihr politisch-engagierter Tanz.

Interessant in diesem Zusammenhang ist eine weitere Möglichkeit der choreographischen Auseinandersetzung mit der „biblischen“ Vorlage, wenn man sie generell als Protest und Anklage begreift und ihr soziales Engagement besonders betont. Und auch hier zeigte das erwähnte Festival interessante Einblicke: Wie neben einer Neubewertung einer einseitigen Rezeption – nämlich der Mißachtung von Grahams Protesthaltung – ebenso eine zeitgenössische Variante bestimmter Formen des Engagements nicht – zumindest nicht von einem Teil der Kritik – akzeptiert wird. Wie die Reduktion und Rezeption auf rein formale Aspekte Cho-

<sup>4</sup> Ebd. 49.

<sup>5</sup> Auch in Interviews rund um das Festival fand Lepecki diese Art der Rezeption, die rein formale Aspekte in der Arbeit von Martha Graham hervorhob und die inhaltliche Sprengkraft ignorierte.

<sup>6</sup> Erschienen in „New Theater“; zit. nach ebd.

reographien, die sich mit aktuellen Problemfeldern auseinandersetzen, Gefahr laufen, nicht oder nur teilweise adäquat aufgenommen zu werden. Tänze wie Bill T. Jones' AIDS-Stück *Still/Here* und die Arbeiten von Pina Bausch – beispielsweise ihr Werk *Nelken*, in dem Gewalt in allen möglichen Varianten thematisiert wird – sind Beispiele dafür; die Diskussion im Rahmen, dieses Festivals machte das sichtbar.<sup>7</sup> Auch die Werke von Bill T. Jones und Pina Bausch sind in den Bereich Bibel und Tanz einzuordnen, wie ich es weiter unten aufzeigen werde.

## II. Bibel als Inspirationsquelle für den Tanz

Die Geschichte des Tanzes im 20. Jahrhundert belegt, daß viele TänzerInnen und ChoreographInnen die Bibel als ihre Inspirationsquelle benutzt haben; angefangen von der Schöpfungsgeschichte (José Limons *The Exiles*, John Butlers *After Eden* und Martha Grahams *Embattled Garden*) über einzelnen Figuren (z.B. Salome, Judith, David und Goliath, Job), Parabeln und Berichten (z.B. *Der verlorene Sohn*, *Joseph in Ägypten*) bis zu Choreographien nach Psalmen (Jiri Kilians *Psalm Symphony*) und der Passionsgeschichte des Neuen Testaments (John Neumeiers *Skizzen zur Matthäus-Passion*). Das umfangreiche Repertoire von „Bibel und Tanz“, das in vielen Ländern zu finden ist und durch viele Jahrhunderte hindurch praktiziert wurde, gibt auch – wie Giora Manor<sup>8</sup> es ausdrückt – einen Überblick über die dramatischen Inhalte, die mit Hilfe des Tanzes ausgedrückt werden können.

Die Frage, warum die Bibel eine so reiche Quelle der Inspiration geworden ist, abgesehen davon, daß sie viele „gute Geschichten“ bietet, ist in der Art und Weise zu sehen, wie das Alte Testament abstrakte Ideen in konkreten, dramatischen Situationen ausdrückt; moralische oder philosophische Probleme werden – ohne didaktisch zu sein – in Erzählungen und Parabeln dargestellt – ein Grund, warum nach Meinung von Helmut Scheier<sup>9</sup> biblische Themen sich so gut für die choreographische Arbeit eignen. Bevor nun anhand von einigen Beispielen die verschiedenen Möglichkeiten der Umsetzung biblischer Stoffe und Motive in den Tanz beleuchtet werden, soll kurz ein methodischer Zugang zum Verhältnis von Theologie bzw. Religion und Kunst vorgestellt werden, der es erleichtert, die vielen Möglichkeiten der Beschäftigung mit dem Thema *Bibel und Kunst* im allgemeinen zu strukturieren. Tillichs Ausführungen wende ich in der Folge auf das Teil-

<sup>7</sup> Vgl. J. Schmidt, Nachdenken über Alter und Tod. Bill T. Jones' AIDS-Stück *Still/Here* und Edouard Locks 2 auf Europatournee. In: ballett international / tanz aktuell (Juli 1995) 32-35.

<sup>8</sup> G. Manor, *The Gospel According to Dance. Choreography and the Bible from Ballett to Modern*. New York 1980, 151.

<sup>9</sup> H. Scheier, *Old Testament Materials for Ballett and Modern Dance*. In: *International Seminar on the Bible in Dance*. Jerusalem, August 5-9, 1979, 2ff.

gebiet *Bibel und Tanz* an, damit soll auch verständlich werden, warum sich immer wieder ChoreographInnen mit der Bibel auseinandergesetzt haben.<sup>10</sup>

Der Theologe Paul Tillich hat sich in verschiedenen Arbeiten mit den Beziehungen zwischen Theologie und Kunst auseinandergesetzt und in seinem Aufsatz *Existentialist Aspects of Modern Art*<sup>11</sup> diese Form der Beziehungen diskutiert. Tillich unterscheidet zunächst zwischen Religion im weiteren Sinn – Fragen, die allgemeinemenschliche Probleme betreffen, den Sinn des Lebens, Entfremdung, Fragen über Leben und Tod aufzeigen usw. – und Religion im engeren Sinn, wo in erster Linie religiöse Bräuche, religiöse Symbole, Fragen des Ritus, der Regeln und Vorschriften bezüglich der Einhaltung von Geboten usw. behandelt werden. Religion im weiteren Sinn wird mit Hilfe stilistisch-formaler Mittel dargestellt; Religion im engeren Sinn hingegen durch Stoff, Thema, Motiv und Inhalt. Auf diesen Überlegungen aufbauend, konnte Tillich vier Kategorien für die Beziehung zwischen Religion und Bildender Kunst festlegen:

(1) Beziehungen zwischen Religion und Bildender Kunst, die weder formal „existentielle“ Fragen behandeln noch inhaltlich religiöse Fragen umfassen.

(2) Die zweite Kategorie von Beziehungen würde religiöse Elemente im formalen Bereich umfassen, jedoch keinen religiösen Stoff aufweisen (Tillich führt als Beispiel Picassos „Guernica“ an).

(3) In der dritten Kategorie findet Tillich jene Beziehungen, die keine „religiöse“ formale Auseinandersetzung erkennen lassen, dafür aber religiöse Inhalte haben (Raffaels „Madonna mit Kind“ oder seine „Kreuzigung“ wären hier typische Beispiele: Die Symbole und Inhalte sind zweifellos religiös, jedoch so harmonisch ausgeführt und ästhetisch gelungen, daß der religiöse Inhalt unwichtig wird und dadurch die Bilder ihren religiösen Bezug völlig verlieren, „dangerous irreligious“ werden, wie Tillich es bezeichnet).

(4) Der vierten Kategorie rechnet Tillich solche Erscheinungen zu, die sowohl formal als auch inhaltlich religiöse Aspekte darstellen (Grünewalds „Kreuzigung“ am Isenheimer Altar). So zeitgebunden diese Überlegungen auch sind, bieten sie trotzdem brauchbare Hilfe, wenn man sie im Zusammenhang Bibel/Tanz reflektiert, speziell im „modernen“ Tanz seit Beginn des 20. Jahrhunderts.

Während die erste Kategorie für meine Fragestellung kaum von Bedeutung ist (viele Studentenarbeiten des Cunningham-Genres<sup>12</sup> lassen sich hier zuordnen),

<sup>10</sup> Siehe eine genaue Diskussion von Tillichs Kategorien bei D. Adams – J. Rock, *Biblical Criteria in Modern Dance As a Prophetic Form*. Richmond 1979, 1-15. Ebenso finden sich diese Thesen in einem größeren Zusammenhang (u. a. zeitgenössisches Musiktheater, Performance) behandelt in: K. Zerinschek, *Die Bibel und das moderne Musiktheater*. In: *Die Bibel im Verständnis der Gegenwartsliteratur*. Hg. v. J. Holzner u. U. Zeilinger. St. Pölten 1988, 89-98.

<sup>11</sup> Vgl. Adams – Rock, *Biblical Criteria* (s. Anm. 10) 3f.

<sup>12</sup> Vgl. ebd. 13ff; Zerinschek, *Musiktheater* (s. Anm. 10) 95ff.

wird die zweite Kategorie, charakterisiert durch religiöse Form und nicht-religiösen Inhalt, als interessantester und ergiebigster Bereich zu diskutieren sein; Kurt Joos' *Der grüne Tisch*, Paul Taylors *Cloven Kingdom* und *Esplanade*, José Limóns *The Moor's Pavane* und Twyla Tharps *Sue's Leg* wären hier unter anderen zu nennen.

Im dritten Bereich sind viele sogenannte „religiöse Tänze“ zu finden. Zahlreiche Werke wurden geschaffen, die die Bibel einfach als Stoffquelle benutzten, die Geschichten bebilderten und das biblische Material in Szene setzten: Der dramatische Zusammenhang wird verwendet und in der Art des romantischen Aktionsballetts (ballett d'action) entwickelt. Es werden höchstens einige psychologische Momente in der Personengestaltung der Figuren herausgearbeitet.

Beispiele dafür wären Serge Lifars *David triomphant*, ein Werk, das schematisch die Erzählung wiedergibt, ohne weder in thematischer noch in choreographischer Hinsicht das Werk auszudeuten, ähnlich Ninette de Valois' *Job, A Masque for Dancing*: ein Ballett, bestehend aus einer Serie von lebenden Bildern, die auf Gemälde von William Blake zurückgehen und durch die Musik von Ralph Vaughan Williams besonders akzentuiert werden. George Balanchins *Prodigal Son* (nach der Parabel vom *Verlorenen Sohn*), ein Werk, das heute noch einige Kompanien im Repertoire haben und das vor allem ein gutes Repräsentationsstück für Startänzer ist, gehört auch hierher. Eigenartigerweise sind auch in Martha Graham's Werk, das viele Bibelzitate verwendet und biblische Themen aufgreift, kaum wirklich Affinitäten mit der Bibel und diesem Themenkreis zu finden.

Weiters wird die Bibel – und hier ist Tillichs vierte Kategorie am Platz – als Inspirationsquelle verwendet, um sich choreographisch mit der Vorlage auseinanderzusetzen, das heißt den Text aufzubrechen und zu versuchen, existentielle Fragen zu erörtern, die dann in der Folge eine neue Bewegungssprache hervorbringen: Sara-Levi-Tanai (*Psalms of David*, 1964), John Butler (*After Eden*, 1966), Ruth St. Denis und Ted Shawn, aber auch der deutsche expressionistische Tänzer Harald Kreutzberg (*Tänze vor Gott*) wären hier zu nennen.

José Limóns Choreographie *There is a Time (Variation on a Theme)*, eine Adaption biblischen Materials, das auf das Buch Kohelet 3ff (Ecclesiastes) zurückgeht, soll genauer untersucht werden<sup>13</sup>, weil hier Tillichs Überlegungen – wie er sie in der vierten Kategorie aufzeigt – exemplarisch ausgeführt werden. Limón schuf das Werk 1956 für das Festival amerikanischer Musik. In diesem Ballett wird keine Geschichte erzählt, sondern Meditationen über die Verse aus der Bibel werden tänzerisch gestaltet:

<sup>13</sup> Manor, Gospel (s. Anm. 8) 51.

Alles hat seine Stunde. Für jedes Geschehen unter dem Himmel gibt es eine bestimmte Zeit: eine Zeit zum Gebären / eine Zeit zum Sterben, / eine Zeit zum Pflanzen / und eine Zeit zum Abernten der Pflanzen, / eine Zeit zum Töten / und eine Zeit zum Heilen / [...] eine Zeit zum Weinen / und eine Zeit zum Lachen, / eine Zeit für die Klage / und eine Zeit für den Tanz; / [...] eine Zeit zum Lieben / und eine Zeit zum Hassen, / eine Zeit für den Krieg / und eine Zeit für den Frieden.

Dieser Tanz ist ein faszinierendes Beispiel für eine Choreographie, die auf einer völlig abstrakten Passage der Bibel basiert. Der Text bzw. der Tanz reflektiert die philosophische Idee, daß das Leben auf einander kontrastierenden Konzepten und menschlichen Aktivitäten beruht, die sich scheinbar aufheben, „but in reality / form / a dialectical progression of Heglian or Marxist thesis and antithesis which together create the synthesis – the world as we know it“<sup>14</sup>.

Limón schuf mehrere Ballette nach biblischen Stoffen (*The Exiles* – Die Vertreibung aus dem Paradies, *The Visitation* – Die Verkündigung, *The Traitor* – Die Tragödie des Judas), die Übereinstimmung aber von ästhetischer und inhaltlicher Konzeption und der choreographisch-tänzerischen Ausführung ist in *There is a Time* am besten gelungen.

Die Möglichkeit utopischer Entwürfe wird in neueren Auseinandersetzungen mit biblischen Stoffen, die mehr sind als die Wiedergabe oberflächlicher Inhalte, kaum mehr thematisiert. So soll hier als weiteres Beispiel zur Illustration der vierten Kategorie von Tillich eine Arbeit herangezogen werden, die mehr als zwanzig Jahre später die Bibel als choreographische Vorlage verwendet hat und deutlich die Änderungen in Produktion und Rezeption zeigt. Jiri Kilian schuf 1978 für das „Nederlands Dans Theater“ sein Ballett *Psalm Symphony* nach der gleichnamigen Komposition von Igor Strawinsky; der Choreograph verarbeitet genau den Text von Psalm 39, 40 und 150, setzt sich aber in sehr persönlicher Weise mit dem Inhalt auseinander, wobei eine sehr wichtige Komponente der Interpretation die Raumgestaltung trägt, die der Designer William Katz entworfen hat. Die tänzerische Gestaltung der Szene drückt Zweifel über die Berechtigung, Gott zu loben, aus – ganz im Gegensatz zum Text des 150. Psalms, wo es heißt: „Halleluja! Lobet Gott in seinem Heiligtum / Lobt ihn in seiner mächtigen Feste! / Lobt ihn für seine großen Taten.“ Die Lobpreisung Gottes ist gegenläufig zur szenischen Umsetzung, ja bekommt sogar den Charakter der Auflehnung, anstatt ein Geständnis des Glaubens zu sein. Die Interpretation Kilians ist aber nicht willkürlich, sondern eher abgeleitet vom Anfangsvers des Psalms 39,13: „Hör mein Gebet, Herr, vernimm mein Schreien, / schweig nicht zu meinen Tränen! ...“ und

<sup>14</sup> Vgl. Scheier, Ballett and Modern Dance (s. Anm. 9) 13ff.

auch des Psalms 40,2f: „Ich hoffe, ja ich hoffe auf den Herrn / Da neigte er sich zu mir und hörte mein Schreien.“

Kilians Choreographie der *Psalm Symphony* verwirklicht einerseits eine „theologische“ Interpretation der Psalmverse, andererseits gibt sie aber auch Denkanstöße für alle Zuschauer, die über ihre Existenz reflektieren. Der Höhepunkt wird erreicht, wenn am Schluß die Tänzer in die Dunkelheit schreiten, während der Teppichvorhang sich hebt: ein Schreiten zur unsichtbaren Gottheit oder ins Nichts, in die Leere.<sup>15</sup>

Im Anschluß an die Vorstellung von Tillichs Konzept und den Erläuterungen zur choreographischen Auseinandersetzung mit der biblischen Vorlage soll eine Möglichkeit beleuchtet werden, die ich zu Beginn meiner Ausführungen angesprochen habe. Es handelt sich um den Bereich, in dem nicht-religiöse Inhalte durch betont engagiert-formale, in einem bestimmten Sinn „religiöse“ Mittel dargestellt werden. Dies zieht eine radikale Änderung im Verständnis von Bibel und Tanz nach sich, wenn man Tillichs Überlegungen folgend bedenkt, daß ein Kunstwerk, ein Tanz biblisch bzw. religiös ist, unabhängig davon, ob Inhalt, Thema und Stoff dem entsprechen. Tillich sieht in der künstlerischen Auseinandersetzung, in seiner Auffassung von „prophetisch“ immer einen Aspekt, der als Anklage, als Protest und als Provokation gesehen und definiert werden kann.<sup>16</sup> Der Grund dafür, daß man in Tanztechnik und Choreographie im sogenannten modernen Tanz von „prophetischen“ Elementen sprechen kann, ohne direkten inhaltlichen Bezug zur biblischen Vorlage, soll im weiteren umrissen werden.

### III. Tanz als Provokation

Bevor ich auf diese Form der choreographischen Auseinandersetzung eingehe, soll ein kurzer Hinweis auf die gegenwärtige Tanzsituation gegeben werden, in der ähnliche Erfahrungen thematisiert und diskutiert werden wie zu Beginn der 20er und 30er Jahre.<sup>17</sup>

<sup>15</sup> Eine interessante Alternative zu Kilians Interpretation bot Peter Sellars 1994 bei den Salzburger Festspielen. Im Anschluß an Strawinskys *Oedipus Rex* wurde die *Psalm Symphony* in einen multikulturellen bzw. religiösen Zusammenhang gestellt.

<sup>16</sup> „Prophetisch“ meint hier: provozierend, anklagend, protestierend, daher auch zu Beginn der Hinweis auf Graham, Bill T. Jones und Pina Bausch. Vgl. die Diskussion bei Adams – Rock, *Biblical Criteria* (s. Anm. 10) 4f.

<sup>17</sup> Siehe die Auseinandersetzung bei I. Baxmann, *Tanztheater. Rebellion des Körpers, bewegte Bilder und die Frage nach dem Sinn der Sinne*. In: *Aufbruch in die Neunziger*. Hg. Ch. W. Thomsen, Köln 1992, 27-254. Vgl. auch: G. Gumpert, *Die Rede vom Tanz. Körperästhetik in der Literatur der Jahrhundertwende*. München 1994; I. Baxmann, *Die Gesinnung ins Schwingen bringen. Tanz als Metasprache und Gesellschaftsutopie in der Kultur der zwanziger Jahre*. In: *Materialität der Kommunikation*. Hg. H. U. Gumbrecht u. K. L. Pfeiffer. Frankfurt a. M. 1988, 360-373. G. Klein, *Wenn das Blut in Wallung kommt... Vom Menuett zum Walzer oder: Zum*

In den siebziger und achtziger Jahren wurde der Tanz zum Mittelpunkt „einer neuen Faszination für die Expressivität des Körpers. Bei dieser Besinnung auf die nonverbalen Aspekte der Kommunikation verschwimmen die Grenzen zwischen Tanz und Theater“<sup>18</sup> Neue Begriffe wie „Bewegungstheater“, „Körpertheater“ oder „choreographisches Theater“ wurden geschaffen, um diese neue Form, „die nicht „repräsentieren“ will, sondern Bewegung, Gestik, Rhythmus und Raum als Ausdrucksmittel für eine Auseinandersetzung mit den aktuellen Lebensformen nutzt“<sup>19</sup>, in den Griff zu bekommen. Diese Inszenierungen zwischen Tanz, Pantomime und Performance sind nicht darauf angelegt, Mitteilungen oder Botschaften an das Publikum weiterzugeben. Experimentelle Formen wurden entwickelt, um in erster Linie neues Verhalten und neue Formen der Wahrnehmung zu erproben. Diese Form des Tanztheaters kann als eine Art „Archäologie der Lebensformen“<sup>20</sup> verstanden werden, „die nicht nur die Spuren der Einschreibungen der kulturellen Ordnung im Körper verfolgt, sondern dabei nach Widerständigem sucht und dafür aus der Inszenierung von Alltagserfahrungen, über historische Figuren bis zu Adaptionen von Mythen ihre Themen, Stoffe und Motive bezieht“<sup>21</sup>. Diese neue Form des Theaters ist eine „Ästhetik der ständigen Grenzüberschreitung, die eine neue Kultur des Sehens (er)fordert, die etablierten Wahrnehmungscodes entgegensteht“<sup>22</sup>. Zwei wichtige Elemente sind es, die diese neue Form in erster Linie bestimmen: einerseits Suche nach „Ordnung“, Suche nach anthropologischen Konstanten, andererseits Dekonstruktion von „Körperausdruck, die die Herrschaft des Subjekts über seinen/ihren Körper in Frage stellt und ihn als kulturelle Konstruktion vorführt“<sup>23</sup>.

Zu unterstreichen gilt es, daß im Tanztheater nicht mehr in erster Linie „Geschichten“ erzählt, sondern Erfahrungen inszeniert werden. Diese Überlegungen führen wieder zurück zum Thema Bibel/Tanz, wie sie zu Beginn meiner Ausführungen angesprochen wurden.

John Martin<sup>24</sup>, Kritiker der New York Times, stellte 1933 fest, daß der moderne Tanz nicht der Repräsentation dienen, sondern versuchen soll, persönliche, authentische Erfahrung zu reflektieren, die etwas über Grundwahrheiten von Mensch und Wirklichkeit aussagen. Zweck des Tanzes sei es, die Kommunikation persön-

---

Wandel der Tanzformen im Prozeß der Zivilisierung. In: Gesellschaftliche Prozesse und individuelle Praxis. Bochumer Vorlesungen zu Norbert Elias' Zivilisationstheorie. Hg. H. Korte. Frankfurt a. M. 1990, 197-215.

<sup>18</sup> Baxmann, Tanztheater (s. Anm. 17) 227.

<sup>19</sup> Ebd.

<sup>20</sup> Ebd. 228.

<sup>21</sup> Ebd.

<sup>22</sup> Ebd.

<sup>23</sup> Ebd.

<sup>24</sup> Zit. nach Adams – Rock, Biblical Criteria (s. Anm. 10) 6f.



licher Erfahrung durch neue Symbole und neue Formen der Bewegung auszudrücken. Er hinterfragt sowohl den bisherigen Tanz als auch die gegenwärtigen Zeitumstände.<sup>25</sup>

Vielleicht zeigt der moderne Tanz der 20er, 30er und 40er Jahre den prophetischen Charakter der Form klarer als der Tanz der 50er, 60er und frühen 70er Jahre; denn die frühen ChoreographInnen (Graham Humphrey, Wigman) stellten emotionale Motivation und menschliche Kommunikation über Menschen in den Vordergrund. Sie glaubten an eine potentielle soziale Relevanz der Kunst und befanden, „gewöhnliche Erfahrungen“ als künstlerisches Material zu verwenden; sie interessierten sich für die Lebensumstände in allen Dimensionen; und wie in vielen biblischen Erzählungen und Charakteren schufen sie keine positiven Schlüsse. (Moses gelangte nicht ins Gelobte Land, der ältere Bruder in der Parabel vom Verlorenen Sohn kam nicht zum Fest.) Da die frühen ChoreographInnen der Meinung waren, der Tanz könne Inhalte transportieren, ohne zu erzählen oder darzustellen, mußten sie auf die Form großes Augenmerk richten. Konfrontiert mit solchen Tänzen (man denkt an Joos' *Grünen Tisch*, Grahams *Lamentations*, an ihre Tänze, die auf griechische Mythen zurückgehen, Wigmans *Whitch* und Anna Sokolows *Rooms* – von hier könnte man eine Linie zu Pina Bauschs Werk ziehen), hat das Publikum die Möglichkeit, sich mit eigenen Problemen zu konfrontieren und sich damit auseinanderzusetzen. Seit den 50er Jahren scheint der emotionalen Seite der Kommunikation universaler menschlicher Erfahrungen weniger Bedeutung zuzukommen. Auf jeden Fall wird das Hauptinteresse der Form gewidmet und nicht dem Inhalt. Die mittlere Generation der ChoreographInnen lenkte den Tanz in eine andere, weniger prophetische Richtung. Als nämlich nicht-westliche Religionen und die damit verbundene Ästhetik rezipiert wurden, kam es zu einer wesentlichen Änderung: Der Tänzer und Choreograph Erich Hawkins bemerkte, daß die Funktion des Künstlers nicht darin besteht, Leben darzustellen, wie es ist, sondern – wie die traditionelle orientalische Ästhetik – Leben, wie es sein sollte. Das ist das genaue Gegenteil vom biblischen prophetischen Verständnis, daß Erneuerung oder Erleuchtung mitten im Leben mit all seinen Schwierigkeiten und Unsicherheiten zu finden sei.<sup>26</sup>

Andere Choreographen wie Alwin Nikolais und Merce Cunningham wandten sich fast ausschließlich der Form zu. Das ist auch eine potentielle Richtung, wie sie in Tillichs zweiter Kategorie zu finden ist: religiöse Form, aber nicht-religiöser Inhalt. Eine Facette des Prophetischen kann so gesehen werden, daß die Rezi-

<sup>25</sup> Vgl. ebd. 7; vgl. zur Geschichte und zum Begriff „Modern Dance“: W. J. Stüber, *Geschichte des Modern Dance. Zur Selbsterfahrung und Körperaneignung im modernen Tanztheater*. Wilhelmshaven 1984. Vor allem die sakral-kultische Seite, aber auch Selbsterfahrung und der sozialkritische Aspekt werden eingehend situiert.

<sup>26</sup> Vgl. Adams – Rock, *Biblical Criteria* (s. Anm. 10) 10.

pienten gezwungen werden, die bevorzugten Sichtweisen und Annahmen zu hinterfragen.<sup>27</sup>

Im Werk neuerer ChoreographInnen der 70er Jahre wie Twyla Tharp, Meredith Monk und Philobolus scheint eine gewisse Rückkehr zu einer Beachtung der emotionalen Seite und der menschlichen Erfahrung zu erfolgen, aber das Resultat ist ein anderes als beispielsweise bei Graham, Limon und Weidmann. Eine neue Verbindung von emotionaler Motivation und Abstraktion der Form ist in den Tänzen zu finden.<sup>28</sup>

Man kann feststellen, daß Tänze, die als prophetisch definiert werden können, bestimmte technische Elemente beinhalten, die gewohnte Sehweisen hinterfragen. So konnten im Laufe der Arbeit Linien und Vernetzungen aufgezeigt werden, die uns zum Ausgangspunkt unserer Überlegungen zurückführen: Tanz als Meditation, Tanz als soziale Anklage und Tanz als Darstellung menschlicher Schicksale und als Herausforderung neuer Sichtweisen.

---

<sup>27</sup> Vgl. ebd. 10; zu Cunningham und Alwin Nikolais vgl. Stüber, *Modern Dance* (s. Anm. 25) 167-180.

<sup>28</sup> Vgl. Adams – Rock, *Biblical Criteria* (s. Anm. 10) 10f.

**DRITTER TEIL:**  
***ALTERNATIVEN***



**„DEIN HEILIGES EXEMPEL“**  
**HAFIS-VERSE MIT RELIGIÖSER TERMINOLOGIE UND IHRE**  
**BEDEUTUNG**

J. C. BÜRCEL

Hafis ist der bekannteste Dichter Irans sowie der persisch-sprachigen Welt des Islam.<sup>1</sup> Noch immer ist er in aller Munde. Der Taxifahrer kennt und zitiert ihn ebenso wie der Politiker, der Bauer ebenso wie der Professor. Sein *Diwan*, ein schmaler Band von knapp 500 Ghaselen, einigen Vierzeilern und zwei kurzen Mathnawis, ist oft das einzige Buch im Haushalt neben dem Koran. Viele und gerade auch gebildete Perser benutzen ihn zum Omenstechen, unternehmen keine wichtige Handlung, ohne vorher zu erkunden, was „Meister Hafis befindet“. Das Omenstechen ist ein halb religiöser Ritus, eine feierliche Zeremonie, die man allein oder im Kreis von Verwandten, von Freunden vollzieht. Angesichts einer solchen existentiellen Wichtigkeit ist es um so erstaunlicher, daß die eigentliche Bedeutung der Verse dieses Dichters bis heute umstritten ist. Gewiß, die derzeit im Iran der Mollas allein verbindliche Lesart ist die mystische oder gnostische. Hafis hat der Überlieferung nach in einem Gespräch mit dem großen und grausamen, aber auch kunstsinnigen Welteroberer Timur einen Hinweis für eine metaphorische, freilich nicht unbedingt mystische Interpretation seiner Dichtung geliefert.<sup>2</sup> Doch diese selbst bietet auch Hand für eine sinnliche, hedonistische oder epikureische Deutung, was stellvertretend für ungezählte Verse ähnlichen Inhalts ein einziger bezeugen mag, der diese Haltung besonders kraß auf den Punkt bringt:

1. Ich verzichte nicht auf Liebe, Liebchen und Becher,  
 hundertmal übe ich Reue, noch einmal tue ich's nicht!<sup>3</sup>

Und die Interpreten und Kommentatoren haben bald diese, bald jene Richtung vertreten. Goethe, dessen Hafis-Verehrung hohe Wellen schlug, als er den gesamten *Diwan* in der deutschen Übertragung des Wiener Orientalisten Josef von

---

<sup>1</sup> Muhammad Schams ad-Din Hafis, Gedichte aus dem *Diwan*. Ausgewählt u. hrsg. von J. C. Bürgel. UNESCO-Sammlung repräsentativer Werke – Asiatische Reihe. Reclam Universal-Bibliothek Nr. 9420. Stuttgart 1977 (im folgenden zitiert als Reclam).

