

RELIGION – LITERATUR – KÜNSTE • III

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 Salzburg
Pramod Talgeri, CIEFL Hyderabad
Klaus Zerinschek, Universität Innsbruck

Verlag Mueller-Speiser
Anif/Salzburg 2001

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

15

Peter Tschuggnall (Hrsg.)

RELIGION – LITERATUR – KÜNSTE • III
PERSPEKTIVEN EINER BEGEGNUNG
AM BEGINN EINES NEUEN MILLENNIUMS

Mit einem Vorwort von Paul Kardinal Poupard
und dem Brief an die Künstler von Johannes Paul II.



Verlag Mueller-Speiser
Anif/Salzburg 2001

Gedruckt mit Förderung
des Bundesministeriums für Bildung, Wissenschaft und Kultur in Wien
sowie der Leopold-Franzens Universität Innsbruck

Umschlag: Arnold Pittl, nach einem Originalbild von Christian C. Haider
(Fotobearbeitung: Elisabeth Strobl und Bernhard Edelbauer)

Redaktion und Layout: Maria Anna Muigg, Birgit Tschuggnall und Roger Gspan

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

Verlag Mueller-Speiser
Mitterweg 6, A-5081 Anif/Salzburg, Tel./Fax: 0043 (0) 62 46 / 7 31 66
E-Mail: mueller-speiser@salzburg.co.at
<http://www.salzburg.co.at/mueller-speiser>
Druck: Polyfoto Vogt KG, Stuttgart
ISBN: 3-85145-062-0
Printed in Germany

INHALT

| | |
|--|---|
| Vorwort von PAUL KARDINAL POUPARD..... | 5 |
|--|---|

I.

POETISCHE EINDRÜCKE IN VERKÜNDIGUNG, ÄSTHETIK UND PHILOSOPHIE

| | |
|--|-----|
| PAPST JOHANNES PAUL II. Brief an die Künstler | 11 |
| Peter TSCHUGGNALL Literatur – Künste – Religion. Aspekte und Perspektiven einer Begegnung von Religion und Ästhetik..... | 29 |
| Erich GARHAMMER Zwischen Bimini und Buffet. Zum Gespräch zwischen Theologie und Literatur | 40 |
| Jörg SEIP Zehn provokante Thesen zum Verhältnis von Fiktionalität und Offenbarung..... | 50 |
| Karl Heinz NEUFELD Theologie und Dichtung. Über Karl Rahner | 56 |
| Roman SIEBENROCK „Tertio Millenio Adveniente.“ Zur Dramaturgie des Pontifikats von Johannes Paul II. | 66 |
| Willibald SANDLER Inspiration, Besessenheit oder geistlose Kopie? Überlegungen für eine Theologie der Mimesis..... | 84 |
| Hans KRAML Code und Handlung. Zu Umberto Ecos kulturtheoretischer Semiotik..... | 103 |
| Clemens SEDMAK Konsistenzannahmen. Victoria's Secret und ein Mysterium..... | 111 |

II.

BIBEL-REZEPTION UND RELIGIÖSE MOTIVE IN DER LITERATUR

Ulrike GRÜNEKLEE

Montaigne liest Kohelet.

Überlegungen zur literarischen Strategie der Skepsis 121

Wolfgang WIESMÜLLER

Wie beten die Poeten?

Gebetslyrik zwischen Poesie und religiöser Gebrauchsliteratur 133

Andrea HENNEKE-WEISCHER

„Über Wege schreitend mit den Menschen der Ur-Erzählungen.“

Zur Rezeption der Bibel in der Lyrik Else Lasker-Schülers 159

Georg LANGENHORST

Sehnsucht nach dem „Jesus Cognito“.

Zur Rückbesinnung heutiger Schriftsteller auf den Jesus der Geschichte..... 173

Wolfram KRÖMER

Christus und Christusähnliche in der Literatur.

Die Tendenz der Entwicklung von der Jahrhundertwende

zur Jahrtausendwende 194

Walter FALK

Patrick Roths dichterische Deutung der Auferstehung Christi und

ihre mögliche historische Entsprechung.....208

Ingrid KRÖLL

Patrick Roths *Riverside*. Ein Blitzlicht auf die Christusnovelle220

Sylvia TSCHÖRNER

Primo Levis Bibelparodien.....230

Norbert BRIESKORN

Friedrich Hebbels *Judith* und *Genoveva*.

Von der Versuchung des Menschen durch Gott und Gottes

durch den Menschen246

Rudolf WÜRMSER

Friedrich Hölderlins Utopie einer religiösen Erneuerung der Menschheit.

Aspekte seines Trauerspiels *Tod des Empedokles*.....263

Wolfgang PALAVER

Gott oder mechanischer Gliedermann?

Die religiöse Problematik in Kleists Essay *Über das Marionettentheater*272

| | |
|---|-----|
| Stefan Bodo WÜRFEL | |
| „Von Bacherach nach Bimini.“ | |
| Heinrich Heines religiöses Denken im Lichte unserer Erfahrung | 287 |
| Siegfried BATTISTI | |
| Schuldigsein und Schuldigwerden. Existenzphilosophische Aspekte zum Thema Schuld bei Jaspers und Dostojewskij..... | 303 |
| Dominik FINKELDE | |
| Dostojewskijs <i>Großinquisitor</i> im Kreuzverhör der Moderne..... | 313 |
| Peter MENNICKEN | |
| „Gottesklugheit“ als universalethische Forderung des Tages. Thomas Manns Auseinandersetzung mit dem Weltverbrechen Nationalsozialismus in seinem Roman <i>Joseph und seine Brüder</i> | 326 |
| Christoph GELLNER | |
| Literatur und Weltreligionen. Östlich-Westliches bei Hesse, Brecht, Grass und Muschg..... | 344 |
| Josef P. MAUTNER | |
| „Versuch, mit der eigenen Stimme zu sprechen.“ Weibliches Sprechen und religiöse Sprache in Christa Wolfs <i>Kassandra</i> | 357 |
| Cornelius HELL | |
| „Geheiligt werde kein Name.“ Religionsverlust und Gottesvernichtung im Werk Thomas Bernhards | 376 |
| Brigitte SCHWENS-HARRANT | |
| Gott-lose Religion? Religiöse Erfahrungen in der österreichischen Gegenwartsliteratur | 387 |

III.

ASPEKTE DES RELIGIÖSEN IN MUSIK UND ANDEREN KÜNSTEN

| | |
|--|-----|
| Hermann JUNG | |
| Motette als Struktur und Ausdruck in der <i>Geistlichen Chormusik</i> von Heinrich Schütz | 401 |
| Ute JUNG-KAISER | |
| Der Rosenkranz in Musik, Literatur und Bildender Kunst..... | 412 |
| Jeff BAUER | |
| „You fear the world too much.“ Redemption and the fear of the end in Dickens' <i>Christmas Carol</i> and Wagner's <i>Ring des Nibelungen</i> | 431 |

| | |
|--|-----|
| Eva Maria JENSEN Eschatological aspects of music between 1890-1920, especially in the works of Mahler, Elgar and Schönberg | 445 |
| Theo HIRSBRUNNER Die Kraftquellen von Olivier Messiaens Schaffen | 464 |
| Peter WITTIG „Sie kommt von weit her, wanderte tausend Jahre.“ Maria in Finnland: Das Mysterienspiel <i>Marjatta</i> von Einojuhani Rautavaara (ein Inszenierungsprojekt) | 473 |
| Katalin FITTLER Katholische Kirchenkompositionen in Ungarn gegen Ende des 20. Jahrhunderts | 492 |
| Thomas NUSSBAUMER „Kunstvolle“ Volksmusik zum Lob des Herrn. Anmerkungen zur Geschichte und Praxis der „Kirchensinger“ | 497 |
| Andreas VONACH Reinhard Meys <i>Selig sind die Verrückten</i> als Paradigma einer zeitgemäßen Aktualisierung eines biblischen Motivs | 516 |
| Georg FISCHER Filmtechniken als Verstehenshilfen für biblische Erzählungen. Am Beispiel von Ex 1-15 | 524 |

IV.

AM BEGINN DES NEUEN MILLENNIUMS

| | |
|---|-----|
| Bernhard BRAUN Fortschritt und Beharrung – Signatur der Zeitenwende? Vom ewigen Widerstreit des Flüssigen mit dem Festen | 533 |
| Wolfgang ROSCHER „Sei ohne Sorge, aber mit Musik.“ Hoffnungen und Ängste zur Zeitenwende..... | 542 |
| Robert I. LETELLIER The power of the word at the turn of time. Some millennial perspectives on poetry and transformation in the 20 th -century..... | 550 |



PONTIFICIUM CONSILIUM
DE CULTURA

VORWORT

Ist die Kultur eine umfassende Wirklichkeit, so ist der Glaube ein Lebensprinzip, das wie ein Senfkorn des Evangeliums dazu berufen ist zu wachsen und sämtliche Dimensionen der persönlichen und gemeinschaftlichen Existenz zu erreichen. Auch für die Kulturen ist der Glaube eine frohe Botschaft und die Trennung des Glaubens von den Kulturen ist für beide ein Drama.

Wir leben heutzutage in der sogenannten Postmoderne und können auf kultureller Ebene folgende Charakteristiken feststellen: die Zersplitterung des Wissens, den Zusammenbruch des philosophischen Absoluten und das Wiederaufkommen des Nihilismus sowie den Schwund am Einfluss des religiösen Denkens.

Jedoch tritt in dieser kulturellen Lage immer stärker die Frage nach dem Sinn in den Vordergrund. Paradoxerweise hat die Krise der Postmoderne eine religiöse und metaphysische Frage hervorgebracht, auf welche die christliche Kultur tiefgreifende und überzeugende Antworten anbieten kann und muss. Diesbezüglich um so mehr bedeutsam ist der ganzseitige Titel der italienischen Zeitung *Il Corriere della Sera*, als Einleitung für die der Kultur gewidmeten Seiten: „Bibel. Die Rückkehr des abwesenden Buches“ (*Il Corriere della Sera*, 5.2.1998, S. 31).

Die menschliche Suche nach der Wahrheit und nach dem Sinn der Existenz war über die ganze Entwicklung hinweg seit der Antike Zentrum der **philosophischen Überlegungen**. Glücklicherweise hat die philosophische Forschungslandschaft – wenn auch in ihren letzten Phasen von einem wachsenden Relativismus und von einer Gleichgültigkeit gegenüber der Suche nach der universalen und der objektiven Wahrheit gekennzeichnet – nicht Philosophen und Denkern ermangelt, die den menschlichen Fragestellungen par excellence verbunden geblieben sind, mit dem Anspruch einer Forschung nach der absoluten Wahrheit. Notwendige und nützliche Forschungsarbeit gab es nicht nur auf philosophischem Gebiet, sondern auch im Bereich der **Theologie**. Bereits schon vor mehreren Jahren hat Klaus Hemmerle, in seinem Buch *Thesen zu einer*

trinitarischen Ontologie (Einsiedeln 1976), die Frage nach einer neuen Ontologie hervorgehoben.

Die Suche nach der Wahrheit verfolgt nicht nur den Weg der Vernunft (vgl. P. Poupard, *Cercare la verità nella cultura contemporanea*, Città Nuova, Roma 1994). Außer den Antworten, welche der Mensch in sich selbst sowie innerhalb der Grenzen der eigenen Menschlichkeit suchen kann, gibt es eine Antwort, die ihm gegeben wird: Es ist das Wort der Wahrheit, das Gott selbst der Menschheit übermittelt. Die Wahrheit Gottes, Fleisch geworden in der Geschichte, durch einen Prozess echter Inkulturation, der sein *kairòs* im Sohn hat, wird analog dazu auch Fleisch im menschlichen Denken. Dieser Prozess der Fleischwerdung wird auf paradigmatische Art im **Bibeltext** festgehalten. Deshalb ist es mehr als nur recht und billig die Bibel zu befragen, um in ihr die Antworten Gottes auf unsere grundlegenden Fragestellungen zu entdecken.

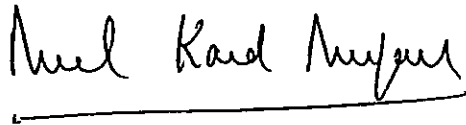
In einigen besonderen geschichtlichen Augenblicken haben sich der Weg des menschlichen Reflektierens und jener Weg der Offenbarung Gottes in der Geschichte getroffen und sind sich gegenüber gestanden. Aber zuvor noch, und über ein Verhältnis zwischen Bibel und Philosophie hinaus, müsste man eher von einem zirkulierenden Verhältnis zwischen **Bibel und Kultur** sprechen, betrachtet in seinen verschiedenen Ausprägungen, von der Philosophie zur Literatur, von der Kunst zur Poesie, von der Musik bis zum Theater. Es ist ein Verdienst der *Wirkungsgeschichte*, eine aufmerksame Forschung über das komplexe und fesselnde Verhältnis zwischen der Heiligen Schrift und kulturellen Ausdrucksformen ins Leben gerufen zu haben.

Auf überraschende Weise bestätigen die Ergebnisse, dass die moderne Kultur, und im Besonderen die abendländische, nicht verständlich ist, ohne einen Bezug zur Bibel, „Der große Kodex“ (N. Frye), „Der wunderbare Bildbehälter“ (V. Hugo), „Das unermessliche Wörterbuch“ (P. Claudel), „Der ikonographische Atlas“ (M. Chagall). Die größten Werke der abendländischen Kultur und Kunst sind geprägt von dieser Begegnung, der Synthese aus menschlichem Genie und dem Wort Gottes. Das kulturelle Erbe des Abendlandes, Literatur und Musik, Malerei und Filmkunst, bleibt noch immer durchwirkt von der christlichen Offenbarung.

Andererseits erscheint es als offensichtlich, dass dies, wenn der Mensch sich der Öffnung gegenüber dem Transzendenten verschließt und sich in sich selbst zurückzieht, zu einer Verarmung führt. Es muss also wieder der Mut zum **Dialog** gefunden werden, zu einem Dialog, der so sehr vom Heiligen Vater gewünscht wird. Dies kommt vor allem in seinem *Brief an die Künstler* zum Ausdruck, den ich im Pressesaal des Heiligen Stuhles vorstellen durfte, welchen er all jenen widmet, „die mit leidenschaftlicher Hingabe nach neuen ‚Epiphanien‘

der Schönheit suchen, um sie im künstlerischen Schaffen der Welt zum Geschenk zu machen“.

So hoffe ich, dass die in diesem Band vorliegenden Beiträge bei jedem Leser den Wunsch nach einer Suche der Wahrheit, im Lichte der Vernunft und des Glaubens, nähren mögen. Nur eine mit offenem Herzen und Geist betriebene Suche, die nicht dem konsumistischen Konformismus frönt, noch sich dem an vorherrschende Moden angepassten Gedankengut unterwirft, wird in der Lage sein, hin zu antworten auf die fundamentalen menschlichen Fragestellungen, hin zur völligen Gänze der Wahrheit, die für den Gläubigen das anmutige Antlitz Christi, Sohn der Heiligen Jungfrau Maria, angenommen hat, führen zu können.

A handwritten signature in black ink, reading "Paul Kardinal Poupard". The signature is written in a cursive style and is underlined with a single horizontal line.

Paul Kardinal Poupard
Präsident des Päpstlichen Rates für die Kultur

Vatikanstadt, 26. März 2001
Hochfest der Verkündigung des Herrn

I.

**POETISCHE EINDRÜCKE IN
VERKÜNDIGUNG, ÄSTHETIK UND
PHILOSOPHIE**

BRIEF AN DIE KÜNSTLER

Papst Johannes Paul II.

AN ALLE, DIE MIT LEIDENSCHAFTLICHER HINGABE NACH NEUEN „EPIPHANIEN“ DER SCHÖNHEIT SUCHEN, UM SIE IM KÜNSTLERISCHEN SCHAFFEN DER WELT ZUM GESCHENK ZU MACHEN.

Gott sah alles an, was er gemacht hatte:

Es war sehr gut.

(Gen 1,31)

Der Künstler, Abbild des Schöpfers Gottes

1. Besser als ihr Künstler, geniale Baumeister der Schönheit, vermag niemand intuitiv etwas von dem Pathos zu erfassen, mit dem Gott am Anfang der Schöpfung auf das Werk seiner Hände blickte. Ein Nachschwingen jenes Gefühls hat sich unendliche Male in den Blicken niedergeschlagen, mit welchen ihr als Künstler jeden Zeitalters, vom Staunen über die geheimnisvolle Macht der Klänge und Worte, der Farben und Formen gebannt, das Werk eurer Umgebung bewundert und darin gleichsam das Echo jenes Geheimnisses der Schöpfung wahrgenommen habt, an dem Gott, der alleinige Schöpfer aller Dinge, euch in gewisser Weise teilnehmen lassen wollte.

Es schienen mir daher keine Worte geeigneter als jene aus dem Buch *Genesis*, um sie an den Anfang meines Briefes an euch zu stellen, fühle ich mich doch durch Erfahrungen verbunden, die weit in die Vergangenheit zurückreichen und mein Leben unauslöschlich geprägt haben. Mit diesem Schreiben möchte ich den Weg jenes fruchtbaren Gespräches der Kirche mit den Künstlern einschlagen, das in der zweitausendjährigen Geschichte der Kirche nie abgerissen ist und an der Schwelle zum dritten Jahrtausend eine noch größere Zukunft hat.

In Wirklichkeit handelt es sich um einen Dialog, der uns nicht nur von historischen Umständen und praktischen Erwägungen aufgenötigt wird, sondern in dem eigentümlichen Wesen sowohl der religiösen Erfahrung wie des künstlerischen Schaffens verwurzelt ist. Der Anfang der Bibel stellt uns Gott gleichsam als das beispielhafte Modell jedes Menschen vor, der ein Werk hervorbringt: Im Künstler spiegelt sich sein Bild als Schöpfer. Besonders offenkundig wird diese Beziehung im Polnischen durch die sprachliche Verwandtschaft zwischen den Worten *stwórcą* (Schöpfer) und *twórcą* (Künstler).

Worin liegt der Unterschied zwischen „Schöpfer“ und „Künstler“? Wer (etwas) erschafft, schenkt das Sein selbst, bringt etwas aus dem Nichts hervor – *ex nihilo sui et subiecti*, sagt man im Lateinischen –, und das ist im strengen Sinn die

Vorgehensweise, die nur dem Allmächtigen zukommt. Der Künstler hingegen verwendet etwas bereits Vorhandenes, dem er Gestalt und Bedeutung gibt. Das ist die charakteristische Handlungsweise des Menschen als Ebenbild Gottes. Nachdem es nämlich in der Bibel geheißen hatte, dass Gott Mann und Frau „als sein Abbild“ schuf (vgl. Gen 1,27), wird hinzugefügt, dass er ihnen die Aufgabe übertrug, über die Erde zu herrschen (vgl. Gen 1,28). Es war der letzte Schöpfungstag (vgl. Gen 1,28-31). An den vorangegangenen Tagen hatte Jahwe das Universum geschaffen und damit gleichsam den Rhythmus der kosmischen Evolution bestimmt. Am Ende schuf er den Menschen als erhabenste Frucht seines Planes; ihm unterwarf er die sichtbare Welt als unermessliches Feld, auf dem er seiner Erfindungsgabe Ausdruck verleihen sollte.

Gott hat also den Menschen ins Dasein gerufen und ihm die Aufgabe übertragen, Künstler zu sein. Im „künstlerischen Schaffen“ erweist sich der Mensch mehr denn je als „Abbild Gottes“. Er verwirklicht diese Aufgabe vor allem dadurch, dass er die wunderbare „Materie“ des eigenen Menschseins gestaltet und dann auch eine kreative Herrschaft über das ihn umgebende Universum ausübt. Der göttliche Künstler kommt dem menschlichen Künstler liebevoll entgegen und gibt ihm einen Funken seiner überirdischen Weisheit weiter, indem er ihn dazu beruft, an seiner Schöpfungskraft teilzuhaben. Selbstverständlich handelt es sich dabei um eine Teilhabe, die den unendlichen Abstand zwischen Schöpfer und Geschöpf unangetastet lässt, wie Kardinal Nikolaus von Kues unterstrich: „Die schöpferische Kunst, die die glückselige Seele erlangen wird, ist der Wesenheit nach nicht jene Kunst, die Gott ist, sondern deren Mitteiligung und Teilhabe.“¹

Je mehr sich daher der Künstler seiner „Gabe“ bewusst ist, umso mehr fühlt er sich dazu gedrängt, auf sich selbst und auf die ganze Schöpfung mit Augen zu blicken, die sich betrachtend zu vertiefen und zu danken vermögen, während er seinen Lobeshymnus zu Gott emporrichtet. Nur so kann er sich selbst, seine Berufung und seine Sendung in letzter Tiefe erfassen.

¹ *Dialogus de ludo globi*, lib. II: Philosophisch-Theologische Schriften, Wien 1967, III, 332.

Die besondere Berufung des Künstlers

2. Nicht alle sind im eigentlichen Sinne des Wortes zu Künstlern berufen. Nach Aussage der *Genesis* wird jedoch jeder Mensch mit der Aufgabe betraut, Baumeister des eigenen Lebens zu sein: Er soll aus seinem Leben gleichsam ein Kunstwerk, ein Meisterstück machen.

Es ist wichtig, den Unterschied, aber auch den Zusammenhang zwischen diesen zwei Seiten des menschlichen Tuns zu erheben. Der Unterschied ist augenfällig. Denn das eine ist die Anlage, der es der Mensch verdankt, Urheber seiner Handlungen zu sein, für deren moralischen Wert er verantwortlich ist. Das andere ist die Anlage, auf Grund welcher er Künstler ist, d. h. gemäß den Ansprüchen der Kunst zu handeln versteht, indem er die für sie spezifischen Vorschriften getreu annimmt.² Deshalb ist der Künstler fähig, Objekte herzustellen, aber das sagt an und für sich noch nichts über seine moralischen Dispositionen aus. Denn hier handelt es sich nicht darum, sich selbst und seine eigene Persönlichkeit zu gestalten, sondern nur darum, operative Fähigkeiten nutzbringend anzuwenden und den mit dem Verstand konzipierten Ideen ästhetische Gestalt zu geben.

Doch wenn der Unterschied zwischen diesen beiden Dispositionen, der moralischen und der künstlerischen, wesentlich ist, so ist der Zusammenhang zwischen beiden nicht weniger wichtig. Sie bedingen sich gegenseitig zutiefst. Beim Gestalten eines Werkes bringt der Künstler in der Tat sich selber soweit zum Ausdruck, dass seine Schöpfung einen einzigartigen Widerschein seines Seins, dessen also, was er ist und wie er es ist, darstellt. Das findet zahllose Bestätigungen in der Geschichte der Menschheit. Denn wenn der Künstler ein Meisterwerk gestaltet, ruft er nicht nur sein Werk ins Leben, sondern durch das Werk enthüllt er gewissermaßen auch seine eigene Persönlichkeit. In der Kunst findet er eine neue Dimension und ein einzigartiges Ausdrucksmittel für sein geistiges Wachstum. Durch die Werke, die er geschaffen hat, spricht und kommuniziert der Künstler mit den anderen. Die Kunstgeschichte ist darum nicht nur eine Geschichte von Werken, sondern auch von Menschen. Die Kunstwerke sprechen von ihren Urhebern, machen uns mit deren Innerstem bekannt und offenbaren den echten Beitrag, den die Künstler der Kulturgeschichte geben.

² Die sittlichen Tugenden und darunter besonders die Besonnenheit lassen den Menschen nach dem Kriterium des sittlich Guten und des sittlich Bösen handeln: gemäß der *recta ratio agibilium* (des richtigen Kriteriums des Verhaltens). Die Kunst hingegen wird in der Philosophie als *recta ratio factibilium* (das richtige Kriterium der Realisierung) definiert.

Die Berufung des Künstlers im Dienst an der Schönheit

3. Ein bekannter polnischer Dichter, Cyprian Norwid, schreibt: „Die Schönheit ist dazu da, für das Werk zu begeistern, das Werk, um aufblühen zu lassen.“³

Das Thema Schönheit gehört zu einem Gespräch über die Kunst. Ich deutete es bereits an, als ich Gottes gefälligen Blick auf das Schöpfungswerk hervorhob. Bei der Feststellung, dass alles, was er geschaffen hatte, gut war, sah Gott auch, dass es schön war.⁴ Die Beziehung zwischen gut und schön regt zum weiteren Nachdenken an. Die Schönheit ist gleichsam der sichtbare Ausdruck des Guten, so wie das Gute die metaphysische Voraussetzung der Schönheit ist. Das haben die Griechen richtig verstanden, die durch Verschmelzung der beiden Begriffe eine Wendung prägten, die beides umfasst: „kalokagathía“, das heißt „das Schön-Gute“. Platon schreibt darüber: „Die Macht des Guten entflieht in die Natur des Schönen.“⁵

Durch sein Leben und Tun legt der Mensch sein Verhältnis zum Sein, zur Wahrheit und zum Guten fest. Der Künstler erlebt eine besondere Beziehung zur Schönheit. Es ist sehr treffend, wenn man sagt, die Schönheit ist die vom Schöpfer durch das Geschenk des „künstlerischen Talentes“ an ihn gerichtete Berufung. Und mit Sicherheit ist auch das ein Talent, das nach der Logik des Gleichnisses von den Talenten, wie es die Frohe Botschaft erzählt (vgl. Mt 25,14-30), Früchte bringen soll.

Hier berühren wir einen wesentlichen Punkt. Wer in sich diesen göttlichen Funken der künstlerischen Berufung – zum Dichter, zum Schriftsteller, zum Maler, zum Bildhauer, zum Architekten, zum Musiker, zum Schauspieler ... – spürt, nimmt gleichzeitig die Verpflichtung wahr, dieses Talent nicht zu vergeuden, sondern es zu entfalten, um es in den Dienst des Nächsten und der ganzen Menschheit zu stellen.

Der Künstler und das Gemeinwohl

4. Die Gesellschaft braucht tatsächlich Künstler ebenso, wie sie Wissenschaftler, Techniker, Arbeiter, Fachleute, Glaubenszeugen, Lehrer, Väter und Mütter benötigt. Durch jene sehr erhabene Kunstform, die „Erziehungskunst“ heißt, sollen diese das Wachstum des Einzelnen und die Entwicklung der Gemeinschaft gewährleisten. Die Künstler indes haben in dem umfassenden Kulturpan-

³ Promethidion: Bogumil, v. 185-186: Pisma wybrane, Warszawa 1968, vol. 2, 216.

⁴ Diesen Aspekt drückt die griechische Übersetzung der Septuaginta eindrucksvoll aus, wenn sie das Wort τ(ο-)β(ε) (gut) des hebräischen Textes mit kalón (schön) wiedergibt.

⁵ Philebos, 65 A.

orama jeder Nation ihren eigenen Platz. Solange sie bei der Ausführung wirklich wertvoller und schöner Werke ihrer Eingebung folgen, bereichern sie ja nicht nur das Kulturgut jeder einzelnen Nation und der ganzen Menschheit, sondern leisten auch einen qualifizierten sozialen Dienst zum Nutzen des Gemeinwohls.

Während die unterschiedliche Berufung jedes Künstlers den Bereich seines Dienstes bestimmt, verweist sie auf die Aufgaben, die er zu übernehmen, die harte Arbeit, der er sich zu unterziehen, und die Verantwortung, der er sich zu stellen hat. Ein Künstler, der sich all dessen bewusst ist, weiß auch, dass er tätig sein muss, ohne sich von eitler Ruhmsucht oder von der Begierde nach oberflächlicher Popularität, geschweige denn von einer persönlichen Gewinnrechnung beherrschen zu lassen. Es gibt also eine Ethik, ja eine „Spiritualität“ des künstlerischen Dienstes, die auf ihre Weise zum Leben und zum Wiedererstehen eines Volkes beiträgt. Genau darauf scheint Cyprian Norwid anspielen zu wollen, wenn er sagt: „Die Schönheit ist dazu da, für das Werk zu begeistern, das Werk, um aufblühen zu lassen.“

Die Kunst vor dem Geheimnis des fleischgewordenen Wortes

5. Das Gesetz des Alten Testaments enthält ein ausdrückliches Verbot, den unsichtbaren und unaussprechlichen Gott mit Hilfe „eines geschnitzten oder gegossenen Bildnisses“ (Dtn 27,15) darzustellen, da Gott jede materielle bildliche Darstellung übersteigt: „Ich bin der ‚Ich-bin-da‘“ (Ex 3,14). Im Geheimnis der Menschwerdung jedoch hat sich der Sohn Gottes persönlich sichtbar gemacht: „Als aber die Zeit erfüllt war, sandte Gott seinen Sohn, geboren von einer Frau“ (Gal 4,4). Gott ist in Jesus Christus Mensch geworden; dieser ist „der Mittelpunkt, auf den man sich beziehen muss, um das Rätsel vom menschlichen Dasein, der geschaffenen Welt und von Gott selber begreifen zu können.“⁶

Diese grundlegende Offenbarung Gottes als Geheimnis stand als Ermutigung und Herausforderung für die Christen auch auf der Ebene des künstlerischen Schaffens. Daraus erwuchs ein Erblühen von Schönheit, das eben von hier, aus dem Geheimnis der Menschwerdung, seinen Lebenssaft zog. Denn durch sein Menschwerden hat der Sohn Gottes in die Geschichte der Menschheit den ganzen evangelischen Reichtum der Wahrheit und des Guten eingeführt und damit auch eine neue Dimension der Schönheit enthüllt: Davon ist die evangelische Botschaft bis zum Rand voll.

⁶ Johannes Paul II.: Enzyklika *Fides et ratio* (14. September 1998), N. 80: AAS 91 (1999), 67.

Die Heilige Schrift ist so gleichsam zu einem „unermesslichen Wortschatz“ (P. Claudel) und „Bilderatlas“ (M. Chagall) geworden, aus welchen die christliche Kultur und Kunst geschöpft haben. Selbst das im Licht des Neuen Testaments ausgelegte Alte Testament hat unerschöpfliche Inspirationsströmungen offenbar werden lassen. Von den Berichten über die Schöpfung, den Sündenfall, die Sintflut, die Reihe der Patriarchen, den Auszug aus Ägypten bis hin zu den vielen Episoden und Personen der Heilsgeschichte hat der biblische Text die Phantasie von Malern, Dichtern, Musikern, Bühnenschriftstellern und Filmemachern angeregt. Um nur ein Beispiel zu nennen: Eine Gestalt wie die des Hiob mit ihrer brennenden und stets aktuellen Problematik des Schmerzes weckt immer wieder das philosophische wie auch das literarische und künstlerische Interesse. Und was soll ich erst vom Neuen Testament sagen? Von der Geburt bis Golgota, von der Verklärung bis zur Auferstehung, von den Wundertaten bis zu den Lehreden Christi und weiter bis zu den Ereignissen, die in der Apostelgeschichte erzählt oder von der Offenbarung des Johannes unter eschatologischem Aspekt dargestellt werden, ist das Wort der Bibel unzählige Male Bild, Musik und Dichtung geworden, die durch die Sprache der Kunst das Geheimnis des „fleischgewordenen Wortes“ wachrufen.

In der Kulturgeschichte bildet all das ein reiches Kapitel des Glaubens und der Schönheit. Nutzen davon trugen vor allem die Gläubigen für ihre Gebets- und Lebenserfahrung. In Zeiten mit geringer Alphabetisierung boten die bildlichen Bibeldarstellungen geradezu eine konkrete katechetische Glaubensvermittlung.⁷ Aber für alle, ob gläubig oder nicht, bleiben die an der Heiligen Schrift inspirierten Kunstwerke ein Widerschein des unergründlichen Geheimnisses, das die Welt umgibt und in ihr wohnt.

Ein fruchtbares Bündnis zwischen Evangelium und Kunst

6. In der Tat geht jede künstlerische Intuition über das hinaus, was die Sinne wahrnehmen, und bemüht sich, indem sie die Wirklichkeit durchdringt, deren verborgenes Geheimnis zu deuten. Die Intuition entspringt aus der Tiefe der menschlichen Seele, dort, wo das Bestreben, seinem Leben einen Sinn zu geben, einhergeht mit der flüchtigen Wahrnehmung der Schönheit und der geheimnisvollen Einheit der Dinge. Eine von allen Künstlern geteilte Erfahrung ist die von dem unüberwindlichen Unterschied, der zwischen dem noch so gelungenen

⁷ Dieses pädagogische Prinzip wurde vom hl. Gregor dem Großen 599 in einem Brief an Bischof Serenus von Marseille in kompetenter Weise formuliert: „Die Malerei wird in den Kirchen verwendet, damit die Analphabeten wenigstens, wenn sie auf die Wände schauen, das lesen, was sie in den Codices nicht zu entziffern in der Lage sind“ (Epistulae, IX, 209: CCL 140A, 1714).

Werk ihrer Hände und der am Höhepunkt des schöpferischen Aktes wahrgenommenen überwältigenden Vollkommenheit der Schönheit besteht: Alles, was sie in dem, was sie malen, meißeln, schnitzen und schaffen, auszudrücken vermögen, ist nur ein Schimmer jenes Glanzes, der für einige Augenblicke vor ihrem geistigen Auge aufleuchtete.

Der Glaubende wundert sich darüber nicht: Er weiß, dass er für einen Augenblick an jenem Abgrund an Licht stehen durfte, der in Gott seine Urquelle hat. Muss man sich vielleicht wundern, wenn der Geist davon so überwältigt ist, dass er sich nur mit Gestammel ausdrücken kann? Niemand ist mehr als der wahre Künstler dazu bereit, seine Grenze zu erkennen und sich die Worte des Apostels Paulus zu eigen zu machen, wonach „Gott nicht in Tempeln wohnt, die von Menschenhand gemacht sind. Daher dürfen wir nicht meinen, das Göttliche sei wie ein goldenes oder silbernes oder steinernes Gebilde menschlicher Kunst und Erfindung“ (vgl. Apg 17,24.29). Wenn schon die innerste Wirklichkeit der Dinge immer „jenseits“ der Fähigkeit zu menschlicher Durchdringung liegt, wie viel mehr gilt das für Gott in den Tiefen seines unergründlichen Geheimnisses!

Von anderer Natur ist die Glaubenserkenntnis: Sie setzt eine persönliche Begegnung mit Gott in Jesus Christus voraus. Doch auch diese Erkenntnis kann aus der künstlerischen Intuition Nutzen ziehen. Ausdrucksvolles Vorbild einer sich im Glauben erhöhenden ästhetischen Betrachtung sind zum Beispiel die Werke des Beato Angelico. Nicht weniger vielsagend ist in diesem Zusammenhang der ekstatische Lobgesang, den der heilige Franz von Assisi, nachdem er auf dem Monte della Verna die Wundmale Christi empfangen hatte, auf einem Blättchen (chartula) zweimal wiederholte: „Du bist Schönheit. ... Du bist Schönheit!“⁸ Der heilige Bonaventura kommentiert: „Er betrachtete in den schönen Dingen überall den Schönsten und, während er den in die Geschöpfe eingepprägten Spuren folgte, jagte er überall dem Geliebten nach.“⁹

Eine ähnliche Annäherung kann man in der orientalischen Spiritualität feststellen, wo Christus als „der Schönste, von größerer Schönheit als alle Sterblichen“¹⁰, bezeichnet wird. Makarios der Große erläutert die verklärende und befreiende Schönheit des Auferstandenen so: „Die Seele, die von der unsagbaren Schönheit der strahlenden Herrlichkeit des Antlitzes Christi voll erleuchtet wurde, ist vom Heiligen Geist erfüllt ..., sie ist ganz Auge, ganz Licht, ganz Angesicht.“¹¹

Jede echte Form von Kunst ist, jeweils auf ihre Art, ein Zugang zur tiefsten Wirklichkeit des Menschen und der Welt. Als solcher stellt sie eine sehr wert-

⁸ Lodi di Dio altissimo, V. 7 u. 10. In: *Fonti Francescane*, N. 261, Padua 1982, 177.

⁹ *Legenda maior*, IX, 1. In: *Fonti Francescane*, N. 1162, a.a.O., 911.

¹⁰ *Enkomia der Matutin vom Karsamstag*.

¹¹ *Homilie 1, 2: PG 34, 451*.

volle Annäherung an den Glaubenshorizont dar, wo das menschliche Dasein und seine Geschichte ihre vollendete Deutung finden. Genau deshalb musste ja die Fülle der Wahrheit, wie sie in den Evangelien entfaltet ist, von Anfang an das Interesse der Künstler wecken, die auf Grund ihrer Natur für alles empfänglich sind, was die innere Schönheit der Wirklichkeit offenbart.

Die Anfänge

7. Die Kunst, der das Christentum in seiner Anfangszeit begegnete, war die reife Frucht der klassischen Welt, brachte deren ästhetische Gesetze zum Ausdruck und gab gleichzeitig ihre Werte weiter. Wie im Bereich des Lebens und Denkens, so verlangte der Glaube von den Christen auch auf dem Gebiet der Kunst ein Unterscheidungsvermögen, das die automatische Übernahme dieses Erbes nicht gestattete. Die Kunst christlicher Inspiration begann daher im Stillen, in engem Zusammenhang mit dem Bedürfnis der Glaubenden Zeichen zu erarbeiten, mit denen man auf der Grundlage der Schrift die Geheimnisse des Glaubens und zugleich einen „Symbolkodex“ ausdrücken kann, mit dessen Hilfe die Glaubenden sich besonders in den schweren Zeiten der Verfolgung zu erkennen geben und zu identifizieren vermochten. Wer erinnert sich nicht an jene Symbole, die auch die ersten Anzeichen einer Mal- und Bildhauerkunst waren? Der Fisch, die Brote, der Hirt riefen das Geheimnis wach und wurden fast unmerklich zum Konzept einer neuen Kunst.

Als durch den Erlass Kaiser Konstantins den Christen gewährt wurde, sich in voller Freiheit zu äußern, wurde die Kunst zu einem bevorzugten Weg der Glaubensbekundung. Eine erste Blüte begann mit dem Bau imposanter Basiliken, wobei die architektonischen Gesetze des antiken Heidentums aufgegriffen und zugleich den Erfordernissen des neuen Kultes angepasst wurden. Muss man nicht wenigstens die alte Petersbasilika und die alte Lateranbasilika erwähnen, die Konstantin selbst errichten ließ? Oder als Beispiel für die prachtvolle byzantinische Kunst die auf Wunsch von Kaiser Justinian errichtete Hagia Sophia in Konstantinopel?

Während die Architektur den heiligen Raum schuf, führte allmählich das Verlangen, sich in das Geheimnis zu vertiefen und es den einfachen Menschen auf unmittelbare Art und Weise anzubieten, zu den Anfangsäußerungen der Mal- und Bildhauerkunst. Zugleich entstanden die ersten Versuche einer Wort- und Tonkunst, und wenn Augustinus unter die vielen Themen seines Schaffens auch ein *De musica* aufnahm, so wurden Hilarius, Ambrosius, Prudentius, Ephram der Syrer, Gregor von Nazianz, Paulinus von Nola – um nur einige Namen zu nennen – zu Initiatoren einer christlichen Poesie, die häufig nicht nur

einen hohen theologischen, sondern auch literarischen Wert erreicht. Ihr dichterisches Programm verwertete von den Klassikern übernommene Formen, schöpfte aber aus dem reinen Lebenssaft des Evangeliums, wie es der heilige Dichter aus Nola treffend aussprach: „Unsere einzige Kunst ist der Glaube, und Christus ist unser Gesang.“¹² Einige Zeit später schuf Gregor der Große mit der Sammlung *Antiphonarium* seinerseits die Voraussetzung für die organische Entwicklung jener Kirchenmusik, die so originell war, dass sie nach ihm benannt wurde. Der gregorianische Gesang mit seinen inspirierten Modulationen sollte in den kommenden Jahrhunderten zur typischen melodischen Ausdrucksform des Glaubens der Kirche während der liturgischen Feier der heiligen Geheimnisse werden. So verband sich das „Schöne“ mit dem „Wahren“, damit die Seelen auch auf dem Wege über die Kunst vom Sinnlichen her zum Ewigen hin mitgerissen würden.

Auf diesem Weg blieben schwierige Abschnitte nicht aus. Gerade im Zusammenhang mit dem Thema, wie das christliche Geheimnis dargestellt werden könne, erlebte die Antike eine erbitterte Auseinandersetzung, die unter dem Namen „Bilderstreit“ in die Geschichte einging. Der in der Frömmigkeit des Gottesvolkes bereits verbreitete Bilderkult wurde zum Gegenstand einer gewalttätigen Protestbewegung. Das 787 in Nicäa abgehaltene Konzil, das die Zulässigkeit der Bilder und ihrer Verehrung beschloss, war nicht nur für den Glauben, sondern gerade auch für die Kultur ein historisches Ereignis. Das entscheidende Argument, auf das sich die Bischöfe beriefen, um den Streit beizulegen, war das Geheimnis der Menschwerdung: Wenn der Sohn Gottes in die Welt der sichtbaren Wirklichkeiten eingetreten ist, indem er durch sein Menschsein eine Brücke zwischen dem Sichtbaren und dem Unsichtbaren schlug, darf man analog annehmen, dass eine Darstellung des Geheimnisses in der Logik des Zeichens als sinnlich wahrnehmbare Evokation des Geheimnisses verwendet werden kann. Das Bild wird nicht um seiner selbst willen verehrt, sondern verweist auf den Gegenstand, den es darstellt.¹³

Das Mittelalter

8. Die nachfolgenden Jahrhunderte waren Zeugen einer großartigen Entfaltung der christlichen Kunst. Im Osten ging die Blüte der Ikonenkunst weiter, gebunden an gewichtige theologische und ästhetische Regeln und getragen von der

¹² „At nobis ars una fides et musica Christus“: Carmen 20,31: CCL 203, 144.

¹³ Vgl. Johannes Paul II.: Apostolisches Schreiben *Duodecimum Saeculum* (4. Dezember 1987), 8-9: AAS 80 (1988), 247-249.

Überzeugung, dass die Ikone in gewissem Sinn ein Sakrament sei: Denn analog zu dem, was in den Sakramenten geschieht, macht sie das Geheimnis der Menschwerdung in deren einem oder anderem Aspekt gegenwärtig. Eben darum kann man die Schönheit der Ikone vor allem im Inneren einer Kirche genießen, wo Lampen brennen und im Halbschatten unzählige Lichtreflexe hervorrufen. Dazu schreibt Pavel Florenskij: „Das Gold, das im diffusen Tageslicht fremd, schwer und nichtig anmutet, lebt durch das flackernde Licht einer Lampe oder einer Kerze wieder auf, da es von Myriaden Funken – bald hier, bald da – erstrahlt und andere, nicht irdische Lichter ahnen lässt, die den Himmelsraum erfüllen.“¹⁴

Im Abendland gehen die Künstler, auch in Abhängigkeit von den in der kulturellen Umwelt ihrer Zeit vorhandenen Grundüberzeugungen, von den verschiedensten Gesichtspunkten aus. Zu den Kunstschatzen, die sich im Laufe der Jahrhunderte angehäuft haben, zählt eine reiche Fülle sakraler Kunstwerke hoher Inspiration, die auch den heutigen Betrachter mit Bewunderung erfüllen. An erster Stelle stehen die großartigen Kirchenbauten, bei denen sich die Zweckmäßigkeit immer mit der Eingebung verbindet und diese letztere sich vom Sinn für das Schöne und von der Intuition des Mysteriums inspirieren lässt. Daraus entstehen die in der Kunstgeschichte wohlbekannten Baustile. Kraft und Schlichtheit des romanischen Stils, wie sie in den Kathedralen oder in den Klosteranlagen zum Ausdruck kommen, führen nach und nach zu den schlanken Linien und zur herrlichen Pracht der Gotik. In diesen Formen steckt nicht nur der geniale Geist eines Künstlers, sondern die Seele eines Volkes. An dem Spiel von Licht und Schatten, an den bald massiven, bald schlanken Formen sind sicher bautechnische Überlegungen, aber auch Spannungen der Gottese Erfahrung, die „schreckliches“ und „faszinierendes“ Geheimnis ist, beteiligt. Wie soll man in wenigen Andeutungen und für die verschiedenen Ausdrucksformen der Kunst die schöpferische Kraft der langen Jahrhunderte des christlichen Mittelalters zusammenfassen? Wenn auch in den immer vorhandenen Grenzen des Menschlichen, hatte sich eine ganze Kultur mit dem Evangelium vollgesogen, und dort, wo das theologische Denken die *Summa* des hl. Thomas hervorbrachte, bearbeitete die kirchliche Kunst die Materie für die Anbetung des Geheimnisses, während ein so wunderbarer Dichter wie Dante Alighieri „das heilige Epos, nach dem sowohl Himmel wie Erde gegriffen hat“¹⁵ verfassen konnte – die er selbst als *Divina Commedia* (Göttliche Komödie) bezeichnete.

¹⁴ La prospettiva rovesciata ed altri scritti, Rom 1984, 63.

¹⁵ Paradiso XXV, 1-2.

Humanismus und Renaissance

9. Das fruchtbare kulturelle Klima, aus dem die außerordentliche künstlerische Blüte des Humanismus und der Renaissance erwächst, hat bedeutsame Auswirkungen auch auf die Art der Beziehung der Künstler dieser Zeit zur religiösen Thematik. Natürlich sind die Inspirationen ebenso vielfältig, wie es ihre Stile oder wenigstens jene der größten unter ihnen sind. Aber es ist nicht meine Absicht, Dinge zu erwähnen, die euch Künstlern nur zu gut bekannt sind. Wenn ich euch aus diesem Apostolischen Palast schreibe, der auch eine auf der Welt wohl einzigartige Schatzkammer von Meisterwerken ist, möchte ich mich vielmehr zur Stimme der größten Künstler machen, die hier die Fülle ihrer oft von großer spiritueller Tiefe durchdrungenen genialen Begabung ausgegossen haben. Von hier aus spricht Michelangelo, der in der Sixtinischen Kapelle von der Schöpfung bis zum Jüngsten Gericht das Drama und Geheimnis der Welt zusammengestellt hat, indem er Gottvater, dem Richter Christus und dem Menschen auf seinem mühseligen Weg von den Ursprüngen bis ans Ziel der Geschichte ein Gesicht gegeben hat. Von hier aus spricht der feinfühlige und tiefsinnige Genius eines Raffael, der in der Vielfalt seiner Gemälde, und das besonders in der „Disputa“ der Stanza della Segnatura, auf das Geheimnis der Offenbarung des dreieinigen Gottes hinweist, der in der Eucharistie zum Weggefährten des Menschen wird; damit wirft er ein Licht auf die Fragen und Erwartungen des menschlichen Denkens. Von hier aus, von der imposanten, dem Apostelfürsten geweihten Basilika, von den Kolonnaden, die von ihr wie zwei geöffnete Arme ausgehen, als wollten sie die Menschheit umgreifen, sprechen auch – um nur die größten zu nennen – ein Bramante, ein Bernini, ein Borromini, ein Maderno, indem sie den Sinn des Geheimnisses plastisch darstellen, das die Kirche zu einer universalen, gastfreundlichen Gemeinschaft, zur Mutter und Weggefährtin für jeden Menschen macht, der auf der Suche nach Gott ist.

In diesem außergewöhnlichen Komplex, wo sie Höhen unvergänglichen Wertes sowohl in ästhetischer wie auch religiöser Hinsicht erreichte, hat die sakrale Kunst einen Ausdruck einzigartiger Wirkungskraft gefunden. Was sie unter dem Impuls des Humanismus und der Renaissance und der darauffolgenden Tendenzen in Kultur und Wissenschaft immer mehr kennzeichnet, ist ein wachsendes Interesse für den Menschen, die Welt und die Wirklichkeit der Geschichte. Diese Aufmerksamkeit stellt an und für sich überhaupt keine Gefahr für den christlichen Glauben dar, dessen Mittelpunkt das Geheimnis der Menschwerdung und somit die Aufwertung des Menschen durch Gott bildet. Das zeigen uns gerade die größten Künstler, die oben erwähnt wurden. Man

braucht nur daran zu denken, wie Michelangelo in seinen Gemälden und Skulpturen der Schönheit des menschlichen Körpers Ausdruck verleiht.¹⁶

Auch im neuen Klima der letzten Jahrhunderte, wo ein Teil der Gesellschaft dem Glauben gegenüber scheinbar gleichgültig geworden ist, riss übrigens die religiöse Kunst nicht ab. Diese Feststellung gewinnt an Gewicht, wenn wir von den bildenden Künsten zur Betrachtung der großartigen Entwicklung übergehen, die innerhalb derselben Zeitspanne die Kirchenmusik erlebt hat, die für die liturgischen Bedürfnisse komponiert wurde oder auch nur an religiöse Themen gebunden war. Neben den unzähligen Künstlern, die sich ihr umfassend gewidmet haben – es seien wenigstens Pier Luigi da Palestrina, Claudio Monteverdi und Tomás Luis de Victoria genannt –, haben uns bekanntlich auch auf diesem Gebiet viele große Komponisten – von Händel bis Bach, von Mozart bis Schubert, von Beethoven bis Berlioz, von Liszt bis Verdi – Werke höchster Inspiration geschenkt.

Auf einen neuen Dialog zu

10. Es trifft freilich zu, dass sich in der Moderne neben diesem christlichen Humanismus, der nicht aufgehört hat, sich in Kultur und Kunst auszudrücken, zunehmend auch eine Form von Humanismus durchgesetzt hat, für den die Abwesenheit Gottes und häufig der Widerstand gegen ihn charakteristisch ist. Dieses Klima hat bisweilen, zumindest im Sinn eines verminderten Interesses vieler Künstler für religiöse Themen, zu einer gewissen Distanz zwischen der Welt der Kunst und jener des Glaubens geführt.

Ihr wisst jedoch, dass die Kirche weiterhin eine hohe Achtung für den Wert der Kunst als solcher genährt hat. Diese hat nämlich, wenn sie echt ist, auch jenseits ihrer typisch religiösen Ausdrucksformen eine innere Nähe zur Welt des Glaubens, so dass sogar in den Situationen eines größeren Abrückens der Kultur von der Kirche gerade die Kunst weiter eine Art Brücke zur religiösen Erfahrung hin darstellt. Als Suche nach dem Schönen, Frucht einer das Alltägliche übersteigenden Einbildungskraft, ist sie ihrer Natur nach eine Art Anruf an das Mysterium. Selbst wenn er die dunkelsten Tiefen der Seele oder die erschütterndsten Seiten des Bösen ergründet, wird der Künstler gewissermaßen zur Stimme der universalen Erlösungserwartung.

¹⁶ Vgl. Johannes Paul II., Predigt während der hl. Messe anlässlich der Beendigung der Restaurierung der Fresken von Michelangelo in der Sixtinischen Kapelle (8. April 1994): *Insegnamenti* 171 (1994), 899-904.

Man begreift also, warum die Kirche am Dialog mit der Kunst in besonderer Weise festhält und den Wunsch hat, dass in unserer Zeit ein neues Bündnis mit den Künstlern zustande komme, wie es mein ehrwürdiger Vorgänger Paul VI. in seiner beschwörenden Ansprache an die Künstler während der Begegnung in der Sixtinischen Kapelle am 7. Mai 1964 wünschte.¹⁷ Von dieser Zusammenarbeit erhofft sich die Kirche eine neue „Epiphanie“ der Schönheit für unsere Zeit und entsprechende Antworten auf die Anliegen der christlichen Gemeinschaft.

Im Geiste des Zweiten Vatikanischen Konzils

11. Das Zweite Vatikanische Konzil hat die Grundlagen gelegt für die Erneuerung der Beziehung zwischen Kirche und Kultur mit unmittelbaren Auswirkungen auch für die Welt der Kunst. Es ist eine Beziehung, die sich im Zeichen der Freundschaft, der Öffnung und des Dialogs darstellt. In der Pastoralkonstitution *Gaudium et spes* haben die Konzilsväter die „große Bedeutung“ der Literatur und der Künste im Leben des Menschen hervorgehoben:

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; sie gehen darauf aus, die Situation des Menschen in Geschichte und Universum zu erhellen, sein Elend und seine Freude, seine Not und seine Kraft zu schildern und ein besseres Los des Menschen vorausahnen zu lassen.¹⁸

Auf diesem Fundament haben die Väter zum Abschluss des Konzils ein Grußwort und einen Appell an die Künstler gerichtet:

Diese Welt – so sagten sie –, in der wir leben, hat Schönheit nötig, um nicht in Verzweiflung zu verfallen. Die Schönheit legt, wie die Wahrheit, die Freude in das Herz des Menschen und ist eine kostbare Frucht, die dem zeitlichen Verschleiß widersteht, die Generationen verbindet und sie in der Bewunderung miteinander in Kommunikation treten lässt!¹⁹

Genau in diesem Geist tiefer Achtung vor der Schönheit hatte die Konstitution über die Heilige Liturgie *Sacrosanctum Concilium* an die historische Freundschaft der Kirche zur Kunst erinnert. Als sie im Besonderen von der sakralen Kunst als der „höchsten Form“ religiöser Kunst sprach, hatte die Konstitution nicht gezögert, das Wirken der Künstler als „edlen Dienst“ anzusehen, wenn

¹⁷ Vgl. AAS 56 (1964), 438-444.

¹⁸ N. 62.

¹⁹ Botschaft an die Künstler (8. Dezember 1965): AAS 58 (1966), 13.

ihre Werke in der Lage sind, in gewisser Weise die unendliche Schönheit Gottes widerzuspiegeln sowie Geist und Sinn der Menschen auf ihn hinzulenken.²⁰ Auch ist es dem Beitrag der Künstler zu verdanken, dass „das Wissen um Gott besser verdeutlicht und die evangelische Botschaft dem Geist der Menschen zugänglicher“ wird.²¹ Im Licht des eben Gesagten kann die Äußerung von P. Marie Dominique Chenu nicht überraschen, wonach selbst der Theologiehistoriker unvollständige Arbeit leisten würde, wenn er den literarischen wie auch bildnerischen Kunstwerken nicht die gebührende Aufmerksamkeit erwiese; stellen sie doch auf ihre Weise „nicht nur ästhetische Illustrationen, sondern richtige theologische ‚Orte‘ dar“²².

Die Kirche braucht die Kunst

12. Um die Botschaft weiterzugeben, die ihr von Christus anvertraut wurde, braucht die Kirche die Kunst. Denn die Kirche soll die Welt des Geistes, des Unsichtbaren, die Welt Gottes wahrnehmbar, ja, so weit als möglich, faszinierend machen. Sie muss also das an sich Unaussprechliche in bedeutungsvolle Formeln übertragen. Nun besitzt die Kunst die eigentümliche Fähigkeit, den einen oder anderen Aspekt der Botschaft herauszugreifen und ihn in Farben, Formen, Töne umzusetzen, welche die Intuition des Betrachters oder Hörers begünstigen. Und das geschieht, ohne die Botschaft ihrer transzendenten Bedeutung zu berauben und ihr den Nimbus eines Geheimnisses zu nehmen.

Die Kirche braucht im besonderen Leute, die all das auf literarischer und bildnerischer Ebene dadurch zu verwirklichen vermögen, dass sie mit den unendlichen Möglichkeiten der Bilder und ihrer symbolischen Bedeutungen arbeiten. Christus selbst hat der Entscheidung entsprechend, in der Menschwerdung selbst zur Ikone des unsichtbaren Gottes zu werden, in seiner Verkündigung umfassend von Bildern Gebrauch gemacht.

Ebenso braucht die Kirche Musiker. Wie viele Kirchenkompositionen sind im Laufe der Jahrhunderte von Menschen geschaffen worden, die zutiefst vom Sinn des Geheimnisses erfüllt waren! Unzählige Gläubige haben ihren Glauben von Melodien genährt, die im Herzen anderer Glaubender entstanden und Teil der Liturgie oder zumindest eine äußerst wirksame Hilfe für ihre würdevolle Gestaltung geworden sind. Im Gesang erfährt sich der Glaube als überschwänglich-

²⁰ Vgl. N. 122.

²¹ Gaudium et spes, N. 62.

²² La teologia nel XII secolo, Jaca Book, Mailand 1992, 9.

che Freude, Liebe und zuversichtliche Erwartung des rettenden Eingreifens Gottes.

Die Kirche braucht Architekten, weil sie Räume benötigt, wo das christliche Volk sich versammeln und die Heilsgeheimnisse feiern kann. Nach den furchtbaren Zerstörungen des letzten Weltkrieges und der Expansion der Großstädte hat sich eine neue Architektengeneration an den Erfordernissen des christlichen Gottesdienstes versucht und damit die Kraft der Inspiration bestätigt, die das religiöse Thema auch gegenüber den architektonischen Kriterien unserer Zeit besitzt. Nicht selten wurden nämlich Gotteshäuser errichtet, die zugleich Orte des Gebetes und echte Kunstwerke sind.

Braucht die Kunst die Kirche?

13. Die Kirche braucht also die Kunst. Kann man auch sagen, dass die Kunst die Kirche braucht? Die Frage mag provokant erscheinen. Tatsächlich aber hat sie, wenn sie richtig verstanden wird, ihre legitime und tiefgehende Begründung. Der Künstler sucht immer nach dem verborgenen Sinn der Dinge; seine quälende Sorge ist, dass es ihm gelinge, die Welt des Unaussprechlichen auszudrücken. Sieht man da nicht, welche große Inspirationsquelle für ihn jene Art von seelischer Heimat sein kann, wie sie die Religion darstellt? Werden etwa nicht im religiösen Bereich die wichtigsten persönlichen Fragen gestellt und die endgültigen existentiellen Antworten gesucht?

In der Tat gehört die religiöse Frage zu den von den Künstlern jeder Epoche am meisten behandelten Themen. Die Kirche hat stets an deren kreative Fähigkeiten appelliert, damit sie die Botschaft des Evangeliums und ihre konkrete Anwendung im Leben der christlichen Gemeinschaft darstellen. Diese Zusammenarbeit war eine Quelle gegenseitiger geistiger Bereicherung. Nutzen gezogen hat daraus schließlich das Verständnis vom Menschen, seines authentischen Bildes und seiner Wahrheit. Zutage getreten ist auch die besondere Verbindung, die zwischen Kunst und christlicher Offenbarung besteht. Das soll nicht heißen, dass der geniale menschliche Geist nicht auch in anderen religiösen Umfeldern anregende Eindrücke gefunden hat. Man denke nur an die antike, besonders die griechische und römische Kunst und an die noch immer blühende Kunst der ältesten orientalischen Kulturen. Es ist jedoch wahr, dass das Christentum kraft des zentralen Dogmas von der Fleischwerdung des Wortes Gottes dem Künstler einen Horizont anbietet, der besonders reich an inspirierenden Motiven ist. Welche Verarmung wäre für die Kunst ein Aussetzen des unerschöpflichen Stromes des Evangeliums!

Appell an die Künstler

14. Mit diesem Brief wende ich mich an euch, ihr Künstler auf der ganzen Welt, um euch meine Wertschätzung zu versichern und beizutragen zur Wiederanknüpfung einer noch nützlicheren Zusammenarbeit zwischen Kunst und Kirche. Meinerseits lade ich dazu ein, die Tiefe der geistlichen und religiösen Dimension wiederzuentdecken, wie sie zu allen Zeiten für die Kunst in ihren edelsten Ausdrucksformen charakteristisch war. Aus dieser Perspektive appelliere ich an euch Künstler des geschriebenen und gesprochenen Wortes, des Theaters und der Musik, der bildenden Künste und der modernen Technologien der Kommunikation. Besonders wende ich mich an euch christliche Künstler: Ich möchte einen jeden daran erinnern, dass das seit jeher bestehende Bündnis zwischen Evangelium und Kunst über die funktionalen Erfordernisse hinaus die Aufforderung einschließt, mit schöpferischer Intuition in das Geheimnis des menschengewordenen Gottes und zugleich in das Geheimnis des Menschen einzudringen.

Jeder Mensch ist in einem gewissen Sinn sich selbst unbekannt. Jesus Christus offenbart nicht nur Gott, sondern „er macht dem Menschen den Menschen selbst voll kund.“²³ In Christus hat Gott die Welt mit sich versöhnt. Alle Glaubenden sind aufgerufen, davon Zeugnis zu geben; aber an euch Männern und Frauen, die ihr euer Leben der Kunst gewidmet habt, liegt es, mit dem Reichtum eurer genialen Begabung zu sagen, dass in Christus die Welt erlöst wird: Erlöst wird der Mensch, erlöst wird der menschliche Leib, erlöst wird die ganze Schöpfung, die, wie der hl. Paulus geschrieben hat, „sehnüchtig auf das Offenbarwerden der Söhne Gottes wartet“ (Röm 8,19). Sie erwartet die Offenbarung der Söhne Gottes auch durch die Kunst und in der Kunst. Das ist eure Aufgabe. Vom Kontakt mit den Kunstwerken erwartet sich die Menschheit aller Zeiten – auch die heutige –, über ihren Weg und ihre Bestimmung aufgeklärt zu werden.

Schöpfergeist und künstlerische Inspiration

15. In der Kirche ist häufig die Anrufung des Heiligen Geistes zu vernehmen: *Veni, Creator Spiritus ...* – „Komm, Heiliger Geist, der Leben schafft, erfülle uns mit deiner Kraft. Dein Schöpferwort rief uns zum Sein: Nun hauch uns Gottes Odem ein.“²⁴

Auf den Heiligen Geist, „den Hauch“ (*ruah*), weist bereits das Buch *Genesis* hin: „Die Erde war wüst und leer, Finsternis lag über der Urflut, und Gottes

²³ *Gaudium et spes*, N. 22.

²⁴ Hymnus bei der Vesper zum Pfingstfest.

Geist schwebte über dem Wasser“ (1,2). Welch große Ähnlichkeit besteht zwischen den Worten „Hauch – Hauchen“ und „Einhauchung“, Inspiration! Der Geist ist der geheimnisvolle Künstler des Universums. Im Ausblick auf das dritte Jahrtausend möchte ich allen Künstlern wünschen, dass sie reichlich das Geschenk jener schöpferischen Inspirationen empfangen können, von denen jedes echte Kunstwerk seinen Anfang nimmt.

Liebe Künstler, ihr wisst sehr wohl: Es gibt viele innere und äußere Anregungen, die euer Talent inspirieren können. Jede echte Inspiration jedoch enthält etwas von dem Rauschen jenes „Hauches“, mit dem der Schöpfergeist von Anbeginn das Schöpfungswerk durchdrang. Während er über die geheimnisvollen Gesetze wacht, die das Universum lenken, trifft der göttliche Hauch des Schöpfergeistes mit dem Geist des Menschen zusammen und stimuliert dessen schöpferische Begabung. Er erreicht den menschlichen Geist durch eine Art innere Erleuchtung, welche die Anlage des Guten und des Schönen miteinander verbindet, und weckt in ihm die Kräfte des Verstandes und des Herzens, während er ihn dazu befähigt, eine Idee zu konzipieren und ihr im Kunstwerk Gestalt zu geben. Man spricht dann zu Recht, wenngleich in analoger Weise, von „Gnadenmomenten“, weil der Mensch die Möglichkeit hat, eine Erfahrung des ihn übersteigenden Absoluten zu machen.

Die „Schönheit“, die rettet

16. An der Schwelle des dritten Jahrtausends wünsche ich euch allen, liebe Künstler, dass ihr mit besonderer Intensität von diesen schöpferischen Inspirationen erreicht werdet. Die Schönheit, die ihr an die Generationen von morgen weitergebt, möge so beschaffen sein, dass sie in ihnen das Staunen weckt! Angesichts der Heiligkeit des Lebens und des Menschen, angesichts der Wunder des Universums ist die einzig angemessene Haltung die des Staunens.

Aus diesem Staunen heraus wird jene Begeisterung entspringen können, von der Norwid in dem Gedicht spricht, auf das ich mich am Anfang bezogen habe. Solche Begeisterung brauchen die Menschen von heute und morgen, um sich den entscheidenden Herausforderungen, die sich am Horizont ankündigen, zu stellen und sie zu bewältigen. Ihr ist es zuzuschreiben, dass sich die Menschheit nach jeder Verwirrung wieder aufrichten und ihren Weg neu aufnehmen können. Genau in diesem Sinn hat man mit tiefer intuitiver Erkenntnis gesagt, dass „die Schönheit die Welt retten wird.“²⁵

²⁵ F. Dostojewskij, Der Idiot, III. Teil, Kap. V.

Die Schönheit ist Chiffre des Geheimnisses und Hinweis auf das Ewige. Sie ist Einladung, das Leben zu genießen und von der Zukunft zu träumen. Deshalb vermag die Schönheit der geschaffenen Dinge nicht zu befriedigen und weckt jene heimliche Sehnsucht nach Gott, die ein so leidenschaftlicher Liebhaber des Schönen wie der hl. Augustinus mit unvergleichlichen Worten einzufangen wusste: „Spät hab ich dich geliebt, du Schönheit, ewig alt und ewig neu, spät hab ich dich geliebt!“²⁶

Ich wünsche euch Künstlern der Welt, dass eure vielfältigen Pfade alle zu jenem unendlichen Ozean der Schönheit führen mögen, wo das Staunen zu trunckener Bewunderung und unsagbarer Freude wird.

Ich wünsche euch, dass das Geheimnis des auferstandenen Christus, dessen Betrachtung sich die Kirche in diesen Tagen mit Freude hingibt, eure Arbeit inspiriere.

Es begleite euch die heilige Jungfrau Maria, die „Tota Pulchra“, die unzählige Künstler dargestellt haben und die der große Dante im Strahlenkranz des Paradieses betrachtet als „Schönheit und Freude, die allen anderen Heiligen vor Augen stand.“²⁷

„Aus dem Chaos taucht die Welt des Geistes auf.“ Aus den Worten, die Adam Mickiewicz in einem Augenblick großen Leidens für die polnische Heimat schrieb²⁸, leite ich einen Wunsch für euch ab: Eure Kunst trage dazu bei, die wahre Schönheit herauszustellen, die als eine Art Widerschein des Geistes Gottes die Materie verwandelt und dem Inneren der Menschen den Sinn für das Ewige erschließt.

Das wünsche ich euch aus ganzem Herzen!

Aus dem Vatikan, am 4. April, Ostersonntag 1999.

²⁶ „Sero te amavi! Pulchritudo tam antiqua et tam nova, sero te amavi!“: Confessiones 10, 27,38: CCL 27, 251.

²⁷ Paradiso XXXI, 134-135.

²⁸ Oda do młodości, 69: Wybór poezji, Wrocław 1986, vol. 1, 63.

LITERATUR – KÜNSTE – RELIGION

ASPEKTE UND PERSPEKTIVEN EINER BEGEGNUNG VON RELIGION UND ÄSTHETIK

Peter Tschuggnall (Innsbruck)

„Meinen Bogen habe ich in die Wolken gesetzt; der soll das Zeichen sein des Bundes zwischen mir und der Erde.“ Von diesem Bogen kündigt im neunten Kapitel des Buches *Genesis* die Bibel, das Alte Testament. Der Bogen ist Zeichen gleichsam für eine Brücke, die das Profane mit dem Heiligen verbindet.

Von entsprechenden Verbindungen kündeten Literatur, Musik, Künste: als einem Zeichen für die Welt in ihrem Spannungsverhältnis zum Religiösen.

Auf notwendige „Zeichen der Zeit(en)“ durch wissenschaftliche Analysen aufmerksam und durch ästhetische Vorführungen und Illustrationen eben diese Zeichen erkennbar zu machen, war ein Anliegen in Innsbruck: bei Symposien zu dem Rahmenthema „Religion – Literatur – Künste“, die ich initiierte und im Namen von Theologischer Fakultät, Universität Mozarteum, Diözese, Landestheater und Galerie Sankt Barbara organisierte.

Jeweilige Akzentsetzungen gaben den entsprechenden Bezug an: Im Blickpunkt standen allgemeine Aspekte (1995) und Betrachtungen über die Möglichkeit, zwischen Kunst und Religion einen Dialog zu führen (1997); Fragen nach Perspektiven und eine Orientierung hinsichtlich dieser Begegnung zur Jahrtausendwende rundeten die interdisziplinär ausgerichteten Veranstaltungen ab (1999).

Die Beiträge dieses Buches sind Zeugnis und Frucht dieser dritten Begegnung von Wissenschaft und Kunst.

Dass an diesem Buch Papst Johannes Paul II. und mit Paul Kardinal Poupard der Präsident des Päpstlichen Rates für die Kultur mitwirken, ist bezeichnend für die Bedeutung des Zusammenspiels von Kunst und Religion und ermuntert die entsprechenden Impulse weiterzuführen und zu intensivieren.

Im Folgenden skizziere ich das Spannungsverhältnis von Poetik und Religion in Theologie, Literatur und Literaturwissenschaft sowie Ästhetik (I.), Ausgangspunkte einer Theorie und Methode des „Vergleichs“ (II.), aktuelle Relevanzen im Anschluss an literarische und philosophische Texte von Hugo von Hofmannsthal, Franz Kafka, Mario Vargas Llosa und Peter Strasser (III).

I.

Im Allgemeinen galt und gilt bezüglich des Zusammenwirkens von Religion, Kunst und Gesellschaft ein über einen längeren Zeitraum als ungleichgewichtig empfundenes Verhältnis auszuloten. Missverständnisse waren offenkundig und ließen Kunstschaffende nicht selten von religiösen und kirchlichen Themen Abstand nehmen.

Spätestens mit dem Ende der Renaissance wurden Literatur und Künste ein Mittel – auch – kritischer und humorvoller Auseinandersetzung mit Religion und Kirche, wobei kirchliche Vertreter den Respekt vor den Künsten und deren Bedeutung für ein pulsierendes Leben der Kirche hervorhoben und einforderten. Dokumente des II. Vatikanischen Konzils und Vertreter der deutschen Bischofskonferenz, die 1993 in einer „Handreichung über Kunst und Kultur in der theologischen Aus- und Fortbildung“ Vorschläge für die Einbindung der Themenschwerpunkte Architektur, Bildende Kunst, Sprache und Musik vorlegten, erinnern an die entsprechende Tradition.

Kardinal Franz König mahnt gleichfalls, im Vorwort zu dem Sammelband des ersten Innsbrucker Symposions „Religion – Literatur – Künste“ (*Religion – Literatur – Künste. Aspekte eines Vergleichs*. Anif/Salzburg: Mueller-Speiser, 1998), diesen Weg ein, auf den etwa Papst Leo XIII. in einem Rundschreiben von 1878 hingewiesen hat, wenn er schreibt, seine Vorgänger hätten „in der Finsternis und Rohheit unwissender Zeiten“ das Licht der Wissenschaft gepflegt, sich um die Verbindung zu den schönen Künsten bemüht. Schon die frühe Kirche wusste um den Stellenwert v. a. der Musik, des Tanzes und des Theaters für Gesellschaft und Kirche, was Schriften der Kirchenväter – wenn gleich das Urteil darüber auch kontrovers ausgefallen ist – bezeugen.

In Bezug auf moderne Probleme des angestammten Verhältnisses von Kirche und Ästhetik zeichnet indes der österreichische Schriftsteller Thomas Bernhard in seinem Roman von 1986 *Auslöschung* ein düsteres Bild in Richtung einer Disharmonie, wenn er schreibt, die katholische Kirche habe „den zerstörten Menschen auf dem Gewissen, den chaotisierten, den letzten Endes durch und durch unglücklichen“, und sie mache aus Menschen „stumpfsinnige Kreaturen, die das selbständige Denken vergessen“.

Ein Missverhältnis dokumentiert auch ein Gesprächsbeitrag des Dichters Heinrich Böll anlässlich einer Tagung zum Thema „Kirche, Wirklichkeit und Kunst“ 1979 in München. Böll spricht von Unoffenheit und Heuchelei und gibt eine Erfahrung wieder, die er anlässlich seines Beitrags für eine theologische Festschrift machen musste. Er kritisiert, dass das Bedürfnis nach Religion und Kirche von den Kirchen so gut wie nicht erfüllt wird – „von der katholischen

Amtskirche am wenigsten“, wie er sagt, und berichtet (*Kirche, Wirklichkeit und Kunst*. Hg. H. Maier. Mainz: Matthias-Grünwald-Verlag, 1980):

Ich wurde von den Theologen Vorgrimler und Metz aufgefordert, zu einer Festschrift zum 70. Geburtstag von Karl Rahner einen Beitrag zu schreiben. [...] Ich hörte nichts. Der Geburtstag von Rahner ging vorüber. Ich hörte dann, auch wieder hinterher, dass die Festschrift *wegen meines Beitrags* nicht erscheinen durfte. [...] Diese miese Art, einem großen Theologen seine Festschrift kaputtzumachen, weil ich darin ein paar Sachen geschrieben habe, die man ärgerlich findet – das war meine letzte Erfahrung, die einzige mit direkt katholischem Publikationsmilieu.

Die von Böll kritisierte Haltung macht auch Wieland Schmied betroffen, wenn er im Ausstellungskatalog des Katholikentages von 1990 in Berlin – *GegenwartEwigkeit* – über die Betroffenheit von Kunstschaffenden zu bedenken gibt:

Gott ist tot – in der Kirche. Die Kirchen scheinen gottverlassen. Darum lasst uns einen weiten Bogen um sie machen, *um Gottes willen*. Gott ist in der Kirche nicht mehr zu Hause. Darum lasst uns ihn dort suchen, wo wir ihn vielleicht noch finden können – in den Resten der uns verbliebenen Natur; im Dickicht der Städte; in den Augen eines Menschen, der uns ansieht; in den Werken der Kunst.

Wohl ohne Zweifel finden sich für Menschen oftmals überraschende Zugänge zur „Schrift“ und zum Christentum: gerade auch auf dem „Umweg“ über Literatur und andere Künste.

Nach dem Zeugnis der biblischen Schriften ist der Mensch Abbild Gottes: „Lasst uns den Menschen machen als unser Abbild, uns ähnlich“ (Gen 1,26). Gott ist Schöpfer, der Mensch als sein Abbild ist gleichfalls schöpferisch tätig und frei, entsprechende Ideen zu transportieren und zu verwalten: „Machet die Erde euch untertan (Gen 1,28).“

Dieser Hinweis findet sich in dem Ausdruck „Poetik“. Künstlerinnen und Künstler sind, wie der griechische Begriff „poietes“ ausdrückt, schaffend tätig. Der Grieche Demokrit nennt den Künstler einen „Macher, Verfertiger und Erfinder“, der in Analogie zu den Handwerkern seiner Zeit einen schönen Bau von Versen aller Art zimmert und aus der Quelle des göttlichen Enthusiasmus und der Inspiration schöpft.

Wir sollten stets erinnert sein, dass echte Kunst „schaffen“ tiefstürfende Relevanzen in sich birgt. Künstler leiden an Wirklichkeiten mit. Das lateinische Wort „passio“ zeigt dies an: „erleiden“, „erdulden“.

Eine entsprechende Verfasstheit beschreibt im 19. Jahrhundert der dänische „religiöse Schriftsteller“ Sören Kierkegaard, der zu Beginn seiner zweiteiligen

Schrift von 1843 *Entweder-Oder*, sozusagen als „Anwalt“ der Künstler, fragt: „Wer ist das eigentlich, ein Dichter?“ und dann für ihn und andere Kunstschaffende antwortet: „Der Dichter ist ein unglücklicher Mensch, der tiefe Qualen in seinem Herzen birgt.“

„Es kommen härtere Tage“: Die Seelenlage, auf die Kierkegaard in diesem Aphorismus aufmerksam machen will, konkretisiert Ingeborg Bachmann in ihrem Zyklus „Die gestundete Zeit“ von 1952/53, im Besonderen in ihrem Gedicht *Dunkles zu sagen*, in dem sie die Dialektik von Leben und Tod umkreist:

Wie Orpheus spiel ich
auf den Saiten des Lebens den Tod,
und in die Schönheit der Erde
und deiner Augen, die den Himmel verwalten,
weiß ich nur Dunkles zu sagen.

Vergiß nicht, daß auch du, plötzlich,
an jenem Morgen, als dein Lager
noch naß war von Tau und die Nelke
an deinem Herzen schlief,
den dunklen Fluß sahst, der an dir vorbeizog.

Die Saite des Schweigens
gespannt auf die Welle von Blut,
griff ich dein tönendes Herz.
Verwandelt war deine Locke
Ins Schattenhaar der Nacht,
der Finsternis schwarze Flocken
besneiten dein Antlitz.

Und ich gehör dir nicht zu.
Beide klagen wir nun.

Aber wie Orpheus weiß ich
auf der Seite des Todes das Leben,
und mir blaut
dein für immer geschlossenes Aug.

Im Sinne Bachmanns und Kierkegaards sind wir aufgerufen, Künstler ernst zu nehmen und bei der Betrachtung von Werken der Kunst stärker auf deren und unsere Sinne zu achten: wieder mehr zu fühlen, mehr zu hören, mehr zu sehen;

des weiteren, von Künstlerinnen und Künstlern nicht engmaschige Definitionen erhaschen zu wollen, sondern erst einmal Illustrationen, Hinweise, Diagnosen, Inspirationen.

Eine ernst zu nehmende Aufgabe für eine Betrachtungsweise von Kunstwerken sieht die Schriftstellerin und Literaturkritikerin Susan Sontag in ihrem Essay *Gegen Interpretation* (1964) darin, nicht als erstes eine Hermeneutik, eine wissenschaftliche Auslegung, sondern eine „Erotik der Kunst“ zu beachten und einzufordern.

Gelingt dies, dann kann möglich sein, Eckpfeiler des Kunstschaffens neu zu entdecken, d. h. zum einen, Kunst als ein Geheimnis, als ein Mysterium zu erkennen, die nicht einfach in der Wirklichkeit Vorhandenes abbildet oder nachahmt, sondern auf das „Ganz Andere“ weist; d. h. zum andern, Werke der Kunst nicht als vorgefertigte Bilder zu betrachten, die fixe Meinungen wiedergeben; denn Kunst ist auch Aufforderung zu Toleranz, die Aufforderung, Andersdenkende – bei allem Unterscheidenden – zu respektieren.

II.

Im Zentrum vergleichender wissenschaftlicher Überlegungen über Kunst und Religion steht die Bibel, die, als ein religiöses Buch, spätestens seit dem Londoner Bischof Robert Lowth auch als ein literarisches Dokument angesehen wird. Sein entsprechendes Werk von 1753 wirkte auf Johann Gottfried Herder und dessen Studie *Vom Geist der Hebräischen Poesie*, somit auf Vorstellungen von einem literarischen Universalismus. Vergleichbare Fragestellungen wurden übernommen und wirken hinein in spätere Zeiten.

Vertreter, die das Verhältnis von Religion und Ästhetik im 20. Jahrhundert zu einem bedeutenden Thema machten, sind u. a. Romano Guardini, der sich im Besonderen Dante, Hölderlin und Dostojewskij zuwandte, die Brüder Hugo und Karl Rahner, Hans Urs von Balthasar, auf evangelischer Seite Karl Barth, der seine Schöpfungstheologie mit Mozarts musikalischer Dialektik zu verbinden wusste.

Vergleichende Impulse, sich religiösen *und* ästhetischen Stoffen und Motiven zuzuwenden, sind nicht zuletzt von den beiden „Tübingern“ Hans Küng, von Seiten der Theologie, und Walter Jens, von Seiten der Literaturwissenschaften, ausgegangen, und sie finden sich in Begrifflichkeiten wieder, die von der Kraft der Poetik getragen sind und von einem historisch gewachsenen sowie methodologisch weiterentwickelten Umgang mit Literatur und Künsten sich leiten lassen.

Eine wegweisende Initiative ist dem Romanisten Erich Auerbach zu verdanken, der 1946 sein im Exil geschriebenes Buch *Mimesis. Dargestellte Wirklichkeit in der abendländischen Literatur* herausbrachte: Indem er in dem Essay „Die Narbe des Odysseus“ einen Vergleich herstellte zwischen der Abraham-Isaak-Geschichte des Alten Testaments und dem 19. Gesang der Odyssee, der Wiedererkennung des Odysseus, wurde er zum Wegbereiter einer komparatistischen Methode, die den Vergleich von Ästhetik und Religion in ihrer Gewichtung für die Wissenschaft(en) dringlich einfordert und sowohl in Monographien als auch in Aufsätzen / Rezensionen für Zeitschriften und in der Herausgabe von Sammelwerken und Buchreihen zunehmend Früchte erkennen lässt.

Es sind im Besonderen die Literaturwissenschaften, wie die Komparatistik oder Vergleichende Literaturwissenschaft, die den Zusammenhang „Literatur – Gesellschaft – Religion“ in ihr Arbeitsgebiet einbringen. Henry Remak definierte 1961 die Aufgabenstellung der Komparatistik als das Studium der Literatur über die Grenzen eines bestimmten Landes hinaus sowie der Beziehungen zwischen der Literatur einerseits und anderen Wissens- und Glaubensbereichen andererseits, so etwa der Kunst, der Philosophie, der Geschichte, den Sozialwissenschaften, den Naturwissenschaften, der Religion; es geht dabei also um den Vergleich einer Literatur mit einer oder mehreren sowie um den Vergleich der Literatur mit anderen menschlichen Ausdrucksbereichen.

Für TheologInnen ist die „Erinnerung“ an und die Lebendigerhaltung von Gesehnissen, Einstellungen und Empfindungen, von mündlichen Erzählungen und schriftlich aufgezeichneten Texten ein „Muss“. Von diesem erweiterten Blickfeld aus sind auch Einstellungen der Gegenwart zur Vergangenheit in einem neuen Licht zu sehen (ich nenne – als ein einzigartig-epochales Beispiel – die „Vergebungsbitten“ Johannes Paul II.).

Treten Theologen in ihrer Tätigkeit in ein Spannungsverhältnis zu poetischen Erscheinungen und erkennen sie diese als eine Diagnose von gegenwärtigen sozialen, politischen, kulturellen und religiösen Wirklichkeiten und/oder zusätzlich als eine Inspiration, dann stellt sich ihnen auch die Frage nach methodologischen Zugängen in den Bereichen der Sprach-, Text- und Literaturanalyse. Eine entsprechende Horizonterweiterung kann einen geschärfteren Blick für das „Andere“ zur Folge haben, kann zudem helfen, Einstellungen, die zunächst befremdlich scheinen, besser zu verstehen.

In Hinblick auf Zugangsweisen für diese Bereiche ist von Gewinn, was die Ausgangspunkte „Dialogizität“, „Intertextualität“ und „Alterität“ intendieren. Der mehrfach Impulse verleihende Ausdruck der Dialogizität geht zurück auf den russischen Literaturtheoretiker Michail Bachtin, für den jedes Wort der Replik eines tiefergehenden Dialogs voller Spannung auf das andere Wort des Gesprächspartners reagiert, es ihm antwortet und es vorwegnimmt. Das Ver-

hältnis zwischen dem Eigenen und dem Fremden ins rechte Licht zu rücken und Veränderungen der Bedeutung bei angespanntem Dialog zu erforschen, ist Aufgabe von Untersuchungen, wie sie mit Hilfe der Analysen des spannenden Abenteuers von Alterität und Intertextualität angeboten werden können.

Im Grunde ist jeder Akt der Rezeption von Formen in Sprache, Kunst und Musik ein dynamischer Prozess und „vergleichend“.

Der jeweilige neue Text nimmt einen alten in sich auf, er wird von ihm mitgeprägt und übt seinerseits wiederum einen Einfluss auf andere Texte aus. Von einem Text, der rezipiert wird, geht Wirkung aus. Text-Kontext-Konkretisierungen sind so nicht etwas Verdinglichtes, sondern personalistisch ausgerichtet, ein Prozess, in dem es (aller Wahrscheinlichkeit nach) ein *erstes* und (mit Gewissheit) ein *letztes* Wort nicht gibt.

Analysen dieser Art fragen, wie eine Vorlage weiterwirkt, welche Wirkung durch einen Einfluss hervorgerufen wird und welche aktuelle Relevanz sie besitzt.

Die „Päpstliche Bibelkommission“ sieht sich in ihrer Publikation *Die Interpretation der Bibel in der Kirche* („Reihe Vatikanische Dokumente“, 1993) wesentlich von dem Gedanken getragen, neuere Methoden der Literaturanalyse für vergleichende Studien einzufordern; sie ermuntert – neben kontextuellen, humanwissenschaftlichen und feministischen Zugängen zur Heiligen Schrift und im Gegensatz zum „fundamentalistischen“ Zugang, der ausdrücklich als „gefährlich“ abgelehnt wird – besonders die rhetorische, narrative und semiotische Analyse sich zu eigen zu machen; in diesem Sinne auch den komparatistischen Ausgangspunkt der Intertextualität, nicht zuletzt wegen des notwendigen theologischen Interesses an literaturwissenschaftlichen Methoden.

In diesem Zusammenhang scheint auch für Vertreter der Literaturwissenschaften von Belang, was in dem Kapitel „Auf die Tradition gegründete Zugänge zur Heiligen Schrift“ über den „Zugang über die Wirkungsgeschichte des Textes“ gesagt wird:

Dieser Zugang beruht auf zwei Grundtatsachen: a) Ein Text wird nur dann zum literarischen Werk, wenn er Leser findet, die ihn lebendig werden lassen, indem sie ihn sich zu eigen machen; b) diese Aneignung des Textes, die individuell oder gesellschaftlich und in verschiedenen Bereichen (Literatur, Kunst, Theologie, Aszetik und Mystik) stattfinden kann, trägt zum besseren Verständnis des Textes bei. [...] In der Begegnung des Textes mit den Lesern entsteht eine Dynamik; der Text besitzt eine Ausstrahlung und löst Reaktionen aus. Er lässt einen Ruf erklingen, der von den Lesern, sei es einzeln oder gemeinsam, gehört wird. Leser und Leserinnen sind übrigens nie isolierte Individuen. Sie gehören zu einem sozialen Raum und situieren sich innerhalb einer Tradition. Sie gehen den Text mit Fragen an, wählen aus, schlagen eine Auslegung vor

und können schließlich ein neues Werk schaffen oder Initiativen ergreifen, die ihnen direkt von ihrer Lektüre der Schrift eingegeben werden.

III.

Theologie als Rede von und über Gott muss sich den modernen Problemen und „Lasten“ stellen, stets den Kontakt auch zum „Außen“ wahren.

Aus-sagend, in einer gewissen Bedeutung zu reden, das machen Dichter und Dichterinnen, Musiker und Künstler vor, und theologische Lesarten sollten sich diesen manchmal unbequemen Zeitdefinitionen stellen und sie in „ihrer Sprache“ berücksichtigen, auch um Krisen der eigenen Sprache besser deuten und einordnen zu können.

Gerät die religiöse Literatur in eine Krise, so analysiert der peruanische Dichter und Essayist Mario Vargas Llosa in seinem Essayband zu Literatur und Politik *Gegen Wind und Wetter* in dem Aufsatz über „Die Kunst der Lüge“ (1984), dann „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. [...] 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.“

Der Begriff der Fiktion erweist sich als zentral und wurde schon von Johann Wolfgang von Goethe in den Mittelpunkt eines vergleichenden ästhetischen Interesses gerückt: Dichtung *und* Wahrheit. Die Künste: als Dichtung *oder* Wahrheit, als Wirklichkeit *oder* Fiktion, als ein „Gleichnis“?

Von den Gleichnissen nannte Franz Kafka eine seiner letzten Parabeln von 1922/23. Sie lautet folgendermaßen:

Viele beklagen sich, dass die Worte der Weisen immer wieder nur Gleichnisse seien, aber unverwendbar für das tägliche Leben, und nur dieses allein haben wir. Wenn der Weise sagt: „Gehe hinüber“, so meint er nicht, dass man auf die andere Seite hinübergehen solle, was man immerhin noch leisten könnte, wenn das Ergebnis des Weges wert wäre, sondern er meint irgendein sagenhaftes Drüben, etwas, das wir nicht kennen, das auch von ihm nicht näher zu bezeichnen ist und das uns also hier gar nichts helfen kann. Alle diese Gleichnisse wollen eigentlich nur sagen, dass das Unfassbare unfassbar ist, und das haben wir gewusst. Aber das, womit wir uns jeden Tag abmühen, sind andere Dinge.

Darauf sagte einer: „Warum wehrt ihr euch? Würdet ihr den Gleichnissen folgen, dann wäret ihr selbst Gleichnisse geworden und damit schon der täglichen Mühe frei.“

Ein anderer sagte: „Ich wette, dass auch das ein Gleichnis ist.“

Der erste sagte: „Du hast gewonnen.“

Der zweite sagte: „Aber leider nur im Gleichnis.“

Der erste sagte: „Nein, in Wirklichkeit, denn im Gleichnis hast du verloren.“

Kafka stellt in Erinnerung an die biblische Jüngerfrage (vgl. Mk 4,10-12) die Frage nach dem Sinn von Gleichnissen. Eine „Klage“ wird von „Vielen“ vorgebracht, es geht um die Frage der Anwendbarkeit bzw. Nicht-Anwendbarkeit von Gleichnissen für das tägliche Leben; die „Worte der Weisen“, d. h. im Besonderen wohl auch der Künstler, seien „immer wieder nur Gleichnisse“. Kafka liegt fern, vereinfachende Anhaltspunkte anzubieten oder gar eine „Definition“.

Im Gefolge von Kafka setzten sich Dichterinnen und Dichter immer wieder über den Sinn von Poetik auseinander, fragten, was Poetik sei: etwa Ingeborg Bachmann in ihren Frankfurter, Urs Widmer und Raoul Schrott in ihren Grazer Poetik-Vorlesungen, oder Italo Calvino, dessen postum herausgegebene Harvard-Vorlesungen wir unter dem Titel *Sechs Vorschläge für das nächste Jahrtausend* kennen (zuerst 1988 bei Garzanti in Mailand als *Lezioni americane. Sei proposte per il prossimo millennio* erschienen).

In seinem *Gespräch über Gedichte* (1903) unternimmt auch Hugo von Hofmannsthal den Versuch, eine Quintessenz des Literaturbegriffs und somit ästhetischer Ausdrucksmöglichkeiten herauszuarbeiten. Hofmannsthal stellt zur Diskussion, ob es die Poesie unternimmt, *eine Sache für eine andere* zu setzen, ob es *Vergleiche* gibt, ob es *Symbole* gibt. Formal bindet er seine Ideen in einen Dialog ein und fragt, ob das Symbol *das* Element der Poesie sei.

Literatur, Musik und andere ästhetische Spiegelungen beschreiben und symbolisieren, im Angesicht von Moderne und Postmoderne, nicht selten eine Welt, in der es für Gott und den religiösen Menschen sowie für menschliche Empfindungen keinen Platz mehr gibt: Künstlerinnen und Künstler sind unter modernen wie historischen Rücksichten Seismographen, sie sind zum einen „Ästheten“, die wahrnehmen, und sie sind zum andern „Poeten“, die neue Wirklichkeiten schaffen – sie sind Deuter gegenwärtiger Wirklichkeiten wie auch Visionäre der Zukunft.

Schon Karl Rahner vertrat in seinen Essays über den Zusammenhang von Dichtung und Glaube die Auffassung, das Christentum als Religion des geöffneten und verkündigten Wortes habe gerade zu dem Wort eine innere Beziehung der besonderen Art und könne und müsse darum des besonderen Verhältnisses zu den vielfältigen poetischen Ausdrucksweisen eingedenk sein.

In neuerer Zeit sind Protagonisten des Vergleichs von Religion und Ästhetik notgedrungen zunehmend orientiert an Zeiterscheinungen apokalyptischer Art: sowohl in den Künsten selbst, wie in *Der Name der Rose* von Umberto Eco, als auch in wissenschaftlichen Analysen: Ich nenne neben dem Buch von Dorothee Sölle *Das Eis der Seele spalten* stellvertretend Buchtitel von Georg Langenhorst und Magda Motté, die eine entsprechende Stimmung unserer Zeit wiedergeben: *Hiobs Schrei* bzw. *Auf der Suche nach dem verlorenen Gott*.

Schönfärberische und sogenannte „erbauliche“ Kunst scheinen nicht mehr an der Zeit. (Es sei denn, der Begriff „erbaulich“ wird für die Verkündigung im Sinne Kierkegaards und seiner „Erbaulichen Reden“ aufgefasst.) Unter dieser Rücksicht wird gelten, was der Grazer Philosoph Peter Strasser in seinem *Journal der letzten Dinge* (1998) kritisiert:

Eine Ästhetik aber, die sich zur Hüterin des gekränkten religiösen Bewusstseins macht und darauf abzielt, die Kunst gegen die moderne Welt zu verschwören, treibt den Kunstschaffenden in eine reaktionäre Isolation. Eine solche Ästhetik erhellt und erhebt nicht, sondern zwingt jene, die ihr anhängen, unter dem geistigen Niveau der eigenen Zeit zu existieren.

Angst und Isolation, lähmende Ohnmacht, „Apokalypse“ stehen für den modernen Menschen wohl noch drängender als für Menschen früherer Zeiten im Vordergrund, und sie sind in der Auflösung von vertrauten Sicherstellungen zumeist begleitet von einer Krise der Sprache, die nicht losgelöst scheint von einer Krise des Glaubens, der Religion. Die Ursache von Sprachkrisen kann darin begründet sein, dass der Verstehenszusammenhang, der „Code“, brüchig wird.

In dem poetischen Brief des Lord Chandos an Francis Bacon schildert Hofmannsthal zu Beginn des 20. Jahrhunderts am Beispiel eines konkreten Lebensgefühls ein Empfinden – und es tritt zu Beginn des 21. Jahrhunderts abermals deutlich hervor –, das von einer Sprach- und Religionskrise begleitet ist.

Sein „Fall“ sei, wie Hofmannsthals poetischer Verfasser schreibt, „in Kürze, dieser: Es ist mir völlig die Fähigkeit abhanden gekommen, über irgend etwas zusammenhängend zu denken oder zu sprechen“. Die Ursache der Verwirrung sieht er darin, dass sich seinen Gedanken sowohl „religiöse Auffassungen“ als auch „die irdischen Begriffe“ entziehen, denn, so lesen wir bei Hofmannsthal, „es möchte als der wohlangelegte Plan einer göttlichen Vorsehung erscheinen, dass mein Geist aus einer so aufgeschwollenen Anmaßung in dieses Äußerste von Kleinmut und Kraftlosigkeit zurücksinken musste, welches nun die bleibende Verfassung meines Innern ist. Aber dergleichen religiöse Auffassungen haben keine Kraft über mich; sie gehören zu den Spinnennetzen, durch welche meine Gedanken hindurchschießen, hinaus ins Leere. [...] Mir haben sich die

Geheimnisse des Glaubens zu einer erhabenen Allegorie verdichtet, die über den Feldern meines Lebens steht wie ein leuchtender Regenbogen, in einer stetigen Ferne, immer bereit, zurückzuweichen, wenn ich mir einfallen ließe hinzueilen und mich in den Saum des Mantels hüllen zu wollen.“

Hofmannsthals „Brief“, von 1902, datiert in das Jahr 1603 – „der Brief, den Philipp Lord Chandos, jüngerer Sohn des Earl of Bath [...] schrieb, um sich bei diesem Freunde wegen des gänzlichen Verzichtes auf literarische Betätigung zu entschuldigen“ –, ist ein Ausweis dichterischer Explikation des Scheiterns der Sprache und an der Sprache, eines Verstummens auch vor religiösen Einstellungen und Empfindungen. „Im Anfang war das Wort“: Dieser religiöse Satz aus dem Prolog des Johannes-Evangeliums – ein Satz, der Zusammenhänge, Rückbindungen und Hoffnungen offenkundig macht – gerät unter modernen Rücksichten in eine Krise. Dabei könnte er gerade in Hinblick auf gegenwärtige gesellschaftliche Probleme Orientierung bieten und beitragen, Brücken zu schlagen.

Aus historischen Entwürfen heraus gewachsen kommt dem Spannungsfeld „Religion und Künste“ jedenfalls eine gesellschaftliche Relevanz im kulturellen Gesamttrahmen zu: als einer unbestechlichen Diagnose gegenwärtiger Missverhältnisse, als Angebot einer Hinführung zu einer möglichen pädagogischen und therapeutischen Lösung entsprechender historisch bedingter und zeitgebundener Probleme, als einer „Aisthesis“ als dem wahrnehmenden und einer „Poiesis“ als dem schöpferisch-kreativen Element, als einer Inspiration wie auch als einem verbindenden Brückenschlag zwischen den Menschen untereinander und in ihrem Verhältnis zum „Ganz anderen“ – in einer zunehmend von Isolation geprägten Wirklichkeit.

In diese Richtung – mit Blick auch auf ein pädagogisches Prinzip und eine konkrete katechetische Glaubensvermittlung – geht das leidenschaftliche Plädoyer des Papstes in seinem *Brief an die Künstler*, worin er eine Wiederanknüpfung der nützlichen Zusammenarbeit zwischen Kunst und Kirche einfordert und auf das Zustandekommen eines „neuen Bündnisses“ mit den Künsten hofft; vor allem auch unter der Perspektive, dass „die Menschheit aller Zeiten“ vom Kontakt mit den Kunstwerken sich erwartet, über ihren Weg und ihre Bestimmung aufgeklärt zu werden. Deshalb spricht der Papst von der „besonderen Berufung“ des Künstlers:

Durch die Werke, die er geschaffen hat, spricht und kommuniziert der Künstler mit den anderen. Die Kunstgeschichte ist darum nicht nur eine Geschichte von Werken, sondern auch von Menschen. Die Kunstwerke sprechen von ihren Urhebern, machen uns mit deren Innerstem bekannt und offenbaren den echten Beitrag, den die Künstler der Kulturgeschichte geben.