<sup>2</sup> W. Geiger – E. Kuhn (Hg.), Grundriß der iranischen Philologie II. Strassburg 1895-1904, 360f.

<sup>3</sup> *Diwan-i Hafiz*. Hg. P. N. Hanlari. Teheran 1359/1981 Nr. 345; im folgenden zitiert als H. Vgl. die deutsche Übertragung dieses Ghasels in Reclam, Nr. 19.

Hammer kennenlernte, war sich des Dilemmas wohl bewußt.<sup>4</sup> Hammer selbst hatte davon in der Einleitung zu seiner Übersetzung gesprochen. Goethe wendet sich mit Hammer gegen die mystische Deutung, in der er eine unaufrichtige Kamouflierung der in vielen Ghaselen enthaltenen Aufforderungen zum Lebensgenuß erblickt.<sup>5</sup> Aber er hütet sich gleichzeitig, Hafis auf eine Bedeutungsebene festzulegen, denn das dichterische Wort „ist ein Fächer“<sup>6</sup>; Festlegung auf einschichtige Bedeutung bringt es um seinen Reiz, seine Obertöne, seine Polyphonie. Goethe hatte damit im Grunde schon richtig erahnt, was auch Friedrich Rückert, der geniale Hafis-Übersetzer erkannte und auf die ihm eigene Weise in berühmte Verse faßte:

Hafis, wo er scheint Übersinnliches  
Nur zu reden, redet über Sinnliches;  
Oder redet er, wo über Sinnliches  
er zu reden scheint, nur Übersinnliches?  
Sein Geheimnis ist unübersinnlich,  
denn sein Sinnliches ist übersinnlich.<sup>7</sup>

Dennoch, bis ins 20. Jahrhundert hinein schien es für viele Forscher nur die Alternative zwischen mystisch-gnostischem und hedonistischem Verständnis zu geben.<sup>8</sup> Doch dann erhielt von den dreißiger Jahren dieses Jahrhundert an die Hafis-Forschung neue Impulse. Im Anschluß an Goethe und Rückert sah Hans Heinrich Schaefer in der Mehrdeutigkeit des Hafis ein bewußt intendiertes Stilmittel.<sup>9</sup> Lescot wies auf die Möglichkeit panegyrischer Deutung hin: Schließlich war es im 14. Jahrhundert seit langem üblich geworden, vom Fürsten, in dessen Dienst man stand, als vom Geliebten zu reden. Die persischen Worte *dust* und *yar*, die beide „Freund(in)“, „Geliebte(r)“ bedeuten, leisteten dieser Mehrdeutigkeit keinen Vorschub. Die mystischen Anklänge waren für Lescot nur ein Tribut an den Zeitgeschmack.<sup>10</sup> Damit stellte sich dieser Forscher aber im Grunde wieder in eines der beiden Lager, nämlich jenes der exoterischen Deutung der Dichtung des Hafis, das auch in jüngerer Zeit noch Anhänger

<sup>4</sup> J. von Hammer, Der Diwan von Mohammed Schemsed-din Hafis. Aus dem Persischen zum erstenmal ganz übersetzt. Stuttgart 1812f.

<sup>5</sup> Vgl. Gedicht „Offenbar Geheimnis“ (in: West-östlicher Diwan, Buch Hafis).

<sup>6</sup> Vgl. Gedicht Wink (ebd.).

<sup>7</sup> Poetisches Tagebuch. Hg. M. Rückert. Frankfurt am Main 1862, 334.

<sup>8</sup> Vgl. die Übersicht bei A. Schimmel, Hafis und seine Kritiker. In: Spektrum Iran 1 (1988) 5-24.

<sup>9</sup> H. H. Schaefer, Goethes Erlebnis des Ostens. Leipzig 1938.

<sup>10</sup> R. Lescot, Essai d'une chronologie de l'oeuvre de Hafiz. Bulletin d'études orientales 10. Beirut 1944.

fand.<sup>11</sup> Ganz neue Ansätze kamen jedoch in der zweiten Hälfte dieses Jahrhunderts in die wissenschaftliche Diskussion.

Ein sowjetischer Iranist versuchte im Sinn des historischen Materialismus in Hafis einen Sozialrevolutionär zu erblicken, womit er zweifellos eine bisher übersehene Komponente herausarbeitete.<sup>12</sup> Mit Hilfe von aus der europäischen Mediävistik übernommenen Ansätzen hat Julie S. Meisami zu zeigen versucht, daß in Hafis nicht ein lyrisches Ich, sondern verschiedene Stimmen der höfischen Gesellschaft, „implied speaker“ zu Wort kommen und daß es mithin verfehlt sei, Hafis auf irgendwelche persönlichen Überzeugungen festzulegen, Bekenntnisse zu dieser oder jener Weltanschauung in ihm suchen zu wollen.<sup>13</sup> Noch weiter in dieser Relativierung der Bedeutung ging ein anderer, bezeichnenderweise aus dem marxistischen Milieu stammender Forscher. Er suchte nachzuweisen, daß „der Freund“ in Hafis' Dichtung niemand anders sei als der Leser, um dessen Gunst der Dichter buhle, und daß seine Botschaft daher unverbindlich, ja nihilistisch sei, und die Selbstbezeichnung *Lisan al-ghaib*, „Zunge des Verborgenen“, für den Mystiker gleichbedeutend mit „Sprachrohr der unsichtbaren, übersinnlichen Realität“, lasse sich daher am zutreffendsten wiedergeben als „Zunge des Nichts“.<sup>14</sup> Eine solche Interpretation verkennt allerdings den geistesgeschichtlichen Boden, auf dem die Dichtung des Hafis erwuchs, und sie würde die sechs Jahrhunderte iranischer Hafis-Gläubigkeit zahlloser Generationen, die hier geistige Leitung, existentielle Beratung empfangen, als Irrtum und Selbsttäuschung denunzieren. Nun gibt es zwar religiöse und ideologische Selbsttäuschung in der Tat, wir treffen dergleichen ja gewissermaßen auf Schritt und Tritt an. Dennoch ist, ehe man Hafis' Dichtung auf ein nihilistisches Gaukelspiel reduziert, zu fragen, ob sich nicht doch eine Botschaft herauschälen läßt.

Hafis spielt mit verschiedenen literarischen und religiösen Traditionen, die in seiner Zeit das Weltbild denkender Menschen bestimmten. Es sind dies die arabische Dichtungstradition, zweigeteilt in eine hedonistische Wein- und Liebesdichtung mit ihrer Haltung des *Carpe diem*, deren Wurzeln in die vorislami-

<sup>11</sup> Vgl. M. Hillmann, *Unity in the Ghazals of Hafez* (Studies in Middle Eastern Literatures 6) Minneapolis; R. M. Rehder, *The Unity of the Ghazals of Hafis*. In: *Der Islam* 51 (1974) 55-96; vgl. meine Rezension *Der schöne Türke, immer noch mißverstanden. Zu neuer Hafis-Literatur*. In: *Orientalistische Literaturzeitung* 75 (1980) 105-111.

<sup>12</sup> I. Braginskiy – D. Komissarov, *Persidskaya literatura. Kratkiy ocerk*. Moscow 1963, 52f.

<sup>13</sup> J. S. Meisami, *The Ghazal as Fiction: Implied Speakers and Implied Audience in Hafiz's Ghazals*. In: M. Glünz – J. C. Bürgel (Hg.), *Intoxication Earthly and Heavenly. Seven Studies on the Poet Hafiz of Shitaz*. Schweizer. Asiat. Studien Studienheft 12. Bern 1991, 89-104; *Persona and Generic Conventions in Medieval Persian Lyrics*. In: *Comparative Criticism* 12 (1990) 25-52.

<sup>14</sup> W. Skalmowski, *The Meaning of the Persian Ghazal*. In: *Orientalia Lovanensia Pereiodica* 18 (1987) 141-162.

sche Zeit zurückreichen, und eine die provenzalische Minnedichtung vorwegnehmende Frauenverherrlichung mit sublimer Ethik, des weiteren die koranische, d. h. monotheistische Tradition mit ihren christlichen, jüdischen und islamischen Elementen, die griechisch-aufklärerische und die vorislamisch-persische Tradition mit ihrer zoroastrisch geprägten Humanität.

Hafis' Dichtung ist ferner zu sehen im Spannungsfeld der Pole „sakral“ und „pagan“ bzw. „profan“. Wie ich an anderer Stelle gezeigt habe, läßt sich die Geschichte der islamischen Kultur deuten als ein ständiges Bemühen, die pagane Mächtigkeit der einzelnen kulturellen Phänomene, also der Wissenschaften und Künste, zu zähmen, d. h. islamische Regeln koranischer Kontrolle zu unterwerfen. Diese sich zum Teil über Jahrhunderte erstreckenden Prozesse der Islamisierung, sei es der Philosophie und der Medizin, sei es der Geschichtsschreibung oder der Kosmographie, sei es der Malerei und des Kunsthandwerks, machen weitgehend die kulturelle Entwicklung in den islamischen Ländern aus: Islamische Kulturgeschichte ist vor allem eine Geschichte der Islamisierung.<sup>15</sup>

Das Schicksal der Dichtung ist hiervon nicht ausgenommen. Und der Zusammenprall altarabischer Dichtungstradition und ihrer auch politisch virulenten paganen Mächtigkeit mit der sakralen Mächtigkeit des Korans und seines gesellschaftliche Kontrolle beanspruchenden Verkünders findet sogleich zu Beginn statt. Muhammad sah sich poetischen Angriffen seiner mekkanischen Gegner ausgesetzt und schlug zurück: Mehrere dieser reimenden Kolumnisten wurden auf einen Wink von ihm hin zum Schweigen gebracht. Auf der anderen Seite konnte er auf die Waffe des gereimten Wortes nicht verzichten und sorgte dafür, daß einige Dichter die Sache des Islam vertraten.<sup>16</sup> Die Dichter mußten von nun an entscheiden, ob sie sich in den Dienst der herrschenden Religion stellen und gesellschaftliche Anerkennung finden oder ob sie im Irrtum verharren, ihr Talent an Irriges und Nichtiges verschwenden, ein fragwürdiges bis gefährdetes Dasein führen wollten. Der Dichter, bisher Sprecher des Stammes, dem er angehörte, und damit emotional mit dem identisch, was er verkündete, aß nun meistens das Brot von Kalifen oder Emiren und pries sie als Hüter islamischer Ordnung, Anführer im Heiligen Krieg, mit der Aufgabe, islamisches Herrschaftsgebiet zu wahren und zu erweitern, dabei in der Darstellung blutiger Schlachten und orgiastischer Siegesfeiern durchaus unverblümt das Gemisch aus Brutalität und frommer Verbrämung benennend, so etwa, wenn der berühmteste aller arabischen Lobdichter seinem Fürsten Saif ad-Daula in einem Enkomium zuruft:

<sup>15</sup> Bürjel, *Allmacht und Mächtigkeit. Religion und Welt im Islam*. München 1991 (im folgenden A+M).

<sup>16</sup> Näheres dazu in ebd., Kap. Dichtung.



Glückwunsch zur Schlacht, zum Ruhm und hohen Rang! Ich wünsche dir und dem Islam, daß du heil bleiben mögst!  
 Und warum sollte dich der Barmherzige denn nicht ewiglich schützen, da er durch dich die Schädel der Feinde zerspaltet?!<sup>17</sup>

Oder wenn ein anderer Dichter im Siegeslied auf einen Kalifen mit zynischem Wortspiel daran erinnert, daß man mit Hilfe der gezückten „Weißen“ – gemeint sind die Schwerter – die „Weißen“ – gemeint sind diesmal mit dem selben Wort *bid* die byzantinischen Frauen – aus ihren Zelten holte, und daß an diesem Tage, obwohl kein muslimischer Mann seiner Frau beiwohnte, die Sonne doch über keinem unterging, der nicht mit einer Frau geschlafen hätte, d. h. alle haben sich an den eroberten Frauen verlustiert. Gleich im Anschluß an solche Zeilen aber wird der Herrscher als Hüter des Islam und die Schlacht als eine Wiederholung der Schlacht von Badr, jener ersten erfolgreichen Schlacht gegen Feinde des Islams, bezeichnet.<sup>18</sup>

Solche Beschreibungen stehen durchaus im Einklang mit einem Bericht über die Eroberung des christlichen Jerusalem durch Saladin, wo mit nicht enden wollenden Metaphern der Autor den Genuß, den die siegreichen Muslime sich mit den Frauen der unterworfenen Christen verschafften, preist.<sup>19</sup> Ähnliche Nachrichten, obwohl nie zusammengestellt, sind Legion. Der Prophet selber war vorangegangen, indem er sich aus den zurückbleibenden Witwen des Massakers an 600 bis 800 Juden eine Frau aussuchte und die übrigen in die Sklaverei verkaufen ließ.<sup>20</sup>

Ganz anderes vollzog sich in der frühislamischen Liebesdichtung. Hier wurde, offensichtlich gegen das islamische Konzept der Mehrehe, das in Koran und Hadith im Vordergrund steht, die monogame Beziehung gefeiert und geheiligt. Die Geliebte mit der Kaaba zu vergleichen, ist eines der literarischen Mittel, dessen Dichter sich zu diesem Zweck bedienen. Sogar die Parallele zwischen dem einen Gott und der einen Geliebten wird in solchen Gedichten gezogen, und die Liebe, der Minnedienst, wird zum eigentlichen Religionsinhalt, zum einzigen Kult erhoben.<sup>21</sup>

<sup>17</sup> F. Dieterici (Hg.), *Diwan al-Mutanabbi*. Berlin 1861, 555f., Verse 44f; Vgl. Bürgel, *Krieg und Frieden in arabischer Panegyrik: Ein Blick auf arabisches Fürstenlob im 9. und 10. Jahrhundert*. In: *Krieg und Frieden in Gedichten von der Antike bis zum 20. Jahrhundert*. 8. Kolloquium der Forschungsstelle für europäische Lyrik. Hg. T. Stemmler. Mannheim 1994, 45-66.

<sup>18</sup> Näheres und Stellennachweis in Bürgel, *Krieg und Frieden* (s. Anm. 17) 58f.

<sup>19</sup> *Die Kreuzzüge aus arabischer Sicht*. Aus den arabischen Quellen ausgewählt und übersetzt von F. Gabrieli. München 1975, 211f.

<sup>20</sup> M. Rodinson, *Mahomet*. Paris 1961, 247.

<sup>21</sup> Vgl. Bürgel, *Love, Lust, and Longing: Eroticism in Early Islam as Reflected in Literary Sources*. *Society and the Sexes in Medieval Islam* Sixth Levi Della Vida Biennial Conference. Hg.

Das pagane Element verschwand im übrigen nicht von heute auf morgen aus der Dichtung. Namentlich die aus vorislamischer Zeit hereingekommene Weindichtung bewies eine hartnäckige Resistenz. Der Reiz des Verbotenen kam hinzu. Wohl keine Dichtung ist so reich an Verherrlichung des Weines wie die arabische. Wahrhaft gotteslästerliche Verse auf Weinkneipen und hübsche Schenkenknaben, Rausch und Katzenjammer schrieben Abu Nuwas und sogar zwei umayyadische Kalifen, Yazid ibn Mu'awiya und Walid ibn Yazid.<sup>22</sup> Auch hier erfolgt mit ähnlichen sprachlichen Mitteln, also der Verwendung religiöser Termini, eine Art frivole Heiligung des Verbotenen.<sup>23</sup> Das Seltsamste aber vollzog sich in der islamischen Mystik. Da wurde, wohl unter christlichem Einfluß, der verbotene Wein zu einer Metapher der Gottesberauschtheit. Ebenso wie die weltliche Liebesdichtung zunächst umgedeutet wurde in religiöse, um wenig später als Modell für mystische Dichtung im Zeichen von Gottesminne zu dienen, wurde das ganze Tavernenvokabular im Zeichen mystischer Deutung umgepolt.<sup>24</sup>

Hafis kann also auf einer bereits fest etablierten Tradition mystischer Wein- und Liebeslyrik aufbauen. Ist mystische Dichtung totale Sakralisierung, die auch das Anstößige einbezieht und damit ihre Mächtigkeit erweist, so hinterfragt Hafis diese sprachliche Manipulation ähnlich, wie Hamadhani und Hariri die Mächtigkeit sakraler Sprache hinterfragt hatten.<sup>25</sup> Doch er bleibt bei dieser Hinterfragung nicht stehen. Er vollzieht sprachlich eine Desakralisierung der Kernbegriffe des islamischen Ritus. Auf dem Hintergrund der mystischen Verwendung des Vokabulars der Wein- und Liebesdichtung möchte die gnostische Deutung hierin freilich eine Resakralisierung der durch bloße formalistische Erfüllung profanierten Begriffe erblicken. In der Tat stellt sich die Frage, ob nicht die ganze sprachliche Realität der islamischen Rituale, also der Gesetzesfrömmigkeit, hier bewußt dekonstruiert wird, um eine andere und höhere Sakra-

---

A. L. Sayyid-Maros. *Malbu* 1979, 81-117.

<sup>22</sup> Vgl. Bürgel, *Eine Reise in den Orient. Der Wein in der islamischen Dichtung*. In: *DU* (1994) 12. Heft, 64-65.

<sup>23</sup> Bürgel, *Die Profanisierung sakraler Sprache als Stilmittel in klassischer arabischer Literatur*, In: *Ibn an-Nadim und die mittelalterliche arabische Literatur. Beiträge zum 1. Johann Wilhelm Fück-Kolloquium* (Halle 1987). Wiesbaden 1996, 64-72.

<sup>24</sup> *Beispiele in Dschalaluddin Rumi – Licht und Reigen. Gedichte aus dem Diwan des größten mystischen Dichters persischer Zunge. Ausgewählt, übertragen und erläutert von J. C. Bürgel. UNESCO Sammlung repräsentativer Werke – Reihe Meisterwerke persischer Literatur Nr. 26. Bern 1974.*

<sup>25</sup> Bürgel, *Ambiguity. A Study in the Use of Religious Terminology in the Poetry of Hafiz*. Hg. Glünz u. Bürgel, *Intoxication* (s. Anm. 13) 7-39; ders., *Gesellschaftskritik im Schelmengewand. Überlegungen zu den Makamen al-Hamadhani und al-Hariri*. In: *Asiatische Studien* 45 (1991) 228-256.

lität zu empfehlen, aber nicht einer im Grunde wieder eng-islamischen und damit gesetzesverhafteten Mystik, sondern jene der Liebe, oder, noch viel elementarer, jene der Mitmenschlichkeit und Gewaltlosigkeit.

Im folgenden sollen diese sprachlichen Verfahren anhand einiger Verse, die nach verschiedenen Aspekten geordnet sind, näher verdeutlicht werden.

Zunächst einige Verse, in denen von der Ablution, der rituellen Waschung und Reinheit die Rede ist.

### I. Waschung, Reinigung (ghusl, wudu, taharat)

2. Ich vollzog die Waschung (*ghusl*) mit Tränen, sagen doch die Ordensleute:  
„Erst werde rein und dann richte den Blick auf den Reinen!“<sup>26</sup>

Mit den Ordensleuten sind offensichtlich die Jünger jenes „Magierprior“ gemeint, der, wie wir später sehen werden, dem Orden der Liebe vorsteht. An die Stelle der durch Ablution zu erzielenden rituellen tritt eine innere Reinheit, die Reinheit des Herzens, vermutlich in Anknüpfung an zarathustrische Reinheitsvorstellungen.

Goethe hat das im *Westöstlichen Diwan* richtig erfaßt. Reinheit in diesem spirituellen Sinn ist ja ein das geistreiche, aus der Begegnung mit Hafis erwachsene Alterswerk durchziehendes Leitmotiv.

Auch der Gedanke, die Ablution sei mit dem Blut des eigenen Herzens zu vollziehen, kommt vor und deutet in die gleiche Richtung, wie der folgende Vers zeigt:

3. Wenn ein Liebender die Ablution (*taharat*) nicht mit dem Blut seines Herzens vollzieht,  
ist seine Liebe nicht lauter, sagt der Mufti der Liebe.<sup>27</sup>

In einem Ghaseel ist die Reinigung das beherrschende Motiv, neben dem Herzblut werden hier noch die Tränen genannt und als drittes Element eine Flüssigkeit, in der die hier überall lauernde Provokation offen zutage tritt, der Wein:

4. Ein Gnostiker vollzog die Ablution mit dem klaren Naß des Weines, des Morgens, als er das Weinhaus besuchte.  
Gesegnet sei das Gebet und das Begehren jenes, der die Ablution mit Tränen und dem Blut des Herzens vollzog.

<sup>26</sup> H 258,7.

<sup>27</sup> H 254,4.

Sollte der Iman der Gemeinde dich fragen,  
so sage ihm, Hafis verrichte die Reinigung mit Wein.<sup>28</sup>

Was mit all dem gemeint ist, dürfte der folgende Vers zum Ausdruck bringen, der statt konkreter – aber metaphorisch gemeinter – Flüssigkeiten vom Quell der Liebe spricht:

5. Im Augenblick, da ich die Waschung (*wudu*) an der Quelle der  
Liebe vollzog,  
sprach ich ein viermaliges *Allahu akbar* über alles Seiende.<sup>29</sup>

Der Vers will sagen, daß der Liebende – im Unterschied zum erdverhafteten Gesetzesfrommen – sich von den Dingen dieser Welt loslöst. Viermaliges *Allahu akbar* „Gott ist groß!“ (bzw. größer als alles) wird an der Bahre eines Toten gesprochen. Einen neuen Aspekt bringt der folgende Vers ein:

6. Die, die ihre Ablution mit Herzblut vollzogen,  
werden vor der Wölbung des Mihrabs seiner Augenbrauen beten.<sup>30</sup>

Die ungewöhnliche Ablution dient einem ungewöhnlichen Gebet, nicht auf die Kaaba, sondern auf das Antlitz des Freundes ausgerichtet, dessen gewölbte Braue einer Gebetsnische gleicht. Diese Umdeutung des Mihrab, die wiederum nur gleichnishaft für eine andere Art Frömmigkeit steht, findet auch in einer Reihe weiterer Verse statt.

## II. Mihrab

Zu bewundern ist in den folgenden sechs Versen u. a. die Kunst der Variation, mit der ein einzelnes Motiv in immer neuer Beleuchtung erscheint. So kann das Gebet vor der Braue des Freundes ironisch als Verstoß gegen die Religion hingestellt werden, wie in den folgenden Versen:

7. Da Du so heidnischen Herzens Deine Locken unverhüllt läßt,  
fürchte ich, Deine herzräuberische Braue wird mir zum Mihrab.<sup>31</sup>

---

<sup>28</sup> H 128,1,3,6.

<sup>29</sup> H 21,2.

<sup>30</sup> H 127,4.

<sup>31</sup> H 404,7.

8. Ich fürchte, mein Glaube wird zerstört, denn der Mihrab  
Deiner Augenbraue raubt mir den Frieden des Gebetes.<sup>32</sup>

Das Gebet kann aber auch ganz ernsthaft als der Inhalt und Ausdruck wahrer Frömmigkeit und echter Religion bezeichnet werden:

9. Hafis, geh und fall vor seinen mihrabartigen Augenbrauen zu Boden,  
denn du wirst nie ein echtes Gebet tun außer dort!<sup>33</sup>  
10. Es gibt für Hafis keinen anderen Mihrab als Deine Augenbraue;  
in unserer Religion darf man niemand gehorchen außer Dir!<sup>34</sup>

In manchen Versen wird der offiziellen Religion indirekt vorgeworfen, die versprochene Seligkeit nicht zu vermitteln:

11. Die Augenbrauen des Freundes sind der Mihrab der Glückseligkeit.  
Dort reibe dein Gesicht und von ihm erbitte deine Wünsche!<sup>35</sup>

Ein heiteres Spiel mit einer weiteren religiös besetzten Vokabel findet sich im folgenden Vers:

12. Es ziemt sich, daß Hafis sich nach Deiner Augenbraue sehnt,  
pflegen doch die Leute des Wortes im Winkel des Mihrabs zu sitzen.<sup>36</sup>

Die „Leute des Wortes“ sind im üblichen Sprachgebrauch die Theologen, und sie sitzen natürlich oft und zurecht vor der Gebetsnische in der Moschee. Hier aber zielt die bewußt doppelsinnig gebrauchte Vokabel auf das Dichtertum des Hafis. Besonders frivol tönen einige Verse, in denen Hafis über den Gebetsteppich mehr oder weniger lästerliche Reden führt.

### *III. Gebetsteppich*

Der Gebetsteppich ist wenig nütze, heißt es da mehrfach, es sei denn man verpfände ihn in der Weinschenke. Doch kann man von Glück sagen, wenn man Wein dafür bekommt.

---

<sup>32</sup> H 392,7.

<sup>33</sup> H 471u (u: letzter Vers).

<sup>34</sup> H 133u.

<sup>35</sup> H 405,2.

<sup>36</sup> H 304u.

13. Niemand besitzt noch Großzügigkeit, die Zeit für Vergnügen vergeht.  
Der einzige Ausweg ist es, den Gebetsteppich für Wein zu versetzen.<sup>37</sup>
14. In der Gasse der Weinhändler geben sie kein Glas dafür, –  
Was für ein Teppich, der keinen Becher wert ist!<sup>38</sup>

Das erotische Motiv mischt sich häufig mit dem anakreontischen. Der Genuß des Weines ist größer, wenn ihn der hübsche Schenkenknabe darreicht.

15. Möge der Weinhändler Rock und Gebetsteppich von Hafis annehmen,  
wenn nur der Wein aus der Hand jenes mondgesichtigen Schenken kommt!<sup>39</sup>

Die – für den uneingeweihten Leser, den orthodoxen Muslim implizierte – Frivolität erreicht ihren Gipfel in einem Vers des ersten Ghasels, der gleichzeitig eine oben schon erwähnte Figur einführt, die für das Verständnis von Hafis' Dichtung von zentraler Bedeutung ist, den Alten der Parsen oder Magierprior (*pir-i mughan*), womit der Vorsteher eines parsischen oder zoroastrischen Klosters bezeichnet ist:

16. Färb den Gebetsteppich mit Wein, wenn es der Magierprior gebietet;  
der Pilger sei der Zeremonien der Wegstationen nicht unkund!<sup>40</sup>

Den Gebetsteppich mit Wein zu beflecken, zweifellos eine extreme, provokant-blasphemische Handlung, wird also hier vom Parsenprior befohlen und als eine dem Pilger (*salik*) vertraute Zeremonie hingestellt. Es braucht uns daher nicht zu verwundern, wenn Hafis auch die islamische Pilgerfahrt in seinem Sinn umdeutet.

#### IV. *Qibla, Hadsch, Ihram*

Anknüpfend an den Gedanken, daß die Augenbraue der Mihrab ist, der die Gebetsrichtung oder Qibla anzeigt, greift Hafis das eingangs erwähnte, schon in früh-arabischer Liebesdichtung vorkommende Motiv auf, das die Geliebte zur Kaaba machte, und sagt:

<sup>37</sup> H 369,2.

<sup>38</sup> H 147,2.

<sup>39</sup> H 155,7.

<sup>40</sup> Vgl. die Übertragungen dieses Ghasels in Reclam, Nr. 12a-12d; sowie: Bürgel, *Drei Hafis-Studien, Goethe und Hafis – Verstand und Liebe bei Hafis – Zwölf Ghaselen übertragen und interpretiert*. Frankfurt 1975, 64-66.

17. Wer zur Kaaba in deiner Gasse kommt,  
befindet sich dank der Qibla deiner Augenbraue mitten im Gebet.<sup>41</sup>

Vor dieser echten Kaaba wird die vermeintliche Kaaba, das Heiligtum in Mekka, angesichts der dort herrschenden Korruption zum bloßen heidnischen Heiligtum:

18. Wo keine Reinheit herrscht, sind Kaaba und Götzentempel eines,  
es ist kein Gutes in einem Haus, wo keine Unschuld wohnt.<sup>42</sup>

In andern Versen spielt Hafis wieder auf geistreiche Weise mit Termini, die jedem Muslim geläufig sind. So vereint der folgende Vers nicht weniger als fünf – in einer Variante sogar sechs – zur Pilgerfahrt gehörige Termini, nämlich *ihram*, den Weihestand während der Wallfahrt, dessen äußeres Zeichen die aus zwei ungenähten weißen Tüchern bestehende rituelle Gewandung ist; *qibla* ist die Ausrichtung nach Mekka, *sa'y* ein siebenmal zu vollziehender Lauf zwischen den beiden (seit langem eingeebneten, einstigen) Hügeln Safa und Marwa, früher bei, jetzt in Mekka, von denen der erste im Vers genannt wird, schließlich das Wort *Ka'ba*. Doch damit nicht genug, spielt nun Hafis mit der Doppelbedeutung von *safa*, was gleichzeitig „Reinheit“ bedeutet. Nicht die Topographie hat sich also verändert, wohl aber entschwand, sagt unser Dichter, dem Wallfahrtsziel jene innere Reinheit und Lauterkeit, die, wie wir sahen, schon mehrfach in den Versen über die Ablution sowie in dem eben zitierten Vers angesprochen wurde. In einer Variante steht statt Kaaba der Name Marwa und soll an das schriftgleiche *muruwwa*, „Tugend“, erinnern.

19. Warum sollten wir den Ihram anlegen, wenn jene Qibla nicht da ist,  
warum uns im Sa'y bemühen, wenn Safa der Kaaba (bzw. von Marwa)  
entschwunden ist?!<sup>43</sup>

„Jene Qibla“ deutet wie in den Mihrab-Versen auf den Freund, der wiederum für die spirituelle Realität steht, ohne die alle Riten für Hafis ihren Zweck verfehlen. Der Freund, eine geistige Kaaba, soll das Ziel der Wallfahrt sein, nicht ein geographischer Ort, ein Gebäude aus Stein, wie es der folgende Vers mit aller Deutlichkeit zum Ausdruck bringt, übrigens wieder mit einem Terminus aus den Pilgerzeremonien:

---

<sup>41</sup> H 41,8.

<sup>42</sup> H 213,6.

<sup>43</sup> H 82,7.

20. Nach der Umwallung der Kaaba in Deiner Gasse kam das Herz zum „Halten“  
(*wuquf*).

Seine Sehnsucht nach diesem Heiligtum (*harim*) ist so groß, daß es kein  
Verlangen nach dem Hidschas trägt.<sup>44</sup>

Wie die Verse von der Reinheit und vom Gebetsteppich, so erreichen auch die  
von der Pilgerfahrt den Gipfel der Provokation, wo der Wein ins Spiel gebracht  
wird:

21. Um das Heiligtum des Weinfasses wird Hafis  
weiter wallen, bis er stirbt.<sup>45</sup>

Was es mit der von Hafis vermißten mehr als bloß rituellen Reinheit auf sich  
hat, wird deutlicher, wenn wir die Verse, die von den religiösen Autoritäten, den  
Anwälten der Rechtgläubigkeit in der islamischen Gesellschaft, handeln, einer  
näheren Prüfung unterziehen.

#### V. Prediger, *Faqih*, *Mufti*

Diese Verse sind frech und provokant, nennen die Dinge, um die es geht, ent-  
weder unverblümt beim Namen oder weisen in mokanten Anspielungen darauf  
hin. Der am häufigsten erhobene Vorwurf lautet auf Heuchelei:

22. Mag auch dies Wort dem Prediger der Stadt nicht behagen:  
so lange er Betrug und Heuchelei übt, ist er kein Muslim.<sup>46</sup>

Und er lautet auf Komplizenschaft mit der Staatsmacht und ihrem Kontrollappa-  
rat, ihrem Terror:

23. Da der Prediger der Stadt die Liebe zu König und Polizei gewählt hat,  
was schadet's dann, wenn ich die Liebe zum Idol erwähle?<sup>47</sup>

In anderen Versen wird – ironisch andeutend – von verborgenen Lastern und  
Schwächen gesprochen:

---

<sup>44</sup> H 255,6.

<sup>45</sup> H 256,7.

<sup>46</sup> H 220,1.

<sup>47</sup> H 222,4.



24. Die Prediger, die dieses Gepränge auf der Kanzel und am Mihrab machen,  
tun jenes andere, sobald sie im stillen Kämmerchen sind.<sup>48</sup>
25. Geh deinen eigenen Geschäften nach, Prediger! Was soll dies Schreien?  
Mir ist das Herz entfallen, was aber entfiel dir?<sup>49</sup>

Im folgenden Vers wird dem Kenner islamischen Rechts ein Urteil unterscho-  
ben, das er nur abgeben würde, wenn er betrunken wäre, die Einsicht nämlich,  
daß es schlimmere Verfehlungen als Weingenuß gibt, ein Gedanke, der uns  
zugespitzt weiter unten nochmals begegnen wird. Bei der von Hafis hier ge-  
meinten Verfehlung geht es um die Veruntreuung von Vermögen aus religiösem  
Stiftungsgut (*waqf*), das die Geistlichen beaufsichtigen.<sup>50</sup> Offenbar waren solche  
Veruntreuungen zur Zeit Hafis' an der Tagesordnung.

26. Gestern war der Faqih der Medrese betrunken und gab folgendes Fetwa ab:  
Wein ist verboten, aber besser als (sich an) Waqf-Besitz (zu bereichern).<sup>51</sup>

Die einzige Entschuldigung, die Hafis für die religiösen Würdenträger hat, de-  
nen er vorwirft, ihn an der Liebe, d. h. an seiner unorthodoxen, von humanen,  
nicht legalistischen Prinzipien geleiteten Lebensführung zu hindern, ist, daß sie  
„den Freund“ nicht kennen.

27. Du hinderst mich daran, (Ihn) zu lieben, o Mufti unserer Zeit.  
Doch ich betrachte dich als entschuldigt: Du hast Ihn noch nicht gesehen.<sup>52</sup>

Der Vers erinnert an einen andern, wo Hafis in eher herkömmlicher Weise My-  
stik und Othodoxie konfrontiert, indem er je einen ihrer wichtigsten Vertreter,  
den als Ketzer hingerichteten Bagdader Mystiker Halladsch<sup>53</sup> und den Rechts-  
lehrer Schafi'i, Begründer der nach ihm benannten schafiitischen Rechtsschu-  
le<sup>54</sup>, konfrontiert:

<sup>48</sup> H 194,1; vgl. die Übersetzung dieses Ghasels in Reclam, Nr. 17.

<sup>49</sup> H 36,1.

<sup>50</sup> Zu *waqf* vgl. W. Heffening, „Wakf“. In: A. H. Wensinck – J. H. Kramers, Handwörterbuch des  
Islam. Leiden 1941, 787-793.

<sup>51</sup> H 45,4.

<sup>52</sup> H 420,4.

<sup>53</sup> Vgl. al-Halladsch, „O Leute, rettet mich vor Gott.“ Ausgewählt, übers. u. eingel. von A.  
Schimmel. Freiburg i. B. 1985.

<sup>54</sup> Zu Schafi'i vgl. W. Heffening, „al-Skafi'i“. In: Wensinck – Kramers, Handwörterbuch des  
Islam (s. Anm. 50) 660-663.

28. Das Studium der Liebe und des Schelmtums schien anfangs leicht zu sein,  
bald aber verbrannte meine Seele beim Erwerb dieser Tugenden.

Halladsch am Galgen singt schön über diesen Punkt,  
von Schafi'i erfragt man dergleichen Probleme nicht.<sup>55</sup>

Statt Halladsch nennt Hafis sonst meist eine andere Bezugsperson, den schon erwähnten Alten der Parsen.

### *VI. Der Magier-Prior*

Ihm spricht Hafis eine Funktion zu, die wir als initiatorisch, als guruartig, bezeichnen können. Hafis verdankt ihm Erkenntnisse, die er sonst nirgends zu finden vermochte:

29. Die Tür zum inneren Sinn wurde mir an jenem Tag geöffnet,  
als ich mich den Bewohnern des Klosters des Magierpriors anschloß.<sup>56</sup>

Der Magierprior steht für Liebe und für Vertrauen:

30. Hafis, der Hof des Magierpriors ist ein sicherer Ort des Vertrauens,  
lies die Lektionen der Liebe vor ihm und lern sie von ihm!<sup>57</sup>

Andere Verse machen deutlich, worin diese Liebe besteht, welches die Ursachen dieses Vertrauens sind:

31. In diesem Tumult, wo keiner sich um den anderen kümmert,  
empfang ich die Huld des Magierpriors.<sup>58</sup>

Im Unterschied zu den Vertretern der offiziellen Religion, für die im folgenden Vers der Schaich steht, hat der Magierprior nichts versprochen, das er nicht gehalten hätte:

32. Ich bin der Jünger des Magierpriors. Bemühe dich nicht, o Schaich!  
Warum? Weil du versprochen hast, er aber hat erfüllt!<sup>59</sup>

---

<sup>55</sup> H 301,2 u. 4.

<sup>56</sup> H 317,6.

<sup>57</sup> H 398u.

<sup>58</sup> H 324,6.

<sup>59</sup> H 141,8.

Hafis hat sich daher dem Magierprior ausgeliefert, in ihm erblickt er einen Heiligen, von ihm läßt er sich gern belehren, zu ihm nimmt er seine Zuflucht, bei ihm sucht er Rat:

33. Wenn Kummer in einer Ecke deines Herzens einen Hinterhalt legt,  
genügt der Tempel des Magierpriors als Zuflucht.<sup>60</sup>
34. Ich bin der Sklave des Magierpriors, der mich aus Unwissenheit befreite.  
Alles, was unser Prior tut, ist reine Heiligkeit (*'ain-i wilayat*).<sup>61</sup>

Das, obwohl der Magierprior, wir hörten es schon, auch dem Wein zugetan ist, sein Kloster ist ja gleichzeitig eine Taverne:

35. Mein Kloster ist ein Winkel in der Taverne.  
Der Segen des Magierpriors ist mein Morgengebet.<sup>62</sup>
36. Hafis, der Hof des Magierpriors ist der Ort der Seligkeit.  
Ich werde es nie unterlassen, den Staub seiner Schwelle zu küssen.<sup>63</sup>

Doch auch der alte Parse hat seine Regel für die Statthaftigkeit des Trinkens:

37. Ich habe ein Fetwa des Magierpriors, und es ist ein altes Wort:  
Wein ist überall da verboten, wo der Trinkgefährte nicht der Freund ist.<sup>64</sup>

Hier kommt also wieder die Figur des Freundes hinein, der hier mit dem *Pir-i mughan* identisch zu sein scheint; auf jeden Fall bedeutet der Vers doch offensichtlich: Erlaubtheit des Weintrinkens setzt Präsenz des Freundes, also der spirituellen Realität voraus, ein Vers, der daran erinnert, daß die Freundesliebe bei Hafis auch für das überkonfessionelle Miteinander unter den Menschen steht, wie es auf besonders eindruckliche Weise die beiden folgenden Verse veranschaulichen:

38. Die Liebe löscht den Unterschied von Kloster und Taverne,  
denn wo sie ist, da strahlt der Glanz vom Antlitz hell des Freundes.<sup>65</sup>
39. Jeder hofft den Freund zu finden, ob er nüchtern oder trunken.  
Ob Moschee ob Synagoge, alles ist ein Haus der Liebe.<sup>66</sup>

---

<sup>60</sup> H 263,4.

<sup>61</sup> H 154,4.

<sup>62</sup> H 262,3.

<sup>63</sup> H 345u.

<sup>64</sup> H 360,1.

<sup>65</sup> H 64,5.

In einem eindrucklichen Vers bringt Hafis den zoroastrischen Feuerkult mit der Liebe in seiner Brust in Verbindung und begründet damit seine Verbundenehit zu dieser Religion:

40. Man schätzt mich im Magier-Kloster,  
weil in meiner Brust ein Feuer ist, das nicht verlischt.<sup>67</sup>

Angesichts dieser Verse begreifen wir nun besser, was das scheinbar so skandalöse Gebot des Magierpriors, den Gebetsteppich mit Wein zu färben, im Grunde bedeutet. Wir können Hafis verstehen und möchten vielleicht sogar seinem Beispiel folgen, wenn er von einem seiner Besuche bei dem verehrten Meister in machtvollen Versen berichtet:

41. Gestern trug ich meine Schwierigkeit zum Magierprior,  
der mit göttlicher Einsicht schon manches Rätsel gelöst hat.  
Ich traf ihn froh und heiteren Herzens, den Weinbecher in der Hand,  
und er erblickte hundert Erscheinungen in jenem Spiegel.  
Wann, so fragte ich, gab Dir der Weise dieses weltenschauende Glas?  
Er sprach: An jenem Tag, als er diese azurene Kuppel erschuf.<sup>68</sup>

Das weltschauende Glas ist ein magischer Becher; wir kennen es aus dem Schahname, dem um das Jahr 1000 vollendeten iranischen Königsbuch des Dichters Firdausi.<sup>69</sup> Zwei mythische Könige, Dschamschid und Kaika'us, besitzen ihn. Der spezifisch persische Charakter des Alten der Parsen, seine Iranität, wird damit um ein weiteres altiranisches Attribut erweitert, zur prophetischen tritt die königliche Würde. In seiner Beschwörung und Verehrung des Magierpriors – er dürfte für Zarathustra selber stehen – konnte Hafis anknüpfen an die noch lebendige persische Tradition, die in den Städten Kirman und Yazd bis auf den heutigen Tag fortbesteht.<sup>70</sup> Er konnte anknüpfen an die Wiederbelebung altpersischen Erbes in der „Weisheit der Erleuchtung“ des persischen Gnostikers Suhrawardi, der 1195 als Ketzler von einem orthodoxen Gericht zum Tode verurteilt wurde.<sup>71</sup> Und er konnte anknüpfen an eine literarisch bezeugte Tradition

<sup>66</sup> H 78,3.

<sup>67</sup> H 26,8.

<sup>68</sup> H 136,3-5.

<sup>69</sup> Zu Firdausi vgl. C. Huart – H. Massé, Firdawsī. In: *The Encyclopedia of Islam*. New Edition II. Hg. H. A. R. Gibb [u.a.]. Leiden 1960ff, 918-920.

<sup>70</sup> Zum Zoroastrismus im Iran vgl. M. Morony, Madjus. In: *EI V* 1110-1118; Bürgel, Zoroastrismus as viewed in literary and religious sources of Medieval Islam (im Druck).

<sup>71</sup> Zu Suhrawardi vgl. H. Corbin, *En Islam iranien*. Aspects spirituels et philosophiques. II Sohra-

des iranischen Humanismus, wie sie sich etwa in einer Erzählung manifestiert, die einen gesetzestreu, aber heimtückischen Juden mit einem nobel gesinnten und selbstlos handelnden Zoroastrier konfrontiert. Der Jude bekennt sich offen dazu, daß er im Namen der Religion bereit ist, alle jene zu bekämpfen und womöglich zu töten, die seinen Glauben nicht teilen, und er handelt entsprechend. Nachdem er den Reisegefährten in der Wüste überredet hat, ihn einmal ein Stück Weges auf seinem Esel reiten zu lassen – schließlich habe er das Prinzip seiner Religion als allgemeine, von Rücksicht auf Religion und Rasse freie Menschenliebe beschrieben –, reitet er, kaum im Sattel sitzend, davon und überläßt den Zoroastrier seinem Schicksal. Dieser findet jedoch den Juden später, vom Esel abgeworfen, mit gebrochenen Knochen am Boden liegen, und er hat nun Gelegenheit, sein Prinzip unter Beweis zu stellen. Er läßt den Juden auf seinen Esel und geleitet ihn zu dessen Stadt.<sup>72</sup> Das Motiv, das im Grunde genommen Jesu Gleichnis vom barmherzigen Samariter<sup>73</sup> fortspinnt und variiert, findet sich auch in den philosophischen Sendschreiben der Lauteren Brüder, wobei allerdings die Religionszugehörigkeit offenbleibt. Ein „Geretteter“ im Paradies spricht mit einem „Verlorenen“ in der Hölle, aber die Standpunkte, die sie vertreten, sind jene des Parsen und des Juden in der Geschichte Tauhidis.<sup>74</sup> Schließlich findet sich das gleiche Motiv nochmals in der Montagsgeschichte, der Erzählung von Bischr und Malicha, in Nizamis genialem Epos *Die Sieben Bildnisse*.<sup>75</sup>

Man sieht, das Thema humanen Handelns und mithin das der Gewaltlosigkeit, namentlich aber der Ablehnung von Gewaltausübung im Namen Gottes, ist von zentraler Bedeutung in diesem Humanismus und von immer neuer und aktueller Brisanz im Ambiente einer Religion, wo eben diese Gewaltausübung in Form des heute vor allem innerislamisch geführten Dschihad, sowie brutaler Strafen für vom Gesetz abweichendes Verhalten von allgegenwärtiger, bedrohender und erdrückender Präsenz ist. Das sollen nun noch einige Verse von Hafis verdeutlichen.

### VII. Gewaltlosigkeit

Was Hafis immer wieder betont, ist die Harmlosigkeit des Weintrinkens, namentlich im Vergleich zu anderen Vergehen, die tatsächlich Rechte des Mit-

wardi et les Platoniciens de Perse. Paris 1971.

<sup>72</sup> at-Tauhidi, al-Imta' wal-mu'anasa. Hg. A. Amin u. A. al-Zain, Beirut 1953, II. 157.

<sup>73</sup> Lk 10,25-37.

<sup>74</sup> Diwald, Arabische Philosophie und Wissenschaft in der Enzyklopädie: Kitab Ihwan as-safa' (III): Die Lehre von Seele und Intellekt. Wiesbaden 1975, 358-361.

<sup>75</sup> Nizami, Haft Paikar. Hg. Dastgirdi, 198-214; ders., Die sieben Geschichten der sieben Prinzensinnen. Aus dem Persischen verdeutscht von R. Gelpke. Zürich 1959, 96-125.

menschen womöglich gravierend tangieren. Entsprechend unangebracht erscheint die harte Bestrafung – achtzig Peitschenhiebe! –, die dem ertappten Trinker droht; Weingenuß zählt ja wie Totschlag zu den „großen Sünden“!

42. Weißt du, was Harfe und Laute verkünden:

Trink Wein heimlich, sonst machen sie dich zum Ketzer!<sup>76</sup>

43. Für einen Schluck, der niemand Schaden bringt,

frage nicht, wieviel Ärger ich riskiere.<sup>77</sup>

Besonders deutlich wird Hafis in einem – noch immer und angesichts jüngster Entwicklungen in der islamischen Welt besonders aktuellen – Vers, der das Vergießen des Blutes der Rebe – die schon in altarabischer Dichtung „Tochter des Weinstocks“ genannt wird<sup>78</sup> – mit dem Vergießen von Menschenblut vergleicht:

44. Was schadet es, wenn ich und du ein paar Becher Wein trinken?

Ist Wein doch das Blut der Reben, nicht euer Blut!<sup>79</sup>

Daß die Angeredeten hier die Vertreter der Orthodoxie sind, läßt sich vermuten, namentlich im Hinblick auf einen Vierzeiler ähnlichen Inhalts bei dem bekannten Skeptiker Umar Chayyam, dessen Einfluß auf Hafis evident und bekannt ist.

45. O Mufti der Stadt, wir sind verdienstvoller als du!

Trotz all unserer Trunkenheit sind wir vernünftiger als du:

Du trinkst das Blut von Menschen, wir das Blut der Rebe,

Urteile gerecht: Wer von uns ist blutrünstiger?<sup>80</sup>

Es gibt sogar den witzigen Concetto, der aus dem islamischen Gebot, das Blut der Feinde zu trinken, die Erlaubnis, ja die Verordnung ableitet, Wein zu trinken, denn ist der Wein nicht der Feind der Religion?<sup>81</sup>

Auf ebenso schlichte wie überzeugende Weise, unter Verzicht auf jede Anklage, drückt einmal Hafis seine Haltung gegenüber der Gewalt an Menschen aus:

<sup>76</sup> H 195, 1. Eine Variante hat statt takfir mikunand = „sie erklären (dich) für ungläubig“ (und damit der Todesstrafe anheimgefallen!), ta'zir mikunand = „sie bestrafen“.

<sup>77</sup> H 266,3.

<sup>78</sup> Vgl. Bürgel, Eine Reise in den Orient (s. Anm. 22).

<sup>79</sup> H 25,7.

<sup>80</sup> Omar Khéyam Quatrains Texte. Traduction par J. B. Nicolas. Paris 1981, Nr. 264.

<sup>81</sup> Strophen des Omar Chiyam. Deutsch von A. Friedrich, Grafen v. Schack. Stuttgart o. J., Nr. 76.

46. Ich bin meinem Arm sehr dankbar,  
daß ich nicht die Macht habe, Menschen zu quälen.<sup>82</sup>

Es sei mir gestattet, an dieser Stelle eine persönliche Erinnerung einzuflechten: Als ich im Jahr 1988 – erstmals nach der Revolution – wieder im Iran war, eingeladen nach Schiras zu einem großen Kongreß aus Anlaß des 600. Todesjahres von Hafis, kamen zahllose Studentinnen (sämtlich im schwarzen Tschador) und Studenten zu mir und baten mich um ein Autogramm. Ich schrieb ihnen dann jeweils diesen Hafis-Vers in ihre Stammbüchlein. Ich zitierte ihn aber auch mehrfach in mancherlei Interviews für diverse kulturelle Zeitungen, Zeitschriften und das Radio, und konnte zu meiner Genugtuung feststellen, daß dieser Vers meinen persischen Gesprächspartnern durchaus geläufig war. Hafis nimmt Gewaltlosigkeit auch für die geistige Souveränität, deren er sich rühmt, in Anspruch.

47. Wir haben das Reich des Gedeihens nicht mit Waffen erobert,  
wir haben den Thron der Herrschaft nicht mit Gewalt errichtet.<sup>83</sup>

Hafis hat für diese Haltung noch eine Bezeichnung, die bisher nur einmal en passant in einem Vers zur Sprache kam, das „Schelmtum“ (*rindi*), Abstraktum zu *rind*, d. i. „Schelm“, ein Wort – ähnlich wie das deutsche „Schelm“ – mit ursprünglich offenbar rein negativer Konnotation, jedenfalls findet es sich in zeitgenössischen historischen Quellen in der Bedeutung von Halunke, Verbrecher. Bei Hafis dagegen, und schon vor ihm bei Umar Chayyam, Rumi u. a., findet es sich mit positiver Konnotation und bedeutet einen freien, ungebundenen Menschen, dessen Lebenswandel im Sinn der herrschenden öffentlichen Moral anstößig sein mag, der dafür aber ohne Falsch ist und – dies kommt durch den Einfluß der Mystik hinzu – große, ja kosmische Mächtigkeit aufweist.<sup>84</sup> *Rindi* ist bei Hafis ein Synonym für seine Religion der Liebe, zu der wiederum die Gewaltlosigkeit als eine wesentliche Komponente hinzugehört.

### VIII. Religion, Vorherbestimmung, Koran

Mit einem weiteren islamischen Kernbegriff spielend, der Vorherbestimmung, stellt Hafis fest:

<sup>82</sup> H 318,5.

<sup>83</sup> H 357,4.

<sup>84</sup> Vgl. Bürgel, *The Pious Rogue: A Study in the Meaning of qalandar and rend in the Poetry of Muhammad Iqbal*. In: *Edebiyat* 4 (1979) 43-64.

48. Am ersten Tag der Schöpfung wurde mir nichts als Schelmtum (*rindi*) befohlen.<sup>85</sup>

49. Den Ring des Magierpriors trag ich seit Ewigkeit am Ohr (d. h. ich bin sein Sklave),  
so stand es immer mit uns, und so wird es bleiben.<sup>86</sup>

Hafis nennt die Liebe zu schönen Menschen seine Religion:

50. Seit langem ist die Leidenschaft für Idole meine Religion (*din*),  
der Gram darüber muntert mein gramvolles Herz auf.<sup>87</sup>

Und wiederum stellt er seine Haltung in einen Gegensatz zur üblichen Religionsausübung, bei welcher der Koran allzuleicht zu einem „Fallstrick des Betrugs“ wird:

51. Hafis, trink Wein, treib *rindi* und sei vergnügt,  
aber mache nicht wie die andern den Koran zu einem Fallstrick des Betrugs.<sup>88</sup>

Wer aus all dem schließen wollte, Hafis sei also wohl im Grunde seines Herzens gar kein Muslim, sondern vielleicht ein Krypto-Zoroastrier gewesen, dem könnte man einen Vers entgegenhalten, der allerdings in seinem Diwan ohne Parallele ist. Er lautet:

52. Hafis, im Winkel der Armut und der Klause der dunklen Nächte, –  
solange dein Murmeln Gebet und deine Lektüre der Koran ist, gräm dich nicht!<sup>89</sup>

Die wenigen anderen Verse, in denen der Koran genannt wird, treiben ein allerdings eher frivoles Spiel mit diesem Begriff.<sup>90</sup>

Sind wir damit der eigentlichen Botschaft des Hafis auf die Spur gekommen? Sind die Verse, auf die wir uns stützen, nicht viel zu gering an Zahl, um sie zum Schlüssel für ein Verständnis des gesamten Diwans zu machen? Hier könnte man sich auf Hafis selber berufen, der sagt:

<sup>85</sup> H 161,3.

<sup>86</sup> H 201,2.

<sup>87</sup> H 53,1.

<sup>88</sup> H 9u.

<sup>89</sup> H 250u.

<sup>90</sup> Vgl. Bürgel, Ambiguity (s. Anm. 25) 34f.



53. Unterricht und Belehrung der Leute des Blickes sind ein bloßer Wink,  
Ich habe eine Andeutung ausgesprochen und wiederhole sie nicht.<sup>91</sup>

Es mögen zahlenmäßig zwar wenige Verse sein; sie verketteten sich aber mit anderen und bilden so ein semantisches Netzwerk, von dem aus sich die Bedeutung des ganzen *Diwans* erschließen läßt.<sup>92</sup> Die Konfrontation von Mystik und Orthodoxie, spiritueller und ritueller, innerlicher (*batin*) und äußerlicher (*zahir*) Religionsauffassung ist in der islamischen Frömmigkeitsgeschichte überall greifbar. Hafis ist keineswegs der einzige, der sie thematisiert hat. Einzigartig aber ist die Rolle, die er dem Magierprior, also der zarathustrischen Tradition beimißt. Einzigartig ist auch die Mehrdeutigkeit seiner Dichtung, ja vielleicht ist gerade diese Mehrdeutigkeit die eigentliche Botschaft, denn Mehrdeutigkeit heißt auch Relativierung, und Relativierung des eigenen Standpunkts, Verzicht auf den Anspruch, die absolute Wahrheit zu kennen, ist die Voraussetzung für Toleranz. Das sollte jedoch nicht mit Nihilismus oder mit der bloßen artistischen Inszenierung verschiedener „Stimmen“ verwechselt werden. Das wäre eine rationalistische Reduktion, die Hafis genauso um seine Würze und Würde, ja mehr noch, um seine Sprengkraft bringen würde, wie die Festlegung auf eine einschichtige gnostisch-mystische Bedeutung. Die Botschaft des Hafis (an die zu glauben moderner Kritik naiv erscheint) richtet sich bei aller ihr ständig innewohnenden Intelligenz nicht an die bloße Vernunft, im Gegenteil, Hafis hat oft genug deutlich gemacht, daß es um „Höheres“ geht, um eine Verbindlichkeit, die existentieller Art ist.