ZWISCHEN BIMINI UND BUFFET ZUM GESPRÄCH ZWISCHEN THEOLOGIE UND LITERATUR¹

Erich Garhammer (Würzburg)

Thomas Hürlimann hat in seiner Erzählung *Der Vestaribruder* die selbstlose Tätigkeit eines alten Klosterbruders, der das Gnadenbild von Maria Einsiedeln nach den liturgischen Farben des Tages zu bekleiden hatte, so beschrieben:

Das ist sein Reich, hier kennt er sich aus – er, der Vestaribruder, der Kammerdiener des Einsiedler Gnadenbildes. Mit einer Stange pflückt er unter all den barocken Prachtgewändern das einzig erlaubte herunter: zum Tag muss es passen, zu den liturgischen Farben... Manchmal muss er geschwind noch ein paar eingepresste Perlen behandeln, und heute, vor dem Hohen Fest, greift der Vestaribruder wie ein Friseur zum Fön und bläst den Staub aus den aufgestickten Vogel- und Fischornamenten.

Um halb vier ist er mit der Putzarbeit fertig und trägt das Kleid durch das mächtig leere Kirchenschiff zur Gnadenkapelle. Diese, ein Tempelchen aus schwarzem Marmor, steht im Innern der Kirche, und sonderbar, die Madonna, die seit alters die Waller und Büsser nach Einsiedeln lockt, sie steht fremd und gotisch in der herbstlich süßen Barockwelt. Vom Künstler, der die Statue geschaffen hat, weiß man nichts, aber es gilt als sicher, dass sich die Schnitzer in jenen Pestjahren nur als Handlanger verstanden.²

Als Handlanger versteht sich auch der Vestaribruder: Als Handlanger verstand man in der Kirche bis in die Mitte dieses Jahrhunderts ebenfalls die Literaten, von denen man erwartete, das „Gnadenbild des Glaubens“ poetisch zu kostümieren. Doch dieses Ancilla-Modell ist längst einem Kooperations-Modell gewichen, bei aller Spannung, die bleiben muss. Beiden geht es um den Wettstreit um die „conditio humana“. Freilich gilt: Wer vom Menschen redet, muss auch von Gott reden. Um drei Aspekte religiöser Spuren in der Literatur soll es im Folgenden gehen.³

¹ Der Beitrag knüpft an den Beitrag von Kollegen Würffel „Von Bacharach nach Bimini“ an. Ihm sei er auch herzlich zugeeignet!

² Th. Hürlimann: *Der Vestaribruder*, in: ders.: *Die Satellitenstadt. Geschichten*, Frankfurt/M. 1994, S. 11-14, hier S. 11f. Vgl. dazu auch S. Schmidt und E. Garhammer, *Literatur und Verkündigung. Anmerkungen zu einem Spannungsverhältnis*, in: *StZ* 121 (1996) S. 759-769.

³ Auf breiter Basis hat K.-J. Kuschel zu diesen Fragen das literarische Material gesichtet. Vgl. dazu ders.: *Im Spiegel der Dichter. Mensch, Gott und Jesus in der Literatur des 20. Jahrhunderts*. Düsseldorf 1997.

1. Gott in der heutigen Literatur

Der Literaturtheoretiker und Theaterreformer Gottsched schrieb in seiner Dichtkunst von 1730 im Kapitel über die Tragödien:

Endlich und zuletzt müssen wir noch von den Maschinen und anderen Zierrathen der Schaubühne handeln. Durch Maschinen versteht man die Erscheinungen der Götter, die vom Himmel herunter kommen. Weil die Tragödie menschliche, nicht aber göttliche Handlungen nachahmt: so kann auch ihre Hauptperson niemals eine Gottheit seyn. Weil aber der Held zuweilen in solche Umstände gerathen kann; dass er eines sichtbaren göttlichen Beystandes benöthiget ist: so kann freylich wohl der Poet sich der Maschinen zuweilen bedienen, seiner Fabel dadurch auszuhelfen. Allein er muss wohl zusehen, dass dieses wahrscheinlich herauskomme. Die Erscheinungen der Götter in neueren Zeiten kommen uns sehr unglaublich vor. Wir haben selbst dergleichen nie gesehen; und können uns nicht einbilden, dass es vor hundert oder zweyhundert Jahren anders gewesen seyn sollte.⁴

Mit Gottsched wird also der seit der Antike bekannte *deus ex machina* zur *persona non grata* auf der Bühne. B. Brecht hat in seinem Parabelstück *Der gute Mensch von Sezuan* den Schluss-Strich gezogen: Er lässt die drei Götter am Ende ins „Nichts“ entschweben. Die Theatermaschine, die ehemals dazu gedient hat, die Götter erscheinen zu lassen, wird noch einmal in Betrieb genommen, allerdings dafür, um sie ein für allemal verschwinden zu lassen.

Der Schriftsteller Tankred Dorst hat in unseren Tagen die Frage nach Gott in seinem Schauspiel *Die Geschichte der Pfeile. Ein Triptychon*,⁵ das an das Theaterstück *Philemon Martyr* des bekannten Jesuitendichters Jakob Bidermann anknüpft, ganz neu aufgegriffen. Unter Triptychon verstehen wir ein dreiteiliges Altarbild: Das mittlere Hauptbild bringt oft ein Glaubensgeheimnis zum Ausdruck, um das sich dann meist zwei Flügel mit Heiligendarstellungen gruppieren.

Tankred Dorst lässt nun im ersten Bild – überschrieben „Philemon Martyr“ – den Händler Apollonius vor dem römischen Statthalter Arrian auftreten: Zunächst wird er von den Soldaten ins Gesicht geschlagen und bespuckt: ein „Ec-

⁴ Johann Christoph Gottsched: Versuch einer kritischen Dichtkunst, Leipzig 1751 (Reprint Darmstadt ³1962), S. 624. Gottscheds „Critische Dichtkunst“ ist die letzte umfassende normative Poetik, die mit *exempla* und *praecepta* die Dichtkunst zu lehren versucht. Im Anschluss an den Philosophen Christian Wolff definiert sie Kunst als Nachahmung von Natur, sodass das Wunderbare ausgeschlossen werden muss.

⁵ Ich zitiere hier nach *Spectaculum* 62, S. 125-166. Vgl. auch das Nachwort von G. Kaiser, ebd. S. 262-270 sowie ders., *Christus im Spiegel der Dichtung. Exemplarische Interpretationen vom Barock bis zur Gegenwart*, Freiburg 1997.

ce-homo“-Bild auf der Bühne, der Glaubende erleidet dasselbe Schicksal wie Jesus. Plötzlich erkennt der Statthalter Arrian in Apollonius den genialen und von ihm bewunderten Schauspieler Philemon: Er ist begeistert, dass dieser den Apollonius so gut spielen kann, zum Verwecheln ähnlich. Darauf wird Arrian anzüglich: Wie er denn das mit der Frau von Apollonius gemacht und hingekriegt habe? Philemon ist über solche Fragen längst hinweg: Er hat zum Glauben gefunden.

So betet er vor dem Statthalter den Psalm 119:

Ich habe erwählt den Weg der Wahrheit,
deine Weisungen habe ich vor mich gestellt.
Herr, lass mir deine Gnade widerfahren,
dass ich antworten kann dem, der mich schmäht,
denn ich verlasse mich auf dein Wort.
Ich rede von deinen Zeugnissen vor Königen
und schäme mich nicht.
Die Stolzen treiben ihren Spott mit mir,
dennoch weiche ich nicht von deinem Gesetz.

Arrian ist entsetzt: „Hör auf, Freund, es wird langweilig! Es war früher nicht deine Absicht, uns zu langweilen.“ Für den Statthalter ist das Gebet eine langweilige Angelegenheit, es bringt ihn förmlich zum Gähnen. Für Philemon dagegen ist Beten die Konsequenz seines gefundenen Glaubens: Er fühlt sich wie neu geboren, als wäre er zum ersten Mal auf der Welt. Er will allen Dingen nun neue Namen geben: „Zum Baum sage ich Baum. Zum Fluss sage ich Fluss. Zur Wüste sage ich Wüste.“

Arrian kann darüber nur lachen und fragt, was denn daran neu sei. Philemon dagegen sieht die Welt wirklich mit neuen Augen: Auch wenn er die Dinge mit den alten Namen bezeichnet, ist für ihn doch alles neu geworden. Er ist zum ersten Mal in seinem Leben er selber: Seine Selbstverwirklichung heißt Glauben und Glauben bedeutet Betenkönnen. Und dafür stirbt er.

Das zweite Bild des Triptychons ist überschrieben: das grüne Zimmer. Das grüne Zimmer meint den Raum, in dem sich die Schauspieler aufhalten, die gerade während eines Stücks keinen Auftritt haben. Das mittlere Bild – beim Triptychon eigentlich die zentrale Botschaft – wird in dem Stück von Tankred Dorst zur inhaltsleeren Farce: Schauspieler albern herum, reden über ihre Eitelkeiten und über die Bewunderung durch das Publikum. Sie merken nicht, dass der tote Philemon im Zimmer liegt. Engel kommen herbei und tragen den Leichnam weg: Ein Schauspieler hört den Ton einer Flöte von ganz weit her, ein anderer hört gar nichts. Man hält das Ganze schließlich für eine Musikprobe. Es gibt keinen Ernstfall für diese Schauspieler, alles ist nur Probe, Spiel: Es gibt sie

nicht die Stunde der Bewährung, so einer der Schauspieler: alles nur Parabeln und Gleichnisse; es wird von niemandem verlangt, für seine Überzeugungen einzustehen, wenigstens heutzutage, so ein anderer Schauspieler. Die Wirklichkeit ist zum Gerede verkommen, zum Buhlen um Auftritte, zum Warten auf einen Anruf, dass das nächste Engagement klappt. Der Anruf Gottes ist zum Telefonanruf verkommen, der die eigene Bedeutsamkeitsspiele steigern soll.

Das letzte Bild ist überschrieben „Memorial“. Ein Herr betritt die Bühne mit einem Zettel in der Hand: Er berichtet, dass der Diener des Philosophen P. – gemeint ist natürlich der Philosoph Pascal – in dessen Rock eingnäht einen Zettel gefunden habe. Die Anhänger des Philosophen sind enttäuscht: Für sie handelt es sich um die sinnlose Aneinanderreihung von Wörtern, um religiöse Zitate eines ansonsten scharfsinnigen Philosophen. Nur einige wenige gibt es, die darauf bestehen, dass das Schriftstück ein Zeugnis darstellte: den Versuch, das Erlebnis einer Erleuchtung zu beschreiben.

Damit endet das Stück. Es ist erstaunlich, dass einer der meist gespielten Theaterautoren der Gegenwart, Tankred Dorst, sich auf das Thema des Glaubens an Gott einlässt. Zugegeben, nicht naiv, sondern die Fragen von Menschen heute aufgreifend: Gibt es in dem Gerede der Gegenwart noch eine glaubwürdige Rede von Gott? Gibt es noch Zeugen? Wo finden wir heute ein solch glaubwürdiges Zeugnis? Tankred Dorst entdeckt dieses Zeugnis nicht mehr so wie früher in einer selbstverständlichen Kirchlichkeit der Menschen: Eher spielt es sich im Innern der Leute ab. Im Schauspieler Philemon, der betet, im Philosophen Pascal, der einen Zettel in seinen Rocksaum einnähen lässt, auf dem folgende Sätze stehen: „Feuer, Feuer, Feuer. Nicht der Gott der Philosophen, sondern der Gott Abrahams, Isaaks und Jakobs.“ Für viele sind das unverständliche Sätze, für einige wenige aber ein glaubwürdiges Zeugnis.

Es gibt auch heute noch – so Tankred Dorst – das Wunder des Glaubens an Gott: nicht mehr triumphal, nicht mehr mit Massenbekehrungen wie im Jesuitendrama, sondern nur durch die Beglaubigung in der eigenen Existenz.

2. *Jesus in der modernen Literatur*

Albert Schweitzer hat in seiner Darstellung der Geschichte der Leben-Jesu-Forschung ein bemerkenswertes Fazit gezogen:

Es ist der Leben-Jesu-Forschung merkwürdig ergangen. Sie zog aus, um den historischen Jesus zu finden, und meinte, sie könnte ihn dann, wie er ist, als Lehrer und Heiland in unsere Zeit hineinstellen. Sie löste die Bande, mit denen er seit Jahrhunderten an den Felsen der Kirchenlehre gefesselt war, und freute sich, als wieder Leben und

Bewegung in die Gestalt kam und sie den historischen Menschen Jesus auf sich zukommen sah. Aber er blieb nicht stehen, sondern ging an unserer Zeit vorüber und kehrte in die seinige zurück. Das eben befremdete und erschreckte die Theologie der letzten Jahrzehnte, dass sie ihn mit allem Deuteln und aller Gewalttat in unserer Zeit nicht festhalten konnte, sondern ihn ziehen lassen musste.⁶

Dieser Befund von Albert Schweitzer macht deutlich, dass der Versuch misslingen muss, die Gestalt Jesu historisch-kritisch oder poetisch so zu gestalten, dass er in den Bedürfnissen der jeweiligen Zeit einfach aufgeht. Es geht vielmehr darum, selber in ein existentielles Verhältnis zu diesem Jesus zu kommen.

Als ein gelungenes Beispiel dafür sei ein Text von Max Frisch angeführt. Dieser eröffnet sein erstes Tagebuch (1946-49) mit einer Geschichte vom Puppenspieler Marion aus dem Land Andorra. Er spielt auf offener Straße mit seinen Marionetten. Als ihn ein Polizist wegen Ordnungsstörung zur Rede stellt, hält er ihm ostentativ eine Puppe hin: „Jesus Christus!“

Frisch entwirft mit dieser Notiz die Spannung zwischen Künstler und Gesellschaft. Marion ist der reine, heitere, unschuldige Tor, der am liebsten Jesus spielt, den Lauteren und den Unschuldigen. Doch die Mächtigen der Gesellschaft, allen voran der Mäzen Cesario, versuchen diesen Künstler einzugemeinden. Marion, der unter seinen Puppen fast das ganze biblische Personenarsenal versammelt hat wie Mose, die Heiligen Drei Könige, Pilatus usw. verfügt über eine Puppe nicht: Judas, den Verräter. Doch je mehr der Künstler zur Marionette der Herrschenden wird, umso mehr wächst Marion selber in die Rolle des Judas hinein. Er, der zunächst den unschuldigen Jesus spielt, wird zum Verräter seiner selbst; er greift – als er im Spiegel sein Gesicht erschrocken betrachtet und darin Judas erkennt – zum Strick und erhängt sich.

Der Tübinger Germanist Jürgen Schröder hat an dieser Geschichte das Dichtungsverständnis von M. Frisch exemplifiziert. Es beruht seiner Meinung nach auf der Poetik eines säkularisierten Johannesevangeliums. Auch die Dichtung lebt nämlich vom Wunder des Wortes. Aber jede menschliche Geschichte wiederholt nur das Ineinander von Selbsterkenntnis und Selbstverkenntnis, von Selbstliebe und Selbsthass, jede menschliche Geschichte wiederholt die Begegnung von Christus und Judas. „Die Dichtung aber, indem sie unser Judas-Leben schreibt, spart unser verratenes Christus-Leben als ungeschriebene Rolle aus.“⁷

⁶ A. Schweitzer: *Geschichte der Leben-Jesu-Forschung*. Tübingen, 9. Aufl. 1984, S. 620. Vgl. auch E. Garhammer: „Christus vermeiden?“ Anmerkungen zum Jesus-Bild in der modernen Literatur, in: J. Ernst (Hrsg.): *Jesus Christus – Gottes Sohn*, Paderborn 1998, S. 135-149, sowie K.-J. Kuschel u. G. Langenhorst: *Jesus*, in: H. Schmidinger (Hrsg.): *Die Bibel in der deutschsprachigen Literatur des 20. Jahrhunderts*. Mainz 1999, Bd. 2: *Personen und Figuren*, S. 326-396.

⁷ J. Schröder: *Spiel mit dem Lebenslauf. Das Drama Max Frischs*: In: W. Schmitz (Hg.): *Über*

Die Dichtung setzt also in den Geschichten des Scheiterns und menschlicher Abgründe nach Frisch die Christus-Ikone voraus. So ist Jesus ex negativo in der modernen Literatur durchaus präsent. Von daher kann gesagt werden, dass die moderne Literatur weniger christologisch als jesu-phorisch ist: Wie Christopherus trägt sie das Hilflose, Ohnmächtige, Kleine und Kleingehaltene auf ihren Schultern, ohne auf eine eindeutige Identifikation zu drängen, wer denn das sei, der an das andere Ufer getragen wird.

3. *Die Rezeption der Bibel in der modernen Literatur*

Als Beispiel soll hier der Schriftsteller Horst Bienek angeführt werden.⁸ H. Bienek wurde 1951 vom russischen Geheimdienst verhaftet und zu 25 Jahren Zwangsarbeit im Lager Workuta, also im Archipel Gulag, verurteilt. Im Schacht 29 in Workuta gab es keine Bücher, aber es gab den Pfarrer Mikas:

Die Schergen hatten ihm alles abgenommen, auch die Heilige Schrift. Pfarrer Mikas hatte aber eine Reihe von Bibeltexten auswendig gelernt, und wir waren überrascht, wie viele er im Kopf hatte, und das im reinsten Lutherdeutsch. Denn er war Pfarrer in einem Gebiet gewesen, das von Deutschen bewohnt war. Ich erinnere mich noch, wie er uns aus dem zweiten Brief des Apostels Paulus an die Korinther vorgetragen hatte, in dem den Unterdrückten Trost verheißen wird, den Leidenden Sieg, den Gefangenen Freiheit, den Sterbenden Triumph. Ich hörte dem Pfarrer zu, ich lag an seinen Lippen, ich verzehrte wie Manna jedes Wort, jeden Satz... Ich lauschte verzückt, ja, so war es, den klaren sprachmächtigen Sätzen in aller Bildhaftigkeit: „Wir haben allenthalben Trübsal, aber wir ängstigen uns nicht. Uns ist bange, aber wir verzagen nicht. Wir leiden Verfolgung, aber wir werden nicht verlassen. Wir werden unterdrückt, aber wir kommen nicht um...“ Das war meine Hoffnung, die Hoffnung von Tausenden.⁹

H. Bienek entfernt sich in diesem Text, den er 1983 vor der Deutschen Akademie für Sprache und Dichtung vorgetragen hat, von den bildungsbürgerlichen

Max Frisch, Bd. II, Frankfurt/M. 1976, S. 60. Vgl. auch K.-J. Kuschel, *Christopoetik. Spurensuche in der Literatur der Gegenwart*, in: ThGl 85 (1995) S. 499-517.

⁸ Zu weiteren Beispielen vgl. E. Garhammer, „Gebrannt und erfahren“. Literaten als Bibelleser, in: ThGl 86 (1996) S. 39-48 und B. Lermen, „Ich begann die Geschichten der Bibel zu lesen: Ein Riß; und der Abgrund Mensch klaffte auf“. Rezeptionsformen der Bibel, in: H. Schmidinger (Hrsg.), *Die Bibel in der deutschsprachigen Literatur des 20. Jahrhunderts*, Mainz 1999. Bd. 1: *Formen und Motive*, S. 48-88.

⁹ H. Bienek, *Paulus an die Korinther, an uns und an mich*, in: *Jahrbuch der Deutschen Akademie für Sprache und Dichtung*, Heidelberg 1983, S. 111. Vgl. dazu auch W. Frühwald, *Die Bibel als Literatur provozierende Kraft*, in: H. Schmidinger (Hrsg.), *Die Bibel in der deutschsprachigen Literatur des 20. Jahrhunderts*, Mainz 1999. Bd. 1: *Formen und Motive*, S. 39-47.

Rezipienten der Bibel. Er erkennt der Bibel ein „Plus“ gegenüber aller anderen Literatur zu, macht sie neu zum heiligen Text, nicht nur zum Mittel der Individuation des bürgerlichen Individuums. Bieneks Absage an eine nur literarische, gar parodistische oder blasphemische Rezeption der Bibel ist überdeutlich.

Dies kann als eine unmissverständliche Distanzierung von Bert Brecht gelesen werden. Brecht war bis 1951 Bieneks Lehrer gewesen: Als Bienek verhaftet wurde und das Berliner Ensemble Stellung beziehen wollte, hat sich Brecht in seinem Zimmer eingesperrt. Die von Brecht über das Sprachmaterial der Bibel immer geforderte Solidarität hat er selber nicht nur in diesem Fall nicht geleistet. Gefragt nach seinem stärksten Eindruck hatte er geantwortet: „Sie werden lachen – die Bibel.“¹⁰ Gegen diese zutiefst bürgerliche Bildungsrezeption der Bibel setzte Bienek in seinem Bekenntnistext den lapidaren, aber vielsagenden Satz: „Ich sage es gleich: ich bin kein Bibelleser.“ Die Bibel bestand für ihn nicht aus sprachlichen Sätzen, sondern enthielt das Manna, das ihm das Überleben ermöglichte. So entdeckte Bienek die „lazarenischen Existenzen“ in der Literaturgeschichte: Dostojewski, den Klassiker der Gefängnisliteratur, Else Laske-Schüler, deren ganzes Erdendasein ein einziges Exil war, Nelly Sachs, der er das Gedicht *Das Alphabet* widmete, und den Apostel Paulus, dessen Gefängnisbriefe er später in seinem Roman *Die Zelle* verarbeitet hat. Dem Roman *Die Zelle*, den H. Bienek zunächst „Im Bauch des Walfisches“ nennen wollte, stellte er ein Zitat von Jean Cayrols Buch „Plädoyer für eine lazarenische Literatur“ voraus:

In einer lazarenischen Literatur gibt es keine Handlung, keine Spannung, keine Intrige, die Personen bewegen sich sprunghaft, manchmal geduckt wie Tiere im Dschungel, manchmal sterbend vor Sehnsucht, wiedergefunden, begriffen und geliebt zu werden. Der Held einer solchen Schöpfung ist immer auf dem Sprung, er kennt keine Atempause, er lebt nur die Auflösung einer Passion, ohne deren Entwicklung und Rhythmus zu folgen, unreflektiert, hin und her geworfen in einer Vielfalt von Episoden, in ein Hin und Her der Handlung und einer Art von Korruption.¹¹

Horst Bienek bemerkte, dass ihm dieses Buch von Jean Cayrol zufällig – wobei er allerdings nicht an Zufälle glaube – während des Abfassens seines Romans in die Hände gefallen sei. Es habe ihn geradezu elektrisiert, denn genau in dieser Intention habe er seinen Roman verfasst. „Aber der Begriff ‚Lazarenische Literatur‘ hat sich bei uns nicht durchgesetzt, in den USA und Frankreich schon mehr, wo er eine bestimmte Tradition umschließt, von Dostojewskij bis Kafka

¹⁰ Vgl. dazu E. Garhammer: „Sie werden lachen – die Bibel.“ Bibel und moderne Literatur, in: H. Frankemölle (Hg.): Die Bibel. Das bekannte Buch – das fremde Buch. Paderborn 1994, S. 111-128.

¹¹ H. Bienek: Die Zelle. München-Wien 1968, ²1981, S. 7.

und Solschenizyn...¹² Lazarenische Literatur ist für Bienek eine Literatur, in der Menschen mit der Bibel gleichzeitig werden, mit bestimmten Gestalten in ihr, vor allem aber mit der Lazarus-Gestalt. Er hat in seinem Buch *Der Blinde in der Bibliothek*¹³ solchen lazarenischen Existenzen in der Literatur nachgespürt. Über Ingeborg Bachmann schrieb er:

Ihre Fragen und Zweifel gingen tiefer als die Fragen und Zweifel der anderen, und ihr gelang etwas, was seit der Langgässer in unserer Literatur vergessen war: das Gegenwärtige mit dem Mythischen zu verbinden, alltägliche Situationen im Bereiche des Dämonischen zu steigern. Theben in jedem Haus, Dublin in jeder Kleinstadt, Gommorra in jedem Wohnzimmer.¹⁴

Else Lasker-Schüler charakterisierte er folgendermaßen:

Sie starb am 22. Januar 1945, kurz vor ihrem 76. Geburtstag. Am Fuß des Ölbergs liegt sie begraben, dort wo Jesus gelitten hat. Der Ölberg war später arabisches Gebiet, verlassen und unwegsam, das Grab ist nicht mehr auffindbar. Das könnte in ihrem Sinn gewesen sein, denn für sie hat es nirgendwo eine ‚Wohnstatt‘ gegeben. Ihr ganzes Erdendasein war ein einziges Exil, ob sie die Jahre nun in Wuppertal, Berlin, Zürich oder Jerusalem verbrachte.¹⁵

Nelly Sachs zeichnete er so:

Sie ist von den Büchern der Propheten und den Psalmen ebenso beeinflusst wie von der Thora und den Legenden der Chassidim; aufgenommen hat sie auch die Bilderwelt des Surrealismus und die moderne Formensprache der schwedischen Lyriker... Im Samenkorn ist das Mysterium verschlossen. Es kann jede Stunde aufbrechen. Man weiß, dass das Ungeheure kommen wird. Ist es der Tod? Ist es der Messias? Ist es der Retter? Das Samenkorn gibt sein Geheimnis nicht preis. Erst im Tode. Der Tod gebiert das Leben. In den Gedichten der Nelly Sachs stoßen wir auf das Wort vom ‚durchschmerzen‘.¹⁶

Für Horst Bienek waren dies Schriftsteller, die mit ihrer Existenz schrieben. In seinen Münchener Poetikvorlesungen formulierte er es so: „Vielleicht ist jeder Schriftsteller, der mit seiner Existenz schreibt, im Exil.“¹⁷

¹² H. Bienek: Über „die Zelle“, in: T. Urbach (Hrsg.): H. Bienek. Aufsätze – Materialien – Bibliographie. München-Wien 1990, S. 152-156, hier S. 155.

¹³ H. Bienek: *Der Blinde in der Bibliothek. Literarische Portraits*. München-Wien 1986.

¹⁴ Ebd., S. 147.

¹⁵ Ebd., S. 120.

¹⁶ Ebd., S. 130.

¹⁷ H. Bienek: *Das allmähliche Ersticken von Schreien. Sprache und Exil heute*. München-Wien 1987, S. 96.

4. *Das Gespräch zwischen Literatur und Theologie*

Längst ist die Literatur nicht mehr am Gängelband der Theologie. Manchmal scheint es heute eher umgekehrt: Im Gespräch zwischen Literatur und Theologie wird letzterer immer wieder vorgehalten, dass sie zu Überaffirmationen neige: Sie nehme die Klage, den Schrei, die Kontrasterfahrungen der Menschen nicht ernst. Sie gebe mehr Antworten als überhaupt Fragen gestellt werden.

Wolfgang Hildesheimer hat dies so ausgedrückt:

Alles ist bereits Antwort. Keiner fragt, denn keiner weiß, dass man überhaupt fragen kann. Alle sind sie nur mit den Antworten groß geworden... Aber es sind keine Antworten auf Fragen, vielmehr sind es Scheinantworten, sie dienen dazu, der Frage zuvorzukommen, die Frage zu verhindern, sind dazu entworfen, den Willen zur Frage im Keim zu ersticken, die Frage so zu verdecken, als gäbe es sie nicht... Als die Frage kam, kam sie, wie der Poet zur Verteilung der Güter dieser Erde, zu spät, für sie gab es keinen Platz mehr.

Grinsend saßen schon, gestärkt und geschniegelt, in Chorgewändern und Soutanen und Stolen, in Tiara und Mitra, mit Krummstab und Ring, mit steifen Bäckchen und schwarzen Wickelgamaschen, hinter randlosen Brillen und mildem Blick und verschleierte Augen, mit weicher Stimme und runder Gestik und verklärtem Gesang, die Männer Gottes auf den Kisten, in denen die Antworten lagen, wohlverpackt, um in die Welt hinausgeschickt zu werden.¹⁸

Der Poet kommt zu spät: Die Welt ist schon verteilt, die Wahrheit steht schon fest. Ganz anders stellt dies G. Boccaccio in seinem *Decameron* dar:¹⁹ Dieses Werk kann verstanden werden als ein Gegenentwurf zur Darstellung des Triumphes des Todes auf dem Campo Santo in Pisa: Dort sind zehn junge Leute abgebildet, die wegen ihrer Weltläufigkeit dem Tod verfallen sind. Bei Boccaccio handelt es sich ebenfalls um zehn junge Leute, die aus Florenz zur Zeit der Pest fliehen und sich zehn Tage lang Geschichten erzählen. Diese zehn Tage werden zum Decameron. Im Gegensatz zum Hexameron, zum Schöpfungswerk, schafft also die Poesie eine ganz eigene und neue Welt. Die jungen Leute lernen in diesem Erzählen von Geschichten „compassione“, Mitleid. Sie leben keine präskriptive Moral, sondern eine explorative Moral. Neben dem Hexameron gibt es das Decameron, neben der Schöpfung Gottes, den Kosmos einer ganz anderen Schöpfung, den der Poesie. Letztlich geht es bei diesen beiden Kosmen um eine verschiedene Antwort auf die Gottesfrage. Die Theologen reden von Gott als

¹⁸ W. Hildesheimer: Tynset. Frankfurt/M. 1992, S. 136f.

¹⁹ Vgl. dazu E. Garhammer: „Boomt jetzt die Ästhetik?“ Homiletik und Rezeptionsästhetik, in: ders./H.-G. Schöttler (Hrsg.): Predigt als offenes Kunstwerk. Homiletik und Rezeptionsästhetik. München 1998, S. 13-27.

dem „deus revelatus“. Freilich wissen wir theologisch, dass das, was von Gott ausgesagt wird, ihm immer unähnlicher ist als ähnlich. Gegen die Vollmundigkeit der Theologie steht die Poesie. Sie spricht vom Geheimnis Gottes, wenn sie davon spricht, eher so, dass sie das Bekannte eher verrätzelt, die Antworten ängstigt. Gegen die bloße Spielerei der Poesie steht allerdings die Theologie mit ihrem Drängen auf die Wahrheitsfrage. Literatur ist also keine Handlangerin des katholischen Milieus, sondern sie gehört, wie es Annette v. Droste-Hülshoff in ihrer Vorrede zum Geistlichen Jahr formuliert hat, der Sekte der Liebenden: „Es ist für die geheime, aber gewiss sehr verbreitete Sekte Jener, bei denen die Liebe größer wie der Glaube, die in einer Stunde mehr fragen, als sieben Weise in sieben Jahren beantworten können.“²⁰

²⁰ Annette von Droste Hülshoff: *Sämtliche Werke in 2 Bänden*, hrsg. von B. Plachta und W. Woesler, Frankfurt/M. 1996, Bd. 1, S. 356. Zum Geistlichen Jahr vgl. auch J. Werbick: „Ist denn der Glaube nur dein Gotteshauch?“ Theologische Anmerkungen zum Glaubensverständnis der Annette von Droste-Hülshoff im „Geistlichen Jahr“, in: E. Ribbat (Hrsg.): *Dialoge mit der Droste*, Paderborn u.a. 1998, S. 95-111, sowie M. Schumacher, *Annette von Droste-Hülshoff und die Tradition. Das „Geistliche Jahr“ in literarhistorischer Sicht*, in: ebd., S. 113-145.

ZEHN PROVOKANTE THESEN ZUM VERHÄLTNISS VON FIKTIONALITÄT UND OFFENBARUNG

Jörg Seip (Paderborn)

Fiktionalität gilt neben der Poetizität als *das* Kennzeichen von Literatur. Die Bedenken gegen fiktionale als „nur erfundene“ und „bloß erdichtete“ Texte reichen über die Kirchenväter zurück bis Platon. Das gleichzeitige Vorhandensein fiktionaler Texte in der Hl. Schrift – in der Offenbarung – stellt solche Bedenken vor Fragen. Die folgenden zehn Thesen verstehen sich als Diskussionsbeitrag.

1.

Möglicherweise ist das Erzählen älter als das Zählen.

Dass der Mensch erzählt, ist mehr als nur die empirische Feststellung, dass Menschen fünf Kontinente breit und tausende Jahre lang¹ erzählt haben und immer noch erzählen. Im Erzählen wird sich der Mensch der ihn umgebenden, von ihm gestalteten und widerfahrenen Welt, der Wirklichkeit bewusst, indem er sie „neu“ (anders) schafft.²

Die von Gérard Genette³ unternommene begriffliche Scheidung von *faktuellem* und *fiktionalem* Erzählen könnte auf „tieferer“ Ebene auf zwei unterschiedlichen Antrieben des Menschen beruhen: dem *Zählen* und dem *Erzählen*.

Zunächst das *Zählen*, dem ich auch das faktuale Erzählen zurechne, insofern dies der Versuch einer wirklichkeits- und wahrheitsgetreuen Objektivierung von

¹ Eine Formulierung von Pinchas Lapide.

² Dieser Gedanke durchzieht die Geistesgeschichte von Giulio Cesare Scaliger („Poetices libri septem“, 1561)), der den Künstler als „alter deus“ bezeichnet, bis hin zu George Steiner, der von der „Gegenschöpfung“ des Künstlers und Dichters spricht (vgl. Steiner George, Von realer Gegenwart. Hat unser Sprechen Inhalt?, München/Wien 1990, S. 267). – Vgl. hierzu auch Widmer Urs, Die sechste Puppe im Bauch der fünften Puppe im Bauch der vierten und andere Überlegungen zur Literatur. Grazer Poetikvorlesungen, Zürich 1995, S. 59 („Literatur kann auch, und ich glaube, gute Literatur tut es immer, ein Mehr an Leben in die Welt hineinbringen. Ein Künstler ist tatsächlich ein Schöpfer, so wie Gott der erste Künstler war“).

³ Genette Gérard, Fiktion und Diktion (1991). Aus dem Französischen von Heinz Jatho, München 1992, S. 66. – Zur Differenzierung dieser Gegenübersetzung siehe auch Haug Walter, Mündlichkeit, Schriftlichkeit und Fiktionalität, in: Heinze Joachim (Hg.), Modernes Mittelalter. Neue Bilder einer populären Epoche, Frankfurt a.M./Leipzig 1994, S. 376-397. Das, was wir für wirklich halten, ist in gewisser Weise schon fiktionalisiert und auf der anderen Seite enthält das, was sich bewusst fiktional gibt, auch nicht-fiktionale Bezüge. – Vgl. analog zu Genette etwa Vilém Flussers Unterscheidung von denotativem und konnotativem Texttyp.

Welt darstellt. Hiergegen hat Dostojewski gesagt: „2 mal 2 gleich 4, meine Herren, ist nicht mehr das Leben, sondern der Anfang des Todes.“⁴

Wer lebt, erzählt. Gemeint ist das *fiktionale Erzählen*. Weil dem Menschen die ausgemessene und verrechnete Welt zu klein ist, weil die Träume und Sehnsüchte, weil Liebe und Tod, weil Hass und Gewalt, weil das Schöne und der Sinn in einer „vermessenen“ Welt fehlen, erzählt der Mensch.

2.

Was er auch erzählt – welchen Inhalten er sich zuwendet –, immer hat das fiktionale Erzählen – das „dass“, das Faktum des fiktionalen Erzählens – mit einer anthropologischen Konstante zu tun: denn „die Fiktion [ergänzt] uns verstümmelte Wesen“, die wir nur „ein einziges Leben [...] haben und die Fähigkeit, tausend zu wünschen“ (Mario Vargas Llosa).⁵

Dieser Wunsch ist auch biblischen Texten eingeschrieben.

3.

Von Fiktionen kann eine Kraft ausgehen – sie können Offenbarungen sein. In fiktionalen Texten sehen wir Welt „neu“, gehen uns die Augen auf.

Sind Fiktionen eine Art Umweg über Emmaus? „Da gingen ihnen die Augen auf.“ Und sie sahen die Welt neu?

Die fiktionale Struktur biblischer Texte ermöglicht es, die Welt neu zu sehen. In diesem Punkt unterscheiden sich die Leser wie Leserinnen biblischer Texte nicht von Romanleserinnen und -lesern.

⁴ Zit. nach: Weiler Rudolf, Der Mensch in der Entscheidung. Eine Einführung in entscheidungsethische Grundfragen, in: Klose Alfred/Weiler Rudolf (Hgg.), Menschen im Entscheidungsprozess, Wien/Freiburg/Basel 1971, S. 24. – Wer Richtigkeit mit Wahrheit verwechselt, der verfehlt das Leben.

⁵ Vargas Llosa Mario, Die Kunst der Lüge (1984), in: ders., Gegen Wind und Wetter. Literatur und Politik, Frankfurt a. M. 1989, S. 225-232, hier S. 231 („Wenn wir Romane lesen, sind wir nicht nur wir selbst; wir sind auch die verzauberten Wesen, zwischen die der Romancier uns versetzt. Dieser Vorgang kommt einer Metamorphose gleich: das erstickende Gefängnis unseres wirklichen Lebens tut sich auf, und wir treten hinaus als andere, um stellvertretende Erfahrungen zu erleben, die die Fiktion zu unseren macht. Hellsichtiger Traum, gestaltgewordene Phantasie, ergänzt die Fiktion uns verstümmelte Wesen, denen die grausame Dichotomie auferlegt wurde, ein einziges Leben zu haben und die Fähigkeit, tausend zu wünschen.“) – Siehe hierzu

4.

Offenbarung wurde – besonders von der Religionskritik des 19. Jh. – gesehen als subjektive Illusion. Tatsächlich geschieht Offenbarung mittels fiktionalen Erzählens. Die alte platonische Frage „Lügen die Dichter?“ klingt immer noch nach.

Für die Glaubenden *zählt* nicht allein die – faktuale gegebene – Inspiration: Weil Offenbarung eben nicht in faktuaalem, sondern fiktionalem Erzählen geschieht, geht eine Ereigniskraft von ihr aus, die auch im Erzählen selbst begründet liegt. Inspiration kommt aus Sicht des Literaten nur als Äußer(st)es hinzu.

Bereicherung also! Jedoch gilt von den Osterberichten etwa – deren „faktuale“ Unstimmigkeit Reimarus damals schon nachwies – und dem, was Umberto Eco dem Roberto im Roman *Die Insel des vorigen Tages* in den Mund legt, nicht doch Analoges:

Aber gibt es etwas Ungewisseres als die Chroniken, die wir lesen, in denen, wenn zwei Autoren von derselben Schlacht berichten, die Unstimmigkeiten so groß sind, dass wir fast meinen, es mit zwei verschiedenen Schlachten zu tun haben? Und gibt es andererseits etwas Gewisseres als einen Roman, an dessen Ende jedes Rätsel seine Erklärung nach den Gesetzen der Wahrscheinlichkeit findet? Der Roman erzählt Dinge, die vielleicht nicht wirklich geschehen sind, aber sehr gut hätten geschehen können.⁶

Da die Osterberichte fiktionale Erzählungen über Erfahrungen sind, übertreffen sie eine Chronik der damaligen Ereignisse und stehen in Analogie zum „Gewisseren“ des Romans.

5.

Dies evoziert eine Spanne von Zustimmung und Widerspruch, die als ausgehaltene bereichernd ist. Als gelöste – auch im Sinne einer Vereindeutigung – verlöre sie ihre Kraft. Hier wäre Eco bzw. der fiktionale Erzähler in Ecos Roman m.E. anzufragen: von keinem Roman erwarten wir „Erklärungen“ oder gar Lösungen, sondern vielmehr die Kraft, „in Fragen zu leben, nicht in Antworten“.⁷

auch Iser Wolfgang, *Fingieren als anthropologische Dimension der Literatur*, Konstanz 1990.

⁶ Eco Umberto, *Die Insel des vorigen Tages* (1994). Roman. Aus dem Italienischen von Burkhard Kroeber, München 1997 (4.A.), S. 402.

⁷ Bichsel Peter, *Der Leser: Das Erzählen* (1982), Frankfurt a. M. 1997, S. 35. – Vgl. zur Applikation der Verkündigung und den „größeren Spielräume[n] der Literatur ... vor den Zwängen der Applicatio“: Braungart Wolfgang, „Bis Anfang Applicatio“. Mörikes ‚Alter Turmhahn‘ und die Predigt, in: *ThGl* 88 (1998), S. 454-462.

Die Kraft für die eingangs erwähnte anthropologische Konstante: dass der Mensch – inmitten der Erfahrungen von Liebe und Tod – immer noch auf der Suche nach sich ist. Diese Unstimmigkeit erhält in ihm die fiktionale Potenz.

Diese – und die Offenbarung gleichermaßen – verleiht ihm allem Aber zum Trotz weiterzuhoffen. Und sein Leben weiterzuleben.

6.

Wo erzählt und nicht bloß gezählt wird, da gelingt Weiterleben. Das Erzählen ist letztlich nicht Vorrecht literaturwissenschaftlicher oder theologischer Seminare, auch nicht das der „Bühne“ oder der „alten Kanzel“. Es kann überall sein und anderswo (vgl. die sog. Trivalliteratur) mitunter besser:

In der Kneipe leben die Scheiternden und die Gescheiterten. Scheitern ist ein Denk-vorgang, eine zu große Distanz zum Beispiel zwischen Ich und Überich. Die Stimmung ist literarisch: der Trinker ist etwas Romantisches. Es mag grässliches Blabla sein, was man in der Kneipe zu hören bekommt, aber zum mindesten sind es Versuche, zu einer Geschichte zu kommen, Geschichten zu erzählen, was in diesem Zusammenhang auch heißt: in Geschichten leben.⁸

Diese Worte Peter Bichsels auf das Leben, auf Literatur wie Verkündigung gleichermaßen übertragen hieße: durch die Geschichten zur eigenen Geschichte zu finden, und im Eigenen die Geschichten zu leben.⁹

„In Geschichten leben“ ist übrigens auch der Anspruch der Offenbarung.¹⁰

⁸ Bichsel 1997, S. 47. – Zum „Scheitern“ als „das Thema der Literatur“ siehe Widmer 1995, S. 28-30, S. 80. Vgl. auch Beckett Samuel, Worstward Ho. Aufs Schlimmste zu. Aus dem Englischen von Erika Tophoven-Schöningh, Frankfurt a. M. 1989, S. 7 („Alles seit je. Nie was andres. Immer versucht. Immer gescheitert. Einerlei. Wieder versuchen. Wieder scheitern. Besser scheitern.“). Solches Scheitern ist letztlich bezogen auf die Erfahrung der Kontingenz, auf den Tod (siehe hierzu etwa Steiner 1990, S. 187-188. Widmer 1995, S. 42, S. 129). – Zur fehlenden Erzähltradition im Christentum, mitbedingt durch einen im Unterschied zum Judentum geschlossenen Offenbarungsbegriff, siehe Müller Karlheinz, Bedingungen einer Erzählkultur. Judaistische Anmerkungen zum Programm einer „narrativen Theologie“, in: Zerfaß Rolf (Hg.), Erzählter Glaube – erzählende Kirche (QD 116), Freiburg/Basel/Wien 1988, S. 28-51.

⁹ Vgl. hierzu die Interpretation zu Tankred Dorst „Die Geschichte der Pfeile. Ein Tryptichon“ von: Garhammer Erich, Verkündigung heute, in: ThGl 88 (1998) S. 433-438, hier: S. 435-437.

¹⁰ Vor allem mystische Strömungen institutionalisierter Religion heben dies ins Bewusstsein, beispielsweise der Chassidismus im Judentum: „Der Maggid von Kosnitz sprach: ‚An jedem Tag soll der Mensch aus Ägypten gehn.‘“ (Buber Martin, Die Erzählungen der Chassidim [1949], Zürich 1984 [9.A.], S. 444)

7.

Dies Eigene erfährt durch fiktionale Begegnungen einen immer neuen, weiten Raum, es erfährt Sprengungen und Aufbrüche, Antworten und neue Fragen: vor allem aber Schlupflöcher ins Mögliche, ins „Noch-nicht“ hinein. Ein solches Schlupfloch öffnet Czeslaw Milosz, wenn er in „Was bedeutet“ schreibt:

Er weiß nicht, daß er leuchtet
 Er weiß nicht, daß er fliegt
 Er weiß nicht, daß er der und kein anderer ist.

Und immer öfter mit offenem Mund,
 Mit der verlöschenden Zigarette Gauloise,
 Beim Glas Rotwein
 Denke ich, was es bedeutet, der und kein anderer zu sein.

Genauso war es, als ich zwanzig Jahre alt war.
 Aber damals gab es die Hoffnung, daß ich alles sein würde,
 Vielleicht sogar ein Falter und eine Amsel, durch Zauberspruch.
 Jetzt sehe ich die verstaubten Straßen des Kreises
 Und des Städtchens, in dem der Postbeamte sich täglich betrinkt
 Vor Kummer, daß er identisch sei nur mit sich selbst.

Wenn mich doch nur die Sterne einschließen,
 Und wenn es so einfach wäre,
 daß es die sogenannte Welt gibt und den sogenannten Körper.
 Wenn ich doch ohne Widerspruch wäre. Aber nein.¹¹

Fiktionale Texte, Literatur geben die Möglichkeit, Widersprüche nicht nur stehen zu lassen, sondern zugleich zu formulieren. Johannes Anderegg schreibt: „Das Vergnügen an der Fiktion ist ein Vergnügen an der Aufhebung einer grundsätzlichen Widersprüchlichkeit – nicht etwa, weil die Fiktion uns ganz und gar Subjekt sein ließe, wohl aber, weil sie die unumgängliche Erfahrung, Objekt zu sein, genießbar macht.“¹²

¹¹ Milosz Czeslaw, *Lied vom Weltende*. Gedichte. Herausgegeben und übertragen von Karl Dedicus, Köln 1980, S. 47.

¹² Anderegg Johannes, *Sprache und Verwandlung*. Zur literarischen Ästhetik, Göttingen 1985, S. 115.

8.

Faktual im oben erwähnten Sinne markiert Offenbarung gegenüber der Fiktionalität ein Eigenes, das sich von dieser unterscheidet: ein Nicht-Selbstgemachtes, ein von Menschen Empfangenes, ein Verpflichtendes.

Im Idealfall orientiert sich eine an Offenbarung hängende „Gemeinde“ an jener vielleicht nie wieder da gewesenen Erzählgemeinschaft von Emmaus. Konstituiert wurde und wird diese durch das Leben mit gleichen Fragen – und nie mit einem Gleichschalten der Antworten.¹³

9.

Erzählungen – nicht Fakten – vermögen die aufklärerische „Entzauberung der Welt“ zu nichten, zu überwinden. Wie Estragon und Wladimir nebenbei das tun, denn sie haben anderes im Sinn:

Estragon: Wir finden doch immer was, um uns einzureden, daß wir existieren, nicht wahr, Didi?“

Wladimir *ungeduldig*: Ja, ja. Wir sind Zauberer.¹⁴

Selbst wenn sich das Warten als unsinnig herausstellt, überleben sie und verzaubern für einen Abend die Welt der Bühne.

10.

Von Arno Schmidt stammt der Satz: „Die ‚Wirkliche Welt‘?: ist, in *Wahrheit*, nur die Karikatur unsrer *Großn Romane!*“¹⁵ Diese unerwartete Umdrehung, nämlich die Wirklichkeit als Karikatur der Fiktionalität zu sehen, schließt die erst noch zu stellende Frage ein: nach der still vorausgesetzten Kommensurabilität fiktionaler Texte mit der Wirklichkeit.

Das hier versuchte Zueinandersetzen von Fiktionalität und Offenbarung bleibt letztlich ein Auszuhaltendes. Aber wenn solch Auszuhaltendes, wenn ein „Noch nicht“ selber nicht bloß Nebenthema christlicher Offenbarung ist, scheint hiermit die Bewährungsprobe des „Schon jetzt“ angezeigt.

¹³ Ich verweise weiterführend auf den diskussionswerten Essay von Duquoc Christian, *Christlicher Glaube und Kulturvergessenheit*, in: *Concilium* 35 (1999), S. 98-103.

¹⁴ Beckett Samuel, *Warten auf Godot* (1953), Frankfurt a. M. 1971, S. 171.

¹⁵ Schmidt Arno, *Die Schule der Atheisten. Novellen-Comödie in 6 Aufzügen*, Frankfurt a.M. 1972, S. 166.

THEOLOGIE UND DICHTUNG ÜBER KARL RAHNER

Karl Heinz Neufeld (Innsbruck)

Theologe und Dichter, aber auch der Literat bis hin zum Journalisten, sie haben es mit dem Wort zu tun. Jeder auf seine Weise. Für Karl Rahner fand das öffentlich Anerkennung, als ihm die Deutsche Akademie für Sprache und Dichtung 1973 den Sigmund-Freud-Preis für wissenschaftliche Prosa zusprach und ihn zur Begründung Meister des literarischen Wortes nannte, der ein neues Gehör für das Wort der Religion ermöglicht habe. Wort der Religion ... das eigene Wort des Theologen, von dem sich das des Dichters unterscheidet, so dass der eine zunächst nicht des anderen bedarf, will er dem Eigenen treu sein. Und doch, trotz aller Unterschiede in Auffassung vom und im Umgang mit dem Wort, es gibt eine Gemeinsamkeit in der Verpflichtung auf das Wort.

Vor einigen Jahren meinte jemand, Karl Rahner in die zeitgenössische Literatur einführen zu müssen, so als sei damit Neues, bislang Übersehenes zu leisten. Dieses Unternehmen konnte nur in Unkenntnis jener durchaus intensiven Berührungen erdacht und begonnen werden, die Rahner längst und eben auf seine Weise mit der Welt von Dichtung und Literatur gehabt hatte und die sich in einigen bezeichnenden Zeugnissen schon sehr früh niedergeschlagen hatten. Auf sie soll hier in ein paar einfachen Hinweisen eingegangen sein, so dass sich vielleicht die eine oder andere Anregung oder Frage für einen Austausch ergibt, der weiterführt; nicht so sehr zu einer besseren und tieferen Kenntnis des Rahner'schen Engagements und Denkens, sondern eher im Sinne der unterschwellig-Gen Beziehungen zwischen Religion und Literatur, die oft verschüttet und unwirksam scheinen.

Rahner hat auf Befragen nach Hobbys und Interessen immer wieder betont, er habe von all dem herzlich wenig gekannt und darunter auch nicht gelitten; einzige Ausnahme: Er habe in seiner Jugend und während der Ausbildung mehr als andere gelesen. Unter dieser Lektüre war Dichtung und Literatur.

Diese Begegnungen indes gingen nicht über Bildungserfahrungen und eine geschärfte Wachheit für den Umgang mit Worten im eigenen Leben und Beruf hinaus. Immerhin schloss das ein Bewusstsein dafür ein, wie sehr der Prediger und der Professor für seine Aufgabe von den sprachlichen Möglichkeiten seiner Zeit abhängt; wie nötig ihm also der lebendige Kontakt mit all jenen ist, die eingreifender die Sprachentwicklung positiv mitgestalten: Dichter eben und Literaten, Journalisten und Publizisten. Das war selbstverständlich. Ausdrücklich kam Rahner erst in den 50er Jahren zu Überlegungen und Äußerungen, die

allesamt besonderen Umständen und Gelegenheiten zu verdanken sind, freilich so, dass jeweils ein eigenes inneres Interesse angesprochen war. Die direkten Zeugnisse reichen von 1955 bis zum Zweiten Vatikanischen Konzil und umgreifen alles in allem ein knappes Jahrzehnt im Wirken Rahners. Auf spätere gelegentliche Worte zum Thema sei hier nicht eingegangen.

1. *Ein Mitbruder*

Selbst für den Beitrag zur Festschrift *Zeit und Stunde*, die Ludwig von Ficker zum 75. Geburtstag 1955 gewidmet war, verzichtete K. Rahner nicht auf eine Anmerkung, die den ursprünglichen Anstoß seiner Gedanken zu „Priester und Dichter“ klarlegte.¹ Die Seiten seien geschrieben als Vorwort zu Gedichten über das Priestertum, die Jorge Blajot S.J.² unter dem Titel *La hora sin tiempo* veröffentlichten werde. In der Tat erschien dieser Band mit seinen 15 Gedichten erst 1958 in Barcelona. Die ganze Spannung zwischen der priesterlichen und der dichterischen Existenz findet hier Ausdruck; die Vermittlung unter den verschiedensten Perspektiven wird Thema. Entstanden sind diese Gedichte im Jesuitenkolleg in Innsbruck; die Bitte um den Essay Rahners signalisiert eine gewisse Unsicherheit und Unentschlossenheit, die Frage nach Ermunterung. Diese sehr menschliche Situation brachte Rahner dazu, in einem längeren Text seine eigene Sicht des Verhältnisses von Priester und Dichter zu artikulieren. Hier stecken schon für das spontane Empfinden Probleme, namentlich wenn man die Ergebnisse neuzeitlicher Dichtung vor Augen hat. Das war in den Jahren, die literarisch auch von den sogenannten „Abendländern“ mitbestimmt wurden, zwar noch nicht so krass spürbar wie später, aber nicht alle schrieben wie Bergengruen oder Carossa; bei einem Reinhold Schneider kamen durchaus noch andere, sehr schmerzliche Seiten in die Darstellung hinein. Uns interessiert indes Rahners Einführung, aus der Ende 1955 vorab zwei Stücke in spanischer Sprache veröffentlicht wurden.³ Am leichtesten zugänglich ist der Text in

¹ Hg. I. Zangerle, Salzburg 1955, S. 55.

² Geboren 1921, Jesuit 1940, studierte Theologie in Innsbruck von 1952-1955 und verfasste in diesen Jahren die Gedichte, wurde 1955 Priester, wirkte dann bei der Zeitschrift *Razon y Fé* und in der spanischen Abteilung von Radio Vatikan, übersetzte von K. Rahner „Meditaciones sobre los Ejercicios de San Ignacio“, Barcelona 1971, und hatte sich vorher zu ihm geäußert mit „Noticia de Karl Rahner S.J.“ In: *HechDich* 39 (1962) S. 5-11 sowie mit „El Seglar y la teología, según Karl Rahner.“ In: *ApostLaic* 1 (1963) S. 5-12.

³ De la palabra poetica. In: *Estría* 7. *Quadernos de Poesía*. Roma 1955, S. 113-118, und *Sacerdocio y poesía*. In: *Proyección* 12 (Granada 1955) 7, S. 77-80.

*Schriften zur Theologie*⁴, wo die ursprüngliche Fassung wiedergegeben wird, in die Rahner Überlegungen aus seinen Prolegomena zu einer Theologie der Herz-Jesu-Verehrung „Siehe dieses Herz!“ eingebaut hat.⁵ Da diese Gedanken auf 1953 zurückgehen, ist eine gewisse Offenheit des Unternehmens auch auf Vorgedanken festzuhalten, aus denen heraus es dann zu jener Ver-Dichtung kam.

Ein zweites Zeugnis ergab sich *Zur Theologie des Buches*⁶ und ein drittes in *Das Wort der Dichtung und der Christ*⁷, während das vierte *Der Auftrag des Schriftstellers und das christliche Dasein*⁸ um die gleiche Zeit in Ettal vorgelegt,⁹ aber erst später in den Schriften veröffentlicht wurde.

Die markierenden Stichworte lauten demnach: Christ – Existenz – Dichtung – Buch. Sie waren vorgegeben durch Menschen und Gruppen, wurden von Rahner aber weit tiefer genommen als es zunächst nahe liegen konnte. Der Mitbruder wurde zum Herausforderer, der in eine Konfrontation führte, die nur in bewusster Aufnahme von bislang für fraglos gehaltene Daten aufzunehmen war.

2. Das Zeugnis

Buchstabe und Literatur, kurzum: Das Schriftliche spielte anfangs keine Rolle; die erste Klärung ging vom Wort aus, vom gesprochenen, im Bekenntnis vertretenen Wort, das die menschliche und die christliche Existenz direkt zum Ausdruck bringt. Dieses verkündigte Wort aber – wie es genannt wird – wurzelt in Gott, in seinem Wort, das Fleisch wurde, weil es von Anfang an wirksam ist. Was das im Denken Rahners zu Beginn der 50er Jahre bedeutet, soll nicht eigens entfaltet sein, wohl aber soll etwas gesagt werden über die Folgerungen, die seine Sicht für das Verständnis des Christen und Priesters hatten. Es ist nicht nur der Mitbruder, der – im gleichen Hause lebend und sich mit dem dichterischen Wort mühend, aber zugleich auch fragend, ob das sein dürfe und in wel-

⁴ STh III (1956) S. 349-375.

⁵ Ebd. S. 379-390; die Entsprechungen vgl. in diesem Band S. 352-355 und S. 380-386.

⁶ Pfarrbücherei. In: Sendung und Gnade. Innsbruck 1959, S. 464-483, vorgetragen am 16.3.1959 in Köln; vgl. Kölner Pastoralblatt 11 (1959) S. 144-148, 205-211, 229-231.

⁷ STh IV (1960) S. 441-454, vorher in: Der katholische Erzieher 13 (1960) S. 606-614. Als Vortrag vor der Erziehergemeinschaft Frankfurt am 5.1.1960 und vor der Arbeitsgemeinschaft der Germanisten Tirols gehalten am 24.11.1960.

⁸ STh VII (1966) S. 386-400.

⁹ 26.4.1960 im Arbeitskreis Buch des Zentralkomitees der deutschen Katholiken; vgl. die Dokumentation „Arbeitstagung Ettal“. Paderborn 1960, S. 226-237; Über den Buchautor, unter dem gleichen Titel wieder aufgenommen in: Werke und Jahre. Salzburg 1962, S. 66-86. Als Vortrag gehalten auf der Buchhändler-Tagung Limburg am 28.5.1960.

chem Sinn – ihn um einige ermutigende Gedanken bitte, sondern der künftige Priester, der fragt und der so den Priester in Rahner herausfordert. Und so ist er denn bald bei der Frage: Was ist ein Priester?¹⁰ Das Wort, das ihm anvertraut ist als Gabe und Aufgabe, ist das *wirksame* Wort *Gottes* selbst. Und die zweite Frage: Ist der Priester also eigentlich *der* Dichter schlechthin?¹¹ führt die Einsicht weiter, dass gegebenes Wort im hier gemeinten Sinn dichterische Aufgabe hat. Der Priester ruft den Dichter,¹² und: Der Dichter ruft den Priester¹³ wird in aller Offenheit das Zeugnis der Urworte als Worte der Sehnsucht weiter bestimmt.

Das Wort Gottes im Munde des Priesters will also, um recht gesagt zu werden, das Leben des priesterlichen Menschen in sich hineinziehen und sich untertan machen. Es will in ihm zur Darstellung kommen ... Dann „gestikuliert“ – nach Kierkegaard – der Kündler des Wortes mit seiner ganzen Existenz.¹⁴

Er müht sich, „Gottes Wort wie ein getreuer Bote auszurichten. Aber wenn er das wirklich tut, dann ... verbraucht [sich] dabei sein ganzes Menschentum, das als erlöstes darstellt, was er predigt. Der Priester spricht notwendig über den Menschen vom Menschen aus. Das ist nicht sein erstes und letztes, nicht sein eigentliches Wort. Aber er muss dieses Wort *auch* sagen, soll er das Wort Gottes, das Fleisch geworden ist, so verkünden, wie es verkündigt werden will und *muss*.“¹⁵

Diese notwendigen Worte über den Menschen vom Menschen aus, ohne die das Wort Gottes in seiner Art gar nicht vernommen werden kann, sollten treffende Worte sein, die einen, d. h. ohne die Gabe der Unterscheidung gar nicht vorzubringen sind. Sie bleiben aufeinander bezogen, sie sollen einander entsprechen. Gerade dazu indes ist die Erinnerung an das Wort Gottes nötig, seine Konkretisierung, seine Fleischwerdung hier und jetzt. Anders gefragt: Wie kann uns dieses Wort aktuell zur Gabe werden? Natürlich so, dass es mir gesagt wird. Aber es muss eben gewiss als SEIN Wort gesagt und gehört werden. Das spontane Zeugnis menschlicher Zeugen bedarf dazu einer Referenz, die auch dem anderen zugänglich ist, einer Vergewisserungsmöglichkeit, die in Zweifel und Nachfrage in Anspruch genommen werden kann und nicht einfach in Wiederholung und lediglich verstärkter mündlicher Behauptung gegeben sein kann.

¹⁰ STh III 358.

¹¹ STh III 364.

¹² STh III 367.

¹³ STh III 374.

¹⁴ STh III 370.

¹⁵ Ebd.

Gefragt ist damit nach einem Zeugnis anderer Art, das geeignet ist, den erfordernten Dienst notfalls zu leisten. Die Aufzeichnung, die authentisch schriftliche Fassung des Zeugnisses soll dem verkündigten Zeugnis Halt bieten. An dieser Stelle taucht die Frage nach dem Buchstaben und der Aufzeichnung auf, wird letztlich das Buch wichtig. Buch heißt griechisch ‚biblos‘, Bibel, Text schlechthin, Sammlung von Zeugnissen schlechthin. Nur nebenbei sei darauf hingewiesen, dass in den Jahren dieser Überlegungen für K. Rahner auch die Frage nach der Natur und dem Sinn dessen drängend wurde, was herkömmlich mit Inspiration gemeint ist. „Die Kirche hat ein Heiliges Buch, von dem sie sagt, daß Gott sein Urheber ist, daß es, inspiriert durch den Heiligen Geist, die irrtumslose Offenbarung Gottes zum Heil der Menschen enthalte.“¹⁶ Rahner merkt das Erschrecken an, das solche Aussagen und ihr Anspruch auslösen müssten: sie werden ja von einem Buch gemacht, das es in der Geschichte der Menschheit durch den allergrößten Teil überhaupt nicht gegeben hat.

Durch Hunderttausende von Jahren gab es nicht nur Menschheits-, sondern auch wirkliche Heilsgeschichte, genau wie bei uns jetzt, und es ging ohne Buch. Und dennoch soll das Buch jetzt plötzlich in jener winzigen Zeitspanne (verglichen mit dem Alter der Menschheit), die seit Moses bis auf unsere Tage vergangen ist, zu den notwendigen Heilsveranstaltungen Gottes gehören, soll wie das Sakrament auf dem Tisch der Kirche liegen. Das Buch ist wahrhaft in den innersten Bereich des Heiligen und Heilschaffenden eingetrückt.¹⁷

Man muss diese Beobachtung tief in sich einlassen, um ihre kritische Kraft zu erfassen. Christlich gesehen fehlt es nie an dem Wort, das von Gott kommt, und nie an dem Wort, das vom Menschen ausgeht. Die Beziehung des Zeugnisses besteht endlos lange ohne Buchstabe, ohne Text, ohne Buch – genau wie bei uns jetzt. Jeder Versuch einer grundlegenden Bindung von Religion an bestimmte Kulturstandards muss damit scheitern. Und damit hat auch unser Gespräch Wirklichkeiten zu berücksichtigen, die wir nur schwer in unseren Horizont einzuordnen wissen.

Dieses Buch schlechthin bekommt erst seine Stellung im Judentum und Christentum, es wird in seiner Geschichte, die indes so verläuft, dass Bibel dann *iure divino* – wie es heißt – zum Wesen der Kirche und des christlichen Heils gehört. Es wird als schriftliches Zeugnis Teil der Verstehensmöglichkeiten, „damit ein Mensch das Wort des Evangeliums hören könne, ohne es mißzuverstehen.“¹⁸ Jesus selbst lebt mit dem Gesetz, den Propheten und den Schriften, und kündigt

¹⁶ Sendung und Gnade. S. 464f.

¹⁷ Sendung und Gnade. S. 465.

¹⁸ STh IV 442.

zugleich, was er zu sagen hat, ohne auch nur einen Buchstaben aufzuzeichnen. Eine merkwürdige Situation um die Zeitenwende, wo die Schrift etabliert ist und ihre Rolle spielt, jedoch unmittelbar dem lebendigen Wort eingeordnet bleibt. Das Hören ist hier in ganz eigener Weise auf das Sehen des Offenbarungsereignisses ausgerichtet, für K. Rahner schon seit seinen Versuchen „Worte ins Schweigen“ und „Hörer des Wortes“ wichtig. Worte des Menschen und Wort Gottes scheinen einander gegenüberzustehen und einmal die Hinnahmefähigkeit, einmal das Reden des Menschen in Anspruch zu nehmen. Und das spiegelt sich, wenn K. Rahner formuliert: „wirklich großes Christentum und wirklich große Dichtung haben eine innere Verwandtschaft,“¹⁹ gerade in ihrem lebendigen Ausdruck.

3. *Das Buch*

Der lebendige Ausdruck des Zeugnisses steht voran; dennoch schließt er die schriftliche und die gedruckte Bezeugung nicht aus, ja er begünstigt sie, insofern „Schrift und Druck mühsam, zeitraubend und kostspielig“²⁰ waren. „Und so wurde nur das einigermaßen Bedeutsame geschrieben und gedruckt.“²¹ Schreiben und Veröffentlichen schließen wegen der unerlässlichen Mühe und um des großen Aufwands willen eine Unterscheidung ein. Gerade in dieser Rolle der Wahl und der Konzentration scheint die Bedeutung des schriftlichen Zeugnisses und dann auch des Buches zu liegen. Wo zuviel und zu leicht geredet wird, wo die Rede zum Geschwätz zu entarten droht, dort verweist Schrift unerbittlich auf die Sache zurück, auf den Auftrag. Nicht etwa, weil Schriftliches ursprünglich vor allem in Rechtsbereich zuhause war, sondern weil die schriftliche Gestaltung den Schreiber belangbar machte, wo das flüchtige Wort längst verrauscht und verhallt war. Um dieser Belangbarkeit willen, oder besser: Um dieses Eintretens des Zeugen willen, der bis heute seine Aussage unterzeichnet und sich damit selbst für das Gesagte verbürgt, fügt die Schrift dem Engagement des Zeugen etwas hinzu.

K. Rahner beobachtet, heute sei Druck und Buch im Verhältnis zu den übrigen Lebenskosten billig, was zu umfangreicher Literatur geführt habe, in der „all das dumme und leere Gerede, das den Alltag füllt – unvermeidlich füllt, auch gedruckt“²² werde. Oder anders: Die unterscheidende und konzentrierende

¹⁹ STh IV 451.

²⁰ STh IV 453.

²¹ Ebd.

²² STh IV 453.

Funktion der Schrift hat sich verloren. Eine neue Unterscheidung der Geister wird nötig. Der Christ „wird das Alltägliche in seine Schranken weisen, auch wenn es gedruckt ist, und es innerhalb dieser Schranken dulden, weil der Christ weiß, daß es einen Alltag gibt und geben darf. Und er wird das himmlisch Heitere, das Gelöste und selig Unbefangene durchaus auch im Raum großer Dichtung anerkennen und nicht meinen, diese beginne erst, wo Schuld und Not, Tragik und höllische Qual über den Menschen fallen. Denn der Christ vermag es, *gefaßt* zu sein, zu wissen, daß ein letzter, in Gott geborgener Ernst, schlicht, gelöst, anmutig und heiter sein kann im heiteren Ernst des Kindes Gottes. Er weiß, daß die selige Freiheit des Himmels eigentlich das einzig Ernsthafte ist, mehr als die Hölle.“²³

Diese unbefangene Gelöstheit dürfte die größte Herausforderung sein, die der christliche Zeuge in das Verhältnis von Religion – Literatur – Künste heute einzubringen hat. Erscheint er damit nicht naiv? Verantwortungslos? Trivial? Wird ihm in dieser Haltung je ein Mitreden möglich sein, das ernst genommen werden kann? Ist denn unsere Zeit nicht gekennzeichnet durch die Bücher des Grauens, des Schreckens und der Schuld bis hin zum Verstummen? Oder ist auch das noch einmal Geschäft jener Literatur, „die nichts ist als Unterhaltung am Markt des Alltags?“²⁴ Karl Rahner glaubt gleichwohl an humane Dichtung und Literatur, die nicht ausdrücklich religiös ist. „Und der Dienst an dieser Literatur, die den Menschen als Menschen verteidigt und entfaltet, ist in einer Zeit, die das Religiöse vielleicht gerade im *Menschlichen* am meisten bedroht, von einer wirklich christlichen und religiösen Bedeutung.“²⁵ Dieses Buch sei allerdings erst im 19. Jahrhundert hervorgetreten, weil bis dahin das Buch eben ein Privileg einer bestimmten, auch sonst sozial abgegrenzten Bildungsschicht, der „Gebildeten“ gewesen sei, es diene den intellektuellen Bedürfnissen einer kleinen, überschaubaren Gruppe.

Heute kann jeder lesen, durch die heutige Technik sind wirklich große Auflagen möglich, das Buch wendet sich an den unbekanntenen Leser, an jedermann, es gehört nicht mehr zu den unterscheidenden Merkmalen bestimmter sozialer Gruppen, sondern zum Dasein von jedem und allen.²⁶

Als Massenerzeugnis der Massen wird das Buch wie jede andere Ware von der unberechenbaren Laune und Willkür des anonymen Publikums abhängig, das in seiner Amorphheit bestimmt, was gedruckt werden soll und darf. Lässt sich

²³ STh IV 453f.

²⁴ STh IV 453.

²⁵ Sendung und Gnade. S. 480.

²⁶ Sendung und Gnade. S. 481f.

darin – wie Rahner sagt – „in Demut und Zuversicht die Chance Gottes ... erkennen?“²⁷ Er meint es, wenn er dafür sein Wort einlegt. Früher habe man es sich nur leisten können, „die Worte von göttlichem und humanem Gewicht zu drucken“, aber es habe sich letztlich durch die neue Möglichkeit doch nicht viel geändert. „Wie früher werden die wenigen Worte der Ewigkeit doch das Eigentliche bleiben vor den vielen Worten alltäglichen Geredes, das Buch der stillen Stunden wird weiter bestehen bleiben.“²⁸

4. *Der Schriftsteller*

Rahners Hoffnung lebt ohne Zweifel von seinem Glauben, aber auch von seinem Wissen darum, dass es weiterhin Zeugen für die wenigen Worte der Ewigkeit gibt. Aber er sieht diesen Zeugen nicht mehr nur im Dichter in jenem breiten Sinn des Wortes, der angedeutet wurde, sondern prosaischer und zeitentsprechender nennt er ihn zunehmend „Schriftsteller“. „Der Auftrag des Schriftstellers und das christliche Dasein“ war zuerst 1960 zu einer Arbeitstagung und 1962 zum Almanach eines Verlages beigesteuert worden. In diesen Gedanken sucht Rahner den Autor vom Menschen her zu verstehen und auf den Menschen zu verpflichten. Wo er „den Menschen aussagt, wo er also die Grenzen einer bloßen naturwissenschaftlichen Aussage überschreitet, er also Philosoph, Dichter, Seher, Weiser, Bekenner, Prophet wird, wo er als Aussage oder als Programm, als Satz oder Vor-Satz den *Menschen* zum Thema macht, wird er auch vom Inhalt seiner Aussage her *als* Autor notwendig in Ja oder Nein ein Christ.“²⁹ Das kann er als der redlich Regionale, als der betroffen Überfragte und noch anders versuchen, letztlich stellt er sich darin radikal dem, was er selbst ist, möglicherweise in Schuld, Verkehrtheit und Selbsthass, indem er nicht von vornherein ängstlich den Abgründen des Daseins ausweicht in jene Oberflächlichkeit, in der man dem Zweifel nicht begegnet, aber eben auch nicht Gott.³⁰

Und so zeigt sich Rahner damals die Aufgabe des Schriftstellers nicht anders als die des Dichters, selbst wenn er die anderen Situationen und die anderen Begriffe wahrnimmt. Der Mensch ist ihm das gemeinsame Thema und der gemeinsame Auftrag von Religion und Literatur, der Mensch, der dunkel und geheimnisvoll in jene Zweideutigkeit verborgen ist, die nicht von ungefähr be-

²⁷ Sendung und Gnade. S. 482.

²⁸ Sendung und Gnade. S. 483.

²⁹ STh VII 390.

³⁰ Vgl. STh VII 392.

gründet, „daß große menschliche Dichtung dunkel ist und meist uns mit der unbeantworteten Frage entläßt, ob in ihr nun das Mysterium der Gnade oder der Verlorenheit geschehen und geschildert ist. Wie soll es auch anders sein? Dichtung muß vom Konkreten sagen, nicht die abstrakten Prinzipien wie Puppen tanzen lassen. Das einzelne und Konkrete aber ist ein Geheimnis, das erst durch das Gericht, das Gott einmal und allein ist, enthüllt wird, das der Dichter aber als Geheimnis anwesend sein läßt.“³¹

Hier denkt und spricht der Theologe. Und als solcher ist er selbst möglicher Schriftsteller, einer der seine Beobachtungen und Gedanken zu Papier bringt, veröffentlicht, zur Diskussion stellt. Letztlich ist es ihm auch dabei um das wirksame Wort Gottes selbst zu tun, dessen Wirksamkeit zunächst von seinem Ursprung gegeben, dann aber auch von seinen menschlichen Gestalten oder Artikulationen gefördert oder gehindert wird. Darum bleibt die Frage nach dem Wort, das etwas sagt, das etwas auszudrücken vermag, das Menschen erreicht, für den Zeugen unverzichtbar. Der Priester ist ja nicht ernstlich Theologe, sondern Prediger, Künder. Darum weiß er auch um seine Grenzen gerade gegenüber dem Dichter und dem Literaten. Die Anziehungskraft zwischen beiden ist nicht ohne die Kehrseite einer solchen Distanz zu haben, die sich davor hütet, mit dem eigenen Auftrag in den des Gegenüber vereinnahmt zu werden. Die Annäherung, die nötig ist, wird nur im gegenseitigen Respekt echt sein können. Rahner hat hier mit seinem Zeugniswort nicht nur Zugänge neu erschlossen, er hat zugleich deutlich werden lassen, nach welchen Regeln sie zu benutzen sind, sollen sie nicht zu Abwegen werden. Gewiss, er hat diese Bestimmungen von jenen Erfahrungen und Voraussetzungen her versucht, die seine waren. Mancher wird geneigt sein, diese Erfahrungen und Voraussetzungen heute und für sich in Frage zu stellen.

Bewusst haben wir hier jene Zeugnisse zugrundegelegt, die in die frühen Jahre gehören und vor späteren Begegnungen und unabhängig von ihnen entstanden. Das hier Bezeugte blieb gültig, selbst als durch die Arbeit für das Konzil K. Rahner weltweit bekannt wurde und sich sein Arbeitsfeld weitete und änderte. Damit verband sich nicht nur neue Resonanz und auch ein oft anderer Stellenwert für seine Äußerungen. Noch mehr waren es Veröffentlichungen und Bücher, durch die er andere erreichte. Er suchte indes auch da der Priester und Zeuge zu bleiben, der mit dem Wort den anderen erreichen will, weil es ihm in Fleisch und Blut übergegangen ist, dass nur direktes Erscheinen des Zeugen jene Wirksamkeit setzen kann, die um Glauben werbend das auf den Weg zu bringen vermag, was mit der Mitteilung gegeben werden soll.

³¹ STh VII 393.

Und so stehen wir am Ende wieder vor dem Christen Rahner, der seinen Auftrag vor allem darin sieht, die Zugänge zu dem Wort, das Fleisch wurde und Fleisch werden will, nicht zu blockieren, sondern weit offen zu machen. Und genau das verlangt, nicht mit sich selbst von dem abzulenken, was zu tun ist. Ausweichmanöver, Nebenabsichten, Verdunklungen ... es gibt zahllose Möglichkeiten, seinen Auftrag zu verraten. Ihn wahrzunehmen allerdings, hängt auch von anderen, von Umständen, von Vorgaben ab, die nicht in den eigenen Händen liegen. Und so kann sich Rahner ermahnen, das Wort des Glaubens heute eher zögernd, verhalten und sparsam von den Lippen und von den Federn kommen zu lassen.

Man könnte da fast sagen: Würden da die Theologen von der Theorie her vorsichtiger und bekümmert und die Laien tapferer glaubend, zuversichtlicher und erleuchtet bekennder werden, dann wäre die Botschaft explizit christlicher Art von der Sendung von Gott und der Kirche her und vom geglückten Ereignis des Lebens her verständlicher, eindringlicher und überzeugender.³²

³² STh VII 400.

„TERTIO MILLENIO ADVENIENTE“
ZUR DRAMATURGIE DES PONTIFIKATS VON JOHANNES PAUL II.
DIE VIELEN GESICHTER EINES BRÜCKENBAUERS

Roman A. Siebenrock (Innsbruck)

*Von der Parteien Gunst und Hass verwirrt,
Schwankt sein Charakterbild in der Geschichte;
Doch euren Augen soll ihn jetzt die Kunst,
Auch eurem Herzen menschlich näher bringen.*
Friedrich Schiller, Prolog zu Wallensteins Lager

Nicht allein, dass dieser Papst niemanden so schnell kalt lässt, auch nicht allein die Tatsache, dass kein Mensch dieser Zeit, und wohl auch der Gesamtgeschichte, so viele Menschen mobilisiert hat wie Johannes Paul II., auch seine Omnipräsenz in den Medien und das so gegensätzliche Urteil, das er auslöst, stellt meinen kleinen Versuch, dieses Pontifikat theologisch zu verstehen, vor nahezu unlösbare Probleme. Es ist nie leicht, ein Leben zu verstehen. Aber das Pontifikat Johannes Paul II. zu deuten ist eine hermeneutische Herausforderung ersten Ranges, weil bei ihm Person, Amt und Institution auf unerhörte Weise ins Spiel kommen. Was wir versuchen hat Karl Rahner am Ende seines Lebens im Gespräch mit Hans-Joachim Fischer in folgende Frage gefasst: „Aber sagen Sie: Was ist eigentlich die umgreifende Idee des jetzigen Pontifikats?“¹

Ich skizziere daher zunächst, was unter theologischem Verstehen hier gemeint sein soll. Dann möchte ich mich auf verschiedenen Ebenen dem Phänomen Karol Wojtyła, Papst Johannes Paul II., nähern. Weil sich die unterschiedlichen Ebenen und Blickwinkel nicht auf einen letzten Nenner bringen lassen, sondern auch in ihren unterschiedlichen Reaktionen selber die Geschichte dieses Papstes mitbestimmen, scheint mir der Begriff „Dramaturgie“ in ausgezeichneter Weise anwendbar zu sein. Dabei soll bewusst bleiben, dass wir hier kein Urteil abgeben. Es gehört zu Gottes barmherziger Gnade, dass wir ebenso vom Letzturteil über uns befreit sind, wie es nicht unsere Aufgabe ist, über andere ein solches zu fällen. Die Aufgabe des Verstehens achtet diesen Vorbehalt. Dadurch wird eine Orientierung nicht unmöglich, sondern erst ermöglicht.

¹ Zitiert nach: Fischer, H.-J., Wie kann der Mensch Gott denken? Karl Rahners Anstöße für die moderne Theologie, in: FAZ Nr. 54 vom 3. März 1984, Beilage: Bilder und Zeiten, o.S.

1. Was bedeutet es, ein Pontifikat theologisch zu verstehen?

Einen geschichtlichen Vorgang theologisch zu verstehen, bedeutet nicht, historische Kenntnisse, politische Analysen oder gesellschaftliche Entwicklungen außer Acht zu lassen oder gar für gering zu erachten. Theologisches Verstehen besteht in der Aufgabe, aus einem entsprechenden Koordinatenrahmen Welt und Geschichte auf Gott hin auszulegen. Deswegen kann alles, insofern es von Gott herkommt und auf ihn hin tendiert, zum möglichen Gegenstand theologischen Verstehens werden. Thomas von Aquin hat diesen Aspekt „sub ratione Dei“ genannt und damit die Theologie auf ihre eigentümliche Erkenntnisperspektive hingewiesen. Theologie weiß wenig, und heute immer weniger. Sie stellt sich aber die Frage, wie das immense Wissen der Menschheit und die unübersehbare Fülle aller Wirklichkeit von Gott als Schöpfer aller Wirklichkeit herkommt und wie es auf Gott als Vollender und Retter des ganzen Universums hinzielt. Dieses Verstehen geschieht wohl in der Anstrengung menschlichen Denkens und Erkennens. Die Kategorien hierfür aber sind, auch wenn wir sie entwickeln und formulieren, nicht aus uns, sondern der Geschichte Gottes mit den Menschen abgelesen.

Deshalb kann man sagen: Christlich-theologisches Verstehen besagt, Erfahrungen auf dem Hintergrund der in der Heiligen Schrift und der Überlieferung bezeugten ausdrücklichen Offenbarungsgeschichte Gottes mit den Menschen auszulegen; also alle Wirklichkeit in der Erkenntnis Christi zu deuten und zu retten. Theologisches Deuten fragt nach der Bedeutung von Erfahrung. Es fragt also, welche Erfahrung wir mit unseren vielfältigen Erfahrungen machen. In diesem Rahmen kommt dem Verstehen eines Papstes eine besondere Bedeutung zu, weil er nicht nur eine persönliche Lebensgestalt hat, sondern zuerst als Träger eines Amt, und eines nicht wenig umstrittenen Amtes innerhalb der christlichen Kirchen, insbesondere der römisch-katholischen Kirche vor unsere Augen tritt. Nach römisch-katholischem Verständnis ist der Papst als Garant der Einheit nicht nur oberster Sprecher der Kirche, sondern insofern er ein geweihter Bischof ist, repräsentiert er in seinem Amt auch eine besondere Gegenwart Christi in der Gemeinde. Diese sakramentale Repräsentation beruht auf der allen gemeinsamen Taufe, in der die Christen auf den Tod und die Auferstehung des Herrn getauft werden, sie also dem Leben und Sterben ihres Herrn einverleibt werden. Damit aber die Gemeinde der Getauften auch in ihrer weltlichen Geschichte nicht vergessen, dass das Evangelium ihnen gegeben und ihr Heil „extra nos“ ihnen geschenkt ist, repräsentiert das Amt in besonderer Weise das Gegenüber des Herrn zur Gemeinde.

2. *Papsttum an der Schwelle der dritten kirchengeschichtlichen Epoche*

Nach traditionellem Verständnis, das hier nicht in Frage gestellt werden soll, sondern gerade für dieses Pontifikat als bestimmend vorausgesetzt werden darf, ist es die besondere Aufgabe des Papstamtes präskriptiv, d.h. verbindlich für alle, den Glauben in unterschiedlichen Situationen mit unterschiedlicher Verbindlichkeit auszulegen. Im Rahmen der Glaubensüberlieferung der Kirche und auf dem Fundament dieses Glaubens aller, der ihnen von Gott, der nicht irrt und nicht täuscht, garantiert wird, genießt er in seinem Amt für seine außerordentliche Lehrvollmacht das Charisma der Unfehlbarkeit. Das besagt, dass ihm der Beistand des Heiligen Geistes in der Weise zugesagt ist, dass er in besonders qualifizierten Situationen („*ex cathedra*“) nichts Irriges („*assistentia negativa*“) lehrt. Darüber hinaus hat das Erste Vatikanische Konzil festgelegt, dass der Papst in bestimmten Situationen als oberster Hirte der Kirche unmittelbar in ortskirchliche Angelegenheiten eingreifen kann, um den Glauben zu bewahren. Diese beiden Bestimmungen hat das Konzil definiert, um die Überlieferung des Glaubens in Extremsituationen („*Notstandsgesetzgebung*“) wahren zu können. In der Auseinandersetzung mit dem Rationalismus der Wissenschaft und dem staatskirchlichen Anspruch der weltlichen Regierungen hat die römisch-katholische Kirche mit diesen beiden Prinzipien die Freiheit der Kirche in der Souveränität nach innen und außen zu wahren versucht. Weil aber in solchen Kampfzeiten Ausgewogenheit in der Dramatik menschlicher Geschichte kaum möglich ist, hat das Konzil in gewollter Einseitigkeit nur die Kompetenz des Papstes bestimmt und ihn damit in der Wirkungsgeschichte fast von der Kirche isoliert.

Das Zweite Vatikanische Konzil, an dem Johannes Paul II. mit großem Interesse und Einsatz als Bischof teilgenommen hat, hat diese Bestimmungen in einen größeren Rahmen eingebaut. Träger des Amtes der Unfehlbarkeit ist die Gesamtkirche im gemeinsamen Glaubenssinn aller Glaubenden. Die katholische Kirche ist nach ihr keine Papstkirche, sondern weil der Papst ein Bischof ist und durch Wahl und Anerkennung (früher Krönung) ins Amt gerufen wird, eine Bischofskirche. Daher ist die zweite Instanz verbindlicher Lehre das Bischofskollegium. Die Spannung liegt aber nun darin, und sie muss bis heute als unge löst angesehen werden, wie diese verschiedenen Instanzen zueinander stehen: Glaubenssinn aller Glaubenden, Bischofskollegium (d. h. Konzil) und Papst. Dabei haben viele Analysen festgestellt, dass in diesem Dokument unterschiedliche, ja gegensätzliche Vorstellungen nebeneinander gestellt sind. Das mag in einem Text gut gehen, gelebt werden kann das aber wesentlich schwerer. Das Pontifikat Johannes Paul II. ist von dieser Spannung tief geprägt. Ja, ich meine, dass manche Züge seines Pontifikats den Eindruck eines postmodernen Plura-

lismus tragen, der dadurch gekennzeichnet werden kann, dass ganz unterschiedliche Gesichter nebeneinander stehen: Die vielen Gesichter dieses Pontifikats haben etwas zu tun mit den vielen Facetten des letzten Konzils.

Für ein theologisches Verstehen möchte ich im Folgenden zwei Ebenen unterscheiden. Zunächst stellt sich die Frage, in welcher Weise Johannes Paul II. die Grundaufgabe der Kirche, das Evangelium und die in ihm offenbar werdende Barmherzigkeit und Menschenfreundlichkeit Gottes zu verkünden und zu vergegenwärtigen, versteht und realisiert. Diese Ebene betrifft ein Verstehen seines persönlichen Lebensprofils in der Nachfolge Christi. Diese Ebene könnte in analoger Weise auch auf andere Christen übertragen werden. Insofern der Christ Karol Wojtyła aber als Papst eine eminente Amtsaufgabe ausübt, stellt sich auf der zweiten Ebene die Frage, wie Papst Johannes Paul II. seine Amtsaufgabe ausübt und wie er die oben skizzierte Problematik oder Spannung seines Amtes lebt und weiterentwickelt.

Beide Ebenen gewinnen ihr besonderes Profil, wenn der Zeitpunkt bedacht wird, in dem dieses Christenleben in die besondere Nachfolge Christi gerufen worden ist. Ohne die Dramaturgie der Zeit ist ein Verstehen eines christlichen Lebens unmöglich. Die theologische Gegenwartsinterpretation heute hängt aber davon ab, wie das Zweite Vatikanische Konzil interpretiert wird.² Mit diesem Konzil hat die Kirche ihren ersten amtlichen Selbstvollzug als Weltkirche gesetzt, zwar noch tastend und anfänglich, aber unwiderruflich. Sie ist damit aus jenem Zustand getreten, in dem eine europäische Mission europäisches Christentum über die ganze Welt verbreitet hat.³ In dieser Weltkirche gewinnen die unterschiedlichen Kulturen und Traditionen eine neue und eigenständige Bedeutung. Dies zeigt sich z. B. an der Liturgie und in der Entwicklung kontextueller Theologien. Andererseits muss die Kirche im Bewusstsein wachsen, Verantwortung für die gesamte Menschheit zu tragen. Diese Verantwortung darf dabei nicht abhängig werden von der faktischen Zahl ihrer Mitglieder, sondern ist als unmittelbare Konsequenz ihrer zentralen Botschaft vom Heil der Welt zu verstehen.

Mit diesem Schritt zur Weltkirche aber hat die Kirche, wie Karl Rahner 1979 zu Beginn des Pontifikats von Johannes Paul II. darlegt, die dritte kirchengeschichtliche Epoche eröffnet, in der nicht ein bestimmter Kulturkreis, sondern die ganze Welt von vornherein der Lebensraum der Kirche ist. Karl Rahner meinte noch, dass für diese Epoche ein Pluralismus von Liturgien und Recht

² Die folgende Interpretation verdankt sich wesentlich: Rahner, K., Theologische Grundinterpretation des II. Vatikanischen Konzils, in: ders., Schriften zur Theologie. Bd. XIV. In Sorge um die Kirche. Zürich-Einsiedeln-Köln 1980, 287-302.

³ Rahner bezeichnet damit die zweite kirchengeschichtliche Epoche. Als erste sieht er die kurze Zeit der ungetrennten Verbindung von Juden und Christen an.

sowie Theologien und Verkündigungen, die sich um die zentrale Substanz der Offenbarung bemühen müssten, kennzeichnend wäre. Für unsere Fragestellung ist die Kennzeichnung der Zeit als Beginn der dritten kirchengeschichtlichen Epoche von Bedeutung. Auf diesem Hintergrund ist die folgende Annäherung an ein Verständnis des gegenwärtigen Papstes zu verstehen. Johannes XXIII., der am 3. September 2000 selig gesprochen worden ist, hat diese Epoche eröffnet. Papst Paul VI., dessen Persönlichkeit und Amtsausübung meine tiefe Zuneigung gilt, hat die Öffnung des Konzils durchgeführt und zu Ende gebracht. Er musste die harten Kämpfe der nachkonziliaren Zeit auf eine Weise durchtragen, die ihm als Martyrium vorgekommen ist. Er war sich der Last des Amtes vielleicht auch aufgrund seiner persönlichen Voraussetzungen drückend bewusst. Er schaffte die traditionellen Machtinsignien des Papsttums ab, vor allem die Tiara. Er beschnitt die höfischen Laudationes im „Osservatore Romano“, er versuchte in akribischer Arbeit Amt und Kurie zu reformieren. Er hatte die ersten programmatischen Reisen unternommen: nach Palästina, nach Indien, zur UNO. Und vielleicht war seine Veränderungsbereitschaft deshalb auch von einer Tragik umschattet, weil die Theologie in ihrem Eifer nicht die Stunde des Wartens und Reifens kommen lassen wollte. Paul VI. ist schließlich als erster Papst in einem einfachen Fichtensarg beigesetzt worden, ohne Sarkophag. Noch die Trauerzeremonie erweist ihn als Christen, dem das Amt Zumutung nie Sehnsucht war. Auf dem Hintergrund dieser beiden Päpste⁴ sehe ich das Pontifikat Johannes Paul II. Es ist die fulminante Eröffnung der dritten kirchengeschichtlichen Epoche. Fulminant nenne ich es, weil ich meine, dass nicht nur die Möglichkeiten eines Papstes in der globalisierten Medien- und Informationsgesellschaft, sondern auch die Möglichkeiten und Aufgaben seines Amtes – von der Lehr- bis zur Leitungsaufgabe – von ihm in extensiver Weise genutzt worden sind, so dass der Eindruck entsteht, dass er die Möglichkeiten seines Amtes in der neuen kirchengeschichtlichen Epoche bis zum Zerreißen erprobte. Neben diesen vielleicht eher formalen Bestimmungen setzte aber Johannes Paul II. in der Überlieferungsgeschichte des Glaubens Akzente, die ihn als eine wahrhaft epochale Gestalt des Papsttums erweisen.

Verschwimmt hinter einer solchen Grundperspektive die geschichtliche Person ins Unfassbare? Nein, sie wird vielmehr in besonderer Weise deutlich. Dies möchte ich im Folgenden zu beschreiben versuchen.

⁴ Das Pontifikat von Johannes Paul I. (1978) war zu kurz, um hier gewürdigt werden zu können. Es dient bis heute je nach Herkunft als Spiegel der eigenen Projektionen.

3. *Bilder und Widersprüche: das Rätsel Johannes Paul II.*

Wer ist dieser Papst, bei dessen Wahl die Römer erstaunt auf dem Petersplatz fragten: Karol, qui? Das Urteil könnte nicht widersprüchlicher sein. Ist er ein Mystiker, geschult an Johannes vom Kreuz, der in allem Trubel vor einem Gnadenbild oder vor einem Grab, wie in eine andere Welt versetzt, kniet? Dabei kommt der Einheit mit dem Kreuz, das er in das nächtliche Kolosseum trägt, oder das er an seinem Bischofsstab sich selbst vor Augen hält, symbolische Bedeutung zu. Oder ist er ein genialer Politiker, der die Möglichkeiten des Fernsehzeitalters zu nutzen vermag, und dessen Bedeutung für den polnischen Aufbruch in die Demokratie, und damit auch für die Wandlung in Europa seit 1980 unumstritten ist? Ist er ein zu frommer Papst, der vor allem seit dem Attentat am 13. Mai 1981 sich in besonderer Weise von der Vorsehung in Dienst genommen sieht, wie er es jüngst bei der Veröffentlichung des „dritten Geheimnisses von Fatima“ noch einmal bekannte? Aber gibt es nicht auch den Philosophen, der mit seiner Enzyklika „Fides et ratio“ (1998) die ganze Kirche für (sein?) das philosophische Denken in die Pflicht nahm? Seit die Medien seine Gebrechlichkeit in jedem Wohnzimmer vorführen, fragen sie, ohne auch nur ein Wort zu verlieren, nach seiner Amtsfähigkeit. Wenn man aber das Programm des Heiligen Jahres 2000 anschaut, fragt man sich erstaunt, wie ein sichtlich gebrechlicher 80jähriger ein Programm durchhält, das einen Jüngeren ruinieren könnte.

Aber auch die Urteile auf der strukturellen Ebene sind nicht weniger gegensätzlich. Hier scheint jemand ins Mittelalter zurück zu wollen, aber dann wohl mit Internet, interkontinentalem Reiseprogramm und medialer Globalisierung. Wie steht es um die einmal wieder abgeschriebene Institution Kirche, wenn bei jedem Weltjugendtreffen, das natürlich in unserer „liberalen“ Presse verschwiegen wird, stets Millionen zu einem fröhlichen Event des Glaubens herbeiströmen? Ist dieser Papst ein Theologenschreck, der die Öffnungen des Konzils zurücknehmen will? Aber hat er nicht in seinen Beziehungen zu den Weltreligionen, vor allem und in erster Linie in der Neubestimmung des Verhältnisses zum Judentum, Meilensteine der Kirchengeschichte gesetzt, deren Bedeutung noch kaum bewusst geworden sind? Und ist nicht am 31. Oktober 1999, unter seinem Pontifikat, die erste gemeinsame Erklärung zwischen der römisch-katholischen Kirche und der lutherischen Kirche feierlich unterzeichnet worden? Und wie sollen wir die Unfehlbarkeit von Kirche und Papst verstehen, wenn dieser Papst als erster in der Geschichte in einem verbindlichen liturgischen Vollzug die Reinigung des Gewissens aller Katholiken einfordert und angesichts der Sündengeschichte der Kirche ein öffentliches Bekenntnis der Schuld, auch der Amtsinhaber und aus strukturellem Versagen heraus, vollzieht? Hat er nicht auch den Prozess gegen Galilei neu aufgenommen und revi-

diert? Welcher Wissenschaftler folgte nicht einer Einladung zu den Sommergesprächen nach Castel Gandolfo? Und noch immer gilt eine Audienz beim Heiligen Stuhl für einen Politiker, welcher weltanschaulichen Herkunft auch immer, als besonderes Ereignis. Und wie kann man ihn als „Anti-Kommunisten“ bezeichnen, wenn wir hören, wie er nach seinem Besuch in Kuba als letzter Kritiker der Weltmacht USA die Bedeutung des Sozialismus in Erinnerung ruft und vor einer unumschränkten Herrschaft des Kapitalismus und des wertfreien Liberalismus warnt?

Wie auch immer wir seine Person betrachten, welche Urteile wir auch immer vernehmen: Kontrast prägt diese Person. Streng nach innen – variabel, ja großherzig nach außen; Unfehlbarkeitsverschärfung und Schuldbekennnis; Absolutheitsanspruch und grenzenlose Dialogfähigkeit: Kollegialität und Eigenentscheidung; Kritik am Marxismus und Warnung davor, seine Lehren zu vergessen; Zensor der Befreiungstheologie und radikaler Kritiker des neoliberalen Kapitalismus als einer Kultur des Todes! Wir könnten noch lange damit fortfahren und es würde sich nur noch deutlicher unsere Eingangsfrage aufdrängen. Wie ist er zu verstehen? Unvereinbarkeit? Ausblendung? Feindbild, Sündenbock, Heiliger oder gar „Gott auf Erden“?

Angesichts seiner Ernennung zum Mann des Jahres durch das Time-Magazin (1994), das nicht im Rufe steht, katholisch unterwandert zu sein, werden unsere innerkirchlichen Perspektiven gewiss nicht hinreichen. Dabei können die innerkirchlichen Kritikpunkte auf folgende eingegrenzt werden: seine Form der Bischofsernennungen, die Aussagen zur Sexualmoral, seine inflexible Haltung zu allen Fragen des Priestertums und des Amtes von der Laisierung über den Zölibat bis zum Frauenpriestertum und seine strenge Haltung in Fragen der Familienmoral, insbesondere bei dem Problem der Abtreibung.

4. Biographische und ekklesiologische Besinnung

Wenn wir uns unter diesen Voraussetzungen ein Bild zu machen versuchen, dann müssen wir bereit sein, Biographie und Amtstheologie zu verbinden. Dies scheint mir eine hilfreiche Annäherung zu ermöglichen. Kaum ein Papst ist wie Johannes Paul II. aus den entscheidenden Erfahrungen seines Lebens heraus zu verstehen. Diese seine bestimmenden Erfahrungen, sowohl individuelle als auch kollektive Erfahrungen, prägen ihn auch in seinem Amte. Einige dieser persönlichen und kollektiven Erfahrungen möchte ich auf ihre Bedeutung hin auslegen.