54. Das Héiligtum der Liebe ist von weit höherer Art als das Reich des Verstandes.

Nur der küßt seine Schwelle, der die Seele im Ärmel trägt (d. h. bereit ist, dafür zu sterben).<sup>93</sup>

Der Dichter gesteht in einem oben bereits zitierten Vers ein, daß ihm die ganze Tragweite dieser Lebenshaltung anfangs selber nicht klar war:

55. Liebe und Schelmtum, das schien am Anfang leicht zu sein,  
Doch diese Tugenden erwerben, es hat zuletzt mich selber verbrannt.<sup>94</sup>

<sup>91</sup> H 345,3.

<sup>92</sup> Vgl. C.-C. Kappler, *Lire Hafiz: le jeu de l'apparence et du secret*. In: Glünz – Bürgel (Hg.), *Intoxication* (s. Anm. 13) 69-88.

<sup>93</sup> H 117,2.

<sup>94</sup> H 301,4.

Den Rationalisten ist das so wenig beizubringen wie den Frömmern, auch sie ja vom Verstand, statt von Herzenseinsicht geleitet:

56. Füg dich den Leiden der Liebe, o Hafis, und schweige!  
Mach die Symbole der Liebe nicht kund vor den Klugen!<sup>95</sup>

Hafis wußte, wer seine Botschaft vernehmen würde, und er war sich des enthusiastischen Echos seiner Anhängerschaft über Zeiten und Räume hinweg gewiß:

57. Im Heer der Liebenden segnen sie das Angedenken des Hafis,  
wo immer in einer Versammlung sein Name genannt wird.<sup>96</sup>  
58. Wenn du an meinem Grabmal vorüberkommst, bitte mich um geistiges  
Vermögen (*himmat*),  
denn es wird zu einem Wallfahrtsort der Schelme aus aller Welt werden.<sup>97</sup>

Hafis macht sich also in aller Bescheidenheit, mit dem ihm eigenen Gemisch aus Selbstironie und Anmut, zu einem Heiligen, ja zu einer Art Prophet, er stiftet oder vertritt zumindest tatsächlich so etwas wie eine Gegenreligion, und seine reale Bedeutung, seine Funktion als stets präsenter übersinnlicher Ratgeber und Omenspende in der iranischen Gesellschaft bestätigt diese Aussage. Er selber hat das, wie der eben zitierte Vers zeigt, vorausgesehen, und es ist dies nicht der einzige. Ein weiterer sei hinzugefügt:

59. Hafis, wo hast du ein solches Gebet gelernt, daß das Glück deine Dichtung zum Talisman gemacht und in Gold gefaßt hat?<sup>98</sup>

Der Dichter Hafis hat zweifellos einen Chor von Stimmen beschworen. Aber in diesem Chor ist doch seine eigene, die Stimme des Hafis, immer deutlich vernehmbar, gleichgültig, ob dieses poetische Ich nun mit dem empirischen Ich immer restlos verschmilzt oder nicht<sup>99</sup> – es gibt Fälle, wo diese beiden „Ich“ als zwei Personen erscheinen, das „lyrische Ich“ den Autor Hafis wie eine von ihm getrennte Person anredet; Hafis als Dichter scheint indes nie identisch mit den Heuchlern, auch nicht mit den Vertretern der etablierten Religion, zu denen er doch im realen Leben als Theologie-Professor eigentlich gehörte! Die moralische Zweideutigkeit dieser Stimme des Hafis' soll nicht bestritten werden, und

<sup>95</sup> H 300u.

<sup>96</sup> H 229u.

<sup>97</sup> H 201,3.

<sup>98</sup> H 86u.

<sup>99</sup> Vgl. L. Spitzer, Note on the Poetic and the Empirical „I“ in Medieval Authors. In: *Traditio* 4 (1946) 415f.

die Kritik daran kommt – bis in unsere Tage – aus Molla-Kreisen, aber auch von durchaus aufgeklärter Seite. Muhammad Iqbal, der bedeutende indoislamische Reform-Denker und Dichter, nannte Hafis in einem verunglimpfenden Gedicht u. a. den „Faqih der Gemeinschaft der Weinsäufer“ und warf ihm allen Ernstes – ohne Gespür für seine von Rückert so klar gesehene „übersinnliche“ Dimension – vor: „Würde und Werk von Becher und Schenken ließ er fahren, / das Festmahl der Schelme (*rind*) und den ewigen Wein ließ er fahren.“<sup>100</sup> Mit anderen Worten: Iqbal wandte sich nicht gegen die Verwendung der erotischen und anakreontischen Metaphern, die er ja selber auch benutzte, wohl aber dagegen, daß deren gnostische oder mystische Bedeutung nicht eindeutig festgelegt ist. Ahmad Kasrawi, ein politisch engagierter, marxistisch beeinflusster persischer Literaturwissenschaftler, hat sogar die absurde Behauptung aufgestellt, Hafis werde im Westen nur deswegen bewundert, weil man den Orient in der durch seine Dichtung bewirkten moralischen Erschlaffung erhalten wolle. „Der Diwan des Hafis nützt ihnen mehr als eine Million Soldaten!“<sup>101</sup> Goethe aber kommt der Wahrheit zweifellos näher, wenn er Hafis zuruft:

So, Hafis, mag dein holder Sang,  
 Dein heiliges Exempel  
 Uns führen bei der Gläser Klang  
 Zu unsres Schöpfers Tempel.<sup>102</sup>

---

<sup>100</sup> Vgl. Bürgel, Die griechische Ziege und das Schaf von Schiras. Bemerkungen zu Gedanken Muhammad Iqbals über Plato und Hafis. Hg. H. R. Roemer u. A. Noth. Studien zur Geschichte und Kultur des Vorderen Orients. Leiden 1981, 12-27.

<sup>101</sup> A. Kasrawi, Hafiz che miguyad. Teheran 1335/1957.

<sup>102</sup> Gedicht „Erschaffen und Beleben“ (in: West-östlicher Diwan, Buch des Sängers).

## KABÍR: DER MYSTIKER ALS INTEGRATIONSFIGUR VERSUCH EINER ANNÄHERUNG

LOTHAR LUTZE

I.

Nichts tat ich, kann nichts tun  
nichts kann der Körper hier  
Was ich auch tat, tat Gott  
so ward Kabír Kabír.  
(G 8.1)<sup>1</sup>

Wer von Kabírs Gegenwärtigkeit spricht, meint eine geistige Zeitgenossenschaft, die sich zunächst – rezeptionsästhetisch gesehen – auf seine südasiatische Empfänger-schaft bezieht und von der sich jeder Besucher des Subkontinents schnell überzeugen kann. Die Menschen dort, auch und gerade wenn sie seine Verse nicht lesen können, haben Kabír – ganz in dessen Sinne – in Kopf und Herz; Autoren und Politiker berufen sich auf ihn (letztere meist zu Unrecht); Hindus, Muslime und Sikhs – bei allem, was sie jüngst einander angetan haben mögen – verehren ihn einhellig. Denn er ist ihr Zeitgenosse noch in einem anderen Sinn, ist wie sie (und wir) ein Kind des *kalíyug*. In diesem vierten und letzten Weltzeitalter, schimpft er,

Gibt's keine Weisen mehr  
Lüstlingen Schlägern Narren  
erweist man heut die Ehr.  
(G 21.26)

Wer war Kabír? Sein Name deutet auf muslimische Herkunft: Das arabische Wort *kabír* bedeutet „groß“ und ist eines der Epitheta Allahs – eine Mehrdeutigkeit, die in dem anfangs zitierten Spruch („so ward Kabír Kabír“) zum Tragen kommt. Einig ist man sich inzwischen eigentlich nur darüber, daß es in oder bei Káshí (Benares) einmal einen *Juláhá* – also einen muslimischen Weber – dieses Namens gab; doch schon hinsichtlich seiner Lebenszeit herrscht Uneinigkeit, und Charlotte Vaudeville, der die Kabírforschung im allgemeinen und diese Arbeit im besonderen viel verdankt, hält es in ihrem 1993 veröffentlichten jüngsten Werk über Kabír allenfalls für wahrscheinlich, daß er 1398 geboren wurde und 1448 starb, und legt sich somit

<sup>1</sup> Die Hinweise auf Originaltexte beziehen sich auf folgende Kabír-Ausgaben: Kabír Granthávalí (G) und Kabír Bfjak (B). In: W. M. Callewaert – B. Op de Beeck (Hg.), *Nirgun-Bhakti-Ságar / Devotional Hindf Literature*. Vol. I. New Delhi: Manohar Publications, 1991; Shyám Sundardás (Hg.), *Kabír Granthávalí satk* (S). Dillí: Ashok Prakáshan, 1992.

„provisorisch“ auf die erste Hälfte des 15. Jahrhunderts unserer Zeitrechnung als die Zeit seines Wirkens fest.<sup>2</sup>

Der Versuch des westlichen Forschers, das mit dem Namen Kabír bezeichnete religiös-literarische Phänomen mit Hilfe von Daten und Fakten zu historisieren, gar eine personale Biographie zu erstellen, stößt auf unerwartete Schwierigkeiten und verliert sich bald im Legendären. Das erklärt sich nicht zuletzt daraus, daß Kabír im Grunde erst mit dem Erwachen des europäischen Interesses an ihm – also frühestens seit der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts – zum Gegenstand historischer Forschung wird und daß der traditionelle einheimische Umgang mit Kabírs „Leben“ und Werk mit viel größerer Berechtigung im Kontext der mündlichen Überlieferung gesehen werden muß als als Teil einer Schriftkultur. Bis auf den heutigen Tag tut sich die westliche Forschung schwer, diese Tatsache mit allen ihren Konsequenzen anzuerkennen.

## II.

Der Hindu starb mit ‚Rám!‘

der Muslim mit ‚Khudá!‘

Kabír sagt: Leben wird  
wer beiden nicht zu nah.

(G 20,9)

Selbst wenn die biographische Ausbeute mager ist, lohnt es sich doch, einen Blick auf die Legendenbildung zu werfen, die sich um den Namen Kabír rankt, denn sie ist bezeichnend für die Versuche der in Nordindien koexistierenden – und gelegentlich kollidierenden – Glaubensgemeinschaften, Kabír zu einem der ihren zu machen. Dabei mag es hilfreich sein, den historischen Hintergrund wenigstens zu skizzieren, vor dem dieses Phänomen zu sehen ist.

Wenn wir mit Ch. Vaudeville Kabírs Wirken in die erste Hälfte des 15. Jahrhunderts legen, so fällt es in eine Zeit gewaltiger sozialer und damit auch religiöser Bewegungen. Vor allem im östlichen Nordindien waren sowohl die Indisierung der islamischen Eroberer als auch die Islamisierung autochthoner Bevölkerungsgruppen schon recht weit fortgeschritten. Unter diesen Gruppen waren die *juláhás* (pers. „Weber“) die zahlenmäßig bedeutendste. Es handelte sich um Angehörige einer konvertierten Handwerkerkaste von geringem sozialen Ansehen – in der Volksliteratur spielt der *juláhá* meist die Rolle des sprichwörtlichen Trotts –, und es läßt sich kaum behaupten, daß ihre Massenbekeh-

<sup>2</sup> Ch. Vaudeville, *A Weaver Named Kabir: Selected Verses. With A Detailed Biographical and Historical Introduction*. Delhi 1993, 55.

zung zum Islam, oberflächlich wie sie zudem in der Regel war, diesen sozialen Status grundlegend geändert hätte.

Solche Bekehrungen waren nicht zuletzt den in Nordindien wirkenden Sufis – islamischen Mystikern und Asketen – zu verdanken<sup>3</sup>, deren Worte und Taten dort auf fruchtbaren Boden fallen mußten, verstärkten sie doch gewisse anti- brahmanische Strömungen, wie sie vor allem im buddhistischen und shivaitischen Tantrismus kultiviert worden waren. Was hier stattfand, war, wenn man so will, eine Art Kulturrevolution: Volksreligiöse Bewegungen erhoben sich gegen das hochreligiöse Establishment, und eine der Konsequenzen war, daß *bhāshās* (Volksprachen) wie Kabírs *Hinduí*-Gemisch gegenüber der sanskritischen Hochsprache an Ansehen gewannen.

Es waren vor allem die shivaitischen *nāth yogís*, die in ihren Überzeugungen und Praktiken den Sufis nahestanden und sich ihnen als durchaus ebenbürtig empfanden. Es gab in der Tat Bekehrungen in beiden Richtungen, und die Yogis gingen in ihrem Selbstbewußtsein sogar so weit, den Propheten Mohammed zum Schüler ihres Gurus Gorakhnáth zu erklären. Wie die Sufis waren sie im eigentlichen Sinne unorthodox und antiautoritär; im Grunde dachten sie monotheistisch, und ihre Worte und Taten richteten sich gegen Kastenunterschiede und rituelle Reinheit. Kein Wunder also, wenn das einfache Volk zwischen Sufis und Yogis nicht unterscheiden konnte und wollte und der Ehrentitel *pír*, eigentlich für muslimische Heilige reserviert, auch prominenten Yogis zuerkannt wurde.

Vor diesem Hintergrund mag es verständlich sein, daß im Laufe der folgenden Jahrhunderte die verschiedenen in Nordindien wirkenden religiösen Gruppierungen Kabír mehr oder weniger überzeugend für sich beanspruchten: Nicht nur sahen Muslime in ihm einen Sufi; auch die Sikhs, in deren 1604 vervollständigtem heiligen Buch, dem *Guru Granth*, zahlreiche Kabír zugeschriebene Verse Aufnahme fanden, verehren ihn als einen der Vorläufer von Guru Nának, dem Begründer des Sikhismus, und wollen sogar von einer Begegnung zwischen den beiden wissen.

Eine weitere solche legendäre Begegnung, die den Biographen bei ihrem Versuch, die Lebensdaten Kabírs zu bestimmen, zu schaffen macht, ist die mit Rámánand, dem vishnuitischen Sektengründer; sie mußte vor 1410 stattgefunden haben.<sup>4</sup> Besonders anrührend ist die Legende, die gegen alle Wahrscheinlichkeit schildert, wie Kabír, der *Turk* (Muslim), zum *Rámánandí* wurde: Er legte sich Rámánand einfach in dessen allmorgendlichen Weg zum Ganges, und

<sup>3</sup> Zur islamischen Mystik vgl. A. Schimmel, *Mystische Dimensionen des Islam: Die Geschichte des Sufismus*. Frankfurt a. M. 1995.

<sup>4</sup> Ch. Vaudeville, *Kabir* (s. Anm. 2) 52f.

dem Stolpernden entfuhr das landesübliche „Rám Rám!“, was zunächst nicht mehr bedeutet als etwa unser „Ach du lieber Gott!“, darüber hinaus aber als *mantra* fungierte, durch das Kabír in die Sekte initiiert wurde.

Vielleicht sollte hier daran erinnert werden, daß Kabír nicht – wie die Verehrer Vishnus – dessen Inkarnation, den göttlichen Helden des Rámáyana-Epos, im Sinn hat, wenn er „Rám“ als Namen Gottes bevorzugt – der Gegenstand seiner Gottesliebe und -verehrung ist *nirgun*: eigenschaftslos und unpersönlich.

Am weitesten in der Legendenbildung gingen und gehen, aus naheliegenden Gründen, die *Kabír-panthís*: die Mitglieder einer vor allem im östlichen Nordindien weitverbreiteten Sekte, in der Kabír als *kaliyug*-Inkarnation des höchsten Wesens verehrt wird. Ihnen verdanken wir die meisten volkstümlichen Kabír-Biographien, in denen sich etwa seit Beginn des 18. Jahrhunderts auch die Legende findet, nach der Kabír von einer jungfräulichen Brahmanenwitwe geboren und auf einem See ausgesetzt wurde, wo ihn dann ein *juláhá*-Paar mit den schlichten Namen Níru und Nímá fand, das den Findling großzog. Mit dieser zutiefst unkabírischen Brahmanisierung seines Lebenslaufes, die den muslimischen Weber schließlich auch für die Angehörigen der höchsten Hindu-kaste annehmbar machte und sie an einer Popularität teilhaben ließ, die sich bald weit über Nordindien hinaus erstreckte, hatte die Hinduisierung Kabírs ihren Höhepunkt erreicht.

Vielleicht läßt sich Kabírs grenzüberschreitende Popularität damit erklären, daß sein Werk zwar eine Art Sammelbecken darstellt, in dem sich die verschiedensten geistigen und geistlichen Strömungen wiederfinden, er aber keiner dieser Strömungen „zu nah“ kommt und einen Mittelweg sucht, der es ihm ermöglicht, die Heuchelei und die Eitelkeit zu entlarven, auf die er in allen Glaubensgemeinschaften stößt, und, indem er ihre Botschaften verinnerlicht, das Eigentliche zu entdecken, das sie alle gemeinsam haben.

### III.

Nahm nicht Papier und Tinte  
 die Feder nicht zur Hand  
 Die Größe der vier Zeiten  
 hat Kabírs Mund genannt.  
 (B 187)

Es ist kaum nachzuweisen, welche der zahlreichen Verse, die Kabír zugeschrieben werden, auch wirklich von der historisch-legendären Persönlichkeit dieses Namens

stammen – wenn es denn eine solche gab<sup>5</sup> – und wie ihre ursprüngliche Textgestalt war; kein Wunder angesichts der Tatsache, daß die ältesten vorliegenden Kabír-Handschriften nicht vor dem 17. Jahrhundert entstanden sein können. Wie bereits angedeutet, muß man davon ausgehen, daß gerade Kabír's *sákhís* (eigtl. „Zeugnisse“) als Merksprüche – gereimte Zweizeiler sind besonders einprägsam – in erster Linie mündlich verbreitet und dabei angereichert und lokal variiert wurden. Schließlich war Kabír, der Weber, selbst höchstwahrscheinlich Analphabet, was seinem Ansehen keinen Abbruch tat – im Gegenteil: Er macht aus seiner Verachtung für Schriftgelehrte und Federfuchser kein Hehl.

Für den westlichen Literaturwissenschaftler gilt es hier umzudenken: Er arbeitet aus einer schriftorientierten Kultur heraus, in der seit längerem das geschriebene Wort ein ungleich höheres Ansehen genießt als das gesprochene und „Literatur“ – wie schon der Name verrät – in der Regel Geschriebenes bedeutet. Anders in Indien: Dort ist die Schriftunkundigkeit der Bevölkerungsmehrheit (vor allem der Frauen) nicht automatisch mit Mangel an literarischer „Bildung“ gleichzusetzen – eher gilt das Gegenteil.<sup>6</sup> Das Analphabetentum steht keinesfalls einer Teilnahme an einem Literaturbetrieb im Weg, in dem mündliche Überlieferung, Schriftliteratur und – neuerdings – technische Medien koexistieren, ohne dabei, was ihr Ansehen betrifft, eine feste Hierarchie zu bilden. Aus indischer Sicht ist der schöpferische Umgang mit Tradition entweder die Aktualisierung von *sátatya*, dem Immerwährenden, allzeit Verfügbaren, oder aber die Fixierung von *parampará*, der veränderbaren Überlieferung, im Gedächtnis, in Bild oder Schrift oder nun auch in der elektronischen Aufnahme.<sup>7</sup> Der jeweilige Status dieser Fixierungsmodi hängt von der Wertschätzung durch eine bestimmte soziale/kulturelle Gruppe zu einem bestimmten Zeitpunkt ab.<sup>8</sup> Und das literarische Phänomen Kabír ist ursprünglich bestimmt durch Schriftverachtung und

<sup>5</sup> Ch. Vaudeville, Kabir (s. Anm. 2) 18f, weist auf H. H. Wilson hin, der bereits 1862 „even goes so far as to doubt Kabír's existence altogether“.

<sup>6</sup> Vgl. dazu den Hindischriftsteller S. H. Vátsyáyan (1911-1987): „It happens that an illiterate in the sense of unlettered audience is educated in the sense that, having still remained in an oral tradition, it does have a sense of judgement and of literary values; while those literate – who can read and write and sign their name – may have no sense of these and may therefore in fact be less educated“ (The role of the writer in contemporary Indian society. In: South Asian Digest of Regional Writing, Vol. 1, 1972, 4-17, hier 12).

<sup>7</sup> Vgl. L. Lutze zu „tradition“, in: *Flags of Fame: Studies in South Asian Folk Culture*. Hg. H. Brückner [u. a.]. New Delhi 1993, 11f. Das statische *sátatya* und der dynamische *parampará*-Begriff in ihrer dialektischen Spannung finden ihre bildhafte Synthese in der alten Vorstellung vom *kathásaritságara*, dem von Geschichtenströmen durchflossenen Ozean; vgl. dazu S. Rushdie, *Haroun and the Sea of Stories*. London 1990, bes. 71f.

<sup>8</sup> Vgl. den selektiven Textbegriff in J. Lotman – A. M. Pjatigorskij, *Tekst i funkcija* (Text und Funktion). In: *Teksty sovetского literaturovedčeskogo strukturalizma* (Texte des sowjetischen literaturwissenschaftlichen Strukturalismus). Hg. K. Eimermacher. München 1971, 483-497.



Hochschätzung des gesprochenen, des klingenden Wortes (*shabda*) mit allen kommunikativen Folgen dieser Haltung, was bedeutet, daß eine rein philologische Behandlung Kabírs – etwa beim Versuch, die Authentizität der vorliegenden Texte zu beweisen – früher oder später in eine Sackgasse geraten muß.

Umdenken heißt es auch angesichts der Tatsache, daß wir es hier mit einer Art von Literatur zu tun haben, deren allgemeine Wertschätzung nicht auf Autorschaft und Originalität im westlich-modernen Sinne, sondern auf Kongenialität mit einem historisch-legendären Vorbild beruht; darauf, daß diese Texte mit dem Vorbild in Denk- und Empfindungsweise, in Ton- und Machart übereinstimmen oder ihm wenigstens nahekommen und schließlich, von der Empfängerschaft gutgeheißen, im Gesamtwerk aufgehen. Was spricht eigentlich gegen die Vorstellung, daß wir es bei dem gesamten um den Namen Kabír herum gewachsenen Textkorpus letztlich mit einem Gemeinschaftswerk zu tun haben, in dem sich indisches Denken und Fühlen aufs überzeugendste entfaltet haben – in ihrer über sich selbst hinausweisenden Diesseitigkeit oder, wenn man will, in einer Jenseitigkeit, der es gelingt, den Boden nicht unter den Füßen zu verlieren.

#### IV.

Die Welt stirbt sich zu Tode  
 doch keiner kennt den Tod  
 Kabír Dein Knecht starb derart  
 daß ihm kein Tod mehr droht.  
 (G 19.1)

Stirb ehe du noch stirbst /  
 damit du nicht darffst sterben /  
 Wann du nu sterben solst:  
 sonst möchtestu verderben.  
 (Angelus Silesius, IV.77)<sup>9</sup>

Es ist nur konsequent, daß es auch nicht an Versuchen von christlicher – genauer: protestantischer – Seite gefehlt hat, Kabír zu vereinnahmen, und bezeichnend ist es, daß es vor allem indische Christen waren, die sich dabei hervortaten. Für einen gewissen Reverend Prem Chand (nicht zu verwechseln mit dem Hindischriststeller gleichen Namens), der 1890 eine *Bijak*-Edition herausgab, mußte es „some knowledge of Christian truth“ sein, „which made him think of the brotherhood of man“.

<sup>9</sup> Zit. nach Angelus Silesius (Johannes Scheffler), Cherubinischer Wandersmann. Kritische Ausgabe. Hg. L. Gnädinger. Stuttgart 1984. Von der Originalschreibung abweichend, sind Umlaute durch zwei Punkte markiert.

Dahinter steht letztlich eine neohinduistische Denkweise, wie auch bei der Ernennung Kabírs zum „Indian Luther of the 15th century“ durch Sushil Gupta (1953): Man mißt sich an der Kultur der Kolonialherren.<sup>10</sup>

Dies ist nicht der Hintergrund, vor dem abschließend Kabír und der 1624 geborene Breslauer Johannes Scheffler, bekannt als Angelus Silesius, zueinander in Beziehung gesetzt werden sollen – eine Beziehung, die sich zunächst in der Person des Übersetzers der Kabír’schen *sákhís* ins Deutsche herstellte. Dieser ging davon aus, daß bei einer Kabír-Verdeutschung, die nicht nur indologische Fachkreise erreichen wollte, vor allem die epigrammatische Kürze und Einprägbarkeit des indischen *dohá* – des gereimten Zweizeilers, dessen sich Kabír für seine Sinn- und Merksprüche bediente – in der Zielsprache nach Möglichkeit erhalten bleiben sollten: ein überaus schwieriges Unterfangen. Da boten sich dem Übersetzer die alexandrinischen Verspaare aus dem *Cherubinischen Wandersmann* an, die er seit seiner Schulzeit „im Ohr“ hatte<sup>11</sup> und deren strukturelle Gemeinsamkeiten mit Kabír’s *dohás* ihn bewogen, sie zur formalen Grundlage seines Übersetzungsversuchs zu machen. Bestärkt wurde er in diesem Entschluß durch die Entdeckung, daß es nicht allein Gemeinsamkeiten der Form waren, die den Nordinder des 15. und den Schlesier des 17. Jahrhunderts – bei aller augenfälligen Ferne – einander näherrückten.

Als Johannes Scheffler, wie er in der Vorrede zu beiden Ausgaben (1657/1675) behauptet, seine „Reimen / gleich wie sie dem Urheber meisten theils ohne Vorbedacht und mühsames Nachsinnen in kurtzer Zeit von dem Ursprung alles guten enig und allein gegeben worden“, also göttlich inspiriert niederschrieb<sup>12</sup>, stand, nicht zuletzt in seiner schlesischen Heimat, die weltliche und geistliche Epigrammatik in voller Blüte; der paarweis gereimte Alexandriner war ihr poetisches Hauptvehikel. Es war geradezu Mode, in dieser Form zu brillieren: Auch Scheffler stellt seine Epigramme als „Geist-Reiche Sinn- und Schluß-Reime“ vor und knüpft damit auf den ersten Blick an diese literarische Übung an; doch dann gelingt es ihm, die modische Form zum Gefäß für etwas Höheres zu machen, sie – um das Wort zu wiederholen – zu verinnerlichen, und hierin mag die Erklärung für seine Ausstrahlung liegen, die weit über seine Zeit hinausreicht. Bezeichnend dafür ist, daß immer wieder Versuche wie der von Annette von Droste-Hülshoff unternommen wurden, „nach dem Angelus Silesius“, also im Stil und Geist des barocken Vorbildes, zu dichten:

<sup>10</sup> Ch. Vaudeville, Kabir (s. Anm. 2) 33.

<sup>11</sup> Vgl. L. Gnädinger im Nachwort zu ihrer Ausgabe: „Das Epigramm, auch das zweizeilige alexandrinische, war Johannes Scheffler seit seiner Schulzeit am Elisabeth-Gymnasium in Breslau als literarische Gattung vertraut“ (Angelus Silesius [s. Anm. 9] 373).

<sup>12</sup> Ebd. 22f.

Dein Aug' ist Blitz und Nu,  
 dein Flug bedarf nicht Zeit,  
 Und im Moment ergreifst  
 du Gott und Ewigkeit.<sup>13</sup>

Natürlich fallen zuerst die gravierenden Unterschiede zwischen den beiden Mystikern ins Auge, etwa daß Schefflers geistreiche „Reime“ unverkennbare Produkte einer Schriftkultur sind und daß ihre Rezeption eher elitär beschränkt ist, zumindest im Vergleich zu der soziale und konfessionelle Grenzen überschreitenden Popularität der Kabírschen *sákhís*, die nur durch deren mündliche Verbreitung möglich ist. Doch auf den zweiten Blick entdeckt man überraschende, nicht durch Beeinflussung erklärable Ähnlichkeiten: Nicht nur, daß – wie gezeigt – auch Schefflers Sinnsprüche zur Nachahmung anregten, und das selbst in Zeiten, die dem Originalitätsideal huldigten; in seinem Schlußwort an den Leser –

Freund es ist auch genug,  
 Jm fall du mehr wilt lesen /  
 So geh und werde selbst  
 die Schrift und selbst das Wesen.  
 (VI.263)

– fordert er ihn auf, die bloße Buchstabengelehrsamkeit hinter sich zu lassen und zum Eigentlichen zu kommen:

Kabír sagt: Wirf dein Buch weg  
 und laß das Lesen ja  
 Von zweiundfünfzig Silben  
 merk dir nur rá und ma.  
 (G 33.1)

Bei beiden ist es die *mors mystica* – das „geistliche Sterben“, wie Scheffler sie nennt (s. IV.77), durch die die Seele zur *unio mystica* mit Gott und damit zur *deificatio* gelangt.<sup>14</sup> „Gott ist in meinem Sinn / nun ist mein Sinn Gott auch“, heißt es bei Kabír (S 2.8), und Scheffler setzt die Vergöttlichung des Heiligen in eine schroffe Antithese zum Sturz des Sünders:

<sup>13</sup> Zitiert im Nachwort ebd. 365.

<sup>14</sup> Vgl. ebd. 404.

Der Heilige steigt auf /  
 und wird ein GOTT in GOTT:  
 Der Sünder fällt herab  
 und wird zu Mist und Koth.  
 (VI.29)

Diese Antithetik und Drastik begegnet uns auch bei Kabír, etwa wenn er die falschen Asketen angreift:

Was solln am Hals vier Malas  
 und daß Asket du bist  
 Außen die rote Hülle  
 und innen riecht's nach Mist.  
 (G 25.2)

In seiner Vorrede weist Scheffler auf „vil seltzame *paradoxa* oder widersinnische Reden / wie auch sehr hohe und nicht jederman bekandte schlüsse / von der geheimen Gottheit“ in seinen Epigrammen hin, wohl um orthodoxen Angriffen vorzubeugen; das ist mehr als nur eine Erinnerung an Kabírs „verkehrte Rede“, die *ulat-bánsí*, in *sákhís* wie

Die Flüsse sind verkohlt  
 im Meer die Flammen wettern  
 Kabír erwacht und sieht  
 Fische auf Bäume klettern.  
 (G 2.54)

Wenn Louise Gnädinger im Nachwort zu ihrer kritischen Ausgabe des *Cherubinschen Wandersmanns* feststellt, Schefflers Epigramme erschienen „im Glanz und in der Schärfe der Antithetik und Paradoxie, weil vom eigentlichen Objekt der Sinnprüche, von Gott und seinem Handeln am Menschen und an der Welt, nicht anders gesprochen werden kann“<sup>15</sup>, so gilt das nicht minder von Kabírs „Zeugnissen“.

Da muß, fern von jeder Gleichmacherei, die Frage erlaubt sein, ob es in der Mystik vielleicht gewisse zeit- und kulturübergreifende Grundeinstellungen und Artikulationsmöglichkeiten gibt, mystisch-literarische Universalien, aus denen sich Gemeinsamkeiten erklären lassen, die sonst unerklärlich sind.<sup>16</sup>

<sup>15</sup> Ebd. 413.

<sup>16</sup> Vgl. dazu G. Wehr, Zum west-östlichen Dialog. In: Meister Eckhart. Reinbek 1989, bes. 125-127; A. Schimmel, Wie universal ist die Mystik? Die Seelenreise in den großen Religionen der Welt. Freiburg i. B. 1996.

## DER SÜDINDISCHE DICHTER-SÄNGER TYĀGARĀYA (1767-1847)

JOSEF KUCKERTZ

Während einer seiner Reisen schrieb Mahatma Gandhi in sein Tagebuch, er habe überall in Südindien die Gesänge Tyāgarājas gehört, und es scheine ihm, die Menschen dort seien gefangen von der religiösen Imagination und den süßen Melodien dieses Rāma-Verehrers.<sup>1</sup> In der Tat werden die musikalischen Schöpfungen des Dichter-Sängers bis heute hoch geschätzt, und auf den Konzertbühnen Südindiens spielen sie eine überragende Rolle. Kein Wunder, daß viele Erzählungen über das Leben und Wirken des als Heiligen verehrten Meisters in Umlauf sind, doch dürften viele von ihnen als rühmende Ausschmückungen zu betrachten sein. Eine auf Tatsachen beruhende Lebensbeschreibung läßt sich aus den Legenden kaum gewinnen, und schon die beiden ersten Biographen, Veṅkaṭarāmaṇa Bhāgavata (1781-1847) und sein Sohn Kṛṣṇasvāmi Bhāgavata (geb. 1824), haben den Lebensdaten Tyāgarājas auszeichnende Deutungen zugefügt.<sup>2</sup> Die Gelehrten im 20. Jahrhundert tasten deshalb hinsichtlich biographischer Daten zunächst die Texte seiner Gesänge ab, und hier finden sie nicht nur Hinweise auf seine Eltern, Verwandten und Lehrer, sondern auch Bemerkungen über ihn selbst und sein Wirken in einer nicht immer freundlich gesinnten Umgebung.

Mit einem seiner Gesänge stellt Tyāgarāja sich gewissermaßen in die geistig-musikalische Tradition seines Heimatlandes. Er sagt:

Haridāsas gehen in einer imposanten Prozession, und ihr Anblick erfüllt mich mit größter Freude, o gnadenreicher Herr. Ehrfürchtig singen sie heilige Namen wie Hari, Gōvinda, Narahari, Rāma, Kṛṣṇa und andere. Zur Begleitung des Mṛdaṅga ziehen sie, in Ekstase singend, die Straße entlang. In ihrer Freude, Hari erreicht zu haben, vergessen sie sich selbst und preisen deinen heiligen Namen als einziges Mittel zur Erlösung. Mit geschürzten Lendentüchern tanzen sie, fest im Tāla. Auf Rāma bedacht, vortrefflich meditierend und singend, übergeben sie ihren Körper dem Herrn. Dem König der Könige streuen sie Blumen und sind in einer Reihe mit Tyāgarāja verbunden.<sup>3</sup>

<sup>1</sup> W. J. Jackson, Tyāgarāja – Life and Lyrics. Madras 1991, VII.

<sup>2</sup> Ebd. 2-7.

<sup>3</sup> Übertragung des Gesangs *Haridāsulu veḍalu* nach dem Telugu-Text in Devanāgarī-Schrift und der englischen Übersetzung von C. Rāmānujāchāri in seiner Sammlung „The Spiritual Heritage of Tyāgarāja“. Madras 1966, 29-30.

Diese Worte spielen auf die in Indien so häufigen Prozessionen an, denen Tyāgarāja in jungen Jahren mit Vorliebe beiwohnte. Gesang und Musik sind bei solchen Umzügen unerlässlich, ja sie werden als deren treibende Kraft empfunden. In den Gesängen ruft man bestimmte Gottheiten mit ihren Namen an. Entsprechend hat Tyāgarāja für Tempelgesänge vor allem kleinerer Gruppen zahlreiche Preisgesänge auf Gottesnamen geschaffen. Ferner zählt der Dichter-Sänger die ihm wichtigen Gottheiten auf. Obenan steht Rāma, gleich Kṛṣṇa eine Einkörperung des Viṣṇu und in seiner menschlichen Gestalt der Held des Rāmāyaṇa-Epos. Schließlich erwähnt er gleich mit dem ersten Wort die Haridāsa, das sind jene Gottesdiener, die ihren „Stammbaum“ bis ins 14. Jh. zurückverfolgen können und die Blütezeit ihres Gesangs während des 16. Jahrhunderts in der Stadt Vijayanagara erlebten.<sup>4</sup>

Von der Religiosität in Vijayanagara, der Hauptstadt des Hindureiches seit 1336, muß man ausgehen, wenn man die künstlerische Musik Südindiens bis in die Gegenwart herauf verfolgen will. Dort, unter den Haridāsa, befand sich Purandaradāsa (1480 oder 1484-1564), der in seinen Gesängen die damals bedeutendsten Musiktraditionen Südindiens zusammenzufassen verstand und damit zum Wegbereiter der neueren karnatischen Musik geworden ist. Nach der Zerstörung der Stadt Vijayanagara 1565 mochten die Gesänge Purandaradāsas allmählich vergessen worden sein, doch etwa 200 Jahre später hat Vijayadāsa (1687-1755) zumindest einen Teil der Texte wiederentdeckt, und bald darauf gelangten die Gesänge auch nach Tanjāvūr im Mündungsgebiet der Kāverī. Dort am Hof ist das musikalische Erbe aus Vijayanagara bis zur Mitte des 19. Jahrhunderts weitergepflegt worden, und mit diesem Hof ist Tyāgarāja durch seine Vorfahren eng verbunden.<sup>5</sup>

Schon zur Zeit der Nāyaka-Dynastie (1530-1673) dürfte die *Vṃā*, das große Lauteninstrument Südindiens, in jenem Entwicklungszustand nach Tanjāvūr gekommen sein, der die Ausarbeitung des bis heute gültigen Skalensystems ermöglichte. Dies geschah in mehreren, an musiktheoretischen Werken ablesbaren Stufen bis zur Zeit der Marāthen-Herrscher (1676-1855). Sehr viele Musiker waren damals bei Hofe beschäftigt, unter Mahārāja Serfōjī (1798-

<sup>4</sup> Vgl. J. Kuckertz, Religiöser Gesang zwischen Volkslied und Rāga-Musik in Südindien. In: Vergleichend-systematische Musikwissenschaft. Franz Födermayr zum 60. Geburtstag. Hg. E. Th. Hilscher u. Th. Antonicek. Tutzing 1994, 277-295.

<sup>5</sup> Hierzu und zum Folgenden vgl. J. Kuckertz, Die Kunstmusik Südindiens im 19. Jahrhundert. In: Musikkulturen Asiens, Afrikas und Ozeaniens im 19. Jahrhundert. Hg. R. Günther. Regensburg 1973, 97-130, bes. 98-109.

1832) gar 360 Sänger, von welchen jeder nur einmal im Jahr vor dem König auftrat. Zum Künstler- und Gelehrtenkreis am Hofe von Tanjāvūr gehörten auch die beiden Großväter Tyāgarājas sowie sein Lehrer. Der Großvater väterlicherseits, Girirāja Kavi, wirkte zur Zeit des Shāhji Mahārāja (1684-1710 oder 1712) als begabter Dichter und Komponist von *yakṣagāna*-Tanzdramen, *pada*-Musikstücken und einfachen, frommen Gesängen. Tyāgarājas Großvater mütterlicherseits, Vīṇa Kalahasti Ayya, war als Hofgelehrter geschätzt, und der Vater seines Lehrers, Sonti Veṅkaṭasubbayya, kombinierte die Texte meisterhaft mit Melodien. Zur Auszeichnung fanden seine Konzerte stets am Neujahrstag vor dem Herrscher statt. Veṅkaṭasubbayyas Sohn, Sonti Veṅkaṭaramaṇayya, der Lehrer von Tyāgarāja, soll Text und Musik noch besser verbunden haben als sein Vater. Diese und andere Musiker haben dem Konzertrepertoire in Tanjāvūr einige neue Formgebilde hinzugefügt, vor allem den Varna, eine Art von Etüde zur Zusammenfassung möglichst vieler Klangzüge einer Rāga-Melodie, und die Folge Rāga-Tāna-Pallavi, das große, weitgehend improvisierte Instrumentalstück für den Höhepunkt einer Konzertdarbietung. Damit haben sie die klassische Zeit vorbereitet, als deren Exponenten man Tyāgarāja, Muttusvāmi Dīkṣitar und Śyāmā Śāstri zu nennen pflegt. Von ihnen wirkte Śyāmā Śāstri (1763-1827), eng mit Tyāgarāja befreundet, als unübertroffener Sänger und Komponist komplizierter Musikstücke am Hofe von Tanjāvūr, während Muttusvāmi Dīkṣitar (1775-1835), der Sohn eines Musikers dort am Hof, im Tempel der Gottheit Tyāgarāja seines Heimatortes Tiruvārūr einen ständigen Musikdienst einrichtete, daneben oft in den Tempeln der Umgebung sang und mit der Vīṇā-Laute in der Hand die windungsreichen Melodien seiner Musikstücke ausarbeitete. Tyāgarāja aber hielt sich trotz aller Einladungen und dem Drängen seines älteren Bruders von Auftritten vor dem Herrscher von Tanjāvūr fern, obwohl er das höfische Musikrepertoire wie kaum ein anderer kennengelernt haben mochte.

Einer Familie von Telugu-Brahmanen entstammte Tyāgarāja, und seine Ahnen sollen im 17. Jh. aus dem Karnool-Distrikt in Andhra-Pradesh nach Tiruvārūr in Tamilnādu gewandert sein. Hier wurde der Sohn des Rāmabrahman und der Sītamma (oder Śāntamma) am 4. Mai 1767 geboren. Seine Eltern gaben ihm den Namen des göttlichen Herrn im Tempel von Tiruvārūr, Tyāgarāja – „König des Entsagens“, und dies ist ein Beiname des Śiva. Erste Gesänge, darunter kleine Stücke von Purandaradāsa, dürfte der Junge seiner Mutter abgelauscht haben. Bei Sonti Veṅkaṭaramaṇayya studierte er das Spiel der Vīṇā-Laute, und bald begann er, einfache *Divyanāma-kīrtanā*,

also Preisgesänge auf Gottesnamen, zu komponieren, die er sicher selbst in Prozessionen mitgesungen hat. Vor einem musikalisch gebildeten Publikum ist er wohl erst nach der Jahrhundertwende aufgetreten, und dies vermutlich in Tempelhallen. Gerne sang er zu Gottes Ehre vor den zusammenströmenden Gläubigen am Ufer des Kāverī-Flusses. Besonders pries er die von ihm erwählte Gottheit Rāma, deren menschliche Gestalt seinen Zuhörern als Held des Rāmāyaṇa-Epos vertraut war. Zu dieser Zeit sammelte Tyāgarāja die ersten Schüler um sich; sie erlernten seine Stücke nicht nur in gewohnter Weise, sondern schrieben auch schnell mit, wenn der Musiker einen neuen Gesang im Angesicht einer Gottheit improvisierend schuf. Später besuchte Tyāgarāja mehrere Tempel und die Häuser befreundeter Musiker im Umkreis seiner Heimat, und im Jahre 1839 führte ihn eine große Reise zum Śrīaṅgam-Tempel, nach Kānchipuram und Tirupati sowie in kleinere Orte nahe der Stadt Madras. Darauf kehrte er in seinen Wohnort Tiruvayāru zurück und erreichte dort am 6. Januar 1847 *siddhi* – „das Ziel“.

Alle Erfahrungen seines Lebens, Glaube und Hoffnung, Abneigungen und Warnungen hat der Dichter-Musiker in seinen Gesängen zum Ausdruck gebracht. Drei Bereiche seiner Botschaft, in den Texten häufig erwähnt, seien hier zusammenfassend dargelegt. Diese sind das Aussprechen von Gottesnamen, die befreiende Macht der Musik und das Erlebnis der Gottesliebe.

Das ständige Hersagen der Namen einer Gottheit ist eine in Indien weit verbreitete religiöse Übung. Sie schließt sich der allgemeinen Erfahrung an, daß viele Menschen im höchsten Zorn und in größter Freude bestimmte Namen oder Bezeichnungen zu irgend jemandes Fluch oder Lob auszustoßen pflegen. In solchen kurzen Ausrufen, so V. Rāghavan in seiner umfassenden Einleitung zur Ausgabe der Gesangstexte, werde das ganze überlastete Empfinden zusammengedrängt, und in diesem Sinne sei der Name das Kennzeichen der hervorstechenden Eigenschaft einer Lebensgestalt. Folglich werde auch das Wesen einer göttlichen Person durch ihre Namen beschrieben, und ein durch Unendlichkeit ausgezeichnete Gott habe auch unendlich viele Namen. Für diese Feststellung führt Rāghavan in Kapitel V seiner Einleitung unter dem Titel *Nāmamāhātmya* – „Hochschätzung“ oder „Würde des Namens“ – zahlreiche Belege aus der Sanskrit-Literatur an und zeigt, daß Tyāgarāja sich vollends in dieser Tradition befindet. Das geistige Erbe lyrisch vertiefend, sagt der Dichter-Musiker in einem seiner Gesänge (*Veṅkaṭeṣa ninu*, Carāṇa, Strophe 2), den Nektar von Gottes Namen zu trinken sei wie das Besteigen einer Treppe zu Gott. Hierzu paßt eine Legende der Schülerlinie



von Umayālpuram, wonach Tyāgarāja in seinem 20. Lebensjahr gelobt habe, den Namen des Gottes Rāma 960 Millionen mal auszusprechen. Dafür seien 21 Jahre und 15 Tage erforderlich gewesen, und erst danach habe er das erste Musikstück geschaffen. Gewiß ist die Rezitation des Gottesnamens dem tief ergriffenen Tyāgarāja im Laufe der Zeit zur zweiten Natur geworden, habe er nur das einfache Wort „Rāma“ hergesagt oder es durch verschiedene umschreibende Bezeichnungen ersetzt. Diese religiöse Übung dürfte den Intentionen des Musikers Tyāgarāja entgegengekommen sein; denn was die Zunge ständig wiederholen sollte, ließ sich im Schmuck einer Melodie sowohl für die Gottheit als auch für den Gläubigen weit erfreulicher vortragen. Hier liegt nach meiner Ansicht der Schlüssel zu den *Divyanāma-kīrtanā*, wofür der Gesang *karuṇā jaladhē* als Beispiel dienen soll.<sup>6</sup> Gerne singen die Gläubigen das Stück im Wechsel mit einem Vorsänger auf dem Weg zum Tempel, doch wie die Partien verteilt sind, ist dem hier vorgelegten Text nicht anzusehen.<sup>7</sup>

Aufgenommen habe ich den Gesang nicht in einer aktuellen Situation, sondern in Studio-Atmosphäre, doch sangen die beiden Ausführenden das Stück nach der Rollenverteilung bei Prozessionen. Dabei übernahm der eine den Part des Bhāgavatars, also des Vorsängers, und der andere markierte den Chor. Man hört, daß der Pallavi, gleich einem Refrain, oft von beiden zusammen gesungen wird, die Carāṇa-Verszeilen dagegen im Wechsel erklingen. Gewiß ergreift das musikalische Geschehen die Gläubigen viel tiefer als das gesprochene Wort, und die metrische Gliederung der Melodie, von der Handklapper unterstützt, gibt den Prozessionsteilnehmern ihren Bewegungsrhythmus vor.

Vom rechten Umgang mit der Musik hat Tyāgarāja in einer ganzen Reihe seiner Gesänge gesprochen. An einer Stelle fragt er unmittelbar: *saṃgā jñānamu bhakti vinā sanmārgamu galade* – „Musikwissen ohne Gottesliebe, ist das der rechte Weg?“ Und an anderer Stelle (in *Mōkṣamu*) gibt er auf die Frage, ob jemand ohne wirkliche Frömmigkeit und ohne Wissen von göttlicher Musik Erlösung erlange, die Antwort: „Der Atem, verbunden mit dem inneren Feuer, bringt den Klang der heiligen Silbe *Ōm* und die sieben Töne hervor. Jene, die den *Vīṇa*-Musik liebenden Śiva verehren, ersteigen den Meru-Berg, so der lobenswerte Tyāgarāja.“

<sup>6</sup> Die Zuordnung ist ersichtlich aus der Sammlung „Divya Nama Kirtanas of Saint Tyagaraja“, hrsg. von S. Ramanathan, Madras 1967 (in Tamil). Das zitierte Stück ist dort abgedruckt in Teil 1, 49-52.

<sup>7</sup> Siehe den eingerahmten Text auf der folgenden Seite.

- P. *karuṇā jaladhē dāsarathē*  
*kamaṇṭyānana suguṇanidhē*  
 Gnadenozean! Daśaratha-Sohn!  
 Liebenswertes Antlitz! Tugendreicher!
- C.1 *nīmayamē-gāni ilanu*  
*ēnani nē dīrudunu*  
 Deine Natur wahrlich ist die Erde  
 warum für dich ein Tadel?
2. *nija-dāsula (y)anubhavam-okāṭi*  
*ninu teliyani janamatam-okāṭi*  
 Deiner wahren Verehrer Erfahrung (ist) eines,  
 die dich (wenn) nicht erkennende Volksmeinung ein anderes.
3. *valacucu nānamu jēyudurēninu*  
*dalacucu prōḍḍu pōgoṭṭu-durē*  
 Wird dein Name lieblich vorgebracht,  
 wird meditierend maßlos Zeit verbracht?
4. *sukṛtamu loppaginturēnī*  
*prakṛtini delisi (y)ēginturē*  
 Wenn du als Wohltat erkannt bist,  
 entsagen sie dann der eigenen Natur?
5. *manasāraga pūjinturēninu*  
*māṭimāṭiki yōcinturē*  
 Opfern sie aufrichtig, dich  
 immer wieder bedenkend?
6. *ninu kanukanu kana kōrudure nava –*  
*nidhulabinna sukhamunu kōrarē*  
 Auf dich die Augen gerichtet, wünschen sie  
 die neun Schätze zu ihrer Freude?
7. *nīvanniṭayani palkudurē*  
*nīvētānani kulkudurē*  
 Sagen sie, du seist in allen Dingen,  
 (und) freuen sie sich, daß du sie selbst sind?
8. *tamalō melagucu nundurē*  
*tāraka rūpani kandurē*  
 Werden sie miteinander sprechen?  
 Wird des Erlösers Gestalt sie entflammen?
9. *bhāgavata prahlādahita rāma*  
*bhuvuka tyāgarājanuta*  
 (O du) die Verehrer erfreuender Rāma,  
 Glück, o Tyāgarāja!
- (Musik in Nādanāmakriyā-rāga, Ādi-tāla)

Nur getragen vom rechten Glauben und gestützt auf das treffende Wort führt Musik demnach zur Befreiung. Aus der umgekehrten Perspektive bittet der Musiker in einem anderen Text (*Kaddanuvāriki*) um Erscheinen der von ihm erwählten Gottheit, und dies mit der Begründung, der Gott sei doch ein mitleidvoller Herr, der jene Verehrer schützt, die vor ihm singen, ihren Schlaf abschütteln, auf einer schönen *Tamburā* den Bordun anschlagen, dann mit reinem Herzen und korrekter Intonation die Töne hervorbringen, ohne vom Pfad der Tradition abzuweichen. Diesen Weg zu beschreiten gelingt nach Auskunft des Gesangs *Vidulaku* aber nur, wenn man den Kennern der Musik aller Zeiten gehorsam ist, und zu den Kennern gehören die hohen Gottheiten, beginnend mit *Brahmā* und *Sarasvatī*, sodann der weise *Nārada*, dem der Mythos die Erfindung des *Vṃā*-Saiteninstruments zuschreibt, und der Ur-Sänger *Tumburu*, der die Menschen singen lehrte. Auch die älteren Musiktheoretiker sind einbezogen, und unter ihnen gilt *Śārṅgadeva* in der 1. Hälfte des 13. Jahrhunderts als der berühmteste. Dann wieder verweist *Tyāgarāja* auf Schriften, aus denen Wissen über Musik zu gewinnen ist (in *Rāga-ratnamālikā*), und er fragt, ob es ihm wohl gelingt, gottgefällige Gesänge im Geiste der Upanishāden zu schaffen, die im Metrum und Trommelspiel korrekt, in der Melodie einfach und elegant sind, doch dabei sowohl Leidenschaftslosigkeit als auch die neun aus der alten Theaterpraxis bekannten *rasa*-Stimmungsgehalte ausdrücken können (in *Sogasugā Mṛdaṅga*). Dies ist in der Tat ein hohes Ziel, das nur ein großer, tief religiöser Künstler erreichen kann. Nach heutiger Einschätzung hat *Tyāgarāja* diesen an sich selbst gestellten Anspruch eingelöst und damit den höchsten Platz unter den Musikern Südindiens erlangt. Sein Ruhm wäre aber nicht vollständig ohne den reinen, im Denken und Empfinden stets auf die Gottheit gerichteten Lebenswandel, und hiervon kündigt der dritte, weitaus umfassendere Teil seiner Botschaft, das Erlebnis der Gottesliebe.

Folgt man der Einteilung in der Textausgabe von C. Rāmānujāchāri, dann ist in vier Fünfteln der 570 von ihm zusammengetragenen Gesänge die Gottesliebe das beherrschende Thema. Dabei stellt der Herausgeber fest, daß der Dichter in einer Reihe von Texten die Bedeutung der Frömmigkeit preist, in anderen eine fehlerhafte Verehrung zurückweist, sodann die Gottheit als Gegenstand der Hingabe hervorhebt und eine standfeste Verehrung empfiehlt. Schließlich ist die Gottesliebe in zahlreichen Formen vorgestellt, und damit beschäftigt sich Dr. Rāghavan eingehend in den Kapiteln VII und IX seiner Einleitung. Seine Erörterung konzentriert sich auf folgende Verehrungs-

formen: 1. *śravaṇa* – das Hinhören auf die Erzählungen von der Glorie Gottes; 2. *kīrtana* – die Verehrung Gottes; 3. *smaraṇa* – die ständige Erinnerung an den Herrn, und *dhyāna* – die Meditation auf die Gottheit; 4. *pādasevana* – die Verehrung der Füße des Herrn; 5. *arcana* – Lobpreis der Gottheit, den Tyāgarāja dem Idol Rāmas durch tägliche *pūjā*-Opfer spendete; 6. *vandana* – eine vielseitige Verehrung, die Gehorsam ausdrückt; 7. *lakṣmaṇa* – der treue Dienst; 8. *ātmanivedana* – die Übergabe des Selbst an die Gottheit; schließlich 9. *vātsalya* – die Kindesliebe, die Tyāgarāja z. B. den Eltern des Rāma, vor allem seinem Vater, König Daśaratha, entgegenbrachte. Hinzu kommen drei Formen der Verehrung, die Dr. Rāghavan unter dem Titel „Devotional Ecstasy“ anführt, und diese sind: 10. *aviraha* – die Unfähigkeit, eine Trennung von Gott zu ertragen; 11. *kāntāsakti* – die Liebe wie die eines Geliebten; und 12. *tanmayatva* – von der Gottheit erfüllt zu sein. Diese letzte Form wird von C. Rāmānujāchāri als *tādātmya-āsakti*, d. h. „Sich-anhängen an die Identität“ oder „Einswerden mit Gott“ bezeichnet. Nur wenige Stücke gehören hierzu, doch zeigt sich an ihnen, wie Tyāgarāja das Ziel seines Strebens gesehen hat. In einem der Gesänge (*Jñāna mosagarādā*) fragt er seinen Gott, ob er ihn nicht nach der umfassenden Reinigung durch Rezitieren seines heiligen Namens mit göttlicher Weisheit segnen könne, sodaß er – Tyāgarāja – befähigt würde, sich vorzustellen, er sei selbst Paramātma (die Seele des Universums) und Jivātma (die lebende Seele), auch die vierzehn Welten und alle Arten ihrer Einwohner, schließlich ein Weiser wie Nārada. Von dieser letzten, überwältigenden Höhe zurückblickend erscheinen uns die erstgenannten Formen der Verehrung einfach, den menschlichen Wünschen nach Hören und Sehen, dem Streben der Gläubigen nach Gottesdienst und Lobgesang angemessen. Beispielhaft sei nur ein Blick auf die drei unter *kīrtana* subsumierten Gesänge geworfen. Im ersten wird gefragt, warum Rāma überhaupt inkarniert worden sei, ob zur Herrschaft in Ayodhya oder zur Rettung der Menschen aus dem Kreis der Wiedergeburten u.a.m. Die beiden anderen Stücke betreffen die *Bhajana*-Andachten zur Gottesverehrung, die mit Gesang gefeiert werden. Im einen Fall zählt der Dichter auf, was bei *Bhajana* nicht erbeten werden soll, und dazu gehören einmal der Gewinn durch die Gunst eines anderen, zum anderen Geld, Schmuck und Kleidung. Dagegen sind im nächsten Stück die erstrebenswerten Güter genannt, das sind Abwehr der Furcht vor einer Wiedergeburt, auch Zurückweisung der üblen Wünsche dieser Welt und der täuschenden Bindungen an Verwandte. Hier ist Moral im Spiel, sicher als Hilfe für manchen, der in den Gesang mit einstimmt. Dem-

gegenüber gibt es die reine Gottesverehrung; sie wendet sich der äußeren Gestalt, den Eigenschaften und dem Wesen einer Gottheit zu. „Er allein ist Gott“, so heißt es manchmal, oder „Wer ist dir gleich?“, auch wohl „Wer anders als du ist der Schützer aller Wesen?“. Zuweilen wird die Ausstattung der höchsten Gottheit umschrieben, dazu ihr Schmuck und ihr Hofstaat, auch die Musik zu ihrer Verehrung (so in *Dorakunā*). Die Texte beginnen immer mit einer Anrede, nicht selten in Form einer Frage, bevor sie das Anliegen in mehreren Versen zur Sprache bringen.