4.1 *Prägende Erfahrung in der Biographie von Karol Wojtyła*

Das Leben Karol Wojtylas (geb. 18. Mai 1920), das einen völlig unwahrscheinlichen Verlauf nahm, ist mit der dunkelsten Seite der polnischen Geschichte verbunden. Aus dieser seiner polnischen Geschichte ist es für ihn kaum möglich, die Errungenschaften des Westens ohne Vorbehalt zu würdigen. Wir loben die Liberalität und andere Errungenschaften der Aufklärung und halten deshalb den bekannten Ausspruch des Preußenkönigs Friedrichs des Großen in Ehren, wonach jeder nach seiner Façon selig werden könne? Einem Polen müssen solche Aussagen wohl ziemlich unglaubwürdig vorkommen, denn der gleiche König hatte kein Problem sich pragmatisch mit anderen Mächten zu verbinden, um Polen zu dezimieren; und seine Nachfolger ließen das Land schließlich von der Landkarte verschwinden. Was Adorno und Horkheimer später „Dialektik der Aufklärung“ nannten, ist in der polnischen Geschichte tief eingeschrieben. Denn mit der Auflösung Polens wurde eine staatliche Ordnung zerstört, in der zum ersten Mal die Gewissensfreiheit Verfassungsrang hatte. Jeder nach seiner Façon? Aber wohl unter preußischem Regiment! Und haben sich nicht die Erzdiktatoren im August 1939 über die erneute Teilung Polens sogar zugeprostet? Wie lassen sich aber unter diesen realen Bedingungen der Geschichte die Ideale von Gewissensfreiheit und Menschenrechten verwirklichen?

Aber auch einer bestimmten Kirchenpolitik muss ein Pole mit Distanz begegnen, wenn er sich daran erinnert, dass Gregor XVI. seine Enzyklika „Mirari Vos“, in der alle demokratischen Rechte verworfen wurden, vom Zar gegen das aufständische Polen verlangt worden ist. Soll die Kirche im Gefolge von Metternich staatliche Ordnung garantieren? War Polen in den entscheidenden Stunden seiner Geschichte nicht stets ganz auf sich allein gestellt? Wer den unermüdlichen Einsatz von Johannes Paul II. für Menschenrechte und Demokratie, und vor allem sein Engagement in Polen seit 1980 nicht einzuordnen weiß, möge sich daran erinnern.⁵ Unter diesen Voraussetzungen hat die katholische Kirche in Polen die Identität der Nation gewahrt. Und jedes Kind, also auch der kleine Karol, kannte das Gedicht des polnischen Dichters Juliusz Slowacki auswendig, in dem er 1848 vom Mont Blanc aus Europa ansah und einen slawischen Papst ankündigte, der als Bruder des Volkes den Kampf mit Ungerechtigkeit und Unterdrückung aufnimmt und segensreich für alle besteht.

⁵ Typisch für eine politische Analyse der damaligen Situation, ohne die Bedeutung des Papstes oder der katholischen Kirche in den Blick zu nehmen, ist: Pelinka, A., Jaruzelski oder die Politik des kleineren Übels. Zur Vereinbarkeit von Demokratie und leadership. Frankfurt/M. 1996. Zwar hat diese Untersuchung eine demokratiepolitische Absicht, aber es stellt sich gerade deshalb die Frage, wie eine Demokratie ohne die entscheidenden gesellschaftlichen Kräfte überhaupt verstanden werden soll.

Die unmittelbare Lebensgeschichte bringt Karol Wojtyła mit den Abgründen totalitärer und faschistischer Herrschaft in Europa in Berührung. Die Mutter verliert er als Kind, eine Schwester bei der Geburt und den Bruder, der Arzt war, 1938 durch eine Infektion. Und als er 1941 nach Hause zurückkehrte, fand er seinen Vater tot in der Wohnung. Inmitten des Schreckens der deutschen Besatzung steht er alleine da. Seine bisweilen sehr idealistische Beschwörung der Bedeutung der Familie mag vielleicht auch dadurch geprägt sein, dass seine Familie sehr früh vom Tod zerstört wurde.⁶

Er erinnert sich sehr genau, wie die Professoren seiner Universität verhaftet und ins KZ gebracht wurden. Die Seele des polnischen Volkes sollte zerstört, ihre intellektuellen Möglichkeiten ausradiert werden. Der Beginn seines Erwachsenenalters fällt zusammen mit Katyn und der Errichtung von Auschwitz. Während er in einem Steinbruch Zwangsarbeit leistete, fand er zum Theater, zur Literatur, zur intellektuellen Bildung; und die erhaltenen Gedichte bezeugen eine erste Liebe. Auf einem solchen Hintergrund muss das Opfer und das Kreuz eine konstitutive Bedeutung für die Wahrung elementarer Menschenrechte in einer Situation bekommen. Unter solchen Voraussetzungen, die alles andere als religiös vorteilhaft beschrieben werden können⁷, entschied er sich für das Priestertum, das deswegen auch nicht mit Macht und Einfluss in Zusammenhang gebracht werden konnte. Im Gegenteil: Die geheime Ausbildung im Seminar in der Residenz von Kardinal Sapieha stand unter Strafe. Einige seiner Freunde wurden von der Gestapo verhaftet und erschossen.⁸ Ohne diese Prägung ist seine

⁶ Seine Enzyklika „Familiaris Consortio“ könnte deswegen auch als Schreiben der Sehnsucht verstanden werden.

⁷ Ein Zeitzeuge, Wladyslaw Cieluch, berichtet: „Während der Nachtschicht kniete er mitten in der Halle nieder, um zu beten. Manche warfen ihm, während er betete, Scheuerlappen ins Gesicht, um ihn abzulenken“ (zitiert nach: Arias, Das Rätsel Wojtyła, 29).

⁸ Die Situation im okkupierten Polen beschreibt Malinski, der mit Johannes Paul II. seit 1940 befreundet ist, mit bewegenden Worten: „Wenn ich damals, während der furchtbaren Okkupationsjahre, morgens das Haus verließ, um in die Schule zu gehen, und meine Schwestern und mein Vater zur Arbeit eilten, dann wussten wir nie, ob wir uns beim Abendessen wiedersehen würden. ... Jeder Tag hätte unser letzter sein können. Das Aufgreifen der Menschen auf der Straße, der Abtransport in ein KZ, zur Zwangsarbeit nach Deutschland oder gänzlich ins Ungewisse und auch die Erschießungen auf offener Straße und das Verprügeltwerden von SS-Leuten, all das gehörte einfach zur Tagesordnung. ... Die ganze Stadt war von Furcht erfüllt, überall hatte man das Gefühl der Bedrohung“ (Malinski, Johannes Paul II., 39). Johannes Paul II. berichtet davon in: Geschenk und Geheimnis (23-28). Sehr zurückhaltend beschreibt er die Gefahr hier: „Das konnte jeden Augenblick sowohl für die Oberen wie für die Seminaristen strenge Repressionen von seiten der deutschen Behörden auslösen“ (ebd., 23). Er beschreibt die Situation als apokalyptisch und bezieht sich dabei auf die Situation des Krieges: „Ich habe darauf hingewiesen, um zu unterstreichen, daß mein Priestertum bereits bei seinem Entstehen einbezogen war in das große Opfer so vieler Männer und Frauen meiner Generation. Mir hat die Vorsehung

Amtstheologie kaum nachvollziehbar. Zu dieser Identitätswahrung inmitten der von Menschen bereiteten Hölle gehört wesentlich die traditionelle polnische Marienfrömmigkeit, die im Leben des Papstes persönlich-biographische Wurzeln findet. Während der kommunistischen Herrschaft wurden z. B. die Wallfahrten von Warschau nach Tschenstochau zu einer nationalen Demonstration, die auch bei den ersten Papstbesuchen in Polen nach der Wahl wieder aufgegriffen worden sind.

Eine letzte, entscheidende Erfahrung ist aus dieser Zeit zu erwähnen. Aus seiner Schulzeit in Wadowice hatte er jüdische Freunde. Nichts hat ihn tiefer getroffen und wiederum motiviert als die Erfahrung der Vernichtung des polnischen Judentums. „Das war somit auch meine persönliche Erfahrung, eine Erfahrung, die ich heute noch in mir trage. Auschwitz, das vermutlich aussagekräftigste Symbol für den Holocaust des jüdischen Volkes, zeigt, wie weit ein auf Rassenhaß und Herrschsucht gründendes System gelangen kann. Auschwitz hört nicht auf, ein Mahnmal zu sein, auch in unseren Tagen nicht! Es erinnert daran, dass Antisemitismus eine große Sünde an der Menschheit ist; dass jeder Rassenhass unweigerlich zur Unterdrückung der menschlichen Würde führt. ... Auf dem Stuhl Petri bewahre ich somit in meiner Seele das weiter, was sehr tief in meinem Leben verwurzelt ist.“⁹ Die persönliche Glaubwürdigkeit und Redlichkeit haben ihm seine Schulfreunde in bewegender Weise noch während seiner Reise nach Israel im Frühjahr 2000 bekundet. Von welchem Papst kann dies bezeugt werden? Deshalb hat er von der Anerkennung des Staates Israels bis zu seiner Reise nach Yad Vashem und an die Klagemauer epochale Schritte zu einer Neubestimmung des Verhältnisses zum Judentum gesetzt. Nur aus dieser Erfahrung ist zu verstehen, dass er dabei immer das richtige Wort und die angemessene Geste fand. Geradezu instinktsicher ist er dieser Sendung treu geblieben. Dass er dabei auch den Dialog mit dem Islam einbezog und die Palästinenser nicht ausklammerte, gehört zur Grundbestimmung seiner Amtsauffassung, die wohl nur mit den berühmten Worten von „Lumen Gentium“ ausgedrückt werden können: „Die Kirche ist ja in Christus gleichsam das Sakrament,

die schwersten Erfahrungen erspart; um so größer ist daher mein Gefühl des Respektes, den ich den mir bekannten wie auch den viel zahlreicheren mit unbekanntem Personen, ohne Unterschied der Nation und Sprache, schulde, die durch ihr Opfer auf dem großen Altar der Geschichte dazu beigetragen haben, daß ich meine Berufung zum Priestertum verwirklichen konnte. In gewisser Weise waren sie es, die mich auf diesen Weg geführt haben, indem sie mir in der Dimension des Opfers die tiefste und wesentliche Wahrheit des Priestertums Christi verdeutlichten“ (ebd., 45f).

⁹ Johannes Paul II., Die Schwelle der Hoffnung, 124f; 126. Eindringlich schildert die lebenslange Freundschaft zwischen Karol Wojtyła und Jerzy Kluger: O'Brien, Der unbekannt Papst.

das heißt Zeichen und Werkzeug für die innigste Vereinigung mit Gott wie für die Einheit der ganzen Menschheit“ (1).

Mit diesen Erfahrungen studierte er Moralphilosophie und die Tradition der Mystik in Rom. Musste nicht das Opfer und das Kreuz auf dem Hintergrund seiner Lebensgeschichte eine zentrale Bedeutung bekommen? Kann eine liberale Begründung der Menschenrechte aus dem Geiste der westeuropäischen Aufklärung vor dieser persönlichen und nationalen Geschichte bestehen?¹⁰ Einer solchen Begründung, die den Extremsituationen des Jahrhunderts nicht standhielt, hält er strukturell die Bedeutung der Märtyrer entgegen, die der Gewalt der Diktatur eine andere Wahrheit mit höchster Glaubwürdigkeit entgegen hielten.¹¹

Nach seinen Studien in Rom kehrt er zurück in das von Stalin in Verwahrung genommene Polen. Unter der Leitung von Primas Kardinal Wyszynski lernt er, wie unter den Voraussetzungen des totalitären Sozialismus Glaube und nationale Identität durchgehalten und bezeugt werden können. Zunächst wird er Professor für Philosophie an der Universität Lublin (1953), dann bald Weihbischof (1958) und schließlich Erzbischof (1964) und Kardinal (1967) von Krakau; mit 47 Jahren der jüngste Kardinal; und zwar in der Stadt, in der Kopernikus lange lehrte. Mit der Durchführung und Umsetzung des Konzils ist er in unmittelbarer Weise verbunden ist. Er war der einzige Bischof, der für diese Aufgabe eine Diözesansynode durchführte, die er erst als Papst abschloss. Ein bevorzugtes Interesse bringt er der Pastoralkonstitution „Gaudium et Spes“ entgegen, die jenes Konzilsdokument darstellt, das er als Papst wohl am häufigsten zitiert. Als er dann am 16. Oktober 1978 zum Papst gewählt wurde, war das Erstaunen groß. Und bis heute ist die Frage, die bereits damals auf dem Petersplatz gestellt wurde, nicht verstummt: Wer ist dieser Papst?

4.2 Das unmögliche Amt und die völlig unwahrscheinliche Biographie: Die Einheit von persönlichem Charisma und institutionellem Amt bei Johannes Paul II. als Verstehensvoraussetzung

Wir versuchen nun aus den tragenden biographischen Erfahrungen, die wir kurz skizzierten, diesen Papst zu verstehen, der in eminenter Weise im Bewusstsein einer besonderen Sendung heraus handelt. Daraus folgt unsere erste Verstehensperspektive: Das Amt scheint immer wieder vom Bewusstsein und der Dynamik

¹⁰ Mit vergleichbarer Problemvoraussetzung: Niewiadomski, J., Herbergsuche. Auf dem Weg zu einer christlichen Identität in der modernen Kultur. Beiträge zur mimetischen Theorie 7. Thaur – Münster 1999 (Menschenrechte versus Gnadenerfahrung, 115-132).

¹¹ So zuletzt in: *Incarnationis Mysterium* 13.

des persönlichen Charismas aufgesogen zu werden. Amt und Person werden eins, wobei bei vielen der Eindruck entstehen kann, dass er der Inbegriff des Papsttums sei. Die zweite Perspektive wird bereits in seiner ersten Enzyklika „Redemptor hominis“ (1) angesprochen. Er sieht es als seine Sendung schon zu Beginn an, die Kirche ins dritte Jahrtausend zu führen. Daher kann er auch ausdrücklich festhalten: „In der Tat wird die Vorbereitung auf das Jahr 2000 gleichsam zu einem hermeneutischen Schlüssel dieses Pontifikats.“¹² Dabei ist es auch ihm bewusst, dass dieses kommende Jahrtausend die Kirche als Minderheit erleben wird. Wie kann aber eine Minderheit das Evangelium vom Heil der ganzen Welt verkünden und bezeugen?¹³ Diesem Anliegen gilt das Wort, mit dem er von der Loggia aus sein Pontifikat eröffnete: Fürchtet Euch nicht! Für diese Aufgabe verlangt er eine radikale Besinnung und eine permanente Bewegung.

Seine Einheit von Amt und Charisma, als persönliche Sendung in der bestimmten Erfahrungen des eigenen Lebens, sollte nicht völlig überraschend wirken. Das Papsttum stellt in seinen Vertretern eine Verdichtung des Menschlichen dar, weil Heiligkeit und Liederlichkeit, Versagen und Standfestigkeit, Mittelmäßigkeit und Größe, einfach des Menschliche und Allzumenschliche in ihm zu finden ist. Jeder Papst hat seine Grenze; und besonders bei einer epochalen Gestalt wie Johannes Paul II. treten seine Schwächen und Defizite markant hervor. Wir möchten daher unseren Verstehensversuch damit abschließen, indem wir seine Gegenwartsdiagnose und Amtsbestimmung auf dem Hintergrund jener Koordinaten zu verstehen versuchen, die wir eingangs genannt haben.

Seine Analyse der Gegenwart ist von den totalitären Erfahrungen der Vernichtung alles Humanen geprägt. Davon nimmt er in jüngster Vergangenheit auch den liberalen Kapitalismus nicht aus, sondern sieht in ihm den Drang zu einer Kultur des Todes. Die durch Wissenschaft und Technik forcierte radikale Veränderung der Menschheitsgeschichte stelle alle Werte in Frage, besonders die Humanität selbst. Dazu kommt, dass angesichts der Wahrheit der Offenbarung im Umgang mit der relativistisch-pluralistischen Welt nicht nur Dialog, sondern auch Widerspruch gefordert ist. Die paulinische und johanneische Theologie der Welt ist so weit von seinen Diagnosen nicht entfernt. Johannes Paul II. handelt im Bewusstsein der radikalen Widersprüchlichkeit der jüngeren Geschichte: zwischen Menschenrechten und Massenvernichtung; Wissenschaft und Humanität; Überfluss und Elend. Er handelt im Bewusstsein der Sündenge-

¹² Tertio Millenio 23.

¹³ Besonders in seinem persönlichen Interviewbuch „Die Schwelle der Hoffnung“ kommt jener Heilsuniversalismus zum Tragen, den das letzte Konzil als Hintergrund immer vor Augen hatte.

schichte der Kirche und der Schwäche verschiedener kirchlicher Formen in diesem Jahrhundert.

In dieser Situation sieht er es als seine Aufgabe, das Evangelium und die unverzichtbare Bedeutung humaner Grundsätze wie Menschenrechte und Würde der Person wechselseitig einzufordern. Für ihn sind, theologisch gesprochen, Christologie und Anthropologie eine Einheit: Der Mensch ist der Weg der Kirche (Redemptor Hominis 14). Dies widerspricht nicht seiner christologischen Mitte, die einer fast lutherisch anmutenden Kreuzestheologie auch in der katholischen Kirche Raum zu geben vermag. Seine größte Sorge dürfte wohl darin liegen, dass die Kirche die ihr anvertraute Wahrheit profillos vergeudet und nicht zum Wohle aller Menschen, auch mit dem persönlichen Mut zu grundsätzlicher Opposition, einsetzt.¹⁴ Tatsächlich sieht dieser Papst von vornherein die Welt als seine pastorale Hirtenaufgabe an. Für diese Aufgabe mobilisiert er nicht nur die klassischen Möglichkeiten seines Amtes, sondern schöpft die modernen Möglichkeiten der Medien souverän aus.¹⁵ Allein die literarische Produktion dieses Pontifikats ist kaum zu bewältigen, wie dann die verschiedenen Aspekte seiner Medienpräsenz, die auch neue Träger wie CDs und Internet apostolisch einsetzt?

Hat der jetzige Papst in seiner Amtsführung das Konzil verraten, wie manche Kritiker behaupten?¹⁶ In der persönlichen Überzeugung des Papstes ist davon nichts festzustellen. Die Aufgabenbestimmung von „Gaudium et Spes“ hat er entschieden umgesetzt.¹⁷ Er ist sicherlich der stärkste Mediator der Menschen-

¹⁴ Dies ist ein Aspekt in der Auseinandersetzung über die Frage nach dem Verbleib der katholischen Kirche in der Schwangerenberatung in Deutschland.

¹⁵ Die übliche Kritik am gegenwärtigen Zentralismus aus Rom, dem die Bedeutung der Ortskirchen entgegengesetzt wird, hat darin sein Defizit, dass diese Entgegensetzung wie das Konzil die Bedeutung der transformierenden Globalisierungskräfte ausblendet. Das Konzilsdokument über die sozialen Kommunikationsmittel kann ohne Vorbehalt als mangelhaft bezeichnet werden. Wie aber den Globalisierungskräfte Technik, Medien, Wissenschaft und Markt Gegenpole entgegengesetzt werden könnten, ist für mich die Schlüsselfrage zum Verständnis der politischen Bedeutung dieses Pontifikats. Die Theologie betrachtet das Papstamt derzeit doch wohl zu sehr kirchenintern und nicht in seiner politischen Bedeutung.

¹⁶ Besonders Hans Küng wird nicht müde, diese These zu vertreten (siehe: *Katholische Kirche – wohnin? Wider den Verrat am Konzil*. Hg. Norbert Greinacher u. Hans Küng. München – Zürich 1986. Der Beitrag von Hans Kühner (Die ungelöste Frage: Vatikan – Judentum – Israel 334-352) meint von einem zwiespältigen Johannes Paul II. (352) sprechen zu können. Dabei verzichtet der Aufsatz auf jegliche biographische Orientierung, die für ein solches Urteil doch wohl eine Mindestvoraussetzung darstellen müsste.

¹⁷ Dabei ist zu beachten, dass *Gaudium et Spes* aus dem Kontext der französischen Kirche eine klare Aufgabenteilung zwischen Klerus und Laien voraussetzt. Für Karol Wojtyła war strukturell bedeutsam, dass die in der Kirche gewahrte Wahrheit durch *Gaudium et Spes* in neuer Weise der Welt zu vermitteln ist. Eine Hermeneutik wechselseitiger Bereicherung von Welt und

rechte in der globalisierten Welt, der nicht ohne politische Wirkung geblieben ist. Seine Präsenz bei Randgruppen allein verschafft diesen Öffentlichkeit und damit erste Ansätze gesellschaftlicher Anerkennung. Auch auf dem Felde des interreligiösen Dialogs hat er nicht nur die Vorgaben des Konzils umgesetzt, sondern auf seinen Reisen und mit seiner Initiative für das Friedensgebet in Assisi (1986) entscheidend erweitert. Diese Impulse hat die Theologie noch kaum eingeholt.

Hat er dann innerkirchlich das Rad der Zeit zurückgedreht? Diese Frage ist nur dann angemessen zu beantworten, wenn das Konzil nicht allein als Durchgangsstadium („Ereignis des Konzils“), sondern auch in seiner normativen („präskriptiven“) Funktion und in seinen Grenzen gesehen wird. Die genannten innerkirchlichen Kritikpunkte wurden, wenn wir die Texte des Konzils lesen, vom Konzil gerade nicht entschieden, sondern entweder verschoben oder noch gar nicht behandelt. Hier schreibt Johannes Paul II. mit allen ihm zur Verfügung stehenden Mitteln die Situation einfach fest; bei der Frage des Frauenpriestertums sogar mit einem Diskussionsverbot. Sowohl die Frage nach den Laien, die das Konzil wohl nicht als Gemeindeleiter vor Augen hatte, als auch die Fragen des Zölibats, der Bischofsernennungen oder des Frauenpriestertums werden von ihm nicht als Aufgabe der Erneuerung und Fortführung ausgelegt, sondern, auch das ist eine mögliche Treue zum Konzil, auf jenem Stand festzuhalten versucht, der am Ende des Konzils galt. Deshalb kann man nicht sagen, dass er das Konzil verraten habe. Aber es stellt sich, wie Jan Ross¹⁸ jüngst meinte, doch die Frage, ob in seinem Bewegungspontifikat nicht die Kirche als Institution, insbesondere deren strukturelle Weiterentwicklung, vernachlässigt worden ist. Seine besondere Betonung der Pilgerschaft sowie die Bevorzugung der Movimenti und die schon genannte paulinische Dynamik, die Grenzen der Erde zu erreichen, mögen diesen Trend verstärken. Vielleicht ist Johannes Paul II. einer der wenigen Nachfolger Petri mit eminent paulinischem Profil.¹⁹

Kirche ist bei ihm nicht ausgeschlossen, bezieht sich aber auf die offenen Fragen. Allein Elmar Klinger hat eine wirkliche theologische Interpretation der Pastoralkonstitution vorgelegt, in dem er ausgehend von der Intention Johannes XXIII., unter Berücksichtigung der programmatischen Vorschläge von Kardinal Suenens und seines theologischen Inspirators Chenu eine Neuordnung von Dogma und Pastoral in der Weise vorschlägt, als für ihn *Gaudium et Spes* der hermeneutische Schlüssel für die Kirchenkonstitution darstellt. So bemerkenswert dieser Vorschlag ist, so singular muss er auch bislang eingeschätzt werden (Klinger, E., *Armut. Eine Herausforderung Gottes. Der Glaube des Konzils und die Befreiung des Menschen*. Zürich 1990).

¹⁸ Jan Ross, *Der Papst. Johannes Paul II. Drama und Geheimnis*. Berlin 2000.

¹⁹ Siehe: Kardinal Jean-Marie Lustiger, *Nachfolger von Petrus und Nachahmer von Paulus*, in: Johannes Paul II.: *:Zeuge des Evangeliums*, 42-53. Deswegen kann man den Eindruck gewinnen, dass die Sorge für die Institution, also für Kontinuität und Einheit, bisweilen von der Glaubenskongregation übernommen werden muss.

Damit ist ein eminent theologisches Problem für eine Weltkirche in der Situation der Globalisierung wohl nur angezeigt, aber noch ungenügend bewusst geworden. Wie lassen sich kontextuelle Auslegungen des Evangeliums und das entsprechende pastorale Handeln mit der weltkirchlichen Identität gemeinsam verbindlicher Prinzipien in Glauben und Handeln miteinander aussöhnen. Diese Aufgabe kann mit den Mitteln des 19. Jahrhunderts wie Diskussionsabbruch oder Treueid nicht mehr gelöst werden. Mehr als eine Interimslösung kann damit nicht erzielt werden. Auch der beliebte hermeneutische Gegensatz zwischen Ortskirche und römischem Zentralismus verdeckt mehr die Aufgabe, als er sie löst. Eine Weltkirche wird auch eine verbindliche Identität in Lehre und Leben entwickeln müssen.²⁰ Diese Aufgabe wird nicht mehr länger aufgeschoben werden können. Denn es bleibt immer die Frage: Was kommt nach dem Event? Oder: Wer trägt die Bewegungen?²¹

5. *Amt und persönliche Sendung: ein Resümee*

Wenn auch mit großem Vorbehalt und im Bewusstsein der offenen Horizonte der Geschichte, die Gott allein zu vollenden hat, sei unser Versuch nun zusammengefasst, das derzeitige Pontifikat theologisch zu verstehen. Johannes Paul II. entfaltet nicht nur ansatzweise, sondern wie im exzessivem Vorgriff die möglichen Handlungsweisen kommender Päpste im Zeitalter globalisierter Medien und Kommunikationsmittel. In dieser globalisierten Welt, und damit ist er der erste Papst der dritten kirchengeschichtlichen Epoche, definiert er unter verschiedener Rücksicht die Aufgaben des Papstamtes, deren Eckpfeiler mit folgenden Themen umschrieben werden können: Verkündigung des Evangeliums und Präsenz Christi im Eintreten für die Würde des Menschen und der Menschenrechte, vor allem der Gewissens- und Religionsfreiheit. Damit verbindet sich die Aufgabe, die verdrängten Seiten der Gesellschaft und ihrer Geschichte (auch der Kirche) in Erinnerung zu rufen und den an den Rand gedrängten Gruppen und Minderheiten durch seine Präsenz Öffentlichkeit zu ermöglichen. Deswegen muss das Amt die strukturellen Voraussetzungen und der Amtsträger

²⁰ Dies ist für mich der sachthematische Hintergrund des Streites um die Praxis in der deutschen Schwangerschaftsberatung. Es fällt dabei auf, dass viele Kritiker Roms mit einer Unterscheidung von Pastoral und Dogma argumentierten. Aber gerade diese Unterscheidung ist nach *Gaudium et Spes* nicht mehr möglich. Der Papst hat dieses Erbe des Konzils mit Recht hervorgehoben.

²¹ Hier scheint die Kirche der gegenwärtigen Problematik von Individualität und Institution nicht entkommen zu sein. Vielleicht kann es aber ihre Aufgabe zu sein, ein Modell zu entwickeln, in der Freiheit und Gemeinschaft, Bewegung und Institution miteinander versöhnt werden.

auch den persönlichen Mut zum Widerspruch haben. Die Kirche wird jene Möglichkeiten, die Johannes Paul II. rastlos wie im Zeitraffer vorgelebt und entwickelt je neu prüfen und auf ihre dauerhafte Tauglichkeit hin abklopfen müssen. Seine Nachfolger werden im längeren Atem der Geschichte wieder die Gnade der Langsamkeit entdecken müssen, damit auch die Gesamtkirche nicht außer Atem kommt. Zu viel ist nur aufgeblitzt und konnte nicht einmal ansatzweise rezipiert werden.

Für die katholische Kirche spiegeln sich in seinen scheinbar gegensätzlichen Handlungs- und Lehrweisen die unterschiedlichen Seiten des Zweiten Vatikanischen Konzils wider. Dessen „Widersprüchlichkeit“ ist erst im jetzigen Pontifikat wirklich ins Bewusstsein der Katholiken gedrungen. Im Papst selber wird die Ungleichzeitigkeit des heutigen Katholizismus und die Widersprüchlichkeit des Konzils selbst verdichtet gegenwärtig. Johannes Paul II. will die verschiedenen Ausdrucksformen gleichzeitig, aber die Kirche wird sich auf längere Sicht wohl entscheiden müssen. Als Symptom dieses postmodernen Pluralismus kann die Seligsprechung der beiden Päpste Pius IX. und Johannes XXIII. angesehen werden. Auch wenn das Geschichtsbewusstsein vieler Katholiken in dieser Frage höchst defizient ist, weil Johannes XXIII. ein Konzil ohne jene Kompetenz, die das Erste Vatikanische Konzil dem Papstamt ausdrücklich zugeschrieben hat, niemals hätte einberufen können, bleibt doch die Frage, womit die Kirche als Institution identifiziert werden möchte, wofür sie also einsteht. Und auf unseren Versuch hin konkretisiert, lautet die Frage: Welches Gesicht oder welche Gesichter dieses Pontifex bleiben? Wir können es noch nicht wissen, weil wir noch von der Dramatik dieser vielfältigen Gesichter gebannt werden.

Es erscheint mir jedenfalls ungerecht, Kurie gegen Papst oder den Papst gegen die Bischöfe auszuspielen. Es ist ein Symptom unserer Zeit, die mit gleichem Nachdruck die Menschenrechte hochhält und die industriell-technische Reproduktion des Menschen ermöglicht, die den neuen Individualismus forciert und geradezu ohnmächtig gegenüber den entscheidenden Systemen der Globalisierung wirkt. Entwicklung der Institution würde aber bedeuten, bei aller Pluralität eine erkennbare Identität zu entwickeln und diese auf Kontinuität anzulegen. Das ist der Kirche unter dem Pontifikat Pius IX. gelungen. Der Kirche kann diese Aufgabe im 21. Jahrhundert nicht abgenommen werden. Die damit aufgetragenen, auch schwierigen Entscheidungen wurden vertagt, sogar abgebrochen.²² Sie schwelen aber weiter; als gelöst können sie nicht angesehen werden.

²² Es wäre zu überlegen, ob diese Pluralität nicht auch damit zusammenhängt, dass in Papst Johannes Paul II. und Kardinal Ratzinger noch unmittelbare Teilnehmer am Konzil in entscheidender ekklesiologischer Verantwortung stehen. Die bleibende Rezeption eines Konzils wird aber immer erst in der Generation „danach“ möglich.

Die Weiterentwicklung der institutionellen Grundlage und Profilierung der Kirche steht an.²³ Hier zeigen sich die Grenzen eines charismatischen Pontifikats. Wir spielen noch mit unterschiedlichen Optionen und scheinbar unbegrenzten Möglichkeiten. Dies erachte ich auf lange Sicht gesehen als Illusion.

Epochal erachte ich aber sein Pontifikat aus zwei Gründen. Zum einen hat er die Kirche in der Verkündigung des Evangeliums untrennbar zu einem Einsatz für alle Menschen und zu einem umfassenden Dialog verpflichtet. In dieser Hinsicht lebt er „Gaudium et Spes“. Größer und noch weiter reicht meiner Ansicht nach aber sein durch die persönliche Biographie zweifelsfrei glaubwürdig ausgewiesenes Engagement, mit dem er ein neues Verhältnis zwischen Judentum und Christentum unter Einbeziehung des Islams und mit dem Blick auf alle Religionen begonnen hat. In der Beziehung zum Judentum ist er einzigartig in der langen Geschichte der Päpste. Wenn dieses Erbe weiter wächst und gute Frucht zu bringen vermag, dann war er es, der die tiefe Wunde des Anfangs zu heilen begann. Dies aber ist theologisch von unüberschätzbarer Bedeutung. Aus diesem Grunde fallen für mich einige Fehlgriffe bei Bischofsernennungen und manch juristischer Kurzschluss nicht ins Gewicht. Das gehört zum Allzumenschlichen in diesem geradezu unmöglichen Amt. Auf den beiden genannten Ebenen aber sollte die Kirche seinem Erbe, das die Aufgabe des Konzils weiterführt, treu bleiben.

Literatur

Schriften des Papstes (als Karol Wojtyła oder Johannes Paul II.):

Geschenk und Geheimnis. Zum 50. Jahr meiner Priesterweihe. Graz 1997

„Incarnationis mysterium“. Verkündigungsbulle des Großen Jubiläums des Jahres 2000 vom 29. November 1998 (Verlautbarungen des Apostolischen Stuhls 136)

Redemptor Hominis. Enzyklika vom 4. März 1979 (Verlautbarungen des Apostolischen Stuhls 6)

Die Schwelle der Hoffnung überschreiten. Hg. Vittorio Messori. Hamburg 1994

Tertio Millenio Adveniente. Apostolisches Schreiben zur Vorbereitung auf das Jubeljahr 2000 aus dem Jahre 1994 (Verlautbarungen des Apostolischen Stuhls 119)

Wir fürchten die Wahrheit nicht. Der Papst über die Schuld der Kirche und der Menschen. Graz – Wien – Köln 1997 (mit einem Geleitwort von Nicolino Sarale)

²³ Eines aber ist zu vermerken. Es wird wohl nicht einfach nach unseren Vorstellungen weitergehen. Europa hat auch hier von einer Dominanz Abschied zu nehmen. Wenn wir Mitteleuropäer über das Verhältnis von Autorität und Gehorsam in der Kirche stöhnen, so sollten wir uns einmal überlegen, wie unser spätmoderner Individualismus vielleicht bald schon vor den Augen eines Papstes aus der konfuzianischen Tradition bestehen wird können.

Zitierte Literatur über Johannes Paul II.:

Arias, J., *Das Rätsel Wojtyła. Eine kritische Papst-Biographie.* Bad Sauerbrunn 1991

Malinski, M., *Johannes Paul II. Sein Leben von einem Freund erzählt.* Freiburg-Basel-Wien: Herder ³1979; ders., *Wer ist Karol Wojtyła? Auskünfte eines Freundes über Johannes Paul II.* München: Kösel 1998

O'Brien, D., *Der unbekannte Papst. Karol Wojtyła und Jerzy Kluger – die Geschichte ihrer lebenslangen Freundschaft, die das Verhältnis zwischen Katholiken und Juden veränderte.* Bergisch Gladbach 1999

Johannes Paul II. – Zeuge des Evangeliums. Perspektiven des Papstes an der Schwelle des dritten Jahrtausends. Hg. Stephan Otto Horn – Alexander Riebel. Würzburg 1999

Ansonsten kann verwiesen werden auf:

Accattoli, L., *Wenn der Papst um Vergebung bittet. Alle „mea culpa“ Johannes Pauls II. an der Wende zum dritten Jahrtausend.* Innsbruck – Wien 1999

Fischer, H.-J., *Betrachtungen zum Pontifikat. Die Jahre mit Johannes Paul II. Rechenschaft über ein politisches Pontifikat.* Freiburg 1998

Johannes Paul II. *Der Wasserträger Gottes.* Michael Fleischhacker – Thomas Götz (Hg.). Graz 1998

Re, N. del, *Vatikanlexikon.* Augsburg 1998

INSPIRATION, BESESSENHEIT ODER GEISTLOSE KOPIE? ÜBERLEGUNGEN FÜR EINE THEOLOGIE DER MIMESIS¹

Willibald Sandler (Innsbruck)

1. *Ein mimetisches Universum*

1.1 „Alles ist Nachahmung“

Unsere Welt ist von Grund auf mimetisch. Wenn Paul Virilio Recht hat, dass Beschleunigung ihr zentrales Merkmal ist, dann ist die potenzierte Nachahmung ihr Motor.² Von unseren kulturellen Urmüttern und Vorvätern unterscheiden wir uns nicht durch größere Originalität oder Kreativität, sondern dadurch, dass wir schneller, besser und effektiver sind im Nachmachen. Wir leben in einer Repro-Kultur, die das Nachahmen, Vervielfältigen, Reproduzieren automatisiert hat und im großen Stil betreibt. Abbildung, Duplikat, Film, Fotografie, Hologramm, Imagination, Imitation, Klon, Kopie, Nachbildung, Reduplikation, Replikation, Repräsentation, Reproduktion, Resonanz, Scannen, Simulation, Spiegelung, Wiederholung, Zitat: All das sind nur verschiedene Facetten einer potenzierten mimetischen Ausrichtung des einen am anderen, einer ungebremsten Polarisierung, deren Effekt Globalisierung ist.

1.2 *Nachahmung als Tabu*

Dazu kommt ein weiteres: Ein fremder Beobachter (denken Sie sich Saint-Exuperys kleinen Prinz, erwachsen geworden und zum Ethnologen ausgebildet) würde unsere Welt nicht nur als ein gigantisches Spiegelkabinett wahrnehmen, sondern auch bald auf einen höchst seltsamen Umstand stoßen: nämlich dass

¹ Dieser Aufsatz ist der dritte einer Trilogie über Analogien zu literarischen Formen in der theologischen Methodik. Thematisiert wurden die drei Bereiche dramatische, narrative und mimetische Theologie. Der erste Beitrag mit dem Titel „Was ist dramatische Theologie“ wurde auf dem Symposium zu Theologie und Literatur in Innsbruck 1995 gehalten und ist veröffentlicht in: Religion – Literatur – Künste. Aspekte eines Vergleichs (Im Kontext 4). Hg. P. Tschuggnall, Anif/Salzburg 1998, S. 41-57. Der zweite Beitrag geht zurück auf einen Vortrag am zweiten Symposium zu Theologie, Literatur und Kunst in Innsbruck 1997.

² Paul Virilio vergleicht die Extremwissenschaft mit dem Extremsport. Beiden gemeinsam ist der zu Höchstleistungen anspornende Konkurrenzdruck, der ethische Fragen (bei Extremsportlern die Frage des eigenen Lebens, in heutiger Wissenschaft die Frage des Überlebens der Menschheit) vernachlässigt. Diese Eigenheit moderner Wissenschaft ebenso wie ihre Beschreibung als kybernetisch ergibt einen engen Zusammenhang zum hier beschriebenen Mimetischen. Vgl. P. Virilio, im Zeitalter der Extremwissenschaft, in: Standard, 24. 1. 1997.

sich die Erdenbewohner eben jener Eigenschaft, die sie zutiefst prägt und der sie ihren potenzierten Fortschritt verdanken, *schämen*. Andere nachmachen ist *tabu*. Und weil es dennoch unvermeidlich ist, tut man es heimlich. Ich werde dieses paradoxe Zusammenspiel von Bedeutung und Geringschätzung der Nachahmung in drei Bereichen skizzieren.

(1) *In der Schule*: Lernen gründet im Nachmachen, und dennoch ist das Abschreiben verboten. Zudem wird das Imitieren durch subtilere Sanktionen geahndet: Wer allzu sorgfältig den Vortrag des Lehrers in sein Heft kopiert, disqualifiziert sich damit bei den Mitschülern als Streber, und leicht passiert ihm oder ihr obendrein das Missgeschick, vom verehrten Lehrer nur als brav belächelt zu werden. Trotz dieses fundamentalen Widerspruchs sind unsere Schulsysteme durchaus effektiv. Ihr geheimer Lehrplan enthält die Botschaft: Imitiere auf Teufel komm raus, aber mach das so gut, dass dir niemand dabei auf die Schliche kommt!

(2) *In der Forschung*: Es gibt zwei entgegengesetzte Gründe, die eine wissenschaftliche Arbeit für die Öffentlichkeit disqualifizieren. Der eine besteht darin, dass die Arbeit zu offensichtlich Imitation ist, etwa durch den Nachweis, dass sie abgeschrieben wurde. Der andere Grund besteht umgekehrt darin, dass die Arbeit zu wenig offensichtlich Imitation ist. Ein Werk, das wirklich *ist*, was originelle Arbeiten zu sein versprechen, ein Werk, dessen Inspiration sich aus Quellen speist, die den *anderen*, der scientific community, nicht verfügbar sind, ein Werk also, das aus dem Rahmen der herrschenden Paradigmata herausfällt, vielleicht seiner Zeit voraus ist, für das fehlt die Möglichkeit seiner effektiven Bewertung. Die Wahrscheinlichkeit ist groß, dass es bereits bei der peer-review durchfällt und somit in einer renommierten wissenschaftlichen Zeitschrift gar nicht erst abgedruckt wird. Originalität ist die Würze, die den aufgewärmten Einheitsbrei der Duplikate schmackhaft macht. Aber das meiste muss Brei bleiben.

(3) *In der Wirtschaft*: Wirtschaftlichen Erfolg hat nicht mehr nur, wer über die Produktionsmittel verfügt, sondern wer die Macht hat über die Reproduktionsmittel.³ Dabei geht es nicht nur um Repro-Maschinen und Technologien, sondern immer mehr um Repro-Rechte. *Deshalb* kauft Bill Gates Museen und Fotoarchive auf: nicht die Originale, sondern die Kopierrechte.⁴ Und Wirtschafts-

³ Vgl. H.J. Seemann, Copy: Auf dem Weg in die Repro-Kultur. Weinheim – Basel 1992, S. 11.

⁴ Vor einigen Jahren gründete Bill Gates die Firma Corbis (vgl. im Internet: <http://www.corbis.com>). Seitdem kauft diese Bildagentur die digitalen Rechte für bedeutende Kunstwerke und Fotos auf der ganzen Welt. So hat er etwa Vereinbarungen zur Verwertung der digitalen Bildrechte mit der National Gallery in London, dem Philadelphia Museum of Modern Art und der Barnes Collection abgeschlossen. Hauptziel ist die Gewinnung eines Foto- und

kriege drohen heute weniger wegen Zollpolitik als wegen des Verdachts, bestimmte Staaten bekämpften zuwenig die Herstellung von Raubkopien.

Nicht nur Produkte sind Gegenstand der Imitation im Sektor der Wirtschaft, sondern auch Konzepte und Strategien. Immer wieder führte der Weg von Nationen zur Wirtschaftsmacht über ein forciertes Nachahmen, das solange belächelt wurde, bis der Schüler den Lehrer mit dessen eigenen Mitteln schlug. England, Deutschland, Vereinigte Staaten, Japan, Korea: Vom 19. Jahrhundert bis heute sind die Erfolgsgeschichten von Wirtschaftsmächten verknüpft durch ein Band der Mimesis.⁵

1.3 Die Differenz in der Nachahmung: Distanzierung und Innovation

In einer hoch innovativen Weltgesellschaft könnte Nachahmung nicht diese zentrale Rolle spielen, wenn sie nur geistlose Kopie wäre. Sie birgt in sich ein innovatives Moment. *Die perfekte Nachahmung zielt auf die Aneignung der Originalität des Vorbildes.*⁶ Für das Ideal der vollkommenen Nachahmung von den Golem-Phantasien bis zur heutigen Robotertechnik ist die perfekte Reproduktion der äußeren Gestalt nur der erste Schritt. Als nächste Stufe der Vollkommenheit folgt die Kopie der Funktion. Denken Sie an die Faszination des künstlichen Vogels in Andersens Märchen von der Nachtigall: eine kunstvolle Maschine, die nicht nur aussieht wie ein Vogel, sondern auch wie ein solcher singt. Aber selbst diese perfekte Kopie bleibt hinter ihrem Original zurück: Sie singt immer nur dasselbe Lied, ihr fehlt die Spontaneität und Kreativität eines echten Vogels. Mittels neuer Techniken wie Fuzzy Logic versucht Artificial Intelligence, dem Original auch noch diese letzte Bastion des Lebendigen abzuluchsen.⁷ Das Lebendige speist seine Originalität aus einer geheimen Quelle,

Bildmonopols für den Multimedia-Bereich. Vgl. c= Computermagazin 14/97, S. 94ff, sowie im Internet: http://www.bwl.uni-mannheim.de/~schorr/ONLINE_9610/k.htm.

⁵ Vgl. R. Girard, Wenn all das beginnt... Ein Gespräch mit Michel Treguer (Beiträge zur mimetischen Theorie 5). Thaur – Münster 1997, S. 69f.

⁶ Zwar ist eine vollkommene Nachahmung aus logischen Gründen unmöglich. Selbst wenn das Double seinem Original in allem gleiche, so würde es sich doch dadurch unterscheiden, dass es diesem gegenüber das zweite ist. Nur das erste ist ein Original. Dieser Unterschied wird aber dann nivelliert, wenn der Gegenstand der Nachahmung sich selber durch die Nachahmung eines Dritten bestimmt. Nachahmung scheitert also am Original, indem es dieses durch ein Substitut ersetzt. Aber in einer Welt, die durch Nachahmung bestimmt ist und in der die Substitute die Originale weitgehend verdrängt haben, ist Nachahmung wieder adäquat möglich. Substitute werden durch Substitute adäquat ersetzt, verdoppelt und repräsentiert.

⁷ Genauer müsste man von „einer der letzten Bastionen“ sprechen. Eine weitere Bastion, die schon lange Thema utopischer Phantasien ist und wohl bald auch technischer Aneignungsversuche sein wird, besteht aus den Selbstproduktionskräften von Organismen.

und die Nachahmung ist erst dann perfekt, wenn das Duplikat auf die Spur eben dieser Quelle gekommen ist.

Ist das grundsätzlich unmöglich? Offenbar hat die Natur in der Fortpflanzung einen Weg dazu gefunden. Denn Töchter und Söhne sind mehr als nur getreue Kopien ihrer Eltern. Gerade weil sie ihnen so sehr gleichen, dass sie auch deren Eigenwillen geerbt haben, unterscheiden sie sich im Effekt oft so stark von ihnen. Aus einer evolutionären Perspektive scheint die technisch-schöpferische Aneignung solcher vollständiger Reproduktion der nächste Schritt einer selbstreferentiellen Potenzierung der Evolution zu sein.⁸

Es ist nicht nötig, hier ein Urteil über Möglichkeit und Wahrscheinlichkeit dieses nächsten Schrittes zu fällen. Jedenfalls zeigt die Skizze, dass Nachahmung und Originalität nicht in einem einfachen Gegensatz zueinander stehen, sondern dass vielmehr Nachahmung eine Tendenz aufweist, sich der Originalität des Vorbildes möglichst umfassend zu bemächtigen. So zielt die Verähnlichungstendenz der Nachahmung in letzter Konsequenz auf eine Abhebung vom Urbild. Dieses immanente Differenzierungsprinzip im Nachahmungsprozess verhindert die Implosion einer durch potenzierte Nachahmung beschleunigten Weltkultur. Die Repro-Weltgesellschaft fördert zwar eine Uniformierung, aber das führt deshalb nicht zum Wärmetod der Geschichte durch Nivellierung aller geschichtlicher Differenzen, weil Nachahmung in letzter Konsequenz auf Differenzierung zielt. Von der persönlichen Individualität bis zur Eigenart von Kulturen und Nationen wird Selbstunterscheidung deshalb durch potenzierte Nachahmung nicht ausradiert, weil sie selber Gegenstand der Nachahmung ist. Mode und Werbung leben von diesem paradoxen Zusammenhang.

Nachahmung ist so offen für Kreativität, enthält aber durch eine gegenseitige Zuschärfung von Verähnlichung und Differenzierung auch den Keim des Konflikts.

1.4 Das Konfliktpotential in der Nachahmung

Das paradoxe Zusammenspiel von Annäherung und Distanzierung in der Nachahmung bestimmt auch den zwischenmenschlichen Bildungsprozess und sorgt dort für Sprengstoff. Was ich meine, lässt sich an folgendem Fall drastisch ver-

⁸ Imitation und Kopie sind seit der Entstehung der ersten Lebensformen ein entscheidender Motor für die Evolution. Innerhalb dieser erweiterten Perspektive erscheint die kulturelle Mimesis, wie ich sie hier in einigen Aspekten beschrieben habe, als eine weitere potenzierende Stufe. Vgl. dazu C. Bresch, *Zwischenstufe Leben. Evolution ohne Ziel?* Frankfurt a.M. 1979, bes. S. 177-189.

deutlichen:⁹ Stellen Sie sich einen Schüler vor, der seinen Lehrer verehrt. Leidenschaftliches Anliegen ist ihm, so zu werden wie sein verehrtes Idol. Sein Meister ist für ihn über alle Konkurrenten erhaben. Er ist der Star. Der Schüler versucht nun alles, um seinem Lehrer ähnlich zu werden. Er wird große Anstrengungen auf sich nehmen, um die Virtuosität des Vorbildes zu erreichen. Wann aber hat er sein Vorbild wirklich vollständig eingeholt? Erst, wenn er denselben Überlegenheitsanspruch vertritt, der ihm an seinem Lehrer imponierte: Dieser ließ keinen Gleichrangigen neben sich zu. Und eben deshalb wird der Schüler sein Vorbild erst dann wirklich eingeholt haben, wenn er es mit demselben Überlegenheitsanspruch deklassiert hat. Die Logik der Nachahmung befiehlt in letzter Konsequenz, dass der Verehrer sich seinem Vorbild nicht nur angleicht, sondern es vom Thron stürzt.

Dieses Szenario, das sich an realen Beispielen belegen lässt,¹⁰ zeigt erstens, wie eine forcierte Verähnlichung die Tendenz zur Unterscheidung mit sich führen kann: Es gibt Konstellationen, wo die vollständige Angleichung eine Distanzierung verlangt. Zweitens vermittelt es eine Ahnung von dem großen Konfliktpotential, das in der Tendenz zur Nachahmung verborgen ist. Es müsste das Paradigmatische an diesem zugegeben extremen Beispiel herausgearbeitet werden, was hier nicht durchgeführt werden kann: den Zusammenhang mit der Herr-Knecht-Dialektik, die Hegel als unvermeidliche Konsequenz des Strebens nach Anerkennung herausgearbeitet hat,¹¹ weiters den Bezug zur psychologischen Problematik des double-binds, was Gregory Bateson untersucht hat,¹² sowie auf die Freudsche Thematik des Ödipus-Komplexes, dessen zentrale psychisch-soziale Tragweite in einer mimetischen Interpretation plausibler wird als in der von Freud durchgeführten sexuellen.¹³

⁹ Vgl. zum Folgenden: R. Girard, *Things Hidden since the Foundation of the World*. London 1987, S. 290, S. 296.

¹⁰ Einen eindringlichen Beleg für ein solches paradoxes Verhältnis zwischen Schüler und Lehrer gibt das Verhältnis von Elias Canetti zu Karl Kraus (vgl. E. Canetti, *Die Fackel im Ohr. Lebensgeschichte 1921-1931*, Wien 1980). Anfänglich von seiner scharfen Rhetorik komplett fasziniert, distanzierte er sich später so stark von ihm, dass er nicht einmal bereit war, an seinem Begräbnis teilzunehmen.

¹¹ Vgl. G.W.F. Hegel, *Phänomenologie des Geistes*; dazu A. Kojève, *Hegel. Kommentar zur Phänomenologie des Geistes*. Frankfurt a.M. 1975.

¹² Vgl. G. Bateson, *Vorstudien zu einer Theorie der Schizophrenie*, in: ders., *Ökologie des Geistes. Anthropologische, psychologische, biologische und epistemologische Perspektiven*, Frankfurt a. M. 1981. Zur Rezeption und Modifikation des double-bind-Zusammenhangs bei Girard vgl. ders., *Das Heilige und die Gewalt. Einsiedeln – Zürich – Köln 1987*, S. 217f., sowie ders., *Things Hidden since the Foundation of the World*. London 1987, S. 219-222.

¹³ Man lese nur obiges Beispiel nochmals in veränderter Form, wobei man für Lehrer Vater setzt und für Schüler Sohn! Zu Girards Auseinandersetzung mit Freud vgl. ders., *Things Hidden* (s. Anm. 12), S. 283-392.

Solche Überlegungen, die hier wie gesagt nur angedeutet werden können, widerlegen jede ideale oder harmlose Sicht der Mimesis. Sie legen die Vermutung nahe, dass die immer wieder aufbrechenden Gefährdungen des Weltfriedens mit diesem Janusgesicht der Mimesis zu tun haben: dass Nachahmung nämlich zugleich das Miteinander und das Gegeneinander fördert, dass sie Nachbarn zu Gegnern und Gegner zu Nachbarn macht.

Mehr als jemals zuvor gelten heute die internationalen politischen Bemühungen der Einigung auf immer höheren Ebenen: Man versucht Stabilität herzustellen, indem man die Schwächeren am zunehmenden Wohlstand strukturell beteiligt, sie also nicht nur abspeist, sondern ihnen hilft, zu wirtschaftlich und politisch gleichwertigen Partnern und – so muss man hinzufügen – Konkurrenten heranzuwachsen. Es tut wohl, zu beobachten, wie der Einsatz für die Schwächeren zum Gegenstand des Wettbewerbs zwischen den mächtigsten und reichsten Nationen werden kann. Der hochproblematische Aspekt dieser weltweiten Annäherung mit Einebnung von Differenzen besteht im dialektischen Zusammenhang, dass Gleichheit Differenz voraussetzt und auf Differenz hinzielt. Das marktwirtschaftliche System, welches jenen Reichtum erzeugt, der möglichst gleichmäßig auf alle verteilt werden soll, ist ein Differenzsystem, das auf Vergleich, Wettbewerb, Rivalität, auf dem Kampf um den Platz an der Sonne basiert. Selbst der Wettbewerb der Humanität setzt noch die Differenz zu einem Hilfeempfänger voraus. Der Einsatz für verarmte Nationen war erst dann erfolgreich, wenn diese so weit auf eigenen Füßen stehen, dass sie zur ernsthaften wirtschaftlichen Konkurrenz für die Helferländer geworden sind. Differenzen lassen sich verschieben, auch ins Eck drängen, etwa bei einer fast weltweiten Einigung gegen einen erklärten Bösewicht, in dessen Bekämpfung alle zu einer gemeinsamen Aufgabe zusammenfinden. Aber was passiert mit der so motivierten Einigkeit, wenn sie *erfolgreich* ist, d. h. wenn der Bösewicht besiegt oder, besser noch, bekehrt ist? Der Zerfall der Sowjetunion und damit des kommunistischen Feindbildes hat die optimistischen Visionen frustriert. Die Differenzen verschwinden nicht, sondern brechen andernorts neu auf. Schwinden die Differenzen auf der Makroebene der Internationalität, dann brechen sie auf der innerstaatlichen Mesoebene neu auf: Bürgerkrieg.

Heißt das, dass die Visionen eines weltweiten Friedens zu begraben sind und Politik sich nicht der Überwindung, sondern allein der geschickten Umverteilung der Differenzen von Reich und Arm, Freund und Feind zu widmen habe? Bevor so weitreichende Schlüsse gezogen werden, muss der leitende Zusammenhang von Annäherung und Differenz genauer untersucht werden. Fundamental zugrunde zu liegen scheint die Eigenschaft des Menschen, dass er über seine Identität, das Wissen, wer er ist und wo er hingehört, nicht einfach schon verfügt, sondern sie sich durch eine Verhältnisbestimmung gegenüber Welt und

Mitmenschen erst erarbeiten muss. Nur durch nachahmende Orientierung an anderen kann er seine Identität realisieren. Wenn die Identität des Menschen als Individuum und Person sich allein durch *Abhebung* von den anderen profilieren lässt, dann ist der fortgesetzte Kampf der Differenzen auf allen Ebenen, von der zwischenmenschlichen Rivalität bis zum weltpolitischen Konflikt tatsächlich unausweichlich. Gibt es aber andere Formen einer *positiv-bezogenen* Identität, dann besteht Grund für die Hoffnung auf echten Frieden ohne Ausgrenzung anderer.

Die Weichenstellungen zur Beantwortung der Frage nach Stabilität, Friedensmöglichkeit und letztlich Überlebenschance unseres mimetischen Universums erfolgen also auf dem Feld der Anthropologie. Philosophie und Theologie sind danach gefragt, unter welchen Bedingungen Menschen durch Orientierung an anderen sich selbst zu verwirklichen vermögen.

2. *Geschichte der Mimesis*

2.1 *Paideia als Ideal der griechischen Antike*

Frägt man nach den abendländischen Wurzeln der Reflexion auf Nachahmung, so stößt man auf den griechischen Begriff der *Mimesis*. In seinen vorphilosophischen Ursprüngen bedeutet Mimesis gleichermaßen Nachahmung, Darstellung und Ausdruck, und zwar nicht nur sprachlich, sondern auch in Musik, Tanz und Gebärde.¹⁴ Platon und Aristoteles erhoben Mimesis zum Zentralbegriff der Ästhetik, wobei Ästhetik allerdings noch nicht als selbständiger Sektor neben anderen begriffen wurde. Dichtung, Philosophie und Politik verbinden sich im gemeinsamen Anliegen der *Paideia*: in der Kunst, Menschen so zu formen, dass sie als „kalói kai agathói“ ihre je einmalige Rolle innerhalb der Politeia wahrzunehmen vermögen.¹⁵ Menschen bedürfen der Führung, Begleitung, Leitung durch andere und vermögen durch Ausrichtung an ihren Lehrern zu jener Größe heranzuwachsen, in der sie sich als Einmalige von allen unterscheiden. Die Orientierung an Vorbildern zielt also nicht auf deren Kopie, sondern soll den heranwachsenden Menschen helfen, die Idee ihres ganz persönlichen Menschseins, ihren je einmaligen charakterlichen Entwurf zu entdecken und zu verwirklichen.

In diesem Sinn galten die großen Epen von Homer als pädagogische Leittexte. Die in ihnen geschilderten Heroen sind selber im Hören auf weise, alte Männer

¹⁴ Vgl. zum Folgenden: H. Koller, *Die Mimesis in der Antike. Nachahmung, Darstellung, Ausdruck*. Bern 1954.

¹⁵ Vgl. W. Jaeger, *Paideia. Die Formung des griechischen Menschen* (3 Bde.). Berlin ²1954-1955.

zu ihrer jeweils unverwechselbaren Einmaligkeit herangewachsen. Und die mitreißende Schilderung von deren heroischem Kampfesmut soll die Zuhörer dazu anregen, es ihnen in Tatbereitschaft und Tapferkeit gleich zu tun. Orientierung an anderen und persönliche Originalität stehen dabei in einem positiven Verhältnis zueinander.

2.2 *Mimesis bei Platon*

Platon hat das vorphilosophische Mimesisverständnis als Nachahmung, Darstellung und Ausdruck in ganzer Breite aufgenommen, aber auch widersprüchlich in unterschiedliche Richtungen kanalisiert. Seine Ontologie unterscheidet scharf zwischen der defizient-abbildlichen Welt mit verschiedenen Stufungen von Erscheinung bzw. Schein und dem Reich der reinen, unveränderlichen Ideen. Innerhalb dieses gestuften Urbild-Abbild-Verhältnisses wird Mimesis begriffen als Nachbildung von Ideen und ist als solche Nachahmung, Ausdruck und Darstellung in einem. Dieser Kontext erlaubt gegensätzliche Bewertungen der Mimesis: Sie kann als Repräsentation der urbildlichen Ideen in der sinnlichen Erscheinungswelt gewürdigt oder als Indiz für einen Abfall in minderwertigere Seinssphären kritisiert werden. Platon beschreitet beide Wege.¹⁶ In manchen Texten schreibt er der Philosophie eine wahre, gute, weil an den Ideen orientierte Mimesis zu.¹⁷ Häufiger aber kritisiert er die Mimesis der Dichter: Wie die abbildende Malerei würde sie sich nicht an den idealen Wesenheiten und ihrer Wahrheit, sondern an den sinnlichen Erscheinungen und ihrem minderwertigen Schein orientieren. Überdies würde die Dichtung die Menschen nicht nur täuschen, sondern auch an ihre niedereren Seelenkräfte appellieren und sie damit moralisch nach unten ziehen.¹⁸ So hält Platon die Werke der Dichter nicht nur für kraftlose Abbilder, sondern stuft sie in ihrer Verführungskraft für hochgefährlich ein. Deshalb empfiehlt er, mimetisch begabte Dichter aus seinem idealen Stadtstaat zu vertreiben.¹⁹ So pendelt Platons Mimesis-Kritik zwischen Banalisierung, Dämonisierung und Divinisierung.

¹⁶ Vgl. M. Fuhrmann, *Die Dichtungstheorie der Antike: Aristoteles – Horaz – Longin. Eine Einführung*. Darmstadt 1992, S. 72f.

¹⁷ Vgl. Platon, *Nomoi* 817B-C.

¹⁸ Vgl. Platon, *Politeia* 10. Buch, bes. 603B, sowie 3. Buch, 395C.

¹⁹ Vgl. Platon, *Politeia*, 3. Buch, 393A-398B.

2.3 *Mimesis bei Aristoteles*

Aristoteles behandelt die Mimesis im eingeschränkten Kontext seiner Dramentheorie.²⁰ Platons Anspruch eines exklusiven philosophischen Zugangs zu einer idealen Ideenwelt hat er zwar abgelehnt. Dennoch verwirft er die Ideenlehre nicht ersatzlos, sondern transponiert sie in die Lehre von der Entelechie, d. h. der Formwerdung des Stoffes in der Spannung zwischen Möglichkeit und Verwirklichung. Und im Wechselspiel dieser gegenüber Platon gewandelten Polarität findet sich der Mimesisbegriff wieder. Der Spannung von Idee und Erscheinung entspricht damit in Aristoteles' Poetik das Verhältnis von Charakterentwurf und konkretem Handeln. Mimesis bedeutet für ihn primär die nachahmende Darstellung von Charakteren: Mimesis von Handlung im Sinne einer kohärenten Entwicklung des Verhaltens der Personen aus ihrem jeweiligen Charakterbild heraus.²¹ Von daher lassen sich verschiedene Aspekte von Mimesis herausarbeiten, die über die Grenzen der Dramentheorie hinaus eine grundsätzliche anthropologische Bedeutung haben.²² Jedenfalls handelt es sich bei Mimesis um ein höchst dynamisches Geschehen. Sie ist nicht einfach Nachbildung eines statischen Originals, sondern bezieht sich repräsentierend auf einen Prozess der Selbstrealisierung einer dynamisch verstandenen Natur.

Das muss auch berücksichtigt werden für ein richtiges Verständnis von Aristoteles' wirkungsgeschichtlich höchst bedeutendem Satz, dass Kunst und Dichtung Mimesis der Natur sind.²³ Natur meint dabei nicht bloß die statisch in der Erscheinung abgebildete Natur, sondern vielmehr die Natur in ihrer Dynamik der Selbstrealisierung. Kunst und Dichtung sind nicht Mimesis der natura naturata, sondern Mimesis der natura naturans.²⁴

²⁰ Vgl. Aristoteles, Poetik.

²¹ Das wurde überzeugend herausgearbeitet von Arbogast Schmitt in ders., *Mimesis bei Aristoteles* und in den Poetikkommentaren der Renaissance. Zum Wandel des Gedankens von der Nachahmung der Natur in der frühen Neuzeit, in: *Mimesis und Simulation*. Hg. A. Kablitz, G. Neumann, Freiburg i. Br. 1998, S. 17-54. Beachtet man diese Zusammenhänge, dann erscheint der Streit, ob Mimesis Nachahmung *oder* Darstellung ist (vgl. Jürgen H. Petersen, *Mimesis versus Nachahmung. Die Poetik des Aristoteles – nochmals neu gelesen*, in: *arcadia* 27 [1992] S. 3-46) als Ausdruck einer fundamentalen Verkennung der Philosophie von Aristoteles, nämlich durch die falsche Annahme, der Bezugspunkt von Mimesis sei die konkret erscheinende und empirisch erhebbare Wirklichkeit.

²² Paul Ricoeur gewinnt aus einer Analyse der Poetik des Aristoteles drei Dimensionen der Mimesis: Vgl. ders., *Zeit und Erzählung I: Zeit und historische Erzählung* (Übergänge 18/1). München 1988, S. 87-135.

²³ Vgl. Aristoteles, *Physik* 199a, S. 15-17.

²⁴ Vgl. Wulf/Gebauer (s. Anm. 14) S. 84.

2.4 *Mimesis und Subjektivität im Denken der Neuzeit*

Das Mittelalter brachte zunächst mit der Nachahmung hervorragender Personen – religiös: *imitatio Christi*, literarisch: die *imitatio* von Vergil und Cicero – neue Aspekte der *Mimesis* ins Spiel.²⁵ Die Renaissance führte das Nachahmungsdenken mit einer verstärkten Ausrichtung auf literarische Vorbilder aus der griechischen und römischen Antike weiter. Scharfe Auseinandersetzungen bezüglich Gegenstand, Ausmaß und Art der Nachahmung führten letztlich zu einer Verflachung des *imitatio*-Begriffs. Der ursprünglich zentrale Gedanke, dass die Nachahmung von Vorbildern eine eigenständige Aneignung und schöpferischen Weiterführung des Gelernten ermöglicht, ging verloren. Die kreative Schöpferkraft des Subjekts, ein Gedanke, der – von Anfang an leitend für die Renaissance – ursprünglich bruchlos mit der *imitatio* und *emulatio* von Vorbildern verbunden war, geriet mehr und mehr in Gegensatz zu einer *imitatio*, die nun als unoriginelle Kopie begriffen und damit als des schöpferischen Genies unwürdig erachtet wurde.

Die Entgegensetzung von menschlicher Subjektivität und rezeptivem Weltbezug blieb charakteristisch für die folgenden philosophischen Epochen. Einen ersten Höhepunkt bildete der Subjekt-Objekt Dualismus von Descartes, einen weiteren die erkenntniskritische Wende zum Subjekt bei Kant. Die Radikalisierung dieser Gedanken im deutschen Idealismus zeigte, dass ein verabsolutiertes Subjekt den Boden unter seinen Füßen verliert.²⁶ Die deutschen Idealisten parallelisierten das Erwachen der Subjektivität mit dem biblischen Sündenfall,²⁷ eine Behauptung, die zwar generell verstanden theologisch unakzeptabel ist, aber dennoch eine wichtige Einsicht durchscheinen lässt: Für ein *bestimmtes* Subjektverständnis, nämlich insofern Subjektivität sich konstituiert in kontrastierender Abhebung gegen alles andere, fällt das Erwachen der Subjektivität tatsächlich zusammen mit der Vertreibung aus dem Paradies der fraglosen Selbstgewissheit.

Die Aussichtslosigkeit einer kontrastierenden Sicherung von Subjektivität wurde von verschiedenen Philosophen thematisiert:

- Hegel beschrieb die Aussichtslosigkeit des Kampfes des Selbstbewusstseins um seine Anerkennung, eines Kampfes, der sich in das Dilemma der Herr-Knecht-Dialektik verliert.²⁸

²⁵ Vgl. Dina de Rentiis, *Die Zeit der Nachfolge. Zur Interdependenz von „imitatio Christi“ und „imitatio auctorum“ im 12.-16. Jahrhundert.* Tübingen 1996.

²⁶ Vgl. die Auseinandersetzung mit J.G. Fichte in: D. Henrich, *Fichtes ursprüngliche Einsicht.* Frankfurt a.M. 1967.

²⁷ Vgl. E. Drewermann, *Strukturen des Bösen, Band III. Die jahwistische Urgeschichte aus philosophischer Sicht,* Paderborn – Wien 1978. Zu Kant ebd. S. 43-53, zu Hegel S. 85-92.

²⁸ Vgl. Hegel, *Phänomenologie des Geistes,* Kap. IV.A.

- *Kierkegaard* untersuchte die Ambivalenz der Verzweigung: Der Mensch versucht entweder verzweifelt er selbst zu sein oder verzweifelt nicht er selbst zu sein.²⁹

- In unserem Jahrhundert reflektierte *Jacques Lacan* nachhaltig die ziellose Odyssee des Subjekts, das seine Mitte bereits am Ursprungspunkt seiner Bewusstwerdung (dem sogenannten Spiegelstadium) unwiederbringlich verloren hat und sich seither über endlose Sinnspiegelungen und -verschiebungen von diesem Ziel nur immer weiter entfernt.³⁰

Die verzweifelte Suche nach dem verlorenen Paradies eines fraglos selbstgewissen Daseins peitscht den Fortschritt voran. Ziel des allgegenwärtigen Konkurrenzkampfes ist keineswegs nur die Befriedigung der Primärbedürfnisse, sondern die Sicherung der eigenen Subjektivität, die Überwindung ihrer abgrundtiefen Angst. Das treibt die Menschen immer neu in die Leistungsmühlen, verführt sie dazu, sich miteinander zu messen und heizt so den Fortschritt an. Aber der Kampf um die Anerkennung durch andere ist ein grundsätzlich ungeeignetes Mittel dafür, und deshalb geht es den darin engagierten Menschen nicht anders wie jenem getäuschten Esel: Durch immer schnelleres Laufen versucht er, die lockende Karotte zu erreichen, die ihm der gewitzte Kutscher mithilfe einer Angel vor die Nase hält. Zwar bewegt er sich rasant voran, aber seinem eigentlichen Ziel kommt das gehetzte Tier um nichts näher.

2.5 *Mimesis bei René Girard*

René Girard hat diese Kreisläufe der Verzweigung unter dem Gesichtspunkt der *Mimesis* reflektiert:³¹ Der Mensch, orientierungslos geworden auf der Suche nach einem Ziel, das ebenso allbedeutsam wie unbekannt ist, sei es nun Sein, Identität oder Selbstgewissheit, dieser verzweifelt umherirrende Mensch ist bereit, sich auf alles zu stürzen, an dem er auch nur die Spuren des unbekannt Ersehnten erahnt. Menschen, die durch ihr Auftreten, ihr Verhalten, ihren Umgang mit den Dingen, ihre Wertschätzung durch andere, den Eindruck erwecken, sie wären dem vermissten Ziel des Begehrens näher als man selber, üben eine Faszination aus, die zwischen begeisterter Anerkennung und neidvoller

²⁹ Vgl. S. Kierkegaard, *Die Krankheit zum Tode*. Übersetzt von Emanuel Hirsch (Gesammelte Werke, 24. und 25. Abteilung). Düsseldorf 1954, S. 45-75.

³⁰ Vgl. Jacques Lacan, *Das Spiegelstadium als Bildner der Ichfunktion*, in: ders., *Schriften I*. Hg. N. Haas u. H.-J. Metzger. Olten – Freiburg i.Br. 1973, S. 61-70.

³¹ Vgl. R. Girard, *Das Heilige und die Gewalt*. Einsiedeln – Zürich – Köln 1987; ders., *Das Ende der Gewalt. Analyse des Menschheitsverhängnisses*. Freiburg i.Br. – Basel – Wien 1983; ders., *Wenn all das beginnt... Ein Gespräch mit Michel Treguer* (Beiträge zur mimetischen Theorie 5). Thaur – Münster 1997.

Ablehnung schillert. Von ihnen geht ein Sog zur Angleichung aus, der sich in allen Facetten von Verehrung bis zur Verteufelung artikulieren kann. Die gegenseitige Angleichung von Partnern in wechselseitiger mimetischer Nachahmung, mit sukzessiver Auslöschung des kreativen Potentials von Mimesis; die Wahngelbte, die aus der wechselseitigen mimetischen Aufschaukelung von Gemeinschaften in den Köpfen der Beteiligten erwachsen können; die Destabilisierung von Gesellschaften und die versöhnend-polarisierende Wirkung einhelliger Ausstoßung von Sündenböcken; schließlich die ebenfalls mimetisch beschreibbare friedvolle Alternative: All diese Aspekte der mimetischen Theorie Girards können hier nicht ausgeführt, nur angesprochen werden.³²

2.6 Versöhnende Mimesis

In der Theorie Girards erscheint Mimesis vor allem als Treibmittel der Entfremdung und als Same der Gewalt. Als ob Mimesis ein Gift wäre, ein Pharmakon, welches in anderer Dosierung nicht die Verschärfung, sondern die Heilung von jener Krankheit bewirkte, die es hervorruft, so gibt es auch Mimesistheorien im 20. Jahrhundert, in denen Mimesis den Weg weist für eine echte Überwindung der als mimetisch diagnostizierten Entfremdung.

Walter Benjamin beschreibt als Mimesis jene Ursprünge in Kindheitserfahrungen, wo die Abspaltung der Subjektivität gegen die gegenständliche Welt noch nicht vollzogen war und die Dinge noch ihren Zauber hatten.³³ Zwar ist ein Weg zurück in diese Unschuld versperrt, aber es gibt eine Sensibilisierung für die ursprüngliche, in der Reproduktion nicht mittransportierbare Aura der Dinge.

Theodor Adorno sucht die Überwindung der Subjekt-Objekt-Dualität in der als mimetisch bezeichneten Anschließung an den Gegenstand, vorzugsweise das Kunstwerk.³⁴ Erkenntnis setzt in der ersten Phase eine mimetische Angleichung an die Dinge voraus, der gegenüber die begriffliche Vergegenständlichung sekundär und immer unvollständig ist. Mimesis gibt einen Zugang zur gegenständlichen Welt, welche ihr Mysterium, ihre Uneinholbarkeit gegenüber dem erkennenden Zugriff bewusst macht.

³² Vgl. W. Palaver, René Girards mimetische Theorie im Kontext kulturtheoretischer und gesellschaftspolitischer Fragen (Beiträge zur mimetischen Theorie 6). Thaur – Münster (erscheint).

³³ Zum Mimesisverständnis von Walter Benjamin vgl. Veronika Schlör, Hermeneutik der Mimesis. Phänomene, Begriffliche Entwicklungen, Schöpferische Verdichtung, Düsseldorf – Bonn 1998, S. 49-64.

³⁴ Zum Mimesis-Verständnis von Adorno vgl. Schlör (s. Anm. 33) S. 64-81, sowie Wulf/Gebauer, Mimesis (s. Anm. 14) S. 389-405.

Warum wird dieser ursprüngliche Dingbezug als Mimesis bezeichnet? Der Mensch ahmt die Gegenstände aus Natur und Kunst nach, schmiegt sich ihnen an, schwingt sich ein in ihren Rhythmus.³⁵ Die Quelle eigentlicher Erkenntnis ist solches Angleichen. Das urteilende Entgegensetzen ist demgegenüber erst der zweite Schritt, der den ersten zudeckt. Zwar ist dieser zweite Schritt dem Menschen unvermeidlich, aber außergewöhnliche Erfahrungen erlauben einen ahnenden Blick zwischen die Ritzen urteilender Distanzierung auf eine ursprüngliche Versöhntheit von Ich und Welt.

Die interpersonale Dimension solcher Suche nach heiler Ursprungserfahrung entfaltetete – allerdings ohne ausdrücklichen Bezug auf den Mimesis-Begriff – Emmanuel Levinas. Er erarbeitete eine Phänomenologie einer ursprünglichen Begegnung mit dem Anderen, die noch nicht unter dem Gesetz der urteilenden Subjekt-Objekt-Ontologie steht.³⁶ Subjektivität ist hier ganz dominiert von der Erfahrung des Anderen, wird dadurch aber nicht aufgelöst, sondern erscheint in anderer Form: nicht als wissendes Gegen-anderes-Gestelltsein, sondern als unvordenkliches In-die-Verantwortung-Gerufensein für den Anderen. Benjamins Einswerden mit der auratischen Natur, Adornos Anschmiegen an das Kunstwerk, Levinas' Hingerissensein vom Anspruch des mitmenschlichen Antlitz: Bei aller Unterschiedenheit verbindet diese Ansätze etwas Gemeinsames: Es sind mimetische Konzeptionen, in welchen Erfahrungen beschworen werden, die den von Hegel, Kierkegaard und Lacan thematisierten Kreisläufen der Verzweiflung entkommen. Und es handelt sich dabei um Entfaltungen nicht mit Beweis-, sondern mit Appellcharakter. Wer sich blind zeigt für die thematisierten Erfahrungen aus Natur, Kunst oder Interpersonalität, dem können sie nicht zwingend andemonstriert werden.

3. *Theologie der Mimesis*

3.1 *Christentum als zuversichtliche Deutungsgemeinschaft*

Hier ist die Schwelle zur Theologie erreicht. Auch Theologie kann Glaubenserfahrungen und eine gläubige Weltdeutung nicht zwingend beweisen. Ihre Wissenschaftlichkeit bezieht sich im Dialog mit nichtchristlichen Positionen auf die kohärente und konsistente Deutung von Phänomenen, die grundsätzlich jedem Menschen zugänglich sind. Nach diesem Ansatz ist Theologie Wissenschaft

³⁵ Das Verständnis von Mimesis als gewaltlos-respektierende Anschmiegun an die gegenständliche Wirklichkeit ist leitend für Veronika Schlör (s. Anm. 33).

³⁶ Vgl. v.a. E. Levinas, Totalität und Unendlichkeit. Versuch über die Exteriorität. Freiburg i. B. 1987.

durch die phänomenologische Erschließung von Erfahrungen, die auch Nichtchristen zugänglich sind, sowie durch das Angebot der christlichen Glaubenslehre als einem Deutungsangebot, das rational vertretbar ist und das sich von anderen möglichen Deutungen dadurch unterscheidet, dass es die Hoffnung auf Sinn und Heil durch den Bezug auf Jesus Christus aufrecht erhält.³⁷

Erfahrungen eines Unmittelbarwerdens zur Welt in der Natur, Kunst und in mitmenschlichen Begegnungen; weiters Erfahrungen, dass die Teufelskreise narzisstischer Selbstbezogenheit oder systemischer Eigengesetzlichkeiten durchbrochen werden und dass so immer wieder gegen alle Erwartung ein Handeln möglich wird, das mit den gewohnten Kategorien egoistischer Berechnung nicht angemessen gedeutet werden kann: Solche Erfahrungen sind nicht auf das kirchliche Christentum beschränkt, sondern grundsätzlich allen zugänglich. Christliche Theologie ist die Reflexion auf das Christentum als einer gelebten Deutungstradition, in der solche Erfahrungen gepflegt, kultiviert und in die Mitte der Weltinterpretation gerückt werden, so dass auch Erfahrungen, die sich zunächst gegen eine hoffnungsvolle Deutung sperren, aus einer Haltung der Hoffnung wahrgenommen und bestanden werden können.³⁸

3.2 Christentum und Mimesis

Von daher ergibt sich der Bezug zu beiden Wirkweisen des Pharmakon Mimesis. Christentum ist einerseits angelegt auf die Durchbrechung der individuellen und kollektiven mimetischen Kreisläufe der Verzweigung. Es ist Religion der

³⁷ Diese zugleich dialogfähige und identitätswahrende Auffassung von Christentum und Theologie ist vor allem Karl Rahner verpflichtet. Vgl. W. Sandler, *Bekehrung des Denkens*. Karl Rahners Anthropologie und Soteriologie als formal-offenes System in triadischer Perspektive. Frankfurt am Main 1996. Diese Methodik hat auch einen engen Bezug zum Innsbrucker Forschungsprojekt zur Dramatischen Theologie (Religion – Gewalt – Kommunikation – Weltordnung; vgl. Internet: <http://info.uibk.ac.at/c/c2/new/fak/drama>), wo ein theologischer Ansatz für den interdisziplinären Dialog als *Hypothese* zur Diskussion gestellt wird. Vgl. dazu den programmatischen Text: R. Schwager, J. Niewiadomski u.a.: *Dramatische Theologie als Forschungsprogramm*, in: *ZKTh118* (1996), S. 317-344; (im Internet: <http://info.uibk.ac.at/c/c2/new/fak/drama/text/forschungsprogramm-0.html>).

³⁸ Hier muss man sofort dazusagen: So ist Christentum in seinem Wesen, von seinem Ursprung her, im Sinne seines Gründers. D.h. so muss es sein, wenn es nicht sich selbst verraten will. Es handelt sich damit also nicht um ein Prinzip der Legitimation, sondern eher der Kritik von faktischen kirchlichen Verhältnissen. Zum hier skizzierten Zusammenhang von Glaube und Interpretation vgl. W. Sandler, „... da hab ich dich getragen.“ Auf göttlicher Spurensuche im eigenen Leben, in: *Gott finden in allen Dingen. Theologie und Spiritualität (theologische trends Band 7)*. Hg. Chr. Kanzian.. Thaur 1998, S. 168-183.

Zusage des jüdisch/christlichen Gottes: „Ich habe Dir einen *Namen* gegeben,“³⁹ die den Kampf um Identitätssicherung – als Kampf – unnötig macht.

Christentum versteht sich aber nicht ausschließlich kritisch, sondern ist überdies der positiven Option einer mimetischen Verbreitung der heilvollen Erfahrungen verpflichtet: den unplanbar glückenden Vollzügen von Mitmenschlichkeit und Weltbejahung Raum zu geben für ihre Ausbreitung in der ganzen Welt. Hierin gründet die Bedeutung von exemplarischen glückenden Existenzen, allen voran Jesu Christi: nicht nur als Durchbrecher von Zirkeln der Verzweiflung durch Kreuz und Auferstehung, sondern auch als Vorbild – Vorbild nicht in der äußerlichen Weise eines mit pädagogischer Absicht vorgestellten Orientierungsbildes, sondern als gelebtes, produktives Vorbild durch seine ganz auf den Vater ausgerichtete Existenz.⁴⁰ Die Evangelien berichten, wie von Jesus eine Faszination ausstrahlte, der sich weder Anhänger noch Gegner entziehen konnten, eine Faszination, die in seinem ganz spezifischen Gottesverhältnis gründete und die Menschen in ihrem mimetischen Begehren stark ansprach. Die radikale Umkehr, die Jesus den Menschen abverlangte und die leidenschaftliche Ablehnung, die er von jenen erfuhr, die diesem Ruf nicht entsprechen wollten, zeigte, dass Jesus nicht eine geradlinige Erfüllung der tiefsten Sehnsüchte der Menschen versprach, sondern ihnen eine harte Transformation zumutete.⁴¹ Es ging ihm nicht nur um den Wechsel des Gegenstandes der mimetischen Ausrichtung, sondern um eine radikale Transposition der Form dieser Orientierung: volle Verfügbarkeit ohne Anspruch auf die ersten Plätze, Nachfolge in einer Haltung der Proexistenz, bereit, sich gegenüber den Fremden und Schwachen in Dienst zu stellen und ihnen den Vortritt zu lassen. Durch diese geänderte Form der Nachfolge wird aus einem Wettbewerb um die größere Frömmigkeit eine gemeinsame *Sammlung* um die Mitte Gottes und seines Mittlers Jesus Christus, eine Sammlung, die sich gegenüber den *Anderen* nicht abschottet, sondern universal – „katholisch“ – offen ist für die gesamte Menschheit, eine Kirche, die stets bereit ist, den eindrucksvollen Fortschritt eines erfolgreichen Kaders aufs

³⁹ Vgl. Jes 45,4. Der Gedanke, dass die Personalität des Menschen letztlich in der Seinszusage durch Gott gründet, ist in der Theologie Hans Urs von Balthasars zentral. Vgl. ders., Theodramatik. Band II: Die Personen des Spiels. Teil I: Der Mensch in Gott. Einsiedeln 1976, S. 136-240.

⁴⁰ Die Offenheit von Girards mimetischer Theorie für diese Dimensionen positiver Mimesis wird von theologischen Kritikern meist übersehen. Vgl. z. B. die Kritik von M. Herzog: Religionstheorie und Theologie René Girards, in: *Kerygma und Dogma* 38 (1992) S. 105-137. Zur Auseinandersetzung vgl. W. Sandler, *Befreiung der Begierde. Theologie zwischen René Girard und Karl Rahner*, in: *Vom Fluch und Segen der Sündenböcke* (Beiträge zur mimetischen Theorie 1). Hg. J. Niewiadomski u. W. Palaver, Thaur 1995, S. 49-68.

⁴¹ Zum Folgenden vgl. v. a. R. Schwager, *Jesus im Heilsdrama. Entwurf einer biblischen Erlösungslehre* (IThS 29). Innsbruck – Wien 1990.

Spiel zu setzen, um auf die Schwachen, die Langsamen, die „Bremser“ zu warten, ihnen nachzugehen und sie neu einzubinden.

Von seinem Wesen her ist Christentum Nachfolgegemeinschaft dieser Art. Und es verfügt über eine mehrtausendjährige Erfahrungsgeschichte mit diesem Anspruch, welche nicht nur positiv/glückender Art ist, sondern eine verschlungene Geschichte mit vielen Erfahrungen des Scheiterns und mit vielen Wegkorrekturen. Aufgrund dieser Erfahrungen hat die christliche Theologie eine sehr nüchterne Sicht von Vorbild und Nachahmung. Ob in Christologie, Gnaden-theologie, Theologie der Erbsünde oder Spiritualität: Geläufige Vorstellungen von Vorbild und Nachahmung werden in dieser Geschichte nicht einfach auf ein göttliches Vorbild appliziert, sondern einem kritischen Differenzierungsprozess unterworfen. Das geht so weit, dass in den kirchlichen Dokumenten die Idee der Nachahmung eines Vorbildes für all die genannten Bereiche stärker problematisiert und eher zurückgewiesen als einfach übernommen wird.⁴²

3.3 Ansatzpunkte für eine mimetische Theologie

Das aus der christlichen Praxis gewachsene Bewusstsein der Chancen und der Gefahren, mithin der Ambivalenz und der Pervertierbarkeit der mimetischen Orientierung des Menschen kann dazu beitragen, die in allen Teilen mimetisch geprägte heutige Welt zu verstehen. Umgekehrt gibt ein vertieftes Verständnis der mimetisch-begehrenden Nachahmung des Menschen Impulse für eine Reformulierung jener theologischen Bereiche, die traditionell durch die Nachahmungsproblematik geprägt sind. Wenn gesehen wird, dass Nachahmung nicht nur die aus freier Entscheidung resultierende Angleichung des eigenen Verhaltens an die Verhaltensform irgendeines Vorbildes ist, sondern ein Geschehen umfassender, durch freien Entschluss weder voll durchschaubare noch steuerbare Resonanz eines umfassenden, realsymbolischen Selbstaudrucks auf den umfassenden, realsymbolischen Selbstaudruck eines Vorbildes, *wenn also das gesehen wird*, dann können geläufige Vorbehalte katholischer Theologie gegen Konzepte der Nachahmung fallengelassen werden, Vorbehalte, die gegenüber einem moralistisch-flachen Nachahmungsverständnis berechtigt sind.

- Wenn das gesehen wird, dann verbietet sich eine *imitatio Christi*, welche sich auf bloß kopierendes Wandeln in den Fußspuren Christi beschränkt, von vornherein, und es ist nicht mehr nötig, Nachahmung und Nachfolge gegeneinander auszuspielen.⁴³

⁴² Einige Beispiele finden sich im folgenden Abschnitt.

⁴³ Vgl. Art. Nachfolge Jesu, in: LThK 3. Aufl. Bd. 7, S. 609-613.

- Wenn das gesehen wird, dann kann *Gnade* begriffen werden als Gnade Christi, welche die Menschen in seine Nachfolge ruft, ohne pelagianistisch zu meinen, das Wissen um das Vorbild und seinen rechten Weg sei bereits ausreichend, um diesen Weg auch aus eigenem nachgehen zu können.⁴⁴ Denn das gelebte Vorbild Christi wirkt eben mimetisch weit tiefer als es eine oberflächliche Informationsvermittlung vermöchte.⁴⁵

- Wenn das gesehen wird, dann kann *Erbsünde* verstanden werden als mimetischer Nachahmungszusammenhang, der das ursprünglich auf Gott gerichtete Begehren der Menschen, das nur zu sich selber kommt durch mitmenschliche Vermittlung, von Geburt an (wenn nicht noch früher) ablenkt und verwirrt, sodass die Menschen den Verirrungen mimetischer Rivalität zutiefst ausgesetzt sind. Eine so begriffene Schuldverflochtenheit reicht einerseits so tief, dass sie dem tridentinischen Kriterium ihrer Weitergabe: „durch Zeugung, nicht bloß durch Nachahmung (propagatione, non imitatione)“⁴⁶ gerecht werden kann.⁴⁷ Andererseits aber ist sie von einer solchen Form, dass ihre Überwindung durch Christus – im Sinne einer Orientierung an einem durch reine Ausrichtung auf Gott befreienden Begehren – möglich erscheint. So verstandene Erbsünde wäre

⁴⁴ Zur gnadentheologischen Auseinandersetzung zwischen Augustinus und Pelagius vgl. v.a. G. Greshake, *Gnade als konkrete Freiheit. Eine Untersuchung zur Gnadenlehre des Pelagius*. Mainz 1972.

⁴⁵ Wird damit alle Gnade auf einen ausdrücklichen Bezug zu Jesus Christus zurückgeführt und so die nichtchristliche Welt als gnadenlos disqualifiziert? Diese Konsequenz ergibt sich aus einer mimetischen Christologie *dann nicht*, wenn das mimetische Vorbild Christi auch als mittelbares zugelassen wird: als Christus-Typos, der sich vielfach innerweltlich widerspiegelt, insbesondere in Menschen, die sich demütig für andere engagieren, auch wenn sie das nicht ausdrücklich im Namen Jesu Christi tun. Wird damit Jesus Christus in seiner Bedeutung nivelliert zum Exemplar glücklicher mimetischer Vorbildexistenz unter anderen? Diese der ersten entgegengesetzte Konsequenz ergibt sich aus einer mimetischen Christologie *dann nicht*, wenn sich zeigen lässt, dass die Annahme der Existenz des mimetischen Vorbildes Jesu Christi *kriteriologisch und teleologisch* unverzichtbar ist für die anderen erlösenden mimetischen Vorbilder: *kriteriologisch* im Aufweis, dass eine angemessene Unterscheidung mimetischer Vorbilder notwendig auf die Existenz Jesu Christi zurückgreift; *teleologisch* im Aufweis, dass erlösende mimetische Vorbilder eine innere Hinordnung auf eine gott-menschliche Existenz aufweisen, wie sie allein in Jesus Christus realisiert ist. Zu letzterem vgl. die suchende Christologie von Karl Rahner: ders.; *Grundkurs des Glaubens. Einführung in den Begriff des Christentums*. Freiburg i.Br. – Basel – Wien 1976, S. 288-291, sowie Sandler, *Bekehrung des Denkens* (s. Anm. 37) S. 260-275.

⁴⁶ Vgl. Denzinger/Hünermann, *Enchiridion symbolorum* 1513.

⁴⁷ Diesem tridentinischen Dogma kann durch eine mimetische Interpretation zumindest dann entsprochen werden, wenn der Schwerpunkt dieser Aussage nicht in einer Fixierung auf eine biologische Vererbung gesehen wird, sondern in der Einforderung einer tieferen Verwurzelung der Erbsünde, als er durch einen oberflächlichen Nachahmungsbegriff erreicht werden kann. Vgl. R. Schwager, *Erbsünde und Heilsdrama. Im Kontext von Evolution, Gentechnologie und Apokalyptik*. Münster 1997, S. 54-57.

also kein unüberwindbares Naturverhängnis, und es lässt sich glaubhaft vermitteln, dass ihre Überwindung durch Jesus Christus bzw. durch die Taufe als jenes Sakrament, welches den Christusbezug mimetisch in ein Leben einpflanzt, möglich ist.

Dies sind nur einige inhaltliche Aspekte für eine mimetische Theologie, deren Relevanz für eine Welt, die selber – wie im ersten Teil aufgewiesen – in hohem Maße mimetisch ist, unschwer aufgewiesen werden kann.⁴⁸

4. Zusammenfassung: *Inspiration, Besessenheit oder geistlose Kopie?*

Inspiration, Besessenheit oder geistlose Kopie? Diese Leitfrage hat der vorliegende Beitrag im Bezug auf die Mimesis gestellt. Mein Anliegen war zu zeigen, wie Formen des Mimetischen unsere heutige komplexe Welt prägen, und zwar mit jeder dieser drei Bewertungen. Sie haben den Charakter von *geistloser Kopie*, insofern die technologisch potenzierte Nachahmung eine globale Uniformisierung der Welt fördert. Mimesis im Sinne einer Nachahmung, die nicht nur äußere Verhaltensweisen tangiert, sondern menschliche Vollzüge bis in den innersten Kern von Kreativität und Originalität hinein erfasst, lässt sich aber auch erschließen als eine *inspirative Quelle* der modernen Fortschrittsdynamik. So wie der Fortschritt selber ist diese mimetische Dynamik allerdings höchst ambivalent. Sie ermöglicht nicht nur die technologische Bewältigung menschheitlicher Probleme, sondern provoziert auch neue Gefährdungen. Dabei verhält sich die mimetische Fortschrittsdynamik, wie gezeigt, nicht neutral gegenüber Frieden und Zerstörung, sondern enthält in sich konfliktiven Sprengstoff, kann also selber Motor einer kollektiven *Besessenheit* werden. Sie verfügt aber auch über die Möglichkeit, durch eine entsprechende mimetische Ausrichtung Frieden und Versöhnung zu verbreiten und vermag so, Quelle der göttlichen *Inspiration* zu sein. Die mimetischen Prozesse der heutigen Welt sind mithin weder unschuldig wertfrei noch schlechthin positiv oder negativ, sondern ambivalent. Sie sind geprägt durch eine versöhnende oder eine zerstörerische Modalität.

Diese für das künftige Überleben der Menschheit entscheidenden Modi der mimetischen Fortschrittsprozesse sind den empirisch-technologischen Wissenschaften nicht zugänglich. Sie bedürfen einer philosophischen und theologischen Reflexion. Dafür ist zunächst die Geschichte des Mimesis-Begriffs hilfreich. Zeitdiagnose und Begriffsgeschichte sprechen für ein Verständnis der Menschen als Wesen der Sehnsucht nach einem Ziel, das ihnen nicht verfügbar,

⁴⁸ Der Verfasser arbeitet zur Zeit an einem umfangreicheren Entwurf einer mimetischen Theologie.

aber gleichwohl unverzichtbar ist. Diese Sehnsucht treibt sie den Dingen und Mitmenschen in die Arme, in authentischer Erfahrung oder in pervertierendem Missbrauch, wobei die Grenze zwischen beidem oft auf Messers Schneide ist. Diese zentrifugale Bewegung in ihren Interaktionen und Verdopplungen bringt unser heutiges mimetisches Spiegeluniversum hervor.

Theologie kann begriffen werden als eine Reflexion auf diese Modalitäten, die zugleich einen Weg ihrer heilvollen Transposition weist, indem sie sich im Selbstverständnis des Menschen und seiner schöpferischen Möglichkeiten an der jüdisch-christlichen Offenbarungsgeschichte orientiert. Die heutige Welt, für die die Frage der rechten Modi ihrer sich beschleunigenden mimetischen Entwicklung eine Überlebensfrage darstellt, kann es sich nicht leisten, dieses Deutungsangebot zu ignorieren, zumal es einen Weg weist zwischen kritikloser Affirmation und Totalverteufelung. Wegen dieser Not ist es aber auch eine Sache höchster Verantwortung für die Theologie, die Relevanz christlich-kirchlicher Existenz für die heutige mimetische Fortschrittswelt herauszuarbeiten. Nicht zuletzt wird eine Theologie, die die Menschen mit ihren hochambivalenten mimetischen Orientierungen in den Mittelpunkt ihrer Reflexionen rückt, auch sensibler für die ambivalente Rolle, welche Religion für die so begriffenen Menschen einnehmen kann. Religiöse Praxis, als Rückbindung an einen letzten sinnstiftenden Grund, ist selber in hohem Maße gefährdet. Und von dieser Gefahr ist auch das konkrete, kirchliche Christentum in all seinen Realisierungen – auch denen des immer auch zeitgebundenen Theologisierens – nicht verschont. Mimetische Theologie befasst sich also mit einem Thema, welches ihren eigenen Horizont mitbetrifft und ist deshalb zur Selbstkritik gerufen. Theologisch begriffene Mimesis, verstanden als gemeinschaftlich-kirchliche Sammlung um die Mitte Jesu Christi und seines Gottes, mit der Aufgabenstellung einer heilvollen Orientierung menschheitlicher mimetischer Dynamik, steht also selber im Zeichen jener Ambivalenz, die mit den drei Alternativen von Inspiration, Besessenheit und geistloser Kopie umrissen wurde. Christliche Praxis kann in der Nachahmung des Bewährten erstarren, kann in leidenschaftlicher Mitgerissenheit von diesem Einem, dem Gott alles war, sich immer noch in teuflische Besessenheiten verirren, aber auch in einer selbstkritischen mimetischen Ausrichtung auf Jesus Christus Quelle für die Verwirklichung einer friedlichen Menschheit sein.

CODE UND HANDLUNG ZU UMBERTO ECOS KULTURTHEORETISCHER SEMIOTIK

Hans Kraml (Innsbruck)

Alles, was innerhalb eines Symposions geschieht, spielt sich auf der Ebene der Verwendung von Zeichen ab. Einerseits wird hauptsächlich gesprochen, andererseits ist das, worüber gesprochen wird, wesentlich Ergebnis von Zeichenprozessen. Man macht sich selten darüber Gedanken, wieso das überhaupt funktioniert. Es ist daher gar nicht schlecht, einmal einen Blick in die Semiotik, die ja die Theorie der Zeichen sein soll, zu werfen. Dazu ein Zitat:

In der Kultur kann jede Entität zum semiotischen Phänomen werden. Die Gesetze der Signifikation sind die Gesetze der Kultur. Aus diesem Grund erlaubt die Kultur, insofern sie ein System von Signifikationssystemen darstellt, einen beständigen Prozess kommunikativen Austausches. *Kultur kann völlig unter einem semiotischen Gesichtspunkt untersucht werden.*¹

Diese Formulierung ist ziemlich anspruchsvoll, auch wenn sie von Umberto Eco, einem Mann, der schreiben kann, stammt. So gut wie jedes selbständige Wort in dem Absatz ist einer Erläuterung bedürftig, wenn man verstehen will, was Eco sagt, und sich die Frage stellt, welche Kenntnis man durch Ecos Bemerkungen gewinnt. Die Frage ist also: Was gewinnt man aus Ecos semiotischen und kulturtheoretischen Überlegungen für das persönliche Verständnis der Kultur und ihrer wichtigsten Leistungen für das menschliche Selbstverständnis? Diese Frage ist nur noch zum Teil eine semiotische Frage, sie ist hauptsächlich eine philosophische Frage.

Eco selbst ist zunächst ein Philosoph und nur aus philosophischem Interesse Semiotiker, wie es scheint. Da er in vieler Hinsicht ein guter Philosoph ist, will er philosophische Fragestellungen nicht mit semiotischen vermischen, weil er die Semiotik als eigenständige Wissenschaft etabliert sehen möchte. Das setzt bestimmte Einschränkungen der Fragestellung voraus. Diese Einschränkungen macht Eco auch von Anfang an in seinen Überlegungen deutlich. Ihm geht es um die Frage, worin Zeichen bestehen und was ihre Verwendung für Folgen hat. Er untersucht die Signifikationssysteme im Sinne dessen, was sie auf ihrer Ebene austauschen, nicht aber danach, was dasjenige tatsächlich ist, wofür die Zeichen gebraucht werden. Er fragt nach dem, was Zeichenverwender in der Verwendung ihrer Zeichen auffassen, nicht danach, wie es sich mit dem, was so zu verstehen gegeben wird, tatsächlich verhält.