Diese Verse werden nun in bestimmten musikalischen Formen mit ihren Melodien wiederholt. Solche Stücke nennt man *kīrtanā* „Gesänge zur Verehrung“; das zuerst vorgeführte Musikstück gehört in diese Kategorie. Vielleicht schon am Hofe von Tanjāvūr im 18., doch sicher zur klassischen Zeit im frühen 19. Jahrhundert wuchs das Interesse an der Musik, sodaß man sich daran gewöhnte, die Verse im sogenannten *Carana* nur noch einmal zu singen. Gleichzeitig erlangte der beginnende Vers, der *Pallavi*, das größere Gewicht, indem man ihn mit Abwandlungen der Melodie wiederholte. Damit verlor er aber seine Eigenschaft als Refrain, die ganze Form infolgedessen ihre überlieferte Struktur. Eine Neugestaltung bahnte sich an, als man einen Abschnitt zwischen *Pallavi* und *Carana* einfügte, der zusammen mit dem *Pallavi* eine größere musikalische Einheit bildete. Der textbezogene *Carana* erhielt damit den Charakter eines Nachsatzes. In diesem Stadium, d. h. als ein Gebilde aus *Pallavi* – „Sproß“, *Anupallavi* – „Nach-Sproß“ und *Carana* – „Fuß“, befand sich die Form, als Tyāgarāja seine berühmten Stücke zu schaffen begann. Er ist dabei nicht stehengeblieben, sondern hat darauf geachtet, daß der melodische Bogen im *Pallavi* von einer Variante zur jeweils nächsten kontinuierlich ansteigt. Die einzelnen Varianten bezeichnet man als *Samgati*, wörtlich „das, was zusammengeht“, und dieser Begriff läßt sich nicht nur auf die in ihrer Ausdehnung stets gleiche Melodieperiode, sondern mehr noch auf die feststehende Verteilung der Textsilben im Tāla-Metrum beziehen. In dieser Fassung ist das Gebilde, das *Kṛti* – die „Gemachte“, also „Komposition“ genannt wird, zur beherrschenden Form auf den Konzertbühnen Südindiens aufgestiegen.

Das Übergewicht der Musik hat ein Hinhören auf die Texte im Laufe der Zeit mehr und mehr zurückgedrängt. Einige Verehrer Tyāgarājas haben deswegen Klage erhoben, und die meinem Referat zugrundeliegende Textsammlung ist mit der Absicht entstanden, das Verständnis für die Worte, mehr noch für den geistigen Gehalt der Werke des großen Rāma-Verehrers zu

fördern. Andererseits hat Tyāgarāja, angeregt wohl durch das ständige Rezipieren des Gottesnamens, vielleicht auch aus mystischen Erfahrungen und aus seiner überragenden Begabung für die wortlose Kunst der Musik, seinen Teil zur Verschiebung vom Text auf die Musik beigetragen. Der Nachteil läßt sich aber auch als Vorteil auslegen, denn der Gottesname und alle seine Umschreibungen werden jetzt im Pallavi, teils auch im Anupallavi häufig wiederholt, und damit wird die Aufmerksamkeit des Zuhörers auf das Wesentliche hingelenkt. Bei manchen Kṛti-Kompositionen erscheinen die Worte des Pallavi fast wie ein Programm, das dem Erleben des gesamten Stücks schöner Musik eine bestimmte Richtung gibt. Das hat vor allem dort seinen Vorteil, wo man der originalen Sprache nicht mächtig ist; denn mit Hilfe der Musik wird die Botschaft des tiefgläubigen Meisters auch in solchen Gebieten verstanden.

Für die beschriebene Formschemata diene die Kṛti *Dayalēni bratukēmi* als Beispiel.

P. *dayalēni bratukēmi? daśaratha-rāma! nī*

Ohne Gnade, was ist das Leben? O Daśaratha-Rāma! Du

A. *vayasu nūrainā nī vasudhanēlina gani*

Ein Alter von hundert (Jahren) seiend, Du, oder (regierend) in einem Land der Erde.

C. *rājādhirāja! ratirāja-śatalāvanya!*

König der Könige! König des Verlangens hundertfache Schönheit!

*pūjajapamulu vēḷa pondugā neduṭa*

Die Opfer-Gebets-Zeit, wenn erlangt vorne

*rājilli lokāntaraṅgamarmamu delipi*

(wird) des glänzenden Welt-Mitte-Mysterium-Lichtes

*rājiseyani tyāgarājasannuta! nīdu*

das Reihe-Gewinnen (von) Tyāgarāja gepriesen! Dein!

(Musik in Nāyakī-rāga, Jhampa-tāla)

Singgemäß könnte die Übersetzung lauten:

P. Was ist das Leben ohne Gnade wert, o Rāma, du Daśaratha-Sohn,

A. erreiche man auch ein Alter von hundert Jahren oder regiere ein Land der Erde!?

C. König der Könige! König für das Verlangen nach hundertfacher Schönheit! Wenn zur Zeit des Opfergebetes der Platz ganz vorne erlangt ist, wird das Gewinnen der Reihe glänzenden Lichtes beim (im) Mysterium der Weltmitte von Tyāgarāja gepriesen. Dein ist es!

Die Aufnahme zeigt, daß der Sänger die Worte des Pallavi mit der Melodie oft wiederholt und den Text des Anupallavi mit einer anderen Melodie wenigstens einige Male vorträgt. Auf eine Rückkehr zum Pallavi folgt dann der Carana, aus welchem jede Verszeile, wohl seiner Kürze wegen, je zweimal gesungen wird. Den Abschluß bilden ausschmückende Musikabschnitte.

So ist festzuhalten, daß Tyāgarāja mit seiner Musik die südindische Tradition auf eine bis heute nicht übertroffene Höhe gebracht hat und daß er mit seiner Religiosität und seinem asketischen, der Gottheit Rāma geweihten Leben unter Hindus den Ruf eines Heiligen erlangte. Geht man einen Schritt tiefer in die menschliche Sphäre hinein, dann könnte man annehmen, seine Frömmigkeit reiche bis in jene Schicht, die ohne Worte über die Menschenwelt hinausweist.

**TRANSCENDENZ ALS IMMANENZ**  
**DAS BEWUSSTSEIN DER GLÜCKSELIGKEIT IM ERLEBNIS DER**  
**GOTTESLIEBE IN DER INDISCHEN BHAKTI-DICHTUNG**

PRAMOD TALGERI

Die Literatur als ein sinnstiftendes Gebilde versucht im Grunde, die Bewußtseinslage des jeweiligen Kulturkontexts zu verdeutlichen. Diese Bewußtseinslage ist jeweils zu einem bestimmten Zeitpunkt von tiefgreifenden Überzeugungen getragen, deren Genese in bewußten oder auch unbewußten Glaubenshaltungen verankert ist. Es sind diese Glaubenshaltungen, die Begründungen des Verstandes sowie die unseres Gesamtverhaltens umgreifen. In diesem Sinne deutet die Literatur auf eine Transzendenz hin, die auch in einer „säkularisierten Imagination“ des modernen Menschen existiert, aber nicht unmittelbar explizit darstellbar ist. Ihre Nähe kann nur in bestimmten Grenzsituationen gespürt oder nachvollzogen werden in der Entschlossenheit, die empirische Kette von Ursache und Wirkung zu überwinden oder in der Verzweiflung am inneren Zwiespalt, der nicht etwa durch eine „rationale Innovation“ getilgt, sondern durch eine „distanzierte Hingabe“ in der Schwebelage gehalten werden kann. Gott wird zu einer Projektion in anthropomorphischen Gestalten unseres normativen Bewußtseins und unserer Wertvorstellungen.

In der indischen Literatur wird dieser dialektische Bewußtseinsakt von Distanz und Hingabe zu Gott zu einem durchgängigen Topos, durch den der hinduistische Erlösungsbegriff, „Bhakti“ („erlebte Gottesliebe“), literarisch dargestellt wird. Der Zentralgedanke der hinduistischen („Vaischnava-“) Theologie besteht darin, daß die wesentliche Natur des Göttlich-Absoluten die Glückseligkeit „Ananda“ sei. Die lyrisch-mystische Tradition der indischen Literatur hebt aus diesem Grunde die Abstraktheit des attributlosen göttlichen Seins auf und stellt Gott als unendlich glückselige und unendlich bedingte und daher diesseitige menschliche Gestalt als Herrn („Bhagwan“) vor. Auf diese Weise wird das abstrakt transzendente Wesen des „Brahmans“ zu einem konkret immanenten Göttlichen, das für jeden Menschen durch die „erlebte Gottesliebe“ zugänglich wird, wodurch jeder Mensch den Zustand der Glückseligkeit (Ananda) selbst erfahren kann.

In jeder Religion gibt es ein irreduzibles Element, das einen vertikalen Bezug zum Absoluten darstellt.<sup>1</sup> Dieser Bezugspunkt macht ein Hauptmerkmal der Religion selbst aus, was man mit dem Begriff des Heiligen, der Kraft, des Überweltlichen bezeichnen kann. Die Transzendenz und die Unbedingtheit der prin-

<sup>1</sup> Vgl. D. R. Kinsley, *The Divine Player. A Study of Krisna Lila*. Delhi 1979, X.



zipiellen Andersheit des Göttlichen macht die Grundbefindlichkeit des religiösen Bewußtseins aus. Die Götter werden als übernatürliche Wesen dargestellt. Sie sind den menschlichen Beschränktheiten nicht unterworfen, sondern drücken die unbedingte oder übernatürliche Beschaffenheit ihres Wesens durch Allwissenheit, Allgegenwart („Unräumlichkeit“), Zeitlosigkeit, Unsterblichkeit, Allmacht und Schaffenskraft aus. Das sind die klassischen Eigenschaften des Göttlichen. Jede Religion verfügt über eine Vielzahl von solchen Göttern, die auf diese Weise die Andersheit ihres Wesens darstellen.

Aber es ist eine Besonderheit der indischen Götter, daß sie zusätzlich durch ihre spielerische Natur gekennzeichnet werden. Die Götter demonstrieren durch ihre Taten, daß sie nicht nur allmächtig, allgegenwärtig und allwissend, sondern auch spielerisch tätig sind und im Spielen die unbedingte und transzendente Natur der Göttlichkeit offenbaren. Der Begriff des Spiels dient einer doppeldeutigen Funktion, die der indischen Religion eigentümlich ist. Einerseits drückt das Spiel eine Wahrheit aus, daß die Götter nicht begrenzt sind, denn das Spiel demonstriert die Verwirklichung der Freiheit, der Unbekümmertheit und eine scheinbare Unmotiviertheit des Bewußtseins. Das Spielen ist um des Spieles willen. Es ist Zweck an sich, also zweckfrei. Die göttlichen Handlungen können in ihrer totalen Andersheit nicht bloß innerhalb der Strukturen der theologischen oder ethischen Systeme begriffen werden. Dem göttlichen Akt ein Motiv oder einen Grund zu unterstellen wäre verkehrt, denn die Götter sind wunsch- und bedürfnislos. Sie handeln nicht aus Not, sondern aus Heiterkeit und Freude. Daher ist jede ihrer Handlung ein freiheitlicher Akt, eine Lila, ein Spiel, Sport, Zeitvertreib, der mit spielerischem Ernst betrieben wird.<sup>2</sup> Es ist kein Akt der Notwendigkeit. In der irdisch-menschlichen Sphäre ist der Mensch gezwungen, aus Not zu handeln und sich dem Kreis der Kausalität zu unterwerfen. Aber in der göttlichen Sphäre ist diese Schranke aufgehoben, indem jeder göttliche Akt sich im und als Spiel vollzieht, da die Gottheit nicht aus Not zu handeln braucht. Daher mißt man in der Hindu-Religion dem Spiel als einer göttlichen Tätigkeit große Bedeutung bei.

Die zweite Funktion des Spiels liegt darin, daß es von den frommen Anhängern als kultische Handlung praktiziert wird, wobei die Grenze zwischen den göttlichen und menschlichen Sphären bewußtseinsmäßig aufgehoben wird. Im Bhakti-Kult wird die Inszenierung des Spieles als Teilnahme an der göttlichen Sphäre angesehen. Daher wird das Spielen als eine betont religiöse Handlung in der menschlichen Suche nach dem Absoluten begriffen. Das Spielen selbst

---

<sup>2</sup> In der indischen Literatur werden folgende in diesem Zusammenhang mehrere Wörter für den Begriff des „Spiels“ benutzt. Am häufigsten kommen Lila und Krida vor, aber auch Vinod und Vilas u.a.

nimmt eine zentrale Stellung in der indischen Religion ein, und zwar besonders in den Bhakti-Kulthandlungen in Nordindien. Das Spiel und die spielerischen Handlungen wie Tanzen, Singen, Verzückerung, Ekstase deuten darauf hin, daß der Mensch die weltlichen Beschränkungen seines zweckgebundenen, utilitaristischen Daseins sprengt und eine „andere“ Sphäre der Freiheit betritt. Dabei transzendiert er die Bedingtheiten seines gewöhnlichen Lebens und vollzieht eine Art *Unio mystica* mit dem Göttlichen.

In der Bhagawadgita beschreibt Krischna als der inkarnierte Vischnu die Zweckfreiheit seiner Handlungen.<sup>3</sup> Er wünscht sich nichts, noch ist er eines Wunsches bedürftig. Seine Handlungen sind auch kein Resultat von Ursache und Wirkung, die aus einer kausalen oder theologischen Notwendigkeit erfolgen würden. Es gibt nichts, was noch wünschenswert wäre, noch bleibt etwas, das noch zu leisten wäre. Die göttlichen Handlungen erfolgen aus einer überflutenden Fülle und bedürfen keiner notwendigen Begründung. Daher ist jeder göttliche Akt ein Spiel. Überhaupt wird der Schöpfungsakt in der indischen Mythologie als eine spielerische Handlung betrachtet. Im Brahma Sutra des Badarayana heißt es: „(Schöpfung ist) nicht (möglich) wegen eines Motivs, sondern, wie im gewöhnlichen Leben, ist Schöpfung (dem Brahma) nur ein Sport.“<sup>4</sup>

In der Vaischnava-Tradition haben die Inkarnationen (Avataras) einen besonderen Stellenwert. Die Inkarnationen dienen zwar der Beseitigung des Bösen und der Wiederherstellung des Dharma, der Ordnung der inneren Gesetzmäßigkeit, aber es wird oft in den Hinduschriften erwähnt, daß Vischnus Avataras schlicht und einfach seine Art und Weise, sich zu amüsieren, darstellen. Der Vollzug des Weltgeschehens selbst wird als ein Spiel angesehen. In der Bhagavata-Purana heißt es: „Es gibt keinen Grund für die Geburt und die Handlung des Herrn des Universums, außer daß er seine eigenen täuschenden Kräfte genießt.“<sup>5</sup> Als die Welt von einem Dämon gewaltsam in die Urgewässer mitgenommen wurde, inkarnierte sich Vischnu als Eber, um die Erde zu retten. Aber im Matsya-Purana heißt es, daß Vischnu ein Eber wurde, um sich bloß zu amüsieren: „Dann manifestierte sich der Herr als ein Eber, so daß er das Spielen im Gewässer genießen würde.“<sup>6</sup> In der Bhagavat-Purana wird auch die Geburt Krischnas als spielerischer Humor betrachtet. Seine Eltern reden ihn bei seiner Geburt an: „O Herr, wahrlich können wir uns keinen anderen Grund deiner Geburt vorstellen als in deinem verspielten Humor, denn du bist nicht dieser Erde

<sup>3</sup> Vgl. The Bhagavad Gita. Übers. Von F. Edgerton. New York 1964, 3.22.

<sup>4</sup> Badarayana, The Brahma Sutra. The Philosophy of Spiritual Life. Hg. S. Radhakrishna. London 1960, II. 1.32-33, 361f.

<sup>5</sup> Bhagavata-Purana, IX. 24. 56 (III, 262).

<sup>6</sup> Matsya-Purana 248,64 (Teil II, 282).

verhaftet.<sup>7</sup> In der gleichen Schrift heißt es ferner: „Wie ein Schauspieler auf der Bühne nahm er seine verschiedenen Gestalten wie Fisch und andere an und gab sie wieder auf.“<sup>8</sup> Da das Spiel zum einzigen Grund der Schöpfung und zum Grund der Inkarnation erklärt wird, wird die Frage nach dem Grund selbst überflüssig. Jede Diskussion darüber ist sinnlos. Die Wiederherstellung der ethischen Weltordnung ist nur ein Nebenprodukt der Lila. Vielmehr kommt es darauf an, zu wissen, daß der Vollzug der Heldentaten Vischnus ein spielerisches Geschehen und ein Ausdruck der Freude des Herrn ist. Die Eingeweihten gewinnen Einsicht in dieses Spiel Gottes, andere aber sind in Maya, d. h. Illusion befangen. Maya ist daher die große Schau eines göttlichen Spieles, in dem Menschen als Spieler und Gott als Spielleiter (Kriditra) in der Rolle des Menschen miteinander jeweils das Spiel zu Ende spielen.<sup>9</sup> Es ist ein innerlicher spielerischer Impuls für ein scheinbar ziel- und zweckloses Zurschaustellen für das Wohl der Menschheit: „Zum Glück und Gedeihen (der Wesen) wie auch zum Genuß seiner Selbst spielt der Erhabene seine herrlichen Avatara.“<sup>10</sup>

Auch der Schöpfungsakt unterliegt einer rhythmischen, wellenartigen Bewegung im Verkehr zwischen Schiwa und Schakti, die „in their secret mutual enjoyment, are now expanding and now contracting. They are the Cause of the creation of the Word (VAK) and Meaning (Arth), now entering and now separating from one another.“<sup>11</sup> Der Schöpfungsakt ist selbst eine spielerische Handlung aus Spontaneität, Leichtigkeit, Unangestrengtheit, Unkalkulierbarkeit und vor allem aus Lust. Der Grund für die Schöpfung und Selbstschöpfung ist die Maya oder Mayatscheschitam<sup>12</sup>, das Spiel der Maya: „Es gibt keinen anderen Grund für Seine Geburt und Sein Werk, o Erdbeherrscher, als die Maya Seines Selbst, des Höchsten, Zeugen und Selbst.“<sup>13</sup>

Nicht der Erlösungsbedarf ist der primäre Grund der Weltschöpfung, der ja vor aller Schöpfung nicht gegeben sein kann, sondern die reine Freude Gottes an Seinem Selbst. Darin liegt die „metaphysische Grundlosigkeit der Welt“<sup>14</sup>. Daher erweist sich die Weltschöpfung als Spiel der Maya (Mayatscheschitam): „Das Spiel Seiner Maya ist eine Huld für den Menschen, denn es dient der Dau-

<sup>7</sup> Bhagavat-Purana, X.2.39 (IV,12); dt. Übersetzung vom Autor.

<sup>8</sup> Bhagavat-Purana, ebd. I.1.17 (I,4); dt. Übersetzung vom Autor.

<sup>9</sup> „Naralokam vidambayan“, Bhagavat-Purana, X, 60;58.

<sup>10</sup> Bhagavat-Purana, VII, 9,13b.

<sup>11</sup> Punyananda-natha, Kama-kala-Vilas. Madras 1961, 15.

<sup>12</sup> Bhagavat-Purana, IX, 58.

<sup>13</sup> Bhagavat-Purana, IX, 57.

<sup>14</sup> A. Gail, Bhakti im Bhagavatapurana. Religionsgeschichtliche Studie zur Idee der Gottesliebe in Kult und Mystik des Visnuismus. Wiesbaden 1969, 35.

er, Entstehung und dem Untergang (des Universums) und der Erlangung des Selbst durch Befreiung von ihr (i. e. der Maya).<sup>15</sup>

Unter den Hindu-Göttern nimmt Krischna eine einzigartige Stellung ein, indem er als Gott verschiedene Rollen spielt. Das Spiel als göttliche Tätigkeit ist nirgends so klar veranschaulicht worden als im Gott Krischna. Sein jugendliches, unbekümmertes Naturell kennzeichnet den spielerischen Aspekt seiner Göttlichkeit. In allen seinen Rollen erscheint Krischna aber als eine schelmische, schalkhafte Figur, die eine unbekümmerte Souveränität der Person ausstrahlt. In drei Gestalten erscheint der Gott Krischna, der vollends das Spielen der Götter veranschaulicht. Dieser spielende Krischna ist freilich anders als der epische Held Krischna der Mahabharata. Der epische Krischna ist ein Held, Politiker und Ratgeber. Der spätere Krischna wird zum König von Dwaraka und regiert als mächtiger Herrscher. Aber der junge Krischna, der bei seinen Pflegeeltern in Mathura aufwächst und als unbekümmerter Hirtenjunge mit den Hirtinnen erotische Liebesspiele veranstaltet, erschließt eine neue Dimension eines umfassenden religiösen Bewußtseins, das das Spiel als reale Möglichkeit der hermeneutischen „Horizontverschmelzung“ auffaßt. Bhagavat-Purana, die Heilige Schrift der Vaischnava-Tradition, beschreibt dieses erotisch-spielerische Hirtenleben Krischnas in Mathura.

Es ist wichtig, um die spielende Natur des Krischna in ihrer Substanz zu verstehen, den theologischen Hintergrund des Krischna-Kultes kennenzulernen. Der Krischna-Kult, der besonders in Bengalen zwischen dem 10. und 16. Jahrhundert gefeiert wurde, hat hauptsächlich auf drei theologischen Thesen basiert, die eben die Grundlage der Vaischnava-Theologie bilden.<sup>16</sup> Die erste These geht davon aus, daß Krischna nicht nur ein Avatara (Inkarnation), sondern der Avatara (der Inkarnierende) selbst sei, also der absolute Gott, der die Quelle aller Avatara sei. Die zweite These besagt unter Berufung der Bhagavat-Purana, daß der höchste Gott, das Absolute, sich als Hirtenjunge offenbart, der mit den Hirtinnen in der idyllischen Waldgegend von Vrinda (Vrindavana) erotische Spiele spielt, worin das Absolute in menschlicher Gestalt die Abstraktheit des attributlosen göttlichen Seins aufhebt. Aus dieser Überzeugung geht die dritte These hervor, die das abstrakte Brahman nicht mehr als Gegenstand der Verehrung anerkennt, sondern sich den Gott als unendlich bedingten und unendlich glückseligen Herrn, „Bhagavan“, vorstellt. Der Zentralgedanke der Vaischnava-Theologie besteht darin, daß die wesentliche Natur des Göttlich-Absoluten die Glückseligkeit (Ananda) sei. Der Herr sei wahrlich ein Ozean der Glückseligkeit und als solcher höchst „genießbar“. Jeder Krischna-Verehrer (Bhakta) sehnt sich

<sup>15</sup> Bhagavat-Purana, IX, 58.

<sup>16</sup> Vgl. Kinsley, *The Divine Player* (s. Anm. 1) 103ff.

danach, in diesen Ozean einzutauchen. Die Schönheit Krischnas ist unendlich und zieht alle Lebewesen an und seine Handlungen sind das Ergebnis vom Überströmen der Glückseligkeit. Im Zusammenhang mit der Idee der Schöpfung würde das bedeuten, daß die schöpferische Tätigkeit Gottes eben Erlangung dieses glückseligen Bewußtseins ist, das sich im Spiel vollzieht:

The motive which prompts the absolute Being – all Whose wishes are fulfilled and Who ist perfect in Himself – to the creation of the wonderful world is not the attainment of any object to Himself or others, but simply sport, play. We see in ordinary life how when a man is in ecstatic joy, the joy tends to over-flow itself – to stream forth, and ultimately produces some sort of act in the shape of merry sportive dance and song independent of any motive of attaining any object whatsoever.<sup>17</sup>

Alle Handlungen Krischnas werden daher als Lila bezeichnet, da er, in sich und mit sich gänzlich zufrieden, interesselos handelt. Da der Handlung kein Motiv oder Grund zugrundeliegt, ist der Verlauf der Handlung auch nicht prädestiniert und das Ende nicht voraussagbar. In Krischnas Liebesspiel wird die natürliche Erotik der Frauen religiös sublimiert. Seine Liebschaften sind eine Art Surrogat für innere Befriedigung der indischen erotischen Wünsche, eine lyrisch-mystische Sublimierung der intensiven romantischen Bedürfnisse des Mittelalters.

Der Begriff des Spiels wird ferner mit einem sehr wichtigen theologischen Erlösungsbegriff der Hindu-Religion in Zusammenhang gebracht, nämlich dem der Bhakti, der erlebten Gottesliebe. Neben dem Erkenntnis- und Handlungspfad (Jnanayoga und Karmayoga) ist der Bhaktiyoga der dritte Erlösungsweg. Bewußtseinsmäßig gesehen, ist Bhakti eine seelische Verfassung des Bhaktas, des Gottliebenden, die „von schlichtem Gottesglauben aufsteigend zu impersonal-mystischer Einigung“ gesteigert werden kann.<sup>18</sup> Die Bhagavata-Purana nennt aufsteigend neun Merkmale der Bhakti, unter denen Freundschaft und Selbsthingabe als die höchsten gelten.<sup>19</sup> Wer ist der höchste Bhakti-Fromme, der Bhagavatpriya? Nicht derjenige, dessen Denken noch in falschen Unterscheidungen befangen ist, sondern der, der „die Objekte zwar mit den Sinnen aufnimmt, aber weder haßt noch freudig erregt wird und diese Welt als Vischnus Maya ansieht, der ist der höchste Bhaagavat“<sup>20</sup>. Die spätere Vaischnava-Tradition, besonders in der Nachfolge von Tschaitanya (16. Jh.), versucht den Bhaktiyoga mit den reli-

<sup>17</sup> G. N. Mallik, *The Philosophy of Vaisnava-Religion*. Panjab Oriental Sanskrit Series, Nr. XIV. Lahore 1927, 222.

<sup>18</sup> Gail, *Bhakti* (s. Anm. 14) 39.

<sup>19</sup> Vgl. *Bhagavat-Purana*, VII,5,23-24.