¹ U. Eco, *Semiotik. Entwurf einer Theorie der Zeichen*, München 1987, S. 54.

Die Ausklammerung dieses Wirklichkeitsbezugs wird Eco von anderen Semiotikern, insbesondere aber von manchen Philosophen, zum Vorwurf gemacht. Ein solcher Vorwurf ist nur dann sinnvoll und berechtigt, wenn die Gefahr besteht, dass ein wichtiger Teil unserer Erfahrung einfach verdrängt oder geleugnet wird. Wenn aber lediglich behauptet wird, es werde in einem bestimmten Zusammenhang nur ein bestimmter Gesichtspunkt untersucht und jeder weitere Aspekt ausgeklammert, so ist dagegen gar nichts einzuwenden. Wir tun das regelmäßig. Wenn ein Lebensmittelchemiker ein Blatt Salat darauf untersucht, ob es noch Reste von Pestiziden enthält, so wird ihm niemand den Vorwurf machen, dass er nicht gleichzeitig auch berücksichtigt, dass das betreffende Salatblatt von einer Salatsorte stammt, die in einem berühmten Roman eine sehr tief sinnige symbolische Bedeutung hat. Und wenn der Chemiker anstelle einer chemischen Analyse eine semiotische Analyse des Salatblattes vorlegt, wird man ihm die Frage stellen, ob er diese Analyse während seiner Dienstzeit angestellt habe.

Es ist Ecos gutes Recht, zu untersuchen, was Zeichen zu verstehen geben, und es zu unterlassen, zu untersuchen, ob das, was so zu verstehen gegeben wird, auch tatsächlich der Fall ist. Er macht selbst deutlich, dass genau das seine Absicht ist:

Die Semiotik befasst sich mit allem, was man als Zeichen *betrachten* kann. Ein Zeichen ist alles, was sich als signifizierender Vertreter für etwas anderes auffassen lässt. Dieses andere muss nicht unbedingt existieren oder in dem Augenblick, in dem ein Zeichen für es steht, irgendwo vorhanden sein. Also *ist die Semiotik im Grunde die Disziplin, die alles untersucht, was man zum Lügen verwenden kann*. Wenn man etwas nicht zum Aussprechen einer Lüge verwenden kann, so lässt es sich umgekehrt auch nicht zum Aussprechen der Wahrheit verwenden: Man kann es überhaupt nicht verwenden, um „etwas zu sagen“. Ich glaube, dass die Definition einer „Theorie der Lüge“ ein recht umfassendes Programm für eine allgemeine Semiotik sein könnte.²

Wir gehen tatsächlich in allem, was wir im Zusammenhang mit Zeichen tun, davon aus, dass sie uns etwas zu verstehen geben unabhängig von deren Richtigkeit. Wir können uns die Frage stellen, ob das, was wir verstehen, auch tatsächlich so ist, wie wir annehmen. Aber ohne bereits zu verstehen, was uns zu verstehen gegeben wird, können wir die Frage, ob es auch stimmt oder der Fall ist oder wirklich auszuführen ist oder gilt, gar nicht zielgerichtet stellen. Wir sind es ferner gewöhnt, und das macht wohl überhaupt den entscheidenden Gesichtspunkt menschlicher Aktivität aus, uns Zustände, die gar nicht vorliegen, vorwegnehmend auszumalen, zu beschreiben, wie man zu diesen Zuständen

² U. Eco, *Semiotik. Entwurf einer Theorie der Zeichen*, München 1987, S. 26.

gelangen könnte, und schließlich die ausgemalten Zustände zu Zielen zu machen und auf den beschriebenen Wegen anzustreben. Das macht das Besondere unserer Fähigkeit zum Handeln aus. Die Fähigkeit, etwas zu vergegenwärtigen, was gar nicht besteht, ist Ergebnis unseres Zeichengebrauchs in dem Sinn, der den Semiotiker nach Ecos Verständnis ausschließlich interessiert.

Den Philosophen interessiert nun aber zusätzlich, wie diese Fähigkeit näher aussieht, worin sie tatsächlich besteht und wie ihre Beziehung zu den tatsächlichen Vorgängen beschaffen ist. Den Philosophen interessiert das Verhältnis zur Wahrheit auch bei der Lüge, aber erst recht dort, wo es um die planende Vornahme von Zuständen als Zielen der Tätigkeit geht. Für sich genommen ist eine Semiotik ecoscher Prägung in der Gefahr, psychologistisch oder physikalistisch zu werden, je nach dem, welche Metaphern man bei der Beschreibung der Vorgänge der Semiose bevorzugt.³ Dabei wäre das Problem des Psychologismus, dass die Leistung der Zeichen den psychischen Aktivitäten des einzelnen Individuums zugeschrieben wird, wodurch die Möglichkeit der Verständigung durch Zeichen rätselhaft wird, während Physikalismus darin bestünde, bestimmte Merkmale an den Gegenständen, die als Zeichen gebraucht werden, als die eigentlichen Konstituenten von Zeichen anzusehen. Dadurch wird unerklärlich, was Zeichen mit den Tätigkeiten und der Verständigung von Menschen zu tun haben, denn sie könnten nun allenfalls kausal, nicht aber sozial wirken. In beiden Fällen wird übersehen, dass die Beziehung zwischen handelnden Individuen für den Zeichengebrauch konstitutiv ist, erst in zweiter Linie und nur für bestimmte Sorten von Zeichen dann auch noch die Beziehung zu Gegenständen und Vorkommnissen der Umgebung der aktiven Wesen. Die Beziehung zwischen den Individuen im Rahmen von Verständigungs- und Kooperationsversuchen behandelt man heute unter dem Stichwort „Sprachpragmatik“ oder „Pragmatik“ überhaupt. Wenn man in diesem Sinn von „pragmatisch“ spricht, so heißt das: „bezogen auf die Sprecher-Hörer-Situation“ und hat nichts mit der sprichwörtlichen pragmatischen, d. h. rein zweckorientierten, von Theorien und Grundsätzen (auch ethischer Art) nicht weiter geplagten Einstellung zu tun, die man manchen Politikern, oft sogar lobend, nachsagt.

Obwohl diese Beziehung sogar in der modernen Sprachphilosophie erst neuerdings stärker in den Blick kommt, ist ihre Beachtung keine neue Errungenschaft. Anders als in der jüngeren Vergangenheit, in der man beim Wort „Zeichen“ sofort nach dem Bezeichneten fragte, hat etwa der mittelalterliche Philosoph und Wissenschaftler Roger Bacon festgehalten, dass „bedeuten“ so viel

³ Eco wurde in diesem Sinn gelegentlich massiv kritisiert. Es ist eine Interpretationsfrage, aber meines Erachtens ist sich Eco der kulturellen Herkunft der Zeichen sehr deutlich bewusst, und seine Überlegungen können ohne weiteres kulturalistisch gedeutet werden. Es ist aber richtig, dass diese Deutung nicht zwingend ist.

heißt wie „jemandem etwas zu verstehen geben“, übrigens eine Definition, die auf den Grammatiker Garmundus von Tournai zurückgeht, wobei nach Bacon der wichtigere Aspekt die durch den Dativ zur Sprache gebrachte angesprochene Person ist. Erst in zweiter Linie spielt das, was zur Sprache gebracht wird, eine Rolle. In diesem Verständnis hat Zeichenbedeutung grundsätzlich etwas mit Verständigung zu tun. Damit ist vor allem gesagt, dass das Zeichen nicht von sich aus etwas bedeutet, sondern dass es seine Bedeutung aus der Rolle hat, die es in der Verständigung von Lebewesen spielt. Die Verständigung hat ihren Hintergrund in dem Problem, dass mindestens soziale Lebewesen grundsätzlich ihre Aktivitäten aufeinander einstellen müssen. Das hat noch gar nichts damit zu tun, dass sie Ziele verfolgen, sondern einfach mit dem Faktum, dass sie tätig sind und dabei mit Sicherheit aufeinanderstoßen.

Nun ist aber für so gut wie alle Zeichen besonders interessant, dass sie etwas zu verstehen geben können, auch wenn einmal nicht die Situation der Verhaltenskoordination das unmittelbare Problem darstellt. Es ist möglich, alte Geschichten zu erzählen, es ist möglich, die Spuren vergangener Verhaltensabstimmungen zu entziffern. Dabei kommt alles darauf an, dass man in der Lage ist, das zu entnehmen, was dieses alte Material einmal zu verstehen gegeben hat, obwohl man selbst nicht der Adressat der Äußerungen ist. Das gelingt durchaus, und so führen die Zeichen scheinbar ein Eigenleben, indem sie unter einer äußeren Gestalt etwas transportieren, das man ihren Sinn oder ihre Bedeutung zu nennen sich angewöhnt hat.

Seit den einschlägigen Diskussionen der alten Griechen, des Aristoteles und der Stoiker gilt als ausgemacht, dass dieser Sinn in den Zeichen nicht von Natur aus enthalten ist, sondern durch menschliche Einrichtung zustande kommt. Wie man sich das Auftreten dieser Einrichtungen in der Antike und im Mittelalter vorgestellt hat, muss hier nicht weiter erörtert werden. Es wurde jedenfalls für offenkundig gehalten, dass die äußeren Zeichen alle willkürlich eingesetzt sind. Wie das genau zu sehen ist, daran unterscheiden sich die Geister schon einmal in zwei große Schulen im Gefolge von Aristoteles einerseits, in der Theorie der Stoiker, die vor allem von den Grammatikern weiterverbreitet wurde, andererseits.⁴ In heutiger Sprache hat man sich jedenfalls angewöhnt, das Zustandekommen der signifikativen Einrichtungen unter dem Stichwort „Codierung“ darzustellen. Der Terminus ist wegen seiner nachrichtentechnischen Herkunft nicht recht glücklich, ich möchte hier aber eine Einführung machen, die meines Erachtens ein unproblematisches Verständnis der Rede von den Codes erlaubt.

⁴ Vgl. J. Pinborg, *Logik und Semantik im Mittelalter. Ein Überblick, mit einem Nachwort von Helmut Kohlenberger*, Stuttgart – Bad Cannstatt 1972, S. 30f.

Zugleich hoffe ich damit auch eine Entmythologisierung dieses Wortes zu erreichen.

Irgendwelche auffälligen Vorkommnisse können jedenfalls als Zeichen gebraucht werden. Sie geben aber nur dann etwas Bestimmtes zu verstehen, wenn demjenigen, dem das betreffende Vorkommnis auffällt, in irgendeiner Form vertraut ist, was es damit für eine Bewandnis hat. Leuchten etwa bei meinem Auto plötzlich gleichzeitig Ladekontrolllampe und Öldruckkontrolle auf, so wird mir das jedenfalls einmal auffallen. Um zu wissen, was das zu bedeuten hat, brauche ich Kenntnisse über die Zusammenhänge zwischen diesen Lampen und bestimmten Vorgängen in meinem Fahrzeug, im konkreten Fall über die Funktion des Keilriemens. Sind mir die Funktionen und Zusammenhänge vertraut, so codiert für mich das Aufleuchten der Kontrolllampen den Ausfall des Keilriemens.

Kontrollinstrumente machen sich das zunutze. Man braucht kein Fan von „Raumschiff Enterprise“ zu sein, um anhand der Beziehung zwischen Kontrolllampen und dem, wofür sie eingerichtet sind, das Grundproblem der Codierung zu verstehen. Nehmen wir dazu ein Beispiel, das Eco seinerseits übernommen hat (von dem italienischen Semiotiker Tullio de Mauro).⁵ Im Kontrollraum eines Staubeckens, weit entfernt von diesem, ist eine Signalanlage errichtet, die es gestatten soll, das Staubecken so zu überwachen, dass bei Gefahr etwas unternommen werden kann. Gefahr geht davon aus, dass der Wasserstand im Becken eine gewisse Höhe überschreitet.

Die Signalanlage wird selbst in einer einfachen Version so eingerichtet werden, dass einige offenkundige Probleme von Anfang an verhindert werden. Hätte man nur das Aufleuchten einer Lampe bei Gefahr, sonst die Lampe ohne Licht, so wäre die Möglichkeit eines unbemerkten Defekts der Signalanlage ziemlich groß. Die Chance ist unter Umständen 1:1. Man wird also ein Doppelsignal einrichten. Dieses könnte unter einem bestimmten Niveau B sein, über diesem A. Es würde also immer eine Lampe leuchten. Das Aufleuchten beider oder das Verlöschen auch des einen wäre ein Hinweis auf einen Defekt in der Signalanlage. Damit hätte man die Sicherheit schon einigermaßen erhöht. Es kann aber leicht sein, dass man sich in einer Lage befindet, in der man lieber noch viel weniger Risiko eingehen möchte. Man könnte also vier Signalpositionen, von denen immer zwei aufleuchten, wählen. Bei Positionen ABCD ergäbe das 6 mögliche Signale: ($4^2 = 16$; $16 - 4 = 12$; $12 : 2 = 6$) AB, BC, CD, AD, AC, BD.

⁵ U. Eco, *Semiotik. Entwurf einer Theorie der Zeichen*, München 1987.

Man kann sich folgende Einrichtung denken:

| <u>Signalkombination</u> | <u>Information</u> | <u>Empfängerreaktion</u> |
|--------------------------|-------------------------|--------------------------|
| <i>AB</i> | <i>Gefahrpegel</i> | <i>Stand absenken</i> |
| <i>BC</i> | <i>Alarmpegel</i> | <i>Alarmzustand</i> |
| <i>CD</i> | <i>Sicherheitspegel</i> | <i>Ruhezustand</i> |
| <i>AD</i> | <i>Niedrigwasser</i> | <i>Einpumpen</i> |

Man kann hier leicht sehen, dass das Signalsystem durch die Einführung zweier Signale für eine Nachricht redundant geworden ist und dazu noch eine Reserve an möglichen Mitteln zur Gewinnung von Informationen über das Staubecken besitzt.

Man kann auch ganz klar erkennen, warum Eco davon spricht, dass die Semiotik als eine Theorie der Lüge konzipiert werden könnte. Zeigt nämlich das Empfangsgerät „AB“ an, so heißt das „Gefahrenpegel“ und löst, wenn vorgesehen, die entsprechende Reaktion aus, auch wenn tatsächlich der Gefahrenpegel gar nicht erreicht ist. Die Signale sind zwar eingerichtet für wirkliche Pegelstände, sie übermitteln aber, einmal so eingerichtet, nicht die wirklichen Pegelstände, sondern erzeugen Annahmen über die Pegelstände entsprechend der Form, in der die Signale mit den Pegelständen verbunden wurden. Der Semiotiker interessiert sich für die Leistung des Signalsystems. Ein Techniker, der die Anlage zu überwachen hat, interessiert sich für die wirklichen Pegelstände, aber er kann gar nicht verhindern, sich gegebenenfalls irreführen zu lassen, wenn das Sendegerät fehlerhaft ist oder von einem Bösewicht manipuliert wird. Die Einrichtung selbst kann irreführen oder jemand kann mit ihr lügen, das sollte man klar sehen können.

Die Verbindung des Signalsystems mit entsprechenden Informationen und daraus resultierenden Handlungen von Wesen, die sich solche Signalsysteme zunutze machen, stellt den eigentlichen Code der ganzen Einrichtung dar. Der Code ist eine Korrelationsregel.

Wäre etwa ein Code, wie in unserem Beispiel, in erster Linie als Code zur Orientierung darüber, was der Fall ist, eingerichtet, dann können wir sagen, eine bestimmte Signalkombination *denotiere* einen bestimmten Pegelstand. Wir behalten in Erinnerung, dass das nicht heißen muss, der betreffende Pegelstand liege tatsächlich vor. Er wird aber aufgrund der Codierung zu verstehen gegeben. Liegt ein anderer Pegelstand vor, so tritt ein Irrtum auf. Ein solcher Irrtum in den Tatsachen ändert aber nichts an der Bedeutung der Signale. Der richtige

Pegelstand wäre der *Referent* der Signale, das, was über die Richtigkeit oder das Zutreffen des Signals entscheidet. Dieser Referent entscheidet aber in diesem Stadium des Zeichengebrauchs nicht über den Sinn des Signals, also nicht mehr darüber, was das Signal zu verstehen gibt. Das, was das Signal zu verstehen gibt, wird *Signifikat* genannt, das codierte Signal selbst ist der *Signifikant*. Die Signifikate sind es, die den Semiotiker ausschließlich interessieren, wenn er Semiotik betreibt. Wenn ein Semiotiker aber hungrig ist, dann interessiert er sich zur Stillung seines Hungers für die Referenten, auch wenn die Küche als Signifikationsssystem ein sehr lohnendes Objekt ist und im übrigen das Steckenpferd des betreffenden Semiotikers sein mag.

In unserem Code sind aufgrund der Kenntnis des Pegelstandes nach einer weiteren Regel Maßnahmen auszuführen. Ein Codeverwender, der diese Regeln kennt, wird aufgrund der Information durch die Signale daran erinnert, dass ganz bestimmte Tätigkeiten vorgesehen sind. Im Rahmen einer informationsbezogenen Codierung würden diese Maßnahmen dann *konnotiert*.

Wäre die Codierung von vornherein anders erfolgt, nämlich so, dass die Signale unmittelbar die Ausführung einer bestimmten Handlung vorschreiben, dann könnten die Beteiligten mit diesem Zusammenhang operieren, der Code würde eine Tätigkeit denotieren und, je nach dem ob die Leute wissen, was für eine Art von Tätigkeit sie überhaupt ausführen, die entsprechenden Pegelstände konnotieren. Die Zeichen selbst erzwingen nicht einen bestimmten, unabänderlichen Zusammenhang zwischen Denotation und Konnotation.

Wenn man sich das Ganze überlegt, dann sieht man, dass man mit Codes als bestehenden Einrichtungen operieren und anhand solcher Codes die verschiedenen Aktivitäten von Lebewesen untersuchen kann. Ecos (und Tullio de Mauros) Beispiel selbst ist eine Metapher (und folglich im Prinzip falsch!).⁶ Es sollte aber nicht schwer sein, sich klar zu machen, dass Codierungen selbst Operationen von Menschen sind, durch die sie sich in Abstimmung untereinander an tatsächlichen Fällen ein Mittel zur Verhaltensabstimmung in ganz bestimmten Umständen schaffen. Codes fallen nicht vom Himmel und sind auch nicht irgendwo vorprogrammiert, sondern sie werden in tatsächlicher Verhaltensabstimmung gebildet und dann in Situationen, die es nahe zu legen scheinen, wiederverwendet. Die Grundlage ist das einfache Wiederholen von Verhalten in Situationen, deren Unterschied zu Situationen, in denen das betreffende Verhalten einmal erfolgreich war, nicht auffällt. Entscheidend ist aber, dass Codes in der gemeinsamen Abstimmung des Verhaltens angesichts äußerer Situationen entstehen. In der weiteren Verwendung kann der einzelne sie verinnerlichen und

⁶ Natürlich nicht falsch, was die Einrichtung von Überwachungsanlagen betrifft, aber falsch, was die Darstellung menschlicher Sprache betrifft.

sich mit ihrer Hilfe in seiner Umgebung orientieren, aber die Einrichtungen bleiben immer bezogen auf die Verständigung untereinander, auch dann, wenn man den Gesprächspartner einmal im Selbstgespräch ersetzt.

Die Möglichkeit, Zeichen zu erzeugen und dann auch situationsunabhängig zu verwenden, bleibt weiter daran gebunden, dass in der ursprünglichen Verständigungssituation die Situation, die zur Codierung dienen musste, allen Beteiligten ziemlich gleichermaßen zugänglich war. Sollen etwa, wie in Ecos Beispiel, Signale für Pegelstände codiert werden, so müssen allen, die mit den Signalen zu tun haben, einmal Pegelstände „in Wirklichkeit“, also durch Hinzeigen oder sonstiges Hantieren, zugänglich gemacht worden sein. Ohne den Bezug zu den Referenten von codierten Signalen wenigstens an der Wurzel der Codierung gibt es keine Codierung, daher dann auch keine Bedeutung der entsprechenden Vorkommnisse, daher auch keine Zeichen. Ein Verständnis der Bedeutung von Zeichen muss an der Wurzel einerseits realistisch sein, andererseits sich auf die gemeinsame Kultur von Wesen, die an einem Verständigungsprozess beteiligt sind, beziehen. Verständigung ist immer von Wahrheit und einer gemeinsam zugänglichen Wirklichkeit abhängig. „Die Sprache ist das Haus des Seins“, um mit Heidegger zu sprechen, oder mit Wittgenstein, die Sprache braucht eine Übereinstimmung in den Urteilen, nicht nur in den Begriffen.⁷

Kultur ist das Resultat solcher Gemeinsamkeiten, das Geflecht von Gewohnheiten, Konventionen und Ritualen, durch das die Aktivitäten der Menschen (im Prinzip von beliebigen Lebewesen, aber mangels anderer Beispiele bisher bleibe ich bei den Menschen) für andere mit ähnlichen Aktivitäten deutbar und somit erwartbar werden, sowie die Ergebnisse dieser Aktivitäten, die nur deswegen erreicht werden, weil die Verständigung Kooperation auf längere Sicht erlaubt. Das alles gehört zu dem, was wir verstehen können. In diesem Sinn ist es auch, wie eingangs im Zitat von Eco konstatiert, Gegenstand semiotischer Betrachtung.

⁷ „Zur Verständigung durch die Sprache gehört nicht nur eine Übereinstimmung in den Definitionen, sondern (so seltsam dies klingen mag) eine Übereinstimmung in den Urteilen.“ L. Wittgenstein, Philosophische Untersuchungen, Schriften Bd. 1. Frankfurt 1960, § 242.

KONSISTENZANNAHMEN VICTORIA'S SECRET UND EIN MYSTERIUM

Clemens Sedmak (Salzburg)

Ich möchte über den Satz nachdenken: „Ich glaube nicht an das ewige Leben, obwohl ich immer Unterwäsche zum Wechseln dabei habe.“ (Woody Allen)

Dieser Satz ist offensichtlich aufgrund einer Kategorienverwechslung witzig. Man kann doch nicht über das ewige Leben in Begriffen unserer irdischen Existenz sprechen, die von Durchfall und Verstopfung, Sorgen um Mundgeruch und Schweißfüße geprägt ist. So weit so witzig. Allerdings, so einfach ist es nicht. Einer der zentralen Punkte des Katholizismus betrifft die Konsistenz von „Himmel“ und „Erde“. Der Katholizismus drückt in verschiedenen Formen die Überzeugung einer Kontinuität von „Hier“ und „Dort“, von „zeitlich“ und „ewig“, von „natürlich“ und „übernatürlich“ aus. Wenn es also erlaubt ist, von Gott als „Vater“ oder „Mutter“ zu sprechen, und wenn es geschah, dass das Himmelreich („Kingdom of God“) mit Bildern des Alltagslebens charakterisiert wurde, und wenn es tunlich ist, die Gemeinschaft der Heiligen anzurufen – dann stellen sich die Fragen nach den Grenzen rechter Rede über das Übernatürliche. Und damit reihe ich mich in die Masse jener Theologinnen und Theologen ein, die sich auf der Suche nach der kleinen Stelle zum Lachen-lächerlich machen. Das Unsagbare kann ja so leicht zum Unsäglichen werden.

Ein Problem der Symboltheorie

Die künstlich erzeugte Schwierigkeit mit Woody Allens Satz („Just laugh about it“) ist im Grunde ein Problem der Symboltheorie: Jedes Symbol hat ein materielles Substrat, notwendigerweise. Ein Symbol ist eine Zuordnung zwischen einem sichtbaren und bekannten Signifikanten auf der einen und einem unsichtbaren und unbekanntem Signifikanten auf der anderen Seite. Dieses Zuordnungsverhältnis ist erkenntnistheoretisch interessant. Es ist eine Zuordnung von „sichtbar“ zu „unsichtbar“. Nennen wir den Interpretationsrahmen für das Verstehen der Welt als ganzer und des Lebens solchem einen symbolischen Kosmos. Ein solcher Kosmos wird von jeder Religion erzeugt. Ein sichtbares Symbol deutet auf etwas Unsichtbares. Das hat auch mit dem bekannten Verständnis von Sakramenten zu tun. Nun ist es charakteristisch für den symbolischen Kosmos, dass a) alles zum Symbol werden kann, und b) dass die Zuordnung von sichtbarem Zeichen und unsichtbarer Entsprechung in einer erkenntnistheoretisch signifikanten Hinsicht willkürlich ist. Ad a) Nicht nur Kerzen und Steine

und der Sonnenaufgang, auch Unterwäsche könnte (erkenntnistheoretisch gesehen) zum sichtbaren Zeichen für die unsichtbare Welt werden (there you go, Woody Allen!). Ad b) Kerzen können die Anwesenheit eines vor Eifer brennenden Rachegottes ebenso symbolisieren wie die Nähe des wärmenden und lichtspendenden Gottes. Unterwäsche könnte (wiederum: erkenntnistheoretisch gesehen) Zeichen des sorgenden Gottes ebenso sein oder Zeichen für die Vertreibung aus dem Paradies. Symbole verweisen auf etwas, was nicht in vollem Umfang bekannt ist. Daher sind sie „nicht Stellvertretung ihrer Gegenstände, sondern Vehikel für die Vorstellung von Gegenständen.“ (S.K. Langer).

Nun ist es klar, dass sich Symbolzusammenhänge nicht ohne kulturelle Kompetenz durchschauen lassen. Unterwäsche hat in unserer Kultur theologisch nur sehr geringen Gehalt und kaum religiöse Symbolkraft. Das bei einem Symbol eingesetzte Zuordnungsverhältnis signifiant-signifié setzt a) Wissen über den signifiant und die diesbezüglich relevanten enzyklopädischen Einträge, b) Wissen über das Zuordnungsverhältnis und c) Wissen über den symbolischen Kosmos voraus. Unter „enzyklopädischen Einträgen“ möchte ich das in einer Kultur anerkannte Wissen über etwas, das sich in der „Enzyklopädie“ der Kultur niederschlägt verstehen. Die enzyklopädische Basis eines Symbols (a) ist keineswegs beliebig. Wenn in einer bestimmten Kultur die „Sonne“ Symbol des Todes ist, wird es sehr schwer sein, die religiöse Lichtsymbolik verständlich zu machen.¹ Das christliche Symbol des Brotes hat bekanntlich in Reiskulturen aufgrund der einschlägigen enzyklopädischen Einträge eine andere Funktion usw. Susanne Langer hat die These aufgestellt, dass die semantische Kraft eines Symbols umso größer ist, je karger und gleichgültiger seine äußere Gestalt, seine enzyklopädische Basis.² Die enzyklopädische Basis ist daher von großer Bedeutung. Nur dadurch lässt sich die emotionale Kraft eines Symbols erklären. Und so können wir auch verstehen, dass in unserer Kultur Unterwäsche vielleicht tatsächlich keine so gute materielle Basis für ein religiöses Symbol darstellt. Das Zuordnungsverhältnis zwischen enzyklopädischem und symbolischem Eintrag (b) ist ebenso relevant. Handelt es sich um eine ein-eindeutige Beziehung? Funktioniert diese Beziehung nach dem Prinzip Schlüssel-Schloß?

¹ Ein anschauliches Beispiel findet sich bei Bevans, *Models of Contextual Theology* (Maryknoll/NY 1992), Introduction: Bevans beschreibt eine Adventliturgie zum Thema Sonne (Christus als Sonne gemäß dem Beatles-Song „Here comes the Sun“). „One of the participants in that liturgy however – an Indian – was not very impressed. For someone from India, he said, the sun is not a very striking symbol for the coming of Christ into the world. In India, the sun is an enemy. It is not something that brings refreshment; it brings unbearable heat that is to be escaped in staying in the shade. The sun’s heat makes men and women thirsty, and too much exposure to the sun causes sunstroke. He could not really relate to a God who comes into the world like the sun.“

² Langer, *Philosophie auf neuem Wege* (Berlin 1965), 83.

Entspricht der enzyklopädischen Basis eines Symbols nicht eine Vielzahl von symbolischen Einträgen? Wer administriert diese Beziehung? In welchen Kontexten wird das Symbol angewendet? Drittens ist die Eigenart des symbolischen Kosmos (c) zu beachten. Ein Symbol kann nur auf dem Hintergrund eines symbolischen Kosmos adäquat eingeordnet werden. Selbst wenn mir die einschlägigen enzyklopädischen Einträge zu Wasser (dient zur Reinigung, ermöglicht Leben etc.) bekannt sind und selbst wenn ich elementare Kenntnisse über die Zuordnung dieses enzyklopädischen Eintrags zu einem symbolischen Eintrag im Rahmen einer Taufzeremonie habe (Aufnahme in die Kirche, Abwaschen der Erbsünde), so ist dieses Zuordnungsverhältnis doch nur dann adäquat einzuordnen, wenn der vom Christentum gezeichnete symbolische Kosmos bekannt ist, etwa mit den Elementen „Erbsünde“, „Erlösung durch Jesus Christus“, „Stiftung der Kirche durch Jesus Christus“, „Heilsnotwendigkeit der Kirche“ etc. Aufgrund dieser „holistischen“ Zugangsweise zum Begriff des Symbols könnte man sich gezwungen sehen, mit dem Begriff des isolierten Symbols überhaupt zu brechen. Das hätte wiederum Konsequenzen für unsere Unterwäsche.

Symbole verdichten das, was Kultur unbedingt angeht. Symbole kondensieren das, was eine Kultur konstituiert und zusammenhält. „A few symbols have to represent a whole culture and its material environment.“³ Das trifft (kontingenterweise!) auf Unterwäsche in unserem Kulturkreis nicht zu. Symbole sind ein kulturelles Produkt, das aufgrund von Zuordnungen einer sichtbaren Basis zu einer unsichtbaren „world of meanings“ zustandekommt, wobei diese Zuordnung in jedem Fall auch anders aussehen könnte. Dieses Zuordnungsverhältnis ist nicht nur arbiträr, sondern auch vieldeutig, instabil und emotional konnotiert, weil ein Symbol handlungsanleitende Funktionen hat. Symbole tragen eine „story“, die im Laufe der Geschichte angereichert und ausgeweitet, von anderen stories überlagert und verändert werden kann. Das macht die „multivocality“, die Vielschichtigkeit von Symbolen aus. Symbole können sogar gegenteilige, einander widersprechende Bedeutungen ausdrücken. Victor Turner spricht hier von „polarization“ und unterscheidet zwei Pole, die bei der Einordnung der schillernden Bedeutung eines Symbols zu beachten sind – einen ideologischen Pol, der die kognitiv-normative Komponente der Symbolinterpretation bestimmt und einen sensorischen Pol, der die emotional-affektive Dimension des Symbols erzeugt.⁴ Aufgrund der kognitiven Dimension kann über ein Symbol in der Absicht der Theorienbildung gesprochen werden, aufgrund der affektiven Seite

³ Turner, *The Forest of Symbols* (Ithaca/NY 1991), 50.

⁴ At the sensory pole are concentrated those significata that may be expected to arouse desires and feelings; at the ideological pole one finds an arrangement of norms and values that guide and control persons as members of social groups and categories“ (Turner, *The Forest of Symbols*, 28).

wird die gemeinschaftsbildende, handlungsanleitende, orientierungsstiftende Funktion von Symbolen betont. In jedem Fall richtet sich ein Symbol an jemanden⁵ und wird von einer Gemeinschaft verwaltet. Woody Allens Satz würde erst dann seinen Witz verlieren, wenn wir als Kulturgemeinschaft uns zur religiösen Symbolkraft von Unterwäsche durchringen würden.

Noch ein Problem der Symboltheorie

Warum nicht Unterwäsche? Schließlich ist Unterwäsche keineswegs unzentral für die Harmonie unseres Zusammenlebens. Man muss sich nur einmal überlegen, was passieren würde, wenn aufgrund eines Regierungsdekrets der neuen österreichischen Mitte-Rechts-Koalition keine Unterwäsche mehr verkauft werden darf. Woody Allen hätte hier wenig zu lachen. Und nicht nur er. Aber noch einmal: Warum nicht Unterwäsche? Die Welt des Übernatürlichen ist schließlich nur über natürliche, materielle Substrate zugänglich und in der Praxis des Glaubenslebens wird diese Grenze zwischen „signifiant“ und „signifié“ durchaus verwischt. Der symbolische Kosmos wird in vielen Religionen objektiviert, d.h. durch äußere Objekte zur Darstellung gebracht. Es gibt auch keine andere Form, die soziale Gestalt und Funktion des symbolischen Kosmos, der als Lehre einer bestimmten Religion gemeinschaftsbildend wirkt, auszudrücken. Illustrierend gesagt: Da der heilige Antonius nicht mehr unter uns weilt, müssen wir uns mit Statuen des Heiligen Antonius behelfen. Wir behandeln diese Statuen mit Respekt, obwohl wir wissen, dass die Statue aus Holz mit einem Farbüberzug doch nicht der Heilige Antonius selbst ist. Da die Mutter Gottes uns nicht in einer permanenten *visio* präsent ist, schaffen wir Orte der Verehrung, Statuen und Bilder. Diese Objekte behandeln wir mit Ehrfurcht, ja, verwenden sie als Objekt der Verehrung, auch wenn wir genau wissen, dass die in Lourdes verkauften Plastikmadonnen nicht die Mutter Gottes sind. Das Problem ist wohlbekannt: Ein Objekt mit dessen Bedeutung zu verwechseln, könnte man *Fetischismus* nennen. Wenn wir vor einer Statue des Heiligen Antonius knien, geben wir sicherlich nicht der Verehrung der Statue Ausdruck. Es geht um die Verehrung des Heiligen Antonius. Dennoch wird dieser Unterschied in der einem externen Beobachter zugänglichen Glaubenspraxis ebenso wenig deutlich, wie der Unterschied zwischen „*veneratio*“ und „*adoratio*“ der Mutter Gottes. Zudem kommt es immer wieder vor, dass Gläubige zu einem *bestimmten* Heiligenbild, zu einer *bestimmten* Statue ein so inniges Verhältnis haben, dass sie es strikt ablehnen, das Heiligenbild austauschen oder die Statue ersetzen zu lassen.

⁵ Langer, Philosophie auf neuem Wege, 61.

Das heißt in gewissem Sinne, einem Fetischismus anheimzufallen. Das gilt auch für die durchaus anzutreffende Überzeugung, dass die Statue des Heiligen Antonius in der Pfarrkirche X „besser hilft“ als eine – vielleicht moderne – Statue des Heiligen Antonius in der Pfarrkirche Y. Andererseits: Ohne enzyklopädische Basis ist der symbolische Kosmos überhaupt nicht zugänglich. M.a.W.: Ohne gewisse elementare Formen des – hier neutral verstandenen – „Fetischismus“ kommen wir nicht aus. Ein Beispiel aus der Kirchengeschichte: In seiner Konstitution *Auctorem fidei* vom 28.8.1794, die sich gegen die von Großherzog Leopold II. einberufene Synode von Pistoia zur Erneuerung der innerkirchlichen Strukturen richtet, verurteilt Pius VI. die Vorschrift der Synode, die Bilder der unbegreiflichen Dreifaltigkeit aus der Kirche wegzuschaffen bzw. überhaupt jede besondere Verehrung von Bildern durch die Gläubigen zu verbieten.⁶ Als Argument führt der Papst an, dass diese Vorschriften dem üblichen frommen Brauch in der Kirche entgegengesetzt seien, dass es Bilder der Dreifaltigkeit gebe, die allgemein anerkannt seien und dass ein gänzlich Verbot der Bilderverehrung – hier beruft sich der Papst auf Augustinus – gegen die Ordnung der Vorsehung verstoße. Dieses Dokument könnte man so verstehen,

- dass hier als Kriterium für die Adäquatheit der enzyklopädischen Basis eines Symbols die Verankerung dieser Basis im Gebrauch und der religiösen Praxis genannt und damit die emotional-affektive Komponente von Symbolen anerkannt wird;
- dass die Unverzichtbarkeit eines (erkenntnistheoretischen) Fetischismus im Umgang mit Symbolen zumindest nicht abgestritten wird;
- dass die Kirche über die Adäquatheit des Symbolgebrauchs urteilt.

Das würde für unseren Fall bedeuten, dass die Gründe, warum Woody Allens Satz witzig ist, kontingent sind und in erster Linie in der Kulturgeschichte gesucht werden müssen und nicht in subtilen theologischen Überlegungen. Die Möglichkeit des angedeuteten Fetischismus besteht in jedem Fall auch für die Unterwäsche. Subtile theologische Überlegungen sind es übrigens auch, die Woody Allens Satz noch interessanter machen.

⁶ „Praescriptio, quae generaliter et indistincte inter imagines ab Ecclesia auferendas, velut rudibus erroris occasionem praebentes, notat imagines Trinitatis incomprehensibilis propter sui generalitatem, temeraria, ac pio per Ecclesiam frequentato mori contraria, quasi nullae existent imagines sanctissimae Trinitatis communiter approbatae ac tuto permittendae“ (Nr. 69, DH 2669). Weiters: „Item doctrina et praescriptio generatim reprobans omnem specialem cultum, quem alicui speciatim imagini solent fideles impendere, et ad ipsam potius quam ad aliam confugere: temeraria, pernicioza, pio per Ecclesiam frequentato mori, tum et illi providentiae ordini iniuriosa, quo ‘ita Deus nec in omnibus memoriis Sanctorum ista fieri voluit, qui dividit propria unicuique prout vult’“ (Nr. 70, DH 2670).

Theologische Probleme

Der katholische Glaube umfasst die im Credo verankerte Überzeugung von der Auferstehung des Fleisches. Das hören wir heute, wo wir ziemlich genau wissen, was in Gräbern oder Krematorien vor sich geht, nicht so gerne. Der Satz ist gültig und wichtig. Er drückt die Überzeugung von der Kontinuität zwischen irdischem und ewigem Leben aus und lehnt die Annahme eines radikalen Bruchs ab. An die Auferstehung des Fleisches zu glauben heißt, daran zu glauben, dass unsere Erfahrungen hier leibhafte Erfahrungen sind, die als solche ihre Gültigkeit bewahren. Damit hängt auch die Überzeugung zusammen, dass die Seele einen Leib braucht (Insider seien in diesem Kontext auf die diesbezüglichen Überlegungen von Thomas von Aquin verwiesen, der das ewige Leben als Existenz mit Leib und Seele konzipierte). Die theologische Rede von der Auferstehung des Fleisches lässt erste Zweifel daran aufkommen, dass man auch mit schwerem theologischem Rucksack über Woody Allens Satz lachen könne.

Es wird noch subtiler. Der katholische Glaube lehrt, dass wir mit analoger Rede gültige Aussagen über Gott machen können. Wir wissen zwar, spätestens seit dem Vierten Laterankonzil, dass alle Aussagen über Gott Gott unähnlich sind, als sie Gott ähnlich sind (DH 806), aber wir halten dennoch - Gott sei Dank! - an der Überzeugung fest, dass es möglich ist, gültige Aussagen über Gott zu machen. Die analoge Rede hat einen kleinen Haken - sie braucht eine kulturelle Basis. Das, was in einer Kultur für gut und schön befunden wird, kann in analogen Aussagen über Gott verwendet werden. In diesem Punkt stimmen Ludwig Feuerbach und Karl Rahner überein. Die Schwierigkeiten der feministischen Theologinnen mit analoger Gott-Rede, die männliche Bilder verwendet, sind auf diesem Hintergrund zu verstehen. Diese Eigenschaft der Rede über Übernatürliches betrifft nicht nur die Rede von Gott, sondern auch die Rede über Übernatürliches im allgemeinen. Warum nicht Unterwäsche? Wiederum leuchtet hier die kleine Einsicht auf, dass Woody Allens Satz nicht prinzipiell, sondern nur kontingenterweise komisch ist und dass das von ihm angesprochene Problem (bzw. das Problem, das ich heraushören kann), die theologisch ehrwürdige Frage nach den Grenzen legitimer analoger Rede ist.

Ein dritter Punkt. Der Katholizismus hat uns immer wieder vor Augen geführt, dass *fides* und *ratio* einander nicht widersprechen können. Glaube und Vernunft sind zwar verschiedene Erkenntnisordnungen, die aber in einem komplementären Verhältnis zueinander stehen - es ist nicht nur der Glaube, der - als *quaerens intellectum* - die Vernunft braucht (1 Petr 3,15), es ist auch die Vernunft, die - Stichworte: Interesse, Wille, commitment - des Glaubens bedarf. Wer Donald Davidsons Modell radikaler Interpretation kennt, wird sehen, dass hier Konsistenzannahmen gemacht werden, wie sie zwischen Sprecher und

Hörer, die durch radikale Kulturunterschiede getrennt sind, gemacht werden. Diese Konsistenzannahme läuft darauf hinaus, dass die sichtbare Welt wichtige und gültige und einsichtige Hinweise auf die unsichtbare Welt geben kann. Das findet sich in den *quinque viae* des Heiligen Thomas ebenso wie in der berühmten Definition des Ersten Vatikanischen Konzils zur Möglichkeit natürlicher Gotteserkenntnis. See, Woody Allen? It's not that easy! Diese Konsistenzannahme wird im Übrigen durch das Zentrum des Christentums, den Glauben an die Menschwerdung Gottes, noch verstärkt.

Schlussbemerkung

Natürlich ist Woody Allens Satz witzig. Aber er ist kontingenterweise witzig. Ohne kulturelles Hintergrundwissen und ohne kulturtheoretische Kompetenz kann die Rede vom Übernatürlichen nicht gelingen. Das scheint ein trivialer Punkt zu sein, illustriert an einem trivialen Satz. Die Konsequenzen sind aber durchaus gravierend. Aber das ist eine andere Geschichte. Ich kann nur so viel verraten: Es kommt Victoria's Secret vor und der Jesuitenorden und ein Feigenblatt.

II.

BIBEL-REZEPTION UND RELIGIÖSE MOTIVE IN DER LITERATUR

MONTAIGNE LIEST KOHELET ÜBERLEGUNGEN ZUR LITERARISCHEN STRATEGIE DER SKEPSIS

Ulrike Grünekle (Tübingen)

„Menschen und Dinge haben ihre eigene Perspektive. Einige muss man in der Nähe betrachten, um sie richtig zu beurteilen, andere kann man nie besser beurteilen, als wenn man sie aus der Ferne sieht.“¹ Diese Aussage ist ein typisch moralistischer Satz. Sie stammt von dem französischen Autor La Rochefoucauld, ist 1678 in der Endfassung niedergeschrieben worden und trägt die Gattungsbezeichnung „Maxime“.

Wenn man in der Literaturwissenschaft von „Moralistik“ spricht, meint man damit eine literarische Gattung, die im 16. und 17. Jahrhundert in Frankreich (ansatzweise auch in Spanien) verbreitet war. Zu den Moralisten werden neben La Rochefoucauld auch Schriftsteller wie Montaigne und Pascal gezählt, die sich literarischer Kurzformen wie Essay, Maxime, Aphorismus, Porträt u.ä. bedienen. Der Ausdruck „Moralistik“ hat nichts mit Moral zu tun, sondern ist von dem französischen Wort „moeurs“ (Sitten, Gewohnheiten) abgeleitet. Zentrales Thema dieser Autoren ist die Kunst der Lebensführung. Den Moralisten geht es um die Beobachtung der Sitten der Menschen, um die Analyse des eigenen Verhaltens und das der Umwelt bzw. allgemeiner um Fragen nach dem Wesen des Menschen und den Motiven seiner Handlungen (also um Themen, die heute Gegenstand der modernen Humanwissenschaften sind).² Man kann die Moralistik daher auch als „beschreibende Menschenkunde“ bezeichnen.

Der Entstehungsort der Moralistik war der absolutistische Fürstenhof. Die Situation am Hof war durch Konkurrenzkampf gezeichnet, es ging um die Gunst des Monarchen, von dessen Anerkennung das gesellschaftliche Ansehen und häufig auch das wirtschaftliche Wohlergehen abhing. Für die Moralisten stand daher die Fähigkeit des Einzelnen im Mittelpunkt, rational über die eigenen Fähigkeiten verfügen zu können, sie entweder geschickt einsetzen oder sie, wenn nötig, verborgen halten zu können. Welche Bedeutung die „Enthüllungspsychologie“ der Moralisten für ihre Zeitgenossen hatte, wird deutlich, wenn man sich vor Augen hält, dass zur gleichen Zeit zahlreiche Traktate kursierten,

¹ Maxime 104, in: La Rochefoucauld, Maximen und Reflexionen. Stuttgart 1995, 17. Vgl. La Rochefoucauld, Maximes et Réflexions diverses. Paris 1976; 60: „Les hommes et les affaires ont leur point de perspective. Il y en a qu'il faut voir de près pour en bien juger, et d'autres dont on ne juge jamais si bien que quand on est éloigné.“ Der größeren Verständlichkeit zuliebe zitiere ich die französischen Autoren im Text auf Deutsch.

² S. dazu Jürgen von Stackelberg, Französische Moralistik im europäischen Kontext. Darmstadt 1982.

die „die Kunst der ehrenhaften Verstellung“³ lehrten. Typisch für die Moralisten ist ihre Angewohnheit, von Fall zu Fall zu urteilen und Systematisierungen im größeren Stil zu vermeiden (daher auch ihre Vorliebe für literarische Kurzformen). Manchmal geben sie ihren Lesern taktische Empfehlungen für ihr Verhalten mit auf den Weg, oft wird aber auch einfach nur möglichst genau beobachtet. Die Moralistik als empirische Menschenkunde, die Spekulationen vermeiden will, kann daher auch als Parallelbewegung zur aufkommenden Naturwissenschaft gesehen werden.

Zentral für das Verständnis der Moralistik ist der Begriff der „honnêteté“. Diesen Begriff kann man im Deutschen nur schwer wiedergeben. Er bezeichnet ein Persönlichkeitsideal, das für die Vertreter der höfischen Gesellschaft verbindlich war und darauf zielte, Affektiertheit zu vermeiden und nicht ein anderer sein zu wollen als man ist. Es geht um Stimmigkeit: Die erworbenen Fähigkeiten müssen zu dem passen, was man ist. Darüber hinaus ist die „honnêteté“ mit einem bestimmten Geselligkeitsideal verbunden: Ein „honnête homme“ muss universale Kenntnisse haben, er muss in der Lage sein, zu jedem Thema etwas beizusteuern, ohne sich jedoch als Spezialist darzustellen. Das Spezialistenwissen gilt als bürgerlich, und dieses Image wird von den Adligen, die vor allem die Träger dieses Ideals sind, sorgfältig gemieden. Das von den Moralisten vertretene Ideal der honnêteté ist darum in der Forschung im Unterschied zu dem „Richtigkeitswissen“ der Spezialisten auch als „Weisheit“, d. h. als „eine besondere Spielart sozial anerkannten Wissenswissen“⁴ bezeichnet worden. Bei der Bewertung des sozialen Lebens spielen ästhetische Gesichtspunkte eine große Rolle; die notwendige Selbstdarstellung am Hof soll elegant und mühelos aussehen. (Das Stichwort hierfür lautet „bienséance“, „Schicklichkeit“.)

Soweit also einige einführende Bemerkungen zur Moralistik. In meiner Doktorarbeit vertrete ich die These, dass die drei genannten Autoren in der Auseinandersetzung mit der Weisheitsproblematik ihrer Zeit jeweils eine eigene literarische Strategie entwickeln: Montaigne die Strategie der Skepsis, La Rochefoucauld die des Zynismus und Pascal die der Apologie. In diesem Aufsatz möchte ich Montaignes Strategie der Skepsis darstellen und fragen, wie sich der Autor dabei auf die Bibel bezieht.

Michel de Montaigne (1533-1592) gilt als der erste französische Moralist. Die Verbindung der Moralistik zum Humanismus ist hier noch ganz deutlich: Seine

³ Die „dissimulazione onesta“ hatte der Neapolitaner Torquato Accetto 1641 in einem Traktat gefordert. S. dazu von Stackelberg, S. 7.

⁴ Alois Hahn, Zur Soziologie der Weisheit. In: Aleida Assmann (Hg.), Weisheit. Zur Archäologie der literarischen Kommunikation. München 1991, S. 47-58, S. 55.

Essais, die ab 1580 erschienen,⁵ sind unmittelbar von der Methode der *studia humanitatis*, dem Zusammenstellen von *loci-communes*-Heften und dem Zusammentragen von antiken „*dicta et facta*“, herzuleiten. Montaignes erster Essay mit dem Titel *Par divers moyens on arrive a pareille fin* (Auf unterschiedlichen Wegen kommt man zu demselben Ziel) unterscheidet sich nicht wesentlich von den *Adagia* des Erasmus, die 1500 zum ersten Mal erschienen sind.

Montaignes *Essais* dienen erklärtermaßen der Selbsterforschung des Autors. Nach dem Tod seines Freundes La Boétie war Montaigne in eine tiefe Krise geraten; der Tod dieses Freundes hatte ihn seines Spiegelbildes beraubt und er stand nun vor der Notwendigkeit, sich einen neuen „Spiegel“ zu schaffen.⁶ So entstehen die *Essais*: als – wörtlich übersetzt – „Versuche“, Stück für Stück das eigene Leben, die eigene Tiefe auszuloten. Sie sind an ein imaginäres Publikum gerichtet; seine Freunde sollen sich, wenn er selbst einmal gestorben ist, mithilfe der *Essais* an ihn erinnern können, und zwar so, wie er war, möglichst naturgetreu und ohne Verschönerungen. Diesem Ziel dient das Schreiben.

Montaigne als „weisen Mann“ einzustufen, ist ein alter Topos in der Rezeptionsgeschichte dieses Autors. Gleich nach dem ersten Erscheinen seiner Essays wurde er mit dem Etikett „weise“ versehen.⁷ Was er selbst unter „Weisheit“ versteht, geht aus seinem Essay *De l'expérience* (*Über die Erfahrung*, III,13) hervor, der im Folgenden kurz skizziert werden soll. Niemals haben zwei Menschen eine Sache gleich beurteilt; man kann auch immer anders vorgehen. Montaigne rät dem Leser darum, sich an die Natur zu halten: „Je kindlicher wir uns ihr anvertrauen, desto weiser handeln wir.“⁸ Neben der Natur bieten die eigenen Erfahrungen die Möglichkeit, zur Weisheit zu gelangen:

An meiner eigenen Erfahrung fände ich genug, um weise zu werden, wäre ich ein guter Schüler. Wer sich ins Gedächtnis ruft, wie er bei einem früheren Wutanfall außer sich geriet und wie weit ihn dieser Fiebertaumel hinriss, wird die Hässlichkeit solch leidenschaftlichen Aufbrausens schärfer sehn als bei der Lektüre des Aristoteles – und so einen berechtigten Widerwillen dagegen fassen.⁹

⁵ Michel de Montaigne, *Essais*. 3 Bde. Paris 1969. Die deutschen Zitate sind entnommen aus: Michel de Montaigne, *Essais* (übersetzt von Hans Stilett). Frankfurt a.Main 1998.

⁶ S. dazu Jean Starobinski, *Montaigne. Denken und Existenz*. München/Wien 1986.

⁷ So u.a. von Justus Lipsius; s. dazu Olivier Millet, *La première réception des Essais de Montaigne (1580-1640)*. Paris 1995, 57.

⁸ Stilett, 542; „Le plus simplement se commettre à nature, c'est s'y commettre le plus sagement“ (284).

⁹ Stilett, 542; „De l'expérience que j'ay de moy, je trouve assez dequoy me faire sage, si j'estoy bon escollier. Qui remet en sa memoire l'excez de sa cholère passée, et jusques où cette fièvre l'emporta, voit la laideur de cette passion mieux que dans Aristote, et en conçoit une haine plus juste“ (284).

Gegenüber der Autorität, die das Wissen der Alten darstellt, vertritt Montaigne die Ansicht: „Das Leben Caesars enthält für uns nicht mehr Lehren als das unsere: ob eines Kaisers oder eines einfachen Mannes Leben, stets ist es allem ausgesetzt, was Menschen begegnen kann.“¹⁰

Allenfalls Sokrates scheint für Montaigne eine Ausnahme zu bilden. Grundsätzlich gilt jedoch: „Wie man der Auffassung ist, dass eine Tugend nicht mit ihrer Dauer wachse, meine ich, dass eine Wahrheit nicht schon deswegen weiser sei, weil sie älter ist.“¹¹ Montaigne rügt den Versuch vieler Zeitgenossen, sich durch ausdauerndes Zitieren der Alten den Anschein der Gelehrsamkeit geben zu wollen. Dagegen lobt er die Fähigkeit zur Selbstbeobachtung, der er selber sich mit großer Ausdauer hingibt: „Ich, der ich mich mit keiner anderen Wissenschaft (als der Selbsterkenntnis, U.G.) befasse, finde in dieser eine so unendliche Tiefe und Vielfalt, dass mein Lernen als einzige Frucht hervorbringt, mich fühlen zu lassen, wie viel mir zu lernen bleibt.“¹² Durch die Fähigkeit zu Selbstbeobachtung sei er in der Lage, auch andere richtig zu beurteilen.

Das vollkommene Maß ist für Montaigne immer das mittlere Maß, „die schöne Mitte“. Dies erweist sich v.a. im Umgang mit den Krankheiten und mit dem Sterben. Man soll sich keinen übermäßigen, d.h. einen besonders schönen oder würdevollen Tod wünschen. Auch in Tod und Sterben sollte man der Natur und ihrer „weisen Regel“ folgen. Gegen Ende des Essays stellt er fest: „Recht zu leben – das sollte unser großes und leuchtendes Meisterwerk sein! Alle andern Dinge wie Herrschen, Horten und Häuserbaun sind höchstensfalls Anhängsel und Beiwerk.“¹³

In dem kurz skizzierten Essay *Über die Erfahrung* findet sich eine Äußerung, die die skeptische Grundhaltung dieses Autors besonders anschaulich macht. Montaigne beschreibt seine „Lebenskunst“ mit den Worten:

Doch auch ich, der ich mich rühme, die Annehmlichkeit des Lebens mit so ungemeiner Gier zu ergreifen, finde, wenn ich sie mir genauer betrachte, fast nur Wind darin. Wie auch anders? Wie sind ja selbst eitel Wind! Der Wind freilich, weiser als wir, hat seine

¹⁰ Stilett, 542; „La vie de Caesar n’a point plus d’exemple que la nostre pour nous; et emperière et populaire, c’est tousjours une vie que tous accidents humains regardent“ (284).

¹¹ Deutsch, 365; „(...) j’estime de mesme de la vérité que, pour estre plus vieille, elle n’est pas plus sage“ (292).

¹² Stilett, 542; „Moy qui ne faicts autre profession, y trouve une profondeur et variété si infinie, que mon apprentissage n’a autre fruit que de me faire sentir combien il me reste à apprendre“ (286).

¹³ Stilett, 560; „Notre grand et glorieux chef-d’oeuvre, c’est vivre à propos. Toutes autres choses, regner, thesauriser, bastir, n’en sont qu’appendicules et adminicules pour le plus“ (320).

helle Freude am Sausen und Brausen und findet seine Erfüllung in dem, was seines Amtes ist, ohne auf Bestand und Dauer aus zu sein, die ihm wesensfremd sind.¹⁴

Der Hinweis auf den Wind nimmt Bezug auf ein bekanntes Zitat aus der Bibel. Die Aussage „Alles ist nichtig und ein Haschen nach Wind“ kehrt refrainartig in dem Buch des Predigers wieder, das zur biblischen Weisheitsliteratur gezählt wird. Diese Spruchsammlung ist Ende des 3., Anfang des 2. Jahrhunderts entstanden; sie wurde in der Tradition dem Salomo zugeschrieben und soll die persönlichen Lebenserfahrungen eines Weisen darstellen.¹⁵ Es wird oft als das dunkelste Buch des Alten Testaments bezeichnet wegen seines „Pessimismus“. Die Worte des Predigers kreisen fortwährend um drei Erkenntnisse: 1. Bei der Durchforschung des Lebens ist er auf keinen tragfähigen Grund gestoßen: Alles ist „nichtig“. 2. Gott bestimmt alles Geschehen. (An diesem „biblischen Minimalkonsens“ hält auch der Prediger noch fest!) 3. Der Mensch kann den Sinn des Handelns Gottes in der Welt nicht erkennen. auffällig ist – gerade im Vergleich zu dem Buch Hiob, das ebenfalls zu den biblischen Weisheitsbüchern gezählt wird, – der leidenschaftslose, fast kühle Ton, in dem der Prediger seine Einsichten in das menschliche Leben darstellt. Trotz aller niederdrückenden Wahrnehmungen hält der Prediger das Geschehen in der Welt dennoch nicht für ein planloses Wirrwarr: „Er weiß um etwas, das doch geheimnisvoll wie eine Ordnung in allen Geschehnissen waltet; er nennt das gern neutral die ‚Zeit‘.“¹⁶

Die Beziehung des Predigers zur biblischen Weisheitstradition ist in der alttestamentlichen Wissenschaft unter dem Stichwort „Krise der Weisheit“ diskutiert worden. Ich gebe die Ergebnisse dieser Diskussion hier sehr vereinfacht wieder. Während im Buch der Sprüche ein optimistisches Ordnungsdenken vertreten wird, das das Tun des Menschen unmittelbar mit seinem Ergehen in Verbindung setzt (nach dem Motto: Immer geschieht das dir Gemäße), wird dieser sog. „Tun-Ergehen-Zusammenhang“ beim Prediger gründlich außer Kraft gesetzt. Nach Horst Dietrich Preuß erfolgt die kritische Auseinandersetzung mit der Tradition im Predigerbuch dadurch, dass Themen aus der Weisheitstradition zwar aufgenommen werden, dann aber polar diskutiert werden: Die Arbeit wird dem mangelnden Erfolg, das Leben dem Tod und der angebliche Wert der

¹⁴ Stilett, 559; „Moy qui me vante d’embrasser si curieusement les commoditez de la vie, et si particulièrement, n’y trouve quand j’y regarde ainsi finement, à peu près que du vent. Mais quoy, nous sommes par tout vent. Et le vent encore, plus sagement que nous, s’ayme à bruire, à s’agiter, et se contente en ses propres offices, sans desirer la stabilité, la solidité, qualitez non siennes“ (318).

¹⁵ S. dazu Gerhard von Rad, *Weisheit in Israel*. Neukirchen 1982 (2. Aufl.).

¹⁶ Von Rad, 295.

Weisheit ihrem tatsächlichen Unwert gegenübergestellt¹⁷ – eine Argumentationsstrategie, die sehr an Montaigne Strategie der Skepsis erinnert. (Wir werden noch darauf zurückkommen.)

Montaigne hat die 48 Balken seiner Bibliothek bekanntlich mit Inschriften versehen. 18 davon sind der Bibel entnommen, davon mehr als die Hälfte, nämlich 10, aus dem Buch des Predigers.¹⁸ Bezogen auf das Gesamtwerk der *Essais* kann man sagen, dass es vor allem drei Erkenntnisse sind, die Montaigne aus dem Werk des biblischen Autors herausliest. Als erstes ist die Aussage: „Alles ist eitel“ zu nennen, die beim Prediger mehrfach wiederholt wird. In Koh 1,2 heißt es: „Wie ist alles so nichtig! spricht der Prediger. Wie ist alles so nichtig! es ist alles umsonst! Was hat der Mensch für Gewinn von all seiner Mühe, womit er sich abmüht unter der Sonne?“¹⁹ In 1,9b stellt er fest: „Es gibt nichts Neues unter der Sonne“; und in 1,18 folgt die Beobachtung: „Denn wo viel Weisheit ist, da ist viel Verdruss, und je mehr Wissen, desto mehr Schmerz.“ Weisheit erscheint diesem Weisen nicht mehr als ein lohnendes Ziel, denn: „Ach, der Weise stirbt wie der Tor!“, so klagt der Prediger in 2,16b.

Diese Aussagen des Predigers finden sich in konzentrierter Form in Montaignes Essay *Über die Eitelkeit* (De la vanité; III,9) wieder, in dem das barocke Motiv der *vanitas* ausführlich ausgebreitet wird. Der Essay beginnt mit der selbstkritischen Feststellung, dass es vielleicht keinen besseren Beweis für die Eitelkeit allen menschlichen Tuns gibt als sein eigenes Schreiben. Montaigne vergleicht sich mit einem Herrn, den er einmal kennengelernt hat und der über sein Leben nur anhand seines Stuhlgangs berichten konnte. Und er muss konstatieren: „Dies sind hier nun, wenn auch etwas dezenter dargeboten, die Exkremente eines vergreisten Geistes: mal hart, mal weich und stets unverdaut.“²⁰ Überhaupt sei die Bücherschmiererei eine Verfallserscheinung und sollte verboten werden. „Mein Vorhaben lässt sich überall abbrechen; es gründet sich nicht auf große Erwartungen; es kann jeden Tag zu Ende sein. Auf meiner Lebensreise ist es ebenso.“²¹ Diese Fundamentalkritik wird einige Seiten später

¹⁷ Horst Dietrich Preuß, Einführung in die alttestamentliche Weisheitsliteratur. Stuttgart/Berlin/Köln/Mainz 1987.

¹⁸ S. dazu Wilhelm Vischer, Der Prediger Salomo im Spiegel des Michel de Montaigne. Ein Brevier. Pfullingen 1981.

¹⁹ Alle Bibelzitate sind der Zürcher Bibel entnommen: Die Heilige Schrift. Stuttgart 1980.

²⁰ Stilett, 475; „Ce sont icy (...) des excremens d'un viel esprit, dur tantost, tantost läche, et toujours indigeste“ (159).

²¹ Zitiert nach: Montaigne, Die *Essais*. (übersetzt von Arthur Franz). Stuttgart 1996, 335. Stilett bezieht diese Aussage m.E. zu Unrecht auf Montaignes Reisepläne: „Die Einteilung meines Reiseplans (dessein) lässt sich jederzeit und allerorts ändern. Er gründet auf keinen großen Erwartungen, jede Tagesetappe ist mir Ziel genug (und mit meiner Lebensreise halte ich es genauso.)“ In der Originalfassung heißt es: „Mon dessein est divisible par tout; il n'est pas fondé en

noch weiter zugespitzt: „All die schönen Lehren sind Eitelkeit, und Eitelkeit ist alle Weisheit.“²²

Zu beachten ist jedoch, dass Montaigne die Nichtigkeit in erster Linie auf das Streben nach Idealen bezieht, seien es politische Ideale oder das individuelle Streben nach Tugend. Die beste staatliche Ordnung sei die, in die man hineingeboren sei. Seine Erfahrungen im öffentlichen Verwaltungsdienst (er war von 1582-85 Bürgermeister von Bordeaux) haben ihn gelehrt, dass eine naive Tugendauffassung in politischen Zusammenhängen gefährlich in die Irre führen kann. Über das Streben nach individueller Vollkommenheit heißt es:

Wer sich in einer so kranken Zeit wie der heutigen rühmt, er widme sich dem Dienst der Welt mit unbefangener und lauterer Tugend, weiß entweder nicht, was Tugend ist, da mit den Sitten ja auch die Anschauungen verderben (....), oder, wenn er es weiß, rühmt er sich zu Unrecht und verübt in Wirklichkeit, was immer er sagen mag, tausend Dinge, für die ihn sein Gewissen verurteilt.²³

Resigniert stellt er fest:

Wir kommen gar nicht dazu, uns zu sorgen, ob wir vor Gott gerecht seien – wir vermögen es nicht einmal vor uns selbst. Der menschlichen Weisheit ist es noch nie gelungen, den Pflichten nachzukommen, die sie sich auferlegt hat; und wenn es ihr je gelänge, würde sie sich weitergehende auferlegen, die zu erfüllen sie ständig versuchte und bestrebt bliebe: So sehr ist unsre Befindlichkeit dem Stillstand feind.²⁴

Die Feststellung des Predigers „Alles hat seine Zeit“ (vgl. Koh 3,1-8) findet v.a. Eingang in Montaignes Überzeugung von der weisen Regel der Natur, die alles bestens gestaltet. Beim Prediger heißt es: „Alles hat seine bestimmte Stunde, jedes Ding unter dem Himmel hat seine Zeit. Geboren werden hat seine Zeit, und Sterben hat seine Zeit. Pflanzen hat seine Zeit, und Ausreißen hat seine Zeit. Töten hat seine Zeit, und Heilen hat seine Zeit (usw.).“

Montaigne schreibt in seinem Essay *Über die Erfahrung*: „Wenn ich tanze, tanze ich; und wenn ich schlafe, schlafe ich; selbst wenn ich einsam durch einen

grandes esperances; chaque journée en fait le bout. Et le voyage de ma vie se conduit de mesme“ (191).

²² Stilett, 499; „Ces beaux preceptes sont vanité, et vanité toute la sagesse“ (202).

²³ Stilett, 501; „Qui se vante, en un temps malade comme cettuy-cy, d'employer au service du monde une vertu nayve et sincere, ou il ne la cognoit pas, les opinions se corrompant avec les meurs (...), ou, s'il la cognoist, il se vante à tort et, quoy qu'il die, fait mille choses dequoy sa conscience l'accuse“ (206).

²⁴ Stilett, 500; „Nous n'avons garde d'estre gens de bien selon Dieu; nous ne le sçaurions estre selon nous. L'humaine sagesse n'arriva jamais aux devoirs qu'elle s'estoit elle mesme prescrite et, si elle y estoit arrivée, elle s'en prescriroit d'autres au delà, où elle aspirat tousjours et pretendit, tant nostre estat est enemy de consistance“ (204).

schönen Park spaziere und meine Gedanken sich eine Zeitlang mit anderweitigen Dingen beschäftigen, lenke ich sie dann eine Zeitlang auf den Spaziergang zurück, auf den Park, auf den Zauber dieser Einsamkeit, auf mich.“²⁵

Soweit hört sich Montaignes Text an wie eine Übertragung von Koh 3,1-8 auf die Alltagsbeschäftigungen eines Adligen im 16. Jahrhundert. Beim Prediger ist die „Zeit“ jedoch eine geheimnisvolle Ordnungsmacht, die in allen Geschehnissen wirkt. Montaigne sucht nun offenbar eine Erklärung für dieses Geheimnis, denn er fährt fort mit einer psychologischen Bemerkung über das Wirken der Natur:

Die Natur war in mütterlicher Fürsorge darauf bedacht, dass alles, was sie uns an lebensnotwendigen Verrichtungen auferlegt hat, uns Lust bereite; und so drängt sie uns nicht allein durch die Vernunft hierzu, sondern auch durch das Verlangen. Es ist daher abwegig, den Charakter ihrer Gebote zu verstümmeln.²⁶

Auch bei Montaigne begegnet das Motiv des Beobachtens unterschiedlicher Zeiten. Im Essay „Über die Erfahrung“ heißt es: „Ich habe mein eigenes Vokabular: Ich *vertreibe* die Zeit, wenn sie schlecht und unerfreulich ist; wenn aber gut, will ich sie nicht *vertreiben*, sondern *festhalten* und *auskosten*. Die schlechte soll man durchheilen, in der guten verweilen.“²⁷

Dies führt schon zur nächsten Erkenntnis: nämlich zu der Aufforderung des Predigers, das Leben im Hier und Jetzt zu genießen. In Koh 3,12 heißt es: „Da merkte ich, dass es unter ihnen (unter den Menschen) nichts Besseres gibt als fröhlich zu sein und es gut zu haben im Leben.“

Man könnte vermuten, dass diese Erkenntnisse beim Prediger statisch auf die Gottes- und Welterkenntnis hin angeordnet bleiben, während sie bei Montaigne dynamisiert und auf das Leben der Menschen untereinander bezogen werden. Bevor man hier allzu schnell von einer Relektüre spricht, bedarf es jedoch einer weiteren methodischen Überlegung. Es muss nämlich nun auch kritisch gefragt werden, in welchem Sinne Montaigne Bezug auf die Bibel, hier besonders auf das Buch des Predigers, nimmt. In dem Essay *Des livres* (Über die Bücher;

²⁵ Stilet, 560; „Quand je dance, je dance; quand je dors, je dors; voyre et quand je me promeine solitairement en un beau vergier, si mes pensées se sont entretenues des occurences estrangieres quelque partie du temps, quelque autre partie je les rameine à la promenade, au vergier, à la douceur de cette solitude et à moy“ (319).

²⁶ Stilet, 560; „Nature a maternellement observé cela, que les actions qu'elle nous a enjoinctes pour nostre besoing nous fussent aussi voluptueuses, et nous y convie non seulement par la raison, mais aussi par l'appetit: c'est injustice de corrompre ses regles“ (319).

²⁷ Stilet, 561; „J'ay un dictionaire tout à part moy: je passe le temps, quand il est mauvais et incommode; quand il est bon, je ne le veux pas passer, je le retaste, je m'y tiens. Il faut courir le mauvais et se rassoir au bon“ (323).

II,10) findet sich ein Zitat, das in diesem Zusammenhang sehr aufschlussreich ist. Dort schreibt der Autor:

Dabei würde ich es durchaus begrüßen, wenn sich einer fände, der genügend Klarblick besäße, allein anhand des Unterschieds an Kraft und Schönheit der Gedankendarstellung mir die fremden Federn auszurupfen – sie nach ihrer Herkunft auseinander zu sortieren gelingt mir selber nämlich mangels Gedächtnis nie. Sehr wohl erkenne ich nach nüchterner Einschätzung meiner Fähigkeiten, dass mein Boden in keiner Weise auch nur einige der dort aus fremder Saat aufgegangenen prächtigen Blumen hervorbringen vermocht hätte und dass keine einzige aus meiner eignen Zucht jemals an sie heranreichen könnte.²⁸

Montaigne benutzt eine ganze Reihe von Argumenten, um die Koexistenz fremder Federn mit seinen eigenen Ideen in seinen Texten zu rechtfertigen.²⁹ In seinem Essay *De l'institution des enfans* (Über die Kindererziehung; I, 26) heißt es über den Schüler:

Übernimmt der Zögling dann aber kraft seines eignen Urteils die Meinungen Xenophons oder Platons, sind es nicht mehr die ihren, sondern seine. (...) Er muss sich mit den Denk- und Empfindungsweisen seiner Vorbilder voll saugen, ihre Lehrsätze aber braucht er nicht auswendig zu lernen. (...) Die Bienen holen sich von hier- und dorthin aus den Blumen ihre Beute, aber daraus machen sie Honig, und der gehört ihnen voll und ganz: Das ist kein Thymian mehr, kein Majoran. So soll auch der Zögling alles, was er anderen entlehnt hat, sich anverwandeln und zu einem voll und ganz ihm gehörenden Werk verschmelzen: zu seinem eignen Urteil. Auf nichts anderes, als es zu bilden, haben seine Erziehung und die Mühen seines Studiums abzielen.³⁰

An einer andern Stelle in demselben Essay vergleicht er seine Vereinnahmung fremder Ideen mit dem Ausborgen materieller Güter: „Verschweige er alles, dessen er sich als Hilfsmittel bediente, und zeige er nur das vor, was er hieraus

²⁸ Stilett, 202; „J’aimerais quelcun qui me sçache déplumer, je dy par clairté de jugement et par la seule distinction de la force et beauté des propos. Car moy, qui, à faute de memoire, demeure court tous les coups à les trier, par cognoissance de nation, sçay très bien sentir, à mesurer ma portée, que mon terroir n’est aucunement capable d’aucunes fleurs trop riches que j’y trouve semées, et que tous les fruicts de mon creu ne les sçauoient payer“ (79).

²⁹ S. dazu Jean Starobinski, Montaigne. Denken und Existenz. München/Wien 1986.

³⁰ Stilett, 83; „Car s’il embrasse les opinions de Xenophon et de Platon par son propre discours, ce ne seront plus les leurs, ce seront les siennes. (...) Il faut qu’il emboive leurs humeurs, non qu’il apprenne leurs preceptes. Et qu’il oublie hardiment, s’il veut, d’où il les tient, mais qu’il se les sçache approprier. (...) Les abeilles pillotent deçà delà les fleurs, mais elles en font après le miel, qui est tout leur; ce n’est plus thin ny marjolaine: ainsi les pièces empruntées d’autrui, il les transformera et confondera, pour en faire un ouvrage tout sien, à sçavoir son jugement. Son institution, son travail et estude ne vise qu’à le former“ (199).

gemacht hat. Die Betrüger und die Borger stellen ja auch nur ihre Bauten und Erwerbungen groß zur Schau, nicht aber, was sie andern dafür aus der Tasche gezogen haben.“³¹

Neben Metaphern aus dem ökonomischen Bereich oder aus der Verdauung benutzt Montaigne weitere Metaphern aus den unterschiedlichsten Zusammenhängen: agrarische (aussäen, verpflanzen); handwerkliche (glasieren, einlegen, schmücken); eheliche (die Wissenschaft beherbergen, anstatt sie zu heiraten) etc. Jean Starobinski weist in seinem Buch über Montaigne³² darauf hin, dass Montaigne häufig fremde Texte in seine *Essais* einstreut, ohne deren Quelle anzugeben. Selbstbewusst gibt er zu, dass seine *Essais* nur ein „Haufen fremder Blumen“ sind; aber er als der Autor gibt diesen Blumen immerhin den Zwirnsfaden, der sie zusammenhält. Der Leser wird dazu aufgefordert darauf zu achten, ob Montaigne bei dem, was er ausgewählt hat, zu wählen wusste. In der Manipulation des Zitats besteht für Montaigne die Meisterschaft beim Schreiben und er zögert nicht, alles, was er geschrieben hat, auf den eigenen inneren Fundus zurückzuführen – die Autoren, die er zitiert, haben lediglich die Funktion, ein Denken zu konsolidieren, das sich zuvor bereits unabhängig von ihnen gebildet hat. Im Gegensatz zu der Praxis der gelehrten Autoren seiner Zeit lässt Montaigne die aufgeführten Stimmen in seinem eigenen Sinn erschallen.³³

Das Interessante liegt nun m.E. darin, dass in diese „eigenninnige“ Schreibweise auch die Bibel einbezogen wird. Um es auf eine kurze Formel zu bringen: Die Bibel ist für Montaigne nicht mehr „das Buch der Bücher“, das als heiliges Buch einen Anspruch auf besondere Verehrung erheben darf, sondern sie wird unter der Hand und ohne dass dies ausdrücklich thematisiert wird (Montaigne weist sich nach wie vor als gläubiger Katholik aus) ein Buch unter Büchern, aus dem er als Autor so frei und spielerisch zitieren darf wie aus jedem anderen Werk der Weltliteratur auch – und dies zu einer Zeit, in der die Bibel noch als Garantie für die sinnvolle Zusammenschau aller vorhandenen Erkenntnis galt.³⁴

Vor diesem Hintergrund soll nun abschließend der Begriff „Skepsis“ noch einmal genauer beleuchtet werden. Ich habe zu Anfang von Skepsis als einer „literarischen Strategie“ gesprochen und gesagt, dass Montaigne das Schreiben bewusst als Mittel zur Selbsterkenntnis einsetzt. Jean Starobinski sieht in der

³¹ Stilett, 83/84; „Qu'il cele tout ce dequoy il a esté secouru, et ne produise que ce qu'il en a fait. Les pilleurs, les emprunteurs mettent en parade leurs bastiments, leurs achapt, non pas ce qu'ils tirent d'autrui“ (199).

³² S. Anm. 29.

³³ Vgl. dazu auch Michael Metschies, Zitat und Zitierkunst in Montaignes *Essais*. Paris/Genf 1966.

³⁴ S. dazu Emmanuel Hirsch, Geschichte der neuern evangelischen Theologie. Gütersloh 1951; Bd.1, 115.

Beziehung zu den alten Autoren (und zur Bibel, U.G.) sich eine Denkbewegung vollziehen, die er als skeptischen Zweifel identifiziert. Es handelt sich dabei um eine Denkbewegung in drei Schritten, an deren Ende die „reflektierte Wiedereinsetzung der Welt in die äußeren Erscheinungen oder Blendwerke“³⁵ steht. Der 1. Schritt besteht in der Anklage, dass die Welt nichts als Lug und Trug sei. In Übereinstimmung mit dem Geist der Epoche prangert Montaigne die Vorstellung an, das Mienenspiel, die Täuschung aller gegen alle. Die Anklage der Falschheit setzt allerdings den Glauben an eine Wahrheit, die sich anderswo befindet, voraus. Der 2. Schritt ist dann die Frage nach der eigenen Identität, die mit einem Rückzug aus der Welt, auf sich selbst verbunden ist – Montaigne zieht sich auf sein Schloss zurück und beginnt seine Essais zu schreiben, die als Selbstporträt angelegt sind. Nach diesem Rückzug in die Autarkie erfolgt bei Montaigne in einem 3. Schritt die Akzeptanz des äußeren Scheins: Man muss seine Rolle zwar spielen, aber eben als eine Rolle, die einem aufgegeben ist. Starobinski bezeichnet dieses Stadium als die „gemeisterte“ oder wiederhergestellte Beziehung zur Außenwelt. Der Mensch kommt von den äußerlichen Dingen nicht los, aber er kann ihren Reiz auskosten.

In diesen Prozess des systematischen, skeptischen Zweifelns wird bei Montaigne auch das religiös vermittelte Wissen von der Welt einbezogen. In ihrem Buch über „Weisheit“³⁶ führt Aleida Assmann die skeptische Weisheit Montaignes ausdrücklich auf das Vorbild des Predigers aus der Bibel zurück. Das Vorbildhafte scheint mir in erster Linie darin zu bestehen, wie der Prediger selbst mit der ihm vorliegenden Tradition – nämlich der biblischen Weisheitsüberlieferung – umgeht. Die bewusste Reflexion der eigenen Schreibpraxis setzt ein Verständnis für den Umgang mit Traditionen bei anderen, auch bei den biblischen Autoren, frei. (Vor diesem Hintergrund ist der Beitrag der nicht theologisch ausgebildeten Schriftsteller wie Montaigne zur Entwicklung eines historisch-kritischen Lesart der Bibel möglicherweise noch einmal anders zu gewichten als dies Henning Graf Reventlow und Hans Joachim Kraus getan haben.)³⁷

Montaigne reagiert nicht mehr als frommer Leser auf die Bibel, der einen respektvollen Abstand zu diesem verehrten Buch einzuhalten hat, sondern er stellt sich selbstbewusst neben den Autor des Predigerbuches und überschaut mit ihm

³⁵ Starobinski, 9.

³⁶ Aleida Assmann (Hg.), *Weisheit. Zur Archäologie der literarischen Kommunikation III*. München 1991.

³⁷ Weder Henning Graf Reventlow (*Epochen der Bibelauslegung*. Bd. III. München 1997) noch Hans-Joachim Kraus (*Geschichte der historisch-kritischen Erforschung des Alten Testaments*. Neukirchen 1988) beziehen nicht theologisch gebildete Schriftsteller in ihre Überlegungen mit ein.

gemeinsam die Höhen und Tiefen des Lebens. Das hat natürlich Konsequenzen für das Glaubensverständnis. Ich zitiere zum Abschluss noch einmal Jean Starobinski:

Die Abwesenheit Gottes wird (bei Montaigne, U.G.) zum notwendigen Korrelativ der prekären und kostbaren Präsenz bei sich selbst. Das Bewusstsein erfährt sich als dermaßen weit entfernt von Gott, dass ihm nichts anderes übrig bleibt, als die Fülle der sinnlichen Erfahrung und des „mundanen“ Lebens hinzunehmen, indem es darin den Ausdruck von Gottes eigenem Willen sieht, der den Menschen dazu verurteilt, „nichts anderes (zu) sein als was er ist“: Fülle ohne metaphysische Garantie, die jedoch durch die Wahrheit der Trennung aufrechterhalten wird.³⁸

³⁸ Starobinski, 197.

WIE BETEN DIE POETEN? GEBETSLYRIK ZWISCHEN POESIE UND RELIGIÖSER GEBRAUCHSLITERATUR

Wolfgang Wiesmüller (Innsbruck)

1. Aspekte der Gattungsdiskussion

„Wer weiß denn genau, was Poesie und was Gebet ist? [...] Mein metaphysisch-ästhetischer Traum ist die vollkommene Poesie, die zugleich reines Gebet wäre.“¹ Diese Äußerung stammt nicht aus einer poetologischen Schrift etwa der romantischen oder ästhetizistischen Epoche mit ihrer Tendenz zur Sakralisierung der Poesie, sondern von einer zeitgenössischen Theologin mit großer Affinität zur Literatur, nämlich von Dorothee Sölle. Ich stelle dieses Zitat als Herausforderung an den Beginn meiner Ausführungen, weil auch ich nicht „genau“, d. h. definitorisch und normativ, weiß, „was Poesie und was Gebet ist“; aber deshalb möchte ich nicht das eine im andern einfach aufgehen lassen, ob als Säkularisierung des Gebets oder als Sakralisierung der Poesie bzw. des Gedichts. Vielmehr möchte ich nach Beziehungen und Verflechtungen zwischen zwei voneinander abgrenzbaren Textsorten oder -gattungen, die sich vor allem von ihrer Pragmatik her unterscheiden, Ausschau halten, also zwischen „Gebet“ und „Gedicht“.

Daher sei zunächst ein kurzer Blick auf einige Aspekte dieser Gattungsdiskussion geworfen, wie sie sowohl auf theologischer als auch auf literaturwissenschaftlicher Seite bisher geführt wurde. Und somit kann ich auch gleich noch etwas bei Dorothee Sölle verweilen.

Wenn man innerhalb der Literaturtheologie das Verhältnis von Theologie und Literatur unter anderem als eines der Identität, der Analogie oder der Komplementarität bestimmt,² so tendiert Sölle zum erstgenannten. Das zeigt sich besonders in ihrer Auffassung vom Gebet. Beten hat für sie mit Kreativität zu tun:

Das Christentum setzt voraus, daß alle Menschen Dichter sind, nämlich beten können. Das ist dasselbe wie: mit den Augen Gottes sehen. Wenn die Menschen mit der größten Wahrhaftigkeit, deren sie fähig sind, das zu sagen versuchen, was sie wirklich an-

¹ Dorothee Sölle: Das Eis der Seele spalten. Theologie und Literatur auf der Suche nach einer neuen Sprache. In: Dies.: Mutanfälle. Texte zum Umdenken. Hamburg 1993, S. 187-201, hier S. 187.

² Vgl. dazu Brigitte Schwens-Harrant: Solange es noch Geschichten gibt, solange gibt es noch Möglichkeiten. Literatur und Theologie. In: Die Zeit im Buch 52 (1998) H. 4, S. 154-159.

geht, dann beten sie und sind zugleich Dichter. Das wieder auszugraben oder zu realisieren oder bekannt zu machen, ist ein Ziel, das ich mit meinen Gedichten habe.³

Indem „Gebet und Dichtung“ eine Sprache sprechen, „in welcher der Mensch seine ganze Lebensbetroffenheit zum Ausdruck bringen kann: eine Betroffenheitssprache“⁴ also, stellt für Sölle das Gebet gleichsam die „Theo-poesie“ par excellence dar, in der die abstrakte Begriffssprache der Theologie aufgehoben werden kann.

Kritik an Sölles Position üben jene Theologen, die das Verhältnis von Literatur und Theologie unter den Aspekten der Analogie und der Komplementarität betrachten. Unter der Überschrift *Das Gebet: eine Schnittstelle zwischen Literatur und Theologie?* zieht Thomas Dienberg ein Fazit dieser theologischen Debatte.⁵ Er schließt sich Hans Jürgen Luibl⁶ an, wenn er „die fehlende Begrifflichkeit bzw. die sehr vagen und z. T. missverständlichen Aussagen Sölles zum Gebet“ kritisiert und moniert, dass die „Grenzen zwischen Gebet und Theologie, zwischen Gebet und Dichtung, zwischen Theologie und Literatur verschwimmen.“⁷ Andererseits nimmt er das Anliegen Sölles in Schutz, in der Theologie „wieder zu einer Sprache zu kommen, die wahrhaftig, ehrlich und tief zugleich ist.“⁸ Im Gebet sieht Dienberg „die Schnittstelle, an welcher sich zwei Beschäftigungen mit Sprache treffen, die einander sehr nahe liegen.“ Denn „das Gebet benutzt eine Sprache, die sich von der wissenschaftlichen Reflexion [...] in der Theologie maßgeblich unterscheidet. Das Gebet spricht eine Sprache, die aus dem Innersten des Menschen kommt [...] – ähnlich verhält es sich mit der Sprache der Literatur, insbesondere mit der Sprache der Lyrik.“⁹

Wie sich diese Schnittstelle von Gebet und Gedicht konkret darstellt, ließe sich an Untersuchungen theologischer wie literaturwissenschaftlicher Provenienz demonstrieren.¹⁰ Da gattungsdefinitorische Aspekte darin wenn überhaupt

³ Dorothee Sölle: Das Christentum setzt voraus, daß alle Menschen Dichter sind, nämlich beten können. In: D. Sölle im Gespräch. Hg. v. Theo Christiansen und Johannes Thiele. Stuttgart 1988, S. 94.

⁴ Thomas Dienberg: Ihre Tränen sind wie Gebete. Das Gebet nach Auschwitz in Theologie und Literatur. Würzburg 1997 (=Studien zur systematischen und spirituellen Theologie Bd. 20), S. 182.

⁵ Vgl. ebenda, S. 199-207.

⁶ Hans Jürgen Luibl: Des Fremden Sprachgestalt. Beobachtungen zum Bedeutungswandel des Gebets in der Geschichte der Neuzeit. Tübingen 1993 (=Hermeneutische Untersuchungen zur Theologie Bd. 30).

⁷ Thomas Dienberg (Anm. 4), S. 183f.

⁸ Ebenda, S. 182.

⁹ Ebenda, S. 200.

¹⁰ Auf theologischer Seite z. B. bei Robert Leuenberger (Die dichterische Dimension der Gebetsprache. In: Wirkungen hermeneutischer Theologie. Eine Zürcher Festgabe zum 70. Ge-

nur eine geringe Rolle spielen, möchte ich sie hier übergehen und mich Handbüchern und Lexika zuwenden. Dass theologische Nachschlagewerke über das „Gebet“ aus religionswissenschaftlicher, biblischer, kirchengeschichtlicher, dogmatischer und moraltheologischer Sicht Auskunft geben und sich um sprachlich-ästhetische Aspekte im Sinne einer Gattung oder Textsorte bzw. um Beziehungen zur Dichtung nicht zu kümmern haben, ist einzusehen; immerhin werden aber verschiedene Arten des Gebets vom Inhaltlichen und von der Form her bestimmt.¹¹ Damit wäre also die Literaturwissenschaft am Zug. Fündig geworden bin ich unter den von mir konsultierten literaturwissenschaftlichen Handbüchern, sieht man von einer kurzen Eintragung in Wilperts *Sachwörterbuch der Literatur* ab,¹² lediglich in Band I der „Neubearbeitung des Reallexikons der deutschen Literaturgeschichte“, der erst 1997 erschienen ist und im Unterschied zur alten Ausgabe das Stichwort „Gebet“ enthält.¹³ Im Sinne eines erweiterten Literaturbegriffs wird dort das Gebet in seiner verschriftlichten Form, also nicht „als religiöser Akt“, als ein „literarischer Text“ aufgefasst, der sich „als Sonderform der Apostrophe definieren“ lässt, „die sich durch ihre besondere Sprechsituation auszeichnet: Ein Mensch appelliert an ein übermenschliches – oder als übermenschlich vorgestelltes – Wesen.“ In der Folge werden „zwei Typen des literarischen (also des nicht rituell- oder informellmündlichen, sondern schriftlich verfaßten) Gebets“ unterschieden: „der *pragmatische* und der *poetische* Typus“ [Hervorhebung v. V.].

Die pragmatische Gebetsliteratur [also was sich auch als religiöse Gebrauchsliteratur bezeichnen ließe] ist – trotz möglicher poetischer Stilisierung – für den kirchlichen oder privaten Glaubensvollzug bestimmt [...]. Poetische Gebete hingegen sind solche,

burtstag Gerhard Ebelings. Hg. v. Hans Friedrich Geißer und Walter Mostert. Zürich 1983, S. 191-207), auf literaturwissenschaftlicher Seite z. B. bei Wendelin 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. v. Christiane Pankow. Universität Umea 1992, S. 45-62).

¹¹ Z. B. im Lexikon für Theologie und Kirche. 4. Band. 2. Auflage. Freiburg i. Br. 1960, Sp. 537-551, bes. Sp. 545f.

¹² Gero v. Wilpert: *Sachwörterbuch der Literatur*. 7. Auflage Stuttgart 1989 (=Kröners Taschenausgabe Bd. 231), S. 323. Unter dem Stichwort „Gebet“ wird ausschließlich auf die „unabhängig vom relig. Kontext [...] selbständige lyrische Kunstform“ Bezug genommen, also auf eine Gattung der Lyrik.

¹³ Andras Kraß: Gebet. In: *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft*. Neubearbeitung des Reallexikons der deutschen Literaturgeschichte. Hg. v. Klaus Weimar. Band I. Berlin-New York 1997, S. 662-664.

die, ungeachtet ihrer Verwendbarkeit für die Glaubenspraxis, primär als Dichtung konzipiert sind oder sekundär als solche rezipiert wurden.¹⁴

Diese Differenzierung ermöglicht es meines Erachtens, die Gebetsliteratur als Spektrum zu beschreiben, das sich zwischen zwei zumindest „tendenziell“, wie auch Andreas Kraß betont, unterscheidbaren Typen entfaltet, und sie ermöglicht damit auch, intertextuelle Referenzen und Übergänge zwischen beiden Typen auszumachen. Gerade was das Verhältnis zwischen poetischen Gebeten in lyrischer Gestalt („Rollenlyrik“) – das poetische Gebet begegnet uns daneben auch „unselbstständig als Teil epischer oder dramatischer Dichtung“¹⁵, – und einer pragmatischen Gebetsliteratur, die lyrische Mittel zur Poetisierung ihrer Texte einsetzt, betrifft, wird uns diese Unterscheidung noch beschäftigen.

Dass die Gebetslyrik in der Geschichte der deutschsprachigen Lyrik durchaus Kontinuität besitzt, ließe sich in einem historischen Aufriss zeigen. Während sie seit dem Barock immer wieder Konjunkturen erlebt hat – man denke z. B. an den Pietismus im 18. Jahrhundert, an die Romantik oder an den Expressionismus –, scheint sie in den letzten Jahrzehnten der Ausdünnung zu unterliegen, jedenfalls was die sogenannte kanonisierte Lyrik betrifft. Das Muster ‚Gebet‘ hat als Möglichkeit zur Intertextualität bei den Lyrikerinnen und Lyrikern sichtlich an Attraktivität verloren. Dafür gibt es keine quantitativen Beweise, sondern dieser Eindruck entsteht, wenn man neuere Anthologien zur religiösen Lyrik durchsieht.¹⁶ Auch eine kursorische Lektüre von Gedichtbänden der 80er und 90er Jahre bringt diesbezüglich ein äußerst spärliches Ergebnis und betrifft Autorinnen und Autoren der älteren Generation, wie z. B. Christine Busta, Eva Zeller und immer noch Ernst Jandl. Der Feststellung des Reallexikons: „In der durchgreifend säkularisierten Gesellschaft hat das Gebet, auch das poetische, an Bedeutung verloren“¹⁷ ließe sich daher zustimmen, allerdings nicht, was die Gebetsliteratur des pragmatischen Typs betrifft, was ich später noch darlegen werde.

Ich möchte mich im Folgenden mit Erscheinungsformen der Gebetslyrik seit 1945 auseinandersetzen und mich dabei auf jene Lyrikerinnen und Lyriker nach 1945 konzentrieren, die sich mit poetischen Gebeten in der Tradition der „christlichen Dichtung“ nicht mehr abfinden konnten und wollten; denn mit

¹⁴ Ebenda, S. 662.

¹⁵ Ebenda.

¹⁶ Vgl. z. B. mein Wort mein Glück mein Weinen. Religiöse Fragen – Erfahrungen – Zeugnisse in Gedichten unseres Jahrhunderts. Ausgew. u. zusammengest. v. Elisabeth Antkowiak. Leipzig 1985, oder Dich kennen, Unbekannter? Religiöse deutschsprachige Lyrik von den Anfängen bis zur Gegenwart. Hg. v. Petra Fietzek. Mit einer Einführung von Elisabeth Bethge. Mainz 1992 sowie Höre Gott! Psalmen des Jahrhunderts. Hg. v. Paul Konrad Kurz. Zürich-Düsseldorf 1997.

¹⁷ Andreas Kraß (Anm. 13), S. 663.

Auschwitz hatte nicht nur eine neue Zeitrechnung begonnen, Auschwitz bedeutete den totalen Bruch in der Zivilisation, der die Werte und Traditionen auch der christlichen Kultur radikal in Frage stellte.

2. *Gedicht und Gebet nach Auschwitz*

Parallel zur Diskussion, die im Anschluss an ein Diktum von Th. W. Adorno im Bereich der Literatur geführt wurde, nämlich ob man nach Auschwitz noch Gedichte schreiben könne, wurde auch in der Theologie die Frage aufgeworfen: Kann man nach Auschwitz noch beten? Und wenn ja, wie soll man noch beten? Nach Thomas Dienberg, der zwar nicht die Gebetslyrik, sondern die Rolle des Gebets in autobiographischen Aufzeichnungen, Memoiren und Tagebüchern von Betroffenen (z. B. von Elie Wiesel und Ruth Klüger) sowie „Romane und Erzählungen aus der zweiten Generation oder von Nicht-Betroffenen“ (z. B. Heinrich Böll und Robert Schindel) untersucht hat, steht das Gebet nach Auschwitz in einem „weiten Spannungsfeld von sinnlos, unnützlich, gleichgültig bis hin zu dennoch, trotzdem und das einzige, was bleibt, bewegt.“¹⁸ Im Zentrum der theologischen Diskussion steht das „Dilemma der Mittelbarkeit“ und damit das Sprachproblem, was die Theologie auch in diesem Zusammenhang den Blick auf die Literatur richten lässt. Die Sprache ist das Kriterium, an dem abzulesen ist, ob sich dem Gebet die Erinnerung an Auschwitz eingeschrieben hat oder ob man betet, als sei nichts gewesen: „Die Sprache ist gebrochen und korrumpiert; sie hat nicht das Vermögen, all das zum Ausdruck zu bringen, was in Auschwitz geschehen ist und welche Gefühle Auschwitz bei Menschen auslöst; die gebrochene Sprache ist die Sprache derer, die erzählen, die erinnern und beten.“¹⁹ Dieses Problem stellt sich aber über die Schwierigkeit, das Geschehene und Erlebte nicht angemessen darstellen zu können, hinaus, es ist total: „Die Sprache nach Auschwitz ist gebrochen, das Gebet nach Auschwitz ist gebrochen. Dialogisches Geschehen hat angesichts von Auschwitz seine Selbstverständlichkeit verloren, besonders das dialogische Geschehen zwischen Gott und Mensch. Das Gebet ist verrückt, die Sprache ist ver-rückt [...]. In dieser Linie sind sicherlich die interessantesten Verbindungen von Dichtung und Gebet zu sehen,“ stellt Dienberg aufgrund seiner Untersuchung resümierend fest.²⁰ Und das heißt schließlich:

¹⁸ Thomas Dienberg (Anm. 4), S. 371.

¹⁹ Ebenda, S. 418.

²⁰ Ebenda, S. 419.

Eine Theologie des Gebets [nach Auschwitz] hat ähnlich den Schriftstellern zu verfahren: Paradoxes nebeneinander stehen lassen; radikale Aussagen und Verneinungen des Gebets sowie der Sprache ernstnehmen und nicht glätten; die Widersprüchlichkeiten des Betens in Blick nehmen und die Frage zulassen, ob Beten überhaupt noch Sinn macht; die Paradoxität von Schweigen und Sprechen annehmen; Stammeln und Stottern.²¹

Ob und wie poetische Gebete einerseits und Gebete des pragmatischen Typs andererseits der theologischen Forderung nach einer „Hermeneutik des Bruches“ bzw. nach einer Sprache im „Modus des Bruches“²² gerecht werden, könnte zumindest eine interessante Leitperspektive abgeben für den folgenden Versuch, Facetten und Aspekte der Gebetslyrik nach 1945 exemplarisch zu präsentieren.

3. Aspekte der Gebetslyrik nach 1945

3.1 Poetische Gebete

– Die Krise des Gebets als Krise des Gottesbildes

Wenn es um die Schwierigkeiten des Betens nach Auschwitz geht, wird immer wieder der „Tutzingener Gedichtkreis“²³ von Marie Luise Kaschnitz aus ihrem Band *Neue Gedichte* (1957) herangezogen, spiegelt sich doch in ihm die Katastrophe des Nationalsozialismus in ihrer Wirkung auf die Theodizeefrage noch unmittelbar wider.²⁴ Kaschnitz' lyrisch-theologische Reflexion läuft, wie Cornelius Hell feststellt, auf die Erkenntnis hinaus, „daß das Lob Gottes jene Selbstverständlichkeit eingeübt hat, die ihm in der etikettiert christlichen Literatur zukam.“²⁵ Der vertraute Dialog mit Gott zerbricht, wenngleich das lyrische Ich ihn noch führt, allerdings in dem Bewusstsein:

²¹ Ebenda, S. 418f.

²² Ebenda, S. 419.

²³ Marie Luise Kaschnitz: Gesammelte Werke. Hg. v. Christian Blütrich u. Norbert Miller. 5. Band: Gedichte. Frankfurt a. M. 1985, S. 245-254. (Erstmals vorgetragen am 9. 9. 1951 in der Evangelischen Akademie Tutzing).