<sup>20</sup> *Bhagavat-Purana*, XI, 2,48.

giösen Stimmungen (Rasas = „Säfte“) in Verbindung zu bringen, um in der leidenschaftlichen Hingabe zur mystischen Einheitserkenntnis zu gelangen. Rupa Gosvamin, der Tschaitanya-Nachfolger, nimmt den emotional-erotischen Aspekt der Bhakti in seine religions-psychologische Theorie der Rasa auf. Diese Rasas machen die verschiedenen Ausdrucksformen der Bhakti aus. Die Liebesbeziehung zu Krischna wird mittels dieser Hauptrasas stufenartig realisiert.<sup>21</sup> Die höchste Form dieser Ausdrucksweisen ist der Madhurya-Rasa (wörtl. der „Saft der Süßigkeit“), der den emotinal-erotischen Ausdruck der Bhakti darstellt. Die naturwüchsige, erotisch-sexuelle Liebe der Gopis zu Krischna ist der Höhepunkt dieser Art von Bhakti. Dieses Liebesglück selbst zu erfahren bedeutet dem Gottliebenden Gipfel religiöser Wonne.<sup>22</sup>

Die theologische Interpretation von Krischnas Vrindavan-Lila, besonders die von seinem Spiel mit Radha und anderen Gopis ergibt sich aus dem Spannungsfeld zwischen den selbstgeschaffenen künstlichen Schranken innerahlb des Absoluten. Die Gottheit verfügt über u.a. drei wichtige Schaktis (Kräfte): Svarupa-, Dschiiva- und Maya-Schakti. Innerhalb der Svarupa-Schakti (der substantiellen, wesenhaften) gibt es drei weitere Schaktis: Samdhini, die mit sat (= dem Wahren), Samvit, die mit tschit (= dem Bewußten) und die Hladini, die mit Ananda (= dem Glückseligen) identifiziert wird. Kraft seiner Schiva- und Maya-Schakti schafft die Gottheit das menschliche Leben und die Welt. Während der Mensch und die Welt endliche und entfremdete Wesen sind, haben die Geschöpfe der Svarupa-Schakti den göttlichen Charakter, da sie gänzlich innerhalb seines wesenhaften Selbstseins schweben. Diese Geschöpfe sind das Volk von Vrindavana, insbesondere die Gopis und selbstverständlich Radha. Die wesenhafte Gestalt vom Gott Krischna manifestiert sich theologisch gesehen erst inmitten der Gemeinschaft der Gopis in der Umgebung von Vrindavana. Das ganze Spiel von Vrindavana findet sozusagen fortwährend innerhalb der Gottheit selbst statt. Es ist ein ewiges inneres Liebesspiel.<sup>23</sup> Die Abstufungen innerhalb der Svarupa-Schakti deuten auf das spielerische Wesen Gottes hin. Die Hladini-Schakti ist die reine Glückseligkeit und identisch mit Radha. Daher wird Krischna als Rasi-

<sup>21</sup> Vgl. S. K. De, *Early History of the Vaisnava Faith and Movement in Bengal from Sanskrit and Bengali Sources*. Calcutta 1961, 194ff; 377ff. De nennt fünf Hauptrasas, deren stufenweise Realisierung im Bhaktifrommen (Bhakta) er anhand der jeweiligen Liebesbeziehung der Bhaktas zu Krischna erläutert: 1. Schanta-Rasa (ruhig, sanft, leidenschaftslos), 2. Prit od. Dasya-Rasa (unterwürfig), 3. Preyas- od. Sakhya-Rasa (freundschaftlich), 4. Vatsalya-Rasa (elternlich, mütterlich), 5. Madhurya-Rasa (emotional-erotisch).

<sup>22</sup> Vgl. auch W. Eidlitz, *Die indische Gottesliebe*. Olten 1955, 51-75.

<sup>23</sup> Vgl. Mallik, *The Philosophy* (s. Anm. 17) 128f.

ka, Genießer Radhas, bezeichnet und Radha als Rasikapriya (die Geliebte des Genießers).<sup>24</sup>

Gott, der Unendliche Freude und Reines Selbstbewußtsein ist, bringt seine ewig manifestierte Energie ins Spiel, so daß Er die Freude empfindet, die Er Selbst ist, und sie zugleich alle anderen Wesen empfinden läßt. Dies ist Erheiternde Energie (Hladini Schakti).<sup>25</sup>

Gleichzeitig ist diese Hladini-Schakti nichts anderes als Radha und Krischna die ewige Freude, sein innerstes höchstes Selbstsein, der sprudelnde Freudenerguß. Das Absolute verwirklicht sich auf diese Weise als eine ewige Liebesbeziehung zwischen Gott und Seiner Selbst, die im Spiel gestaltet wird mit all seinem Humor, seiner Zärtlichkeit, seinen Gereiztheiten und Versöhnungen. Krischnas weltliche Herrschaft wird mittels der Hladini-Schakti zur Glückseligkeit in der Gottheit sublimiert. Im idyllischen Vrindavana findet diese vollendete Offenbarung Gottes statt. Im Vrindavana ist Krischna kein Herrscher, kein König, sondern ein Hirtenjunge, Gefährte und Liebhaber. Hier diktiert er nicht mehr seinen Willen, noch stellt er seine Macht und Pracht zur Schau. Seine einzige Beschäftigung liegt darin, sich an der Glückseligkeit zu ergötzen und trunken vor Freude herumzutanzten. Das Wesen Gottes offenbart sich nicht in dessen furchteinflößender Allmacht, sondern in der Vertrautheit der Liebe, die die Verwirklichung des Ananda selbst ist.<sup>26</sup>

Es gibt eine reichhaltige Literatur über die amourösen Abenteuer Krischnas. Krischnas Spiele mit den verliebten Hirtinnen werden noch heute in allen Sprachen Indiens als „Quell religiöser Erbauung“<sup>27</sup> bezeichnet. Besonders das Brahma-Vaivarta-Purana beschreibt mit großer Begeisterung die verschiedenen Liebschaften Krischnas mit den Tausenden von Gopis in Vrindavana. Es wird dabei auf den mystischen Charakter von Krischnas Liebesspiel im Vrindavan - seinem Sport mit den Gopis und Radha - hingewiesen. Die intensive Liebesbeziehung, die sich zwischen Radha und Krischna innerhalb der Hladini-Schakti ergibt, ist die göttliche, unendlich erhabene Selbstverzauberung. Die Sphäre der Liebesspiele von Radha und Krischna ist die Welt der reinen Freude.

Ihre Liebe ist die Zelebrierung, die ihnen den Zugang zu einer Welt der göttlichen Glückseligkeit gewährt. Dieser universale Liebesgedanke legitimiert auch den Eros im religiösen Kontext.

<sup>24</sup> Vgl. De, Early History (s. Anm. 21) 7.

<sup>25</sup> Krishnasas, Krishna of Vrindavana. Calcutta 1927, 445; dt. Übersetzung vom Autor.

<sup>26</sup> Vgl. Kinsley, The Divine Player (s. Anm. 1) 108f.

<sup>27</sup> Vgl. De, Early History (s. Anm. 21) 7; Eidlitz, Die indische Gottesliebe (s. Anm. 22) 80ff; Gail, Bhakti (s. Anm. 14) 1.

Die altindische erotische Lyrik, besonders der „Gitgovinda“ (12. Jh. Bengalen), malt in rauschender Musik kunstvoller, farbenreicher Verse und glühender Erotik das Liebesspiel zwischen Radha und Krischna aus. Der Liebesakt begleitet das Flötenspiel, den Zweiklang von Musik und Erotik andeutend. Die sinnlich-erotischen Abenteuer Krischnas mit Tausenden Frauen, der bunte Partnerwechsel, Beschreibung von bukolischen Idyllen mit Musik, Tanz und Spiel werden bald in der Volksliteratur zu populären Topoi. Alle diese erotisch-sinnlichen Schilderungen dienen nicht dem Zweck, die „Fülle der Gesichter“ sexuell-erotisch gefärbter Liebesmystik aufzuzeigen, sondern den religiösen Sinn der Horizontverschmelzung zwischen dem Absoluten und dem Einzelnen zu erschließen.<sup>28</sup>

Die spätere Entwicklung der Bhakti-Tradition führt über die rein mystisch-kultische Praxis hinaus. Das Verständnis des „Bhakti“ in den Jahrhunderten beschränkt sich nicht mehr auf die Sphäre der Liebesspiele von Radha und Krischna allein. Im gegenwärtigen multikulturellen Indien hat der Bhakti-Topos einen pragmatischen Stellenwert erhalten, indem er eine konfessionenübergreifende Funktion übernimmt. Schon im 14. Jahrhundert wird die volkstümliche Krischnalegende vom Kleiderstehlen der Hirtinnen überkonfessionell behandelt. Wenn Krischna die Kleider der im Fluß Yamuna badenden Gopis wegsteckt, kommen die nackt-nassen Schönen aus dem Wasser und flehen den Verführer an, ihre Kleider zurückzugeben. Der Dichter Namdev<sup>29</sup> beschreibt die Szene folgendermaßen: Zuerst kam die schöne Marathin (aus dem jetzigen Maharashtra) aus dem Wasser und bat den Schelm um ihre Kleider, dann war die Kanadi (die Kannadsprachige aus Karnataka) an der Reihe, die sich gerne vor dem Verführer zierte. Nun kam eine Musalmanin, die auf Hindusthani den Dunklen (= Krischna) aufforderte, sofort die Kleider auszuhändigen usw.<sup>30</sup> Die unvermittelte en passant Erwähnung der Muslimin in einer rein hinduistischen Mythologie der vorislamischen Zeit deutet auf einen integrativ-synkretischen Aspekt des Bhakti-Kultes hin, der im Verlauf der Zeit in Indien zu einer Symbiose der religiösen Anschauungen beigetragen hat.

Im Grunde ist der Bhakti-Kult eine Reaktion auf die fragmentierten Rhythmen des sozialen Daseins. Die Bhakti-Dichtung ist eigentlich der Vers des alltäglichen Lebens, eingebettet in die Imagination von Ganzheiten, die schon in der Immanenz das Bewußtsein der Transzendenz generiert, worin das Kognitive und Soziale als Entitäten gleichen ontologischen Rangs aufgefaßt werden. Diese Entitäten interagieren durch das Medium der Bhakti in einer Weise, die einem

<sup>28</sup> Vgl. Gail, Bhakti (s. Anm. 14) 101.

<sup>29</sup> Namdev (ca. 1270-1350), Marathi-Mystiker, verbreitete die Botschaft von religiöser Toleranz durch seine „Abhang“-Dichtung.

<sup>30</sup> Vgl. Shri-Namdev-Gatha (Government Central Press. Bombay 1970, 98), Abhang-Nr. 263.



Dialog zwischen Gott und Mensch analog ist. Die Bhakti-Dichtung macht auch geltend, daß die empfundene und dargestellte Realität irgendwie zwischen dem Kognitiven und dem Sozialen oszilliert. Gleichzeitig vernachlässigt aber diese Dichtung die Tatsache, daß gesellschaftlicher Konsens und individuelle Kognition Prozesse darstellen, deren geschichtlich-zeitliche und räumliche Maßstäbe radikal verschieden sind. Im Mittelalter meinte die Idee der Bhakti einfach eine bewußtseinsmäßige Vereinigung von Gott und Mensch, einen wahren Weg zur Widersprüche auflösenden Wahrheit, der Glückseligkeit. Später hat sich der Begriff einen neuen synkretischen Gehalt angeeignet, nämlich die Aufhebung und nicht die Auflösung der scheinbaren Widersprüche zwischen Individuum und Gesellschaft. Er bedarf sogar dann eines Bildes von zwei Realitäten, die interagieren können. Die Bhakti-Dichtung integriert beide Komponenten und verfügt gleichzeitig über eine transzendente Eigenheit sozialer Gestaltungen, unabhängig von individuellem Willen und von Bedeutung, und auch über eine Eigenheit kognitiv-mystischer Prozesse und ist somit der Bedeutung nach immanent. Gerade aus diesem Grunde hat die Bhakti-Dichtung ihre religiöse sowie soziale Bedeutung über die Jahrhunderte in Indien aufrechterhalten.

## RELIGION – LITERATUR – KÜNSTE EIN „VERGLEICH“

NACHWORT VON PETER TSCHUGGNALL

„Religion – Literatur – Künste“: Geht es bei diesem Interesse, einem Arbeitsgebiet im besonderen der Komparatistik, der Vergleichenden Literaturwissenschaft, darum, Verbindungen zwischen diesen Bereichen aufzuspüren, oder handelt es sich um Spannungen, die zwischen diesen Bereichen in unserer Zeit entstanden sind? Fragen wie diese, von Kardinal Franz König hier einleitend gestellt, die „Neugier“ wecken, bilden einen Impuls, sich mit dem Bereich des Literaturvergleichs auseinanderzusetzen.

Konkreter Anlaß für den vorliegenden Sammelband war das Symposium „Religion und Literatur. Aspekte eines Vergleichs“, zu dem die Theologische Fakultät der Universität, in Verbindung mit Diözese und Landestheater, im März 1995 in das „Haus der Begegnung“ nach Innsbruck geladen hatte. Es sollte ursprünglich ausschließlich im Zeichen des Vergleichs von Literatur und Religion stehen und diesen Dialog intensivieren. Durch das Interesse, das Vertreter weiterer humanwissenschaftlicher und ästhetischer Disziplinen bekundeten, erfuhr die Dialogbasis der Tagung und somit der vorliegende Band eine Ausweitung und Bereicherung von „Aspekten“.<sup>1</sup>

<sup>1</sup> An dieser Stelle darf ich ein Wort des persönlichen Dankes aussprechen: an die AutorInnen (ReferentInnen und ModeratorInnen), ganz besonders an Kardinal Franz König, der sich mit Freude und Engagement bereit erklärte, das „Vorwort“ zu verfassen, an die Verlegerin Ursula Müller-Speiser, an Raymund Schwager, den Vorstand des Dogmatischen Instituts, und an Edmund Runggaldier, den Dekan der Fakultät im Studienjahr 1994/95, an Bischof Reinhold Stecher und an Bürgermeister Herwig van Staa, die mir den Impuls zu dem Symposium gaben bzw. es begrüßten und unterstützten. Für den gelungenen Ablauf des Symposions, das Universität, Diözese, Bund, Land Tirol und Stadt Innsbruck finanziell unterstützten und wozu die Verantwortlichen im Innsbrucker „Haus der Begegnung“ atmosphärisch beigetragen haben, sorgten die Frauen des Tagungsbüros (Ingrid Kröll, Gudrun Löcker, Martha Müller, Bernadette Ortner-Rieder), für die Gestaltung von Plakat und Programm Herbert Conzatti und Gerhard Gassler, für ästhetische Bereicherungen Mitglieder des „Tiroler Landestheaters“ (Schauspielleiter Dietrich W. Hübsch mit Sabine Podlaha, Günther Lieder sowie Andrea Miller), des „Mozarteums Salzburg“ (Einstudierung: Martin Mumelter), des weiteren Markus Linder (piano&voc.) und Kurt Wackernell (drums). Vertreter der Medien sorgten für eine entsprechende Verbreitung, den Büchertisch organisierte die „Wagnersche Universitätsbuchhandlung“, das abschließende Buffet lag in Händen des „Tourismus-Kollechs des Bundes“ in Innsbruck. – Das Umschlagbild des Buches stammt von dem Kunstmaler Christian C. Haider (technische Einrichtung: Christian W. Hashold), für Übersetzungsarbeit bewährte sich Elisabeth Thurner, an Lektorierungen des Bandes arbeiteten Birgit Tschuggnall-Wehinger, Sieglinde Arnold und Christiane Schneider sowie Monika Kößler und Monika Tessadri-Wackerle; weiters unterstützend wirkten Uta Löffler und Gerlinde Möitner, Bernhard Braun, Wolfgang Palaver, Willibald Sandler, Roman Siebenrock und im besonderen Josef Oesch. – Anschriften der Beiträger erfahren Sie über den Verlag. – Es ist mir ein persönliches Anliegen, Frau Magdalena Bürgel-Kluike und Herrn Josef Kuckertz zu gedenken, die verstorben sind; sie sind den SymposiumsteilnehmerInnen in Erinnerung.

Beiträge von 39 AutorInnen sind in diesem Buch nachzulesen. Die Beiträger kommen aus bzw. arbeiten in Dänemark, Großbritannien, Polen und Indien sowie Deutschland, der Schweiz und Österreich; es sind dies Theologen und Literaturwissenschaftler, Philosophen, Musik- und Kunstwissenschaftler, darüber hinaus Arabisten und Indologen.

Die Bereitschaft der zuletzt Genannten machte es möglich, einen exklusiven, auf die westliche Kultur zentrierten Standpunkt zu durchbrechen (vgl. „Dritter Teil: Alternativen“).

Der peruanische Schriftsteller Mario Vargas Llosa, als Essayist auch an politischen und religiösen Themen leidenschaftlich teilnehmend, hat 1990 ein Buch zu dem Thema literarischer Fiktionen veröffentlicht: *La verdad de las mentiras* (*Die Wahrheit der Lügen*). Wenige Jahre zuvor äußerte er sich über den Zusammenhang von religiöser Literatur und literarischer Fiktion<sup>2</sup>:

Wenn die religiöse Literatur in eine Krise gerät, scheint das Leben sich den Schemata, Dogmen und Geboten zu entziehen, die es fesselten, und wird Chaos: dies ist der ideale Augenblick für die Fiktion. Ihre künstlichen Ordnungen bieten Zuflucht, Sicherheit, in ihnen entfalten sich frei all jene Wünsche und Ängste, die das wirkliche Leben schürt und nicht zu erfüllen und abzuwenden vermag. Die Fiktion ist ein vorübergehendes Surrogat des Lebens. Die Rückkehr zur Wirklichkeit ist immer eine plötzliche Verarmung: die Feststellung, daß wir weniger sind als das, was wir erträumten. Daher können die Fiktionen die menschliche Unzufriedenheit nicht nur vorübergehend mildern: sie können sie auch schüren, indem sie die Phantasie anregen.

Die für eine Klärung des Begriffs „Literatur“ zentrale Frage nach „Fiktion“ wurde schon von Johann Wolfgang von Goethe in den Mittelpunkt eines „vergleichenden“ literarischen Interesses gerückt. Goethe formuliert, illustriert und hinterfragt anhand der Begriffe „Dichtung“ und „Wahrheit“ und des Zusammenhangs von Dichtung *und* Wahrheit, ob Wahrheit ein Kennzeichen einer wahren „Religio“ sein könne.<sup>3</sup>

Hinsichtlich des Zusammenwirkens von Religion, Literatur und Künsten gilt es, ein über einen längeren Zeitraum als ungleichgewichtig empfundenes Verhältnis in ein angemessenes Lot zu rücken. Im Vordergrund des wissenschaftlichen Interesses stehen Analysen, die sich mit dem Religiösen in seinem Zusammenwirken mit der Kunst sowie mit der Kunst in ihrem Zusammenwirken mit dem Religiösen eingehend auseinandersetzen. In dieser Hinsicht erscheint

<sup>2</sup> M. Vargas Llosa, *Gegen Wind und Wetter. Literatur und Politik*. Frankfurt a. M. 1988, 232.

<sup>3</sup> Zu dem Begriff der Literatur vgl. u. a. T. Eagleton, *Einführung in die Literaturtheorie*. Stuttgart 1992 (1-17: „Was ist Literatur?“); R. Barthes, *Kritik und Wahrheit*. Frankfurt a. M. 1967 (68-75: „Die Wissenschaft von der Literatur“).

wichtig, daß der wissenschaftliche Vergleich zwischen Religion und Künsten, in weiterer Folge zwischen Dichtern, Künstlern und Vertretern aus Theologie und Kirche keinesfalls zu bewerten ist als ein nebulos-beliebigeres Gerede ohne einen weiteren tieferen, auch analytischen, Hintergrund, sondern daß diese Begegnung theologisch-dogmatische und politisch-kulturelle Fragestellungen in unterschiedlichen möglichen zusammenhängenden Schattierungen zutiefst tangiert.

Papst Leo XIII. räumte in seinem Rundschreiben *Instructabili Dei consilio* vom 21. April 1878 ein, Italien bewahrte unter seinen Vorgängern „unversehrt den alten Glauben und nährte und pflegte in der Finsternis und Roheit unwissender Zeiten das Licht der Wissenschaft und schmückte sich mit dem Glanz der schönen Künste. Dies bezeugt diese unsere erhabene Stadt, der Päpste Sitz; sie wurde unter deren Wirksamkeit nicht nur die stärkste Burg des Glaubens, sondern gewann auch als Heimstätte der Künste und Wohnstätte der Weisheit die Bewunderung und Ehrfurcht der ganzen Welt.“<sup>4</sup> In Zusammenhang mit dem Lehramt verweise ich auf das Dokument des Zweiten Vatikanischen Konzils *Gaudium et spes*, das Kardinal König in seinem Vorwort zu diesem Buch als wegweisend erwähnt und worin das kirchliche Lehramt, indem es von „dringlichen Aufgaben der Christen im Bereich der Kultur“ spricht, in Art. 62 unserem Vergleich von Religion und Kunst einen bedeutungsgeladenen Sitz für das Leben im allgemeinen und Theologie und Kirche im besonderen bereitstellt: Kunstschöpfungen waren dem Dasein immer schon eingestiftet, sie verdeutlichen das Wissen um Gott und machen die evangelische Botschaft dem Geist der Menschen zugänglicher. Ausdrücklich wird angemerkt<sup>5</sup>:

Auf ihre Weise sind auch Literatur und Kunst für das Leben der Kirche von großer Bedeutung. Denn sie bemühen sich um das Verständnis des eigentümlichen Wesens des Menschen, seiner Probleme und seiner Erfahrungen bei dem Versuch, sich selbst und die Welt zu erkennen und zu vollenden.

Die Mahnung des Konzils, den Dialog zwischen Religion, Literatur und Kunst als in das Menschsein eingestiftet zu betrachten, kann sich auf einen vieldeutigen Satz von Johannes, dem Evangelisten, stützen: „Im Anfang war das Wort“ (Joh 1,1). Diese Aussage hat religiöse Bedeutung: „Und das Wort war bei Gott,

<sup>4</sup> M. Bierbaum, Kirche und Kultur. Kundgebungen der letzten Päpste von Leo XIII. bis zu Pius XI. Paderborn 1926, 6.

<sup>5</sup> Lexikon für Theologie und Kirche: Das Zweite Vatikanische Konzil. Dokumente und Kommentare. Teil III. Freiburg i. B. 1968, 481. Dem Zusammenhang von Kultur und Religion widmet das katholische Lehramt nach wie vor bedeutenden Platz; vgl. die vom Sekretariat der Deutschen Bischofskonferenz herausgegebene „Arbeitshilfe“ vom 5. Oktober 1993 *Kunst und Kultur in der theologischen Aus- und Fortbildung*.

und Gott war das Wort“, und eine verdichtend poetische: Das „Wort“ macht, durch die Vermittlung auch der Literatur und der Künste möglich, Unsagbares sagbar zu machen, Erinnerung lebendig zu halten.

Literatur dieses Jahrhunderts – v. a. im Angesicht der Shoah – geleitet zu dem Eingeständnis, daß es Situationen geben kann, in denen das Wort aber nicht mehr greift, es nicht mehr anwesend scheint. Arnold Schönberg mußte diese tragische Stimmigkeit – in Hinblick sowohl auf seine religiöse als auch weltanschauliche Einstellung – spüren:

Unvorstellbarer Gott!  
 Unaussprechlicher, vieldeutiger Gedanke! [...]  
 So habe ich mir ein Bild gemacht, falsch,  
 wie ein Bild nur sein kann! [...]  
 So war alles Wahnsinn, was ich gedacht habe,  
 und kann und darf nicht gesagt werden!

Dann, zuletzt, in verharrender Resignation: „O Wort, du Wort, das mir fehlt!“ Das sind die letzten – vertonten – Worte des Musikdramas *Moses und Aron*.

Christliche Theologie, gleich welcher Ausrichtung, wird sich, will sie ernstgenommen werden (und sich selber ernst nehmen), den Problemen, die aufgrund eines nicht mehr anwesenden Wortes nach Aufklärung und Erklärung suchen und auf die sie nicht selten durch ästhetisch propagierte Provokationen aufmerksam gemacht wird, dringlichst annehmen müssen.

Der (oben angeführte) Konzilstext fordert, im Wissen um einen, noch immer viel zu breiten, „garstigen Graben“ zwischen Religion und Ästhetik, die praxisnahe menschliche Seite zusätzlich konkret ein und zu künftiger Zusammenarbeit auf: Durch „angestregtes Denken“ soll erreicht werden, „daß die Künstler das Bewußtsein haben können, in ihrem Schaffen von der Kirche anerkannt zu sein“. Diese Stellungnahme weiß sich von der Einstellung getragen, daß Verbindungen zwischen Religion (den „Religionen“), Literatur und Künsten denk-, religions- und literaturgeschichtlich in Menschsein und Kultur eingewoben sind (vgl. „Zweiter Teil: Allianzen“).

Diesem Aspekt hat Walter Benjamin in seiner Studie *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit* Raum geschenkt<sup>6</sup>:

---

<sup>6</sup> W. Benjamin, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*. Drei Studien zur Kunstsoziologie. Frankfurt a. M. 1977, 16-18 (Hervorhebungen von Benjamin; erstveröffentlicht frz. 1936, dt. 1955).

Die ältesten Kunstwerke sind, wie wir wissen, im Dienst eines Rituals entstanden, zuerst eines magischen, dann eines religiösen. Es ist nun von entscheidender Bedeutung, daß diese auratische Daseinsweise des Kunstwerks niemals durchaus von seiner Ritualfunktion sich löst. Mit anderen Worten: *Der einzigartige Wert des „echten“ Kunstwerks hat seine Fundierung im Ritual, in dem es seinen ersten und originären Gebrauchswert hatte.* [...] Der profane Schönheitsdienst, der sich mit der Renaissance herausbildet, um für drei Jahrhunderte in Geltung zu bleiben, läßt nach Ablauf dieser Frist bei der ersten schweren Erschütterung, von der er betroffen wurde, jene Fundamente deutlich erkennen. Als nämlich mit dem Aufkommen des ersten wirklich revolutionären Reproduktionsmittels, der Photographie (gleichzeitig mit dem Aufkommen des Sozialismus)[.] die Kunst das Nahen der Krise spürt, die nach weiteren hundert Jahren unverkennbar geworden ist, reagierte sie mit der Lehre des l'art pour l'art, die eine Theologie der Kunst ist. Aus ihr ist dann weiterhin geradezu eine negative Theologie in Gestalt einer „reinen“ Kunst hervorgegangen, die nicht nur jede soziale Funktion[,] sondern auch jede Bestimmung durch einen gegenständlichen Vorwurf ablehnt. [...] *In dem Augenblick aber, da der Maßstab der Echtheit an der Kunstproduktion versagt, hat sich auch die gesamte soziale Funktion der Kunst umgewälzt. An die Stelle ihrer Fundierung aufs Ritual tritt ihre Fundierung auf eine andere Praxis: nämlich ihre Fundierung auf Politik.*

Aus mythologischen und historischen Entwürfen heraus gewachsen, haben, im kulturellen Gesamtrahmen, Religion und Künste gesellschaftliche Relevanz. Sie diagnostizieren, inspirieren und therapieren<sup>7</sup> (vgl. „Erster Teil: Spuren“).

Neben griechischem Denken und der v. a. auf das europäische Mittelalter nachhaltig wirkenden lateinischen Literatur (vgl. hierzu Ernst Robert Curtius' *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*) ist ein Pfeiler der abendländischen Kultur das religiöse, von dem Sprachphilosophen Vilém Flusser als „Grundtext des Westens“<sup>8</sup> bezeichnete Buch „Bibel“; darin sind nicht zuletzt wohl die – auch ethischen und politischen – Aufforderungen des „Dekalogs“ von nachhaltiger Wirkung, die Zehn Gebote. Schon diese frühen kulturellen, religiösen und gesellschaftlichen Einstellungen wußten die verschiedenen menschlichen Stimmungen ganz wesentlich auch von den Künsten transportiert. Die Bibel als Ganzes ist „Literatur“, ist „Kunst“, in ihr finden – teils motivierend, teils mahnend – Künste wie „Gesang“ (z. B. Psalmen, Hohelied), „Tanz“ (z. B. Salome) und „Architektur“ (z. B. Salomo) einen für das Menschsein wesenhaften Ausdruck.

<sup>7</sup> In diesem Zusammenhang von Interesse: Der Schweizer Schriftsteller und Germanist Adolf Muschg veröffentlichte seine Frankfurter Poetik-Vorlesungen unter dem Titel *Literatur als Therapie? Ein Exkurs über das Heilsame und Unheilbare* (Frankfurt a. M. 1981).

<sup>8</sup> V. Flusser, *Die Schrift. Hat Schreiben Zukunft?* Frankfurt a. M. 1992, 38.