²⁴ Vgl. dazu z. B. Karl-Josef Kuschel: Im Spiegel der Dichter. Mensch, Gott und Jesus in der Literatur des 20. Jahrhunderts. Düsseldorf 1997, S. 207-227; „Weder gläubig noch glaubenslos: Marie Luise Kaschnitz.“

²⁵ Cornelius Hell/Wolfgang Wiesmüller: Die Psalmen in der Lyrik des 20. Jahrhunderts. In: Heinrich Schmidinger (Hrsg.): Die Bibel in der deutschsprachigen Literatur des 20. Jahrhunderts. 2. Band. Mainz 1999, S. 158-204, hier S. 182.

Abgebrochen hast Du das alte Gespräch.
 Wenn wir fragen zu welchem Ende,
 Schweigst Du.²⁶

Ich möchte in diesem Zusammenhang ein Gedicht von Eva Zeller aus ihrem Gedichtband *Fliehkraft* (1975) vorstellen:

Gott

Das macht Deine
 Unsichtbarkeit
 daß wir uns so ereifern
 und Dein Name
 daß wir damit fluchen
 GOTT
 exakte Verkalkung
 im Prüfstein Sprache

Götze GOTT
 zum Standbild gegossen
 zwischen den Zähnen zermahlen
 aufs Meer gestreut und
 wiedergetrunken und
 wieder verwirkt
 und verwirklicht

Mag wer da will
 Totgesagtes
 gesundbeten wollen
 Es ist Zeit
 für Deinen Auftritt
 Deinen salto mortale
 ins Fleisch²⁷

In der Lyrik Eva Zellers wird die Krise des Gebets wiederholt thematisiert, im Band *Ein Stein aus Davids Hirtentasche* (1992) sogar ein umfangreicher Zyklus mit „Gebetmühle“ überschrieben.²⁸ Nach der Aussage des Gedichts „Gott“ er-

²⁶ Marie Luise Kaschnitz (Anm. 23), S. 247.

²⁷ Eva Zeller: *Fliehkraft*. Gedichte. Stuttgart 1975, S. 69.

²⁸ Eva Zeller: *Ein Stein aus Davids Hirtentasche*. Gedichte. Freiburg-Basel-Wien 1992, S. 9-62.

weist sich die Anrufung Gottes deshalb als schwierig, weil das, was mit seinem Namen bezeichnet werden soll, nicht oder nicht mehr erfahrbar wird. Die „Un-sichtbarkeit“ Gottes lässt ihn nicht greifbar werden, weshalb auch sein Name zu einem sklerotischen Begriff („exakte Verkalkung/im Prüfstein Sprache“) verkommen ist und alle Versuche, seiner habhaft zu werden, vergeblicher Götzendienst sind. Gott als das „Totgesagte“, das gesundgebetet werden soll, woran sich das lyrische Ich allerdings nicht beteiligen will, kann daher wörtlich genommen werden und unterstreicht nochmals die Sprachproblematik des Betens, die Zeller auch in den Gedichten „Gebetmühle“²⁹ und „Du aber“³⁰ aufwirft. Der Schlussappell des Gedichts ist von jener Befindlichkeit des lyrischen Ichs her noch besser zu verstehen, die als Ferne vom Heilsgeschehen des Neuen Testaments (auch im zeitlichen Sinne eines Abstandes von zweitausend Jahren), als Ausgeschlossenensein von der Heilsgeschichte und von der Heilsvermittlung durch den christlichen Kult charakterisiert werden kann, eine Befindlichkeit, wie sie die Gedichte „Was mich betrifft“³¹ und „Aber heute“³² zum Ausdruck bringen. Die Folge ist also nicht nur, nicht mehr beten zu können, und zwar im Sinne der Theologie als Antwort des Menschen auf die ihm erwiesene Gnade Gottes, sondern auch der Appell an Gott, sich in der Welt und im Leben, im „Fleisch“ erfahrbar zu machen. Die Heilstat Jesu scheint unwirksam geworden zu sein, es bedarf einer neuen Inkarnation: „Es ist Zeit/für Deinen Auftritt/Deinen salto mortale/ins Fleisch.“ Dieser Appell führt uns zur nächsten Gruppe.

– Verzweiflungs- und Lästergebete

Die Erfahrung der Heillosigkeit menschlicher Existenz aufgrund physischer und psychischer Leiden und das Versagen jener Institutionen, die Heil und Gnade vermitteln sollen, wie die Kirche und ihre Gläubigen, verunmöglicht die Heilsgewissheit und das Vertrauen in einen metaphysischen Gott, selbst wenn er in der Gestalt des christlichen Vätergottes erscheint. Diese Erfahrung führt zur Verzweiflung, zur Klage und zur Anklage Gottes bis hin zur Lästerung. Es ist eine individuelle und existentielle Gottesverfinsterung, die bei Christine Lavant und Thomas Bernhard – so in seinen Lyrikbänden *Auf der Erde und in der Hölle* von 1957 und *In hora mortis* von 1958 – poetische Gebete hervorbringt, die teilweise an die Klagepsalmen des Einzelnen im Alten Testament erinnern.³³ Es

²⁹ Ebenda, S. 12f.

³⁰ Ebenda, S. 16.

³¹ Ebenda, S. 11.

³² Ebenda, S. 52f.

³³ Vgl. dazu Cornelius Hell/Wolfgang Wiesmüller (Anm. 25), S. 194-200: „Die existentialistische Klage.“

war Ludwig von Ficker, der im Zusammenhang mit Lavants Lyrik sogar von „Lästergebeten“ gesprochen hat. Grete Lübbecke-Grothues hat „Gebetsgedichte von Christine Lavant“ als „problematische religiöse Erfahrungen“³⁴ in poetischem Gewand untersucht und dabei auch das folgende, für Lavants Gebetston charakteristische Gedicht ausgewählt:

Vater, du gabst mir ein schwaches Gehör,
nun läßt du noch alle menschlichen Stimmen
sich hinter den knisternden Dornen verbergen,
die wortlos verbrennen.

Muß ich wirklich so ganz allein
über das bittere rote Meer?

Was hast du mit meinem Schutzgeist getan
und was mit allen starken Gebeten
meiner zarten, mutigen Mutter?

Ich habe dir schon als Kind nie getraut,
weil meine Ohren dich niemals hörten,
und hob meine Herzwärme restlos auf
für die näheren Menschenstimmen.

Eine solltest du mir wohl lassen!

Wenn ich die brennenden Dornen zerkaue,
wenn ich das bittere rote Meer
allein überquere, läßt du mich dann
drüben die Menschen verstehen?³⁵

Gemessen an der traditionellen Erwartungshaltung des Betenden, dass ein göttiger und liebender Vatergott die Gebete der Menschen erhört und Hilfe bringt, sticht hier das Misstrauen Gott gegenüber hervor. „Ich habe dir schon als Kind nie getraut“ – dieser Satz entzieht „der ganzen Gebetshaltung den Boden“ und ist „als Gebetssatz“ tatsächlich „paradox und unerhört.“³⁶ Dass sich dieses Misstrauen nicht nur aus der Erfahrung körperlicher Gebrechlichkeit, sondern auch und in Verbindung damit aus der Situation der Einsamkeit und Verlassenheit speist, unterstreicht die von Lavant immer wieder hergestellte Verbindung von religiöser und sozialer Dimension der menschlichen Existenz. Die Zweifel an der Güte Gottes könnten durch menschliche Güte ausgeräumt werden, doch diese scheint am Leidensweg des lyrischen Ich außer Reichweite zu sein, sodass

³⁴ Grete Lübbecke-Grothues: Gebetsgedichte von Christine Lavant. In: *Fidibus. Zeitschrift für Literatur und Literaturwissenschaft* 13 (1985) Nr. 4, S. 14-26, hier S. 15.

³⁵ Christine Lavant: *Die Bettlerschale. Gedichte*. Salzburg 1956, S. 127.

³⁶ Grete Lübbecke-Grothues (Anm. 34), S. 18.

„sich die Sehnsucht nach Verstehen, nach Kommunikation noch ‚drüben‘ auf Menschen richten will.“³⁷

– Gegen-Gebete

Als Gegengebete könnte man jene Gedichte bezeichnen, in denen eine Umkehrung der Rollen des traditionellen Gebets erfolgt. Nicht die Menschen beten zu Gott, sondern Gott soll zu den Menschen beten. Das bekannteste Beispiel dafür ist wohl Paul Celans „Tenebrae“ aus dem Band *Sprachgitter* (1959), wo es heißt:

Bete, Herr,
bete zu uns,
wir sind nah.³⁸

Dieses Gedicht wurde vielfach dahingehend interpretiert, dass die Opfer des Holocausts hier mit Christus als dem Opferlamm, das am Kreuz sein Blut für die Menschen vergossen hat, identifiziert werden und darin die Umkehrung der Gebetsrollen begründet liegt. Es bleibt allerdings wie so oft bei Celan das Paradoxon bestehen, dass die Aufforderung an Gott, zu den geopfert Toten zu beten, in Form des Gebets erfolgt, womit noch ein Rest an gläubiger Haltung zu verbleiben scheint.³⁹

Ein ähnliches Gegengebet scheint mir auch in folgendem mit „wien, 1965“ datierten Gedicht aus Marie-Thérèse Kerschbaumers Band *bilder immermehr. gedichte* (1964-1987) vorzuliegen:

lieber gott herr jesus christ
der du nicht auf erden bist
komm und teile unsre not
denn der mensch lebt nicht von brot
lebt von tränen nur und pein
höre jesus unser schrein
wirf dein kreuz weg schweige
nicht mehr länger steige

³⁷ Ebenda, S. 20.

³⁸ Paul Celan: Gesammelte Werke in fünf Bänden. I. Band: Gedichte I. Frankfurt a. M. 1986 (=st 1331), S. 163.

³⁹ Vgl. dazu Michael Ossar: The Malevolent God and Paul Celans „Tenebrae“. In: Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte 65 (1991) H. 1, S. 174-197, wo den religiösen Rettungsversuchen diverser Interpretationen die Radikalität der Gotteskritik Celans durch den Aufweis intertextueller Bezüge zum Alten Testament und zur Osterliturgie sowie durch den Rekurs auf den Topos des menschenfeindlichen Gottes herausgestrichen wird.

doch herab in unser tal
 komm erleide unsere qual
 wirf dich nieder in die knie
 in den staub dich jesus sieh
 lege endlich deine hände
 hier in unsere wunden wende
 deine kühle ruh
 unserem bitterm kelche zu
 wache mit uns jesus bete
 wache fasse das geblähte
 segel unseres zweifels steure
 durch die wächsern ungeheure
 weltenallwut deinen kahn
 ebenbildlich stiert's dich an
 jesus deinem menschensohn
 wächst ein' seltsam dornenkron
 ach die ölbergnacht währt lange
 deinen engel! wir sind bange
 und der hahn hat schon gekräht
 weine jesus es ist spät
 wein' um dich und deine kinder
 weine um uns arme sünder
 gib das schilf uns in die hand
 würfle teile das gewand
 spei uns ins gesicht voll hohn
 ecce homo menschensohn
 auf golgatha folg uns dann
 nagle uns an kreuze an
 galligbitter ist die nacht
 wann herr jesus ist's vollbracht?⁴⁰

Kerschbaumer hat sich in ihrem Werk immer wieder mit den Erfahrungen des Faschismus auseinandergesetzt – das bekannteste diesbezügliche Werk ist *Der weibliche Name des Widerstands* –, sodass auch für dieses Gedicht wie bei Celan Leiden und Tod der Naziopfer den Hintergrund abgeben könnten. Das heißt aber nicht, dass nicht auch, wie in anderen Werken Kerschbaumers, der Blick auf alle jene Menschen gerichtet ist, die in Geschichte und Gegenwart – Kerschbaumer bringt z. B. auch immer wieder die Geschichte Lateinamerikas

⁴⁰ Marie-Thérèse Kerschbaumer: *bilder immermehr. gedichte (1964-1987)*. Salzburg-Wien 1997, S. 19f.

ins Spiel – der Folter, dem Leiden und der Vernichtung ausgesetzt waren und sind.⁴¹ Das Gedicht erinnert zunächst an die barocke Gebetslyrik mit dem Motiv der Welt als Jammertal, ohne aber die Bitte nach Erlösung anzuschließen, sondern umgekehrt die Teilhabe Gottes am menschlichen Leiden zu fordern. Die Passion Jesu wird jedenfalls auf den Leidensweg des lyrischen Wir übertragen, sodass der Eindruck erweckt wird, als würde er das Leiden Jesu übertreffen und sogar aufheben, da sein Ende nicht abzusehen ist, wie die Schlussfrage zeigt. Die Parallele zu Celan sehe ich jedenfalls in der Stelle (Vers 11-12), wo Jesus zum Knien aufgefordert wird, also zu einer jener üblichen Körperhaltungen, die beim Beten eingenommen werden.

Das formale Element des vierhebigen Trochäus, der in vielen christlichen Gebeten und Liedern zu finden ist, verleiht dem Gedicht nicht nur eine Spannung zwischen Form und Inhalt, sondern auch einen beschwörenden Ton, der sich ebenfalls mit der Tradition des Gebets verbindet.

– Abkehr vom Gebet durch Ironie und Kontrafaktur

Auf Distanz zu bestimmten Haltungen des Gebets oder zur Gattung im religiösen Sinn gehen jene Gedichte, die das intertextuelle Kriterium der „Dialogizität“ erfüllen, d. h. dass ein Text in „semantischer und ideologischer Spannung“⁴² zu seinem Prätext steht – in unserem Fall also zu bestimmten Formen und Inhalten des Gebets. Mit Ironie und einem gewissen Sarkasmus wird diese Abkehr in einem Gebetsgedicht von Ernst Jandl aus dessen Gedichtband *peter und die kuh* (1996) hergestellt. Wenn auf dem Buchdeckel dieses Bandes das poetologische Statement zu lesen ist: „die rache/der sprache/ist das gedicht“, so ließe sich dieses auf das Gebetsgedicht in der Weise umlegen, dass es die Möglichkeit bietet, auf eine verordnete religiöse Sprache mit ihren ideologischen und weltanschaulichen Implikationen wie auch oft angsterzeugenden Repressionen zurückzuschlagen. Jandl übt in dem folgenden Gedicht diese Rache, könnte man sagen, wenn er an die Stelle eines feierlichen Tons und einer demütig-frommen Haltung die schnoddrige Mundart und eine respektlose Distanz setzt, in der sich das lyrische Ich im Rekurs auf Elemente der Volksfrömmigkeit von einem Gott

⁴¹ Vgl. dazu Sieglinde Klettenhammer: Marie Thérèse Kerschbaumer. In: Kritisches Lexikon zur deutschsprachigen Gegenwartsliteratur. Hg. v. Heinz Ludwig Arnold. 62. Nachlieferung. München 1999. Zu den religiösen Bezügen in der Lyrik Kerschbaumers hält Klettenhammer fest, dass nicht nur eine Reihe biblischer Themen und Motive aufgegriffen und „sprachspielerisch hinterfragt“ werden, sondern dass auch „in Anknüpfung an die Klage-Psalmen eine Änderung im Rollenverhältnis zwischen Mensch und Gott eingeklagt und Gott zum Mitleiden mit der Menschheit aufgefordert“ wird (ebenda, S. 9).

⁴² Ulrich Broich/Manfred Pfister (Hrsg.): Intertextualität. Formen, Funktionen, anglistische Fallstudien. Tübingen 1985 (=Konzepte der Sprach- und Literaturwissenschaft Bd. 35), S. 29.

verabschiedet, von dem nicht das Leben in Fülle ausgeht, sondern „der tod/samt sterben, hölle und teufel“:

liawa gott
 bleib ma fean
 i hob de gean
 kaa zweifö
 oowa fun dia
 lebd da dood
 saumt schdeamm, höö und deifö

lieber gott
 bleib mir fern
 ich hab dich gern
 kein zweifel
 aber von dir lebt der tod
 samt sterben, hölle und teufel⁴³

Im Kontext anderer Gedichte des Bandes, die sich massiv und schonungslos mit dem Altern, dem körperlichen Verfall als Absterben auseinandersetzen, könnte dieser Wunsch nach Gottesferne bei gleichzeitiger ironischer Beteuerung der Gottesliebe auch als Kontrast zu Sterbebeteten mit ihrer Bitte um das Erbarmen und die Nähe Gottes gesehen werden. Dafür sprechen jedenfalls „drei religiöse gedichte“⁴⁴, die Jandl ebenfalls in diesen Band aufgenommen hat. In drei spruchartigen Zweizeilern, die an Kinderreime, ebenso gut aber auch an Kindergebete erinnern (z. B. „Lieber Gott, mach mich fromm,/daß ich in den Himmel komm“), wird zunächst die Bitte um den Tod vorgetragen, um schließlich, die Gestalten von Nikolaus und Krampus erinnernd, in den kindlich anmutenden, trotzigen aber furchtlosen Wunsch zu münden, auf der Seite des Teufels stehen zu wollen.⁴⁵

Dass, wie auch hier bei Jandl herauszuhören, Kindergebete einen beliebten Referenzpunkt für die SchriftstellerInnen bilden, weil sie, um auf Schmidt-Dengler⁴⁶ zurückzukommen, zu den frühen sprachlichen Prägungen gehören,

⁴³ Ernst Jandl: peter und die kuh. Gedichte. München 1996, S. 86.

⁴⁴ Ebenda, S. 149.

⁴⁵ In einem ausführlichen Interview über sein Verhältnis zur Religion gesteht Jandl, dass er sich „als alter Mann [...] wiederum mit den religiösen Vorstellungen seiner Kindheit [...] beschäftigt“ und dabei in den Konflikt gerät, „eine Art Verrat an Jahrzehnten meines gottlosen Lebens“ zu begehen (Cornelius Hell: Ich klebe an Gott. Ein Gespräch mit Ernst Jandl. In: Salz. Zeitschrift für Literatur. Heft 91/April 1998, S. 18-25, hier S. 19).

⁴⁶ Vgl. Wendelin Schmidt-Dengler (Anm. 10).

zeigt sich besonders in der avantgardistisch-sprachexperimentellen Literatur, die die unterschiedlichsten literarischen Traditionen und Muster oft auf spielerisch-unterhaltsame Weise ästhetisch produktiv macht, um sie kritisch aufzubrechen. Dabei entstehen nicht selten Kontrafakturen, die die inhaltlich-thematische Auseinandersetzung mit dem Prätext über Bord werfen, um ihn für neue semantische Zusammenhänge in Dienst zu nehmen.⁴⁷ Ein bekanntes Beispiel dafür, das gerade in Verbindung mit unserem Thema hier zu nennen wäre, ist das Lautgedicht *gebet* von Gerhard Rühm.⁴⁸ Hier sei aber ein anderer Text vorgestellt, der auf die eben angesprochenen Kindergebete zurückgreift, nämlich auf das Schutzengelgebet („Heiliger Schutzengel mein,/laß mich dir empfohlen sein“) und das „Jesukindlein, komm zu mir“, in dem es heißt: „Mein Herz ist klein, kann niemand hinein, als du mein liebes Jesulein“, nämlich auf folgendes Gedicht von Walter Pilar.

An den verstorbenen Großvater

Opa, lieber Opa mein,
laß mich dein Pyjamer sein,
mein Herz wird weit
& deinigs auch,
aft schlafen wir ein
ohne Zeit im Bauch.

An den gestolbenen Opapa

Opa, lieber Opa mein,
laß mich dein Pyjamel sein,
mein Helz ist weit,
dlum sei beleit
nicht nul um Mittelnacht.⁴⁹

⁴⁷ Zu dieser Spielart religiöser Intertextualität vgl. Wolfgang Wiesmüller: Religiöse „Intertextualität“ in der deutschsprachigen Lyrik seit 1945. Versuch einer Typologie. In: Religion – Literatur – Künste. Aspekte eines Vergleichs. Hg. v. Peter Tschuggnall. Anif/Salzburg 1998 (=Im Kontext Bd. 4), S. 283-301, bes. S. 296-300.

⁴⁸ Vgl. dazu Alfred Doppler: „Die Wiener Gruppe“ und die literarische Tradition. In: Ders.: Geschichte im Spiegel der Literatur. Aufsätze zur österreichischen Literatur des 19. und 20. Jahrhunderts. Innsbruck 1990 (=Innsbrucker Beiträge zur Kulturwissenschaft, Germanistische Reihe Bd. 39), S. 241-249, bes. S. 242f.

⁴⁹ Walter Pilar: Jederland. Gedichte. Wien 1983, S. 42.

Pilar münzt die Kindergebete in eine Hommage an den Großvater um, die gleichzeitig eine Liebeserklärung an ihn enthält. Das lyrische Ich in der Rolle des Kindes hat dabei keine Hemmungen, den durchaus erotisch konnotierten Wunsch nach körperlicher Nähe auszudrücken, was aus der Sicht der Erwachsenen wohl eher peinliche Berührung auslösen dürfte. Vielleicht kann aber gerade in diesem Wunsch nach körperlicher Wärme, der nicht von ungefähr mit Hilfe bekannter Kindergebete auf den Großvater projiziert wird, auch der Versuch gesehen werden, das abstrakte Objekt der religiösen Emotionalität oder, was man auch als kitschige Süßlichkeit dieser Gebete bezeichnen könnte, zu vermenschlichen, zu verfleischlichen, also theologisch gesprochen zu inkarnieren. Wenn daher bei Pilar der Großvater, der „Opa“, zum inkarnierten Schutzengel oder Jesukindlein wird, kommt dabei keinerlei Sentimentalität auf, denn sie wird verhindert: durch stilistische Brechungen, wie z. B. durch das mit umgangssprachlicher Endung versehene Fremdwort „Pyjamer“, das zugleich in der überraschenden rhetorischen Figur der Personifizierung des lyrischen Ichs erscheint, oder auch durch die Variation der ersten Fassung in einer lautlich verfremdeten, einen chinesischen oder japanischen Sprecher bzw. einen kindlichen Sprachfehler imitierenden Version, die auf humorvollen Sprachwitz abzielt. Zudem gewinnt das Gedicht durch die kindliche Offenheit und Unbekümmertheit eine Authentizität, die durch Pilars Darstellung der durchaus ambivalenten, aber sehr innigen Beziehung zu seinem Großvater in seiner autobiographischen Romanesque *Lebenssee*⁵⁰ bekräftigt wird.

– Auseinandersetzung mit tradierten Gebeten

Eine Reihe von Gebetsgedichten setzt sich mit den im Unterschied zum freien Gebet feststehenden tradierten Gebeten kritisch auseinander, wie beispielsweise der Südtiroler Autor n. c. kaser in seinem *gebet der tante L.*⁵¹ mit den Gebeten der katholischen Liturgiefeier. Kaser führt darin eine Beterin vor, die während des Gottesdienstes zwischen ihren persönlichen stillen Bittgebeten, in denen sich die Sorgen des Alltags spiegeln, und den liturgischen Gebeten hin und hergerissen wird, wobei der Eindruck entsteht, das stille Gebet sei das authentischere und würde durch die Messgebete nur gestört.⁵²

Die Kritik an tradierten Formen des Gebets bedient sich natürlich auch der parodistischen Verfremdung. In seinem Buch *Grenzverkehr* hat Kurt Marti einige

⁵⁰ Vgl. Walter Pilar: *Lebenssee. Eine skurreale Entwicklungsromanesque*. Klagenfurt-Wien 1996, 16. Kapitel „Viel-Lacher Verien“ (S. 109-132).

⁵¹ norbert c. kaser: *Gesammelte Werke*. Bd. 1: *Gedichte*. Hg. v. S. P. Scheichl. Lesehilfen und Materialien von R. Huez. Innsbruck 1988, S. 24.

⁵² Vgl. dazu Wolfgang Wiesmüller (Anm. 47), S. 294-296.

Gedichte zusammengetragen, die das Gebet Jesu, das „Vater unser“, konterkarikieren.⁵³ Sie wollen, wie Marti meint, mit „schockierender Aktualisierung“ wie z. B. Hans Härings *mammon unser* aufzeigen, wie sehr gerade dieses zentrale Gebet des Christentums zur Leerformel verkommen ist.⁵⁴ Kurt Marti selbst hat einen anderen Weg beschritten, der Gefahr des inhaltsleeren Betens zu entkommen, nicht die „schockierende“, sondern die theologische „Aktualisierung“ des „Vater unser“. Indem er die einzelnen Abschnitte und Bitten ausbaut, ja man könnte sagen in lutherischer Tradition paraphrasiert, versucht er eine zeitgemäße kritische Auslegung dieses Gebets. Die ersten drei Abschnitte seien exemplarisch angeführt:

1

unser vater
 der du bist die mutter
 die du bist der sohn
 der kommt
 um anzuzetteln
 den himmel auf erden

2

dein name werde geheiligt
 dein name möge kein hauptwort bleiben
 dein name werde bewegung
 dein name werde in jeder zeit konjugierbar
 dein name werde tätigkeitwort

3

bis wir
 loslassen lernen
 bis wir
 erlöst werden können
 damit
 im verwehen des wahns
 komme dein reich⁵⁵

⁵³ Kurt Marti: Grenzverkehr. Ein Christ im Umgang mit Kultur, Literatur und Kunst. Neukirchen-Vluyn 1976, S. 157-163: „Unser-Vater-Gedichte“.

⁵⁴ Ebenda, S. 157.

⁵⁵ Kurt Marti: abendland. Gedichte. (1. Ausgabe 1980). Hamburg-Zürich 1993 (=Sammlung Luchterhand 1102), S. 50.

Aufgrund dieser „starken intellektuellen und theologischen Komponenten“ scheidet es für Elke Pale-Langhammer „angemessener“, Martis „unser vater“ „nicht als ‚Gebetsgedicht‘, sondern vielleicht eher als ‚theologischen Gebrauchstext‘ zu bezeichnen.“⁵⁶

Nicht nur dass Martis Gebetstext eine weitere Facette der Gebetslyrik berührt, nämlich die Suche nach einer neuen, in diesem Falle nach einer zeitgemäßen theologischen Sprache, zeigt sich an ihm auch die Überschreitung der Grenze in Richtung des „pragmatischen Typus“, der religiösen Gebrauchsliteratur.

– Das Gebet auf der Suche nach einer neuen Sprache

Bei jenen Autorinnen und Autoren, denen die überkommene Gebetsprache problematisch geworden ist, ganz im Sinne der Überlegungen von Marie Luise Kaschnitz oder auch von Eva Zellers Gedicht *Du aber*, wo Paul Gerhardt für den Stil eines Betens steht, dem die Absage erteilt wird – „geboren reimt sich/auf erkoren/das Süßste auf/Allergewißte“⁵⁷ –, stößt man auf Gedichte, die sich um eine Sprache auf der Höhe der Lyrik ihrer Zeit bemühen. Für den Zeitraum von 1945 bis etwa zum Beginn der 70er Jahre tendierte eine dominante Strömung der Lyrik zu einem hermetischen Sprechen in Bildern und Chiffren, das mit seiner semantischen Offenheit eingeschliffene lyrische Muster und Symbole verlässt und definitive Botschaften verweigert. Diese Tendenz ist uns schon bei Paul Celan begegnet, in Ansätzen ist sie auch bei Christine Lavant und Thomas Bernhard vorhanden, auch Ingeborg Bachmann wäre in diesem Zusammenhang zu nennen, beispielsweise mit ihrem *Psalm*-Gedicht, das sich aber dem Muster des Gebets verweigert. Ich möchte hier als Beispiel ein Gebetsgedicht von Christine Busta bringen.

Te Deum

Immer schon,
wenn der feurige Regen begann,
lag ich allein
unterm Stern begraben.
Ich weiß, wie Dein flüssiges Erz schmeckt,
die Meereslauge voll Asche,
meine Haut ist ein Schorf aus Salz.

⁵⁶ Elke Pale-Langhammer: Der religiöse Text zwischen Gebet und Gedicht. Am Beispiel von Kurt Marti, Wilhelm Willms und Martin Gutl. Diplomarbeit. Innsbruck 1998, S. 88.

⁵⁷ Eva Zeller (Anm. 28), S. 16.

Ausgetrocknet hast Du mein Leben
 und mein Haus in den Fels verworfen.
 Ich aber hab Deine Tode gesammelt
 mit der Geduld des Ammoniten,
 und an all Deinen jüngsten Tagen
 wird sein Füllhorn Dich neu verkünden
 in der Auferstehung des Steinkerns.⁵⁸

Der Titel *Te Deum* weist zwar auf den großen Lobgesang hin, der aber, wieder mit Kaschnitz gesprochen, nicht mehr „ausschwingt“,⁵⁹ sondern im Gegenteil „versteinert“, um die zentrale Chiffre des Gedichts, den Ammoniten, aufzugreifen. Aus den Bildern des Gedichts spricht ein von apokalyptischen Erfahrungen gezeichnetes Ich, das die Reste seines Lebenssinns letztlich in der poetischen Bewahrung dieses Leidens für eine künftige, neue Verkündigung Gottes findet, die noch aussteht. Damit aber wird dieses Gebetsgedicht auch zu einem poetologischen Gedicht. Wie sehr sich dieses lyrische Sprechen am Rande zum Verstummen sieht, belegt eine Äußerung Bustas zu diesem Gedicht anlässlich seines Erscheinens in der bibliophilen Ausgabe der *Unveröffentlichten Gedichte* (1965). In einem Brief an Ludwig von Ficker vom Dezember 1965 schreibt sie, dass in diesem *Te Deum* „der Ton ihrer Verzweiflung wie Ergebung“ angeschlagen sei: „Das ist, was ich mit letzter Kraft jetzt bin, dahinter beginnt eigentlich das große Schweigen.“ Wenn sie überhaupt noch etwas halte, so sei es die „Hoffnung, daß alles Leiden in dieser Welt für etwas u. für jemanden geschieht u. daß es in Gottes Hand liegt, es zu ‚verwerten‘.“⁶⁰

Auf andere Weise nimmt sich die Sprache der Lyrik in den 70er und 80er Jahren zurück, nicht mehr in Bildern und Chiffren, sondern in einer schmucklosen, der Alltagssprache angenäherten Diktion mit einem Hang zum Lakonismus, was sich formal oft in der Kürze der Verszeilen wie der Gedichte selbst niederschlägt. Dieser Stilwandel hat auch Eingang in die Gebetslyrik gefunden. Beispiele dafür finden sich etwa bei Kurt Marti. Sein Gedicht *Jesses!* spielt bereits mit dem Ausruf des Titels auf das „in der Volksfrömmigkeit verbreitete[n] Stoßgebet ‚Jesus!‘“⁶¹ und damit auf die kürzeste Form des Gebets an.

⁵⁸ Christine Busta: Wenn du das Wappen der Liebe malst. Gedichte. Salzburg 1981, S. 121. Erstveröffentlichung in Christine Busta: Unveröffentlichte Gedichte. Wien 1965, S. 16.

⁵⁹ Marie Luise Kaschnitz (Anm. 23), S. 248: „Die Sprache, die einmal ausschwang, Dich zu loben,/Zieht sich zusammen, singt nicht mehr/In unserem Essigmund.“

⁶⁰ Zit. n. Wolfgang Wiesmüller: Christine Busta im Briefwechsel mit Ludwig Ficker. In: Mitteilungen aus dem Brenner-Archiv Nr. 10 (1991), S. 39-61, hier S. 61.

⁶¹ Elke Pale-Langhammer (Anm. 56), S. 102.

JESSES!

Du so.

Du anders.

Du nicht.

Du doch.

Dein Leib.

Deine Worte.

Was weiß ich.

Was soll ich.

Komm glaub
mit mir.

Komm geh
mit uns.⁶²

Das zerhackte und elliptische Sprechen der ersten Strophe erinnert an den von Marti an anderer Stelle verwendeten Ausdruck „stammellob“.⁶³ Darin spiegelt sich die Hilflosigkeit des Beters wider, eine Apostrophe, ein Bekenntnis oder eine Glaubensaussage sprachlich angemessen zu formulieren, worin die in der zweiten Strophe ausgesprochene Aufforderung, die einem Hilferuf gleichkommt, begründet liegt.

Von äußerster Zurückhaltung, ja von einer resignativen Schweben zwischen Bitte und Klage sind die wenigen Gebetsgedichte des tschechischen Lyrikers Jan Skácel in dem ins Deutsche übersetzten Band *Und nochmals die Liebe*⁶⁴ getragen. Die Frage nach den Ursachen für jene Kräfte im Menschen, die die Liebe zerstören, wie z. B. die Angst,⁶⁵ ist auch mit einer Reflexion des destruktiven Potentials der Sprache verbunden.⁶⁶ Darin mag vielleicht auch einer der Gründe zu sehen sein, warum Skácel in dem Gedicht *Wenn ich die Stimme verliere* vom alleinigen Wissen des Stummen spricht, das es wert sei, im einsamen Zwiegespräch Gott mitgeteilt zu werden:

⁶² Kurt Marti: *Ungrund Liebe. Klagen, Wünsche, Lieder*. Stuttgart 1987, S. 28.

⁶³ Kurt Marti: *Mein barfußig Lob. Gedichte*. Darmstadt-Neuwied 1987, S. 32. Vgl. dazu Cornelius Hell/Wolfgang Wiesmüller (Anm. 25), S. 184ff.

⁶⁴ Jan Skácel: *Und nochmals die Liebe*. Salzburg-Wien 1993.

⁶⁵ Vgl. ebenda, S. 31: „Denen hat keiner o Gott“.

⁶⁶ Vgl. ebenda, S. 29: „Wörter“.

Wenn ich die Stimme verliere
 und nicht bloß aus eigener Schuld
 und du allein
 wirst mich hören

dann werde ich dir sagen
 was einzig der Stumme weiß
 und der von der Stille
 Ermahnte⁶⁷

3.2 Gebete als religiöse Gebrauchsliteratur

Den eben aufgezeigten Ausprägungen der Gebetslyrik nach 1945 mit ihren vielfältigen Versuchen, die Sprache des Gebets in Bewegung zu halten, sie vor einer „bürgerlichen Botschaftssprache“ zu bewahren, wie Paul Konrad Kurz es genannt hat,⁶⁸ anders gesagt der von Dienberg angesprochenen „Hermeneutik des Bruchs“⁶⁹ bewusst oder unbewusst Rechnung zu tragen, dieser Gebetslyrik stehen Gebete gegenüber, die, oft bereits an ihrer Publikationsform erkennbar, als religiöse Gebrauchsliteratur klassifiziert werden können. Der dominante Unterschied zu den poetischen Gebeten besteht darin, dass sie von Sprachreflexion und Sprachproblematik unberührt bleiben, oder, um nochmals Kurz zu zitieren, nicht „sprachbewusst“ gearbeitet sind.⁷⁰ Auf sie trifft auch zu, was Karl-Josef Kuschel an den offiziellen kirchlichen Gebetbüchern beobachtet hat, dass dort ein theistisches Beten unangetastet bleibt und Gotteskritik Tabu ist.⁷¹

– Das bekennende und erbaulich-belehrende Gebet

Der angesprochene Unterschied zwischen poetischem und pragmatischem Typus des Gebets ließe sich etwa an der lyrischen Rezeption des Klagepsalms demonstrieren, wie ich das anhand eines Vergleichs zwischen Gebetsgedichten von Christine Lavant und Karin E. Leiter versucht habe.⁷² Man könnte beispielsweise auch auf den Sonderband der Herderbücherei *Mit tausend Flügeln*

⁶⁷ Ebenda, S. 55.

⁶⁸ Paul Konrad Kurz: *Komm ins Offene. Essays zur zeitgenössischen Literatur*. Frankfurt a. M. 1993, S. 187.

⁶⁹ Vgl. Anm. 22.

⁷⁰ Paul Konrad Kurz (Hrsg.): *Wem gehört die Erde. Neue religiöse Gedichte*. Mainz 1984, S. 257.

⁷¹ Vgl. bei Karl-Josef Kuschel (Anm. 24) das Kapitel „Die Tabuisierung der Gotteskritik“ (S. 175–193).

⁷² Vgl. Cornelius Hell/Wolfgang Wiesmüller (Anm. 25), S. 198f.

*trägst du mich. Gebete, die froh machen*⁷³ verweisen, wo unter der Überschrift „Beten ist menschlich“ gedichtartige Reflexionen vorgetragen werden, in denen Form und Intention dieser Gebete bereits zum Ausdruck kommen. Unter anderem ist dort zu lesen:

Wer betet, für den gehen alle Wege ins Licht.
Für den zündet Gott seine Sonne an.
Wer betet, wird die Wärme
des göttlichen Morgens erfahren.
Und wenn ihn Gott auch manchmal
in einer dunklen Nacht allein läßt,
er wird sich doch gehalten wissen
von einer zärtlichen Hand,
die ihn zu ewigem Leben führt.⁷⁴

Ich möchte als Beispiel solcher religiöser Gebrauchsliteratur einen Text von Martin Gutl vorstellen:

Wie oft fragte ich
(Nach Psalm 139)

Wie oft fragte ich:
„Wo bist du, o Gott?
Hast Du Dich zurückgezogen?
Bist Du geflohen von mir?“

Wie oft sind meine Fragen
ein größeres Lob
als meine vielen Gebete.

Mitten im Schrecken
erkenn' ich:
Du bist da!

Schau ich in die Augen
eines verwundeten Menschen,

⁷³ Mit tausend Flügeln trägst du mich. Gebete, die froh machen. Mit Beiträgen von U. Assaf-Nowak, U. Bach, A. L. Balling u.a. Freiburg-Basel-Wien 1986 (=Herderbücherei. Sonderband).

⁷⁴ Ebenda, S. 11.

den man vom Unfallort wegträgt,
Du bist da!

Blick ich in die Augen
von zwei Menschen,
die einander vor dem Altar
das Ja-Wort geben,
Du bist da!

Besuche ich Menschen im Kerker,
die mit sich selbst ringen müssen,
Du bist da!

Blick ich ins Gesicht der Mönche,
die zum Chorgebet gehen,
Du bist da!

Schau ich in die Augen von Kindern,
die in der Schulbank vor mir sitzen,
Du bist da!

[...]

Wandere ich allein auf den Berg,
Du bist da!

Krieche ich in eine Höhle,
Du bist da!

Sitze ich in einer alten Kirche,
Du bist da!

Sage ich auch hundertmal:
„Ich sehe Dich nicht!“
Ich spüre doch:
Du bist da!

Und frage ich auch:
„Wo bist Du? Wo bist Du geblieben?“
Du bist da!

Denn du bist Gott!
 Und das heißt:
 Du bist da!
 Da für uns!
 Halleluja!⁷⁵

Entgegen der Frage in der ersten und der Feststellung in der zweiten Strophe, dass die „Fragen/ ein größeres Lob/ als meine vielen Gebete“ sind, dominiert in der Folge die Antwort „Du bist da!“, die litaneiartig und suggestiv jede Strophe beschließt. Mit der beliebigen Aneinanderreihung von Alltagserfahrungen, die sprachlich völlig konventionell gestaltet ist und sich poetischer Mittel wie Strophe und Zeilenbrechung ohne erkennbare ästhetische Funktion bedient, soll die beunruhigende Frage nach Gott gewendet werden: in die Beruhigung und Bestätigung der Anwesenheit Gottes, und zwar nicht nur im Sinne des Neuen Testaments, dass uns Gott im Nächsten begegnet, sondern auch im Sinne der dogmatischen Aussage von der Allgegenwart Gottes. Aus dieser Gewissheit heraus mündet das Gebet schließlich in den Lobpreis des „Halleluja!“. Mit Recht stellt daher Elke Pale-Langhammer fest, dass Gutl hier die Gattung ‚Gebet‘ eigentlich in den Dienst der belehrenden Verkündigung stellt, denn der „eindeutigen Zuordnung zur Textsorte ‚Gebet‘“ stehe „der unverkennbar kerygmatisch-belehrende Charakter des Texts entgegen.“⁷⁶

– Das „politische“ Gebet

Auch bei Dorothee Sölle tritt das Sprachproblem zurück, denn, vergleichbar mit dem politischen Gedicht, stehen bei ihr Appell und Botschaft im Vordergrund. Sie zieht die Konsequenzen aus Auschwitz auf der Inhaltsebene, konkret mit einem Gottesbild, das unter dem Einfluss der „Gott-ist-tot“-Theologie steht. Nach Luibl „findet bei Sölle praktisch die Transformation des theistischen in das nachtheistische Gebet statt.“⁷⁷ In diesem „nachtheistischen Gebet“ wird Gott in der Welt aufgespürt, allerdings anders als bei Martin Gutl, nicht in einer nivellierenden Unverbindlichkeit der Allgegenwart Gottes, sondern mit einer Option für die Armen, Ausgestoßenen, Leidenden und Kranken im Sinne des Evangeliums. Somit gewinnt das Gebet eine politische Dimension; es steht in enger Verbindung mit dem praktischen Lebensvollzug und mit gesellschaftlichem Handeln, also mit der Ethik: „Beten heißt nun: im Gespräch mit Gott leben.“⁷⁸ Diese These lässt sich an einem Gebet Sölles aus ihrem Buch *Träume*

⁷⁵ Martin Gutl: Ich falle in Deine Hände. Meditationstexte. Graz-Wien-Köln 1980, S. 16f.

⁷⁶ Elke Pale-Langhammer (Anm. 56), S. 75.

⁷⁷ Thomas Dienberg (Anm. 4), S. 178.

⁷⁸ Dorothee Sölle: Atheistisch an Gott glauben. 3. Auflage. München 1993, S. 118.

*mich, Gott*⁷⁹ besonders gut veranschaulichen. Sie hat es in ihre Bibelauslegung von Mt 25,31-46, der Gerichtsvision Jesu, einmontiert. Und wie sich auch bei Martin Gutl einige Strophen auf diese Bibelstelle beziehen, korrespondiert umgekehrt Sölles Ausgangsfrage mit jener bei Gutl, weshalb sich diese beiden Gedichte für einen Vergleich eignen, der neben der gemeinsamen Direktheit und Konventionalität der Sprache doch die theologischen Unterschiede sichtbar werden lässt.

Wir fragen dich oft:
 Warum gerade ich? Warum gerade mir?
 Wo steckst du bloß, Gott,
 der es gut mit uns meinen soll,
 bist du beschäftigt,
 warum kümmerst du dich nicht?

Du fragst uns immer:
 Hast du mich nicht gesehen?
 Hast du mich nicht gehört, als ich schrie?
 Warst du beschäftigt,
 warum kümmerst du dich nicht um mich?

Eines Tages hören wir auf, zu fragen.
 Wir werden bitter und zynisch.
 Gott hat mir nicht geholfen.
 Alles kommt, wie es kommt.
 Wir kleinen Leute,
 wir sind ohne Macht.

Du fragst uns weiter:
 Hast du mich nicht gesehen?
 Hast du mich nicht gehört, als ich schrie?
 Nimm mich doch an, wie ich bin.
 Das mit der Macht wird sich schon finden.

Eines anderen Tages
 werden wir dich hören,
 starren nicht mehr nach oben,

⁷⁹ Dorothee Sölle: *Träume mich, Gott. Geistliche Texte mit lästigen politischen Fragen*. Wuppertal 1994.

warten nicht auf den Zauberer,
 nehmen dich an, Christus,
 wie du bist,
 öffnen die Tür,
 an die du lang gepocht hast,
 und lassen dich herein, Ausländer,
 dich, Aidskranken,
 dich alte, nutzlose Frau.⁸⁰

Sölle thematisiert hier den Weg zu einem angemessenen Beten, das mit der Notwendigkeit verknüpft ist, das tradierte Gottesbild zu ändern. Das Verhältnis des Betenden zu Gott muss sich und wird sich, das ist ihre Hoffnung und Zuversicht, in Richtung einer Antwort auf den Anruf Gottes durch die Worte Jesu bewegen. Denn hat man bisher auch unter Christen „Gott irgendwo im Jenseits gesucht, im Himmel, im Danach, im Unbegreiflichen, aber nicht hier, wo Christus doch erkennbar darauf wartete, erkannt und angenommen zu werden,⁸¹ so muss sich künftighin immer mehr die Erkenntnis durchsetzen, die Sölle in ihrer Auslegung von Mt 25,31-46 so formuliert:

Die Kraft dieser biblischen Geschichte [d.i. die Gerichtsvision Jesu] liegt darin, daß sie uns neue Augen für unsere Realität geben will. Christus hier, Christus da, mitten in unserer Realität. Siehst du Gott nicht hier, auf dich wartend, du wirst ihn nicht zu sehen kriegen. [...] Gott ist in jedem Bedürftigen anwesend. Gott läßt sich nicht durch Lehrformulierungen, durch Orthodoxie erkennen, sondern durch Orthopraxie.⁸²

Form und Sprache des Gedichts werden in den Dienst dieser Botschaft gestellt, weshalb auch semantische Eindeutigkeit und eine einprägsame Rhetorik mit zahlreichen Anaphern und Parallelismen dominieren.

4. Schlussbemerkung

Mit Sölle hat sich der Kreis meiner Darlegungen geschlossen und folgende Fragen und Thesen könnten zu einer weiterführenden Diskussion anregen:

Wie verhalten sich die poetischen Gebete zu der von Thomas Dienberg vortragenen Theologie des Gebets nach Auschwitz (siehe Abschnitt 2), und wie stellt sich die religiöse Gebrauchsliteratur dazu? Gibt es Unterschiede und lieben sich diese zumindest hypothetisch in Anlehnung an Robert Leuenberger, der

⁸⁰ Ebenda, S. 14f.

⁸¹ Ebenda, S. 11.

⁸² Ebenda, S. 13.

zwischen „poetischer Glossolie“ (im Sinne der hermetischen und experimentellen Lyrik) einerseits und einer „vollmächtige[n] Gebetsprache“ andererseits unterscheidet,⁸³ folgendermaßen beschreiben: Während in die poetischen Gebete das Bewusstsein vom „Ungenügen und der Brüchigkeit von Sprache“ Eingang gefunden hat, ist in der neueren Gebetsliteratur vom pragmatischen Typus religiöser Gebrauchsliteratur wenig bis gar nichts davon zu spüren. Wenn daher Leuenberger für die Gegenwart konstatiert: „Dem Gebet wie dem Gedicht ist denn auch das drohende Versiegen von Sprache ebenso gegenwärtig wie der Übergang in ein innerlich beredtes Schweigen,“⁸⁴ so müsste diese Feststellung in dieser Undifferenziertheit wohl kritisch hinterfragt werden. Und im Hinblick auf den Untertitel dieses Bandes könnte dabei noch folgende These hinzugefügt werden: Während das Gebet an der Wende zum dritten Jahrtausend in der Lyrik zu verstummen und zu verschwinden scheint, führt es in der religiösen Gebrauchsliteratur weiterhin ein wortreiches Dasein.

⁸³ Robert Leuenberger (Anm. 10), S. 202f.

⁸⁴ Ebenda, S. 202.

**„ÜBER WEGE SCHREITEND
MIT DEN MENSCHEN DER UR-ERZÄHLUNGEN“
ZUR REZEPTION DER BIBEL IN DER LYRIK
ELSE LASKER-SCHÜLERS**

Andrea Henneke-Weischer (Tübingen)

I. Einleitung

Spuren der Bibel ziehen sich durch Else Lasker-Schülers gesamtes Werk – allerdings in unterschiedlicher Intensität. So spiegeln zahlreiche Gedichte des ersten Lyrikbandes *Syx* (1902) mit Hilfe biblischen Sprachmaterials „Stationen“ einer Liebesbeziehung wider – das „Hohelied“ fungiert als ständig mitzulesende Hintergrundfolie.¹ Der 1937 veröffentlichte Prosatext *Das Hebräerland* – eine der letzten Publikationen der Dichterin – hat die Gestalt eines poetischen Reiseberichts. Hier reflektiert Else Lasker-Schüler ihre erste Palästina-reise des Jahres 1934 im Schweizer Exil verklärend als „Reise ins Bibelland“.² Als Herzstück der Bibelrezeption Else Lasker-Schülers gelten aber *die Hebräischen Balladen* (1913). In ihnen greift die Dichterin in vielfältiger Weise auf den Stoff der hebräischen Bibel zurück, vor allem auf die Tora und die Megillot: Schöpfungsgeschichte und Sündenfall, die Figuren Abraham und Isaak, Jakob oder Moses sowie Esther und Ruth sind hier zu nennen.

Diese bleibende Orientierung an biblischen Themen hat vielfach zu einer Interpretation Else Lasker-Schülers als „religiöse Dichterin“ geführt: So betont Werner Kraft ihre unerschütterliche jüdische Glaubensgewissheit³, deutet Ernst Ginsberg sie als Galionsfigur einer christlich-jüdischen Symbiose.⁴ Diese Be-

¹ Seit 1996 erscheint sukzessive eine kritische Ausgabe des lasker-schülerschen Werks. Else Lasker-Schüler: Werke und Briefe. Kritische Ausgabe. Hg. v. Norbert Oellers, Heinz Rölleke und Itta Shedletzky. Jüdischer Verlag Frankfurt/Main. (WB) Wenn möglich, folge ich dieser Ausgabe. Die Prosa nach 1920 ist zitiert nach Else Lasker-Schüler: Gesammelte Werke in drei Bänden. Hg. v. Friedhelm Kemp. München 1962. (GW) Briefe zitiere ich nach: Briefe von Else Lasker-Schüler. Hg. v. Margarete Kupper. München 1969.

² Diese Umschreibung findet sich immer wieder, z. B.: „Wir reisten in das Bibelland, ins lebendige Testament“ (GW II, 831).

³ Werner Kraft: „Einführung“. In: ders.: Else Lasker-Schüler. Eine Einführung in ihr Werk und eine Auswahl. Wiesbaden 1951. Dort heißt es: „Else Lasker-Schülers dichterische Persönlichkeit wurzelt in einer beispiellos sicheren monotheistischen Glaubensgewißheit, die sie dem Judentum verdankt.“ S. 8.

⁴ Ernst Ginsberg (Hg.): Dichtungen und Dokumente. Gedichte, Prosa, Schauspiele, Briefe, Zeugnis und Erinnerung. München 1951. Ginsberg schreibt etwa über das Schauspiel „Arthur Aronymus“: „Es ist, wie wenn deutsche, jüdische und christliche Weisen sich hier zu einem seltsam rührenden Volkslied vereinigt hätten.“ S. 615. Jakob Hessing hat die tendenziöse Rezeption

zeichnungen halte ich in ihrer Ausschließlichkeit für verfehlt. Denn in Else Lasker-Schülers vielgestaltigem Oeuvre finden sich neben biblisch motivierten Texten auch die phantastisch-orientalisch anmutenden *Nächte der Tino von Bagdad* (1907), die als Schlüsselroman der Berliner Bohème geltenden *Briefe nach Norwegen* (1911/12) oder das sozialkritische Drama *Die Wupper* (1909), in denen religiöse Themen eine untergeordnete Rolle spielen.

Im Folgenden sollen aber explizit biblische Gedichte Else Lasker-Schülers im Mittelpunkt stehen, wobei ich eine doppelte Fokussierung vornehme: Erstens greife ich lediglich drei Figurengedichte eines relativ engen Entstehungszeitraums heraus und zweitens werde ich die Gedichte vor allem mit Einbezug ihres historischen und biographischen Kontextes interpretieren unter der Leitfrage: Wie liest und gestaltet Else Lasker-Schüler die Bibel in ihrer Zeit?

II. Jüdische Existenz in Deutschland: der historische und biographische Kontext der Gedichte

Else Lasker-Schülers Rezeption der biblischen Erzählungen vollzieht sich nicht in einem geschichtslosen Raum, sondern muss vor dem Hintergrund der gescheiterten jüdischen Emanzipation in Deutschland betrachtet werden.⁵ Trotz formaler Gleichberechtigung, die 1871 endgültig als Reichsgesetz festgeschrieben wird, und trotz gesellschaftlicher Assimilation gelingt die vielfach beschworene jüdisch-deutsche Symbiose nicht. Statt dessen kommt es zu einem Wiederaufleben des Antijudaismus in Europa am Ende des 19. Jahrhunderts, wie die Dreyfus-Affäre in Frankreich, Luegers Wahl in Wien, Pogrome in Russland belegen. Auch in Deutschland hat sich der Antisemitismus, pseudowissenschaftlich untermauert, im Kaiserreich längst zu einem vielfach akzeptierten „cultural code“ entwickelt, wie Shulamit Volkov analysiert.⁶

Else Lasker-Schülers eingehend untersucht: „Die Heimkehr einer jüdischen Emigrantin.“ Else Lasker-Schülers mythisierende Rezeption. Tübingen 1993, und „Dichterin im Vakuum. Die Heimkehr einer Emigrantin als kulturpolitisches Phänomen.“ In: *text+kritik* 122 (1994), S. 3-17.

⁵ Bei der Nachzeichnung der historischen Ereignisse stütze ich mich vor allem auf Michael A. Meyer: *Deutsch-jüdische Geschichte in der Neuzeit*. Bd. III: „Umstrittene Integration 1871-1918“. München 1997; ferner auf den umfassenden Sammelband von Werner E. Mosse (Hg.): *Juden im Wilhelminischen Deutschland 1890-1914*. Tübingen 1976, sowie auf Konrad Kwiet, Gunter E. Grimm, Hans-Peter Bayerdörfer, in: *Im Zeichen Hiobs. Jüdische Schriftsteller und deutsche Literatur im 20. Jahrhundert*, Einleitung. Hg. v. Grimm/Bayerdörfer. Königstein/Taunus 1985, S. 7-65.

⁶ Shulamit Volkov: *Antisemitismus als kultureller Code*. In: dies.: *Jüdisches Leben und Antisemitismus im 19. und 20. Jahrhundert*. München 1990, S. 13-36.

Dieser auflebende Antisemitismus im Deutschen Reich und der Weimarer Republik drängt gerade die assimilierten Juden in eine intensive Selbstreflexion, wie auch Itta Shedletzky – Mitherausgeberin der Kritischen Ausgabe von Else Lasker-Schülers Werk in Jerusalem – schreibt:

Je längerfristiger und tiefergehender die Entfernung und Entfremdung von der Tradition und je größer gleichzeitig der Druck von außen, der den Juden ihr Judesein aufzwingt, desto stärker das Bedürfnis, dieser unabänderlichen und schwer erträglichen Existenz einen Sinn zu geben.⁷

Sinngebung erscheint hierbei in erster Linie als Identitätssuche nach „dem Jüdischen“ der eigenen Existenz. Als das gesamte Leben durchdringende Religion ist das Judentum in der säkularisierten Moderne kein identitätssichernder Faktor mehr, es erschöpft sich für viele aber auch nicht darin, von außen mit einem Katalog von Stereotypen belegt zu werden.

Wie wird statt dessen jüdische Identität bestimmt?

Emanzipation und Assimilationsbestrebungen der Vergangenheit kritisch betrachtend, sehen Vertreter der jüdischen Erneuerung gerade in der Betonung des Judentums als geistige oder nationale Gemeinschaft die adäquate Antwort auf den Antisemitismus. Man versucht, das Judentum substantiell und sich abgrenzend zu beschreiben. Mit dem Begriff „Jüdische Renaissance“ umreißt Martin Buber 1901/1903 einen Prozess, der im 18. Jahrhundert mit der Haskala (der jüdischen Aufklärung) und der mystischen Bewegung des Chassidismus bereits seinen Anfang genommen hat.⁸ Er artikuliert die Idee einer jüdischen Erneuerung im Rückgriff auf vergessene mystisch-mythische Traditionen und appelliert an jeden, das eigene verschüttete Judentum mit Hilfe von Kunst und Kultur wiederzuentdecken. In seinen ab 1909 vor der Prager Studentenvereinigung Bar Kochba gehaltenen „Reden über das Judentum“⁹ umreißt er es als Erinnerungs- und Traditionsgemeinschaft. Im Zentrum der „Jüdischen Renaissance“ steht ein innehaltender Blick auf die vergessene Vergangenheit, eine Neuorientierung am Alten. – Der Zionismus ist demgegenüber als politisch-nationale Selbsterneuerung des Judentums zu sehen. Palästina als Heimat des jüdischen Volkes wird

⁷ Itta Shedletzky: Existenz und Tradition. Zur Bestimmung des ‚Jüdischen‘ in der deutschsprachigen Literatur. In: Deutsch-jüdische Exil- und Emigrationsliteratur im 20. Jahrhundert. Hg. v. I. Shedletzky und Hans Otto Horch. Tübingen 1993, S. 3-14, S. 5.

⁸ Martin Buber: Renaissance und Bewegung I (1903). In: ders.: Der Jude und sein Judentum. Gesammelte Aufsätze und Reden. Gerlingen 1993, S. 265-270. Zuvor war bereits der programmatische Artikel „Jüdische Renaissance“ erschienen. In: Ost und West 1,1 (1901). Sp. 7-10.

⁹ 1911 werden „Das Judentum und die Juden“, „Das Judentum und die Menschheit“ sowie „Die Erneuerung des Judentums“ als „Drei Reden über das Judentum“ (Rütten & Loening, Frankfurt/Main) veröffentlicht.

zur Zuflucht vor dem wachsenden Antisemitismus, die Alija zum politisch-praktischen Telos der nationalen Neubesinnung.

Die Stadt Berlin gilt als Zentrum der jüdischen Renaissance: Hier erscheint erstmals die Zeitschrift „Ost und West“, in der auch Else Lasker-Schüler publiziert¹⁰, hier wird 1902 der „Jüdische Verlag“ gegründet, hier finden 1901 und 1907 Ausstellungen über jüdische Kunst statt. Inka Bertz charakterisiert diese Zeit in Berlin als „Mischung zwischen Salonkultur und Zionismus“, die von der „Verbindung zwischen jüdischer Erneuerungsbewegung und kultureller Avantgarde“ lebt.¹¹

Welche Stellung nimmt nun Else Lasker-Schüler in der jüdischen Selbstbesinnung ein?

Von 1894 – als sie mit ihrem ersten Ehemann Berthold Lasker nach Berlin kommt – bis 1933 lebt Else Lasker-Schüler in der deutschen Metropole.¹² Sie ist Mitglied in Künstlergruppen wie der „Neuen Gemeinschaft“, steht in Kontakt mit Peter Hille, Martin Buber, Samuel Lublinski oder Franz Marc sowie Anhängern des Sozialismus, gehört später zum expressionistischen „Sturm“-Kreis. Sie liebt es, sich in Cafés aufzuhalten, wo sie z. B. auch den jiddisch sprechenden Schriftsteller Abraham Nochem Stenzel oder den Maler Jankel Adler trifft.¹³ In einem osmotischen Verhältnis zu ihrer Umwelt stehend,¹⁴ hat sie – wenn auch nicht öffentlich engagiert – doch Notiz genommen von den politischen und gesellschaftlichen Ereignissen. Else Lasker-Schüler ist Teil des mehrstimmigen Diskurses, der zu Beginn des 20. Jahrhunderts selbstreflexiv eine Standortbestimmung und Identitätssuche des Judentums betreibt.

Denn zu Beginn ihrer Berliner Jahre ist das Judentum für sie etwas erst noch zu Entdeckendes. Am 11. Februar 1869 in Elberfeld als jüngstes Kind des Privatbankiers Aaron Schüler und seiner Frau Jeanette geboren, wächst die Dichterin eher entfernt von lebensprägender Religiosität auf. – Die Schülers gehören

¹⁰ Hier erscheinen die Gedichte „Das Lied des Gesalbten“ und „Sulamith“: Ost und West 1,6 (1901).

¹¹ Inka Bertz: Politischer Zionismus und Jüdische Renaissance in Berlin vor 1914. In: Jüdische Geschichte in Berlin. Hg. v. Reinhard Rürup. Berlin 1995, S. 149-180, S. 156 f.

¹² Grundlegend zur Biographie Else Lasker-Schülers informieren: Sigrid Bauschinger: Else Lasker-Schüler. Ihr Werk und ihre Zeit. Heidelberg 1980 sowie Erika Klüsener: Else Lasker-Schüler in Selbstzeugnissen und Bilddokumenten. Reinbek 1980. Jakob Hessing untersucht das Judentum der Dichterin: Else Lasker-Schüler. Biographie einer deutsch-jüdischen Dichterin. Karlsruhe 1985. Reich an Details und neuem Material ist die Ausstellungsdokumentation Else Lasker-Schüler 1869-1945. Bearbeitet von Erika Klüsener und Friedrich Pfäfflin. Marbach 1995.

¹³ Heather Valencia: Else Lasker-Schüler und Abraham Nochem Stenzel. Eine unbekannte Freundschaft. Frankfurt/Main 1995.

¹⁴ Bauschinger, S. 68.

zum assimilierten Bürgertum der Stadt. Dies belegen Kindheitserinnerungen Else Lasker-Schülers, die nur wenig von jüdischen Bräuchen und Festen berichten, dies zeigt sich darin, dass sie und ihre Geschwister deutsche Namen tragen und auch die Gräber der Eltern nicht hebräisch beschriftet sind. Wie so viele Juden des 19. Jahrhunderts sind auch die Schülers dem talmudischen Judentum längst entfremdet und praktizieren ihre Religion nur cursorisch in lockerem Kontakt zur ansässigen, liberal gesinnten jüdischen Gemeinde.¹⁵

III. Gedichtinterpretationen

Als Dichterin betreibt Else Lasker-Schüler ihre jüdische Identitätssuche vermittelt der Sprache. Zum Garant jüdischer Identität wird ihr ein Buch: die hebräische Bibel, die die Geschichte Gottes mit seinem Volk Israel erzählt. An den Gedichten „Esther“, „Josef wird verkauft“ und „Jakob und Esau“ möchte ich Else Lasker-Schülers aktualisierende Auslegung der Bibel, ihren identifikatorischen Zugang zu biblischen Figuren und das bewusste Umschreiben biblischen Sinnmaterials darstellen.

1. Aneignende Auslegung der Bibel im Zeichen des Antisemitismus: „Esther“ (1912)

Else Lasker-Schülers Gedichte sind lesbar als Aneignungsversuche des biblischen Textes durch eine Schriftstellerin, die in poetischer Form die Geschichte Gottes mit den Menschen für sich und ihre Zeit aktualisiert. Die hebräische Bibel dient ihr als Medium, um sich unter dem Eindruck antisemitischer Erfahrungen der Wurzeln ihrer jüdischen Identität zu vergewissern. Sie sucht in den Texten der Vergangenheit Antworten auf ihre Gegenwart und stellt sich hiermit in den Traditionsstrang der Exegeten, die biblische Texte auf die eigene Situation appliziert auslegen. Ein gutes Beispiel für eine solche Bibellektüre stellt das Gedicht „Esther“ dar, das 1912 erstmals im *Sturm* veröffentlicht wird.

¹⁵ Ihr Bild entspricht dem der „Dreitagejuden“, deren Gottesdienstbesuch sich auf das jüdische Neujahrsfest, Jom Kippur und den Todestag der Eltern beschränkt. Meist sind sie zwar nominell aus Familien- und Traditionsgründen Mitglieder einer jüdischen Gemeinde, haben aber völlig weltliche Einstellungen oder leben eine verschwommene Religiosität, die „mehr in der Lyrik Goethes wurzelte als in den Texten des Judentums“. Meyer, S. 105f.

Esther

Esther ist schlank wie die Feldpalme
Nach ihren Lippen duften die Weizenhalme
Und die Feiertage, die in Juda fallen.

Nachts ruht ihr Herz auf einem Psalme
Die Götzen lauschen in den Hallen.

Der König lächelt ihrem Nahen entgegen –
Denn überall blickt Gott auf Esther.

Die jungen Juden dichten Lieder an die Schwester
Die sie in Säulen ihres Vorraums prägen.¹⁶

„Esther“ bezieht sich auf die gleichnamige Schriftrolle, die am Purimfest in der Synagoge gelesen wird. Ihr Inhalt: Aufgrund ihrer Schönheit wird die junge Jüdin Esther Frau des Perserkönigs Artaxerxes. Im Konflikt mit Esthers jüdischem Vormund Mordechai kann Haman, der Oberwesir des persischen Königs, bei diesem den Befehl zu einem Judenpogrom erwirken. Per Los wird der Tag der Vernichtung bestimmt. Esther, deren Zugehörigkeit zum jüdischen Volk dem König nicht bekannt ist, wagt es, für ihr Volk bei ihm einzutreten, wodurch sie schließlich das Pogrom abwenden kann. Es kommt zur Umkehrung der Ereignisse: Haman und viele Judenfeinde werden getötet, der persische König unterzeichnet jetzt einen Erlass zum Schutz der Juden, was im Purimfest fröhlich gefeiert wird.

Interpretiert man das Gedicht vor dem Hintergrund der Esthererzählung, fällt Verschiedenes auf: Es abstrahiert von der Fülle und Plastizität der Ereignisse im biblischen Buch und konzentriert das Geschehen auf die Beziehung zwischen Esther und dem persischen König. Schönheit und Gottverbundenheit zeichnen Esther im Gedicht aus: In Analogie zur Bibel wird ihre Anmut und Schönheit beschrieben (vgl. Est 2,7). Im poetischen Text findet sich neben einem Vergleich eine metaphorische Wendung, bei der nicht ein Naturbild die Schönheit illustriert, sondern diese sich wirkungsvoll in die Natur verströmt: „Nach ihren Lippen duften die Weizenhalme.“ Gottverbundenheit zeigt sich in Esthers Treue zu den Psalmen, die im Gegensatz zur Götzenverehrung der persischen Umgebung steht.

¹⁶ WB I.1,159.

Das Gedicht deutet die biblischen Geschehnisse nur versteckt an. So wird der zentrale Konflikt, die drohende Vernichtung der Juden, völlig ausgespart. Die Zäsur, die durch das Reimschema zwischen zweiter und dritter Strophe gesetzt ist, wird zum Raum, in den der Leser sein Wissen um das Pogrom hineinprojiziert. Die dritte Strophe setzt dann vor dem Hintergrund der Gefahr auf dem spannungsreichen Höhepunkt des Geschehens wieder ein: bei Esthers Bittgang zum Perserkönig. Dieser nimmt sie wider Erwarten wohlwollend auf (vgl. Est 5,2), was das Gedicht explizit mit ihrer Gottverbundenheit begründet. Hier löst sich der lyrische vom biblischen Text der jüdischen und protestantischen Tradition, in dem Gott nicht ausdrücklich erwähnt ist.¹⁷

Das Fortwirken der Esthererzählung in Erinnerung und Feier ist ebenfalls im Gedicht präsent: So wird in der ersten Strophe mit dem „Fallen des Feiertags“ auf das Los = Pur angespielt, das dem Purimfest seinen Namen gab. Außerdem schlägt die vierte Strophe den Bogen hin zur Entstehungszeit des Gedichts. Die jungen Juden sind diejenigen, die das biblische Geschehen in ihren Liedern (und Gedichten!) erinnernd wiederaufleben lassen. In der Erinnerung wird ihnen Esther zur Schwester – ein deutlicher Verweis auf die Aktualität und Zeitgenossenschaft, die dem biblischen Text hier zugesprochen wird. Der Grund für diese Aktualität wird im Gedicht ausgespart: Das Estherbuch ist der erste Text, der von einem antijüdischen Pogrom erzählt. Diese äußere Bedrohung bildet das Bindeglied zwischen Bibelzeit und Entstehungszeit des Gedichts. Denn das Jahr 1912 – Erscheinungsjahr von „Esther“ – ist in Deutschland durch allgemeine Krisen-, Kriegs- und Endzeitstimmung sowie durch massive antisemitische Agitation während und nach den Reichstagswahlen gekennzeichnet.¹⁸

Vor diesem geschichtlichen Horizont wird das Estherbuch als ein Hoffnungstext lesbar, der dem Antisemitismus mutiges Handeln Einzelner, aber vor allem das Eingreifen Gottes versprechend entgegensetzt: „Denn überall blickt Gott auf Esther“ wird zur zentralen Botschaft. Die bewusste Nennung Gottes, das Lokaladverb „überall“ und das durative Präsens dieses Verses unterstreichen die Bedeutung des erinnerten Geschehens als „Symbol der immer wieder gewährten Rettung“, als welches das Estherbuch auch in der jüdischen Liturgie verstanden wird.¹⁹ In der Erinnerung erwächst aus der erzählten Vergangenheit Hoffnung für die eigene Gegenwart und Zukunft. „Überall blickt Gott auf Esther“ heißt dann: auch und gerade im Berlin des Kaiserreichs. Als dauernde Zusage erweist das Estherbuch hier seine göltige Gegenwärtigkeit.

¹⁷ Von einem „Gottesschweigen“ des hebräischen Textes spricht beispielsweise Erich Zenger: Einleitung in das Alte Testament. Stuttgart 1995, S. 202.

¹⁸ Werner Jochmann: „Struktur und Funktion des deutschen Antisemitismus“. In: Mosse, S. 389-477, S. 467f.

¹⁹ S. Ph. de Vries: Jüdische Riten und Symbole. Hamburg 1997, S. 125.

2. *Sich-Einschreiben in den biblischen Text:*
 „Joseph wird verkauft“ (1920)

In Else Lasker-Schülers Werk finden sich auch Spuren jüdischer Mystik. Die Quellen ihres Wissens sind nicht genau zu identifizieren,²⁰ sie hat aber „wohl kaum (...) ein systematisches Studium“ betrieben.²¹ Kabbalistisches Denken wird poetologisch gedeutet, wobei mystische Schöpfungsvorstellungen auf den Prozess des Kunstschaffens übertragen werden. Im Essay *Konzert* (1932) definiert Else Lasker-Schüler alles Körperliche als Umrahmung der Seele, die sich nach dem verlorenen Geborgensein in Gott sehnt: „Jede Seele ist Ewigkeit und möchte, losgebunden von der Urewigkeit, sich bergend in einen Rahmen stellen.“²² In einem nachgelassenen Text beschreibt sie Dichten als Inkarnationsvorgang: „Auf sich nimmt der Dichter die (...) Verantwortung, die sich lösenden Tropfen seiner Seele zu inkarnieren zwischen Buchstabe und Buchstabe in die Hülle des Gedichts. Sein aus der Seele entstandener Vers verlangt nach Körper.“²³ Bereits 1911 sieht sie den Menschen als „Rahmen, in den ich mich stellte; manchmal (...) verlor ich mich in ihm“.²⁴ Die Einkörperung des Innersten leisten in der Dichtung also nicht allein Wörter, sondern auch vorliegende Bilder, Gestalten und Sinnstrukturen wie der biblische Text. Er wird Else Lasker-Schüler zum Rahmen, dient zur Verkleidung, wird Schutzhülle. Personen der Bibel sind Identifikationsfiguren, die eigene Wesenszüge, Erlebnisse oder Sehnsüchte verkörpern.

Neben anderen fungiert vor allem Josef von Ägypten als Spiegelbild und Gegenbild zur Realität: „Ich sterbe am Leben und atme im Bilde wieder auf.“²⁵ Ihre Identifikation mit dieser Figur gestaltet Else Lasker-Schüler u.a. in dem Gedicht „Joseph wird verkauft“, das erstmals 1920 in den *Weißten Blättern* publiziert wird.

²⁰ In den zwanziger Jahren berichtet Else Lasker-Schüler brieflich von einer Begegnung: „Ich habe einen großen Kabbalisten kennengelernt und Freitag sprechen wir wieder beim Kerzenschein. Ich habe von Lurja gelesen, der mir der allererste der Kabbalisten scheint...“ (Briefe I,155) Bereits 1911 wird in der „Fackel“ der mystisch beeinflusste Text „Sterndeuterei“ veröffentlicht. WB 3.2,161.

²¹ Hessing (1985), S. 152.

²² GW II,778.

²³ GW III,128f.

²⁴ WB 3.1,259.

²⁵ WB 3.1,232.

Joseph wird verkauft

Die Winde spielten müde mit den Palmen noch
 So dunkel war es schon um Mittag in der Wüste,
 Und Joseph sah den Engel nicht, der ihn vom Himmel grüßte
 Und weinte, da er für des Vaters Liebe büßte
 Und suchte nach dem Cocos seines schattigen Herzens doch.

Der bunte Bruderschwarm zog wieder nach Gottosten
 Und er bereute seine schwere Untat schon
 Und auf den Sandweg fiel der schnöde Silberlohn.
 Die fremden Männer aber ketteten des Jakobs Sohn
 Bis ihm die Häute drohten mit dem Eisen zu verrosten.

So oft sprach Jakob inbrünstig zu seinem Herrn,
 Sie trugen gleiche Bärte, Schaum von einer Eselin gemolken
 Und Joseph glaubte jedesmal sein Vater blicke aus den Wolken
 Und eilte über heilige Bergeshöhn, ihm nachzufolgen
 Bis er dann ratlos einschlief unter einem Stern.

Die Käufer lauschten dem entrückten Knaben,
 Des Vaters Andacht atmete aus seinem Haare;
 Und sie entfesselten die edelblütige Ware
 Und drängten sich zu tragen, Canaans Prophet in einer Bahre,
 Wie die bebürdeten Kameele durch den Sand zu traben.

Egypten glänzte feierlich in goldenen Mantelfarben
 Da dieses Jahr die Ernte auf den Salbtag fiel.
 Die kleine Karawane, endlich nahte sie dem Ziel.
 Sie trugen Joseph in das Haus des Potiphars am Nil.
 An seinem Traume hingen aller Deutung Garben.²⁶

Der klare Bau und der Gebrauch von Langversen machen „Joseph wird verkauft“ zu einem Erzählgedicht, das balladenartig Geschehen nacherzählt, dramatisch zuspitzt und poetisch gestaltet – „Karawanenballade“ lautet sein Untertitel in einer Handschrift.²⁷ Die Ballade greift nur den ersten Teil der Josephsnovelle heraus. Sie konzentriert sich – wie der Titel andeutet – auf den Verkauf

²⁶ WB 1.1,211.

²⁷ WB 1.2,251.

Josephs durch seine Brüder und seine Rettung. Als „interpretierende Wiedererzählung“²⁸ gestaltet sie den herausgegriffenen biblischen Stoff verdichtend und mit einem veränderten Aussagetelos: Das Verhältnis von Traum und Realität steht im Mittelpunkt.

Das Gedicht setzt in medias res bei der „unerhörten Begebenheit“ der Josephsnovelle ein: Joseph wird von seinen eigenen Brüdern an Fremde verkauft. Der Blick wird zuerst auf ihn gelenkt: Er ist in der Wüste, die, seine verzweifelte Stimmung spiegelnd, als trostlos und dunkel dargestellt wird. Er weint, da er sein Schicksal als Buße empfindet. Hier wird an das Vorwissen des Lesers appelliert, der einen Bogen zu den nicht erzählten Ereignissen schlagen muss: Joseph ist der Lieblingssohn seines Vaters Jakob und wird von seinen Brüdern dieser Liebe wegen gehasst und beneidet. (Gen 37,4)

Die zweite Strophe wechselt den Schauplatz und nimmt die nach Hause zurückkehrende Brüderschar in den Blick. Aus ihrer Perspektive wird das Geschehen als „Untat“ bezeichnet, sie fühlen Reue – was im biblischen Text nicht ausgesagt ist. Aus dem Verkaufslohn, den sie für ihren Bruder erzielt haben – der Leser assoziiert das Blutgeld, das Judas für seinen Verrat an Jesus bekommen hat (Mt 27,3-5) –, können sie keinen Gewinn oder Triumph schlagen.

Die dritte Strophe bildet die Mittelachse des Gedichts. Sie löst sich völlig vom biblischen Geschehen und bewirkt einen Umschlag, wird zum Wendepunkt. Sie arbeitet mit metonymischen Verschiebungen, die das Bild von Jakob und Gott ineinander überblenden. Jakob, der seinen Sohn für tot hält, betet zu Gott, seinem Herrn. Der lange Bart, Insignium jeder kindlichen Gottesvorstellung, wird zum tropischen Verschiebungspunkt zwischen Jakob und Gott. Es heißt: „Und Joseph glaubte jedes Mal sein Vater blicke aus den Wolken“. Aufgrund der personalen Perspektive und des Verbs „glauben“ ist die Aussage bewusst uneindeutig: Erscheint überhaupt jemand dem Joseph oder ist alles eine Halluzination? Erscheint ihm Jakob oder erscheint ihm Gott, den Joseph mit seinem Vater identifiziert?

Dies bleibt unklar, im Traum kann Joseph aber sein Gefangen-Sein überwinden, dem erscheinenden Bild nachfolgen – eine träumerische Transzendierung der Fesseln wird vorgeführt. Aus der Außenperspektive der Käufer erscheint diese als Vision Josephs, die nicht ohne Wirkung bleibt: Sie hören fasziniert zu, spüren seine Verbundenheit mit seinem Vater und mit Gott.²⁹ Sie erkennen seinen Wert („edelblütige Ware“) und identifizieren ihn als „Canaans Prophet“. Hier nimmt das Gedicht Josephs Gabe des Träumedeutens und seinen Aufstieg

²⁸ Meir Gertner: Biblische Spiegelbilder. In: Lasker-Schüler. Ein Buch zum 100. Geburtstag der Dichterin. Hrsg. v. Michael Schmid. Wuppertal 1969, S. 166-182, S. 171.

²⁹ Stephanie Bettina Heck: Und weckte doch in Deinem ewigen Hauche nicht den Tag. Prophetie im Werk Else Lasker-Schülers. Frankfurt/Main 1996, S. 108.

am Hof des Pharaos vorweg, der sinnfällig in die Tat umgesetzt wird: Auf einer Bahre erhöht, wird Joseph getragen.

Die letzte Strophe schildert die Ankunft im festlich geschmückten Ägypten, metaphorisch gedeutet: „Ernte und Salbtag“ fallen auf einen Tag. Dies verweist auf die sieben ertragreichen Erntejahre der Zukunft und auf Josephs künftige Erhöhung: Denn Salbung ist für die Könige in Israel das Zeichen göttlicher Erwähltheit.³⁰ So wird Joseph aufgenommen nicht nur in die jüdische Reihe der Patriarchen, sondern auch der Könige und Reichslenker. Der letzte Vers blickt zurück auf den im Gedicht ausgesparten Erhöhungstraum Josephs (Gen 37,7); er blickt voraus auf seine Deutung des Pharaotraums (Gen 41,5ff). Am Schluss wird das Gedicht so noch einmal im Kontext der biblischen Josephserzählung verankert und der Horizont auf den Fortgang der Geschehnisse geöffnet.

Das Gedicht deutet Joseph als denjenigen, der seherische Gaben hat und mit ihnen seine Fesseln zunächst im Traum, dann aber auch in der Realität lösen kann. Das Träumen wird trotz seiner Uneindeutigkeit zur realitätsbewegenden Kraft, die bereits in der Wüste zur Erhöhung des kanaanäischen Knaben führt. „Vision ist mächtiger als Wirklichkeit. Dichterschau ist stärker als Tatsachen.“³¹ heißt es dementsprechend in Gertners Interpretation. In dieser Botschaft des Gedichts spricht Else Lasker-Schüler selbst: „Wer dichten kann, vermag aus einer Handvoll Erde ein Paradies zu zaubern“ heißt es 1932 im Essay *Im Gartenhof*.³² Sie liest die Josephsgeschichte mit ihren Augen: Ihre Erlösungstypologie, mit Hilfe dichterischen Träumens die eigene Rettung herbeizuführen, schreibt sie in ihre Interpretation der Josephsgeschichte ein. Sie schafft sich in Joseph einen Typos, dem sie hoffend nachfolgen kann, und ein alter ego, das ihr Verständnis eines prophetischen Dichtertums, ihre Armut und Not, aber auch ihre Sehnsüchte nahezu perfekt in ein Bild fasst. Bereits 1909 schreibt sie in einem Brief:

Ich bin Jussuf aus Ägypten, schon der mageren Kühle wegen; auch trage ich den lammblutenden Rock, auch warfen mich meine Brüder in die Grube und ich kenne Potiphars Weib, das mich mißbrauchte und Träumedeuten ist meine besondere Begabung. Und nachts trage ich den königlichen Turban im Schlaf und schenke Weizen aus.³³

Else Lasker-Schüler hat ihre Lesungen immer zu theatralischen Schauspielen inszeniert: In Seidenhose und Kaftan gekleidet, hat sie ihre Gedichte durch Summen und Schellenklingen untermalt oder gar in der „Ursprache Sauls“ rezipiert. Die Übersetzung der ersten Verse ihres Gedichts „Weltflucht“ lautet: „Min

³⁰ Vgl. 1 Sam 10,1 oder 1 Sam 16,12f.

³¹ Gertner, S. 178.

³² GW II,701.

³³ Briefe I,35.

salihihi wali kinahu / Rahi hatiman / fi is bahi lahu fassun³⁴ – eine „altnazarenische“ Phantasiesprache, die nur klanglich an das Hebräische erinnert. Mit Vorliebe hat sie gerade die Ballade „Joseph wird verkauft“ vorgetragen: Wenn sie im orientalischen Gewand das Gedicht rezitiert, dann scheint es, als erzähle Joseph seine eigene Geschichte. In dem Moment ist die Identifikation mit der biblischen Figur vollkommen.

3. *Umschreiben der Bibel im Zeichen der Versöhnung:*
 „Jakob und Esau“ (1912)

In dem Gedicht „Jakob und Esau“, das zum ersten Mal 1912 im *Simplicissimus* veröffentlicht wird, geht Else Lasker-Schüler in ihrer Rezeption der Bibel noch einen Schritt weiter: Die Dichterin schreibt die biblische Patriarchen-Erzählung des ungleichen Brüderpaares im Zeichen der Versöhnung um.

Jakob und Esau

Rebekkas Magd ist eine himmlische Fremde,
 Aus Rosenblättern trägt die Engelin ein Hemde
 Und einen Stern im Angesicht.

Und immer blickt sie auf zum Licht,
 Und ihre sanften Hände lesen
 Aus goldenen Linsen ein Gericht.

Jakob und Esau blühen an ihrem Wesen
 Und streiten um die Süßigkeiten nicht,
 Die sie in ihrem Schoß zum Mahle bricht.

Der Bruder läßt dem jüngeren die Jagd
 Und all sein Erbe für den Dienst der Magd;
 Um seine Schultern schlägt er wild das Dickicht.³⁵

Das Gedicht spielt auf Genesis 25 und 27 an, ist aber durch entscheidende Abweichungen vom Bibeltext gekennzeichnet. Motive der Feindschaft werden in solche der Freundschaft umgedeutet. So tritt hier nicht Rebekka als intrigierende Mutter zum Brüderpaar Jakob und Esau hinzu, sondern ihre friedentiftende

³⁴ GW II,520f.

³⁵ WB 1.1,163.

Magd: Diese wird geschildert als „himmlische Fremde“, engelsgleich, sanft und mit einem Stern ausgezeichnet. Licht und Gold sind ihre farblichen Attribute. Dies lässt sie sowohl als gottverbunden wie auch als Dichterin erkennbar werden: Auch der dichtende Gottjüngling im Gedicht „Zebaoth“ trägt ein „Rosenkleid“,³⁶ und der Stern in der Schläfe ist für Else Lasker-Schüler das Zeichen des Dichters par excellence. Denn er ist Gezeichner und Ausgezeichneter, der Stern wird ihm „von Gott selbst verliehen“.³⁷

Rebekkas Magd – Künstlerin und Gottesbotin – sortiert Linsen in ihrem Schoß. In diesem Bild werden weitere Motive der Genesis modifiziert und verschmolzen: Bereits vor der Geburt der Zwillinge Jakob und Esau wurde ihre Feindschaft im Schoß der Mutter deutlich (Gen 25,22f), das Linsengericht verkaufte Jakob seinem älteren Bruder Esau listig für das Erstgeburtsrecht (Gen 25,29ff) – Schoß und Linsengericht sind in der Bibel Symbole brüderlicher Rivalität. Im Gedicht werden beide zu Motiven der Versöhnung: Es kommt nicht zum Streit, sondern zu einer Trennung in Einverständnis. Esau geht freiwillig und tritt seine Rechte (Jagd, Erbe etc.) ab an den jüngeren Jakob. Hierin erweist er sich als „Bruder“. Der letzte Vers fasst die Umkehrung der Ereignisse sinnfällig ins Bild: „Um seine Schultern schlägt er wild das Dickicht.“ – Vor dem Hintergrund der Bibelereignisse assoziiert hier jeder das auf die Arme gelegte Fell, mit dem Jakob den blinden Isaak von seiner Identität mit dem behaarten Esau überzeugt (Gen 27,21ff). Hier wird das Bild zur Metapher des Aufbruchs in die fremde Wildnis. Nach Schoß und Linsengericht wird auch das dritte Motiv des Bruderszwistes im Zeichen der Versöhnung umgedeutet.

Das Gedicht komprimiert so die Ereignisse der Bibel, indem es den Konflikt gar nicht erst virulent werden lässt, sondern die friedliche Trennung und Aussöhnung der Brüder (vgl. Gen 33) bereits hier vorwegnimmt.

In den biblischen Sagen sind Geschehnisse und Völkerkonstellationen der Väterzeit in genealogische und menschliche Dimensionen transponiert: Freundschaft und Feindschaft von Menschen, Familien und Sippen werden zur mikrokosmischen Abbildung des makrokosmischen Völkergeschehens.³⁸ In diesem Sinn verstanden, kann man das Gedicht lesen als politisch-gesellschaftlichen Appell: Es schreibt die Geschichte eines Bruderszwistes im Zeichen der Versöhnung um und ruft so zu friedlicher Koexistenz auf, zwischen Jakob und Esau wie zwischen Deutschen und Juden.

³⁶ „Gott, ich liebe dich in deinem Rosenkleide, / Wenn du aus deinen Gärten trittst, Zebaoth, / O, du Gottjüngling, / Du Dichter, / Ich trinke einsam von deinen Düften“ lautet die erste Strophe, vgl. WB 1.1,162.

³⁷ WB 3.1,420.

³⁸ Vgl. Herbert Donner: Geschichte des Volkes Israels und seiner Nachbarn in Grundzügen. Bd. 1 „Von den Anfängen bis zur Staatenbildungszeit“. Göttingen 1984, S. 52-70.

Eine zweite Lesart ergibt sich aus der zentralen Rolle der Magd als gottverbundener Dichterin. Sie legt den Grund für das gute Ende, denn „Jakob und Esau blühen an ihrem Wesen.“ Die Ausstrahlung einer Dichterfigur bewirkt die Modifikation der Ereignisse. Insofern ist „Jakob und Esau“ auch lesbar als ein selbst-reflexives Gedicht über die Möglichkeiten von Literatur. Es demonstriert am bekannten Bibeltext die verändernde Kraft der Poesie und setzt Streit und Zwist eine versöhnliche Lösung entgegen.

IV. Schluss

Vielgestaltig sind Else Lasker-Schülers Anknüpfungsversuche an den biblischen Text: Sie konstruiert eine Sprachgemeinschaft mit den Figuren der Bibel, indem sie sich selber Kenntnisse in der „Ursprache Sauls“ zuschreibt, sie vergegenwärtigt biblisches Geschehen und bezieht es aneignend auf die persönliche und historische Situation. Sie betreibt die konsequente Identifikation mit biblischen Figuren, die eigene Wesenszüge, Rollen, Erlebnisse und Wünsche symbolisch vertreten. In der Poesie kann sie sich biblische Figuren zu Weggefährten, das Land Palästina zur Heimat machen, denn: „Dem Dichter schlägt nur die eine Stunde: die seiner Geburt und seines Todes. Er ist der Zeitüberwinder, aber auch der Raumüberwinder.“³⁹

Dieses Verständnis findet seinen Ausdruck im Essay *Meine Andacht* aus dem Jahr 1932. Dort heißt es:

Jahre las ich einsam in den Büchern, die im Jenseits gedruckt wurden. Nicht wie man Reihe auf Reihe zu lesen pflegt, aber über Wege schreitend mit den Menschen der Ur-Erzählungen, die die Wurzeln legten zur Menschheit. Wer so den Stoff der Testamente zu sich nimmt, der hat vom Brot des Lebens gegessen. Mehr vermag der Bibelmensch dem Enkel nicht zu geben, als das Licht im Wort zu reichen.⁴⁰

³⁹ GW II,922.

⁴⁰ GW II,740.

**SEHNSUCHT NACH DEM „JESUS COGNITO“
ZUR RÜCKBESINNUNG HEUTIGER SCHRIFTSTELLER
AUF DEN JESUS DER GESCHICHTE**

Georg Langenhorst (Weingarten)

Als Karl-Josef Kuschel im Jahre 1978 seine große Untersuchung über „Jesus in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur“ abschloss, stand für ihn im Blick auf die von ihm untersuchte Zeitspanne mit guten Gründen fest: „Die Zeit der konventionellen, traditionellen Jesusliteratur ist endgültig vorbei.“¹ Der Franziskaner Josef Imbach eröffnete einen im gleichen Jahr erschienenen Überblicksartikel zum „Jesusbild in der zeitgenössischen Literatur“ gar mit dem Satz: „Von Jesus ist in der Gegenwartsliteratur nicht übermäßig viel die Rede.“² Und schon 1971 hatte der Altmeister des theologisch-literarischen Gesprächs Paul Konrad Kurz geschrieben: „Der unmittelbare Zugang zu einem historischen, in seiner Umwelt und unserer Denkweise gleichermaßen beheimateten Jesus ging nicht nur den Exegeten und Theologen, sondern auch den Schriftstellern verloren. Darum ist der (...) Jesusroman zu Ende.“³

Die drei zitierten Aussagen bezogen sich vor allem auf den klassischen Typus des Jesus-Romans. Ein Blick auf den literarischen Büchermarkt der letzte Jahre offenbart nun freilich einen überraschenden Befund: Mehr denn je werden Jesus-Romane geschrieben, verlegt, verkauft und wohl auch gelesen. Offensichtlich entdecken gerade Schriftsteller und Schriftstellerinnen unserer Tage die Gestalt Jesus von Nazareth neu. Mit gutem Recht kann man insgesamt von einer unerwarteten *Renaissance*, einer völlig überraschenden Wiederentdeckung von *Jesus als literarischer Figur*⁴ sprechen. Diese Entwicklung wirft aber die Fragen auf, wie und warum es zu einer solchen Wiederbelebung gerade der Jesus-Romane kommt und welche Folgerungen aus dieser Entwicklung für ein theologisches Sprechen von Jesus gezogen werden können.

¹ Karl-Josef Kuschel, *Jesus in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur*,¹1978 (München/Zürich 1987), S. 41.

² Josef Imbach, *Christologische Spurenelemente. Zum Jesusbild in der zeitgenössischen Literatur*, in: *Miscellanea Francicana* 78 (1978), S. 50-80, hier: S. 50.

³ Paul Konrad Kurz, *Der zeitgenössische Jesus-Roman*, in: ders., *Über moderne Literatur III. Standorte und Deutungen* (Frankfurt 1971), S. 174-201, hier: S. 177.

⁴ Zum gesamten Thema vgl. ausführlich: Georg Langenhorst, *Ein Mensch aus Fleisch und Blut. Zur literarischen Wiederentdeckung Jesu in Literatur und Film der Gegenwart* (Düsseldorf 1998). Zum Jesus-Film vgl. Reinhold Zwick, *Evangelienrezeption im Jesusfilm. Ein Beitrag zur internationalen Wirkungsgeschichte des Neuen Testaments* (Würzburg 1997).

1. „Jesusromane“? – Rückfragen zur Gattung

Zunächst nachgefragt: Ein „Jesus-Roman“, was ist das eigentlich? Ein Jesusroman – so eine knappe Arbeitsdefinition – versucht, Jesus *in seiner Zeit* literarisch darzustellen, spiegelt also als historischer Roman schon fast 2000 Jahre lang zurückliegende Ereignisse. Diese Gattung hat bereits in den fünfziger Jahren ihren eigentlichen Höhepunkt erlebt. In diesen Jahren hatte sie mit internationalen Bestsellern weiteste Verbreitung gefunden und das vorherrschende Jesus-Bild maßgeblich mitbeeinflusst. Nur vier dieser nach wie vor aufgelegten Werke seien hier kurz in Erinnerung gerufen: der literaturnobelpreisgekrönte *Barabba*-Roman des Schweden Pär Lagerkvist aus dem Jahre 1950, der im Deutschen unter dem Titel *Gib mir deine Sorgen* aufgelegte Nikodemus-Roman des Polen Jan Dobraczynski von 1952, der Jesusroman von Max Brod, der im gleichen Jahr unter dem Titel *Der Meister* erschien, oder die *Die letzte Versuchung* des Griechen Nikos Kazantzakis, 1955 veröffentlicht, aber noch 1988 von Martin Scorsese so umstritten verfilmt. Zahlreiche weitere Titel aus diesen Jahren ließen sich hinzufügen.

Der Höhepunkt des Jesusromans schien jedoch gleichzeitig auch sein Endpunkt zu sein: Den theologischen und ästhetischen Ansprüchen der sechziger, spätestens der siebziger Jahre konnten diese Jesus-Romane nicht mehr genügen. Warum? – Zwei hier nur knapp zu skizzierende Gründe sind es wohl vor allem, die gegen ein Fort- und Weiterschreiben dieser Tradition der Jesusromane anzuführen waren. Zunächst ein theologischer: Die genannten Romane spiegelten fast immer als Glaubenszeugnisse ein traditionelles Christusbild, das freilich zu den sich nun langsam durchsetzenden Ergebnisse der wissenschaftlichen Exegese, der verantwortbaren Jesusforschung, nicht mehr zu passen schien. Und zweiter Grund, diesmal aus literarischer Perspektive: Zu eindimensional wirkte auch die primär monoperspektivische literarische Präsentation angesichts einer weitaus differenzierteren Wirklichkeitswahrnehmung.

Nein, die Gattung „Jesus-Roman“ schien am Ende angelangt zu sein, Jesus schien allein in literarischen „Transfigurationen“⁵ weiterzuwirken, also in Romanfiguren, die direkt oder indirekt als zeitgenössische Jesusgestalten gezeichnet sind. Transfigurationen folgen Jesus nicht in seine Zeit, sondern lassen ihn als *Jesus incognito* in unserer Gegenwart und in unserem Gesellschaftskontext auftreten. In John Irwings 1989 erschienenem Roman *Owen Meany* oder in Michael Kleebergs *Proteus der Pilger* von 1993 – und damit sind nur zwei herausragende Beispiele⁶ genannt – lebt diese Tradition bis in unsere Gegenwart

⁵ Vgl. dazu: Theodore Ziolkowski, *Fictional Transfigurations of Jesus* (Princeton 1972).

⁶ John Irving, *Owen Meany*. Roman '1989 (Zürich 1990); Michael Kleeberg, *Proteus der Pilger*.

hinein weiter. Der traditionelle Jesusroman aber schien mit dem Ende der fünfziger Jahre tatsächlich an sein Ende gekommen zu sein. Um so überraschender nun, dass sich in den letzten zwanzig Jahren jene Renaissance der Jesusromane konstatieren lässt. Spätestens seit Beginn der achtziger Jahre lassen sich erneut zahlreiche Versuche aufzeigen, Jesus in seiner Zeit literarisch nachzuspüren. Wie aber lassen sie sich charakterisieren, diese Jesusromane, als Kunst oder als Kitsch, als ernsthafte literarische, vielleicht sogar religiöse Herausforderung – oder als billige Anbiederung an ein Massenpublikum?

2. Kunst oder Kitsch?

Ein erster Anhaltspunkt zur Beantwortung dieser Grundsatzfrage ist ein näherer Blick auf den literarischen Stil, den sprachlichen Ton dieser Werke. Hören wir in einige dieser Romane herein, und nehmen wir als „Nagelprobe“ eine der schwierigsten Aufgaben für einen zeitgenössischen Schriftsteller, die direkte Beschreibung Jesu! Denn darum führt ja kaum ein Weg herum: Wer Jesus in seiner Zeit darstellen will, muss so oder so beschreiben, wie sich die Leserschaft diesen Jesus vorzustellen hat. Zunächst also zwei Leseproben. Erstes Beispiel – Jesus als achtjähriger Knabe:

Die Lehrlinge hatten Jesus gern. Er war geduldig, ausnehmend höflich und ausdauernd. Und er war ein schönes Kind, nicht nur was sein braunes Haar, die braunen Augen, den goldenen Schimmer seiner Haut oder auch seinen schlanken und bereits muskulösen Körper betraf, nein, auch in dem Schweigen, das ihn umgab, lag Schönheit. Diese Schönheit wurde aus Quellen genährt, die man kaum zu bestimmen mochte.⁷

Zweites Beispiel – Jesus als Mitzwanziger:

Der Sohn Marias war hochgewachsen, aufrecht und gutaussehend und hatte einen federnden Schritt, eine hohe Stirn und große ehrliche Augen und war trotzdem etwas schüchtern. Er galt als harter und ehrlicher Arbeiter. Seine Stimme war kräftig, aber er sprach leise, als wollte er seine versteckten Kräfte nicht preisgeben. Sein Lächeln war offen und überwand den Unwillen anderer. Sein Lachen war nie verletzend. Alle mochten ihn.⁸

Leben, Tod und Auferstehung des Hagen Seelhorst, von ihm selbst erzählt (Halle 1993); vgl. aus dem lateinamerikanischen Kontext: Vicente Lencero, Das Evangelium des Lucas Galiván. Roman ¹1979 (Frankfurt 1987).

⁷ Gerald Messadié, Ein Mensch namens Jesus. Roman ¹1988 (München 1991), S. 109.

⁸ Peter de Rosa, „Meine Stunde ist noch nicht gekommen.“ Ein Roman über die frühen Jahre Jesu ¹1984 (München 1993), S. 9.

Zwei Textproben, die typisch sind für eine Vielzahl dieser neuen Jesusromane: Das erste Zitat stammt aus dem 1988 veröffentlichten Erfolgsroman *Ein Mensch namens Jesus* aus der Feder des französischen Autors *Gerald Messadié* – aufgenommen in dieselbe Reihe historischer Romane, in der zum Beispiel auch die Megaseller *Der Medicus* oder *Der Schaman* erschienen sind – so erfolgreich, dass der Autor als Fortsetzung gleich noch einen Paulusroman⁹ nachreichte. Das zweite Zitat ist dem im Dezember 1993 erstmals auf deutsch publizierten Werk „*Meine Stunde ist noch nicht gekommen. Ein Roman über die frühen Jahre Jesu*“ entnommen, den der bekannte irische Kirchenkritiker *Peter de Rosa* bereits 1984 im englischen Original veröffentlicht hatte.