Die Bibel steht im Mittelpunkt der Beziehungen zwischen Dichtung und (westlichem) Glauben, d. h. literarischer Fortschreibungen und künstlerischer Auseinandersetzungen sowie in der wissenschaftlichen Analyse des Vergleichs von Religion, Literatur und den Künsten. Als ein religiöses Werk göttlicher Offenbarung, das zusätzlich einen gesellschaftsbildenden Aspekt in sich trägt, wird sie spätestens seit dem amerikanischen Bischof Robert Lowth auch als ein literarisches Dokument angesehen. Sein Werk *De sacra poesia Hebrorum* (1753) wirkte auf Johann Gottfried Herder, der mit seinen Vorstellungen von einem literarischen Universalismus zum Begründer und Aufgabensteller der Vergleichenden Literaturwissenschaft wurde und gerade in der hebräischen Poesie, v. a. im „Lied der Lieder“, dem „Hohelied“, die ältesten Ausdrucksformen der historisch bedingten Individualität der einzelnen Völker zu erkennen glaubte.<sup>9</sup>

Von der Antike bis zu Renaissance und Aufklärung und teils, gar noch in die (Post-)Moderne hinein, sah sich Literatur – gerade kirchlich orientierte „Erbauungsliteratur“ – wie selbstverständlich in der Funktion, überlieferte Traditionen zu stützen; weniger oder mehr am Rande, zunehmend aber erkennbar: sie zu kritisieren.<sup>10</sup>

Zumindest andeutungsweise schon mit dem Ende der Renaissance galt Literatur als ein Mittel auch humorvoller und kritischer Auseinandersetzung mit Religion und Kirche. Schon um 1400 werden Mittel dieser Art ironisch verwendet von Geoffrey Chaucer in seinen *Canterbury Tales*. Und wiederum spielt die Frage nach Wirklichkeiten und Möglichkeiten, nach realem Hintergrund bzw. fiktiver Gestaltung von Dichtung, ob sie „Wahres“ oder „Unwahres“ sagt oder ob das Unwahre gar als wahr oder das Wahre als unwahr detektivisch herausgefiltert wird oder werden könne, eine Rolle. Im „Allgemeinen Prolog“ schreibt der Dichter<sup>11</sup>:

<sup>9</sup> Vgl. Z. Konstantinovic, Die Nachwirkungen der Bibel als Problem der Vergleichenden Literaturwissenschaft. In: Die Bibel im Verständnis der Gegenwartsliteratur. Hg. J. Holzner u. U. Zeilinger. St. Pölten 1988, 17-24.

<sup>10</sup> Zunehmend kritisch äußern sich Künstler und Dichter auch in Gegenden, die von katholischer Tradition geprägt waren und sind: Eine Kritik an kirchlich-nivellierender „Erbauung“ übt z. B. Alfons Jestl, Priester und Schriftsteller (Zwischen Liebe und Liebe gespalten. Innsbruck 1995, 32), in seinem Gedicht *Lust*: „ich will nicht mich / opfern euren // fromm-opfer-sprüchen / lilien-pracht-zauber // ich will bezeugen / mein leben lustvoll“. Der Dichter Hans Aschenwald (Gedächtnislandschaft. Innsbruck 1992, 35) kritisiert in seinem Gedicht *im beichtstuhl* kirchlich anerzogene Scheinheiligkeit: „dreißig vaterunser / bringen mich ins himmelreich / hast du gesagt / nachdem ich namen und klasse angab / erpressung sich hineinbohrte / süßes ohr sich in mir drehte / in engem raum“.

<sup>11</sup> G. Chaucer, *The Canterbury Tales*. Die Canterbury-Erzählungen. Mittelenglisch/Deutsch. Hg. H. Bergner. Stuttgart 1992, 47.

Nun habe ich euch wahrheitsgemäß und kurz den Stand, die äußere Erscheinung, die Anzahl der Pilger und auch den Grund genannt, warum die Gesellschaft in Southwark versammelt war. [...] Doch nun ist es an der Zeit, euch zu erzählen, wie wir uns an jenem besagten Abend verhielten, als wir in diesem Gasthof abgestiegen waren. [...] Denn das wißt ihr ebensogut wie ich: Wer immer die Erzählung eines anderen wiedergeben möchte, der muß, so genau er nur kann, jedes Wort wiederholen, wenn es in seiner Macht steht, obwohl er selbst nie so grob und offen reden würde. Andernfalls kann er seine Geschichte nicht wahrheitsgetreu erzählen, muß Dinge erdichten oder neue Wörter erfinden.

Dichterinnen und Dichter schildern – wie Chaucer – ein Spannungsgewinde von möglichen Wirklichkeiten und wirklichen Möglichkeiten und nehmen die Leser in ihre phantastische Erzählwelt mit. Gleichfalls finden in dieser „verdichteten“ Form Ereignisse aus Gesellschaft, Politik, Wirtschaft und Sport, den Künsten und den Religionen sowie Probleme, mit denen Menschen sich im sog. „Alltag“ herumschlagen, mögen sie sich als schwerwiegend oder lapidar erweisen, vielfältigen Ausdruck. Der Mensch, als ein dynamisches Wesen, ist nie ganz auszuloten. Ästhetischer Ausdruck wiederum hat mit Menschen und ihren Problemen zu tun und ist mit fertigen Thesen wohl kaum auf einen „Punkt“ zu bringen.

Für eine Bewertung der Künste scheint nicht entscheidend, ob die jeweiligen ästhetischen Ausweise von Lesern, Sehern oder Zuhörern oder von einer etwaigen wissenschaftlichen Analyse als „religiös“ oder als „weltlich“ beurteilt werden. Wer dennoch auf dieser Unterscheidung besteht, kann, wie der amerikanische Literaturkritiker Harold Bloom in seinem faszinierenden „vergleichenden“ Buch zu Religion und Literatur *Die heiligen Wahrheiten stürzen* bemerkt, daran festhalten, daß alle große Literatur heilig ist; wer, so Bloom, anders will, solle meinen, alle starke Dichtung sei weltlich.

Der biblische bzw. religiöse, jedenfalls theologie-beachtete Standpunkt geht Hand in Hand mit ästhetischen Spiegelungen sowie einem literaturwissenschaftlichen Interesse an Religion. Für diesen derart angezeigten, mit anthropologischen Vorstellungen gekoppelten Zusammenhang erinnere ich an Michail M. Bachtin, den Vorbereiter und Mitgestalter moderner Literaturanalysen, im besonderen, wenn er darauf hinweist, daß das „äußere“ Milieu, das „mechanisch“ auf die Persönlichkeit „Mensch“ einwirkt, zum Sprechen zu bringen ist. Das hat zur Folge: „Dinge“ müssen „Wort“ werden, um in „Sinn“ sich wandeln zu können. Authentisches Verständnis in Literatur und Kunst ist deshalb stets historisch und personifiziert. Würden im Gegensatz dazu Texte nicht durch andere Texte (Kontexte) erhellt, sondern durch eine außertextliche verdinglichte



Wirklichkeit, so wäre das eine den Humanwissenschaften nicht entsprechende, weil ihnen „fremde“ Denkungsart.<sup>12</sup>

Das Interesse des *Genius loci* der Innsbrucker Theologischen Fakultät, Karl Rahner, an der Erhellung des Zusammenhangs „Religion – Literatur“ ist in Beiträgen seiner „Schriften zur Theologie“ nachzulesen; u. a. steuerte er 1955 seinen Aufsatz *Priester und Dichter* für die Festschrift „Zeit und Stunde“ für Ludwig von Ficker, dem Begründer und Mentor der Zeitschrift „Brenner“, bei: „Dem Dichter ist das Wort anvertraut. Ach, daß es keine Theologie des Wortes gibt.“<sup>13</sup> In diesem Band kommen auch Dichterinnen wie Christine Lavant und Christine Busta zum Sprechen; sowie Gertrud von le Fort, von der die „Widmung“ des Bandes für Ludwig von Ficker, „in Ehrfurcht u. Dankbarkeit“, „dem geistigen und verständnisvollen Unterstützer der Dichter“, stammt<sup>14</sup>:

Wer aber wird in Zukunft den Dichter lieben,  
den Überlebenden aus längst verleuchteten Tagen,  
Da der Minute noch Raum vergönnt war, um Ewigkeiten zu fassen?  
Wer wird dem Fernhergewanderten Obdach gewähren,  
Ist doch der Herbergsraum der erkalteten Herzen  
Eng geworden und kahl wie die armsel'gen Baracken,  
Die man den Heimatvertrieb'nen in Eile errichtet.  
Und wer hat Zeit für die nutzlosen Kinder der Muse –  
Zeit ist doch Geld – wer zahlt die vergeudete Stunde?  
Arbeit ist unser Gesang und das stolze Gebet unsrer Hände!  
Entwurzelt liegen im Gemüt die lauschenden Wälder,  
Darinnen das Echo gehaust, die schwesterlich-holde Stimme  
Liebenden Widerklangs –  
Ertaubt sind die Ohren  
Vom Räderrasseln der gewalt'gen Maschinen,  
Und in den nachtlosen Stunden der lichternden Städte  
Verstarb die Stille der Welt – die heilige Stille!  
Nur die verstoßene Seele  
In ihrer verborgenen Nacht  
Lauscht noch dem eigenen Gesang  
Und weint um ihn

<sup>12</sup> Vgl. M. Bachtin, *Literatur und Karneval. Zur Romantheorie und Lachkultur*. Frankfurt a. M. 1985 (Leningrad 1929 / dann erst wieder Moskau 1963); ders., *Die Ästhetik des Wortes*. Hg. R. Gröbel. Frankfurt a. M. 1979.

<sup>13</sup> K. Rahner, *Priester und Dichter*. In: *Zeit und Stunde*. FS L. von Ficker. Hg. I. Zangerle. Salzburg 1955, 55-78, hier 55.

<sup>14</sup> G. von le Fort, *Widmung*. In: ebd. 7.

Und wird durch tausend Erdenlichter hindurch  
 Von Sternen getröstet.

Mehr als hundert Jahre vor Gertrud von le Fort: Der nach eigener Beschreibung „religiöse Schriftsteller“ Sören Kierkegaard beantwortet die Frage „Was ist ein Dichter?“ mittels seines – pseudonym (nicht: anonym) vorgeschobenen – „Herausgebers“ Victor Eremita ziemlich resignativ, weh- und schwermütig:

WAS IST EIN DICHTER? Ein unglücklicher Mensch, der tiefe Qualen in seinem Herzen birgt, dessen Lippen aber so geformt sind, daß, indem der Seufzer und der Schrei über sie ausströmen, sie klingen wie eine schöne Musik. Es geht ihm wie jenen Unglücklichen, die im Ochsen des Phalaris langsam bei gelindem Feuer gepeinigt wurden, ihre Schreie drangen nicht bis an das Ohr des Tyrannen, um ihn zu entsetzen, ihm klangen sie wie süße Musik. Und die Menschen scharen sich um den Dichter und sagen zu ihm: Singe bald wieder; das heißt: möchten doch neue Leiden deine Seele martern, und möchten die Lippen doch so geformt bleiben wie bisher; denn der Schrei würde uns bloß ängstigen, die Musik aber, die ist lieblich. Und die Rezensenten treten hinzu, die sagen: Ganz recht, so soll es sein nach den Regeln der Ästhetik. Nun, versteht sich, ein Rezensent gleicht einem Dichter ja aufs Haar, nur hat er nicht die Qualen im Herzen, nicht die Musik auf den Lippen. Sieh, darum will ich lieber Schweinehirt sein auf Amagerbro und von den Schweinen verstanden sein, als Dichter und mißverstanden sein von den Menschen.<sup>15</sup>

Den Antrieb der Moderne, literarische Lesarten für die Sphäre des Religiösen bzw. für die Theologie vertiefend einzufordern und auf die Stimmen von Dichtern und Künstlern zu hören, diesen „von Sternen getrösteten“ (le Fort) „unglücklichen Menschen“ (Kierkegaard), verspürten Theologen also nicht erst mit dem Zweiten Vatikanischen Konzil (1962-1965). Hervorragende Ausweise des Interesses an einer – mitunter auch „not-wendend“ beitragenden – „wechselseitigen Erhellung“ finden wir z. B. in Dante- und Dostojewskij-Studien von Romano Guardini, auch in dem religionsgeschichtlichen Essay *Der spielende Mensch* von Hugo Rahner und in Analysen von Hans Urs von Balthasar, der sich bezüglich der formalen Konzeption seines theologischen Hauptwerks an ästhetischen Maßstäben orientierte: *Theodramatik*.

„Wechselseitige Erhellung der Künste“: Diese formalanalytische Bezeichnung wählte Oskar Walzel schon 1917 als Titel eines Vortrags in Berlin.<sup>16</sup> Der Ame-

<sup>15</sup> S. Kierkegaard, Entweder-Oder. München. Teil I. Hg. H. Diem u. W. Rest. München 1988, 27.

<sup>16</sup> O. Walzel, Wechselseitige Erhellung der Künste. Ein Beitrag zur Würdigung kunstgeschichtlicher Grundbegriffe. In: Methoden der deutschen Literaturwissenschaft. Hg. V. Zmegac. Frankfurt a. M. 1971, 37-51.

rikaner Henry Remak erweiterte den Literatur-Vergleich, als er – erstmals 1961 – das komparatistische Arbeitsgebiet auf andere Bereiche ausdehnte, u. a. auf den des Glaubens, und definierte, „Vergleichende Literaturwissenschaft“ bezeichne „das Studium der Literatur über die Grenzen eines bestimmten Landes hinaus sowie das Studium der Beziehungen zwischen der Literatur einerseits und anderen Wissens- und Glaubensbereichen andererseits, so etwa der Kunst (z. B. Malerei, Plastik, Architektur, Musik), der Philosophie, der Geschichte, den Sozialwissenschaften (z. B. Politikwissenschaft, Wirtschaftswissenschaften, Soziologie), den Naturwissenschaften, der Religion. [...] Es handelt sich um den Vergleich einer Literatur mit einer oder mehreren und um den Vergleich der Literatur mit anderen menschlichen Ausdrucksbereichen.“<sup>17</sup>

Weiterführende Betrachtungen auf die Definition von Remak bauend, konnte Zoran Konstantinovic den Begriff „Transliterarische Zusammenhänge“ als einen möglichen Ansatz bezüglich einer Methodologie und Theorie der Vergleichenden Literaturwissenschaft einführen, d. h. vergleichende Forschungen widmen sich – von der Literatur ausgehend – den Zusammenhängen mit den anderen Künsten, wie z. B. der Bildenden Kunst, der Musik, der Architektur, dem Tanz und dem Theater, des weiteren feministisch orientierten Anliegen sowie Bereichen wie Geschichte, Soziologie und Politik, dem Sport, den Medien, der Sphäre der Religion.<sup>18</sup>

Humanwissenschaftler und Theologen sind einerseits aufgrund ihres Interesses, andererseits aufgrund ihrer Ausbildung und Kompetenz eingeladen, diesen Dialog zwischen Religion, Literatur und Künsten zu führen. Die Auseinandersetzungen der Dichter und Künstler, ihr „Leiden“ an Religion und Gesellschaft „schulden“ jedenfalls, ebenso wie die Aufforderungen des Konzils, die intensive Fortschreibung einer Auseinandersetzung, die in letzter Zeit ermutigende Intensivierungen erfahren hat. Die Analysen konnten und können v. a. an den Impuls, der nicht zuletzt von Dorothee Sölle und Dietmar Mieth initiiert wurde, deren Engagement u. a. nachhaltig auf eine „Tübinger Schule“ (Walter Jens und Hans Küng, Karl-Josef Kuschel und Georg Langenhorst) wirkt(e) und der z. B. von Paderborn (Erich Garhammer, Jürgen Ebach), Aachen (Magda Motté), Salzburg (Heinrich Schmidinger), Rom (Josef Imbach) und Glasgow (David Jasper) aus weitergedacht wird, anknüpfen.<sup>19</sup>

<sup>17</sup> H. Remak, Definition und Funktion der Vergleichenden Literaturwissenschaft. In: Komparatistik. Aufgaben und Methoden. Hg. H. Rüdiger. Stuttgart 1973, 11.

<sup>18</sup> Z. Konstantinovic, Vergleichende Literaturwissenschaft. Bestandsaufnahme und Ausblicke. Bern 1988, 91-94.

<sup>19</sup> Vgl. zur gegenwärtigen Auseinandersetzung U. Engel, Umgrenzte Leere. Zur Praxis einer politisch-theologischen Ästhetik im Anschluß an Peter Weiss' Romantrilogie „Die Ästhetik des Widerstands“. Münster 1998, 124-153.

Entsprechend der Auffassung, daß das vertiefende Studium der Literatur zugleich „literarisch“ und „systematisch“ sein soll und das Gebiet, auf dem sich die jeweiligen Methodologien der Humanwissenschaften einerseits und der Naturwissenschaften andererseits berühren und mitunter gar überschneiden, als weit gefächert sich erweist, und trotz des Zugeständnisses, daß grundlegende Methoden wie „Induktion“ und „Deduktion“, „Analyse“, „Synthese“ und „Vergleich“ allen Typen systematischer Wissenschaft gemeinsam sind, gelangte der Komparatist René Wellek, gemeinsam mit Austin Warren, zu der in dem wegweisenden Werk *Theory of Literature* (1946 erstveröffentlicht) ausgesprochenen Erkenntnis, daß alle diejenigen Literatur- und Geisteswissenschaftler, die das Eindringen von naturwissenschaftlichen Methoden in die Literaturwissenschaften befürworteten, ihren Irrtum entweder bekannten oder im Skeptizismus endeten oder sich unter Vorspiegelung eines scheinbar unmittelbar bevorstehenden Erfolgs der naturwissenschaftlichen Methoden für die Humanwissenschaften (noch immer) trösten!<sup>20</sup>

Diese von Wellek in die vergleichende wissenschaftstheoretische Diskussion eingebrachte Auffassung vertritt – bei aller Wertschätzung für die Naturwissenschaften und der Anerkennung ihrer Methoden – George Steiner, Komparatist und Kulturanalytiker, für unsere Tage: Literaturwissenschaft, die „vergleicht“, greift in ihren Bemühungen um Kommunikation – von Literatur ausgehend – in sämtliche Bereiche menschlicher Tätigkeiten hinein, und sie darf im Gegensatz zu den sogenannten „exakten“ Wissenschaften dem Streben nach systematischer Definition nicht voreilig nachgeben; sie hat zuerst den Stil des „Hörens“ auf mündliche und schriftliche Sprachhandlungen – geduldig – zu pflegen. Anlässlich der Übernahme des Lord-Weidenfeld-Lehrstuhls für Komparatistik in Oxford im Oktober 1994 äußerte Steiner, für den Komparatistik eine exakte Kunst des Lesens ist, ein Stil des Hörens auf mündliche oder schriftliche Sprachhandlungen, der bestimmten Komponenten derselben besondere Aufmerksamkeit zuwendet, folgendes Bekenntnis<sup>21</sup>:

In den Humanwissenschaften – um dieses stolze, traurige Wort zu gebrauchen – führt das Streben nach systematischer Definition praktisch immer zu sterilen Tautologien. In den Naturwissenschaften hat „Theorie“ eine genaue Bedeutung; Kriterien der Falsifizierbarkeit gehören dazu. Das ist in den Humanwissenschaften anders, wo Ansprüche

<sup>20</sup> R. Wellek – A. Warren, *Theory of Literature. A Seminal Study of the Nature and Function of Literature in all its Contexts*. London 1993, 14-16 (dt. *Theorie der Literatur*. Mit einer Einführung von H. Ickstadt. Weinheim 1995, 12-14).

<sup>21</sup> Vgl. G. Steiner, *Die Musik der Gedanken. Komparatistik: Lesen und Hören im Garten der Sprachen*. In: *Lettre International* (Sommer 1995) 10-14, hier 12 (der Beitrag ist auch abgedruckt in: G. Steiner, *Der Garten des Archimedes. Essays*. München 1997).

auf „theoretische“ Dignität, wie wir auch heute noch immer wieder erfahren, vor allem anderen einen arroganten Jargon hervorbringen. Im Bezug auf literarische und ästhetische Erfahrung und Bewertung ist „Theorie“ nichts anderes als subjektive Anschauung oder beschreibende Erzählung, die die Geduld verloren hat. Pascal erinnert uns daran, daß die Sphäre der *finesse* nicht die der Geometrie ist.

Dieser – von einem ersten Vertreter der modernen Literaturkritik – vertretenen Auffassung, nach der humanwissenschaftliche Erörterungen sich nicht auf naturwissenschaftliche Methoden reduzieren lassen, wurde bei dem diesem Buch zugrundeliegenden Symposium (über weite Strecken) Rechnung getragen.

Gerade aufgrund einer wahl- und ziellosen, subjektivistisch beeinflussten Funktionalisierung von Werten scheint für Kultur und Gesellschaft eine Besinnung auf die genuine Verknüpfung von Religion, Literatur und Künsten, im Sinne der Menschlichkeit – und *Menschwerdung* – von Gewicht: Dieser Einwurf von Józef Niewiadomski in seinem Eröffnungsvortrag des Symposiums, *Literatur und Religion – im Kontext einer Weltzivilisation*, nahm nicht wenige Anregungen der in diesem Band dokumentierten Ausführungen vorweg. Pramod Talgeri sprach – abschließend – in seinem Vortrag *Transzendenz als Immanenz* von Literatur als „sinnstiftendem Gebilde“, das die Bewußtseinslage des jeweiligen Kulturkontextes zu verdeutlichen sucht.

In seinen „Schriften zur Theologie“ *Die religiöse Substanz der Kultur* deutet der evangelische Theologe Paul Tillich eine gegenseitige Angewiesenheit von Kunst und Wissenschaft an, wenn er davon ausgeht, daß Kunst direkter und durch sachliche Rücksichten unbelasteter als Wissenschaft anzeigt, wie beschaffen eine Geisteslage ist. Während „Wissenschaft“ wichtiger sei für das „Werden einer Geisteslage“, sei Kunst wichtiger für ihre „Erkenntnis“.<sup>22</sup>

Vertreter aus Theologie und Kunst dürfen sich nicht zurückhalten oder gar abwenden, auch die sehr leidvollen menschlichen Erfahrungen in der ihnen eigenen Sprache zu vermitteln. Theologie, die sich stets auch als eine „praktische“ definieren muß, wird nicht zuletzt aus diesem Grund den Erfahrungsaustausch mit den Künsten und ihren Vertretern suchen. Hans Urs von Balthasar ortet in Hinblick auf Vollzugsweisen der Vermittlung: „Vergegenwärtigung und Vermittlung der Offenbarung geschieht nicht nur durch Liturgie, Kerygma und Dogma, sondern auf eine ihr eigene Weise auch durch die christliche Kunst.“<sup>23</sup> Christliche Liturgie, als eine Dramatik aufweisende, über ihre Darstellung aber

---

<sup>22</sup> P. Tillich, *Die religiöse Substanz der Kultur*. Schriften zur Theologie der Kultur. In: ders., *Gesammelte Werke*. Bd. 9. Stuttgart 1968, 33.

<sup>23</sup> H. Urs von Balthasar, *Vollzugsweisen der Vermittlung (Christliche Kunst und Verkündigung)*. In: *Mysterium Salutis*. Bd. 1. Einsiedeln 1965, 708-726, hier 708.

noch hinausweisende wirksame Vergegenwärtigung, hat schließlich seit ihren Anfängen mit dem Theater zu tun und sich einiges davon „abgeschaut“.<sup>24</sup>

Kirche und Religion sowie Theater, Literatur und andere ästhetische Spiegelungen geleiten zum Nachdenken und Weiterdenken. Mit einer primitiv sich anbietenden Frömmerei jedenfalls haben echte Kunst und Religion ebensowenig zu tun wie mit einem moralischen Fingerzeig – sei es von der Kanzel herab, dem Rednerpult oder der Bühne; sie werden im Gegenteil ankämpfen gegen eine wie sie selbst so auch die Gesellschaft bedrohende Stagnation. Auch deshalb muß es Anliegen sein, den Diskurs zwischen Kunst und Religion weiterhin zu suchen und ihn zu intensivieren.

---

<sup>24</sup> Vgl. K. Koch, Liturgie und Theater. In Stimmen der Zeit 213 (1995) 3-16; P. Tschuggnall, Fest-Spiel in religiösem Kontext. Ein ästhetisches Phänomen in Bibel und früher christlicher Tradition. In: „Und jedermann erwartet sich ein Fest“. Fest, Theater, Festspiele. Hg. P. Csobádi [u. a.]. Anif 1996, 317-326.



# WORT UND MUSIK

SALZBURGER AKADEMISCHE BEITRÄGE

hrsg. von Ulrich Müller, Franz Hundsnurscher und Oswald Panagl

---

- W.U.M. 27: ANDREA SCHNEIDER: Die parodierten Musikdramen Richard Wagners. Geschichte und Dokumentation Wagnerscher Opernparodien im deutschsprachigen Raum von der Mitte des 19. Jahrhunderts bis zum Ende des Ersten Weltkrieges. 1996. 522 S. mit Abb., kart. (ISBN: 3-85145-030-2)      öS 561.-/DM 72.-
- W.U.M. 28: „WEINE, WEINE, DU ARMES VOLK“. Das verführte und betrogene Volk auf der Bühne. Ges. Vortr. d. Salzb. Symposions 1994. Hrsg. v. P. Csobádi u.a. 1995. 2 Bände. 840+V S. mit Abb., kart. (3-85145-032-9)      öS 936.-/DM 120.-
- W.U.M. 29: CLAUDIA FELDHEGE: Ferruccio Busoni als Librettist. 1996. 244 S., kart. (ISBN: 3-85145-034-5)      öS 468.-/DM 60.-
- W.U.M. 30: MUSIKPÄDAGOGIK: Tradition und Herausforderung. Festschrift für JOSEF SULZ zum 65. Geburtstag. Hrsg. von Monika Oebelsberger und Wolfgang Reinstadler unter Mitarbeit von Gerlinde Haid. 1996. 434 + IV S., kart. (ISBN: 3-85145-037-X)      öS 429.-/DM 55.-
- W.U.M. 31: „UND JEDERMANN ERWARTET SICH EIN FEST“: FEST, THEATER, FESTSPIELE. Gesammelte Vorträge des Salzburger Symposions 1995. Hrsg. von Peter Csobádi u.a. 1996. X+765 S. mit Abb., kart. (ISBN: 3-85145-039-6)      öS 869.-/DM 119.-
- W.U.M. 32: LECH KOLAGO: Musikalische Formen und Strukturen in der deutschsprachigen Literatur des 20. Jahrhunderts. 1997. 331 S., kart. (ISBN: 3-85145-040-X)      öS 577.-/DM 79.-
- W.U.M. 33: *DAS SCHLAUE FÜCHSLEIN* VON LEOŠ JANÁČEK. Walter Felsensteins Inszenierung an der Komischen Oper Berlin (1956). „Und doch ist in der Musik nur eine Wahrheit“. Aus Materialien des Felstein-Archivs. Herausgegeben und kommentiert von ILSE KOBÁN. 1997. 212 Seiten mit Abb., kart. (ISBN: 3-85145-041-8)      öS 511.-/DM 70.-
- W.U.M. 34: LEOŠ JANÁČEK. Konzeption und Rezeption seines musikdramatischen Schaffens. Herausgegeben von WALTER BERNHART. 1997. V + 156 S., kart. (ISBN: 3-85145-042-6)      öS 416.-/DM 57.-
- W.U.M. 35: GEDANKEN ZU ALOIS HÁBA. Herausgegeben von HORST-PETER HESSE und WOLFGANG THIES. 1996. 116 S., kart. (ISBN: 3-85145-044-2)      öS 365.-/DM 50.-
- W.U.M. 37: THEATERBÜHNE – FERNSEHBILDER. Sprech-, Musik- und Tanztheater im und für das Fernsehen. Hrsg. v. INGA LEMKE unt. Mit. v. SANDRA NUY. 1998. 240 S. mit Abb., kart. (ISBN: 3-85145-047-7)      öS 496.-/DM 68.-
- W.U.M. 38: THEO HIRSBRUNNER: Von Richard Wagner bis Pierre Boulez: Essays. 1997. 216 S., kart. (ISBN: 3-85145-048-5)      öS 445.- / DM 61.-
- W.U.M. 39: FIDELIO / LEONORE. Annäherungen an ein zentrales Werk des Musiktheaters. Vorträge und Materialien des Salzburger Symposions 1996. Hrsg. von Peter Csobádi, Gernot Gruber, Jürgen Kühnel, Ulrich Müller u.a. 1998. 579 S. mit Abb., kart. (ISBN: 3-85145-051-5)      öS 650.-/DM 89.-
- 

Verlag Müller-Speiser, Niederalm 247, A-5081 Anif

Tel./Fax: (0) 62 46 / 7 31 66