Jesus als makellos schöner, geheimnishaft machtvoller, allseits beliebter junger Mann – das von diesen und vielen anderen Autoren beschworene Bild ist uns hinlänglich bekannt: aus zahlreichen süßlichen Jesusgemälden des 19. Jahrhunderts im Stil des Nazarenismus, aber auch aus frommen Jesusfilmen unserer Zeit; ein zum schon vielfach nachgezeichneten Klischee geronnenes Bild, nur zu gut bekannt, gezeichnet in einer einfachen, gleichfalls kunstlosen Alltagssprache der Trivilliteratur, mit einem Wort: Kitsch.

Was diese beiden Textpassagen über Sprache, Stil und Ton verraten, hält denn auch die gesamte Form der genannten Romane. Sie sind gefertigt nach einem einfachen, bewusst eindimensionalen Strickmuster: Ein auktorialer Erzähler, der alles weiß und alles berichtet, hat den einen Erzählfaden streng in der Hand und schildert uns seine einlinige, scheinbar als Historie präsentierte Handlung. Keine Quelle, die dazu nicht ausgeschöpft würde: Legenden, Mythen und freie Phantasie. Keine wiederum klischeehafte Provokation, die aus Effekthascherei nicht ausgelassen würde: Vom bloßen Scheintod Jesu am Kreuz bis zu seiner sehr irdischen Verbindung zu Maria Magdalena. Keine Scheu der Autoren, selbst in der Sterbestunde in die Psyche Jesu einzudringen. Keine sprachliche Innovation, die den spezifischen literarischen Reiz des Zugangs ausmachen könnte. Wären die beiden benannten Beispiele in der Tradition des ungebrochenen historischen Romans¹⁰ die einzigen Zeugnisse für die Wiederentdeckung Jesu in der zeitge-

⁹ Gerald Messadié, *Ein Mann namens Saulus* ¹1991 (München 1992), Vgl. dazu kritisch: Georg Langenhorst, *Paulus – Mann der bleibenden Widersprüche. Spurensuche in der modernen Literatur*, in: *Erbe und Auftrag* 73 (1997), S. 119-137.

¹⁰ Obwohl von zwei Gegenwartsauteurs von Weltruhm verfasst, bleiben auch die beiden folgenden ähnlich verfassten Romane eher enttäuschend: Norman Mailer, *Das Jesus-Evangelium* ¹1997 (München 1998); José Saramago, *Das Evangelium nach Jesus Christus. Roman* ¹1991 (Reinbek 1993); vgl. dazu: Georg Langenhorst, *Jesus Christus im Spiegel seiner Autobiographie. Schriftsteller schreiben das Evangelium aus der Perspektive Jesu neu*, in: *Stimmen der Zeit* 216 (1998), S. 842-852.

nössischen Literatur, so wäre dieses Phänomen nur wenig bemerkenswert und könnte als bloße Zeitströmungskuriosität abgehakt werden.

Andere Autoren sind sich freilich bewusst, dass mit derart einfachen Zutaten ein zufrieden stellendes Ergebnis nicht zu erzielen ist. Nein, ein ernsthafter moderner Roman, ein Jesusroman erst recht, wird um eine bedachtere Sprachverwendung, raffiniertere Perspektive und inhaltliche Differenzierung sicherlich nicht herkommen. Aber wie? Mit welchen erzähltechnischen Methoden, welchen literarischen Verfahren? Gleich mehrere Möglichkeiten bieten sich an:¹¹ Eine erste Möglichkeit, über literarische Verfremdung die Glaubwürdigkeit des Erzählten zu steigern oder gar erst zu ermöglichen, liegt im Medium *Sprache* selbst. Vor allem dieser Versuch lohnt der näheren Betrachtung.

3. *Verfremdung durch Sprache – Patrick Roth*

Kein Jesusroman ist interessanter und gleichzeitig umstrittener als jener, den der 1953 geborene Schriftsteller und Filmemacher *Patrick Roth* unter dem Titel *Riverside*, Untertitel „Christusnovelle“ im Jahr 1991 vorlegte. Roth erfindet hier einen Zeitzeugen Jesu, einen in einer Höhle unweit Bethaniens zurückgezogen lebenden jüdischen Einsiedler namens Diastasimos. Die Handlung spielt im Jahre 37 nach Christus. Diastasimos, der „Abgesonderte“, wird eines Tages von zwei jungen Männern besucht, Andreas und Tabreas, Brüder. Diese wurden ausgeschickt vom Apostel Thomas um alle möglichen Augenzeugen des irdischen Wirkens Jesu aufzusuchen, mit dem Ziel, authentisches Material für ein Jesusbuch zusammenzutragen, „aufzuschreiben, was unser Herr gesagt und wem ers gesagt“.¹² Zögerlich, aber letztendlich doch erzähllwillig entfaltet Diastasimos vor den beiden seine Lebensgeschichte: den plötzlichen Befall mit Aussatz, einer Krankheit, die er nur als göttliche Strafe empfinden kann, doch wofür? Gerade er habe „diesem Gott“ und „seiner Güte ganz vertraut“ (S. 28). Gegen die hygienischen Gesetze der Zeit, die dem Aussätzigen strikte Trennung von den Gesunden auferlegten, begibt er sich nach Jerusalem, um dort vor Gott um seine Heilung zu beten. Doch umsonst! Er verlässt die heilige Stadt im wahrsten Sinne des Wortes „gottlos“ (S. 34), nicht gereinigt von der Krankheit, doch von jenem Gott, der ihn mit dieser Krankheit schlug.

¹¹ Vgl. dazu: Georg Langenhorst, *Bibel und moderne Literatur. Perspektiven für Religionsunterricht und Religionspädagogik*, in: *rhs* 39 (1996), S. 288-300.

¹² Patrick Roth, *Riverside. Christusnovelle* (Frankfurt 1991), S. 21.

Als wütender Gottesleugner bekannt, war Diastasimos – seinem zögerlichen Bericht zufolge – eines Tages von Johannes, Judas und von Jesus selbst in seiner Aussätzigenhöhle besucht worden. Gerade gegen Jesus, diesen völlig außergewöhnlichen Menschen, „niemand wie er“ (S. 50), diesen Menschen, der Gott seinen Vater nennt, diesen Menschen, der ihn – den Aussätzigen – ohne Scheu liebevoll berührt, gerade gegen diesen Jesus aber muss Diastasimos aufbegehren. Denn wie passt das zusammen: die Liebes- und Erlösungsbotschaft einerseits und doch die tödliche Pesterkrankung, gesandt vom gleichen Gott andererseits? Wütend, aggressiv fast, fordert Diastasimos von seinen zwei Zuhörern Verständnis dafür, „wie ich aufbegehren muss gegen einen solchen. Der kommt, als gäb es den Tod nicht, all das nicht, was man Jahre gefürchtet und weshalb die andern mich bannen, ja mich, wie ihr wohl wisst, gesteinigt hätten, wäre ich damals entdeckt worden im Hof des Tempels“ (S. 51). Jesus verabschiedet sich von ihm mit den rätselhaften Worten: „Der mit dir teilt, der ist in dir. Mit ihm teilst du dich“ (S. 55).

Und Diastasimos erzählt weiter, immer wieder die Besucher auffordernd, ihm doch lieber tatkräftig zu helfen, ihn zu berühren, anstatt nur zu reden und von ihm unnütze Informationen abzulauschen: Die drei damaligen Besucher also seien weitergezogen nach Bethanien, doch gewarnt von Diastasimos, dass sie von römischen Soldaten gesucht würden, greifen sie zu einer List. Johannes und Judas gehen voraus, Jesus folgt einige Schritte hinter ihnen, verkleidet als ihr Knecht, einen schweren Holzbalken tragend – eine von vielen Anspielungen und Präfigurationen im Text. Sie werden dennoch von den Soldaten gestellt und verhört, und gerade als sie trotz ihrer Tarnung erkannt zu werden drohen, reißt Judas eine Peitsche an sich und prügelt den vermeintlichen Knecht Jesus, „den er liebt über sein Leben“ bis aufs Blut. „Was geschieht aber hier, dass dieser das Leben seines Herrn, des angeblichen Gottessohnes, so anders liebt, dass ers fast totpeitscht vor meinen Augen, nur um es doch noch, wie eben das eines Knechtes, zu retten?“ (S. 81), so der das Ganze durchschauende und dennoch gleichzeitig davon aufs Tiefste ergriffene Hauptmann.

Und in der Tat rettet dieses letztmögliche Täuschungsmanöver Jesus die Freiheit, doch was erspäht der von fern all dies bezeugende Diastasimos? – Mit Jesu Blut mischt sich Aussatz! Jesus, der ihn umarmte und ihm zusagte, in ihm selbst zu sein, war selbst aussätzig geworden, ja, „der war nicht nur wie ich an Aussatz, sondern der *war* ich, Diastasimos“ (S. 83). Und als der von all dem faszinierte römische Hauptmann Jesus mit einer Umarmung aufhebt vom Boden, da erkennt Diastasimos voll Schrecken und Wunder, dass er selbst vom Aussatz geheilt ist! Von Jesus erfahren wir weiter nichts in dieser Novelle, doch Diastasimos – gebannt und gezeichnet von dem unfassbaren Erlebten und völlig verunsichert über Gottes Wege – lässt sich in der Höhle, in der er immer noch als

vermeintlich Aussätziger lebt, von Andreas und Tabeas untersucht. Sie bezeugen seine vollständige Heilung und erkennen schlussendlich in ihm – erzähltechnisch durch geschickt eingestreute Voraushinweise vorbereitet und dennoch überraschend – ihren langvermissten eigenen Vater.

Im Grunde genommen ist dies die recht einfache Fabel einer Heilungslegende – was aber macht diese Novelle interessant, hebt sie weit heraus über alle anderen hier vorgestellten Bücher? Nun, in der versuchten Inhaltszusammenfassung wird der höchst komplexe Charakter dieses Buches nur sehr ungenügend wiedergegeben. Das Einmalige dieses Buches besteht darin, dass nicht eigentlich der Inhalt wichtig ist, sondern die Art und Weise der literarischen Präsentation in Struktur und Sprache. *Verfremdung über Sprache!* Roth stellt seine fast mythischen Gestalten vor den Eingang einer Höhle auf, Schattenrisse, in Dialoge vertieft. Hören wir einmal in einen typischen Textabschnitt hinein. Diastimos berichtet über seine Begegnung mit Jesus:

Es war gegen Abend, da hör ich Geröll, fallend, nah und unter der Höhle...

Und aufstehend jetzt fährt der Alte fort:

– und ging zum Eingang und sah drei Männer kommen. Der aber Johannes hieß, ging auf mich zu und sagte: „Jesus, unser Meister, hat von dir gehört in Bethanien.“ Und aus ihrer Mitte erschien er. Staubig das Kleid, Hand und Fuß aufgerauht vom Gestein, bebend die Brust. Hustend noch, ich erinnere mich genau. Denn sie hatten hier herauf alle Staub geschluckt. Und seltsam, wo mein Aug nun auf diesem hielt, da schritt dieser an Judas vorbei, und kam hin zu mir, der ich auswich. Und ich war ausgewichen bis hierhin, und nicht weiter. Ihr seht, ich habe nichts verloren von jenem Besuch. Schreibt ihr aber auch auf?

– Das Wichtigste schreibe ich auf, sagt Tabeas.

– Wie willst du entscheiden, jetzt, was wichtig, was nicht, und entscheiden für wen? Da du das Ende nicht kennst?

– Aber wir kennen es doch, meint Andreas. Und hören beide mit, beruhige dich, Alter, und wo Tabeas fehlt, werde ich mich erinnern.

– Und dann? fragt Tabeas ungeduldig.

– Ich fragte – sah zu Ihm hin, aber beim letzten Wort, das ich sprach, etwas an Ihm vorbei, dorthin, zum Judas – „Warum seid ihr gekommen?“ fragt ich. Es kann auch gelaftet haben: „Was wollt ihr?“ Oder: „Was wollt ihr denn?“

– Und Er, was sagte der Meister? fragt Andreas, schon leiser.

– Hier musst du wissen, dass er gar nichts gesagt, lieber Andreas. Ich weiß nicht, wie

ihr das in Schrift fassen wollt. Es war einfach still. Ich war mir innig bewusst, dass niemand auf meine Frage geantwortet, ja dass auch – ich sah von Judas rasch auf Johannes herüber, hierher herüber – dass keiner der beiden antworten würde und ich *ihn* wieder anblicken musste. Als sei ihm nicht auszuweichen. Und Tabeas... Tabeas, schreibe nicht: „Es entstand eine Pause.“ Oder: „Man zögerte.“ Denn niemand hat pausiert oder gezögert. Nur ich. Denn ich tat so, als wisse ich nicht, von wem Antwort zu erwarten sei, und wusste es doch. Noch bevor ich ihn wieder ansah. Und als ich ihn ansah, da schien mir ganz und gar sinnlos, ihm überhaupt ausgewichen zu sein. Es war seltsam (S. 43-48 – Auszug).

Ein Ausschnitt, vielleicht etwas verwirrend, aber durchaus typisch für die gesamte Novelle. Sie besteht nämlich durchgehend aus höchst ungewöhnlich innovativen, fast filmhaft zusammengeschnittenen Dialogsequenzen, die äußerst raffiniert eine ganz eigene Atmosphäre schaffen, die nie den Eindruck billiger Legendenhaftigkeit erweckt, sondern in verfremdender Erzählform einen Spannungsbogen aufbaut und durchträgt, der auch den zweifach indirekt vermittelten Bericht von der Begegnung mit Jesus glaubhaft aufnimmt: Der Schriftsteller schreibt, stellt uns aber Tabeas als eigentlichen Verfasser vor, dieser wiederum gibt Gehörtes und Mitgeschriebenes wieder von einer aus der Erinnerung geschilderten Begegnung mit diesem Jesus. So aber funktioniert Tradierung, genau so lief auch der Prozess der Überlieferung der authentischen Jesuszeugnisse! Dieser Prozess wird hier bewusst nachgezeichnet und gleichzeitig problematisiert: Wie glaubwürdig ist Tradition? Wie stimmig sind Zeugnisberichte?

Nicht um erklärende Psychologisierung der Ereignisse geht es hier, sondern um „dramatische Vergegenwärtigung des Geschehens“¹³. Zusätzlich bestimmt wird die so entstehende, gänzlich ungewöhnliche Atmosphäre von einer völlig eigenständigen Sprache. Roth verlangsamt das Lesetempo, zwingt den Leser zu bedächtigem Lesen dieser stark rhythmisierten und bewusst antiquierten Sprache, die an für heutige Ohren sperrige Bibelübersetzungen von Luther, Martin Buber oder Fridolin Stier erinnert. Kaum ein „normaler“ Satz, statt dessen lakonische Abbreviationen, widerspenstige Inversionen, halbsbrecherische Hypotaxen und ungewöhnliche Wortverbindungen oder Neuprägungen. Ist das – wie manche Kritiker und Leser meinen – manierierte Gekünsteltheit, unnötige Verästelung, bloß spielerische Verfremdung?

Wie immer man diese Sprache bewertet, sie hat eine notwendige Funktion: Über diese Verfremdung, Verlangsamung und die dadurch geschaffene ganz

¹³ Paul Konrad Kurz, Unerhörtes aus der archaischen Höhle. Patrick Roths Christusnovelle „Riv-erside“, in: ders., Komm ins Offene. Essays zur zeitgenössischen Literatur (Frankfurt 1993) S. 116-132, hier: S. 128.

eigene dichte Atmosphäre dieses Buches wird der geschilderte Inhalt erst möglich, ja glaubwürdig. Eine derartige Parabel einfach und ungebrochen zu erzählen, wäre eine eindimensional fromm-geistige Übung. Hier aber entsteht Literatur. Über diese Form und diese Sprache wird ein Zugang zu dem möglich, was sich im direkten Zugriff entzieht. „Verhülle dich, denn sie schreiben sich auf“ (S. 14), gibt sich Diastasimos selbst als Motto warnend auf den Weg, und genau darum geht es: Aufschreiben, protokollierendes Notieren, definitorisches Benennen verfälscht tatsächliche Erfahrungen und Erinnerungen – immer wieder mahnt Diastasimos diese Problematik seinen beiden Besuchern gegenüber an. Tradierung, gerade auch der christlichen Botschaft, ist immer schon Auswahl, Deutung, ja: Fälschung, das wird hier deutlich.

Worin aber liegt die Alternative? Sie liegt in der „Verhüllung“, gerade nicht in der so belasteten, stets scheiternden, nur scheinbar offenbarender „Enthüllung“. *Verhüllung* – unter diesem Motto steht auch Roths Novelle, die christliches Traditionsgut durch Sprache und Form verhüllt, entstellt – aber *im Dienste der Kenntlichmachung*. Das allein bleibt Roth zufolge dem zeitgenössischen Schriftsteller, der über Jesus schreibt: Er muss seinen Stoff zur Kenntlichkeit entstellen. Wer über einen „Niemand wie er“ schreibt, muss eine Form, eine Sprache finden, die diesem inhaltlichen Anspruch gerecht wird. Das aber kann nur – so Roths implizite Poetologie, ja Sprachschule im Sprechen über Jesus – durch eine ganz bewusst vollzogene Durchbrechung der üblichen Lesegewohnheiten, durch eine radikale Verlangsamung des Lesens und so durch eine eigenständige Verinnerlichung gelingen. Dem feinfühligem, geduldigen, für die Langsamkeit der Sprachwahl sensiblen Leser aber wird so eine – fast schon spirituell zu nennende – Begegnung mit diesem literarischen Jesus, nein besser, und vom Autor mit der Gattungsangabe „Christusnovelle“ erspürt: mit *Christus* möglich. So ist diese Erzählung völlig stimmig nicht im historisierenden Präteritum verfasst, sondern im stets aktuellen Präsens.

Nicht im eigentlich Geschilderten also, im tatsächlichen Inhalt, sondern in dieser Form der kunstvoll montierten Dialoge, in dieser Distanz und Nähe zugleich schaffenden Sprache Roths liegt das Besondere, das Einmalige dieses Buches, das die Rückfrage nach der Glaubensposition des Autors gar nicht aufkommen lässt. So wird eine innovative und in sich stimmige Rede von Jesus ermöglicht, die letztlich nicht in platte Inhaltssätze, wie etwa „Jesus ist hier der, der...“, aufgelöst werden kann, und die nicht auf Historizität und Quellengemäßheit befragt werden muss, weil das ganz fern ihres Anliegens wäre.

Die Novelle *Riverside* – der nur bedingt passende Titel spielt auf den assoziativ aufgerufenen Gospel „Down by the Riverside“ an – blieb nicht Roths einzige literarische Beschäftigung mit Jesus. 1993 erschien eine weitere Novelle, geplant sozusagen als linker Seitenteil eines literarischen Triptychons, *Johnny*

Shines oder *Die Wiedererweckung der Toten*. In dieser – so der Untertitel – „Seelenrede“ schildert Roth in ähnlicher Technik das Schicksal eines zeitgenössischen Mannes, der den jesuanischen Auftrag an seine Jünger „Weckt Tote auf!“ (Mt 10,8) zu seinem Lebensprogramm machen will. Aber seltsam: Das literarische Verfahren, das in *Riverside* funktionierte, faszinierte und beträchtliches Aufsehen in der deutschen literarischen Landschaft auf sich zog, versagt hier. Zu viel der Verrätselung, zu konstruiert die Fabel, zu gesucht die schon zur Masche geronnenen Verwicklungen der Sprache. Hauptkritikpunkt jedoch: Der gewählten Technik kommt hier keine notwendige Funktion zu, sie wird hier zum bloß spielerischen Selbstzweck. Wo in *Riverside* der Abstand zum historischen Jesus durch die sprachliche Verfremdung überwunden wurde, kreist hier die mystisch-esoterische Sprache um sich selbst, gleitet ab in willkürliche Selbstverrätselung.

Doch ganz anders wieder im dritten und letzten, dem Mittelteil des in dieser Art ganz einmaligen literarischen *Christus-Tryptichons*: in dem 1996 veröffentlichten *Corpus Christi*. Roth war sicherlich gut beraten, wieder in die Zeit Jesu zurückzukehren, als er sich aufmachte, das scheinbar völlig aussichtslose Unternehmen anzugehen: eine Literarisierung von Ostern, ja von „Erlösung“. Als Zugangsfigur zu diesem Roman wählt er eine biblische Gestalt, die schon in den beiden vorherigen Romanen auftrat und nun vollends zu Roths Lieblingszugangsfigur zum Geschehen um Jesu im Hinblick auf seine Bedeutung für unsere Zeit wird: Thomas Didymus, der Zweifler, der Nachfrager, der Wissenwollende – wohl wirklich eine ideal geeignete Identifikationsfigur für heutige Leser. In *Riverside* waren Andreas und Tabeas von diesem Thomas ausgeschiedt worden, um Diastasimos über Jesus zu befragen. In *Johnny Shines* kommt der Titelheld just am 21.12. in seine Heimatstadt zurück, um dort inhaftiert zu werden und seine bewusstseinsklärende Seelenrede zu halten – am Festtag des heiligen Apostels Thomas also. Thomas wird nun selbst zum Hauptcharakter der Handlung und zur Erzählerfigur des Romans. Genannt wird er „Judas Thomas Didymos“: Einerseits deshalb, weil Roth die Wortbedeutung des griechischen Beinamens auflöst – tatsächlich habe Thomas einen Zwilling Bruder gehabt, diesen jedoch im Mutterschoß mit der Nabelschnur erwürgt und seinen Namen als schuldbeladene Erinnerung dem eigenen vorangestellt. Andererseits aber trägt der Verfasser des gnostischen Thomasevangeliums aus dem zweiten Jahrhundert genau denselben Namen, und tatsächlich lassen sich auch zahlreiche Querverbindungen zu dieser Schrift finden.

Während die anderen Jünger Jesu nach Ostern an den auferstandenen Herrn glauben, verlangt Thomas – so die noch biblische Ausgangsposition dieses Romans – nach Beweisen. Er will wissen, was mit dem Leichnam Jesu passiert ist. Nur dann könne er, was er im Tiefsten will: diesem Jesus nachfolgen, ja ihm

nachsterben. Was ist Glauben, was ist Wissen, „wie können wir, was wahr ist, von Unwahren trennen“¹⁴, und was ist letztendlich für uns selbst wichtig – um diese Fragen kreist denn auch dieses Buch. Thomas trifft auf Tirza, eine Frau, die in Jesu leerem Grab angetroffen worden, von der Polizei verhaftet, schließlich aber wieder freigelassen worden sei. Von ihr erhofft er sich Auskunft. Tatsächlich besteht das Buch denn auch erneut fast ausschließlich aus wiederum sprachlich in nun schon bekannter Weise verfremdeten Dialogen – zwischen Thomas und Tirza. Doch wo er Faktenwissen will, verweigert Tirza, die sich als Weggenossin Jesu bei seinem öffentlichen Wirken, seinem Sterben und sogar seiner Auferstehung zu erkennen gibt, genau dieses. Tatsachen: „Dahinter musst du, in sie hinein, durch sie hindurch. Hinter die Schrift, mit der sie schreibt, nicht in den Staben hängenbleiben“ (S. 132).

Die kunstvoll inszenierten Wechselreden zwischen den beiden – mal in Gestalt kurzer Dialoge, mal in langen Monologsequenzen, fantastischen Traumvisionen, komplizierten Erinnerungsberichten oder eigenwilligen Binnenerzählungen, samt und sonders nicht zusammenfassbar – verkomplizieren sich ineinander verzahnt in wahnsinnigem Tempo. Weder Thomas noch der Leser vermag alsbald Realität von Phantasie zu unterscheiden, Fieberwahn von Ereignis, Vision von Erinnerung, Gespräch von Gestammel. Immer tiefer zieht der Strudel der Zumutungen, bis hin zu einer Allversöhnungsvision, in der sich Christus und Satan umarmen. Thomas findet sie letztlich nicht, die Antwort auf die faktische Frage, was mit Jesu Körper passiert ist. Doch wie schon in *Johnny Shines* hat die rätselhafte weibliche Partnerin der Seelenrede auch in diesem Psychodrama eine neue Wirklichkeit aufgerissen, ein neues Verständnis von Wahrheit, in dem Thomas eine auf anderer Ebene liegende Antwort und Einsicht erhält. Ein Leben lang von Schuldgefühlen dem vor der Geburt getöteten Zwilling Bruder gegenüber geplagt, erlebt Thomas seine Befreiung. Während in Jerusalem die öffentliche Verbrennung des vermeintlich gefundenen Leichnams Jesu vollzogen wird, erkennt er in diesem seinen Zwilling Bruder. In *Corpus Christi* gelingt Roth erneut eine ganz unglaublicher Zugang zu Jesus Christus. Sicherlich, hier vermischt sich biblisches, esoterisches, gnostisches, mystisches und tiefenpsychologisches Gedankengut zu einem einzigartigen Amalgam. Erneut beweist jedoch die erstaunt-positive Rezeption dieses Romans in der – derartigen Themen höchst skeptisch gegenüberstehenden – Leseöffentlichkeit¹⁵ das Gelingen dieses literarischen Vorhabens. Paul Konrad Kurz nennt diesen Roman so „die

¹⁴ Patrick Roth, *Corpus Christi* (Frankfurt 1996), S. 20.

¹⁵ Vgl. etwa: Hubert Winkels, Jesus liebt dich. Zum Ostersonntag: Patrick Roths seltsam inbrünstiger Roman „Corpus Christi“, in: *Die Zeit* 29.03.1996.

ungeheuerste Auferstehungsgeschichte, die jemals in deutscher Sprache geschrieben wurde“.¹⁶

So sehr diesen positiven Wertschätzungen Recht zu geben ist, so sehr ist im Gesamtblick auf dieses einzigartige literarische Jesus-Triptychon zu bedenken: Wo *Riverside* eine literarische Form entwickelt und frisch entfaltet, da greifen die beiden Folgewerke die Technik auf, um sie schließlich in *Corpus Christi* perfekt und souverän zu entfalten. Genau darin freilich liegt eine mögliche Schwäche dieses Abschlussromans: Die spielerische Leichtigkeit, die wie selbstverständlich dem Leser aufgelegte Langsamkeit und Intensität, wandelt sich hier zur zwar gekonnt beherrschten, aber eben doch fast schon überdrehten Technik: Der Strudel der Verwicklungen ist einen Hauch zu weit gedreht, das Erzähltempo – angesichts der bewusst verlangsamenden Sprache – zu rasch voran getrieben, die – im dritten Werk nun schon fast erwartete – Schlusspointe allzu gesucht. Sicherlich, immer noch fern von eindimensionaler Verkündigungsprosa bringt *Corpus Christi* eine erstaunliche Annäherung an Jesus, an Christus, an die befreiende Bedeutung für Ostern in unserer Zeit; literarisch scheint dennoch *Riverside* der gelungenste der drei Roth-Romane zu sein.

4. Zugang über biblische Nebenfiguren

Eine bewusst eigenständige Sprache wäre also die erste Verfremdungsmöglichkeit, mittels derer ein moderner Jesusroman glaubwürdig operieren kann. Eine zweite vielfach aufgegriffene Methode liegt in der Verschiebung der Romanperspektive: fort von der alleswissenden Erzählerfigur hin zur Figurenperspektive im Roman selbst. Der Autor wählt also, ähnlich wie bei Roth, eine Nebenfigur der Geschehnisse um Jesus und lässt sie ihre Sicht der Ereignisse formulieren. Dieses Verfahren hat zahlreiche Vorteile: Man erhält so einen in seiner Weltsicht glaubwürdigen und stimmigen Erzähler, mit dem sich die Leser identifizieren können, der nicht historisches Ereignis schildern muss, sondern persönliche Wahrnehmungen und Reflexionen.

Im Gegensatz zu der frei erfundenen Figur des Diastasimos bei Roth oder zu manchmal ebenfalls aufgegriffenen legendarisch-mythischen Figuren wie etwa dem *Ewigen oder Wandernden Juden* in Stefan Heyms brillant vielschichtigem Ahasver-Roman¹⁷ von 1981, werden derartige Gestalten fast immer den biblischen Berichten selbst entnommen. Zu den herausragenden Figuren, welche die

¹⁶ Paul Konrad Kurz, Die Auferstehung als Psychodrama. Patrick Roths Erzählung „Corpus Christi“, in: *Stimmen der Zeit* 214 (1996) S. 497-500, hier: S. 500.

¹⁷ Vgl. Stefan Heym, *Ahasver. Roman* ¹1981 (Frankfurt 1983).

Literaten immer wieder besonders fasziniert haben, gehört an erster Stelle die Gestalt des *Judas*.¹⁸ Ihren Höhepunkt fand diese das Jesusereignis widerspiegelnde Judas-Literatur in der rhetorisch bestechenden Studie um die Möglichkeit oder gar Notwendigkeit einer kirchlichen Seligsprechung des Judas, die Walter Jens schon 1975 unter dem Titel *Der Fall Judas*¹⁹ vorlegte. Dieses Buch kann geradezu als Paradebeispiel eines geglückten indirekten Jesus-Romans gelten, werden doch hier die bis heute drängenden christologischen Grundfragen anhand der Judasgestalt und ihrer Rolle in der Heilsgeschichte auf höchstem theologischen und literarischen Niveau diskutiert.

Neben Judas hat eine weitere Randgestalt des Geschehens um Jesus die Literaten immer wieder fasziniert: die des zweiten großen „Gegenspielers“ Jesu mit unklar bleibendem Schicksal, die des historisch greifbaren *Pilatus*. Von den wiederum zahlreichen Beispielen sei erneut nur ein Werk kurz herausgehoben, der vieldiskutierte Roman *Der Richtplatz*²⁰ des Kirgisen Tschingis Aitmatow, einem 1928 geborenen Muslimen, der sich selbst als Atheisten bezeichnet – ein Roman also von einem weder jüdischer noch christlicher Tradition entstammenden Autor von weltliterarischem Rang. In diesem 1986 veröffentlichten, äußerst vielschichtigen Buch findet sich an zentraler Stelle ein 40 Seiten langer Dialog zwischen Pilatus und Jesus über den Sinn der jesuanischen Botschaft angesichts der drohenden menschengemachten Apokalypse. Jesus wird hier als einzigartige ethische Mahnfigur für die heutige Menschheit porträtiert.

Und eine dritte biblische Nebenfigur bedarf der Erwähnung: die der einzig wirklich profilierten eigenständigen Frauengestalt des Neuen Testaments, *Maria Magdalena*. Die bayerische Schriftstellerin Luise Rinser hat ihr in dem 1983 erschienenen Erfolgsroman *Mirjam* ein literarisches Denkmal gesetzt. Rinsers feministisch-pazifistisches Jesusportrait aus Sicht der Maria Magdalena wird freilich im Blick auf die feministische Radikalität von dem ein Jahr später verfassten und sehr viel provokativer konzipierten Roman *Die Freundin des Herrn*²¹ der Engländerin Michèle Roberts an Schärfe deutlich übertroffen.

Judas, Pilatus und Maria Magdalena – diese *drei Randgestalten des biblischen Geschehens um Jesus* waren und sind für Literaten am reizvollsten, wenn es

¹⁸ Vgl. den ausgezeichneten Überblick: Matthias Krieg/ Gabrielle Zangger-Derron (Hrsg.), *Judas. Ein literarisch-theologisches Lesebuch* (Zürich 1996).

¹⁹ Walter Jens: *Der Fall Judas* (Stuttgart 1975). Vgl. auch die Weiterentwicklung in den eindrucksvollen Monolog: „Ich, ein Jud“. Verteidigungsrede des Judas Ischariot, in: ders.: *Zeichen des Kreuzes. Vier Monologe* (Stuttgart 1994), S. 21-39.

²⁰ Tschingis Aitmatow, *Der Richtplatz* ¹1986 (Zürich 1991), vgl. dazu ausführlich: Karl-Josef Kuschel, *Im Spiegel der Dichter. Mensch, Gott und Jesus in der Literatur des 20. Jahrhunderts* (Düsseldorf 1997), S. 385-401.

²¹ Michèle Roberts, *Die Freundin des Herrn. Roman* ¹1984 (München 1986).

darum geht, fiktive Perspektiven der Ereignisse neu auszuleuchten, auch wenn der Franzose Guy Hocquenghem in seinem 1985 veröffentlichten Johannes-Roman *Der Zorn des Lammes*²² die selten gewählte Perspektive eines weiteren Apostels literarisch durchspielt.

5. Das Zeugnis der Zeitgenossen

Es gibt freilich grundsätzlich noch eine weitere literarische Methode, sich den Ereignissen um Jesus anzunähern, am eindrücklichsten verwendet von der österreichischen Schriftstellerin Gertrud Fussenegger: Sie blickt nicht direkt auf Jesus, auch nicht aus den Augen *einer* vorgegebenen Spiegelfigur, sondern auf eine *Vielzahl* seiner Zeitgenossen, die eher weniger als mehr mit ihm zu tun haben. Ein näherer Vergleich mit Rinsers *Mirjam* lohnt sich. Im gleichen Jahr 1983 erschienen, von einer fast gleichaltrigen Autorin, präsentiert sich Fusseneggers Jesus-Roman unter dem Titel *Sie waren Zeitgenossen*²³ ebenfalls als eine Art religiöser Lebenssumme einer katholischen Autorin. Doch wo Rinser die Form der direkten Nachzeichnung der Jesusereignisse und damit auch die Form des direkten Glaubenszeugnisses wählt, greift Fussenegger auf eine indirekte Darstellung des Geschehens zurück. So präsentiert sich dieser Roman als eine bunte Collage aus fiktiven Briefen, Notizen, Berichten und ähnlichen Elementen, in denen sich das Zeitgeschehen spiegelt. Einige ihrer Figuren wie die Hohepriester Kaiphas und Annas oder Pilatus erscheinen als aus der Bibel bekannte Charaktere, andere sind frei erfunden.

Mittels dieser vielfach variierten Collagentchnik gelingt es nun der Autorin, ein breites Spektrum der Zeitzeugen zu Wort kommen zu lassen, unterschiedlichste Positionen zu vermitteln und sehr vielfältige Wahrnehmungen und Bewertungen wiederzugeben. Spezifischer Vorteil dieses Verfahrens: Die Hauptcharaktere der neutestamentlichen Texte, namentlich Jesus, treten nie direkt auf, von ihnen ist vielmehr nur aus dritter Hand die Rede. Über diese drei-, manchmal gar vierfache Brechung der Erwähnung Jesu und seines Auftretens wird den möglichen Umdeutungen des Überlieferungsprozesses und der letztlich Unmöglichkeit historischer Authentizität Rechnung getragen: Keine wörtlich bezeugte Wiedergabe der Worte Jesu etwa, sondern aus der Erinnerung niedergeschriebene Notizen, die selbst noch einmal nur indirekte Berichte über Jesus

²² Guy Hocquenghem, *Der Zorn des Lammes*. Roman ¹1985 (Frankfurt 1992). Vgl. jetzt auch den interessanten narrativen Entwurf des Mainzer Exegeten Ludger Schenke, *Das Buch Johannes. Roman des vierten Evangelisten* (Düsseldorf 1997).

²³ Wieder erschienen als: Gertrud Fussenegger, *Sie waren Zeitgenossen – und sie erkannten ihn nicht*. ¹1983 (Stuttgart 1995;).

zusammenfassen. Keine literarisch so unglaubwürdigen Wunderberichte hier, aber auch nicht deren eher heutiger Sicht entsprechende rationale Erklärungsversuche, sondern das Bezeugen des Aufkommens einer Rede von Wundern Jesu und den damals schon verschiedenen Erklärungsstrategien.

Was also kennzeichnet die Technik von Fussenegger, im Gegensatz etwa zu der von Rinser? Zum einen relativiert sich die gemeinhin unterstellte Bedeutung des Jesusgeschehens für seine Zeitgenossen radikal. Mit dem Auftritt Jesu verändert sich eben gerade nichts von heute auf morgen mit Pauken, Geigen und Trompeten, weder für die Herrschenden noch für das einfache Volk. Im Rahmen dieser Präsentationstechnik wird auf die literarisch so schwierigen direkten Auftritte Jesu verzichtet, und hierin manifestiert sich ein zur Zurückhaltung gemahnender Respekt dieser Autoren vor der Figur des Nazareners. Vielmehr wird *von* ihm erzählt, in zwei- oder dreifacher perspektivischer Brechung, unter Berücksichtigung der Bedingtheiten des Überlieferungsprozesses. Kein Wort von Kindheitsgeschichten Jesu, wer wüsste sie zu erzählen? Kein Wort aber auch von Maria, von dem aus christlicher Binnenperspektive so zentralen Abendmahl, selbst die Auferstehungstradition wird ausgespart: All dies sind konsequente Ergebnisse der durchgängigen *Außenperspektive*, mit dem die Ereignisse betrachtet werden. Gerade die gleichgültige Reaktion der meisten Zeitgenossen, die de facto Nichtzurkenntnisnahme, der gleicherart weiterlaufende Alltag, diese Elemente stellen angesichts der bekannten gewaltigen Wirkungsgeschichte implizit die Rückfrage nach dem historischen Stellenwert der Ereignisse an die *Leser*. Gerade deshalb haben auch andere Autoren zu dieser Technik gegriffen, etwa *Werner Koch* in seinem Roman *Diesseits von Golgatha* aus dem Jahre 1986, aber auch ein christlicher Theologe wie der Heidelberger Neutestamentler *Gerd Theißen*, dessen im gleichen Jahre erschienene „Historische Jesusforschung in erzählender Form“ mit dem Titel *Im Schatten des Galiläers* sich sehr eng an das bei Fussenegger beschriebene Verfahren hält.

6. Das Motiv der Zeitreise

Verfremdung über Sprache, Figurenperspektive oder Positions-Collage, eine letzte Möglichkeit dieser Jesusromane liegt in der Idee der *Zeitreise*. Dieses Motiv lässt zwei Varianten zu. Entweder die Reise nach vorn oder die Reise zurück. Zunächst zur zweiten Technik, der Rückreise in die Zeit Jesu. Schriftsteller wählen hier als ihre Hauptfigur einen Zeitgenossen unseres ausgehenden 20. Jahrhunderts und lassen ihn eine Reise durch die Zeit antreten. Nicht – wie im klassischen historischen Roman – mit seinen Zeitgenossen wird Jesus somit konfrontiert, sondern mit Menschen unseres kritischen Wissens und Bewusst-

seins. Die Leser erhalten somit die Möglichkeit, sich mit dem fiktiven Zeitreisenden zu identifizieren, wissen jedoch gleichzeitig um den spielerischen Charakter dieses eben bewusst als solchen deklarierten Versuchs.

Nicht zufällig bedienen sich denn auch gleich mehrere Autoren dieses Verfahrens: Etwa der Spanier J.J. Benitez in seinem 1993 auf Deutsch erschienenen Roman *Operation Jesus*²⁴, in dem in den Rahmen einer Science-Fiction-Story eine freilich erstaunlich biedere Jesusgeschichte eingepasst wird. Herausfordernder ist da der gleichfalls 1993 auf Deutsch erschienene weit gelungener Roman *Golgotha live*²⁵ aus der Feder des bekannten nordamerikanischen Schriftstellers Gore Vidal. *Golgotha live* – dieser Roman eignet sich beispielhaft zu einer genaueren Betrachtung.

Die fiktive Ausgangssituation ist verzwickelt: Sämtliche der Menschheit erhaltenen Berichte über Jesus, so die Vorgeschichte, waren allein in einem Computerprogramm gespeichert, doch gerade diese Dateien sind von einem Hacker systematisch zerstört worden! Also die Dateien aller Evangelien, Kirchenvätertexte, Traditionsberichte! Es gibt nur einen Ausweg, es muss ein neues Evangelium geschrieben werden, von einem realen Zeitzeugen der Ereignisse, und als solchen wählt sich Vidal Timotheus, den biblisch bezeugten Paulusbegleiter. Dieser bekommt per Funkbefehl aus der Zeitmaschine den Auftrag, seinen eigenen Bericht über die Ereignisse niederzuschreiben, das allein und einzig zählende „Evangelium nach Timotheus“. Timotheus, inzwischen am Ende seines Lebens Bischof in Thessaloniki und der Ich-Erzähler dieses Romans, hat freilich manches anders erlebt, als es der bibelfeste Leser in Erinnerung haben mag. Doch je genauer sich Timotheus an die von ihm selbst erlebten Ereignisse oder an ihm überlieferte Berichte zu erinnern versucht, um so mehr verschwimmen seine Gedanken: Was war authentische jesuanische Botschaft, was Gemeindeprägung, Legende und Mythos? Zu allem Unglück versuchen verschiedenste undurchschaubare Gestalten des 20. Jahrhunderts seinen Bericht zu ihren Gunsten zu manipulieren.

Der Spannungsfaden spitzt sich zu auf die Tage der Kreuzigung Jesu. Timotheus selbst wird mittels der ständig weiterentwickelten Technologien als Berichterstatter um einige Jahre zurückbeamt, doch auch einigen wenigen Gestalten unserer Zeit gelingt die für sie fast zweitausendjährige Zeitreise. Und nicht nur um Berichterstattung geht es nun, sondern um den Eingriff in die Ereignisse. Nur das, was Timotheus berichten wird, würde ja der Nachwelt von Jesus überliefert! Am Ende erweist sich die mit Spannung erwartete Auferste-

²⁴ J. J. Benitez, *Operation Jesus. Der Augenzeugenbericht eines Zeitreisenden von des letzten elf Tagen des Jesus von Nazareth*. ¹1984 (Bern/München/Wien 1993).

²⁵ Gore Vidal, *Golgotha live. Roman* ¹1992 (Hamburg 1993).

hung als von japanischen Filmtypocons manipulierte Illusion. Ja, Jesus wird auferweckt, doch er fährt auf in den Himmel und wird aufgenommen in – die Sonne, aufgenommen von der höchsten japanischen Sonnengöttin Amaterasu. „Logo“ oder Zeichen des solcherart überlieferten Christentums aber wird fortan das Kreuz im Sonnenkreis.

Gleich ein ganzes Bündel von literarischen Entfremdungsmechanismen garantieren diesem provokativ-frechen Jesusroman sein Gelingen: ein fundiertes Aufgreifen biblischen Traditionsgutes, das jedoch – durchaus im Sinne moderner Exegese – hinsichtlich der Historizität hinterfragt wird; ein satirisch-witziger Grundton, der das Geschehen von vornherein als vergnügliches Lese-Experiment deklariert und dem Roman die pseudohistorische Schwere vieler anderer Jesusromane nimmt; zahlreiche literarische und historische Anleihen und Anspielungen; die Persiflierung des zeitgenössischer Film- und Fernsehbetriebs als Informationsmanipulierer; das Spiel mit den Möglichkeiten der Computertechnik; die flapsig-schnodderige Alltagssprache des Erzählers Timotheus. Diese literarischen Tricks lassen den Roman zu einem postmodernen Spiel mit christlicher Tradition werden, ohne die drückende Last einer Missionierungsabsicht vieler früherer Jesusromane.

Neben der Rückreise in die Zeit Jesu bietet sich jedoch eine zweite Technik im Rahmen der „Zeitreise“ an. Ein altes Dokument aus der Zeit Jesu kann in unserer Zeit auftauchen und neue, „authentische“ Erkenntnisse über Jesus zu Tage fördern. Gerade angesichts der „Qumran-Debatte“ bietet eine solche Ausgangslage eine äußerst reizvolle Ausgangsposition für einen Schriftsteller. Vor allem in den allerletzten Jahren finden sich so wiederum mehrere Romane²⁶, die sich dieser Technik bedienen. In Philipp Vandenberg's schlicht konstruiertem Thriller *Das fünfte Evangelium* von 1993 taucht ein solches Manuskript auf, das schlussendlich als Brief eines Sohnes von Jesus und Maria Magdalena entlarvt wird. Platt wie diese „Pointe“ bleibt auch der gesamte Roman, der eher eine Agentenjagd aller möglicher dubioser Interessenparteien kirchlicher, islamischer, jüdischer und dubios-politischer Provenienz schildert. Wie alle folgenden Romane der gleichen Machart geht es hier vor allem um – im besten Falle gute – Unterhaltung, die sich aber durchaus mit einem ernsthafter Herantasten an Jesus und seine Zeit verbinden kann. Weniger in Paul L. Maier's *Das Markuskomplott* von 1994, als vielmehr in Barbara Woods *Die Prophetin* von 1995 und vor allem in Wilton Barnhardts *Der dreizehnte Apostel* von 1994 gelingen diese Mischungen. Es geht jedes Mal um neue Dokumente über Jesus, deren ent-

²⁶ Philipp Vandenberg, *Das fünfte Evangelium*. Roman (Bergisch Gladbach 1993); Wilton Barnhardt, *Der dreizehnte Apostel*. Roman '1993 (München 1994); Paul L. Maier, *Das Markuskomplott*. Roman '1994 (Wuppertal/Kassel 1995); Barbara Wood, *Die Prophetin*. Roman (Frankfurt 1995).

schlüsseltext gleichzeitig geschickt gestaffelt in den Roman hinein verwoben werden. Nicht um platte Sensationsschilderungen geht es den Schriftstellern, sondern um das fiktiv-literarische Spiel mit der Möglichkeit, neue Erkenntnisse über Jesus könnten tatsächlich gefunden werden.

7. Schlussbetrachtungen: Auf der Suche nach Jesus

Karl-Josef Kuschel schrieb 1983 mit Blick auf den damaligen Befund:

Es ist weniger der geschichtliche Jesus, dessen Geschichte Schriftsteller zur Nacherzählung reizte (im Sinne eines historisierenden und psychologisierenden Jesus-Romans), als der Jesus, dessen Universalität dort aufscheint, wo er mit all den Namenlosen, Unbekannten, Verfolgten und Verachteten, welche die moderne Literatur bevölkern, identifiziert werden kann.²⁷

Verblüffend nun: Der erstaunlich reiche Befund des hier vorgestellten Materials lässt sich unter diese – damals schlüssige – Analyse gerade *nicht* einordnen. Genau das Gegenteil lässt sich nun konstatieren: Vor allem der konkrete Mensch Jesus von Nazareth in seiner Zeit ist es, der Schriftsteller in den letzten 20 Jahren vor allem zu interessieren scheint – freilich stets im Blick auf die mögliche Bedeutung für heute, auf die Konsequenzen des Befundes für unsere Zeit.

Doch nachgefragt: Wie lässt sich ein solcher Umschwung in der literarischen Jesusrezeption möglicherweise erklären? Drei unterschiedliche, sich ergänzende, für jedes Werk in je eigener Wichtigkeit bestimmbar Deutungsansätze mögen diese schwierige Problematik aufhellen.

- Erster Punkt: Die *Blütezeit des historischen Romans* allgemein. Historische Romane erfreuen sich seit einigen Jahren einer ungeahnten neuen Beliebtheit. In fast jeder Buchhandlung gibt es eine eigene Abteilung für dieses Mode-Genre. Markiert wird dieses vielschichtige, von der Trivialliteratur bis in anspruchsvolle Literatur reichende Phänomen von Umberto Eco's Welterfolg *Der Name der Rose* von 1980. Einerseits wirkte dieses Buch wie ein Katalysator für den Erfolg historischer Romane allgemein, andererseits griff es natürlich bereits vorhandene derartige Strömungen auf und wurde gerade darum so erfolgreich. Megaserien wie *Der Schamane* oder *Der Medicus* von Noah Gordon schlossen sich an und be-

²⁷ Karl-Josef Kuschel, *Der andere Jesus. Ein Lesebuch moderner literarischer Texte*. 1983 (München 1987), S. 14.

herrschen bis heute die Spitzenplätze in den Verkaufslisten. Nur spekuliert werden kann über die Frage, weshalb in bestimmten Epochen derartige historische Romane so erfolgreich sind. Drücken sie eine Sehnsucht nach anderen Zeiten aus, sind also Indiz für eine gewisse Gegenwartsflucht? Konkretisiert sich in ihnen der Wunsch nach Heldentum, abenteuerlichen Erlebnissen und der Glaube an Veränderbarkeit, die der Alltag gerade nicht bieten und einlösen kann? Finden sich in der fiktiv erschlossenen Vergangenheit jene spannenden Stoffe, die von den Schriftstellern in unseren westlich-übersättigten Gesellschaften gerade nicht mehr gefunden werden? Für unsere Fragestellung interessant ist jedenfalls die Tatsache, dass die Renaissance des Jesusromans in dieser umgreifenden Bewegung der Wiederentdeckung des historischen Romans beheimatet ist. Keine Frage, dass schon rein aus historischer Sicht die Zeit der Ereignisse um die Wende unserer Zeitrechnung zu den bevorzugten Themen wird. Außerdem bietet gerade diese Zeit die Möglichkeit, provokative und neuartige Lesarten gegen eine fest etablierte Überzeugung zu setzen – eine Spannung, die literarisch stets fruchtbar werden kann.

- Zweiter Punkt: Das *neuerwachte theologische Interesse am historischen Jesus* durch die *Qumran-Debatte*. Auf diesen Punkt wurde bereits in der Darstellung der Konzeption zahlreicher der vorgestellten Romane verwiesen. Kaum einer der angeführten Schriftsteller versäumt es, Funde oder kolportierte Scheinfunde aus Qumran in den jeweiligen Roman einzubauen. Fast überall finden sich Ausführungen über die Beziehung Jesu zu dieser Essenergemeinde. Der Buchmarkt bietet zu dieser Frage selbst eine beträchtliche Zahl von wissenschaftlichen wie halbwissenschaftlichen Publikationen²⁸ an, die angesichts der skandalträchtigen Frage nach dem „gefälschten“ oder „wahren“ Jesus ihr Leserpublikum finden. Dieses Phänomen mag einer künstlich aufgeputzten Sensationsgier mitspringen, dem Wunsch, endlich einmal die Kirchen und ihre traditionelle Jesusdeutung auf unwiderlegbare Weise bloßstellen zu können, Tatsache aber bleibt: Das Interesse für diesen Jesus von Nazareth ist durch diese Debatte in ungewöhnlich breiten gesellschaftlichen Kreisen geweckt oder wiedererweckt worden. Schließlich belegt auch der fachtheologische und essayistische Buchmarkt allgemein²⁹ ein sprunghaft gestiegenes Interesse

²⁸ Vgl. hierzu den gründlichen Literaturüberblick: Wolfgang Stegemann, Qumran, Jesus und das Urchristentum. Bestseller und Anti-Bestseller, in: Theologische Literaturzeitung 119 (1994) S. 387-408.

²⁹ Vgl. hierzu: Cilliers Breytenbach, Jesus-Forschung 1990-1995, in: Berliner Theologische Zeitschrift 12 (1995) S. 226-249.

an der – schon von den Jüngern gestellten – Rückfrage nach Jesus und deren Bedeutung für die Christologie: „Wer war Jesus wirklich?“³⁰

- Und schließlich ein entscheidender dritter Punkt: Vielleicht spiegelt sich in dieser Wiederentdeckung des Jesusromans ein tiefer *Wunsch, sich Jesus anzunähern*. In den 50er und 60er Jahren lag die befreiende Kraft der sich damals allmählich etablierenden Exegese gerade darin, kritische Distanz zu den festgefügt traditionellen Jesusbildern zu schaffen. Jesus musste buchstäblich freigelegt werden von den zahllosen traditionellen und zu eng dogmatisch belegten Deckschichten. In einer solchen Atmosphäre war der literarisch dargestellte *Christus inkognito* Zeuge einer sich ausweitenden und befreiende Kraft freisetzenden Christologie. Das Gesamtklima der letzten Jahre ist freilich ein anderes geworden. In einer Zeit, die einerseits von der weltweit umgreifenden Begegnung von Religionen und Weltanschauungen, andererseits von der postmodernen Relativität des „Alles-ist-Gleich-Gültig“ geprägt ist, stellt sich jenseits der notwendigen kritisch-aufgeklärten Befreiung plötzlich die Frage nach dem tatsächlichen Kern, nach der ureigenen Identität des Christentums neu. Im Blick auf Jesus überspitzt formuliert: *Vor lauter „inkognito“ ging das Gefühl für den „kognito“ verloren*, vor lauter kritischer Distanz zu Jesus wuchs das Bedürfnis nach neuer – nachkritischer – Nähe. Eben aus diesem Grunde wurde seit den 80er Jahren auch in der Exegese eine neue Phase der Rückfrage nach dem historischen Jesus, der sogenannte „third quest“³¹ eingeleitet.

Wer also war denn dieser Jesus? – Diese Frage stellt sich in der Epoche der Jahrtausendwende gerade dann ganz neu, wenn man belegen will, was denn dieser Jesus möglicherweise für mich und für heute sein könnte. Ernsthaftige und überzeugende Antwortversuche auf diese Frage sind jedoch weder in einer vorgeblichen Scheinrückkehr hinter das kritische Bewusstsein der modernen Exegese möglich noch aber durch den bloßen Verweis auf das wenige historisch Gesicherte, das man über diesen Jesus sagen kann, schon gar nicht mit dem bloßen Verweis auf die Aussagen der dogmatisch verfassten-„ewig wahren“, so

³⁰ Vgl. nur die aufschlussreichen Titel: John Dominic Crossan, *Der historische Jesus* (München 1994); Eduard Schweizer, *Jesus, das Gleichnis Gottes. Was wissen wir wirklich vom Leben Jesu?* (Göttingen 1995); Klaus Berger, *Wer war Jesus wirklich?* (Stuttgart 1995); Gerd Theißen/Annette Merz, *Der historische Jesus. Ein Lehrbuch* (Göttingen 1996); E. P. Sanders, *Sohn Gottes. Eine historische Biographie Jesu* (Stuttgart 1996); Antonio Piñero, *Der geheime Jesus. Sein Leben nach den apokryphen Evangelien* (Düsseldorf 1997); Jacques Duquesne, *Jesus. Was für ein Mensch* (Düsseldorf 1997).

³¹ Vgl. Gerd Theißen/Annette Merz, *Der historische Jesus*, S. 28.

aber möglicherweise gerade im Jetzt wenig hilfreichen – Festlegungen der Tradition. In einer solchen Gesamtatmosphäre aber ist es nur folgerichtig, wenn sich auch die Fragerichtung der Schriftsteller verschiebt – weg vom Jesus inkognito hin zu einem erschließbaren, wie immer eigenkonturierten Jesusbild. Die Entwürfe derartiger Jesusbilder sind sich bei den guten Schriftstellern dabei stets bewusst, dass sich Jesus letztlich „aller direkten Darstellbarkeit“ entzieht, wie Karl-Josef Kuschel zurecht anmahnt: „wer zugreift, vergreift sich; wer begriffen zu haben meint, hat sich vergriffen“.³² Das darf aber nicht zu einem Rückzug ins Schweigen oder zu einer Flucht ins Inkognito führen.

Gegen die karge Nüchternheit der modernen und in sich notwendigen, aber eben nicht zu verabsolutierenden Exegese hat die Ästhetik die Möglichkeit, Bilder zu entwerfen, fiktive Erfahrungen zu vermitteln, begreifbare, anfassbare, riechbare, schmeckbare, in Farben sehbare, erfahrbare Dimensionen bereitzustellen. Wo der Wissenschaftler nüchtern anmahnen muss, Jesus nicht zum Spiegelbild „eigener Wünsche und unerfüllter Sehnsüchte“³³ zu machen, da dürfen Literatur und Film genau diese Vorgaben kreativ umsetzen. Gerade hierin liegen ja ihre ureigenen Möglichkeiten. Und vielleicht wäre gerade dies ein Qualitätsmerkmal dieser Jesusromane: Ob es ihnen gelingt, die benannten Möglichkeiten zu nutzen, ohne dabei in eine naive, vorkritische Schreibhaltung abzugleiten. Ob sie es schaffen, Leser emotional zu fesseln und gleichzeitig intellektuell zu eigenem Denken, zur Rückfrage an das eigene Jesusbild herauszufordern.³⁴

³² Karl-Josef Kuschel, *Im Spiegel der Dichter*, S. 443.

³³ Vgl. Klaus Berger, *Wer war Jesus wirklich?*, S. 9.

³⁴ Dieser Beitrag ist die aktualisierte Überarbeitung des gleichnamigen Beitrags aus: Georg Langenhorst (Hrsg.), *Auf dem Weg zu einer theologischen Ästhetik. Eine Freundesgabe für Karl-Josef Kuschel zum 50. Geburtstag (Münster 1998)*, S. 73-90.

CHRISTUS UND CHRISTUSÄHNLICHE IN DER LITERATUR DIE TENDENZ DER ENTWICKLUNG VON DER JAHRHUNDERTWENDE ZUR JAHRTAUSENDWENDE

Wolfram Krömer (Innsbruck)

Wer sind die geistig Armen¹ der Seligpreisungen? Sind es nicht die Suchenden und Zweifelnden, die sich aufrichtig ihrer geistigen Not stellen? Wenn es so ist, gehören zu diesen Seliggepriesenen die Autoren der Werke, mit denen ich mich hier beschäftigen möchte. Viele von ihnen fanden aber den Widerspruch und die Ablehnung der Kirche, zuletzt José Saramago, der Autor des *Evangelho segundo Jesus Cristo*² (1991), bei dem der Vatikan bezüglich der Nobelpreisverleihung Befremden anmeldete. Ein anderer, Nikos Kazantzakis, dessen *Letzte Versuchung* (*Ho teleutaíos peirasmós*³, 1955) ein Skandal zu sein schien, sagt im Vorwort zu diesem Werk, dass er der Gestalt Jesu bei der Abfassung sehr viel näher gekommen sei (S. 10). Das letzte Werk in der Reihe der hier zu betrachtenden Gesamtdarstellungen des Lebens, des Wirkens und der Persönlichkeit Jesu, das 1997 erschienene *Gospel according to the Son*⁴ von Norman Mailer, entspricht sehr viel mehr der Normallektüre der Bibel, hat aber für mich nicht den aufrüttelnden Charakter wie die anderen Bücher.

Dabei ist die Auseinandersetzung mit der von Gott und Jesus gegebenen Offenbarung schon seit langem von einem Kampf um die Akzeptierbarkeit der christlichen Lehre geprägt. Einer, der sich leidvoll mit ihr beschäftigte, ist in der französischen Romantik Alfred de Vigny, der, wohl um seine Zweifel zu überwinden, fromme Poesien mit dem Titel *Elévations* schreiben wollte, aber es nicht konnte.⁵ In einem Gedicht, „Le Mont des Oliviers“, stellt er später Christus am Ölberg dar. Er zeigt hier, dass Jesus den Vater anfleht, ihm die Zeit zu lassen, den Menschen die Botschaft der Liebe und der Versöhnung zu bringen, ihnen das Gute zu enthüllen, aber der Himmel ihm nicht antwortet. Vigny ruft die Menschen daher zum Schweigen gegenüber dem Himmel auf, der auch für den Menschensohn geschwiegen hat. Baudelaire stellt in *Le reniement de Saint*

¹ „ptochoi toí pneúmati“, Matth. V, 3.

² José Saramago: *O Evangelho segundo Jesus Cristo*. Romance. 20.a edição. Lisboa: Caminho 1996 (zuerst 1991). Das Evangelium nach Jesus Christus. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1995. Ich zitiere die portugiesische Ausgabe mit „p.“, die deutsche mit „S.“.

³ Nikos Kazantzakis: *Ho teleutaíos Peirasmós*. Athena: Ekdoseis Elene Kazantzake (1984). Ich transkribierte modernes Griechisch buchstabenentsprechend wie altes, mit der Ausnahme des Autorennamens Kazantzakis (also nicht „Kazantzakes“).

⁴ Norman Mailer: *The Gospel according to the Son*. New York: Ballantine Books 1997.

⁵ Pierre-Georges Castex: *Alfred de Vigny*. Paris 1957. S. 62ff.

Pierre, einem Gedicht der „Fleurs du Mal“, das unnütze Leiden Jesu dar und erklärt die Absage des Heiligen Petrus an Christus für richtig.⁶ Rilke hat seinerseits in einem Gedicht „Der Ölbaumgarten“ die Verzweiflung Christi dargestellt: „Ich bin allein mit aller Menschen Gram, / den ich durch Dich zu lindern unternahm, / Der Du nicht bist. O namenlose Scham.“⁷ Es wird dann erklärt, dass kein Engel zu Jesus gekommen sei.

Seit dem Fin de siècle liegen eine Reihe von langen erzählenden Prosawerken vor, in denen namhafte Autoren sich mit christusähnlichen Gestalten beschäftigen und sich dabei auf noch verschleierte Weise mit Christus oder seiner Lehre auseinandersetzen. Es handelt sich um Antonio Fogazzaros *Piccolo mondo moderno* mit der Fortsetzung *Il santo* (1905), Benito Pérez Galdós' *Nazarín*⁸ (1895) und Miguel de Unamunos *San Manuel Bueno, Mártir* (1933). Dazu kommt noch Gerhard Hauptmanns *Der Narr in Christo Emanuel Quint* (1910), von dem aber nicht geklärt wird, ob er nicht der wiedergekommene Christ ist – dann handelt es sich um die in unserer Reihe erste Christusdarstellung. Da die Erzählerkommentare aber insgesamt in Emanuel Quint eben Christus zu sehen nahe legen, werde ich diesen Roman auch mit den anderen Christusdarstellungen behandeln. Zu den Christusähnlichen muss man jedoch ohne Zweifel Nikos Kazantzakis' Hauptfigur seines Romanes *Ho Christós xanastaurónetai*⁹ (1954, deutsch mit dem Titel *Griechische Passion*) aus der Mitte unseres Jahrhunderts und auch Sánchez Dragós Helden in *La prueba del laberinto*¹⁰ (1992) rechnen, der auf der Suche nach dem historischen Jesus in Palästina eine Reihe von Erlebnissen hat, die Parallelen zu solchen aus dem Leben Jesu und aus der Bibel zu sein scheinen.

Was erzählen diese Werke? In Fogazzaros *Piccolo mondo moderno* und *Il santo* ist der Held ein junger Mann, Pietro Maironi, der in Armut und nach Art eines Ordensmannes als Benedetto lebt, eine Reihe von Anhängern um sich sammelt, doch trotz eines Gespräches mit dem Papst keine sichtbare Veränderung der Kirche bewirkt, zuletzt aber im Sterben noch die Bekehrung einer jungen Frau erreicht und seinen Anhängern eine Reihe von Verhaltensvorschriften hinterlässt. Der Roman *Leila* zeigt dann, wie ein Anhänger Maironis im christlichen Sinne und verborgen wirkt. In Pérez Galdós' *Nazarín* ist der Held ein Priester, dessen Name an Nazarenus erinnert, der sich der Armen und auch der Personen mit zweifelhaftem Lebenswandel annimmt, und nach Verlust seiner Be-

⁶ Charles Baudelaire: Les fleurs du mal. Ed. Ernest Raynaud. Paris: Garancier 1958, S. 215 f.

⁷ Rainer Maria Rilke: Werke. Leipzig 1957. Bd I. S. 163 f.

⁸ Benito Pérez Galdós: Novelas y Misceláneas (= Obras completas. Bd 6). Madrid 1971.

⁹ Nikos Kazantzakis: Ho Christós xanastaurónetai. Athena: Ekdoseis Elene Kazantzake (1981). Deutsche Ausgabe: Griechische Passion. Frankfurt/M., Berlin: Ullstein 1990.

¹⁰ Fernando Sánchez Dragó: La prueba del laberinto. Barcelona 1992.

hausung mit einer kleinen Schar, die ihm folgt, umherzieht, dabei ein Kind heilt, gefangen und in die Hauptstadt gebracht wird, wobei er im Fieber die Vorstellung hat, zur Kreuzigung zu gehen, obwohl er sich des Todes Christi nicht würdig fühlt, doch die Stimme Christi hört, die ihm erklärt, dass diese Vorstellung aus seinem kranken Geist komme, er aber viel getan habe und noch viel tun solle. Im Roman *Halma* finden wir Nazarin wieder, der von der Kirche zur Heilung (von seinem Wahn) einer jungen Frau anvertraut ist, diese von der Gründung einer ordenshaften Gemeinschaft abhält und ihr den Weg des christlichen Wirkens in einer Ehe zeigt. Der Protagonist in Unamunos Roman, der den Jesusnamen „(E)Manuel“ trägt, ist Priester in einem Dorf, das er zu einem Glauben führt, den er selbst nicht hat – Mitwisser seines Geheimnisses des verzweifelten Unglaubens ist der von ihm zu seiner eigenen Haltung bekehrte Lázaro, der ihm hilft, den anderen ein Glück zu geben, das er selbst nicht spüren kann. Nach Manuels Tode schreibt die Schwester Lázaros das Leben Manuels auf, dessen Seligsprechung auch angestrebt wird. Sie meint, dass Manuel nur geglaubt habe, nicht zu glauben, aber wirklich geglaubt hat – zuletzt fragt sie sich aber, ob sie selbst glaube. Bei Kazantzakis wollen die christlichen Bewohner eine Dorfes im unter türkischer Herrschaft stehenden griechischen Gebiet die Passion aufführen, der als Christusdarsteller gewählte Hirte Manoliós überwindet eine Reihe von Versuchungen (unter anderem die Liebe zu einer Maria-Magdalena-haften Dirne), hilft einer vom Dorf nicht aufgenommenen Gruppe von Flüchtlingen, bewirkt Hilfsbreitschaft und Selbstlosigkeit u.a. bei einem Freund, dem Wanderhändler, wird durch die Türken und die Christen fälschlich als Mörder verfolgt und stirbt zuletzt als Opfer seiner Landsleute in der Kirche. Der Ich-Erzähler von Fernando Sánchez Dragós *La prueba del laberinto* will eine Autobiographie Jesu schreiben, sammelt dafür Material in Palästina, Ägypten und am Toten Meer, begegnet einer Veronika und wird gesteinigt, sieht die „Materialisierung“ Jesu in einer besonders kritischen Lage, und zuletzt geht er – wie angeblich Jesus nach dessen Errettung vom Kreuz – nach Indien, erfährt dort endgültig eine allumfassende und auch das Sexuelle einbeziehende und bejahende Religiosität, die auch die Jesu gewesen kann.

Welche Aussagen sind in diesen Büchern relevant? Ich stelle zunächst heraus, was diese Werke zur Wirkung des Leidens Christi in der Welt sagen, und dann, wie sich die Erlösung darstellt.

Grundsätzlich ist die Welt durch den Opfertod Christi nicht Ort des Glückes und nicht der Sündenlosigkeit geworden. Bei Fogazzaro ist die Kirche zu reinigen – aber Pietro Maironi kann nicht öffentlich auftreten und kann auch seinen Anhängern nicht erlauben, anders als im Verborgenen zu wirken. Der Reformwille muss sich selbst verbergen und verleugnen. Individuelle Bekehrungen sind möglich, aber die Welt bleibt sich gleich. Auch die soziale Struktur ist nicht

umzustoßen. Hierin stimmt Fogazzaro mit Galdós überein: Auch in dessen beiden Romanen ist ein rigoros christliches Handeln nur in der Außenseiterrolle möglich, Nazarín wird von der Obrigkeit gefangen, seine Zuwendung zu einer leichten Frau und zu einem „Sacrilego“ genannten Verbrecher, die er bekehrt, führen nicht zu deren Inkorporation in die Gesellschaft, und zu guter Letzt empfiehlt Nazarín (im Roman *Halma*) ein unauffälliges christliches Leben in der Ehe. In Unamuos Darstellung des unerlösten Heiligen geht es um das „tragische Lebensgefühl“, wie der Autor in der gleichnamigen Schrift *El sentimiento trágico de la vida* sagt: Es geht um die Erkenntnis, dass das zum Leben gehörende Streben nach Unsterblichkeit keine rationale Grundlage findet und die Ratio uns keinen Trost und dem Leben keinen wirklichen Sinn geben kann. Die großen Fragen sind also durch das Christentum nicht gelöst.¹¹ Soziale Ungerechtigkeiten werden nicht zum Thema des Buches, ebenso wenig wie die Struktur der Kirche. Lázaro will wohl vor seiner „Bekehrung“ Änderungen in der Lebensweise, doch verzichtet er dann darauf, die glückliche Ruhe des Ortes zu stören. Bei Kazantzakis ist die Welt ungerecht – nicht nur durch die Herrschaft der Türken, sondern auch durch das Verhalten der Christen und der Vertreter der (orthodoxen) Kirche. Deren Angehörige und Priester verweigern sich dem Gebot der Nächstenliebe und der Nächstenhilfe, der von der Agape Bewegte wird aus ihrer Mitte ausgeschlossen. Der moralische Weg Manoliós' und seiner Freunde ist ein Weg aus dieser Welt heraus und führt zum Scheitern in dieser Welt. In der *Letzten Versuchung* wird diese Aussage noch vertieft. Nicht mit der Frage der Änderung der Welt ist auch Sánchez Dragó befasst. In drei der fünf Bücher ist also die Welt durch das Christentum nicht strukturell gebessert, insofern nicht erlöst. Bei Sánchez Dragó wird die Frage nach der Änderung der Welt oder dem Glück der Menschen nicht gestellt. In den beiden anderen gibt die Verkündigung den Menschen nicht die nötige Sicherheit. Bei Unamuno finden die Bewohner des Dorfes im blinden Glauben Ruhe und Zufriedenheit auch mit dem materiellen Leben, so scheint es, doch ist die Grundlage des Glaubens nicht gesichert.

Welche Sicherheit gibt der Glaube? Fogazzaro hat seinen Helden mit solchen Zügen ausgestattet, dass der berühmte Psychiater Cesare Lombroso von ihm gesagt hat: „Il tipo è riuscito bene,“¹² d. h. als Studie eines pathologischen Menschen ist er gelungen. Bei Galdós werden vom Erzähler Ironiezeichen gesetzt – die Verlässlichkeit des Helden wird in Frage gestellt –, dann erfährt Nazarín seine Vision im Fieber, und Jesus, der ihn dort anredet, spricht dabei davon,

¹¹ Obras completas. Bd XVI. 1958, S. 234.

¹² Hans Hinterhäuser: Doppelgänger Christi. In: Ders.: Fin de siècle. Gestalten und Mythen. München: Fink 1977, S. 37.

dass er von seinem kranken Geist getäuscht wird, zuletzt wird Nazarín als zu heilender Kranker (der der Überwachung bedarf) der Obhut von Halma anvertraut. Bei Unamuno wird den Pfarrkindern der glücklich machende Glaube als Illusion gegeben, und die Ratio kann die Offenbarung nicht stützen. Dazu passt, dass Manuel bei der letzten Feier der Karwoche zu Lázaro sagt, dass es kein ewiges Leben außer diesem irdischen Leben gibt und dass die Pfarrkinder das ewige Leben träumen mögen – er lässt dann auch Angela für ihn und für Jesus Christus beten, etwa in der Annahme, dass auch dieser so unglücklich war wie Manuel (S. 95). Hauptmann lässt seinerseits durch seinen Erzähler gewisse Zweifel bestehen, dass sein Emanuel nicht geistig gesund war. Man mag es verschieden werten, dass Sánchez Dragó seinen Helden Drogen nehmen lässt. In allen diesen Romanen gibt es also rationale Einwände gegen die religiösen Aussagen oder ihre Wahrheit.

Hinterfragt wird die Rolle der Kirche – indirekt bei Fogazzaro, wo der „Santo“ letztlich mundtot (gemacht) wird, und bei Galdós, wo Nazarín als Kranker behandelt wird, und direkt bei Kazantzakis, wo der Geistliche und die anderen Führer der Gemeinde keine Nächstenliebe üben und Manoliós in den Tod treiben. Freilich finden die Flüchtlinge eine Stütze in ihrem Geistlichen, der im übrigen einen Lichtnamen trägt.

Noch schmerzhafter ist die Auseinandersetzung mit der christlichen Tradition in den Christusdarstellungen. Hauptmann eröffnet die Reihe dieser Versionen des Wirkens und Lebens Jesu. Man mag es als Anzeichen dafür ansehen, wie sehr die Gestalt Christi noch um die Jahrhundertwende als Gegenstand der Fiktion schwierig oder unerlaubt schien, dass er seinen Helden in der modernen Welt Schlesiens als Wiederverkörperung Christi auftreten lässt. Emanuel Quint lebt als wandernder Verkünder, sammelt eine Anhängerschaft um sich, stirbt dann aber einsam in der Bergwelt. Die anderen Autoren erzählen mit Veränderungen das Leben Jesu nach den Evangelien.

Die Ironie in diesen Darstellungen mag man als Anzeichen eines Kampfes und eines Leidens deuten. Die Autoren spiegeln eigene Probleme, vor allem des Glaubens, in Jesus wider. Wir werden noch sehen, dass bei Hauptmann, Kazantzakis und Saramago der Held – Christus – in schmerzhafter Zerrissenheit dargestellt wird. Aber schon die von der Bibel oder der christlichen Tradition überlieferten Ereignisse und Umstände werden angezweifelt oder geleugnet. Das beginnt bei der Geburt Jesu und deren Umständen. Bei Hauptmann ist Emanuel der voreheliche Sohn einer Zimmermannsfrau, der verheimlichte Vater aber ein katholischer Priester. Bei Kazantzakis sind die Vorzeichen, die mit der Ehe zwischen Maria und Josef und der Geburt Jesu verbunden sind, nicht die der vier kanonisierten Evangelien, Josef wird am Hochzeitstage gelähmt und Jesus wird nicht in Bethlehem geboren, auch wenn Matthäus dies so aufzeichnet, was

bei Jesus zunächst zu Protest und Vorwürfen, dann zu besonderen Überlegungen über verschiedene Seiten der Wahrheit führt. Bei Saramago mischt Gott seinen Samen unter den Josefs. Wie bei Norman Mailer hat Jesus jüngere Geschwister. Weniger auffällig, aber kennzeichnend ist die Interpretation der Gestalt Judas: Bei Kazantzakis ist er der kritischste, ja feindliche Gefährte Jesu, aber auch der engagierteste und mutigste, und Jesus selbst veranlasst ihn, den Herrn den Gegnern zu überantworten. Ähnlich folgt bei Saramago Judas dem Begehren Jesu, dass er ihn denunziere (p. 437, S. 502). Er hat sich dann erhängt, „em paz consigo mesmo por ter cuprido o seu dever“ („mit sich im Reinen, weil er seine Pflicht getan“), und Jesus ist durch seine Rolle als König der Juden daran gehindert, ihn zu erwecken, damit er nicht immer als Verräter dastehe (p. 439, S. 504).

Sehr wichtig scheint mir die Darstellung der Menschlichkeit und der Anfechtungen Jesu, der sich mit seiner eigenen Mission auseinandersetzen muss. Bei Hauptmann sieht der Prediger Nathaniel in Emanuel den „Heiland in eigener Person“, wenigstens „in einem gewissen Sinne“, und der Erzähler bekräftigt dann noch, dass man in Emanuel den wiedergekommenen Christus sehen kann. Emanuel aber kommt zu Zweifeln an Gott und an der Wirksamkeit seines eigenen Tuns. Nach seiner Meinung ist Gott schrecklich, und der Heiland Jesus hat Gott entthronen und den Geist an seiner Stelle zur Herrschaft bringen wollen, ohne dass es ihm gelungen sei. Emanuel will wie Christus handeln, erkennt aber auch, dass er keine andere Belohnung als das Leiden erwarten kann. In einem Traum scheint es ihm, dass Christus mit ihm eins wird, aber er weiß auch, dass Jesus nicht die Welt und ihren Gang verändert hat und auch nicht Gott hat milde machen können. Emanuel will die Menschen nicht enttäuschen und hindert sie daher nicht, in ihm den Heiland zu sehen. Er muss daher damit fertig werden, dass er die Menschen nicht erlösen kann, wie es auch vorher Christus nicht gekonnt hat, mit dem er eins ist (oder sein kann). Der Erzähler fragt zuletzt: „War er überzeugt oder zweifelnd gestorben?“ (Vgl. S. 165f, S. 285, S. 343, S. 394f, S. 414)

Anderer Art ist die Auseinandersetzung Jesu mit seiner Mission bei Kazantzakis. Der junge Mann wird von einer höheren Macht gehindert, das normale Glück der Menschen zu erleben, Gott lässt eine Verbindung mit der Kusine Maria nicht zu, und diese wird dann zur Dirne in Magdala. Jesus versucht sich dem Zugriff Gottes zu entziehen, und deswegen hilft er, die Diener Gottes zu bekämpfen, denn er will selbst für Gott kein (würdiges) Werkzeug sein. Er hilft daher bei einer Kreuzigung, und nun folgt ihm der Fluch der Mutter des Gekreuzigten, dass auch er so sterben wird. Er schickt sich dann in seine Aufgabe, und nun stellt Kazantzakis den Weg zu immer deutlicheren Selbstüberwindung und Opferbereitschaft dar. Er verkündet zunächst die Liebe Gottes, dann, nach-

dem der Geist des Täufers sich ihm mitgeteilt hat, den Zorn Gottes, und geht dann in den Tod. Am Kreuz erlebt er die letzte Versuchung. (Dass der Teufel nur eine Zeit von ihm wich, steht ja im Übrigen im Evangelium nach dem Bericht von den Versuchungen¹³). Der Teufel erklärt ihm, dass Gott auf das Opfer verzichte, führt ihn vom Kreuz. Jesus kann sich mit Maria Magdalena vereinen, dann, nachdem diese von Paulus getötet worden ist, mit den Schwestern des Lazarus, Maria und Martha, in einer Familie zusammenleben und Kinder haben. Unglück aber vernichtet die Familie, die ehemaligen Jünger werfen ihm den Verrat vor (S. 501-506), er ist gescheitert. Da vergeht die Vision, Jesus, am Kreuze zu sich kommend, erkennt, dass er sich seiner Aufgabe gestellt hat und ruft sterbend das triumphierende „Tetélestai!“, „Es ist vollbracht“.¹⁴

Dieser Schluss stellt die Frage, warum es das Unglück und die Enttäuschung der normalen Glückserwartung des Menschen gibt, warum Gott nicht in Liebe ein Leben in glücklicher Normalität zulässt.

An Jesus ist die Selbstüberwindung, das Über-sich-Hinauswachsen bewundernswert und vorbildlich, der Weg, den er der Menschheit zu zeigen scheint. Zweifel an der Wirkung, dass er und seine Lehre eine bessere Welt gebracht, kann man dem Buch entnehmen – am deutlichsten, als Paulus dem scheinbar überlebt habenden Jesus erklärt, dass Jesus durch die Lehre der Liebe viel Blutvergießen verursacht hat (S. 489) und dass Jesus ihm (Paulus) die Möglichkeit gegeben hat, eine Gemeinde von Anhängern und er (Paulus) auch wenigstens niemanden über sich habe, wenn Jesus nicht wirklich am Kreuz gestorben sei (S. 484ff, besonders S. 491). Diese Mitteilung gehört freilich zu den Versuchungen Jesu. Katanzakis scheint zu schätzen, dass Jesus die moralische Stärke über das Glück stellt. Insofern zeigt er den Weg: Bei Kazantzakis heißt es nach dem „Tetélestai!“: „Und es war, wie wenn er sagte: Alles beginnt“ („Ki étan sà ná 'lege: `Ola archízoun.“).

Die Noten des Zweifels werden bei Saramago noch verstärkt. Gott ist nicht das Gute im Gegensatz zum Bösen, sondern vielmehr mit dem Teufel verbunden. Schon bei der Geburt Jesu erscheint der Teufel als Engel. Er scheint bei der Empfängnis Jesu mitzuwirken. Der fromme Josef wird schuldig, als er, da er vom geplanten Kindermord erfährt, sein Kind zu retten trachtet und sich nicht die Zeit nimmt, die anderen Eltern zu warnen – eine Idee, die ihm erst später kommt. Die Frage bleibt, warum Gott den Kindermord zugelassen hat – aber Gott erklärt Jesus später, dass er das Gefühl der Sünde bei den Menschen braucht, um über sie zu herrschen. Aus dem Gefühl der Schuld bleibt Josef bei dem verwundeten Widerstandskämpfer, um nicht erneut jemanden im Stich zu

¹³ „... hō diábolos apéste ap'autoū áxri kairoū.“ Luk. IV, 13.

¹⁴ Vgl. Joh. XIX, 30.

lassen, und wird dann von den Römern im Alter von 33 Jahren gekreuzigt, wobei er Gott preist, da es ja nicht erlaubt sei, ihm zu fluchen. Jesus lebt dann einige Jahre beim Teufel, der keine Verbote kennt und Gut und Böse nicht scheidet, aber die zugefallene Herde als guter Hirte schützt und weidet. Jesus bringt aus Mitleid mit dem Tier Gott das Opfer des Osterlammes nicht dar und scheint daher nicht in seine (Gottes) Macht zu kommen, doch tötet er dann das erwachsene Schaf, als Gott ihm erscheint und von ihm als dem Sohn seine Aufgabe erklärt und Gefolgschaft verlangt. Die gehorsame und letztlich erbarmungslose Tötung des Tieres ist die Besiegelung des Paktes. Von nun an ist Jesus nicht mehr frei, obwohl er eine Verbindung mit Maria aus Magdala eingehen darf. In einem Gespräch in einem Boot auf dem See Genezareth zeigt Gott dann Jesus seine Pläne, die auf Errichtung einer weltweiten Herrschaft abzielen, zu der Unglück, Leiden und Tod der Menschen gehören. Der Teufel ist als Dritter anwesend, da ja alles, was Gott angeht, auch ihn angeht, er macht auch das Angebot, wieder zum Diener Gottes zu werden, um diese Opfer überflüssig zu machen, doch Gott geht nicht darauf ein, da für ihn der Teufel notwendig sei (p. 392 s., S. 451). Jesus lässt sich, damit die Pläne erfüllt werden, als König der Juden (und nicht als Sohn Gottes) kreuzigen. Als er stirbt,

Então Jesus compreendeu que viera trazido ao engano como se leva o cordeiro ao sacrificio, que a sua vida fora traçada para morrer assim desde o principio dos principios, e , subindo-lhe à lembrança o rio de sangue e de sofrimento que do seu lado irá nascer e alagar toda la terra, clamou para o céu aberto onde Deus sorria, Homes, perdoai-lhe, proque ele não sabo o che fez. (begriff Jesus, dass er so hinter das Licht geführt worden war, wie man das Lamm zur Opferbank führt, dass sein Leben und Sterben seit alle Anfänge Beginn vorgezeichnet gewesen war, ihm fiel ein, welch ein Strom an Blut und an Erleiden von ihm ausgehen und die ganze Welt schwemmen werde, und in den offenen Himmel auf, wo Gott lächelte, schrie er, Menschen, vergebt ihm, denn er weiß nicht, was er getan hat) (p. 444, S. 511).

Er meint noch den Vater Josef zu sehen, der ihm sagt, dass er (Josef) ihm (Jesus) nicht alle Fragen stellen und dieser nicht alle beantworten könne. Der Teufel trinkt Jesus mit dem Essigschwamm und fängt sein Blut auf.

Ziehen wir einige zusammenfassende Schlüsse: Die Welt ist bei keinem der drei Autoren erlöst und soll (nach dem Willen Gottes) auch nicht erlöst werden. Nur bei Kazantzakis gibt es eine positive Wirkung des Sterbens Jesu, er zeigt die moralische Stärke und den Weg, so über sich hinauszuwachsen. Unglück und Leid sind bei Hauptmann Gott gleichgültig, bei Kazantzakis hinzunehmen und bei Saramago von Gott als Teil seiner Herrschaft gewollt und vorhergesehen. Gott erscheint bei Hauptmann als nicht gut (d. h. als böse), bei Kazantzakis ist er tatsächlich hart und vielfach grausam, und die Verkündung der Liebe

Gottes gehört der früheren, nicht der späteren Periode des Wirkens Jesu an. Bei Saramago will er das Böse und lässt den Wunsch des Teufels, wieder sich mit ihm zu versöhnen und ihm zu dienen, nicht zu: So zwingt er den Teufel, sein Partner zu sein. Auf seine Pläne verzichtet er nicht, und (wie Maria Magdalena formuliert): „a única coisa que Deus verdadeiramente não pode, é não querer-se a si mesmo“ („nur eines vermag Gott wahrhaftig nicht, nämlich sich selbst nicht zu lieben“) (p. 405, S. 465).

Die Kirche als Träger der Geschichte hat bei Hauptmann versagt – eher scheinen sozialistische Aspirationen den Bedürfnissen des Menschen zu entsprechen. Emanuel bewegt sich außerhalb der kirchlichen Normen. Bei Kazantzakis kann die von Paulus gegründete Kirche ein Instrument der Herrschaft werden, doch nicht der Herrschaft Jesu, sondern des Paulus. Und bei Saramago wird sie von Gott angekündigt als „uma sociedade religiosa que tu fundarás, ou em teu nome será fundada, o que é mais ou menos o mesmo se nos ativermos ao que importa“ („eine Glaubensgemeinschaft, die du (Jesus) gründen wirst, oder die in deinem Namen Gründung erfährt, was mehr oder weniger das gleiche ist, sofern wir uns an das Belangvolle halten“) (p. 379, S. 433). Die Inquisition kündigt er auch an oder bejaht sie als notwendig (p. 390, S. 448). Als Christus bittet, den Kelch nicht trinken zu müssen und nicht schuldig zu werden, wird ihm von Gott erklärt, dass dies für den Ruhm beider notwendig sei, und als Jesus den Ruhm nicht haben will, versichert Gott, dass er (Gott) die Macht wolle (p. 391, S. 449).

Bei Hauptmann hat also Gott die Erlösung nicht beabsichtigt. Christus und Emanuel scheitern bei dem Versuch, sie herbeizuführen. Bei Kazantzakis gibt es die moralische Läuterung, aber offenbar nicht die Aufhebung der Möglichkeit des Menschen, zu irren und zu leiden.¹⁵ Bei Saramago besteht das Böse weiter, die Hölle ist bevölkerter als der Himmel, und Gott lehnt des Teufels Angebot der Versöhnung ab, durch die „tudo começará a ser como se dessa maneira devesse ser sempre“ (alles „fortan so sein (wird), wie es stets hätte sein sollen“) (p. 392, S. 450), d. h. die Erlösung der gesamten Welt findet nicht statt.

Hier möchte ich noch eine Nebenfrage anschnitten: Welche Rolle spielt die Sexualität? Bei Hauptmann ist Emanuel in keiner Verbindung mit einer Frau, aber er hat auch Sympathien für Homosexuelle (keine dahingehenden Neigungen). Bei Kazantzakis sind Reinheit bzw. Dienst an Gott und Sexualeben immer wieder nicht vereinbar. Bei Saramago scheint dieses Tabu gefallen. Sogar

¹⁵ Im Vorwort, S. 11, heißt es: „He káthe stigmé tou Chrstoú einai agónas kai níke.“ „Jeder Augenblick Christi war Kampf und Sieg.“ Christus habe das Fleisch in Geist verwandelt und sei aufgestiegen bis zum Kreuz.

Jesus darf ein dauerndes und ehelich werdendes Verhältnis zu Maria Magdalena haben.

Sind die oben angeführten Punkte die letzten Aussagen der Darstellungen Christi und der Christusähnlichen? Eine andere Auslegung lässt das Buch von Norman Mailer zu.

Sicher stimmt Mailers Auto-Biographie Jesu Christi (eine solche zu schreiben war der Plan des Helden von Sánchez Dragós Roman) in manchen Punkten mit den anderen Christus-Darstellungen überein, wobei es natürlich wieder graduelle Unterschiede gibt. Auch in der Sicht dieses Christus ist die Kirche nicht heilig. Er spricht davon, dass die Kirchengebäude reich und prächtig ausgeschmückt sind – besonders die Peterskirche in Rom. Gleich anschließend sagt er, dass Gott und Mammon noch um das Herz der Menschen ringen (S. 247). Die Christenheit ist nicht besser als die Menschen vor ihr: „...many of those who now call themselves Christian are rich and pious (d. h. gesetzesgerecht) themselves, and are not better, I fear, than the Pharisees. Indeed, they are often greater in their hypocrisy than those who condemned me then“ (S. 246).

Auch ist die Welt nicht erlöst. Gott kämpft noch immer mit dem Teufel, und viele Schlachten sind verloren worden (S. 247). Der Vater hat mit diesem Kampf sehr viel zu tun, und das ist in den Augen des Sohnes eine Erklärung dafür, dass „(m)y Father... does not often speak to me“ (S. 247). Der Sohn hat auch nicht die Liebe, sondern eher das Schwert gebracht.

Die Erzählhaltung ist aber weniger skeptisch als bei den anderen Christusdarstellungen. Mailer lässt die meisten Überlieferungen der Bibel von Christus bestätigen. So ist seine Geburt von Verkündigungen begleitet, und auch wenn danach Maria mit Josef noch Kinder hat, ist Jesus der Sohn einer Jungfrau.¹⁶ Er wird in Bethlehem geboren. Sein Leben ist so, wie man es aus den Evangelien entnehmen kann, wenn man davon ausgeht – wie Jesus auch immer selbst betont – dass bei der Aufzeichnung Übertreibungen und Legenden miteingeflossen sind. Aber die wichtigen Episoden, von denen die Bibel spricht, werden aufgenommen und die mit ihnen verbundenen Wunder anerkannt. Aus ihnen ist zu erkennen, dass Jesus wirklich der Messias und Gottes Sohn ist.

Grundsätzlich gibt das Buch die Sicht des Menschen in Jesus, der mit einem gewissen Staunen wahrnimmt und sich selbst überzeugen kann, dass er auch Gottes Sohn ist – es ist so, als spräche vor allem die Person, die wahrer Mensch ist, nicht so sehr die, die wahrer Gott ist. Doch damit widerspricht Norman Mailer ja vielen auch von der Kirche oder ihren Angehörigen vertretenen Auf-

¹⁶ Genau so ist es in dem später zu erwähnenden, durchaus katholischen Buch von Philippe Le Guillou.

fassung nicht. Es wird ja Jesu Auftreten auch sonst als der damaligen Zeit entsprechend und aus ihren Vorstellungen kommend erklärt.

Dieser Sicht von der menschlichen Person Jesu aus macht es durchaus plausibel, dass von den Zweifeln und von den Versuchungen gesprochen wird, die auch Jesus hat. Die letzte erlebt er nach Mailer dann, wenn er auch nach Kazantzakis die letzte Versuchung erfährt, nämlich am Kreuz vor seinem Tode, da er wie bei dem griechischen Autor noch dieser Situation entkommen will: „I cried out to my Father, ‚Will You allow not one miracle in this hour?‘“ (S. 238).

Mailers letztes Kapitel ist das skeptischste – doch weitgehend kann man es auch als eine Ironie gegenüber den Christen auffassen, die nicht bereit sind, Christus zu folgen und etwa statt des Reichtums die Armen zu lieben. Wenn Christus sich hier wenig in der Welt verändert zu haben scheint, so mag damit vom Autor eine Kritik an der mangelnden Christlichkeit der sogenannten Christen gemeint sein. Gott kämpft hier wirklich gegen den Bösen oder das Böse, und bei Mailer nimmt er insofern eine andere Haltung als bei Hauptmann und erst recht als bei Saramago ein, bei dem das Unheil, das Leid, der Tod der Menschen und der Menschheit durchaus von Gott akzeptiert zu sein scheint. Die Kritiken an Maria mögen von einem Katholiken vielleicht als lästerlich aufgefasst werden, einem in der protestantischen Tradition Aufgewachsenen dürften sie kaum ein großes Ärgernis bedeuten.¹⁷ Wie bei Kazantzakis ist diese Darstellung, so scheint mir, ein Versuch, sich Jesus zu nähern, und stärker als bei dem Griechen ist der Glaube an den Sohn Gottes ungestört.

Wichtig sind zwei Aussagen, die das Buch vor dem künstlerisch wohl brillanteren Saramagos auszeichnen. Es ist der Hinweis auf das von Gott bekämpfte Übel: „Great battles have been lost. In the last century of this second millennium were holocausts, conflagrations, and plagues worse than any that had come before“ (S. 247). Und es sind die letzten Worte, die dieses Buch aus der Sicht Jesus schließen: „So I think often of the hope that is hidden in the faces of the poor. Then from the depth of my sorrow wells up an immutable compassion, and I find the will to live again und rejoice“ (S. 249). Und es ist leicht, in dieser Liebe zum Menschen, in dieser Nächstenliebe, ein Motiv zu finden, das auch Hauptmann, Kazantzakis und Saramago und natürlich auch Fogazzaro, Galdós und Unamuno bei der Abfassung ihrer Bücher bestimmt hat: das Mitleid und die Suche nach dem Ende des Leides. Bei Mailer ist der Aufruf, die Mahnung, christlich zu handeln, ausgeprägter, und das mag das Buch in den Augen des Gläubigen auch christlicher machen.

Zeitgenössisch mit der Jesus-(Auto)Biographie Mailers erschienen drei weitere Bücher, die hier erwähnt werden sollen. Jim Crace veröffentlichte, auch 1997,

¹⁷ Mailer zitiert, wenn er Bibel-Texte angibt, nach der „King James Bible“ von 1611.

Quarantine, das für den Booker Prize vorgeschlagen wurde.¹⁸ Hier wird die Episode des vierzigstägigen Fastens Jesu in der Wüste und die Versuchung behandelt. Die Rolle des Versuchers nimmt ein wegen einer Krankheit von den Genossen zurückgelassener Kaufmann, Musa, ein, der den jungen Jesus wie vier andere in der Wüste Fastende sich untertan machen, ihn ausnutzen und seine ihm offenbar scheinenden Heilkünste vermarkten will. Jesus, der vollständig auf Essen und Trinken verzichtet, verliert die geistige Klarheit und stirbt, wie es als medizinische Notwendigkeit in einem Zitat aus einem wissenschaftlichen Werk vor der eigentlichen Erzählung angekündigt wird. Jesus, der als sehr jung aufgefasst wird, ist sehr religiös, und es geht ihm im Unterschied zu den anderen Personen um die Nähe zu Gott. Er hat jedoch nicht das Bewusstsein oder die Überzeugung, Sohn Gottes oder der Messias zu sein. Nichts nur als übernatürlich zu Erklärendes geschieht im Roman. Der mit einer blühenden Phantasie zum Erzählen begabte Kaufmann sieht Jesus zuletzt nach dem Tode und Begräbnis vom Gebirge herabsteigen. Die Wiedererkennung des Begrabenen ist nicht sicher. Andere sehen kaum eine Gestalt: „The shapes they saw could be mistaken for disturbances of the wind, and shadows shaking in the breeze“ (S. 241). Musa wird aber Profit aus dieser Geschichte ziehen. „He'd trade the word... He'd preach the good news“ (S. 242). Die frohe Botschaft oder die erste Verkündigung bleibt also verdächtig durch die Persönlichkeit und durch die mangelnde Gewissheit des Verkündigers, auch wenn es heißt: „He told himself this was no merchant fantasy“ (S. 243), nämlich dass er den auferstandenen Jesus gesehen habe. Doch auch Jesus, der sich nicht als von den Menschen verschieden versteht, legt nicht die Deutung nahe, er wäre der Messias. Er müsste es durch die erste Erweckung von den Toten geworden sein. Diese Erweckung ist aber unsicher (und entspricht nicht der biblischen Überlieferung).

Philippe Le Guillou, der für *Les sept noms du peintre*, den zweiten Band einer Trilogie, 1997 den Prix Médicis bekommen hat, schließt 1999 diese Trilogie mit *Douze années dans l'enfance du monde*,¹⁹ einer Darstellung der ersten (in der Bibel nicht recht belegten) zwölf Jahre im Leben Jesu. Le Guillou, der in den genannten „Sept noms du peintre“ durchaus die Normen der gewöhnlich anerkannten christlichen (Sexual-)Moral in Frage stellt, bleibt hier offenbar bewusst in den Grenzen der (wie er wohl meint) rechtgläubigen Auffassung und widerspricht der Bibel nicht (was nicht ausschließt, dass Maria nach der Geburt Jesu noch Kinder von Joseph hat). Die „rêverie inventive et priante“ (S. 9) gibt die Vorstellungen des Autors, wie das Kind Jesus sich der besonderen Macht und Aufgabe als Sohn Gottes bewusst wird. Der Autor scheint in seinem her-

¹⁸ Jim Crace: *Quarantine*. London: Penguin 1997.

¹⁹ Philippe Le Guillou: *Douze années dans l'enfance du monde. Récit*. Paris: Gallimard 1999.

kömmlichen Glauben sehr sicher zu sein (und auch den üblichen Praktiken eines Katholiken zu folgen, nämlich Kerzen anzuzünden, S. 151). In seiner Widmung (S. 7) betont er auch das Traditionsgebundene.

Das dritte Buch *Corpus Christi* von Patrick Roth aus dem Jahre 1996 behandelt hingegen überscharf das Problem der Gewissheit.²⁰ Hier ist Christus gestorben und – wie behauptet wird – auferstanden. Der Apostel Thomas (hier Judas Thomas, da er auch den Namen seines Zwillingsbruders trägt) will Gewissheit (S. 41). In immer neuen Visionen, Zeugnissen und Träumen, Erklärungen und Spiegelungen gibt es verschiedene Aussagen, ob man den Leichnam Jesu gefunden hat – materiell ungeklärt bleibt, ob Christus auferstanden ist (und es also keinen toten Körper mehr von ihm gibt). Der als Leichnam Christi verbrannte Körper scheint der des Zwillingsbruders von Thomas zu sein, Judas. Da dieser getan zu haben scheint, was Thomas sucht, nämlich dem Herrn nachzusterben, findet Thomas Gewissheit, schuldlos zu sein, also frei, neu geboren. Offen bleibt nach meiner Deutung dabei, ob Thomas diese Art von Befreiung, die man als Erlösung ansehen kann, in Christus oder in sich findet, da er in gewisser Weise mit dem Gestorbenen identisch ist. Vorher spricht die Traumgestalt Tirza zu Thomas von ihrer Begegnung mit Jesus, den sie erkannt hat, ohne ihn wirklich zu sehen, da er sich ihr nur fast zugewandt hat, und sie führt aus: Jesus ganz gewiss zu haben, heißt, ihn aus sich selbst ergänzen: „Hier wendet er sich ganz zu dir: der du schon immer warst. Im tiefsten, unerkannten Wunsch schon immer warst.“ Auf Thomas' Frage: „Und dieser Wunsch?“ erklärt sie weiter: „Der war hineingelegt in dich. Als du nicht wissen konntest und doch schon alles wusstest. *Den* nämlich siehst du ‚fast‘ und siehst ihn heller, ungeheuer klar, wo du ihn dir ergänzt, aus dir holst, was schon immer in dir lag“ (S. 87f).

Gott wird eine Projektion des eigenen Wunsches, aber auch zur Gewissheit des eigenen Seins – Glaube, so kann man es deuten, und Gewissheit liegen in uns, kommen aus uns, entsprechen unserem Wesen und unserem Bedürfnis, wie auch die Gestalt und Persönlichkeit, die für uns Gott hat und die er uns zeigt.

Dass wir Gott nur fast sehen und greifen können, also in immer schwankenden Umrissen und mit immer anderem Gesicht, liegt an uns. Das zeigt uns die dichterische Gestaltung der Persönlichkeit und des Wirkens Jesu im 20. Jahrhundert. Ihn zu sehen oder zu greifen, ist aber unser Wunsch, unser Sehnen. Dieser Wunsch bleibt im 20. Jahrhundert bestehen.

Welche weiteren Tendenzen kann man mit einiger Vorsicht aus den besprochenen Werken entnehmen? Es gibt eine recht konstante Kritik an der Kirche. Die überlieferte Auffassung von der Erlösung wird immer wieder hinterfragt. An der Güte und Gerechtigkeit Gottes wird häufig gezweifelt. Jesus selbst er-

²⁰ Patrick Roth: *Corpus Christi*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1998 (erste Auflage 1996).

scheint vielfach als Opfer des Vaters. Zunächst werden diese Kritiken aber innerhalb der epischen Literatur nicht an der Geschichte Jesus selbst exemplifiziert, Christusähnliche sind vielmehr die Protagonisten der Werke. Das Tabu, dass Christus für einen Roman zu erhaben ist, scheint an Macht zu verlieren, und die realistische Konvention, dass das Übernatürliche nicht Gegenstand des Romans sein kann, verliert vielleicht auch an Bedeutung. Die Prosaliteratur schildert nun, was in drei poetischen Werken des 19. und des beginnenden 20. Jahrhunderts schon möglich war: in unkonventioneller Form das Leiden Jesu, sein Scheitern. Der Zugriff der Literatur zu diesem Stoff wird direkter. Das Interesse an religiösen Stoffen bleibt erhalten, die Ehrfurcht gegenüber der göttlichen Person Christi nimmt ab. Man mag darin ein Nachlassen der Verehrung sehen oder aber eine größere Nähe zu Jesus, vor allem zu Jesus als Menschen.²¹

²¹ Zu vergleichbaren Ergebnissen kommt für Lateinamerika Wolf Lustig in „Cristo y los hombres en la novela hispanoamericana del siglo XX“, <http://www.romanistik.uni-mainz.de/hisp/roa/Asuncion.htm>, Ausdruck vom 15.03.99.

PATRICK ROTHS DICHTERISCHE DEUTUNG DER AUFERSTEHUNG CHRISTI UND IHRE MÖGLICHE HISTORISCHE ENTSPRECHUNG

Walter Falk (Marburg)

1.

Innerhalb der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur nimmt Patrick Roth in zweierlei Hinsicht eine Sonderstellung ein. Einmal lebt er, der 1953 in Freiburg i. Br. geboren wurde, in Karlsruhe aufwuchs und dann in Freiburg Anglistik studierte, seit der Mitte der siebziger Jahre dauerhaft außerhalb des Bereichs seiner Muttersprache, nämlich in Los Angeles; das scheint dazu beigetragen zu haben, dass die deutsche Sprache, die er virtuos beherrscht, bei ihm manchmal den zauberhaften Glanz des Wiedergefundenen annimmt. Zum Zweiten gestaltet er nicht nur, wie in den neunziger Jahren verschiedene andere Autoren, spezifisch christliche Erfahrungen, sondern er hat in dichterischer Weise auch zu Grundproblemen der christlichen Theologie Stellung genommen. Das ist in drei Erzählungen geschehen, die er 1991, 1993 und 1996 veröffentlichte und dann anlässlich einer auf Kassette festgehaltenen Lesung unter dem Titel „Christustrilogie“ zusammenfasste. In diesen Erzählungen geht es um Motive, die seit der Aufklärung für viele Intellektuelle zu den schwierigsten Aspekten der christlichen Glaubenstradition gehören: um Wunderheilung, um Auferweckung eines Toten, schließlich um die Auferstehung Christi.

Was diese Motive so überaus schwierig machte, war zunächst die seit Galilei, Descartes, Newton mehr und mehr sich durchsetzende Deutung der Natur als einer Maschine und, als Folge davon, ihres Schöpfers als eines Maschinenbauers. Da man dem Konstrukteur Gott Vollkommenheit zuschrieb, musste man diese auch bei der von ihm gebauten Welt annehmen. Als deren Garanten sah man die Gesetze an, die Gott der Natur gegeben hatte. Deren Durchbrechung durch „Wunder“ hielt man für unmöglich, zumal etwas Besseres als das durch die Naturgesetze Bewirkte gar nicht vorstellbar war.

Seit dem ausgehenden 19. Jahrhundert aber traten mehr und mehr auch Naturphänomene in den Blick, die zu der gebräuchlichen Vorstellung nicht passen. Jetzt erschien es angebracht, die Ursache des Universums nach der Art eines Despoten zu deuten, der zwar Gesetze erlässt, aber selbst sich an keine Ordnung hält, sondern nach zufälliger Willkür herrscht. Weiterhin erschienen „Wunder“ indiskutabel, aber nun aus einem ganz anderen Grund als in der Aufklärung. Bestritten wurde nicht mehr die Existenz einer von den Naturgesetzen sich unterscheidenden und ihnen übergeordneten Macht, sondern deren Ord-

nungshaftigkeit, ohne die sie als Ursprung von Heilungen nicht gedacht werden kann.

Die Dichter haben sich als Intellektuelle diese in der Naturwissenschaft entstandenen Vorstellungen weitgehend zu eigen gemacht. So ist Christus als der Auferstandene seit der Aufklärung aus der hohen deutschen Dichtung weitgehend verschwunden. Seine Gestalt erschien nun allenfalls noch – wie Gerhard Kaiser 1997 sagte¹ – in Spiegelungen. Eine Ausnahme bildeten jene Autoren, die seit dem Ersten Weltkrieg eine ausgesprochen christliche Weltanschauung vertraten, und zuvor, aufgrund abgründiger Erfahrungen im Zusammenhang mit dem Krieg, Dichter wie Georg Trakl. In dessen Spätzeit stieg das Christliche aus solcher Tiefe in sein Dichten empor, dass sein Freund und Förderer Ludwig von Ficker mir bei einem für mich kostbaren Gespräch um 1960 sagen konnte: „Was ich vom Christentum weiß, verdanke ich Trakl“. Es hat gewiss seine Bedeutung, dass Patrick Roth mir nun schrieb, er liebe und verehere Trakl aufs tiefste schon seit seiner Gymnasialzeit.

Im Folgenden wird es mir vor allem um die Deutung gehen, die Roth der Auferstehung Christi in der Erzählung „Corpus Christi“ von 1996 gegeben hat. Diese nimmt jedoch wichtige Momente auf, die in den zwei anderen Erzählungen der „Christustrilogie“ entfaltet worden sind. So erscheint es mir zweckmäßig, zunächst diese zu skizzieren.

Der ersten Erzählung gab Roth den englischen Titel „Riverside“². Ihre Handlung siedelte er jedoch in der Frühzeit des Christentums an. Zwei junge Männer wollen dem Apostel Thomas beim Zusammentragen von Berichten über Jesus behilflich sein und suchen einen Einsiedler namens Diastasimos auf, von dem gesagt wird, er leide an Aussatz und sei von Jesus, dem er begegnete, seines Unglaubens wegen nicht geheilt worden. Diastasimos erzählt ihnen eine komplizierte Geschichte. An ihrem Ende nimmt er sein Gewand ab und beweist den Besuchern, dass er in Wahrheit geheilt ist. Durch die Geschichte suchte er den Sinnzusammenhang zu verdeutlichen, in dem es dazu kommen konnte.

Als Diastasimos einst die schreckliche Entdeckung machte, dass er von Aussatz befallen worden ist, begab er sich alsbald nach Jerusalem in den Tempel, um Gott um Heilung zu bitten. Im Tempelhof stieß er jedoch mit einem römischen Soldaten zusammen, und der schlug mit der Peitsche derart auf ihn ein, dass sein Gewand zerriss und der Aussatz sichtbar wurde. Dessen Anblick versetzte den Soldaten in gesteigerte Wut. Er hieb mit dem Schwert nach dem Kranken, um ihn zu töten. Diastasimos wich aus und rettete sein Leben. Aber er

¹ Kaiser, Gerhard: Christus im Spiegel der Dichtung. Exemplarische Interpretationen vom Barock bis zur Gegenwart. Freiburg i. Br. 1997.

² Roth, Patrick: Riverside – Christusnovelle. Frankfurt a. M. 1991 (zitiert nach Suhrkamp Taschenbuch 2568).

konnte nicht mehr zurück zu seiner Familie. Bisher hatte er an die Barmherzigkeit Gottes geglaubt. Jetzt meinte er, dass Gottes wahres Wesen sich an dem fürchterlichen Soldaten gezeigt habe, mit dessen Gewalttätigkeit sein Gebet ja erwidert worden sei. Diastasimos hasste nun Gott, und das schied ihn auch von seinen Mitmenschen.

Diese Situation bildet den Ausgangspunkt für die Handlung von „Riverside“. Da Gott hierbei als Despot erscheint, heißt das, dass das darin thematisierte Wunder ein Problem darstellt, nicht, weil es der Naturordnung widerspricht, sondern weil es voraussetzt, dass oberhalb von ihr nicht Willkür und Zufall wirksam sind, sondern eine höhere, heilsame Ordnung.

Als eines Tages Jesus, begleitet von Johannes und Judas, zur Höhle des Diastasimos kam, fühlte sich dieser von dessen Person tief beeindruckt. Da von ihm bekannt war, dass er Kranke heilte, hätte er von ihm Heilung erhoffen können. Aber Jesus verwies auf den Willen seines Vaters und meinte damit den Willen Gottes. Von diesem Gott aber, den er ja hasste, wollte Diastasimos nicht geheilt werden. Er kehrte sich von Jesus ab.

Jedoch konnte er nicht wollen, dass ihm Schlimmes widerfahre. Ihm war zu Ohren gekommen, dass eine römische Wache auf dem Weg nach Jerusalem postiert worden sei, um Jesus festzunehmen. Diastasimos warnte ihn. Darauf entschied Jesus zusammen mit seinen Begleitern, dass diese ihn gewissermaßen verstecken würden. Sie ließen ihn, als ob er ihr Knecht wäre, hinter sich hergehen und dabei einen Balken aus kostbarem Holz schleppen. Diastasimos folgte der Gruppe heimlich und beobachtete aus einem Versteck, was sich zutrug, als sie von der Wache gestellt wurden.

Der Befehlshaber der Wache, ein Hauptmann, war jener Soldat, der einst im Tempelhof auf Diastasimos eingeschlagen hatte. Er ließ sich von einem Mann begleiten, der Jesus früher schon gesehen hatte. Dieser flüsterte ihm zu, dass der dritte der Wanderer nur scheinbar der Knecht der beiden anderen, in Wahrheit jedoch eben jener Jesus sei, den sie als ihren Herrn und Gott verehrten. Judas nahm dies wahr, und als Jesus stolperte, stürzte und den kostbaren Balken fallen ließ, meinte er eine Möglichkeit zu sehen, den Informanten zu widerlegen. Er entriss einem Soldaten eine Peitsche und schlug auf den am Boden Liegenden so furchtbar ein, dass dessen Gewand zerriss. Der Hauptmann ließ sich jedoch nicht täuschen. Es erschütterte ihn, einen Menschen, der als ein Gott verehrt wurde, so machtlos zu sehen, dass ihn ein anderer, wenn auch aus Liebe und um ihn zu retten, halb tot schlagen konnte. Da nahm er überdies wahr, dass an dem Körper des Misshandelten nicht nur Blut hervortrat, sondern, genau wie bei jenem Juden, den er selbst im Tempelhof gepeitscht hatte, auch Aussatz. Diesen Aussätzigen aber, der da am Boden lag, diesen ohnmächtigen Gott, konnte er nicht mehr töten wollen. Er lief auf ihn zu, hob ihn empor, umarmte ihn.

Das alles sah Diastasimos aus seinem Versteck mit an. Tief beeindruckte ihn der Wandel, der sich an dem Römer vollzog. Im Tempelhof hatte der gewalttätige Soldat in ihm die Vorstellung provoziert, dass Gott ein ruchloser Despot sei. Der Hauptmann, der nun den dulddenden Jesus umarmt hatte, erweckte ein ganz anderes Bild. Diesem aber vermochte er sich anzuvertrauen. An den umarmenden Hauptmann konnte er glauben. Und auf einmal nahm er wahr, dass der Aussatz am Körper von Jesus der seine und dass sein eigener Körper von ihm frei war. Im Text sagte Diastasimos zu seinen Besuchern:

„Ich“ sah, was ich erfahrend in eins geglaubt, dass die Umarmung des Hauptmanns mich reinigte, und dass der so-umarmt-Wiederumarmende dem Soldaten vergab, und der Knechtgott mir dadurch bewies, wie wir fernhin heilen und fernhin geheiligt werden, durch solche Umarmung.³

Für Diastasimos hat Jesus eine Ordnung des Heilens und Heiligens offenbar gemacht. Sie unterscheidet sich von der Naturordnung zunächst dadurch, dass sie nicht maschinenhafter Art ist. Ihre Wirksamkeit ist mit Freiheit verbunden. Diese äußert sich in der Wahl zwischen Glauben und Nichtglauben. So vermochte Jesus den Diastasimos nicht zu heilen, weil dieser sich dem Gott, den Jesus als seinen Vater bezeichnete, nicht anvertrauen wollte.

Ein weiterer Unterschied besteht darin, dass die Teile der Heilsordnung nicht wie Maschinenteile autonom sind, sich selbst bestimmend und einzig aus sich selbst Macht entfaltend, sondern partizipativ, teilnehmend an anderen und gerade in der Teilhabe zur Wirkung gelangend. Diastasimos, der sich dem Glauben an Jesus verweigert hatte, glaubte jedoch an den Hauptmann. Da dieser sich seinerseits zum Glauben an Jesus als dem misshandelten Gott hatte bewegen lassen, vertraute sich diesem auch Diastasimos an. Obgleich dies unabsichtlich geschah, wurde es damit für Jesus möglich, ihn in den übernatürlichen Prozess der Heilung einzubeziehen.

So wichtig im Sinne von Patrick Roth für die übernatürliche Heilsordnung die Getragenheit von einem partizipierenden Glauben ist, so reicht diese allein doch nicht aus. Was beim Hauptmann den Glauben erweckte, war der Anblick eines Gottes, der sich in die Ohnmacht ergeben hatte. Diesem Bezug maß Roth entscheidende Bedeutung bei. In der zweiten Erzählung seiner „Christustrilogie“, in „Johnny Shines oder Die Wiederentdeckung der Toten“⁴, ließ er dies noch deutlicher sichtbar werden.

³ Roth, wie Anm. 2, S. 84.

⁴ Roth, Patrick: Johnny Shines oder Die Wiederkehr der Toten. Frankfurt a. M. 1993 (zitiert nach Suhrkamp Taschenbuch 2783).

Ihre Handlung vollzieht sich in unserer unmittelbaren Gegenwart, und zwar im Südwesten der Vereinigten Staaten. Ein junger Mann, der im Titel genannte Johnny Shines, hat sich zu dem elenden Leben eines Vagabunden entschieden, weil er meint, immerzu bei Beerdigungen dabei sein zu müssen, um einem Wort von Jesus gehorchen zu können, das laut Matthäus Kapitel zehn, Vers acht, seinen Jüngern gebot, ihm auch darin nachzufolgen, dass sie Tote zum Leben erweckten. Obwohl der Erfolg immer ausgeblieben ist, meint er seine mühselige Glaubensarbeit nicht aufgeben zu dürfen.

Einmal hat er wieder einen vergeblichen Versuch unternommen. Die Angestellten des Bestattungsinstituts haben ihn verprügelt und der örtlichen Polizei übergeben, die ihn die Nacht über einsperrte. Da bekam er Besuch von einer Frau. Schon seit Jahren war sie immer wieder zu ihm gekommen und hatte das Gespräch mit ihm gesucht. Bisher hatte er sich dem regelmäßig verweigert. In dieser Nacht aber öffnete er sich und erzählte der Besucherin nach und nach seine Geschichte.

Er hat einen tiefen Bruch in seinem Leben erfahren, als er in der Zeit der Pubertät seine von ihm sehr geliebte Schwester unabsichtlich, und doch nicht zufällig, mit einem Pistolenschuss tödlich verletzte. Wenn er dann anfing, das Jesuswort von der Auferweckung der Toten ernst zu nehmen, so der toten Schwester wegen. Eigentlich ging es ihm immer nur um sie, nur ihretwegen hat er das Elend seiner Lebensweise auf sich genommen.

Es war die Liebe, was ihn dazu veranlasste. Von dieser ging eine unerhörte Wirkung aus. Doch er, befangen in einem Glauben, der letztlich im Dienst seiner „Eigenmacht“ stand, vermochte diese nicht zu sehen. Jahrelang war die Frau, mit der er in dieser Nacht sprach, immer wieder zu ihm gekommen und er hatte sie nicht erkannt. Erst in dieser Nacht vermochte er in seinem Denken seiner Liebe zu folgen, erst jetzt vermochte er zu erkennen, dass diese Frau seine Schwester war – die auferweckte.

Konstitutiv für die Ordnung oberhalb der Naturordnung ist nicht allein die Freiheit und der von ihr gewollte Glaube, nicht allein die Teilhabe an anderen, sondern auch, und sogar vor allem, eine Liebe, die um des Geliebten willen alle Eigenmacht aufgibt. Patrick Roth ließ seinen Johnny Shines erfahren, dass dem gemäß zu handeln leichter ist, als es klar zu denken; denn dazu wäre die Kenntnis des „Wahren Musters“⁵ nötig, und die fehlte ihm.

Die Denkschwierigkeit zeigte sich zunächst an der Möglichkeit, dass Gott, von dem doch zu sagen war, dass er das ganze Universum aus sich hervorbringen vermocht hatte, durch solche Liebe in die Gefahr geriet, sich selbst zu verlieren; denn wenn seine Hingabe an die Menschheit nicht durch Gegenliebe

⁵ Roth, wie Anm. 4, S. 95f.

aufgefangen wurde, gab es nichts und niemanden, der ihn zu halten vermocht hätte. Nun wusste Johnny Shines, dass sich die Menschheit im Ereignis des Sündenfalls der Liebe Gottes verweigerte, aber er wusste auch, dass sich dann doch Menschen fanden, die der Gottesliebe antworteten, und dass schließlich einer kam, Jesus, der es vermochte, als Mensch ganz so zu sein wie in seiner letzten Tiefe Gott. Die eigentliche Denkschwierigkeit stellte sich aber gerade in diesem Zusammenhang ein.

Wenn Jesus alles, was der Vater war, in sich aufnahm, auch und gerade auch seine Ohnmacht, dann wurde er zum Erlöser der Menschheit eigenartigerweise dadurch, dass er Gott vor dem Selbstverlust rettete. Wer aber bewahrte nun ihn seinerseits vor der Auflösung? Gott vermochte es nicht, da er sich ja im Zustand der Ohnmacht befand, und er selbst erst recht nicht, da er diesen Zustand von Gott übernommen hatte.

In der Erzählung „Corpus Christi“ von 1996 wagte Patrick Roth eine Antwort.⁶

Mit der Handlung dieser Dichtung kehrte er in die Frühzeit des Christentums zurück und zu jenem Apostel Thomas, der in „Riverside“ einen Bericht von Diastasimos erbat. Jetzt erlangte der Umstand Bedeutung, dass Thomas nicht anwesend war, als der Auferstandene den anderen Aposteln erschien, und dass er sich dann unfähig fühlte, deren Berichten zu glauben. Das bedeutete, dass er nicht zu begreifen vermochte, wie es für Jesus einen Weg aus der Ohnmächtigkeit geben konnte, die sich in seinem Tod vollendete. Thomas begegnete jedoch einer jungen Frau namens Tirza, und durch ihre Erzählungen wurde ihm die Beschaffenheit dieses Weges einsichtig.

Tirza sollte und wollte einen jungen Mann heiraten, der als Kind mit ihr gespielt hatte, aber dann mit seiner Familie fortgezogen war. Zusammen mit ihren Angehörigen reiste sie dem Ort der Vermählung entgegen, als sie auf einen Volksauflauf trafen. Tirza stieg auf einen Baum, um sehen zu können, was die Leute beschäftigte. In deren Mitte gewahrte sie einen Mann, dieser wandte den Kopf und ihr Blick begegnete dem seinen. Bevor sie mit ihren Angehörigen weiterzog, erfuhr sie den Namen dieses Mannes: Jesus. Später löste sie sich aus ihrer Gruppe, um Wasser zu holen. Da tauchte ein fremder Mann auf, fiel über sie her, ermordete sie und schändete ihren Leichnam. Dieser wurde gefunden und ins Grab gelegt. Dann aber durfte sie ins Leben zurückkehren. Jener Jesus war gekommen und hatte sie auferweckt. Er setzte sich neben sie, offenbar völlig erschöpft, bat sie, über ihn zu wachen und versank in einen ohnmachtsähnlichen Schlaf. Als er wieder zu sich kam, vergewisserte er sich, dass sie tatsächlich über ihn gewacht hatte, und verließ sie.

⁶ Roth, Patrick: Corpus Christi. Frankfurt a. M. 1996.

Tirza wurde inne, dass ihr Leben durch die Auferweckung eine neue Qualität angenommen hat. Sie meinte, ohne den, der sie gerettet hat, nicht mehr existieren zu können, und machte sich auf die Suche nach ihm. Als sie ihn schließlich fand, war er selbst tot. Sie sah ihn am Kreuz hängen. Als man ihn abgenommen und ins Grab gelegt hatte, schlich sie sich in die Grabkammer.

Ich wollte weiter wachen über ihm.(...) Ich wollte bei ihm bleiben. Denn so wie ich ihn fand, genauso hatte er vor meinem Grab gestanden und mich gefunden. Mich nicht verlassen. (...) Im Grab mit ihm zu bleiben: da war Leben. (...) Sein Sterben auszuhalten, sein Totsein mit ihm auszuhalten, ihn mit dem Leben, das er mir gab, ganz auszuhalten.⁷

Während Tirza über Jesus wachte, erschienen Bilder vor ihrem geistigen Auge. Zuerst zeigten sie Entzweiung und Zerfall an, den Zerfall, der in der ganzen Natur angelegt ist entsprechend einem universalen Gesetz. Dann aber wurde ihr sichtbar, wie aus dem Zerfallenen Gestalthaftes sich bildet, auch dies nach einem allgemeinen Gesetz. Und dann sah sie die Erfüllung der Gestaltwerdung, ein unendliches Fest, sich selbst in ihm, und in seiner Mitte den Herrn des Festes, Jesus. Da spürte sie die Hand des Gekreuzigten auf der ihren, und sie sah, wie er sich erhob und wie er das Grab verließ.

So wie Jesus Gottvater vor dem Selbstverlust gerettet hat, so rettete ihn diese Frau, die er selbst zuvor aus dem Tod auferweckt hat. Das entsprach gewiss nicht den Naturgesetzen. Aber es vollzog sich in Übereinstimmung mit jener Ordnung, die, den dichterischen Aussagen Patrick Roths zufolge, oberhalb der Natur existiert. Dabei erfuhr das Muster dieser Ordnung, das gebildet wird durch Freiheit und Glaube, Teilhabe und Liebe, eine Ergänzung durch das Prinzip der universalen, auch Gott umfassenden Stellvertretung.

Wenn dieses Ordnungsmuster tatsächlich existiert, so kann gegen Ende des 20. Jahrhunderts der Nebel, der seit der Aufklärung die Auferstehung, zusammen mit den Wunderheilungen und Auferweckungen, als irrational erscheinen ließ, sich auflösen. Die im Neuen Testament berichteten Wunder hören damit nicht auf, zu der Naturordnung in einem Gegensatz zu stehen, aber als Bestandteile einer höheren Ordnung werden sie nun denkbar.

Demgegenüber mag man einwenden, dass die Existenz der übernatürlichen Ordnung von Patrick Roth nicht wirklich erwiesen werden konnte, weil er sie einzig im Medium der dichterischen Phantasie beschrieb. Dieses Bedenken ist sehr ernst zu nehmen, vor allem im Hinblick auf das bei der Auferstehung entscheidende Moment der Stellvertretung; denn dabei kommt alles darauf an, dass es einen wirklichen Menschen gab, der Jesus im Geiste umfassen hielt, als er

⁷ Roth, wie Anm. 6, S. 141f.

eingegangen war in das Reich des Todes. Tirza aber ist kein Mensch, der in der Wirklichkeit existiert hat, sondern eine dichterische Fiktion. Indessen könnte es sein, dass dieses Problem lösbar ist.

2.

In jenem Freiburg, in dem Patrick Roth 1953 geboren wurde, arbeitete ich um die Jahrhundertmitte an einer Dissertation über Adalbert Stifter. Allmählich musste ich mich davon überzeugen, dass ich meinen Ansatz nicht würde durchführen können. Noch wollte ich mein Projekt nicht aufgeben und so las ich weiter Sekundärliteratur. Einmal, es war 1951, zog ich in einer Bibliothek bei der Suche nach einem bestimmten Aufsatz über Stifter einen falschen Jahrgangsband einer Zeitschrift. Beim Durchblättern stieß ich auf einen Beitrag über die fast unbekannt gebliebene Lyrikerin Frida Bettingen (1865-1924). In einem Kriegsgefangenenlager bei New Orleans hatte sie mir ein Volksschullehrer aus Bayern zu lesen gegeben. Als ich mein Studium begann, suchte und fragte ich nach dieser Dichterin, aber vergeblich. Über den Verfasser des erwähnten Aufsatzes kam ich nun mit einer noch lebenden Tochter von ihr in Kontakt. Ich entschloss mich, mein Dissertationsthema zu wechseln. Ende 1952 musste ich jedoch den Versuch, die Dichtungen Frida Bettingens zu deuten, aus finanziellen Gründen unterbrechen. Das kam mir geistig zugute, weil ich auf Schwierigkeiten gestoßen war, die ich unmittelbar nicht lösen konnte. Als ich ausreichend Geld zusammengebracht hatte, war mir inzwischen ein Weg in den Blick gekommen, der mir dann erlaubte, die Arbeit zu Ende zu schreiben. An Pfingsten 1956 konnte ich sie abschließen.⁸

Zu den Schwierigkeiten gehörte die Neigung Frida Bettingens, über Gestalten der Kulturgeschichte zu meditieren und dann in einem Gedicht ein Bild von ihnen zu entwerfen, das oft aus sich selbst nicht zureichend zu verstehen war. Ich konsultierte dann Bettingens Quellentexte und suchte zu ermitteln, welche Züge der Gestalt sie in den Blick gefasst, aber nur andeutungsweise beschrieben hatte.

In dieser Weise ging ich auch bei einem Doppelgedicht über Maria Magdalena vor. Das erste Gedicht handelt von der großen Sünderin, die Jesus aus der Herrschaft von sieben Dämonen befreite. Das zweite Gedicht beschreibt Maria Magdalena, wie sie unter dem Kreuz steht. Diese Beschreibung erschien mir rätselhaft, da sie besagte, dass gerade, als Jesus starb, die Seele von Maria Mag-

⁸ Falk, Walter: Schmerz und Wort. Frida Bettingen als Dichterin des Schmerzes. Phil. Diss. (Masch.). Zwei Bde. Freiburg i. Br. 1957.

dalena zu einem Stern wurde und dieser in die Hand Gottes mündete. Ich suchte in den Evangelientexten nach etwaigen Anzeichen dafür, dass Maria Magdalena beim Tod von Jesus in eine besondere Beziehung zu Gott trat. Was ich fand, beschreibe ich am besten, indem ich aus der vier Jahrzehnte alten Schrift zitiere (und dabei nur einige wenige, durchweg geringfügige Änderungen vornehme).

In den Evangelien wird zwar von Maria Magdalena, aber auch von anderen Personen, berichtet, dass sie unter dem Kreuz standen. Eine Sonderstellung der Frau aus Magdala, wie sie von Frida Bettingen angesetzt wurde, zeigt sich hier jedoch erst nach der Kreuzabnahme.

Nachdem Jesus ins Grab gelegt ist, geht Maria Magdalena noch einmal hinaus ans Grab und setzt sich „gegen das Grab“⁹. Als die Sabbatruhe geendet hat, in der Frühe des ersten Wochentages, suchen verschiedene Frauen das Grab abermals auf, und unter ihnen ist wiederum Maria Magdalena. Diesen Frauen ist, wie berichtet wird, Jesus als Auferstandener erschienen. Und Markus betont, als Erstes sei er erschienen „der Maria Magdalena, von welcher er sieben Teufel ausgetrieben hatte“¹⁰. Johannes führt den Bericht weiter aus. Maria sei, so erzählt er, in der Frühe, „da es noch finster war“, zum Grabe gegangen und habe gesehen, dass der Stein vom Grabe hinweg war; da sei sie zu Simon Petrus und zu dem Jünger, den Jesus lieb hatte, geeilt und habe ihnen die Nachricht überbracht. Darauf seien sie alle zum Grab hinausgegangen. Maria sei außerhalb des Grabes stehen geblieben und habe geweint; einmal habe sie ins Grab geschaut, da seien ihr zwei Engel sichtbar geworden.

Maria, von den Engeln gefragt, warum sie weine, antwortet: „Sie haben meinen Herrn weggenommen, und ich weiß nicht, wo sie ihn hingelegt haben.“ Darauf blickt sich Maria um, sieht eine Gestalt, meint, es sei der Gärtner, und spricht: „Herr, hast du ihn weggetragen, so sage mir, wo hast du ihn hingelegt, so will ich ihn holen.“ Der Fremde erwidert ihr und spricht ein einziges Wort: „Maria“. Die Frau fährt herum und erkennt ihn: „Rabbuni“, „Meister!“¹¹

Unter allen Erscheinungen des Auferstandenen ist diese eine besondere, nicht nur, weil es die erste ist, sondern auch des zweifachen Anrufs wegen; „Maria“ – „Meister!“ Und Johannes überliefert nun noch einen Zug aus dieser Begegnung, der sie auf die erstaunlichste Weise als etwas Einziges darstellt. Als Maria Jesus erkannt und angerufen hat, spricht dieser zu ihr: „Me mou haptou“, „rühr mich nicht an“¹². Den Jüngern, denen Jesus noch erscheinen wird, wird er dies nicht sagen; ihnen wird er vielmehr Hände und Füße und die Wunde seiner Seite darbieten zum Betasten. Nur zu Maria Magdalena, zu ihr, welcher er zuerst

⁹ Mt 27,61.

¹⁰ Mk 16,9.

¹¹ Joh 20,1-16.

¹² Joh 20,17.

erschien, zu ihr sagt er: „Rühr mich nicht an.“ Dann begründet er seine Abwehr: „denn ich bin noch nicht aufgeföhren zu meinem Vater.“ Und damit sagt er allerdings auch, dass das, was jetzt *noch nicht* sein darf, später sein *wird*.

Dieses aber, was jetzt nicht sein darf, aber sein wird, ist das „habtein“. Das ist nicht ein Anröhren im Sinne eines Betastens oder Hinstreifens. Das Verb bezeichnet ein durchdringendes Röhren; es kann „entzünden“ bedeuten; es wird von Paulus gebraucht, als er sagt, es sei für den Mann schön, keine Frau zu „beröhren“¹³; es wird von den Evangelisten in Bezug auf Jesus benutzt, wenn er Kranke oder Besessene „beröhrt“, um sie zu heilen. Wenn das Heilen sich vollzieht als eine besondere Weise der Kommunikation (einmal sagt Jesus nach einer Heilung, es sei eine „Kraft“ von ihm ausgegangen¹⁴), dann wäre zu vermuten, dass Maria Magdalena am Ostermorgen eine derartige Kommunikation mit Jesus sich wünschte. Und Jesus sagte: „noch nicht...“

Wer immer die Frau, von der Jesus „sieben Teufel“ ausgetrieben hatte, gewesen sein mag, eines darf man nach den Berichten mit Sicherheit von ihr sagen: Sie hatte eine besondere Bedeutung bei Jesu Tod. Und dieser Umstand scheint Frida Bettingen Recht zu geben, wenn sie im Einklang mit traditionellen Vorstellungen, aber im Gegensatz zu manchen theologischen Auffassungen, Maria Magdalena für identisch hielt mit der Sünderin aus Lukas 7. Denn diese Sünderin, die Jesu Füße mit ihren Tränen wusch, mit ihrem Haar trocknete und mit Salbe salbte, ist nach Johannes 11,2 jene Maria, welche eine Schwester namens Martha und einen Bruder namens Lazarus hatte. Während sonst nur über Johannes ausdrücklich, und also mit besonderer Akzentuierung, gesagt wird, dass Jesus ihn „lieb hatte“, erwähnte Johannes dasselbe auch von diesen Geschwistern¹⁵. Es ist anzunehmen, dass Jesus, während er in Judäa weilte, bei ihnen häufig Wohnung nahm. Einmal überbrachte man Jesus die Nachricht, Lazarus sei erkrankt. Jesus zögerte in seltsamer Weise, ihn aufzusuchen. Als er schließlich bei den Schwestern Martha und Maria eintrifft, ist Lazarus bereits vier Tage tot und „stinkt“ schon, wie Martha sagt. Aber Jesus lässt den Stein vom Grabe wälzen und ruft den Verstorbenen an: „Lazarus, komm heraus.“ „Und der Verstorbene kommt heraus.“¹⁶ Viele Menschen haben sich versammelt, und sie sehen mit Staunen, was geschieht. Unter ihnen steht auch Maria Magdalena, die, als Jesus sie sah, abermals weinte, jetzt um des toten Bruders willen. Diese Tränen rührten auch Jesus zu Tränen (und nur der Anblick Jerusalems und die Vorausschau der Zerstörung dieser Stadt hat ihn, nach unserem Wissen, sonst zu Tränen bewegt). Nun geschieht vor den Augen Marias durch Jesu Liebe ihrem

¹³ 1 Kor 7,1.

¹⁴ Lk 8,46.

¹⁵ Joh 11,5.

¹⁶ Joh 11,1-45.

Bruder auf andere Weise dasselbe, das ihr bereits geschehen ist: Lazarus darf heraustreten aus seinem leiblichen Totsein wie sie aus dem seelischen.

Diese *Erfahrungen* Maria Magdalenas gehören wohl zu den Voraussetzungen eines Ereignisses, das sich nicht lange später am Wohnort der Geschwister, in Bethanien bei Jerusalem, zutrug. Jesus saß mit seinen Jüngern beim Abendmahl; Lazarus, „der Verstorbene“, „war deren einer, die mit ihm zu Tische saßen“¹⁷. Martha hatte die Aufwartung übernommen. Da nahm Maria „ein Pfund Salböl von ungefälschter, köstlicher Narde“ und salbte (nach Johannes) Jesu Füße und auch (nach Matthäus und Markus) sein Haupt. „Das Haus aber war voll vom Duft der Salbe.“¹⁸

Schon einmal hatte Maria Magdalena Jesus gesalbt; es war, als sie heraustrat aus ihrem seelischen Totsein. Damals hatte der Gastgeber, ein Pharisäer, ihrem Beginnen mit Unmut zugesehen; Jesus hatte ihm gesagt: wer viel liebt, dem werde auch viel vergeben. Jetzt sind es aber Jesu eigene Jünger, die murren; und sie sprechen ihren Unwillen offen aus. Unter ihnen ist es vor allem Judas Ischariot, der Einspruch erhebt. Jesus antwortet: „ergon gar kalon egasate eis eme“ – „schön ist das Werk, das sie mir getan hat“. (In den Übersetzungen pflegt man zu lesen: „sie hat ein gutes Werk an mir getan“.) Außerdem sagt Jesus: „Sie hat getan, was sie konnte; sie ist zuvorgekommen, meinen Leib zu salben zu meinem Begräbnis.“¹⁹ Und dann (mit der feierlichen messianischen Einleitung „Amen“): „Wahrlich ich sage euch: Wo dies Evangelium gepredigt wird in aller Welt, da wird man auch das sagen zu ihrem Gedächtnis, was sie jetzt getan hat.“²⁰

Dieses Wort scheint in den Evangelien fast ohne Beispiel zu sein. Einzig über die Mutter Jesu wird sonst so Großes gesagt. Das lässt vermuten, dass die Tat Maria Magdalenas, die Salbung, für Jesus eine Bedeutung hatte, welche sie der Tat der Maria von Nazareth, dem Gebären des Gottessohnes, vergleichbar macht.

Noch immer scheint mir, dass diese Salbung gemäß den von Jesus überlieferten Worten als ein großes heilsgeschichtliches Ereignis einzig verständlich werden kann, wenn man sie als Zeichen der Bereitschaft versteht, Jesus dann nicht allein zu lassen, wenn er gestorben sein wird. Über die Notwendigkeit einer Begleitung im Tod wird Jesus zu Maria Magdalena gesprochen haben, als er bei den Geschwistern zu Gast war und Martha sich beklagte, dass ihre Schwester ihr bei der Hausarbeit nicht half, sondern nur da saß und Jesus zuhörte.²¹ Vermut-

¹⁷ Joh 12,1-2.

¹⁸ Joh. 12,3; Mt 26,7; Mk 14,3.

¹⁹ Mk 14,8; vgl. Mt 26,12 und Joh 12,7.

²⁰ Mk 14,9.

²¹ Lk 10,18-42.

lich beendete Jesus seine Erklärungen mit der Frage, ob Maria die Bereitschaft zu dem Notwendigen aufbringen wolle. Dann war die Salbung, mit der sie das Begräbnis Jesu vorwegnahm, das Zeichen ihrer Zustimmung.

Hat also Maria Magdalena in der Wirklichkeit so gehandelt wie in der Dichtung Patrick Roths Figur Tirza? Haben die Evangelisten mit ihren Berichten über Maria Magdalena also auf ein Geheimnis hingewiesen, dessen Bedeutung sie selbst nur erst ahnten? Hat vielleicht gerade die Empörung gegen Gott, die seit der Aufklärung in der Christenheit ähnlich aufgebrandet ist wie in Roths Diastimos nach seinem Erlebnis mit dem Soldaten im Tempelhof, dazu beigetragen, dass wir jetzt, am Beginn des dritten Jahrtausends nach Christus, im Zuge der Überschreitung des modernen Atheismus dieses Geheimnis leichter verstehen können?

Solche Fragen zu stellen, meine ich befugt zu sein. Die Antwort kommt mir nicht zu.²²

* Walter Falk, der hinsichtlich der Innsbrucker Symposien zu Religion – Literatur – Künste als Referent und leidenschaftlicher Gesprächspartner fruchtbringend beigetragen hat, starb im September 2000 in Marburg.

PATRICK ROTH'S *RIVERSIDE*
EIN BLITZLICHT AUF DIE CHRISTUSNOVELLE

Ingrid Kröll (Innsbruck)

Einleitung: Von der Haltung der „Cortesia“¹ im Umgang mit Kunst

Viel ist schon kommentiert worden über dieses große kleine Buch der deutschen Literatur. Einig sind sich Kritiker und Literaturwissenschaftler, dass *Riverside* etwas Herausragendes am randvollen Büchermarkt ist, Uneinigkeit jedoch herrscht in der Beurteilung dieses Andersseins. Was steckt nun wirklich hinter dieser knapp 90seitigen Novelle?

Ich beschränke mich darauf, zwei einzelne Elemente der Novelle herauszunehmen, um sie genauer zu beleuchten: Beschrieben werden soll die Gattung der Novelle im Kontext des Neuen Testaments (schließlich geht es um eine *Christusnovelle*) und eines der vielen theologisch relevanten Themen (das Verhältnis zwischen Nachfolge, Tradition und Amt).

Patrick Roth ist 1953 in Freiburg geboren. Seine Filmstudien führen ihn zunächst an die Cinémathèque in Paris, dann nach Los Angeles, wo er seit nunmehr 22 Jahren als Regisseur und freier Schriftsteller lebt. Für *Riverside* (1991) bekommt er 1992 den Rauriser Literaturpreis verliehen.

Gewiss trägt sein inzwischen ansehnliches Oeuvre mehr oder weniger autobiographische Spuren. Aber man würde die Absicht des Autors wohl verkennen, unterstellte man ihm, es ginge ihm hauptsächlich um Selbstmitteilung.

Anlässlich einer Lesung zu seinem Buch *Johnny Shines. Oder die Wiedererweckung der Toten* meinten zwei Ordensfrauen Patrick Roth gegenüber, sie selbst hätten sich in Johnny wiedergefunden und seien tief betroffen von der Geschichte. Patrick Roth antwortete darauf sinngemäß, eine solche Reaktion sei das größte Kompliment, das Leser einem Autor machen könnten.

Mit diesem Kommentar stellt sich Patrick Roth in die Reihe jener Kunstschaffenden, die sich nicht mehr erhaben über ihren Leserkreis stellen: Sie erklären nicht, belehren nicht, sie glauben nicht, alles besser zu wissen und sie moralisieren nicht. Sie verzichten auf die Rolle des moralischen Gewissens ganzer Nationen, vielleicht, weil sie ihre eigene Kompetenz in dieser Hinsicht bescheidener

¹ Vgl. Paul Konrad Kurz, *Komm ins Offene*, S. 43. Diesen Begriff zitiert Paul Konrad Kurz im Zusammenhang mit George Steiner, der „mit diesem altertümlichen Wort die wichtigste Tugend für die Begegnung mit dem Kunstwerk“ bezeichnet, „gegenüber den Wörtern und ihrer Bedeutung, den Sätzen und ihrer Verbindung, der Rhetorik und dem Stil, gegenüber dem zeitlichen und räumlichen Kontext, der Intention des Autors, der mehr- oder sogar vielschichtigen Struktur des Textes (des Bildes), gegenüber seiner Freiheit und Intimität.“

beurteilen als manche andere – und werden gerade dadurch prophetisch. In einer Welt der sich schnell verändernden Oberflächlichkeit, in der die Menschen täglich von zahllosen Sinneseindrücken überschwemmt und haltlos gemacht werden, versuchen Künstler zu den Tiefendimensionen ihres Publikums vorzudringen. Sanft und einladend gewähren sie dem Kontext des Kunstgenießenden in ihren Werken Raum und „Mitspracherecht“.² Der „hermeneutische Schlüssel“ ist nicht ein Konglomerat von Biographie, Milieu und Situation des Autors oder eines seiner Protagonisten, sondern die Geschichte des Lesers. Diese Anforderung an den Leser erleichtert ihm Patrick Roth durch einen gezielten Einsatz von Bildern. Der Autor selbst gibt zwei Empfehlungen, die ein gutes Verstehen von *Riverside* möglich machen: Erstens soll das Werk zügig in einer „Sitzung“ gelesen werden, und diese Lektüre dann zweitens mehrfach wiederholt werden. So gelingt es dem Leser, sich langsam auf die reiche Symbolwelt einzustimmen und die wesentlichen Aussagen von *Riverside* immer tiefer zu verstehen. Der symbolischen Sprache traut Patrick Roth zu, die schöpferische Freiheit der Leser freisetzen zu können. Für die Regungen, die der Erlebende spürt, aber nicht in Sprache umsetzen kann (oder will), sucht der Autor nach einprägsamen Bildern. Das Gefälle zwischen den tatsächlich geäußerten Reden und den sie begleitenden, in Bildern ausgesagten, inneren Zuständen, machen den Reiz des Buches aus und ermutigen nicht nur zum „Mitsein“, sondern erzwingen es beinahe.

Dabei ist mit dieser Novelle genauso umzugehen, wie der Autor mit seinem Publikum umgeht: Niemand wird so ein Werk eindeutig lesen und interpretieren können, denn es gibt *Riverside* so oft, wie es ernsthaft Lesende gibt. Bei der Lektüre dieses Buches empfiehlt es sich, George Steiner besonders ernst zu nehmen, wenn er meint, ein Rezipient müsse sich einem Kunstwerk gegenüber so verhalten wie ein Gast, der auf Besuch zu einem Fremden kommt.³ Getragen von Ehrfurcht und ehrlichem Interesse, bereit, sich auf das einzulassen, was der

² Die Novelle *Riverside* bestätigt diese Behauptungen: Der Autor stellt sich auf die gleiche Stufe, auf der wir als Leser stehen. Wie wir kennt er den Ort des Geschehens nicht und lädt uns ein, in die Welt des Diastasimos einzutreten. So beginnt die Novelle mit dem Personalpronomen „Ich“, welches sich – außerhalb der Dialoge – nur noch einmal wiederfindet, nämlich ganz am Ende der Novelle: Zu Beginn zweifeln wir nicht, dass es sich bei diesem „Ich“ um den Erzähler handelt, der wie durch ein Kameraauge scheinbar zufällig auf den Schauplatz des Geschehens schwenkt. Mit dem undeutlichen Bild steigen wir ein, schließlich zeigt sich das Zentrum der nun folgenden Geschichte in aller Schärfe. Offensichtlich stehen der Erzähler Patrick Roth und sein Leser hier am Anfang der Novelle in Kommunikation miteinander. Bis auf weiteres entlässt der Autor dann seinen Begleiter aus dieser Bindung und taucht erst am Schluss als dieses ‚Ich‘ wieder auf. Damit gibt er den Berichten des Diastasimos einen Erzährrahmen und schließt die Geschichte als Einheit ab.

³ Vgl. Komm ins Offene, S. 42 f.

ganz andere mitzuteilen hat und gleichzeitig auch willens, sich selbst einzubringen: Was der Autor und seine Protagonisten bereit sind, von sich herzugeben, muss auch der Lesende von sich hergeben wollen.⁴ Dann erst wird ein fruchtbarer Dialog zwischen Leser und Werk, zwischen Leser und Autor gelingen können. Nur so wird *Riverside* zur Begegnung mit der realer Gegenwart,⁵ zum „fünften Evangelium“.

1. Die „Novelle“ *Riverside* im Vergleich mit Literatur aus dem Neuen Testament

Der Begriff „Novelle“⁶ bezeichnet ganz allgemein eine „Prosaerzählung, meist geringen Umfangs, die sich auf ein ungewöhnliches („neues“) Ereignis richtet“⁷. Martin Dibelius hat 1919 eine „Formgeschichte des Evangeliums“⁸ verfasst, wonach die Novelle neben Paradigma, Legende und Mythos als eine der vier Gattungen der erzählenden neutestamentlichen Literatur verstanden wird.

Da Patrick Roth *Riverside* den Untertitel „Christusnovelle“ gegeben hat, scheint es nahe liegend, dieses Werk mit Dibelius' Ergebnissen zur Untersuchung der Novelle im Neuen Testament zu konfrontieren, um sie auf eventuelle Gemeinsamkeiten hin zu untersuchen: *Riverside* enthält die sieben Merkmale, die einen neutestamentlichen Text nach Dibelius Vorstellungen als „Novelle“ ausweisen. *Riverside* ist *erstens* eine in sich geschlossene Einzelgeschichte, in deren Mittelpunkt *zweitens* ein „außerordentliches Ereignis“ steht, nämlich die Heilung eines Aussätzigen. *Drittens* findet sich diese Topik auch bei außerchristlichen Wundererzählungen, wo eine Krankengeschichte zunächst die Ausichtslosigkeit eines Leidens schildert, das Scheitern aller bisherigen Heilungsversuche, sodass auf diesem Hintergrund die Heilung als wahres Mysterium

⁴ Daraus ergibt sich eine erste Schwierigkeit, die den Kreis der Leserschaft betrifft: *Riverside* ist die von dem aussätzigen Diastasimos erzählte Geschichte über seine Heilung in der Begegnung mit Jesus. Soweit diese als Bericht verstanden wird, kann sie von jedem Rezipienten nachvollzogen werden. Aber diese Tatsachenmitteilung ist nur der Rahmen, um die Sinngeschichte des Wunders der eigenen Heilung in der Begegnung mit dem Gott Jesu Christi zu erzählen. Es ist fraglich, ob für einen Menschen, der nicht gläubig ist und eine solch notwendige Begegnung nie gemacht hat, die Lektüre von *Riverside* die Tiefe des geschilderten Geschehens erlebbar machen kann.

⁵ Vgl. Komm ins Offene, S. 33-46.

⁶ Vgl. zu dem Begriff der Novelle nach Martin Dibelius: E. Drewermann, Tiefenpsychologie und Exegese, Bd.1, Olten 1987, S. 82 -85.

⁷ Nach: Brockhaus Enzyklopädie, Bd. 13, 17. Aufl., F. A. Brockhaus, Wiesbaden 1971.

⁸ Martin Dibelius, Die Formgeschichte des Evangeliums (1919), hrsg. v. G. Bornkamm, Tübingen 1961.

begriffen wird. *Viertens* gilt, dass der Themenvielfalt prinzipiell keine Grenzen gesetzt sind, meist aber Profanes erzählt wird. So fehlen *fünfstens* auch in *Riverside* erbauliche Motive; und zudem treten alle Worte Jesu von allgemeiner Geltung in den Hintergrund. Der neutestamentlichen Novelle geht es v.a. darum, die Überlegenheit Christi im Vergleich zu konkurrierenden, heilsversprechenden Kultgöttern aller Art zu verdeutlichen. Als ein *sechstes* Erkennungszeichen für eine Novelle nennt Dibelius das besondere Interesse am Hergang des Wunders, wozu auch Worte, Gesten und Formeln des Wundertäters gehören. Tatsächlich nimmt in *Riverside* die Stelle vom Beginn des Besuchs Jesu in Diastasimos Höhle bis zu dem „Der mit dir teilt, der ist in dir“ in der 93 Seiten langen Novelle knapp 13 Seiten ein.⁹ Ein *siebtens* und letztes Kennzeichen der Novelle ist, dass am Ende die Realität des Wunders noch einmal festgestellt wird, in *Riverside* symbolisch durch den „Glanz der Sichel“.

Der geschichtliche Wert der neutestamentlichen Novellen hängt von der Art ihrer Entstehung ab. Einige sind Erweiterungen urchristlicher Predigten mit geschichtlicher Relevanz,¹⁰ andere sind Übertragungen außerchristlicher Wunderberichte auf Jesu Wirken, denen jeder historische Kern fehlt und die deshalb auf die Aussagekraft ihrer Bilder zurückverwiesen sind. Neben der „Hochzeit zu Kanaan“¹¹ nennt Dibelius hier den „Dämonischen und die Schweine“¹² aus dem Markusevangelium.

Diese letztgenannte Perikope erinnert in vielerlei Hinsicht an *Riverside*. Die Krankengeschichte des „Legion“ – wie sich der Besessene von Gerasa selbst nennt – erinnert an jene des Diastasimos. Wie Diastasimos hat Legion seine „Wohnung in Grabhöhlen“. Man hatte ihn aus der Gemeinschaft dorthin ausgewiesen, da ihn „niemand mehr bändigen konnte“. „Tag und Nacht“ verbrachte er in der Wildnis und „schlug sich mit Steinen“. Er erlebt die selbe Einsamkeit wie Diastasimos. Wie dieser leidet auch Legion unter seiner inneren Zerrissenheit: Er „läuft Jesus entgegen“ und fleht ihn doch gleichzeitig an, von ihm wegzugehen, um ihn „nicht zu quälen“.

⁹ S. 43-55.

¹⁰ Dazu zählt Dibelius: aus Markus: Der Aussätzige, Mk 1,40-45; Der Seesturm, Mk 4,35-41; Die Tochter des Jairus und die Blutflüssige, Mk 5,21-43; Die Speisung der Fünftausend, Mk 6,35-44; Das Seewandeln, Mk 6,45-52; Der Taubstumme, Mk 7,32-37; Der Blinde von Bethsaida, Mk 8,22-26; Der epileptische Knabe, Mk 9, 14-29; aus Johannes: Der Sohn des königlichen Beamten, Joh 4,46ff; Der Lahme am Teich Bethzatha, Joh 5,1ff; Der Blindgeborene, Joh 9,1ff; Die Erweckung des Lazarus, Joh 11,1ff; aus Lukas: Die Erweckung des Jünglings zu Naim, Lk 7,11f.

¹¹ Joh 2,1ff.

¹² Mk 5,1-20. Aus: Nestle-Aland, Das Neue Testament, Griechisch und Deutsch, Deutsche Texte: Revidierte Fassung der Lutherbibel von 1984, Deutsche Bibelgesellschaft, Stuttgart 1989: Da Patrick Roth evangelisch ist, beziehe ich mich im folgenden auf die Lutherübersetzung.

Jesus fragt auch ihn nicht nach einer Schuld,¹³ sondern nach seinem Namen; in *Riverside* spricht Jesus den Diastasimos so oft wie kein anderer mit seinem Eigennamen an.¹⁴ Beide heißen so, wie sie *sind*. Legion kann nicht mit sich selbst zurechtkommen, denn er ist „viele“, in ihm kämpft ein ganzes Heer: eine mehrfache Steigerung zu dem „anderen“ des Diastasimos.

Auch das Zeichen des „Wassers“ spielt in beiden Erzählungen eine ähnliche Rolle: Wie im Wassertrog in Diastasimos' Höhle so beseitigt das Wasser des Sees im Evangelium den letzten Zweifel an der Heilung des Kranken, es lässt die Dämonen als Schweine „ersaufen“.

In beiden Erzählungen verwundert, warum Legion und Diastasimos wissen, was Jesus von anderen Mensch unterscheidet. Es klingt unwahrscheinlich, dass jemand bei ihnen in der Höhle war, um ihnen von Jesus zu erzählen. Auf alle Fälle scheint es aber unmöglich, dass sie ihn inmitten der Jünger sofort erkennen; dennoch identifizieren ihn beide spontan als den „Sohn Gottes“, ohne dass er ihnen als solcher vorgestellt worden wäre.

Abgesehen von der Ähnlichkeit der Lebensumstände und Geschichte der Kranken in Evangelium und Novelle fallen lexikalische Parallelen auf. Ein Beispiel dazu: Wie Legion „Jesus von ferne sieht“ (V. 6), so auch Diastasimos „von fern, und doch: nah genug“,¹⁵ um ihn zu erkennen.

Wie Patrick Roth so verzichtet auch Markus auf Szenen- und Perspektivenwechsel, um die Aufmerksamkeit des Lesers ganz an die Begegnung zwischen dem Kranken und Jesus zu binden. Zudem verbindet die beiden Texte die „Uferseite“. Sehr viele der von Dibelius als „Novellen“ bezeichneten Wundererzählungen spielen am See Genezareth, wo Jesus eine Zeit lang mit seinen Jüngern von einem Ufer zum anderen fährt, um dort Kranke zu treffen. Das ist der Grund dafür, warum viele dieser Perikopen in der deutschen Fassung mit „am anderen Ufer“ beginnen. Im englischen Text, den der Wahlamerikaner Patrick Roth sicher kennt, sind diese Stellen wiedergegeben mit: „unto the other side of the sea.“¹⁶ Gerasa, Ort der Heilung des Besessenen, befindet sich nun östlich des Jordan, die Höhle des Diastasimos auf der westlichen, der *anderen Seite des Flusses*, irgendwo zwischen Jericho und Jerusalem. Kann dies nicht eine weitere, überlegenswerte Bedeutung des Titels *Riverside* sein?

¹³ Wie Aussatz galt Wahn als durch Schuld verursacht.

¹⁴ Der Name ist Ausdruck der Personalität eines Menschen, eine Art Zusammenfassung seiner ganzen Geschichte: Er steht für alle Hoffnungen und Träume eines Menschen, aber auch für die Enttäuschungen und Ängste in seinem Leben.

¹⁵ S. 70.

¹⁶ Vgl. dazu Mk 5,1-20, in: Das Neue Testament, Deutsch-Französisch-Englisch, Internationaler Gideonbund, 1956.

Besonders auffällig gleichen sich zudem die Sprachstile in der Lutherübersetzung und in *Riverside*: Die Sprache von *Riverside* war einer der häufigsten Aspekte, die Patrick Roths Kritiker in ihren Kommentaren erwähnten, als sie anlässlich der Verleihung des Rauriser Literaturpreises an den Autor im Jahr 1992 *Riverside* analysierten. Die eigenwillige Syntax – einfache Sätze neben komplexeren, aber konjunktionsarmen Satzgefügen –, Inversionen, Abkürzungen und neue Wortbildungen geben der Sprache in den Monolog- und Dialogszenen ihren Charakter: eine Mischung aus Klang und Rhythmus mit archaischem Unterton. Die DAS¹⁷ bezeichnet Patrick Roths Sprache als „widerborstig, maniert und fremd wirkend“. Die FAZ¹⁸ steigert diese Sprachkritik: Die „angestregte Künstlichkeit der Sprache“ trage bei zum Misslingen des Werkes. Der Kritiker vermutet, dass sich Patrick Roth um einen „naiv-epischen“ Ton bemühte. Damit wollte er – laut FAZ – den Leser darauf aufmerksam machen, dass es in *Riverside* um einen Inhalt von besonderer Qualität gehe, dem zentralen des christlichen Glaubens. Als „unecht“ und „erzwungen“ kritisiert er den reichlichen Gebrauch der Konjunktionen „und“ sowie „aber“.

An dieser Stelle möchte ich daher wieder auf die neutestamentliche Erzählung des „Besessenen von Gerasa“ verweisen: In der von mir gewählten Lutherübersetzung findet man in dieser Perikope allein an Satzanfängen zweimal ein „aber“, dreimal ein „denn“ und neunzehnmal (!) ein „und“.

2. „*Riverside*“ als theologisches Thema

Simon, der „Gott hat gehört“ und Thomas, der „Zwilling“, der auch der „Ungläubige“ genannt wird, weil er die Auferstehung Jesu erst glaubte, als er dessen Wundmahle sah und berührte, entsenden Andreas und Tabaeas zu Diastasimos.

Thomas gibt ihnen „im Namen ihres Herrn den ‚Auftrag‘, Diastasimos über dessen Begegnung mit Jesus zu befragen, damit sie ‚festhalten für andere‘“¹⁹, wie Tabaeas freimütig bekennt. Das Wörtchen „bekehren“ und die „Tintenstriche am Papier“, über die Diastasimos diesen Thomas kennenlernt, bringen den Kranken in Rage. Hier finden wir eine der aussagekräftigsten Stellen in *Riverside*, wenn es um die Kritik an fixiertem Wort und dogmatischer Lehre geht, insofern sie über der Not des Menschen stehen. Diastasimos weiß aus eigener Erfahrung, wie wenig Trost in einer „Buchstabenreligion“ liegt und ist daher nicht bereit, an die „Seite“ eines Thomas, eines „Schreibers“ zu gehen, der seine

¹⁷ Barbara-M. Müller-Vahl, Der letzte Zeuge Jesu oder Folgen einer flüchtigen Begegnung, in: DAS, 3. 4. 1992.

¹⁸ Jürgen Jacobs, Heilig, heilig, heilig, in: FAZ, 3. 12. 1992.

¹⁹ S. 18-20.

„Predigt nicht im eigen Fleisch und Blut geschrieben findet“. Der Kranke verlangt, den „Menschen zu lesen“, anstatt des Wortes; nur so, meint er, könne man Menschen für den lebendigen Gott sammeln.²⁰

Der durch den Eifer von Glaubenstreuen zum Leben in der Höhle verbannte Diastasimos „dachte sich“, dass Menschen wie Thomas Beweise brauchten, wörtlich fixierte Zeugnisse „aufzuschreiben“ suchten, die wiedergeben, was ihr „Herr gesagt und wem ers gesagt“, „Worte zu sammeln“, weil „noch viel fehlt“ und man sicher war, Diastasimos „hätte etwas“. Sie sollten „holen“, damit man etwas Griffiges in der Hand hätte, um andere bekehren zu können.²¹ Plötzlich steht Diastasimos als Zeitzeuge im Mittelpunkt des Interesses der wichtigsten Männer, nachdem sich ihm jahrelang niemand wegen seines Aussatzes genähert hatte, außer vielleicht ein paar mitleidige Geschöpfe, die ihm zu essen brachten.

Neben Thomas und Simon Petrus werden Jakobus, der Bruder des Herrn und Johannes als normative Autoritäten genannt.²² Wer sich auf sie berufen kann, geht sicher, der Lehre Jesu zu folgen. Es besteht bereits ein Konzept, nach dem bekehrt werden kann,²³ ein sicheres System, an dem sich jeder Gläubige beruhigt orientieren kann, ohne sich selbst existentiell mit der Sache Jesu auseinandersetzen zu müssen.

So können Andreas und Tabeas, die Jesus nie selbst gesehen haben, am Wissen ihrer Oberen teilhaben und behaupten, von dem zu zeugen, der Gott seinen Vater genannt und „gemäß diesem in Seinem Namen geheilt“ hat.²⁴ Diastasimos nagelt die beiden an ihrem Bekenntnis fest, fordert eine persönliche Stellungnahme von ihnen, nicht eine angelernte. Er selbst hat Jesus erfahren als Handelnden, der ihn zunächst wortlos an seinem Aussatz berührte, bevor er noch ein Wort vom Vater sprach.²⁵

Nun will Diastasimos von den beiden Brüdern wissen, ob es *dieser* Jesus ist, den sie zu bezeugen glauben, ob sie so von Gott sprechen, wie Jesus es getan hat,²⁶ und meint damit in erster Linie, ob auch sie ihn – den Aussätzigen, den zu berühren die Gesetze verbieten – so furchtlos an seiner wunden Stelle anfassen, wie es dieser Jesus getan hat. An dieser Geste will Diastasimos erkennen, ob sich durch Jesus und sein Geschick an der Gesetzesreligion Entscheidendes geändert hat. Darauf, dass mit Jesus ein neues Reich angebrochen ist, wo auch er wieder Platz findet, hofft Diastasimos seit Jesu Besuch bei ihm in der Höhle.

²⁰ S. 21.

²¹ S. 21.

²² S. 60.

²³ S. 21.

²⁴ S. 60.

²⁵ S. 49-52.

²⁶ S. 61.

Doch Andreas und Tabeas verstehen nicht, worauf Diastasimos „hinaus will“. So *bittet* sie der Kranke zum ersten Mal um ein Zeugnis, das ihm zeigt, dass dieser Jesus „in-ihnen-lebt“, wie sie es behaupten: Er zitiert darin ihre schulmeisterlichen Predigten und bezeichnet diese im gleichen Atemzug als „Quaseln“. ²⁷

Er, der Aussätzige ist es, der sie, die die Lehre haben, an die sehr wichtige Botschaft Jesu erinnert, dass nämlich jenen, „die an ihn glauben, die Macht zu heilen gegeben ist“. Diastasimos hat erfasst, dass Christsein bedeutet, Menschlichkeit nicht nur zu reden, sondern v.a. zu tun. Andreas und Tabeas fällt in ihrer Selbstsicherheit aber gar nicht auf, wie nah Diastasimos am Geheimnis dieses Jesus und wie weit sie selbst davon entfernt sind. Sie, die Gläubigen, haben es nicht nötig, sich vom ungläubigen, sündhaften Alten, dem selbst Jesus nicht helfen konnte, irgend etwas über die Wahrheit des Glaubens sagen zu lassen: „Er wisse nicht, wovon er spreche“²⁸, er „versündige sich“.²⁹

Diastasimos merkt, dass er von ihnen nicht ernst genommen wird und dass das Licht, das Jesus in seiner inneren Leere mit der fast unmerklichen Berührung angezündet hat, durch die Reden seiner Jünger wieder zu ersticken droht. Verzweifelt wehrt er sich gegen ihr lehrmeisterliches Geschwätz von einem Gott, der sich in keiner Weise von dem unterscheidet, mit dem er vor Jahren abgeschlossen hat, der Menschen mit „Hiobshaut“ fordert, die die Mehrzahl der Menschen nicht hat.³⁰

Jesus hat vermocht, ihm die Hoffnung auf einen anderen Gott wiederzugeben, der Diastasimos Krankheit nicht will, nicht als Strafe und nicht als Prüfung. Er hat ihn aus seinem „Steinhaufen geholt“, dem Höhlengefängnis, das er sich selbst gesucht hatte. Sie, die sich wissend über Diastasimos erheben, „mauern die Strafe wieder ein“, weil sie „ohnmächtig im Herzen sind“, stoßen ihn zurück ins Getto und „häufen Steine an in ihm und außer ihm“: In ohnmächtiger Wut nennt er sie Gottes „göttliche Schwächlinge“.³¹ Damit nicht genug. Als „Beruhiger und Schmeichler“³² die keine Verantwortung übernehmen, die Herausforderung der Bindung an einen Schwerkranken nicht eingehen wollen, machen sie sich so bald wie möglich wieder auf den Heimweg. Eine einzige Nacht mit einem, der am Rand der Gesellschaft steht, ist ihnen schon zuviel. Treffend

²⁷ S. 61.

²⁸ S. 60.

²⁹ S. 61.

³⁰ S. 35.

³¹ S. 62.

³² S. 63.

meint Diastasimos: „Besser im Dunkel getappt“, denn sie gehen „in die Nacht“, als mit „einem Aussätzigen Bett und Höhle (d.i. sein Leben) geteilt“.³³

Andreas und Tabeas begreifen immer noch nicht Diastasimos wesentlichen Vorwurf, der ihr kleinkariertes Gottesbild betrifft und nicht ihre Unfähigkeit, ihn zu heilen, wie sie ihn interpretieren. Beschwichtigend versprechen sie ihm, an ihrer Stelle „Petrus“ zu schicken, offensichtlich ein Experte in Sachen „Krankheit und Heilung“, denn bei Diastasimos handelt es sich um einen schweren Fall, über den auf höchster Ebene geurteilt werden muss. Doch vom ersten Bischof von Rom und Begründer des Petrusamts hält Diastasimos überhaupt nichts, denn wer kann „Petrus schon sein“, wenn er nicht einmal „hier ist“?³⁴ Entscheidend für den Hilfsbedürftigen sind nicht Name oder Amtsauctorität eines Menschen, sondern sein „Hiersein“. Wie will auch jemand, der den steilen, schweißtreibenden Weg zum Aussätzigen nicht selbst zu gehen bereit ist, sondern seine Schreiber schickt, um Neuigkeiten zu sammeln, einem Kranken glaubwürdig machen können, in ihm lebe Jesus fort? Dieser hat sich einst mühsam zu Diastasimos heraufgekämpft und ihm erschöpft versichert, er habe um Diastasimos' Ungläubigkeit gewusst und sei trotzdem gekommen, ohne einen bestimmten Zweck für sich zu verfolgen. Intuitiv sträubt sich Diastasimos, der Jesus nur einmal, ganz kurz in „Fleisch und Blut“ begegnet ist, gegen die Art, wie „historisch“ Thomas mit Jesus umgeht, mit dem er so viel Zeit verbracht hat.

Den Brüdern bleibt die Kritik des Kranken nicht unbemerkt und so berufen sie sich entschuldigend auf ihre Unerfahrenheit, schließlich sind sie noch jung und haben ihren Herrn nicht mehr selbst gekannt. Doch Diastasimos lässt diesen Einwand nicht gelten: „Von Jahr zu Jahr“ wird die „Unerfahrenheit größer werden“, und es ist offen, was dann „vom Zeugnis übrig bleibt“.³⁵ Eine ernst zu nehmende Frage an die Apostel und ihre Gesandten, die sich bemühen, alles rund um die Erscheinung „Jesus“ zu sammeln, damit es als schriftlich fixierte Offenbarung und kirchliches Zeugnis über Generationen hinweg authentisch tradiert werden kann.

Jesus hat nicht durch eine Reihe neuer und besserer Gesetze die Menschen fasziniert und durch schlagende politische Thesen die Mächtigen der römischen Regierung und des jüdischen hohen Rates beunruhigt. Es war sein bedingungsloses Engagement für die Freiheit der Menschen und die Botschaft der bedingungslosen Liebe Gottes zu jedem einzelnen von ihnen, die die Ungerechtig-

³³ S. 63-64.

³⁴ S. 63.

³⁵ S. 63.

keiten und Unmenschlichkeiten der von Menschen gesetzten Institutionen entlarvt und ihn schließlich sein Leben gekostet haben.

Patrick Roth wählt zwei Apostel, Thomas und Simon (Petrus), um das Scheitern einer fleischlosen Verkündigung aufzuzeigen. Er kritisiert das Amt nicht in kämpferischen Parolen, sondern mit der tragischen Gestalt des Diastasimos. Gerade deshalb wird seine Kritik betroffen machen.

PRIMO LEVIS BIBELPARODIEN

SYLVIA TSCHÖRNER

Das Werk des italienisch-jüdischen Chemiker-Literaten und Auschwitz-Überlebenden Primo Levi zerfällt thematisch in drei Teile: Schriften, die sich mit dem Holocaust beschäftigen, phantastische Geschichten bzw. Kurzdramen und Literatur über eine bestimmte Form von lösungsorientierter Arbeit. Die Bibelparodien aus dem Erzählband *Storie naturali* [dt. *Der Freund des Menschen*, München: Hanser, 1995] auf die hier eingegangen werden soll, gehören zur zweiten Gruppe von Werken. Ausgehend von zwei paradigmatisch behandelten Bibelparodien möchte ich im Folgenden Levis besondere Handhabung des Spiels mit Textvorlagen beleuchten.

In dem satirisch-parodistischen Einakter „Il sesto giorno“ [dt. Der sechste Tag] (*Storie*, S. 199-224) geht es um die Erschaffung des Menschen,¹ die vom Planungsstab bzw. dem Vorstand eines industriellen Unternehmens wie die Entwicklung eines technischen Produktes behandelt wird. Das Kurzdrama² mischt biblische, parsische und evolutionäre Vorstellungen vom Schöpfungsgeschehen.

Der Vorstandsvorsitzende erscheint selbst nicht auf der – natürlich leeren – Bühne, sondern teilt sich der Versammlung über einen Gesandten mit, wie der biblische Gott durch Engel bzw. die Götter in Barockopern durch Boten. Seinen Wünschen gemäß soll das zu entwickelnde „Tier“ ein „Herrscher“, „einer, der Gutes und Böses erkennt“, „geschaffen nach dem Abbild seines Schöpfers und ihm ähnlich“ (*Storie*, S. 207) sein.³ Von diesem Vorsitzenden wird immer im Plural gesprochen, was als Hinweis auf die Trinität gedeutet werden könnte. Vorbildhaft hierfür war sicher auch die unpersönliche Art, in der verschiedent-

¹ Um dieses Thema geht es auch in den Kurzgeschichten „L'ordine a buon mercato“ [dt. Billige Ordnung] (*Storie*, S. 77-90) und der Fortsetzung „Alcune applicazioni del Mimete“ [dt. Einige Anwendungen des Mimeten] (*Storie*, S. 99-110). Mit dem Thema der Beseelung beschäftigt sich „Procacciatori d'affari“ [dt. Geschäftsvermittler] (*Vizio*, S. 69-89).

² „Il sesto giorno“ und „Procacciatori d'affari“ wurden unter der Regie von Massimo Scaglione Ende 1976 verfilmt und am 20. bzw. 27. Jänner 1978 vom 2. Kanal der RAI ausgestrahlt, (Poli; Calcagno 1992, S. 114) wobei jedesmal eine Einführung des Autors, die offensichtlich für notwendig erachtet wurde, vorausging. Im Zusammenhang mit einem *Simposio europeo per una nuova dimensione culturale del turismo nell'area mediterranea* vom 2. bis 4. 6. 1995 in Lipari, wurde „Il sesto giorno“ aufgeführt. Die Schauspieler rezitierten simultan auf drei Bühnen auf drei verschiedenen Inseln (Lipari, Vulcano und Salina). Das Stück wurde mittels riesigen Fernsehschirmen übertragen, (<http://sia.telecomitalia.interbusiness.it/cultura/TEATRO/tsesto.htm>) eine Aufführungspraxis, wie sie von den Futuristen propagiert wurde.

³ Alle Übersetzungen stammen von der Verfasserin dieses Beitrags.

lich in Dante Alighieris *Divina Commedia* von der Gottheit gesprochen wird, z. B.: „Man will es so an jenem Orte, wo man vermag das, was man will [...]“ („Inferno“, V. 23-24). Er ist nicht allwissend, denn er muss informiert werden: „wenn es vielleicht irgend jemand denen dort berichten würde...“ (*Storie*, S. 212) Seine Entscheidungen trifft er offenbar häufig auf Grund irgendwelcher Launen, wie die Klage des *psychologischen Ratgebers* vermuten lässt. (z. B. *Storie*, S. 213)⁴ Ohne die wohl überlegten Pläne und demokratisch gefassten Entschlüsse der Planungsingenieure zu konsultieren, lässt der Vorstandsvorsitzende am Ende des Stücks das Produkt Mensch in Serie gehen, was der Projektleiter Arimane durch einen Sendboten mitgeteilt bekommt und der empörten Versammlung mitteilen muss:

Wieder einmal wollten sie uns zeigen, dass wir nicht vonnöten sind, dass sie allein zu-rechtkommen, dass sie weder Anatomen noch Psychologen, noch Ökonomen brauchen. Sie vermögen das, was sie wollen [vgl. das erwähnte Dante-Zitat].

[...] Sie haben den Schlamm nach jener Gestalt geformt, die ihnen am besten erschien. Anscheinend handelt es sich um ein aufrecht gehendes Tier, fast unbehaart, wehrlos, das dem anwesenden Boten ähnlich wie ein Affe oder ein Bär vorkam: ein Tier ohne Flügel und Federn, das infolgedessen als Säugetier gelten kann. Außerdem ist das Weibchen des Menschen offenbar aus einer seiner Rippen erschaffen worden... (Stimmen, Fragen) ...aus einer seiner Rippen, ja, nach einem Verfahren, das mir nicht ganz verständlich ist, das ich nicht zögern würde, als heterodox zu bezeichnen, und von dem ich nicht weiß, ob es bei künftigen Generationen beibehalten werden soll.

Dieser Kreatur haben sie, ich weiß nicht was für einen Atem eingeflößt, und sie begann, sich zu bewegen. So ist der Mensch entstanden, meine Herren, weit entfernt von unserem Versammlungsort (*Storie*, S. 223).

Damit hat die Gottheit die Weichen gestellt, der geschaffene Mensch ist kein Vogel – wie die Planungsingenieure beschlossen hatten – und wird infolgedessen auch in keinem Wolkenkuckucksheim leben,⁵ in dem es eine einheitliche Kultur, eine einzige Sprache, keine Grenzen und Grenzkriege, keine Transport- und Verkehrsprobleme und keinen Hunger gegeben hätte (*Storie*, S. 218-219).

Die Idee eines Wettstreits zwischen Gott und Satan, wie im Buch *Hiob* bzw. in Goethes *Faust*, klingt an, wenn Ressortleiter Arimane – wir werden die Spur noch verfolgen, die dieser Name legt – dafür plädiert, dass der geplante Mensch eine Schlange sein sollte, „das listigste von allen irdischen Geschöpfen“ [Genesis 3,1], dem ein Design „von außergewöhnlicher Einfachheit und Eleganz“

⁴ „[...] wieder einmal stören von außen kommende Faktoren (und das geschieht häufig) das, was eine nette kleine Arbeit werden hätte können“ [...] (*Storie*, S. 213).

⁵ Auf Aristophanes' *Ornithes* wird nicht direkt Bezug genommen.

zugrunde liegt, das „weiteren Verbesserungen“ unterzogen werden sollte (*Storie*, S. 216).

Arimane will den Menschen nicht nach dem Ebenbild Gottes, sondern nach seinem eigenen Bild als Schlange erschaffen, dem „Urbild des Tiers, das nichts Menschliches an sich hat“ (*Altrui*, S. 241), wie Levi an anderer Stelle bemerkt. Arimanes Lieblingsvorstellung gilt bezeichnenderweise „buntscheckigen Pythons“, die „nach einem ausgiebigen Mahl“ ineinander verschlungen unter den Wurzeln riesiger Urwaldbäume ruhen (*Storie*, S. 216), also nicht gerade „Staub fressen,“⁶ sondern lustvoll den Lastern der Maßlosigkeit und des Müßiggangs frönen. Die Schlange besäße in den Augen des bösen Geistes noch einen weiteren Vorzug: „Sie ist ein geschickter und sicherer Giftmörder: Es dürfte ihr nicht schwer fallen, auf der Basis unseres Abstimmungs-Ergebnisses, Herr der Welt zu werden; eventuell sogar, indem sie alles um sich herum auslöscht“ (*Storie*, S. 215, vgl. *Genesis* 3,1).

Ein weiteres parodistisches Moment kommt dadurch ins Spiel, dass Levi den beiden Hauptfiguren die Namen der wichtigsten Parsengötter Ormuz und Arimane gibt.⁷ Der Parsismus (bzw. Zarathustrismus), im 6. Jh. v. Chr. von Zarathustra (Zoroaster) begründet, war ursprünglich ein Eingottglauben mit starker Betonung der moralischen Pole von Gut und Böse, Wahrheit und Falschheit usw., zwischen denen sich auch der gute, allwissende, allmächtige Schöpfergott Ormuzd anfangs entscheiden musste. Er entwickelte sich im Laufe der Zeit zu einem Dualismus, der seine extremste Ausprägung im Manichäismus fand, einer im 3. Jh. von Manes gegründeten Sekte, die sich über alle Teile Asiens, Nordafrikas und bis nach Europa verbreitete, zeigt heute jedoch infolge der Berührung mit dem Islam wieder stark monotheistische Züge (Hardon 1967, S. 189-203).

Im Zarathustrismus werden die Schöpfung und das Böse in der Welt dadurch erklärt, dass Ormuzd die Einflussphären in Licht und Dunkelheit, die geistige und die materielle Welt trennt, um sich vor seinem Erzfeind zu schützen. (Har-

⁶ In „Bisogna di paura“ sagt Levi weiters: „Die Schlange kriecht auf ihrem Bauch, ist Staub, frißt Staub (*Genesis* 4,14), wie der Wurm, von dem sie eine vergrößerte Ausgabe ist, und der Wurm ist der Sohn der Fäulnis.“ (*Altrui*, S. 241) De facto bezieht er sich auf *Genesis* 3.14.

⁷ Ormuz auch: Ormazd, Ahura Mazda. Arimane auch Ahriman, Ahraman, Angra Manju, Anro Mainyus. Ein Anstoß für diese Namensgebung könnte, Wolfram Krömer zufolge, Leopardis Gedichtfragment „Ad Arimane“ gewesen sein, das vermutlich etwas Ähnliches wie Baudelaires „Les litanies de Satan“ (*Les Fleurs du Mal*, CXX) werden hätte sollen. „Ad Arimane“ besteht nur aus vier Versen, der Rest sind Notizen in Prosa: Arimane wird beschworen, für Naturkatastrophen, Krankheit, Alter, Tod, Schmerz und das Leiden an der Liebe u.s.w. verantwortlich gemacht. Im Übrigen weiß Leopardi nicht, ob dem bösen Geist gegenüber Lob oder Verwünschungen angebracht sind. Sich selbst sieht er als Arimanes Prediger und Apostel und wünscht sich zum Lohn das Schlimmste aller Übel, den Tod (Leopardi [1961], S. 444-445).

don 1967, S. 196) Da Primo Levi, angibt, dass das Vorhandensein des Bösen, für ihn die Existenz Gottes ausschließe,⁸ dürfte ihm die parsische Lösung des Problems reizvoll erschienen sein.

Ormuz und Arimane befinden sich in einem ewigen Widerstreit, bei dem letztendlich das Gute siegt. Ihre Konfrontation wird in „Der sechste Tag“ spielerisch nachvollzogen und gerät u. a. auch zu einer köstlichen Satire auf gesellschaftlich anerkannte Werte wie *positive thinking*, das in Entscheidungsgremien (wie in „Der sechste Tag“) dazu führen kann, dass das Wider einer Angelegenheit nicht mehr erwogen werden kann und darf, weil alle unter dem Zwang stehen, den Optimismus der anderen zu überbieten. Arimane, der mephistophelische Herr der Finsternis, ist der Inbegriff des selbstbewussten, erfolgreichen, fortschrittsorientierten, positiv denkenden Managers, der zu präsentieren, zu koordinieren und flexibel zu denken versteht. Der Lichtgott Ormuz dagegen ist ein schwerfälliger Pessimist, der die Arbeitsgemeinschaft durch berechnete, aber unbequeme Einwände nervt.

Der taktisch geschickte, scheinbar demokratisch vorgehende Arimane versteht es hervorragend, Ormuz mit ironischen Bemerkungen, etwa über dessen gescheitertes Experiment, reine Geistwesen zu erschaffen, vor den anderen lächerlich zu machen und auszuschalten. Mit diesen „Übertieren, ganz Vernunft und Ausgeglichenheit, vom Ei an vollgestopft mit Geometrie, Musik und Weisheit“, die jedoch den praktischen Anforderungen des Lebens nicht gewachsen sind, (*Storie*, S. 206) wird terminologisch auf Nietzsches „Übermensch“ aus *Also sprach Zarathustra* angespielt. Dieser ist jedoch eine dionysische Gestalt, der „erste Immoralist“⁹ und in bewussten Gegensatz zum historischem Vorbild geschaffen, wie Nietzsche in Briefen ausdrücklich sagt, also genau das Gegenteil von Levis *Superbestie*. Mehr als mit Nietzsches *Übermenschen* haben Ormuz' „Superbestie“ mit Platons „archontes“ aus dem 3. Buch der *Politeia* oder anständig-biedereren preußischen Staatsdienern gemein, Kreaturen von Hegels Weltgeist an der letzten Station seiner Wanderung von Süd-Ost nach Nord-West (Hegel *Vorlesungen über die Aesthetik* 1971, S. 433-481. Wyss 1985, S. 20-21. Bompiani, s.v. *Lezioni sull'estetica* di Hegel. Meyers s.v. *Zarathustra*, Parsismus).¹⁰

⁸ „C'è Auschwitz, quindi non può esserci Dio. Non trovo soluzione al dilemma. La cerco ma non la trovo.“ Poli Calcagno 1992, S. 282. Vgl. auch *Sommersi*, 63, S. 117-118. *Se questo*: Anhang, S. 353-354. Poli; Calcagno 1992, S. 274, 292.

⁹ Zarathustra schuf diesen verhängnisvollsten Irrthum, die Moral: folglich muß er auch der Erste sein, der ihn erkennt [...] Die Selbstüberwindung der Moral aus Wahrhaftigkeit, die Selbstüberwindung des Moralisten in seinen Gegensatz – in mich – das bedeutet in meinem Munde der Name Zarathustra. (Nietzsche [1927], S. XXVIII-XXIX).

¹⁰ Urszenario und erste Manifestation dieses Geistes sind bei Hegel die Lehre des Zarathustra,

Von Hegel in den Bereich primitiver Vielgötterei gerückt, stehen Ormuzd sechs bzw. sieben Geistwesen, Personifikationen seiner eigenen guten Eigenschaften¹¹ zur Seite, mit deren Hilfe er die Welt in Ordnung hält. (Hegel 1971, S. 437-438. Hardon 1967, S. 194. Meyers s.v. Zarathustra, Parsismus.) Levi macht aus ihnen die sechs Berater seiner Protagonisten, die Aspekte des Evolutionsgeschehens verkörpern (den Anatomen, Psychologen, Thermodynamiker, Chemiker, Techniker, Ökonomen und den neptunartigen *Ministro delle Acque*).

Wie die Darwinsche Evolution operieren sie mit Mutation und Selektion, haben sie unvorstellbar große Zeiträume zur Verfügung und müssen sie von einem Ist-Zustand aus agieren.

Darwin konnte noch nicht erklären, wieso es zu *Mutationen* kam,¹² weil die Wissenschaft seiner Zeit noch wenig über Vererbung und gar nichts vom Genom wusste, jenem System, das am Anfang allen Lebens steht und Informationen enthält. Mutationen verhalten sich wie Fehler, die sich in einen Text einschleichen, ihn verfälschen oder gar unverständlich machen. Meistens (in 10^8 zu 1 Fällen) führt dies zum Tod der mit dem Fehler behafteten Nachkommenschaft. Manchmal jedoch bewirkt ein solcher Fehler eine Veränderung des Organismus, die vorteilhaft für diesen ist, weil er damit in irgendeine Nische der belebten oder unbelebten Welt passt (Lorenz 1978, 1983, S. 46). Den infolge einer „unglücklichen“ Mutation von vornherein nicht lebensfähigen Organismen entsprechen in „Der sechste Tag“ die „zu kühnen Abweichungen“ (*Storie*,

deren hohen Grad an Abstraktion und Vergeistigung er ignoriert und durch abschätzige Einstufung als „unbewußte Symbolik“ in ihr blankes Gegenteil verkehrt: „Ormuz, wie sehr er auch König, großer Geist, Richter u.s.f. genannt wird, bleibt dennoch unabgetrennt von dem sinnlichen Daseyn als Licht und Lichter“ (Hegel 1971, S. 136). Unsympathisch musste Hegel natürlich auch der parsische Dualismus sein, weil er auf die letztendliche Auflösung des bösen Prinzips hinausläuft, statt dialektisch zu einer Synthese fortzuschreiten (Hegel 1971, S. 464). Im Übrigen bleibt unklar, warum Hegel den Zarathustrismus, der die Durchgängigkeit seines Systems durch seine unpassende Entstehung im Nord-Westen von Indien und zu einer Zeit (600 v. Chr.), wo Ägyptens Blüte schon wieder im Abklingen war, empfindlich stört, nicht überhaupt unter den Tisch fallen ließ, und der Verdacht liegt nahe, dass hier auf geistreiche Weise romantischen Bewunderern der persischen Religion der Todesstoß versetzt werden sollte, wie das im Falle Indiens im Hinblick auf *Rāmāyana*-Übersetzer Schlegel sicher der Fall war.

¹¹ Ormuz' gute Eigenschaften wären: gute Gesinnung, beste Wahrheit, begehrenswerte Herrschaft, Fügsamkeit, Gesundheit, Unsterblichkeit und (manchmal) Gehorsam.

¹² Darwin gibt zu, in Bezug auf Mutationsursachen im Dunkeln zu tappen, vermutet aber, dass „the most frequent cause of variability may be attributed to the male and female reproductive elements having been affected prior to the act of conception.“ Dies klingt prophetisch (und wird deshalb auch gerne zitiert), wird allerdings abgewertet durch das, was folgt, nämlich, dass er beobachtet habe, dass die Fortpflanzungsfähigkeit in Gefangenschaft oder durch ungünstige Zuchtbedingungen sehr leicht beeinträchtigt werde (Darwin 1959, S. 72). Unfruchtbarkeit aus psychischen Gründen hat aber nichts mit Mutationen zu tun (Murken; Cleve 1988, S. 22-23).

S. 207), „zu verwegenen Neuerungen an bereits im Einsatz befindlichen Modellen“ (*Storie*, S. 207), die „zahllosen Projekte, die sich auf meinem [des Anatomen] Schreibtisch türmen (um nicht von denen zu reden, die nur für den Papierkorb taugen“) (*Storie*, S. 207) und die „Exemplare, die der Prüfung nicht standhalten“ (*Storie*, S. 204).

Auf die die Populationsdichte steuernde Rolle der *Selektion*, die bei primitiven Tieren den größten Teil der Nachkommenschaft zum Tod verurteilt, wird in „Der sechste Tag“ hingewiesen, wenn es von den Vogeljungen heißt: „Die am besten angepassten werden durchkommen“ (*Storie*, S. 219).

Auf die *Dauer* der Evolution wird angespielt, wenn ein neues *Projekt* des Psychologen mit dem Argument abgelehnt wird:

Es fehlt uns einfach die Zeit, ein neues Tiermodell zu studieren, in Produktion gehen zu lassen, zu entwickeln und zu prüfen, und Sie müssten der Erste sein, der uns das sagt: Sagen Sie mir, ist nicht gerade, was die Ihnen so am Herzen liegenden Hymenopteren angeht, zwischen dem Prototyp und ihrem heutigen Erscheinungsbild *eine acht- oder neunstellige Zahl von Jahren vergangen?* (*Storie*, S. 217. Meine Hervorhebung).

Aus demselben Grund verspricht der Wassertechniker:

[...] *im Lauf von einigen tausend Generationen* könnten wir über irgendein dem Holz, Hanf oder Kork ähnliches Material in ausreichender Menge verfügen [...] *wobei wir selbstverständlich die Grenzen respektieren müssen, die die Vernunft und die gegenwärtige Technik uns setzt* (*Storie*, S. 210. Meine Hervorhebungen).

Der zweite Teil des Satzes spielt auf das Problem der Evolution an, nur vom Status Quo weitergehen zu können, denn: „Es wäre unlogisch vom Nullpunkt auszugehen und die gute Arbeit fahren zu lassen, die bisher geleistet wurde“ (*Storie*, S. 207). Das führt dazu, dass Organe unter Umständen um- oder neugebildet werden, eine neue Funktion erhalten oder mangels Bedarfs verkümmern oder dass bedrohte Populationen kuriose „Lösungen“ finden, wie z. B. die Rückkehr gewisser Säuger (Delphine, Wale, Seekühe) ins Wasser, und dass sie dann in der neuen Umgebung anatomische Merkmale mit sich schleppen, die eigentlich unökonomisch sind, wie die Lungenatmung. Dies dürfte der Psychologe meinen, wenn er von den „Handicaps der Robben“ spricht (*Storie*, S. 210-211). Oft steuert die Evolution auch geradewegs in Sackgassen, wie im Fall der „Saurier, die doch auf dem Papier so vielversprechend aussahen und im Grund auch nicht gewaltig von den traditionellen Schemata abweichen“ (*Storie*, S. 208). Das eine wie das andere wird von Biologen heute als Argument dafür angeführt, dass Evolution nicht zielgerichtet wirke.

Bei Darwin operiert die Evolution mit *hasard* und *nécessité*, wenn auch heute viele Wissenschaftler der Ansicht sind, dass sie das vielleicht nicht so rigoros tut, wie noch Jacques Monod (1970) meinte, und dass Mutationen nicht rein zufällig auftreten, sondern dass auf allen Ebenen eine Tendenz besteht, dass gewisse Prozesse mit größerer Wahrscheinlichkeit stattfinden als andere (Monod 1970. Riedl 1976. Hays 1972, S. 264-265). Das teleologische Moment in Levis Einakter hat jedenfalls nichts mit der „reinen Lehre“ Darwins zu tun, die keine Aussagen zu metaphysischen Problemen enthält, sondern ist eine Folge der Allegorisierung der Evolution: Produktentwickler *wollen* naturgemäß etwas schaffen.

In diesem Zusammenhang erwähnt werden muss der Schriftsteller Antonio Fogazzaro (*Il Santo*), der zwischen 1891 und 1898 einen philosophisch-theologischen Evolutionismus entwickelte, in dem Darwin nur mehr eine marginale Rolle spielt.¹³ Er verwandelt die *Teleonomie*, d. h. jene Entwicklung auf einen Ist-Zustand (z. B. zweckmäßige Strukturen), die rückblickend den Eindruck erweckt, die Evolution hätte dieses Ziel von vornherein angepeilt (Vollmer 1994, S. 18), in *Teleologie* (eine gerichtete Entwicklung), entwirft also eine ähnliche Theorie wie Teilhard de Chardin in den 40er Jahren des 20. Jahrhunderts. Die Rolle der Selektion wird herabgespielt. Dafür erfindet Fogazzaro „eine okkulte Macht“, „eine unbekanntere innere Macht“, „eine Kraft in den Organismen selbst“. Diese (frühere) italienische Version von Bergsons *élan vital* (1908) ist verantwortlich für die immer noch unerklärlichen Mutationen, in denen er „Pläne“ und „Projekte“ Gottes erkennt (Fogazzaro 1977, S. 96-101. Rossi in *Scienza e letteratura*, S. 249-260).

Sehen wir uns vor diesem Hintergrund die Terminologie an, die Levi für die Mutationen in seinem Text verwendet: „Projekte“ (*Storie*, S. 204, S. 205, S. 218), „Verbesserungen“ (*Storie*, S. 215), „Veränderungen“ (*Storie*, S. 215) und „Korrekturen“ (*Storie*, S. 221).¹⁴ In der Einleitung zum Kapitel über Darwin in Levis *Antologia personale* finden wir auch den „großen Plan“, der sich sowohl teleologisch als auch teleonomisch interpretieren lässt. In geradezu rührender Weise kehrt Levi dort alles heraus, was für Darwin spricht,¹⁵ um letzten

¹³ In *Ascensioni umane: teoria dell'evoluzione e filosofia cristiana [Der Aufstieg des Menschen: Theorie der Evolution und christliche Philosophie]* wirft er Darwin vor allem seine positivistische Arbeitsweise vor (Fogazzaro 1977, S. 131).

¹⁴ Beispiele für solche „Projekte“, die im Laufe der Stammesgeschichte „verwirklicht wurden“, sind „die Entwicklung des Flugs mittels Flügelschlag (la messa a punto del volo battente)“ (*Storie*, S. 203), das „Projekt Mensch“ (*Storie*, S. 205), „Mauser“ und „die Einführung des Chitin als Herstellungsmaterial“ bei den Arthropoden (*Storie*, 209), „die Einführung des Geschlechtsunterschieds“ (*Storie*, S. 219) etc.

¹⁵ Darwin hatte viele Feinde: Einige hat er noch immer. Sie waren Verteidiger der Religion und griffen ihn an, weil sie in ihm einen Zerstörer von Dogmen sahen. Ihre Kurzsichtigkeit ist un-

Endes – aus katholischer Perspektive – selbst als Ketzler zu enden, der Darwins „bescheidene Freude“ über die „geheimnisvolle Übereinstimmung zwischen dem eigenen Verstand und dem Universum“ teilt. Dies klingt nämlich verdächtig nach evolutionärer Erkenntnistheorie,¹⁶ die (von Darwin in *The Descent of Man* nur andeutungsweise vorweggenommen) von der Kirche abgelehnt wird, während die Enzyklika *humani generis* den Darwinismus anerkennt.

Die Vorstellung vom Menschen als einem Wesen, das allen vier Hartmannschen Schichten (bzw. Dantes *regni della natura*) angehört und im Laufe der Phylogenese Leben, Psyche und Geist erworben hat, liegt in „der sechste Tag“ der folgenden Verbal-Attacke Arimanes gegen den Psychologen zugrunde:

[...] vor ihrer Anstellung haben ihre Kollegen ohne große Ansprüche z. B. wunderbare Hohltiere¹⁷, hergestellt, die auch heute noch bestens funktionieren, nie kaputt gehen, sich massenhaft und ohne Geschichten zu machen vermehren, und ein Spottgeld kosten [...] alles, was aus der Fabrik ging, funktionierte ohne die Komplikationen von Euch Modernisten. Jetzt braucht man, bevor man ein Projekt in Serie gehen lässt, die Unterschrift des Psychologen, des Neurologen, des Histologen, das Prüfungszertifikat und das Placet des Ästhetik-Komitees¹⁸ in dreifacher Ausfertigung, und was zum Teufel noch alles. Und ich höre, dass das noch immer nicht reicht und dass demnächst die Einstellung eines Oberaufsehers für geistige Angelegenheiten bevorsteht [...] (*Storie*, S. 217).

glaublich: Aus dem Werk von Darwin, ebenso wie aus der Art, wie er lebte, spricht eine tiefe und ernsthafte Religiosität, die bescheidene Freude des Menschen, der sich an der geheimnisvollen Übereinstimmung zwischen dem eigenen Verstand und dem Universum erfreut, und der im Universum einen großen Plan erkennt“ (*Ricerca*, S. 23).

¹⁶ Konrad Lorenz erweiterte die Hartmann'sche Lehre von den Schichten des realen Seins und den ihnen entsprechenden Seinskategorien um einen evolutionären Aspekt: „Die Schichtenfolge der großen Hartmannschen Seinskategorien stimmt schlicht und einfach mit der Reihenfolge ihrer erdgeschichtlichen Entstehung überein. Anorganisches war auf Erden sehr lange vor dem Organischen vorhanden, und im Verlauf der Stammesgeschichte tauchten erst spät Zentralnervensysteme auf, denen man ein subjektives Erleben, eine ‚Seele‘ zuschreiben möchte. Das Geistige schließlich ist erst in der allerjüngsten Phase der Schöpfung auf den Plan getreten“ (Lorenz 1973, S. 59). Vertreter der Idee einer Evolution der Erkenntnisfähigkeit kommen aus so verschiedenen Wissensgebieten wie Biologie (Bertalanffy, Mohr, Rensch, Monod, Lorenz, Riedl, Wuketits), Psychologie (Campbell, Piaget, Furth), Philosophie (Popper, Stegmüller), Anthropologie (Lévi-Strauss) und Sprachwissenschaft (Chomsky).

¹⁷ Hohltiere sind z. B. Rippenquallen, Korallen-Polypen, Medusen.

¹⁸ Hinweis auf einen Aspekt der sexuellen Auslese, auf den bereits Darwin verwiesen hatte: „I can see no good reason to doubt that female birds, by selecting, during thousands of generations, the most melodious or beautiful males, according to their standard of beauty, might produce a marked effect“ (Darwin 1968, S. 137). Die Stelle findet sich übrigens in dem Textauszug, den Levi in seine *Antologia* aufnahm.

Zurück zur Bibel, und zwar zum Sintflutbericht, der in „*Quaestio de Centauris*“ (*Storie*, S. 165) parodiert wird. In dieser ganz entzückenden Geschichte über einen Jugendfreund des Erzählers, einen Kentauren, kommt auch allerlei Wissenswertes über dieses Volk zur Sprache, so z. B. seine Ursprungsmythen.

Es ist bemerkenswert, dass auch diese ihre Überlieferungen mit einem erzgescheiten Menschen anfangen, einem Noe, einem Erfinder und Retter, der bei ihnen den Namen Cutnofeset trägt. Es gab jedoch keine Kentauren in der Arche des Cutnofeset: Und es waren dort im Übrigen auch keine „sieben Paare von jeder Gattung von reinen und ein Paar von jeder Gattung von unreinen Tieren“ (*Storie*, S. 168).

Wie Noes Sohn im Alten Testament heißt der Stammvater der Kentauren Cham (*Storie*, S. 169). In *Quaestio de Centauris* wird die Geschichte von Noes Trunkenheit nicht erwähnt. Chams Verworfenheit äußert sich ausschließlich in „zügellosen Liebschaften“ mit thessalischen Stuten, die in der Folge Kentauren gebären. Aber zurück zum Sintflutbericht:

Die kentaaurische Überlieferung ist rationaler als die biblische und berichtet, dass nur die *Archetypen* gerettet wurden, die *Schlüssel-Species*: der Mensch, aber nicht der Affe; das Pferd, aber nicht der Esel oder der Onager; der Hahn und der Rabe, aber nicht der Geier und auch nicht der Wiedehopf oder der Gerfalke (*Storie*, S. 168. Meine Hervorhebung).

Wie man sieht, sind die Archetypen, die der kentaaurische Noe auf die Arche mitnimmt, eine Mischung aus platonischen Ideen und dem Goethe-Geoffroy Saint-Hilaireschen Urtier. Der letztgenannte Kollege und Gegenspieler von Cuvier und Lamarck am Jardin de Plantes vertrat wie Goethe (und vor ihm Wolff) eine Lehre von Archetypen, d. h. er glaubte, alle Formen hätten sich aus einer Urpflanze oder einem Urtier entwickelt. Darunter verstanden sie eine verallgemeinerte Form, die den Grundplan der Natur widerspiegelte.¹⁹ Der Archetyp steht am Anfang wie die platonische Idee, nur ist er greifbar und evolutionsfähig²⁰ (Hays 1972, S. 182, S. 184-185).

¹⁹ Nicht uninteressant ist, dass der Dichter die Idee (in einem Brief von 1787, also) früher äußerte als der Biologe. Jedenfalls sollten seine (zumeist leider unrichtigen oder längst vorweggenommenen) biologischen Erkenntnisse (die Aufsätze „Versuch, die Metamorphose der Pflanzen zu erklären“ von 1790 und „Erster Entwurf einer Einleitung in die vergleichende Anatomie“ von 1795 sowie seine Bestrebungen bezüglich des bereits wiederentdeckten Zwischenkieferknochen) ein evolutionär-vitalistisch-dynamisches Weltbild untermauern (Hays 1972, S. 182, S. 184-185).

²⁰ Goethes „am sausen den Webstuhl der Zeit [...] der Gottheit lebendiges Kleid“ wirkender Erdgeist (*Faust I*, S. 511-512) lässt sich als Personifizierung einer solchen Evolution deuten (Kreuzer 1982, S. 55).

Bei Levi ist der Archetyp das jeweils tatsächlich oder vermeintlich bedeutendste Tier eines Tierstammes bzw. einer Ordnung, Klasse etc. Das wäre z. B. unter den Primaten der Mensch. Die Auswahl wird dabei nach anthropozentrisch-ästhetischen Kriterien getroffen. Dies wird ersichtlich durch die fehlende taxonomische Kontingenz.²¹ Es zeigt sich auch daran, dass das Pferd dem Esel übergeordnet erscheint, wofür es nur subjektiv-menschliche Kriterien gibt, d. h. es wird von den meisten Menschen als wichtiger, edler bzw. schöner empfunden. Dasselbe gilt für Rabe und Hahn, während der Geier (im europäischen Kulturkreis) und der Wiedehopf negativ belegt sind (wegen der Geschichte von Philomela und Prokne. Ovid *Metamorphosen* VI, S. 440-676). Ähnlich müsste man sich, wenn man die Reihe der Beispiele fortsetzte, den Gerfalken als dem Adler untergeordnet vorstellen usw.

Evolution wäre nach diesem Modell ein tendenziell negativer Prozess, ein Degenerieren, dem der Schöpfergott der Kentauren entgegenwirkt, indem er in der auf die Sintflut folgenden Periode der Fruchtbarkeit, der *panspermia*, Isolationsmechanismen bzw. Bastardierungssperren außer Kraft setzt, so dass unterschiedliche Arten, Belebtes und Unbelebtes sich paaren und fortpflanzungsfähige Nachkommen hervorbringen können (*Storie*, S. 168-169).

In Levis Sintflutbericht wird die Entstehung „neuer“ Arten beschrieben: z. B. geht der Delphin aus der Verbindung eines Thunfisches mit einer Kuh, der Schmetterling aus jener einer Fliege und einer Blume, die Schildkröte aus der einer Kröte mit einem Stein hervor. Dahinter versteckt sich die Populärversion von Cuviers Katastrophentheorie. Um die evolutionären Konzepte von Lamarck und Geoffroy Saint-Hilaire zu widerlegen, die sich vornehmlich auf fossile Zeugnisse stützten,²² entwickelte Cuvier diese Theorie. Ihr zufolge sei es im Laufe der Erdgeschichte immer wieder zu großräumigen Überschwemmungen gekommen, dem die Pflanzen- und Tierwelt zum Opfer gefallen wäre, und zu einer Wiederbesiedlung des nachsintflutlichen Sediments über Landbrücken. Die Idee von den Neuerschaffungen der Arten nach jeder Katastrophe geht allerdings auf das Konto der frommen Gemüter, die Cuviers Idee bereitwillig aufgriffen (Hays 1972, S. 177-178).

²¹ Primaten und Unpaarhufer sind Ordnungen innerhalb der Säuger, Vögel eine Klasse der Wirbeltiere mit vielen Ordnungen.

²² Cuvier leugnete, daß es fossile, menschliche Knochen gäbe und verwies auf die Mumien von Hunden, Ibissen, Raubvögeln, Affen, Krokodilen und Stieren, die Geoffroy Saint-Hilaire gerade von Napoleons Ägyptenfeldzug mitgebracht hatte. Sie waren identisch mit lebenden Arten – für ihn der Beweis, dass es keine Veränderung gab. Cuviers Vorstellungen von der geologischen Zeit waren natürlich von der damaligen christlichen Theologie geprägt: Er schätzte das Alter der Erde auf 6000 Jahre (Hays 1972, S. 178).

Literaturhistorisch gesehen ist Levis *Panspermia* nichts anderes als der alte manieristische Topos des Pansexualismus in neuem Gewand. Auch bei Marino Marini gibt es Bilder, wo sich Seen und Meere lieben, Stein und Eisen begatten und „die gesamte Natur... nichts anderes [ist] als eine unendliche *Verknotung* endloser sexueller Umarmungen“ (Hocke 1987, S. 219-221). Als Vorbild nennt der Autor allerdings nur Rabelais (Poli; Calcagno 1992, S. 248-249). Bei den Schildkröten („Töchter einer Kröte und eines Steines“) stand aber sicher Empedokles Pate, der sie als Beispiel für seine Theorie von der unterschiedlichen Mischung der vier Elemente in allen Dingen anführt.²³

Unmittelbar angeregt zu seiner Beschreibung der Urzeugungsszene dürfte Levi durch die nie erwähnte Stelle in Ovids *Metamorphosen*²⁴ und die Fragmente 57-61 aus Empedokles' Werk *Über die Natur* worden sein, wo von vier Art-Entstehungsphasen und monströsen Geschöpfen die Rede ist, bzw. durch die Stelle Aetius V 19,5. Letztere werden von manchen Autoren dahingehend interpretiert, dass der Vorsokratiker eine Evolutionstheorie gehabt habe, wobei etwa Röd Empedokles sogar die Darwin'sche Idee der Selektion unterstellt.²⁵ Levi liest dagegen aus der Stelle die Vorstellung von Urzeugung (Abiogenese, Archigonie) heraus, die in der philosophischen Literatur (Röd, Russell, Brun) erst Aristoteles zugeschrieben wird. Darunter versteht man die spontane, elternlose Entstehung von Lebewesen aus anorganischen oder organischen Substanzen. Levi berichtet darüber im *La Stampa*-Artikel „Argilla di Adamo“ (Belpoliti 1997, S. 46-48), einer kritischen Rezension eines Buches (it. *Sette indizi sull'origine della vita*) von A. Graham Cairns-Smith. In *Quaestio de Centauris* kommt es nach der Sintflut, der Cuvier'schen Katastrophe, zu einer Urzeugungsphase, nach der sich sexuelle Vermehrung durchsetzt.

Als die Wasser sich zurückzogen, blieb die Erde von einer dicken Schicht warmen Schlammes bedeckt. Nun war dieser *Schlamm*, der in seinem fauligen Inneren die *Fer-*

²³ (Fgt. 76) „Das ist der Fall bei den Schalen der schwergewapanzerten Meeresbewohner, vor allem der Meerschnecken und der steinschaligen Schildkröten. Da kannst du den Erdstoff zuoberst auf der Haut lagern sehen“ (Capelle 1953, S. 194).

²⁴ „Die übrigen Lebewesen in ihrer Vielgestaltigkeit brachte die Erde von selbst hervor, nachdem alte Feuchtigkeit vom Feuer der Sonne durchwärmt, Schlamm und nasse Sümpfe von der Hitze schwanger geworden und die fruchtbaren Samen der Wesen, im lebenskräftigen Boden genährt, wie im Mutterleib gewachsen waren und mit der Zeit ein bestimmtes Aussehen bekommen hatten [...] Denn sobald sich Feuchtigkeit und Wärme im rechten Verhältnis gemischt haben, vollzieht sich Empfängnis, und ausgehend von diesen beiden entsteht alles. Und obwohl Feuer dem Wasser feind ist, bringt feuchte Hitze alle Dinge hervor, und zwieträchige Eintracht ist für die Zeugung angemessen“ (*Metamorphosen* I, S. 416-421, S. 430-433).

²⁵ Röd sagt: „Es dürfte der Meinung des Philosophen entsprechen, wenn man ihm die Annahme zuschreibt, daß die Lebenstauglichkeit der einzelnen Formen als Ausleseprinzip wirksam gewesen sei“ (Röd 1976, S. 155).

mente von allem enthielt, was in der Sintflut zugrunde gegangen war, außerordentlich fruchtbar: *Kaum berührte ihn die Sonne*, bedeckte er sich mit Keimen, aus denen Gräser und Pflanzen aller Art hervorbrachen; und dann beherbergte er in seinem nachgiebigen, feuchten Schoß die *Paarung* aller Arten, die auf der Arche gerettet worden waren. Es war eine nie wiederkehrende Zeit einer außer sich geratenen, ungestümen Fruchtbarkeit, in der das ganze Universum Liebe fühlte, so dass es um ein Haar ins Chaos zurückkehrte (*Storie*, S. 168. Meine Hervorhebungen).

In Levis Szenario gibt es Sintflutschlamm (das *Cuviersche Sediment*), der dem *Urschlamm* entspricht. Außerdem werden ausdrücklich „fermenti“²⁶ genannt, d. h. organische Substanzen, die als Biokatalysatoren organische Prozesse in Gang setzen, aber keine Samen (Ergebnis geschlechtlicher Vermehrung) und auch keine sich vegetativ (durch Sprossung, Ableger etc.) vermehrende Pflanzenteile. An die abiotische Synthese in der Uratmosphäre bzw. im Reagenzglas erinnert auch die Energiezufuhr, die notwendig zu sein scheint: Erst als die Sonne wieder da ist, beginnt es zu keimen. Zum Keimen einer Pflanze ist nämlich normalerweise Sonne (Energiezufuhr) nicht nötig, da Samen (bzw. vegetative Teile, z. B. Wurzelknollen) für die erste Zeit des Wachsens eine Energiereserve (etwa Stärke) enthalten. Sonnenlicht wird erst später für die Photosynthese²⁷ wichtig.

In Bezug auf die sexuelle Vermehrung, die dieser ersten elternlosen Entstehung von Lebewesen folgt, geht Levi übrigens logischer vor als Empedokles (zumindest in der Darstellung des Aetius), von dem man nicht erfährt, wie die zweite Generation die dritte hervorbringt.²⁸ Es wäre natürlich möglich, dass Empedokles – wie später Aristoteles (Hays 1972, S. 15) – an Parthenogenese dachte.

Ich habe die vorgestellten Texte Parodien genannt, obwohl ihnen herkömmliche Gattungsdefinitionen nicht wirklich gerecht werden. Normalerweise haben wir es bei der Parodie mit einem Basistext zu tun, über den sich ein zweiter Text lustig macht. Bei Levi gibt es stattdessen erstens den Fall, dass eine Serie von Texten bzw. Theorien aneinandergereiht wird, die ursprünglich nichts miteinander

²⁶ Langenscheidts Großwörterbuch zufolge Gärungserreger, Gärungspilze, Fermente, Enzyme.

²⁷ D. h. den Aufbau organischer Substanz aus anorganischen Grundstoffen mit Hilfe von Sonnenenergie in den photoaktiven Zellbestandteilen der Pflanze.

²⁸ „Empedokles lehrt, dass die ersten Entstehungen der Tiere und Pflanzen keineswegs vollständig erfolgt seien, sondern zuerst wären nur voneinander getrennte Teile entstanden; dagegen seien im zweiten Stadium infolge Zusammenwachsens der Teile abenteuerliche Bildungen entstanden, im dritten solche von ganzen Körpern, im vierten dagegen nicht mehr aus der Mischung der Elemente wie Erde und Wasser, sondern bereits durcheinander, bei den einen infolge von reichlicher Nahrung, bei den andern dadurch, dass sie auch die schöne Gestalt der Frauen zur Vermählung reizte“ (Aetius V 19,5 in Capelle 1953, S. 215).

der zu tun hatten, und zwar so, dass für den semantischen Leser ein Sinnzusammenhang entsteht, während der kritische Leser Vergnügen im Wiedererkennen der Zitate und der Paradoxien, die sich durch die Klitterung ergeben, findet.²⁹ Dies gilt für die Sintflutgeschichte, wo die biblische Sintflut bzw. die Cuviersche Katastrophe, die Idee der Archetypen, die Urzeugung etc. aneinandergereiht werden. Ähnliches macht im Übrigen Goethe im *Faust II* mit Versatzstücken aus der antiken Mythologie, Reflexen zeitgenössischer Wirtschaftsdebakel etc.

Zweitens gibt es den Fall, dass die Texte durchkomponiert und auf zwei oder mehr Ebenen gelesen werden können wie der allegorische Einakter „Der sechste Tag“. Verzichtet wird dabei auf die herkömmlichen parodistischen Texten inhärente Dialektik zugunsten dessen, was erstmals 1977 vom amerikanischen Architekten Charles Jencks in *The Language of Post-Modern Architecture* als *doublecoding* bezeichnet und später von Margaret Rose und Linda Hutcheon auf die Literatur übertragen wurde. (Ceserani 1997, 46, 128) *Doublecoding* bedeutet, dass wir es nicht mehr mit einem Basistext und einem darauf bezogenen Text zu tun haben, sondern mit gleichwertigen Textstraten und meistens sogar mehreren, von denen jedes für sich gelesen werden kann und keines den Anspruch erhebt, die endgültige Wahrheit auszusprechen. Dies unterscheidet Levis Deutungsebenen etwa von jenen in mittelalterlichen Dichtungen wie z. B. der *Divina Commedia* mit ihren vier möglichen Lesarten. So wird in „Der sechste Tag“ das Ende, die Erschaffung des Menschen, nach der einen Lesart durch Gott und nach der anderen durch den Deus ex machina des Monod'schen – von vernünftigen Überlegungen gänzlich unangekränkelten – Zufalls herbeigeführt. Keinesfalls bedeutet es jedoch einen Sieg des teleologischen Prinzips über die Evolution, weil die verschiedenen allegorischen Ebenen nicht simultan gelesen oder zusammengeführt werden dürfen.³⁰

Abgesehen davon fehlt in Levis Spiel mit dem Bibeltext jener spöttisch-zerstörerische, umstürzlerisch-carnavaleske oder aufklärerische Aspekt, der bisher als gattungstypisch galt. (Dies der Versuch einer Synthese der Ergebnisse der Parodie-Forschung.) Ich würde nicht einmal so weit gehen zu behaupten, dass das intertextuelle Spiel ironisch ist, denn Ironie setzt voraus, dass der Zuhörer das Gegenteil von dem glaubt, was behauptet wird, während in unseren Beispielen der Rezipient seinem Wissensstand und seinen Ansichten gemäß jene Versionen aussuchen kann, die ihm plausibel oder richtig erscheinen. Obwohl

²⁹ Verwendet wird hier die Terminologie von Umberto Eco, der den semantischen Leser einem kritischen Leser gegenüberstellt.

³⁰ Diese Regel stammt von Jencks in *The Language of Post-Modern Architecture* (Jencks 1977, S. 6-7), und wurde auch von Umberto Eco bei einem Kongress-Vortrag am 3.3.1999 in Forlì im Hinblick auf postmoderne Literatur vertreten.

Levi in seinen Essays und Interviews zu Themen wie dem Darwinismus oder seinen religiösen Vorstellungen klar Stellung bezieht, geht es ihm in seinen parodistischen Werken nämlich ganz offensichtlich nicht darum, seinen Ansichten widersprechende Theorien als falsch zu entlarven. Wie er in *La ricerca delle radici* [dt. *Die Suche nach den Wurzeln*], einer Sammlung von Texten, die sein Weltbild formten, Stellen aus der Bibel oder von Homer gleichberechtigt neben solche aus *On the Origin of Species*, *Die Praxis des organischen Chemikers* von Ludwig Gattermann und T. S. Eliots *Murder in the Cathedral* stellt, verquickt er auch in seiner *fantascienza* einander widersprechende Theorien. Technisch tut er dies, indem er unvereinbare Elemente eliminiert, sich Ausschließendes in ein zeitliches Nacheinander bringt oder andere paralogische Tricks anwendet. Philosophisch gesehen transponiert er die Theorien ganz einfach vom wissenschaftlichen Wahrheitsdiskurs in eine andere Aussageform, wechselt also das, was Wittgenstein im § 23 der *Philosophischen Untersuchungen* Sprachspiel nennt. Inwieweit sich dieses Prinzip, dieser für Levi typische Umgang mit Texten auf andere Beispiele postmoderner Intertextualität übertragen lässt, wäre zu untersuchen.

Literatur

Primärliteratur

Levi, Primo. *L'altrui mestiere*. Torino: Einaudi, 1985.

Levi, Primo. *La ricerca delle radici: Antologia personale*. Torino: Einaudi, 1981.

Levi, Primo. *Storie naturali*. Torino: Einaudi, 1966.

Levi, Primo. *Vizio di forma*. Torino: Einaudi, 1971.

Interviews

Poli, Gabriella; Calcagno, Giorgio. *Echi di una voce perduta: Incontri, interviste e conversazioni con Primo Levi*. Milano: Mursia, 1992.

Primärliteratur, andere Autoren

Alighieri, Dante. *La divina commedia*, hg. Luigi Polacco. Milano: Ulrico Hoepli, 1909.

Baudelaire, Charles. *Les Fleurs du mal*. Paris: Gallimard, 1972.

Capelle, Wilhelm (Hg.). *Die Vorsokratiker: Die Fragmente und Quellenberichte*. Stuttgart: Kröner, 1954.

Goethe, Johann Wolfgang von. *Faust I und II*. Stuttgart: Reclam, 1986.

Leopardi, Giacomo. *Opere*, hg. Giovanni Ferretti, 2 Bde. Torino: Unione tipografico-editrice, [1961].

Lucretius Carus, Titus. *De rerum natura: Welt aus Atomen, lateinisch und deutsch*. Stuttgart: Reclam, 1973.

Ovidius Naso, Publius. *Metamorphosen*. Stuttgart: Reclam, 1994.

Sekundärliteratur

Belpoliti, Marco (Hg.). *Primo Levi*. Milano: Marcos y Marcos, 1997.

Bompiani, Valentino (Hg.). *Dizionario Bompiani delle opere e dei personaggi di tutti i tempi e di tutte le letterature*. 12 Bde. Milano: Bompiani, 1946; 1964; 1966; 1979; 1983.

Branca, V. et al. (Hg.). *Letteratura e scienza nella storia della cultura italiana*. Atti del IX congresso A.I.S.L.L.I. Palermo: Manfredi, 1978.

Ceserani, Remo. *Raccontare il postmoderno*. Torino: Bollati Boringhieri, 1997.

Sachbücher, Sachartikel

Brun, Jean. *Empédocle: Ou le Philosophe de l'amour et de la haine*. Paris: Seghers, 1966.

Darwin, Charles. *The Origin of Species by Means of Natural Selection or the Preservation of Favoured Races in the Struggle for Life*, hg. John Burrow. London: Penguin, 1968 [1859].

Deuticke, Franz Vlg.; ORF (Hg.). *Der Gottheit lebendiges Kleid: Evolutionstheorie und Glaube: Franz Kreuzer im Gespräch mit Hoimar von Ditfurth, Kardinal Franz König, Arnold Keyserling (Mit der Lindauer Rede von Kardinal Franz König über den Galilei-Prozess sowie einem Club 2 mit Golo Mann und Carl Friedrich von Weizsäcker)*. Wien: Deuticke, 1982.

Fogazzaro, Antonio. *Ascensioni umane: teoria dell'evoluzione e filosofia cristiana*, hg. Paolo Rossi. Milano: Longanesi, 1977.

Hamp, Vinzenz; Stenzel, Meinrad; Kürzinger Josef (Hg.). *Die Heilige Schrift*. Aschaffenburg: Pattloch, 1957.

Hardon, John A. *Gott in den Religionen der Welt*. Luzern; München: Rex, 1967.

Hartmann, Nicolai. *Der Aufbau der realen Welt: Grundriß der allgemeinen Kategorienlehre*. Berlin: De Gruyter & Co, 1964 [1939].

Hays, H.R. *Das Abenteuer Biologie: Die Erforschung der Tierwelt von Aristoteles bis Konrad Lorenz*. Düsseldorf; Köln: Eugen Diederichs, 1972.

Hegel, Georg Wilhelm Friedrich. *Vorlesungen über die Ästhetik, I*, hg. Heinrich Gustav Hotho. Stuttgart; Bad Cannstatt: Frommann, 1971.

Hegel, Georg Wilhelm Friedrich. *Vorlesungen über die Ästhetik, I-III*, hg. Rüdiger Bubner, 2 Bde. Stuttgart: Reclam, 1971.

Herder. *Lexikon der Biologie*, 10 Bde. Heidelberg; Berlin; Oxford: Spektrum Akademischer Verlag, 1994.

Hocke, Gustav René. *Die Welt als Labyrinth: Manierismus in der europäischen Kunst und Literatur*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1987.

Jencks, Charles. *The Language of Post-Modern Architecture*. London: Academy, 1977.

- Lorenz, Konrad. Das Wirkungsgefüge der Natur und das Schicksal des Menschen. München; Zürich: Piper, 1978; 1983.
- Lorenz, Konrad. Die Rückseite des Spiegels: Versuch einer Naturgeschichte menschlichen Erkennens. München: Piper, 1973.
- Monod, Jacques. Le hasard et la nécessité: Essai sur la philosophie naturelle de la biologie moderne. Paris: Seuil, 1970.
- Murken, Jan; Cleve, Hartwig. Humangenetik. Stuttgart: Ferdinand Enke, 1988.
- Nietzsche, Friedrich. Also sprach Zarathustra. Leipzig: Kröner, [1927].
- Riedl, Rupert. Die Strategie der Genesis: Naturgeschichte der realen Welt. München: Piper, 1976.
- Röd, Wolfgang. Die Philosophie der Antike, 1: Von Thales bis Demokrit. Geschichte der Philosophie I. München: Beck, 1976.
- Russell, Bertrand. Wisdom of the West. London: Macdonald, 1959.
- Teilhard de Chardin, Pierre. Le Phénomène humain. Paris: Seuil, 1955.
- Vollmer, Gerhard. Evolutionäre Erkenntnistheorie. 6. Aufl. Stuttgart: Hirzel, 1994.
- Wittgenstein, Ludwig. Philosophische Untersuchungen. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1971.
- Wyss, Beat. Trauer der Vollendung: Von der Ästhetik des Deutschen Idealismus zur Kulturkritik an der Moderne. München: Matthes & Seitz, 1985.

FRIEDRICH HEBBELS *JUDITH* UND *GENOVEVA*
VON DER VERSUCHUNG DES MENSCHEN DURCH GOTT
UND GOTTES DURCH DEN MENSCHEN

Norbert Brieskorn (München)

Christian Friedrich Hebbel wurde am 18. März 1813 in Wesselburen, Dithmarschen, geboren und starb am 13. Dezember 1863 in Wien. Zur Zeit der Uraufführungen beider uns hier interessierender Stücke hatte er ein hartes Leben mit zahlreichen Entbehrungen hinter sich. Dem Zirkel von Armut und Entbehrungen vermochte er erst mit 23 Jahren zu entrinnen, als es ihm ein Freundeskreis im Hamburgischen ermöglichte, zu Studienjahren nach Heidelberg und München zu wandern. Doch auch diese Studienzeit gestaltete sich sehr schwierig. Hebbel litt nicht nur einmal Hunger während des von ihm so herbeigesehnten Jurastudiums. Leichter wurde es für ihn erst Ende der dreißiger Jahre. Als er 1839 mit der Ausarbeitung der *Judith* begann, nahm sich Elise Lening aufopfernd seiner an. Sie gebar ihm zwei Kinder, durfte sich auf seinen Wunsch hin jedoch nicht mit ihm verehelichen. Ein königlich dänisches Stipendium eröffnete Hebbel schließlich die Gelegenheit, etwas sorgloser 1843 bis 1845 einen Studienaufenthalt in Paris zu verbringen. Zu Beginn dieses sehr anregenden Aufenthalts veröffentlichte er *Genoveva*. Eine Italienfahrt schloss sich an. Erst als Hebbel 1846 von Italien aus nach Wien kam und mit Christine Enghaus zusammentraf, begann sein Leben ruhiger zu werden. Frau Enghaus, Hofschauspielerin, mit einem nichtehelichen Kind, übernahm fortan die Sorge für Friedrich Hebbel. So schlug er auch in Wien seinen Wohnsitz auf, wo er im 52. Lebensjahr verstarb.

Neben dem dramatischen Werk behauptet sich bis heute Hebbels lyrisches Werk. Reiche Einblicke in das 19. Jahrhundert liefern uns auch seine Tagebücher. In ihnen wie in zahlreichen seiner Werke offenbart sich ein hochkomplizierter Charakter, eher düster als hell, eher schwermütig als leichtlebig, nachbohrend veranlagt und um Aufklärung bemüht. Unter den zahlreichen Einflüssen, die auf Hebbel oft über mehrere Vermittlungen hinweg eingewirkt haben, seien nur erwähnt: Hegels gleichsam unbarmherzige, über die Köpfe oder durch die Menschen hindurch wirkende Dialektik, Fichtes Philosophie der Tat und Selbstsetzung, Schopenhauers Pessimismus und jene naturwissenschaftliche Sicht, die einen lückenlosen Ursache-Wirkung-Ursache-Zusammenhang annahm und der Kant den Freiheitsbereich fast schroff gegenübergestellt hatte.

Es ist weder mein Anliegen, eine neue, moderne Hebbelauslegung anzubieten, noch eine detaillierte Darstellung und Besprechung der beiden Dramen *Judith* von 1839/40 und *Genoveva* von 1843 zu liefern und sie in die Werkgeschichte Hebbels einzuordnen. Auch kann ich nicht nachzeichnen, wann und wer sich

wie der jeweiligen Stoffe angenommen hat; so etwa des Judith-Themas Hans Sachs, Martin Opitz, Johann Nestroy in Verspottung des Hebbelstückes, Jean Giraudoux und Arthur Honegger etc.

Mein Anspruch ist bescheidener: Drei Charaktere sind in ihren aufgezwungenen oder selbstgewählten Verstrickungen zu zeigen. Denn in den zwei Tragödien, so von Hebbel selbst genannt, hat er uns gleichsam in Fortsetzung mittelalterlicher „Beispiel-Literatur“ neben so vielen Personae dramatis besonders drei Menschentypen gezeichnet, Figuren, welchen das 19. und das 20. Jahrhundert noch oft genug begegnen sollten. Zeitlich noch vor Nietzsches Schriften trifft der Leser in Hebbels *Judith* auf den „Übermenschen“ Holofernes: Eine Kraftgestalt lebt sich aus und stürzt in ihren selbst provozierten Tod. Keine Frage richtet sich in diesem Leben an Gott, von ihm wird auch keine Antwort erwartet. In der Gestalt der Judith ist eine Frau gezeichnet, welche nach dem Willen Gottes sucht, ihm gemäß auch handeln will, und doch nie sicher sein kann, ob sie Gottes Willen fand oder ihrem eigenen folgte. Im entscheidenden Moment kreise der Mensch doch um sich, so ihre Erfahrung, und könne sich nicht aus dem Feld dieser Zentrifugalkraft befreien. Die dritte Gestalt, Golo in *Genoveva*, bewegt sich erst recht unter einem Himmel, der in Schweigen gehüllt ist. Anders als für Holofernes ist für Golo Gott ein Gegenüber, anders als Judith sucht Golo jedoch nicht, was Gott von ihm will, sondern testet, wann Gott in seine Pläne zürnend eingreifen könnte. Golo erkennt, dass Gott zu den Verfehlungen der Menschen schweigt. Damit aber werde Gott, so Golo, gerade dann Komplize der Menschen, wenn diese Böses tun und sich des Guten enthalten würden. Gott werde mehr als anderswo im bösen Tun der Menschen erfahren.

A. Zu „*Judith*“¹

1. Inhalt

Der Tragödie in fünf Akten liegt die gleichnamige biblische Geschichte zugrunde, welche etwa im dritten oder zweiten vorchristlichen Jahrhundert abgefasst wurde. Das Buch Judith erzählt, wie eine übermächtig scheinende Heeresmacht das geradezu winzige jüdische Volk bedroht, dem nur die Zuflucht zum inständigen Gebet bleibt. Wider alles Erwarten ersteht dem Volk ein Retter, genauer eine Retterin, Judith, die fromme Witwe, noch jung an Jahren und von großer Schönheit. Nach langem Gebet zu Gott um Klarheit für ihre Sendung, zieht sie

¹ Verfasst vom 3. Oktober 1839 bis 28. Januar 1840; uraufgeführt am 6. Juli 1840 im Königlichen Hoftheater Berlin. Wir befinden uns im sogenannten Biedermeier, noch sind es acht Jahre hin bis zur Märzrevolution und Paulskirchenversammlung.

mit einer Dienerin in das Lager des feindlichen Feldherrn Holofernes. Dieser ist fasziniert von ihrer Schönheit und ihrem Geist. Nach einem Nachtgelage bringt Judith den Feldherrn um. Das riesige Heer löst sich auf und flieht, das jüdische Volk ist befreit. Gott hat ihm eine Retterin inmitten allen Unheils und umgeben vom andrängenden Heidentum geschenkt.

Hebbels Judith orientiert sich grundsätzlich an dem biblischen Vorgang, weicht von ihm aber in drei für Hebbel bezeichnenden Einzelheiten ab: *Erstens* kürzt Hebbel Judiths Gebet zu Gott radikal ab und lässt es eher als ein stilles Ringen erscheinen, dessen Gegenpart, Gott, stumm bleibt. Dieses Ringen ist von Zweifeln bestimmt. *Zweitens* hat Holofernes sie, die bis dahin Unberührte – anders als in der Heiligen Schrift – nach dem Nachtgelage vergewaltigt.² Die biblische Vorlage hingegen lässt die Witwe Judith unberührt durch diese Nacht gehen. *Drittens* fehlen auch der lange Dank und der freudige Jubel an Gott, den die Heilige Schrift im Anschluss an die Tat und Rückkehr in die israelitische Stadt anstimmt. Im Drama wird Judith ganz knapp Preis und Ehrfurcht entgegengebracht, doch ahnt man, dass das Leben in seiner Seichtigkeit und seinem Zweifeln so weiter gehen wird wie bisher. Judith selbst muss sogar um den Dank bitten, die Bedeutung ihrer Tat für den „Mann von der Straße“ erst erläutern und die Anerkennung herausfordern. Andererseits sieht ihre Zukunft düster aus: Entweder wird sie Mutter eines Kindes, dessen Vater Holofernes heißt; in diesem Fall erzwingt Judith vom Volk die Zusage, sie und ihr Kind zu töten. Denn Holofernes soll nicht in ihr und durch sie weiterleben. Oder sie ist nicht schwanger geworden, dann bleibt sie einsam, isoliert, zwar lebend, doch wie eine wertvolle Ikone abgeschnitten von dem Leben. Zwei Gestalten aus diesem Drama sind damit genauer zu untersuchen, Holofernes, den Hebbel in drei Miniaturszenen vorstellt, und Judith, die „Heldin“.

2. Holofernes

2.1 In der religiösen Dimension

Die erste Miniaturszene (I. Akt, S.11³) eröffnet zugleich das Drama. Das erste Wort lautet: „Opfer!“ und ist ein Befehl des Feldherrn Holofernes. Er bestimmt, welcher Gott hungrig und welcher satt ist, wem unter den Göttern Speise geopfert wird und wem nicht. Holofernes lässt nun einem Gott opfern, den alle kennen und doch nicht kennen. Das Wort bleibt ein wenig rätselhaft. Vielleicht meint Holofernes sich selbst, der einerseits bekannt ist, andererseits unerkennbar

² Prof. Dr. Erich Garhammer verdanke ich den Hinweis, dass das Vergewaltigungsmotiv nicht erst von Hebbel erfunden wurde.

³ Die Seitenangaben beziehen sich auf: Friedrich Hebbel. Werke. Erster Band.

bleibt. Worauf es allemal jedoch ankommt, ist, dass der Mensch die Opfer lenkt und mit den Göttern spielt. Die Götter werden in ihrer Abhängigkeit von menschlicher Willkür vorgeführt.

Holofernes kennt keine Transzendenz und keine Werte, denen das irdische Leben zu unterstellen wäre. Wo aber kein Gott ist, dort besteht auch keine Verpflichtung. Wo es keine Verpflichtung gibt, ist es überflüssig, ihre Erfüllung sich und den Menschen vorzugaukeln, und wo es nur Unverbindlichkeit gibt, dort schwindet die Heuchelei. Dann muss man sich und anderen nichts vormachen und darf so sein, wie man ist. Weshalb sollte man ein frommes Leben vorspielen, wenn es für ein solches frommes Leben keine Belohnung und für das lästerliche Leben keine Bestrafung gibt? Anders steht es um eine Welt, in welche Ideale, Gottes Gesetze und Gottes Worte hinunterreichen und verpflichten. Eine solche Verdoppelung der Welt – in Gottes Welt und Menschenwelt – kann sich im doppelbödigen Verhalten niederschlagen, das Sein vor Gott vernachlässigen und den Schein vor den Menschen erhöhen. Holofernes aber ist das Scheitern vor Gott ebenso wie die Heuchelei völlig unbekannt, denn sein Leben ist zu flach für jede Doppelbödigkeit.

Wer aber keinerlei Gottesbeziehung bewusst in sich trägt, ja, für die Beziehung des Geschöpfes zu seinem Schöpfer kein Verständnis aufbringt, der kann sich nicht einmal gegen Gott stellen, sondern spielt vielmehr Gottes Rolle (V. Akt, S. 61)⁴ und vermag ebenso wenig wie Gott selbst erlöst zu werden. Wie anders hat sich der andere große Feldherr der Heiligen Schrift entwickelt, der deswegen auch von seinem Leiden geheilt wurde, der Feldherr Naaman (2 Kön 5,1-27)!

Wer nicht unter Gott steht, hat auch ein eigenes Verhältnis zu den Menschen neben sich. Holofernes kann sie nicht dulden, auch wenn er Nebukadnezar noch für eine gewisse Zeit ertragen muss. Wenn er ausruft (I. Akt, S. 17): „Schade, dass ich alles, was ich achte, vernichten muss“, so heißt es gerade nicht: Alles, was ich *verachte*, muss ich vernichten. Dies wäre noch nichts Besonderes; übrigens dürfte er dann auch nicht sich selbst verachten, denn sonst müsste er sich selbst zerstören. Wendet man die negativ gehaltene Folgerung des Holofernes eigenmächtig ins Positive, so kommt eine Weisheit zum Vorschein: Nur was man achtet und liebt, wird man erkennen und erhalten können. Anders nun aber Holofernes, der einen dritten Weg beschreitet: Alles was ich achte, muss ich vernichten. Gerade das, wovor er Respekt hat, was er liebt, alles, was eine

⁴ „Kniest nieder, denn ich bin euer Gott“; Melchinger 1962, S. 340, weist auf den Zusammenhang von Holofernes mit dem „Übermenschen“ Nietzsches.

Grenze bilden sollte, muss zerstört werden. Vielleicht das Echo jenes biblischen Wortes: Gott züchtigt den, den er liebt?⁵

2.2 In der zeitlichen Dimension

Eine weitere Szene ist bezeichnend (I. Akt, S. 12). Holofernes befiehlt, die Kamele zu zäumen. Ein Hauptmann meldet, dass dies bereits geschehen sei, denn man dürfte eine solchen Befehl erwarten. Musste Holofernes nicht geschmeichelt sein, dass man ihm die Befehle vom Munde ablas bzw. ihnen zuvorkam? Im Gegenteil! Vorauslaufender Gehorsam verpflichtet nämlich denjenigen, der sich ein feines Gespür für Unabhängigkeit bewahrte, auf das vorbereitete und eingeleitete Tun. Holofernes verträgt es nicht, seine Absichten erraten zu wollen, er will weder berechenbar sein noch sich irgendwie festgelegt wissen; und so lüftet er den Zugang zu sich ein wenig: „Das ist die Kunst, sich nicht auslernen zu lassen, ewig ein Geheimnis zu bleiben.“ Das Wasser, das Feuer, ja die Sonne lassen sich erforschen und geben ihre Geheimnisse preis, und natürlich öffnen sich auch viele Menschen. Holofernes hingegen sperrt sich und liefert keinen Dietrich für seine Herzenskammer.

[...] mein Heute passt nie zum Gestern, ich bin keiner von den Toren, die in feiger Eitelkeit vor sich selbst niederfallen und einen Tag immer zum Narren des andern machen, ich hacke den heutigen Holofernes lustig in Stücke und geb ihn dem Holofernes von morgen zu essen; ich sehe im Leben nicht ein bloßes langweiliges Füttern, sondern ein stetes Um- und Wiedergebären des Daseins [...] (I. Akt, S. 12 f).

Er ist nur er selbst und ist mit sich nur im Augenblick des Handelns gleich; damit aber auch einzigartig in jedem Moment und willentlich unvergleichlich zu allen übrigen Momenten seines Daseins.⁶ Seine Einzigartigkeit macht er mit dem Ausruf deutlich: „Wer sich aus der Welt wegdenken und seinen Ersatzmann nennen kann, der gehört nicht mehr hinein!“ (IV. Akt, S. 46). Und dann jene Selbst-Offenbarung, als er sich seine Mutter vorstellt:

Meine Mutter! Ich hätt' sie so wenig sehen mögen, als ich mein Grab sehen mag [...] Was ist denn auch eine Mutter für ihren Sohn? Der Spiegel seiner Ohnmacht von gestern oder von morgen. Er kann sie nicht ansehen, ohne der Zeit zu gedenken, wo er ein erbärmlicher Wurm war [...] und wenn er dies vergisst, so sieht er ein Gespenst in

⁵ Spr 3,12; Hebr 12,6.

⁶ Nachdem dieser Text weitgehend formuliert war, entdeckte ich die Einleitung von H. H. Holz zu Nietzsche 1968, S. 16-23. Die Skizze des „Übermenschen“, welche Holz anfertigt, weist in der Tat Parallelen zu dem Bild des Holofernes auf. Diese Parallelität bestätigt damit Melchingers (Anm. 4) Aussage.

ihr, das ihm Alter und Tod vorgaukelt und ihm die eigene Gestalt, sein Fleisch und Blut, zuwider macht (IV. Akt, S. 48 f).

Ich weiß nicht, woher ich komme, schnaubt Holofernes, und ich will auch nicht wissen, wohin ich gehe: Ich will mein Grab nicht sehen. Der große Holofernes will in seiner Mutter nicht seine einstige Ohnmacht und auch nicht seinen künftigen Verfall erblicken.

Wer ganz im Diesseits und im Moment lebt, kennt weder Vergangenheit noch Zukunft. Die Vergangenheit gilt ihm nichts mehr, er hat in ihr nichts verloren; sie ist als Erinnerung gefährlich, kann sie ihn doch von der Gegenwart ablenken. Die Zukunft gilt nichts, weil der gegenwärtige Moment bestanden werden muss und weil eine Festlegung für die kommende Zeit den Menschen Holofernes schutzlos, abhängig und ärmer machen würde. Damit ist er buchstäblich immer nur im Augenblick anzutreffen.

Er lebt mit wenigen, sporadischen Vermittlungen, seine Reflexionen sind bescheiden, sein Handeln eher instinktiv. Er zuckt gleichsam wie eine momentane Gewalt, die er selbst und er selbst ganz und gar ist; dabei verfügt er – natürlich – über ein Minimum an Selbstverhältnis, doch über eines, das keinerlei Verpflichtung für die Zukunft übernimmt und bar jeder eigenen Tiefe ist.⁷ Er kennt weder Wachstum noch Werden, sondern nur augenblickliches Leben, das Widerstände bezwingt. So macht er auch keine Fortschritte, muss nichts aufgeben und sich von nichts verabschieden, er erwartet kein Ziel und kreist nur um sich. Ein Zivilisierungsprozess findet nicht statt. Er will auch nicht immer stärker werden, denn dies wäre ein Programm und ihm sich zu unterwerfen, bedeutete Unfreiheit. Und wiederum kultiviert er auch nicht seine Freiheit, auch dies hieße, sich an eine Kette schmieden lassen. Er ist reine Tautologie und sein Vorgehen nichtlinear.

Holofernes liegt weder etwas an der Gattung Mensch noch an einem allgemeinen „Ich“ oder an Autonomie. Alle drei würden ihn versklaven: Die Gattung Mensch fordert Einordnung, dem allgemeinen „Ich“ muss sich das empirische „Ich“ beugen und die Autonomie zwingt dazu, sich dem allgemeinen Gesetz zu unterwerfen. Holofernes ist nur Wollen, ein Wollen, dem sich selbst noch der Verstand zu unterwerfen hat. Diesem Wollen ist er ausgeliefert: „Er wurde geboren, es (ein Tyrann) zu sein“ (III. Akt, S. 42).

⁷ Nur auf Befehl scheint er fähig und bereit, eine Beziehung zu sich selbst aufzubauen; er ironisiert jedoch ein solches Vorhaben: (I. Akt, S. 14: „Ich werde mich selbst lieben, weil mein König es befiehlt“).

2.3 In der sozialen Dimension

In der zweiten Miniaturzene (I. Akt, S. 11 f) befiehlt Holofernes, es solle vortreten, wer sich beschweren wolle. Ein einfacher Soldat tritt auf und beschuldigt einen Hauptmann, also den höheren Dienstgrad: Der kleine Rang tritt gegen den höheren Rang auf, die Welt scheint verkehrt. Holofernes hört sich die Klage an und verurteilt beide, den Kläger sowie den Angeklagten zum Tode. Es geht ihm nicht um die Person, nicht um den Fall und nicht um das Recht. Er wollte, so sagt er, die Menschen in Versuchung führen, um den, der in ihr schwach wird, zu töten. Holofernes maß sich an, was nur Gott zusteht. Auch hier ist wiederum vom biblischen Wort Gottes, nämlich von jener letzten Bitte des Vaterunser die Rede: „und führe uns nicht in Versuchung“⁸. Holofernes kann nur wie ein Willkürgott leben.

Wie verhält sich Holofernes zum Soldaten? Es geht ihm nicht um Gerechtigkeit, er will und kann gar kein Richter sein; denn er ist Partei, die aber alle Stellen einnehmen und alles beherrschen will. Holofernes vereinnahmt alles, erniedrigt jeden, macht den Menschen zum Tier oder zu einem Nichts; Judith wird so Objekt, begehrt, gezwungen, vergewaltigt. Er lebt ohne Freunde, Mitdenker und Gleichberechtigte. Soziale Beziehungen würden Holofernes vorhersehbar, berechenbar und beherrschbar machen. Gerade die Berechenbarkeit ermöglicht es, dass andere von einem Besitz ergreifen. Nur das völlig Unberechenbare ist ungreifbar, unbesetzbar und damit „frei von“ Zugriffen; wir hörten oben davon.

Damit aber bauen sich keine sozialen Beziehungen verlässlicher Art, keine Freundschaften und nicht einmal Feindschaften auf. Denn sogar eine Feindschaft setzt ein Mindestmaß an verlässlich beachteten Beziehungen voraus. Auch gilt: Wo es an Freunden fehlt, mangelt es ebenso an echten Feinden: „Hätt ich doch nur einen Feind, nur einen, der mir gegenüberzutreten wagte! Ich wollt ihn küssen, ich wollte, wenn ich ihn nach heißem Kampf in den Staub geworfen hätte, mich auf ihn stürzen und mit ihm sterben!“ (I. Akt, S. 13). Es gibt keine Bedrohungen, die er nicht angeht, um sie zu besiegen. Wo es keine Bedrohungen geben darf, stellen sich aber auch nie Sicherheiten ein. Und was wäre, wenn alle Feinde bezwungen sind? Dann wird er immer noch gegen sich selbst aufbegehren: „Nemo est contra Deum nisi Deus ipse!“.

Doch steht nicht auch Holofernes unter Zwängen, immerhin ist er Feldherr des Nebukadnezar und hat den Auftrag, diesem ein Reich zu erobern? Holofernes schäumt, dass solch eine „mit Fett ausgestopfte Menschenhaut“ (I. Akt, S. 13) ihm Befehle zu geben meint. Unerträglich ist der Gedanke, dass ein Mensch annehmen dürfte, er sei ihm, dem Holofernes, gegenüber Ursache einer Wirkung, die den Holofernes beschäftigt (I. Akt, S. 16).

⁸ Mt 6,13.

Eine kleine Ausnahme darf nicht übergangen werden. Hebbel hält offensichtlich solch einen Charakter für nicht lebbar, und so lässt er Holofernes vor seinem Tod auch ein wenig konventionell erscheinen: Die Szene spielt am Zelt des Holofernes; zwei Hauptleute sprechen über den Albtraum des Holofernes, der ihm letzte Nacht zu schaffen machte. Holofernes, der mitgehört hat, spricht beide an: „Ich rufs euch zu, weil ich euch gern hab, und nicht mag, dass zwei Helden, die ich brauchen kann, sich aus Langeweile durch allerlei schnöde Betrachtungen und Vergleiche um den Hals reden“ (IV. Akt, S. 45 f.).⁹ Doch auch gegenüber beiden zeigt Holofernes keine echte Verantwortung: Sympathie und Nutzendenken mischen sich in sein Wort, dass er Gefallen an ihnen finde und sie benötige. Holofernes ärgert sich über sich selbst, denn anderen zuzuhören, heißt, anderer bedürftig zu sein; jede Angewiesenheit aber ist eine Schande für die Selbstherrlichkeit. Als er von Judiths Schönheit ergriffen ist, und in Abhängigkeit von ihr zu geraten droht, schwingt er sich zu göttlicher Pose auf und spricht mit Gottes Worten: „Fürchte dich nicht,¹⁰ Judith!“ (IV. Akt, S. 49).

2.4 Fazit

Ohne Verbindungen, Beziehungen, bejaht er die Beziehungslosigkeit, wie wir in der Besprechung von Szenen des ersten Aktes sahen. Holofernes will sich immer gleich bleiben, darin Gott gleich, der sich auch nicht verändert. Holofernes will ewig jung und ewig alt bleiben. Was wir für die zeitliche Dimension feststellten, findet hier Bestätigung und Erklärung. Wer die soziale Verflechtung und Einbindung anerkennt, anerkennt auch, sterblich zu sein; beide Anerkennungen hängen untrennbar zusammen.

3. *Judith*

3.1 In der religiösen Dimension

Galt der I. Akt dem Holofernes, so ist der II. Akt ganz Judith gewidmet: Sie ist gesetzestreu (II. Akt, S. 19), sucht nach dem Willen Gottes und wird immer wieder von Gott oder ihrer Natur her – beide sind nicht unterscheidbar – zum Gebet gezwungen (III. Akt, S. 28). Gott zwingt und wird doch als schwach erlebt. Als sie einmal im Traum eine Wanderung antritt, sich einen Berg hocharbeitet und über einen Abgrund steigt, überfällt sie Taumel: Ich fiel an Gottes Brust, „aber ich war zu schwer, er konnte mich nicht halten, ich sank, sank, ich

⁹ Sympathie und Nutzendenken zeigen sich in Holofernes; zu menschliche Eigenschaften, als um eigens einen Einfluss von David Hume auf Hebbel vermuten zu müssen.

¹⁰ Mt 1,20 und 14,27; Luk 1,30.

hört ihn weinen, und wie glühende Tränen träufelte es auf meine Wange“ (II. Akt, S. 19). Schonungslos charakterisiert Judith ihr Beten: „Mein Gebet ist [...] ein Untertauchen in Gott, es ist nur eine andere Art von Selbstmord, ich springe in den Ewigen hinein, wie Verzweifelte in ein tiefes Wasser – –“ (II. Akt, S. 22). Das Gebet bedeutet ihr im zweifachen Sinne Lebens-Aufgabe, eine täglich wie selbstverständlich zu verrichtende Pflicht und zweitens erlebt sie sich im Gebet wie in einer Selbsttötung.

Hellhörig und immer an Gottes Führung denkend, beginnt Judith einen Sinn in der Belagerung und der einhergehenden Herausforderung zu entdecken und diesen Sinn mit der eigenen Lebensgeschichte zu verknüpfen und wieder in die Geschichte des Volkes zu rücken. So erkennt sie, jenes ausersehene Werkzeug zu sein, das Stadt und Land zu retten hat. „Eine für alle, und eine, die sich immer umsonst fragte: wozu bist du da? Ha, und wenn er nicht meinetwegen kam, wär er nicht dahin zu bringen, dass er meinetwegen gekommen zu sein glaubte?“ (II. Akt, S. 24). Es bedarf gar nicht eines deutlich und fraglos geschenkten Lebenssinnes, es reicht vielmehr der selbst gezimmerte und sich selbst geschenkte Sinn, auch er scheint Verhältnisse zu schaffen, die zu mehr Leben führen.

Doch nimmt sie dann noch einmal Abstand und reißt eine solche möglicherweise an sie ergangene Sendung nicht an sich, sondern fordert Ephraim auf, Holofernes zu töten: „Wolle nur! Und aus den Tiefen des Abgrunds herauf und von der Veste des Himmels herunter rufst du die heiligen, schützenden Kräfte, und sie segnen und schirmen dein Werk, wenn nicht dich! Denn du willst, was alles will“ (II. Akt, S. 26). Judith entdeckt dabei, dass einem Werk der Segen Gottes zuteil wird, die Person hingegen, die das Werk ausführt, ungesegnet bleiben oder des Segens verlustig gehen kann (II. Akt, S. 26). Auch diese unterschiedliche Behandlung gehört zu Gott.

Etwas später sitzt Judith drei Tage und drei Nächte einfach da, isst nichts, trinkt nichts und schweigt. Die Abschottung von der Außenwelt vollzieht sich die drei biblischen Tage hindurch, um eine erschreckende Wahrheit zu entdecken: „Ich wollte nicht beten, aber ich muss beten [...] Gott! Gott! warum neigst du dich nicht auf mich herab? [...] mir kam es vor, als ob dein Finger gnadenvoll auf mich deutete, als ob dein Triumph von mir ausgehen solle!“ Sie ist glücklich, dass der Weg für sie frei ist, sie jubelt; und jubelnd stößt sie noch die Worte hinaus: „Nur *ein* Gedanke kam mir [...] Er kam von Dir! Der Weg zu meiner Tat geht durch die Sünde. Dank, Dank Dir, Herr!“ [III. Akt, S. 28f)¹¹

¹¹ Nie ist sie gewiss, ob Gott wirklich gesprochen hat (so auch Gerhard Fricke, in: Hensel 1992, S. 507).

Sie erkennt sich in dem Wort, „dass ich Wurzeln aus Fesseln gemacht habe“ (IV. Akt, S. 47). Was fremde Hand auferlegt, kann zum frei angenommenen Lebensbestandteil des Menschen werden. Wer Ketten bejaht, vermag sich Kraft zuzuführen, und Leben entspringt der bewusst eingegangenen Erstarrung.

Allerdings kann sich der Mensch bei der Suche nach Gottes Willen noch einmal verirren und verfehlen. Kurz nach der Heldentat, zu der Gott sie auserwählt hat, fragt sie sich:

Warum ich kam? Das Elend meines Volkes peitschte mich hierher, die dräuende Hungersnot, der Gedanke an jene Mutter, die sich ihren Puls aufriss, um ihr verschmachendes Kind zu tränken. O, nun bin ich wieder mit mir ausgesöhnt. Dies alles hatt' ich über mich selbst vergessen!

Mirza: Du hattest es vergessen. Das also war's nicht, was dich trieb, als du deine Hand in Blut tauchtest!

Judith (*langsam vernichtet*): Nein, – nein, – du hast recht, – das wars nicht, – nichts trieb mich, als der Gedanke an mich selbst (V. Akt, S. 67 f).

3.2 In der zeitlichen Dimension

Zwei Bemerkungen, eine über Gott und eine über die Menschen, seien angebracht: In der Zeit erlebt Judith Gott, den hilflosen, ohnmächtigen und als den, der noch einmal an seiner Hilflosigkeit leidet (II. Akt, S. 19 f). Ihre Heldentat hat den Menschen wieder Zukunft eröffnet. Doch wer weiß sie zu nutzen? Als sie in ihrer, nun geretteten Heimatstadt vor den ausgemergelten Gestalten steht, sagt sie nüchtern, um ihre noch von der Heldentat begeisterten und doch so begriffsstutzigen Menschen auf ihre neuen – und zugleich alten – Aufgaben hinzuweisen:

Ja, ich habe den ersten und letzten Mann der Erde getötet, damit du (*zu dem einen*) in Frieden deine Schafe weiden, du (*zu einem zweiten*) deinen Kohl pflanzen und du (*zu einem dritten*) dein Handwerk treiben und Kinder, die dir gleichen, zeugen kannst! (V. Akt, S. 73).

Kein Wort fällt von Gottesdienst, von Dank an den Schöpfer und Erlöser, kein Wort von Gebet und Lebensheiligung. Tut, was ihr immer tatet, es ist wichtig, und dafür habe ich getötet. Es beginnt keine großartige neue Zeit. Gott hat also geholfen, um – den Trott weitergehen zu lassen.

3.3. In der sozialen Dimension

Im mitmenschlichen Kontakt stabilisiert sich das Leben, welches die Gottesbeziehung eher aus den Angeln hebt, verstört und preisgibt. Man erzählt von Holofernes und will die Hörer einschüchtern. Die Szene mit Ephraim verstärkt noch

das Grauen erregende Bild des Feindes und was Bethulien blühen wird. Judiths Pädagogik gegenüber Ephraim ist wechselnd, mal behutsam, dann anstachelnd, ironisierend oder ihn verächtlich behandelnd. Sie will ihn aus seinem Taumel, aus der Furcht und Bedrücktheit zu sich selbst führen, zu Selbsterkenntnis und Mut.

Als Ephraim verzweifelt ausruft: „[...] zeig mir den, der das Unmögliche möglich macht!“¹², antwortet Judith: „Ich werd ihn dir zeigen! Er wird kommen!“ (II. Akt, S. 27), und wenn sich kein Mann finden wird, dann ist die Reihe an einer Frau, denn es gibt eine Ordnung im Verhältnis der Geschlechter, zuerst der Mann, dann die Frau.

Die anderen Menschen sind für Judith nötig, für sie wächst und reift sie. Ihretwegen verführt sie Holofernes. Alle uns anvertrauten Menschen sollen von uns Nahrung erhalten, so wie wir sie von andern erhielten: „[...] Kennst du die Frucht, die sich selber essen kann?“ (II. Akt, S. 23). Eine solche Frucht gibt es nicht, sie wäre „per-vers“. Ein jedes Wesen bedarf des anderen. Eine Frucht will von einem anderen und nicht von sich selbst verspeist werden. Wenn sich der Mensch verbraucht, so ist solcher Verschleiß nur berechtigt, um fremdes Leben zu hegen. Auch Gott benötigt fremdes Leben, um sich zu stärken, und in seinem Dienst wird Leben verbraucht, vernichtet. Der Abtrünnige wird gesteigt, der Zweifler erstochen, der Beschwichtigende getötet, der Märtyrer bezeugt die Wahrheit mit seinem Leben. Doch ist es Gott, der sich für die Menschen opfert. Hebbel könnte in der oben erwähnten Szene (II. Akt, S. 19) darauf angespielt haben.

3.4 Fazit

Gottes Sendung führt in die Alternativlosigkeit. Ob sich dies der freiheitsdurstige Mensch gefallen lässt? Jedem Leben verschließen sich in seinem frei gewählten Fortgang Alternativen. Selig, wer diesen Prozess selbst aktiv begleitet und bejaht, ja zu ihm noch beiträgt. Hier geschieht nichts anderes als das, was die Tradition genannt hat, sich zum Gefangenen der Liebe Gottes machen, ein Wort, zu welchem Hebbel zwar nicht ausdrücklich hinführen will, dessen Sinn er aber erschließt. Die Belagerung Bethuliens durch Holofernes eröffnet – menschlich gesehen – keine sinnvolle Alternative: Wenn die Stadt kämpfen wird, so wird sie unterliegen und völlig vernichtet werden; ergibt sie sich aber, so droht ihr gleichfalls der Vernichtungsspruch des Holofernes, den er gegen das Volk ausgestoßen hat, welches sich ihm als allerletztes ergeben wird oder als allerletztes Widerstand leisten wird. Erst da, wo menschliche Freiheit gar

¹² Luk 1,37: Verkündigung des Engels an Maria; Gen 18,14: Verkündigung des Engels an Abraham.

keinen Spielraum mehr erblickt, dort wird seine Gnade erkennbar, für die Judith der Heiligen Schrift, für Paulus (2 Kor 12,9) und für viele Heilige. Nicht so für Hebbels Judith! Sie ist sich selten der Gnade sicher, zweifelt und verstrickt sich hoffnungslos damit, hohe und niedere Motive freizulegen.

B. Zu *Genoveva*¹³

1. Inhalt

Ein Pfalzgraf Siegfried zieht in den Kreuzzug und lässt seine Ehefrau Genoveva in der Obhut des Grafen Golo zurück. Dieser soll auf sie aufpassen, auf sie, zu der er bereits in starker Liebe entbrannt ist. Die folgenden Szenen zeigen das immer heftigere Werben um die standhafte Ehefrau. Versuche Golos, sich aus seiner Verfallenheit und dem immer verhängnisvolleren Werben um Genoveva zu lösen, scheitern sämtliche an Umständen, für welche Golo nichts kann. Bemühungen, sich Genoveva zu nähern, werden sogar durch andere Personen, meist unwissentlich begünstigt, Anstrengungen hingegen, sich von ihr zu lösen, Abstand zu gewinnen und Distanz zu schaffen, werden – gleichfalls unwillentlich und unwissend – durch andere Personen vereitelt. Alle, Freunde und Feinde,¹⁴ selbst Gott, scheinen Komplizen der immer leidenschaftlicheren und den Tod näherbringenden Werbung um Genoveva zu sein. Nachdem ihr ein Ehebruch angedichtet worden ist, und der Ritter-Ehemann davon erfährt, verhängt er über seine Frau das Todesurteil. Ein „tumber Tor“, ein geistig beschränkter Knecht, der aber die Zehn Gebote aufrichtiger lebt als die Gesunden, verhindert die Vollstreckung. Genoveva wird im Wald samt ihrem Kind ausgesetzt. Golo ist unumstößlich von ihrem Tod überzeugt und sticht sich in tiefster Verzweiflung die Augen aus. Er flieht in den Wald und kommt in ihm um. In einem „Nachspiel“ begegnen sich wider alles Erwarten Ehemann Siegfried und Ehefrau Genoveva, die Machenschaften des mittlerweile toten Golos klären sich auf und Versöhnung geschieht. Das Stück heißt zwar „Genoveva“, doch ist seine Hauptperson Golo. Er ist es, der die Handlung vorantreibt oder auch verlangsam.

¹³ Veröffentlicht 1843; Uraufführung in Prag am 13. Mai 1849; gegen Wissen Hebbels fand diese Aufführung – übrigens auf tschechisch – statt; am 20. Januar 1854 dann auf deutsch; 1851 nach anderen Quellen, 1852 ergänzte Hebbel das Stück um das „Nachspiel“.

¹⁴ Eine Orientierung in dieser Welt mit Hilfe der „Freund-Feind-Unterscheidung“ nützt somit wenig; allenfalls nur soweit, als ich mich als mein einziger Freund und die übrigen als tatsächliche oder mögliche Feinde erkenne.

2. In der religiösen Dimension

Golo ist der mit Siegfried verheirateten Genoveva verfallen, sie will er – buchstäblich um jeden Preis in seinen Besitz bekommen. Um Abstand von diesem seinem fast unerfüllbar scheinenden Wunsch zu gewinnen, setzt er in einem selbst gewählten Abenteuer – einer gefährlichen Reinigungsarbeit am äußersten Dache eines hohen Turmes – sein Leben aufs Spiel. Stehe ich das Abenteuer durch, sagt er sich, so will Gott mich offensichtlich am Leben erhalten; wenn nicht, so bin ich frei – und tot. Ausgangspunkt ist damit auch hier die Vaterunserbitte: „Führe uns nicht in Versuchung!“, nun aber abgewandelt in die Form: „Ich führe mich in Versuchung und zwinge dich Gott, dich zu erklären; und selbst wenn keine Reaktion deinerseits erfolgt, nehme ich dieses Schweigen als Bestätigung meines Wunsches“. Gott wird zum Komplizen gemacht.

Es wird Gott signalisiert, dass er doch wohl als Gott jederzeit eingreifen könne. Werde er nicht tätig, mache er sich zum Beihelfer der menschlichen Verbrechen. Es ist die Größe von Hebbels Drama, dass es Golo keineswegs in einer solchen Entschuldigung stecken lässt, sondern ihn immer wieder aufbrechen lässt, um seine eigene Verantwortung zu sehen. Hebbel skizziert keinen „Triebtäter“, sondern einen ringenden Menschen. Gott jedoch schweigt, so wie er in „Judith“ schwieg. In das göttliche Schweigen hinein platzt nun das Spiel des Bösen, animiert durch die Teufelskünste Margarethes, um in diesem Schweigen immer mehr Platz einzunehmen und zu betören. Wenn Gott schweigt, gibt das Böse noch längst nicht Ruhe. Im Gegenteil! Es weitet sein Spiel aus und sucht sich Gefolgsleute.

3. In der zeitlichen Dimension

Im Leben reihen sich Möglichkeiten aneinander. Je weiter das Leben aber gediehen ist, desto weniger beweglich ist der Handelnde. Der Zeitablauf bietet zwar Möglichkeiten an; doch Golo kann, fast gegen seinen Willen, nur solche Angebote wählen, die ihn tiefer verstricken. Seine Zeit durch- und ableben bedeutet, sich selbst immer mehr Auswege zu verstopfen; es bleiben am Ende nur die beiden Möglichkeiten, Mord an Genoveva und Suizid. Leben gerät aus der Zweideutigkeit und Mehrdeutigkeit in eine, wenn auch eingeschränkte, Eindeutigkeit (siehe oben 3.4). Denn eindeutig wird Leben erst mit dem Durchleben der allerletzten Entscheidung, also im letzten Moment des Sterbens. In dessen Verlauf mag das Lebensgeschehen auch durchsichtiger als während des Lebens werden. Und ob dann bereits die Motive und Zusammenhänge, das, was Ursache, und das, was Wirkung war, dem Sterbenden offenbar werden wird? Die Meisterschaft Hebbels liegt auch darin, den Zuschauer und Zuhörer zum Ver-

stehen, aber nicht zum Urteilen hinzuführen. Insofern verhalten auch sie sich wie Gott.

4. *In der sozialen Dimension*

Die Menschen kämpfen mit ihren Charakteren, Trieben und sonstigen Anlagen, und sie haben sich einer des anderen zu erwehren. Mensch und Mensch leben zu nah aneinander, die Grenze zwischen beiden ist nicht nur immerfort in Sicht, sie provoziert auch das Übertreten.

Eine soziale Spielart findet sich darin: Golo zieht andere Menschen mit hinein. Er kennt gleichsam drei Grundsätze: Wenn diese Menschen mit meinen Plänen mitspielen, so verfolge ich meine verbrecherische Vorhaben weiterhin; wehren sie sich mitzumachen, so gilt es ihren Widerstand zu überwinden; ist ihr Widerstand nicht überwindbar, so stehe ich von meinem Vorhaben ab, ausgenommen mein Werben um Genoveva, von ihr will ich nicht lassen. Sie aufzugeben, hieße mein eigenes Leben seines roten Fadens, bzw. seiner Identität zu berauben.

Eine besondere Art zwischenmenschlicher „Annäherung“ findet im Verhältnis von Golo und Genoveva statt, als Golo ihr versucht klarzumachen, dass es lediglich einer kleinen Sünde ihrerseits bedürfte, um ihn zur Vernunft und zur Ruhe zu bringen. Die Weigerung vonseiten Genovevas, würde ihn veranlassen, zu immer stärkeren Mitteln in seiner Habgier zu greifen und sich dadurch immer mehr zu verständigen. Genoveva findet sich ganz gegen ihren Willen in ein Dilemma gestellt: entweder Ehebruch und Bewahrung Golos – anscheinend – vor weiteren Vergehen oder aber standhafte Weigerung und damit höchste Gefährdung von Golos Leben und auch ihres eigenen samt des Kindes. Genoveva verweigert sich nun jedoch selbst der kleinsten Sünde.¹⁵ Dass auch Genoveva damit unwillentlich Ursachen setzt, welche Golo zur Verzweiflung führen, gereicht ihr nicht zur Schuld.

Zur sozialen Dimension gehört auch die mangelnde Selbstliebe des Golo. Balthasar, einer der Diener, stößt die Bemerkung über Golo hervor: „Ich hass den Menschen, der sich selbst nicht liebt“ (II. Akt. 1. Szene, Zeile 501). Wer sich nicht liebt, wird abgelehnt; und wer sich liebt, wird von den anderen – eher – angenommen. Wir erinnern uns an den anderen Ausruf, diesmal des Holofernes: „Schade, dass ich alles, was ich achte, vernichten muss!“

¹⁵ Wozu ihr auch die Moralthologie geraten hätte. Um eine fremde Sünde zu verhindern, darf niemand ein Sünde begehen.

C. Versuch einer Zusammenfassung

1. Hans Heinz Holz zeigt in seiner Einleitung zu Nietzsche, dass solche Bindungslosigkeit, wie im Falle des Holofernes, auf dem Boden der Säkularisierung gedeiht, sie weiter entleert und kein Zurück anstrebt. Nietzsches Denken weise aber auch daraufhin, in welche Krisen, Verfangenheiten und Bodenlosigkeiten ein säkulares Denken geraten könne und müsse.¹⁶ Die Verneinung von allem und jedem verbiete es, eine positive Alternative zu entwickeln und lasse nicht einmal eine konstruktive Kritik zu. Radikale Verneinung muss sich zudem in letzter Folgerichtigkeit auch gegen den Verneiner selbst wenden und seine Vernichtung anstreben. Das „soziale“ Leben wird von der physischen Stärke der Handelnden und deren jederzeit aufkündbarer Selbstverpflichtung her bestimmt. Doch Holofernes verweigert sich ernsthaft sogar, eine solche Selbstverpflichtung einzugehen. Er sucht nur Beziehungen auf, um sie zu zerstören. Unzerstörbare Beziehungen scheint es für ihn nicht zu geben.

2. Hebbels zwei Werke arbeiten an dem Problem, wie Leben außerhalb religiöser Bezüge überhaupt Maß, Sinn und Berufung zu finden vermag. Doch hat ein solches Leben auch seine eigene Reinheit, fehlt es ihm doch an Heuchelei und Hochmut, jedenfalls insofern diese sich in ihrer Perversion noch an Gott orientieren. Judiths Leben strebt nach Identität, wobei sie fest glaubt, eine solche bereits einmal erfahren und geliebt zu haben. Sie ist damit einverstanden, über in ein solches Leben in Gott verfügen und das von ihr selbst gewählte Maß aufsprengen zu lassen. Sinn ist immer nur als Sinninsel in einem Meer an Sinnlosigkeit erfahrbar. Ja, diese Sinnlosigkeit kann noch einmal im Innersten der Sendung wohnen: Denn obwohl Sendung dazu dienen soll, Leben zu erhalten und zu mehren, kann dieses Ziel Lebensvernichtung verlangen, Leben nur durch Tod gesichert werden und die Gnade es zur Vorbedingung machen, gesündigt zu haben. Auch darf gezweifelt werden, ob der Glaube an Gott den menschlich erwarteten Halt erwirkt.

3. Was ist das Äußerste, was menschliches Leben zu tun vermag? Der Text Hebbels gibt eine Antwort: Es ist nicht die Gottesleugnung, sondern das Aufdie-Probe-Stellen Gottes! Während die *Leugnung* Gottes heißt, sich von ihm zu trennen und ihn schlicht keine Rolle im eigenen menschlichen Leben spielen zu lassen, erhebt sich der Mensch bei der *Erprobung* Gottes über Gott, prüft ihn und misst ihn an seinen Erwartungen. Die unzerstörbare Beziehung des Menschen zu Gott wird nicht geleugnet, doch trifft sie auf Misstrauen. So fordert der Mensch von Gott eine Sicherheit, irgendeine Art von Bewährung, wohlgermerkt Gott soll sich vor den Menschen bewähren. Moses wird solches ein einziges

¹⁶ Holz 1968, S. 16-23.

Mal geschehenes Verhalten, am Felsen, der Wasser geben soll, zur Sünde gerechnet.¹⁷ Golo geht so mit der Beziehung zu Gott und – folgerichtig – zu den Menschen um. Der Mensch will nicht einfachhin freien Raum um sich haben und von niemandem abhängen. Bei der Versuchung der Erprobung erkennt er Gott als Gott an und doch auch nicht: Nur weil es Gott ist, ist es interessant und bedeutsam, ihn zu zwingen; doch ist es gerade nicht Gott als Gott, der mit sich solches machen ließe. Wiederum ist nicht zu vergessen, dass Golo solche Erprobung immer als Gejagter und Gehetzter unternimmt.

Großartig in ihrer Schlichtheit ist da eine andere Szene. Der geachtete Bewohner Bethuliens Samaja hatte sich Judith und ihrer Sendung in den Weg gestellt; dafür hatte Samaja sterben müssen. Da tritt verschämt seine Ehefrau Delia auf und sucht unter den Menschen Trost wegen des Verlustes ihres geliebten Mannes. Doch wird er ihr nicht zuteil. Rücksichtslos und stumm geht die Heilsgeschichte über solche menschliche Trauer hinweg. Delia aber schwingt sich nicht zum großen Protest auf, sie verflucht niemanden, sondern lebt stillverwundert ihren Schmerz aus (III. Akt, S. 45): „Weiter haben sie keinen Trost für mich, als dass sie sagen: Er, den ich liebte, sei ein Sünder gewesen.“

Quelle

Friedrich Hebbel Werke. 1. Bd. (21987; 1963). Hrsg. v. Werner Keller und Karl Pömbacher. München: Carl Hanser: Judith: S. 7-75; Genoveva: S. 77-218.

Literatur

Berger, Karl Heinz u.a. (Hrsg.) (21988; 1986). Schauspiel Führer in zwei Bänden. 1. Bd. A-K. Berlin: Henschelverlag Kunst und Gesellschaft, S. 528-539 zu Fr. Hebbel.

Faßbinder, Franz u.a. (Hrsg.) (1922). Die deutsche Dichtung im Zusammenhang. Freiburg i. Br.: Herder zu Hebbel. S. 385-395 (sehr ausgiebig zu „Herodes und Mariamne“).

Gross, Heinrich (1987). Tobit. Judit. Die Neue Echter Bibel. Kommentar zum Alten Testament mit der Einheitsübersetzung (Lfg. 19). Würzburg: Echter Verlag.

Hebbel, Friedrich (1997). Judith. Tragödie in fünf Akten. Nachwort von Helmut Bachmaier. Stuttgart: Philipp Reclam Jun.

Hebbel, Friedrich (1987). Genoveva. Tragödie in fünf Akten. Hrsg. v. Herbert Kraft. Stuttgart: Philipp Reclam Jun.

Hensel, Georg (1992). Spielplan. Der Schauspiel Führer von der Antike bis zur Gegenwart. Bd. I. München: Paul List („8. Wetterleuchten des modernen Dramas in Deutschland. Neuer Wein in alten Schläuchen“: zu Fr. Hebbel. S. 503-516).

¹⁷ Num 20, 10-12.

- Holz, Hans Heinz (Hrsg.)(1968). Einleitung zu: Friedrich Nietzsche. Studienausgabe. Bd. 4 (Bücher des Wissens). Frankfurt/M. u. Hamburg: Fischer Bücherei.
- Jens, Walter (Hrsg.) (1990). Kindlers Neues Literatur Lexikon. Bd. 7 Gs - Ho. München: Kindler, S. 480-495 über Chr. Fr. Hebbel und seine Werke.
- Koopmann, Helmut und Woesler, Winfried (Hrsg.)(1984). Literatur und Religion. Freiburg/Basel/Wien: Herder.
- Laaths, Erwin (1953). Knaurs Geschichte der Weltliteratur. Eine Gesamtdarstellung. Droemer/Knaur. (Unter „Poetischer Realismus in Deutschland; Büchner – Ludwig – Hebbel“, S. 622-624).
- Melchinger, Siegfried und Rischbieter, Henning (1962). Welttheater. Stücke, Personen. Braunschweig: Georg Westermann.
- Seibert, J. (1970). Artikel „Judith“, in: Lexikon der Christlichen Ikonographie. Hrsg. v. E. Kirschbaum. 2. Bd. Rom u.a.: Herder, S. 454-458.

**FRIEDRICH HÖLDERLINS UTOPIE EINER
RELIGIÖSEN ERNEUERUNG DER MENSCHHEIT
ASPEKTE SEINES TRAUERSPIELS *TOD DES EMPEDOKLES***

Rudolf Würmser (München)

Die Jahrtausendwende bietet Anlass sich auf die weiterwirkenden Elemente unserer kulturellen Identität zu besinnen. In diesem Kontext kommt dem utopischen Denken ein besonderer Stellenwert zu, denn es ist für die kulturelle Standortbestimmung von zentraler Bedeutung, ob man der Meinung ist, man lebe in der besten aller möglichen Welten¹, oder ob man den Menschen auf einer Vorstufe einer noch bevorstehenden Weiterentwicklung sieht.

Der Philosoph Ernst Bloch widmet sein Hauptwerk *Das Prinzip Hoffnung* der Klärung der Dimensionen des Utopischen. Für Ernst Bloch ist ausschließlich im Horizont des weiterführenden utopischen Denkens eine mögliche menschliche Zukunft bestimmbar.² Ernst Bloch fundiert seine Position durch einen weit in die Geschichte zurückführenden Steifzug zu den menschlichen Denk- und Ausdrucksformen, in denen sich die utopische Dimension einer noch nicht erreichten Sinnbestimmung der Menschheit ankündigt. Die historische Entwicklung bietet zahlreiche Beispiele für die immer wieder auftretende Kraft des antizipatorischen utopischen Denkens.

In dieser Reihe nimmt das Werk Friedrich Hölderlins einen hervorragenden Platz ein. Um die besondere Relevanz Hölderlins zu verdeutlichen, soll am Beispiel seines Dramas *Tod des Empedokles* aufgezeigt werden, unter welchen Bedingungen und auf welche Weise Hölderlin zum Küber einer radikalen Erneuerung der Menschheit werden konnte.

Wege der Rezeption des Empedoklesdramas

Friedrich Hölderlin arbeitete an seinem Trauerspiel *Tod des Empedokles* in den Jahren 1797-1799. Er konnte das Drama nicht vollenden. Es sind Fragmente von drei unterschiedlichen Fassungen des Stoffes erhalten, die erst posthum veröffentlicht wurden. Die Uraufführung des *Tod des Empedokles* in einer von dem

¹ Der Philosoph Karl Popper vertritt die zeitgemäße Variante dieser Position. Er sieht sein Werk *Die offene Gesellschaft und ihre Feinde* als Warntafel vor der Auswirkung jeglicher Art von utopischem Denken; vgl. Vorwort zu *Die offene Gesellschaft und ihre Feinde*, Band 1, Bern 1957, S. 23.

² Ernst Bloch entwickelt diese Gedanken grundlegend im zweiten Teil seines Hauptwerkes *Das Prinzip Hoffnung* (Frankfurt 1959).

Dichter Wilhelm von Scholz erstellten Fassung fand während des Ersten Weltkrieges im Jahre 1916 am königlichen Hoftheater in Stuttgart statt. Hier beginnt das Missverständnis des Werkes als einem „Hohen Lied“ des Opfertodes für die Gemeinschaft.

Die Aufführung des *Tod des Empedokles* während des Zweiten Weltkrieges am 6.6.1943 bei der Reichsfeier des NSDAP im Staatstheater in Stuttgart anlässlich des 100. Todestages von Friedrich Hölderlin stellte den Höhepunkt einer vaterländischen Vereinnahmung dar.³ Diese Art des Umgangs mit dem *Tod des Empedokles* war nur möglich, da das Drama willkürlich aus dem Kontext der Zeit der Französischen Revolution von 1789 gerissen wurde.

Nur unter Einbeziehung der Auswirkung der Französischen Revolution für die ideelle Reflexion der deutschen Schriftsteller kann ein adäquater Diskurs des *Tod des Empedokles* erfolgen.⁴ In diesem Zusammenhang kommt dem *Ältesten Systemprogramm des Deutschen Idealismus* von 1796 zentrale Bedeutung zu.⁵ Das *Systemprogramm* wurde in der Handschrift Hegels überliefert, aber wahrscheinlich von Schelling verfasst, der sich vermutlich mit Hölderlin intensiv über seinen Inhalt auseinandersetzte. Insofern ist es berechtigt, wenn das Systemprogramm in die Hölderlinausgaben aufgenommen wird, denn es enthält zentrale Positionen seines Denkens.

Das Älteste Systemprogramm des deutschen Idealismus

Im *Systemprogramm* wird der Anspruch formuliert, „das ganze elende Menschenwerk von Staat, Verfassung, Regierung, Gesetzgebung bis auf die Haut zu entblößen“⁶. Diese Kritik am Staat wird auf die moralischen Ideen ausgedehnt.

³ Im Katalog zur Ausstellung: *Klassiker in finsterner Zeit 1933-1945*, die 1983 vom Deutschen Literaturarchiv in Marbach durchgeführt wurde, werden die Ehrungen zu Hölderlins 100. Todestag im Jahre 1943 ausführlich dargestellt; vgl. *Marbacher Kataloge* 38, dort besonders Kap. 27, S. 76f. Interessant ist in diesem Kontext, dass auch die heute noch gültige Stuttgarter Hölderlinausgabe damals initiiert wurde.

⁴ Die Arbeit von Pierre Bertaux über Hölderlin und die Französische Revolution (Frankfurt 1969) analysiert die Rahmenbedingungen, die jede Auseinandersetzung mit dem Werke Hölderlins einbeziehen sollte.

⁵ Manfred Frank zeigt in seinen Vorlesungen über die Neue Mythologie die Bedeutung des Ältesten Systemprogramms für das Denken der Zeit auf; vgl. Manfred Frank: *Der kommende Gott*, Frankfurt 1982, S. 153-187.

⁶ Die Werkausgabe Hölderlins v. Paul Stapf enthält im zweiten Band als Beilage den Text des Ältesten Systemprogramms. Das Systemprogramm wird nach dieser Ausgabe zitiert, hier S. 454.

Endlich kommen die Ideen von einer moralischen Welt, Gottheit, Unsterblichkeit – Umsturz alles Aberglaubens, Verfolgung des Priestertums, das neuerdings Vernunft heuchelt, durch die Vernunft selbst. – Absolute Freiheit aller Geister, die die intellektuelle Welt in sich tragen und weder Gott noch Unsterblichkeit außer sich suchen dürfen.⁷

Aber wie kann dem Volk – im Systemprogramm als der „große Haufen“ bezeichnet –, das an der sinnlichen religiösen Tradition hängt, diese Radikalkritik vermittelt werden? Hier wird eine Idee angeführt, die „soviel ich weiß, noch in keines Menschen Sinn gekommen ist – wir müssen eine neue Mythologie haben, die Mythologie muß im Dienste der Ideen stehen, sie muß eine Mythologie der Vernunft werden“⁸. Die Folgen dieser neuen Mythologie sind sehr weitgehend. „So müssen endlich Aufgeklärte und Unaufgeklärte sich die Hand reichen, die Mythologie muß philosophisch werden, und das Volk vernünftig, und die Philosophie muß mythologisch werden, um die Philosophen sinnlich zu machen“⁹. Erst die auf diese Weise hergestellte Einheit des Denkens und Fühlens ermöglicht die „gleiche Ausbildung aller Kräfte des Einzelnen sowohl als aller Individuen. Keine Kraft wird mehr unterdrückt werden, dann herrscht allgemeine Freiheit und Gleichheit der Geister!“¹⁰ Das *Systemprogramm* endet mit einer Forderung, die noch einmal die Radikalität seines Anspruchs zusammenfasst: „Ein höherer Geist vom Himmel gesandt, muß diese neue Religion unterstiften, sie wird das letzte, größte Werk der Menschheit sein.“¹¹

Empedokles als Prophet der neuen Mythologie

Hegel, Schelling und Hölderlin – um den engsten Kreis der sich mit dem *Systemprogramm* identifizierenden Autoren anzusprechen – zogen in ihren weiteren Schriften die unterschiedlichsten Konsequenzen aus ihrer Forderung nach einer Neuen Mythologie.¹² Friedrich Hölderlin stellte sich die Aufgabe nach dem Vorbild der antiken Tragödie die Möglichkeiten der dramatischen Darstellung für die Einleitung eines Prozesses der kollektiven Verselbstständigung zu nutzen. Hölderlin stand vor der schwierigen Problematik einen dieser Absicht entsprechenden dramatischen Gegenstand zu finden.

⁷ S. 454.

⁸ S. 454.

⁹ S. 455.

¹⁰ S. 455.

¹¹ S. 455.

¹² Matthias Kroß untersucht die Auswirkungen der Jugendfreundschaft zwischen Hölderlin, Hegel und Schelling; vgl. *Deutsche Freunde*, hrsg. v. Thomas Karlauf. Reinbek 1997, S. 51-97.

Hölderlin beabsichtigte zuerst den Tod des Sokrates zum Thema einer Tragödie zu machen.¹³ Da aber durch die Schriften Platons das Bild des Sokrates schon weitgehend vorgeprägt war, hätte eine Behandlung des Todes des Sokrates eine zu weitgehende Einschränkung der poetischen Freiheit bedeutet. Noch weitergehend wären die Schwierigkeiten gewesen, wenn sich Hölderlin Leben und Tod Jesu Christi zum Thema gewählt hätte. Zwar blieb der ehemalige Theologiestudent lebenslang unter dem Einfluss der Gestalt Jesu Christi – seine späten Hymnen greifen sie in einer sehr eigenwilligen Weise auf¹⁴ –, aber Jesus Christus zum Prophet einer Neuen Mythologie zu machen ging nicht ohne weiteres. Angesichts dieser Problemlage musste sich Hölderlin von der Gestalt des Empedokles angezogen fühlen.

Empedokles lebte von 490-430 v. Chr. in Akragas (dem römischen Agrigent) auf Sizilien. Er war in seiner Zeit gleichermaßen als Philosoph, Dichter, Wunderheiler, Arzt, Politiker und Wettkämpfer bei den olympischen Spielen bekannt. Diese disparate Vielseitigkeit hatte zahlreiche Legenden über sein Leben und Wirken zur Folge. Da es über seinen Tod keine gesicherte Überlieferung gibt, konnte sich die Sage von seinem Freitod im Krater des Vulkans Ätna bilden.¹⁵

In Empedokles hatte Hölderlin die ideale Figur für seine Absichten gefunden. Einerseits stand Empedokles als Philosoph für ein Denken, von dem sich Hölderlin angesprochen fühlte,¹⁶ andererseits war vieles an Empedokles in Dunkel gehüllt, sodass Hölderlins dichterische Phantasie nicht allzu sehr eingeschränkt wurde. Hölderlin konnte so Empedokles zur Kunstfigur seines Dramas umbilden ohne auf festgelegte Konventionen der Überlieferung Rücksicht nehmen zu müssen.

¹³ Hölderlin spricht in seinem Brief an seinen Freund Neuffer vom 10. Oktober 1794 von seinem Plan des Sokrates-Dramas; siehe: Hölderlin-Dokumente seines Lebens, hrsg. v. Hermann Hesse und Karl Isenberg. Neuaufgabe Frankfurt 1976, S. 47.

¹⁴ Die Besonderheit von Hölderlins Christus-Hymnen wird sehr gut von Ulrich Häussermann herausgearbeitet; vgl. Ulrich Häussermann: *Friedensfeier*, München 1959.

¹⁵ Die wesentlichen Informationen zu Leben und Werk des Empedokles hat Walter Kranz zusammengestellt; vgl. Walter Kranz: *Empedokles, antike Gestalt und romantische Neuschöpfung*, Zürich 1949.

¹⁶ Wolfgang Schadewaldt untersucht in seinem Vortrag zur Empedokles-Tragödie den Einfluss der Philosophie des Empedokles auf Hölderlin; siehe: Wolfgang Schadewaldt: *Antike und Gegenwart*, Frankfurt 1966, S. 100f. Schadewaldt analysiert auch in einer Tübinger Vorlesung die Philosophie des Empedokles im Kontext der Vorsokratiker; vgl. Wolfgang Schadewaldt: *Die Anfänge der Philosophie bei den Griechen*, Frankfurt 1978, S. 433; 453.

Hölderlins poetische Verfahrensweise

Bei der Ausführung der dramatischen Gestaltung des Empedoklesstoffes sah sich Hölderlin vor eine Aufgabe gestellt, für die er auf keine unmittelbaren Vorbilder zurückgreifen konnte. Selbstverständlich setzte sich Hölderlin mit den antiken Tragödien auseinander. Vergleicht man *Ödipus auf Kolonos* von Sophokles mit dem *Tod des Empedokles*, so zeigt sich bei aller Ähnlichkeit der Fragestellung ein spezifischer Unterschied. Hölderlin schreibt für seine Gegenwart, und die Zeit der Jahre unmittelbar nach der Französischen Revolution erforderte sowohl eine andere Darstellungsform – was sollte an die Stelle des antiken Chores treten¹⁷ – als auch eine andere Argumentationsstrategie, in der der traditionelle Bezug auf die Transzendenz durch eine Form des modernen Denkens abgelöst wurde, die bei Hölderlin von den Grundpositionen des *Systemprogramms* beeinflusst war.

Um für die Arbeit am *Empedokles* ein solides theoretisches Fundament zu gewinnen, begann Hölderlin mit einer umfassenden Reflexion aller Grundfragen der Ästhetik und der poetischen Gestaltung. Es entstanden die teilweise fragmentarischen Schriften:

- Über die Verfahrensweise des poetischen Geistes
- Grund zum Empedokles
- Das Werden im Vergehen

Diese Reflexionsarbeit stand weitgehend in einem unmittelbaren Bezug zum *Tod des Empedokles*. Der Zusammenhang von dramatischer Gestaltung und theoretischer Reflexion kann hier nicht einmal ansatzweise erörtert werden. Hölderlins Überlegungen wirkten sich auf die verschiedenen Fassungen des *Empedokles* aus, und sie führten letztendlich zum Abbruch der Arbeit, da sich die Darstellungsprobleme zwangsläufig immer mehr komplizierten.

Das Vermächtnis des Empedokles

Wenn auch der *Tod des Empedokles* bei Hölderlin keine endgültige Form finden konnte, so gelang ihm in der ersten Fassung des Dramas die Formulierung einer Botschaft, in die er alle seine Vorstellungen von der religiösen Erneuerung der Menschheit zusammenfassen konnte: das „Vermächtnis des Empedokles“.

¹⁷ Wenn Friedrich Schlegel in seinem Aufsatz von 1795 Über das Studium der griechischen Poesie die Prosa als die eigentliche Natur der Moderne bezeichnet, und Friedrich Schiller 1803 in Zusammenhang mit seinem Drama Die Braut von Messina eine Abhandlung über den Gebrauch des Chores in der Tragödie veröffentlicht, so zeigt sich, dass Hölderlin mit seinen Fragestellungen mitten in den Diskussionen seiner Zeit stand.

Im Mittelpunkt der ersten Fassung von Hölderlins Empedoklesdrama steht der Konflikt zwischen dem außerordentlichen Einzelnen und der Masse des Volkes. Der durch eine Identitätskrise innerlich gelähmte Empedokles wird durch die Intrigen seiner Gegner aus Agrigent verbannt. Das Volk von Agrigent bereut bald seinen übereilten Schritt. Es versucht Empedokles wieder zurückzuholen und es bietet ihm sogar die Königswürde an. Empedokles ist nicht mehr dazu zu verlocken zurückzukehren. Er hat in der Verbannung seine inneren Kräfte wieder gewonnen, und er ist entschlossen seine physische Existenzform aufzugeben. Er will sich durch den Freitod mit den Elementen wiedervereinen, aus denen er einst hervorgegangen war. Doch er hinterlässt dem Volk sein Vermächtnis, damit sein „Abscheiden“ richtig begriffen werden.

An diesem „Vermächtnis des Empedokles“ zeigt Hölderlin, wie aus seiner poetischen Perspektive die Entstehung einer Neuen Mythologie im Sinne des Systemprogramms funktionieren könnte. Um den von Hölderlin initiierten Entstehungsprozess näher bestimmen zu können, seien die zentralen Aussagen des Vermächtnisses zitiert:

Empedokles:

Nicht ratlos stehen laß ich euch,
 Ihr Lieben! aber fürchtet nichts! Es scheun
 Die Erdenkinder meist das Neu und Fremde,
 Daheim in sich zu bleiben strebet nur
 Der Pflanzen Leben und das frohe Tier.
 Beschränkt im Eigentume sorgen sie,
 Wie sie bestehn, und weiter reicht ihr Sinn
 Im Leben nicht. Doch müssen sie zuletzt,
 Die Ängstigen, heraus, und sterbend kehrt
 Ins Element ein jedes, dass es da
 Zu neuer Jugend, wie im Bade, sich
 Erfrische. Menschen ist die große Lust
 Gegeben, dass sie selber sich verjüngen.
 Und aus dem reinigenden Tode, den
 Sie selber sich zu rechter Zeit gewählt,
 Erstehn, wie aus dem Styx Achill, die Völker.
 O gebt euch der Natur, eh sie euch nimmt! –
 Ihr dürstet längst nach Ungewöhnlichem,
 Und wie aus krankem Körper sehnt der Geist
 Von Agrigent sich aus dem alten Gleise.
 So wagt! was ihr geerbt, was ihr erworben,
 Was euch der Väter Mund erzählt, gelehrt,

Gesetz und Brauch, der alten Götter Namen,
 Vergeßt es kühn, und hebt, wie Neugeborene,
 Die Augen auf zur göttlichen Natur,
 Wenn dann der Geist sich an des Himmels Licht
 Entzündet, süßer Lebensodem euch
 Den Busen, wie zum erstenmale tränkt,
 Und goldener Früchte voll die Wälder rauschen
 Und Quellen aus dem Fels, wenn euch das Leben
 der Welt ergreift, ihr Friedensgeist, und euchs
 Wie heiliger Wiegensang die Seele stillt,
 Dann aus der Wonne schöner Dämmerung
 Der Erde Grün von neuem euch erglänzt
 Und Berg und Meer und Wolken und Gestirn,
 Die edeln Kräfte, Heldenbrüdern gleich,
 Vor euer Auge kommen, dass die Brust
 Wie Waffenträgern euch nach Taten klopft,
 Und eigner schöner Welt, dann reicht die Hände
 Euch wieder, gebt das Wort und teilt das Gut,
 O dann ihr Lieben teilet Tat und Ruhm
 Wie treue Dioskuren; jeder sei
 Wie alle, – wie auf schlanken Säulen, ruh
 Auf richtigen Ordnungen das neue Leben
 Und euren Bund befestige das Gesetz.
 Dann o ihr Genien der wandelnden
 Natur! dann ladet euch, ihr heitern,
 Die ihr aus Tiefen und aus Höhn die Freude nimmt
 Und sie wie Müh und Glück und Sonnenschein und Regen
 Den engbeschränkten Sterblichen ans Herz
 Aus ferner fremder Welt herbei bringt,
 Das freie Volk zu seinen Festen ein,
 Gastfreundlich! fromm! denn liebend gibt
 Der Sterbliche vom Besten, schließt und engt
 Den Busen ihm die Knechtschaft nicht –

 sie sinds!

Die langentbehrten, die lebendigen,
 Die guten Götter,

18

¹⁸ Das Vermächtnis des Empedokles, zitiert nach der Stuttgarter Hölderlinausgabe, hrsg. v.

Die religiöse Erneuerung der Menschheit im Vermächtnis des Empedokles lässt sich zusammenfassend in folgender Weise charakterisieren:

- 1) Grundvoraussetzung der religiösen Erneuerung ist der radikale Umsturz der alten Wertorientierung durch die sich den elementaren Numina in neuer Weise öffnende Menschheit.¹⁹ Nicht die göttliche Offenbarung oder eine passive Glaubenshaltung, sondern nur eine unmittelbare Veränderung des Verhaltens kann die notwendige Wende herbeiführen.²⁰
- 2) Die die alten Konventionen überwindende Menschheit empfindet die göttliche Natur, den Friedensgeist der Welt auf neue Weise. Hier zeigt sich der Einfluss der Philosophie von Jacques Rousseau auf Hölderlin.²¹ Der Mensch entfernt sich von der Harmonie eines Naturzustandes hin zu einem entfremdeten Gesellschaftszustand. Kehrt er zu seinen natürlichen Ursprüngen zurück, dann kann die Harmonie zwischen menschlicher Natur und göttlichem Sein wiederhergestellt werden. Diese wieder erreichte Synthese erinnert an den Systembegriff Spinozas, doch bei Hölderlin werden die zeitlosen unendlichen Attribute Spinozas in eine historische Sichtweise integriert.²²
- 3) Die religiöse Neuorientierung muss der politischen Erneuerung vorausgehen. Eine radikale Erneuerung der Vorstellungen ist Bedingung eines radikalen Umschwungs der Verhältnisse. Hier äußert sich eine Grundposition des Deutschen Idealismus, der immer wieder die Notwendigkeit der ästhetischen Erziehung im Gegensatz zur einseitigen politischen Erziehung forderte, ohne allerdings so wie Hölderlin alle Konsequenzen zu durchdenken.²³ Wenn der SED-Kulturfunktionär Alexander Abusch bei der Gedenk-

Friedrich Beissner, Band 4/Erste Hälfte, Stuttgart 1961, S. 65f, Verse 1518-1571, S. 68, Verse 1611-1613.

¹⁹ Kurt Hübner beschreibt dieses Ereignis als Hölderlins Mythos vom Untergang des Mythos; siehe: Kurt Hübner: Die Wahrheit des Mythos, München 1985, S. 378.

²⁰ Die Möglichkeit einer religiösen Wende durch die Initiative des Menschen wird von Martin Heidegger äußerst skeptisch beurteilt; vgl. Heideggers Vorwort zur Lesung von Hölderlins Gedichten; veröffentlicht in: Heidegger. Gesamtausgabe, Bd. 4, Frankfurt 1981, S. 195-197.

²¹ Eine genauere Untersuchung dieses Verhältnisses steht noch aus. Hans-Johst Frey hat zumindest die allgemeinsten Bezugspunkte zusammengestellt; vgl. Hans-Johst Frey: Hölderlin und Rousseau, in: Studien über das Reden der Dichter, München 1986, S. 135-144.

²² Die Hölderlinforschung ist bisher auf diese Problemstellung nur unzureichend eingegangen. Die positive Ausnahme stellt ein Aufsatz von Giovanni Scimonelli dar; vgl. Giovanni Scimonelli: Das Verhältnis zwischen Philosophie, pantheistischer Vision und Temporalität in Hölderlins Werk. In: Orbis Litterarum 28 (1973), S. 23-45.

²³ Der Einfluss von Schillers Briefe zur ästhetischen Erziehung des Menschen von 1795 auf Hölderlin kann nicht hoch genug angesetzt werden. Allerdings strebt Schiller die Verwirklichung seiner Position immer unter den vorgegebenen Rahmenbedingungen an, während Hölderlin alle einengenden Schranken sprengen möchte.

veranstaltung zum 200. Geburtstag Friedrich Hölderlins im Nationaltheater von Weimar die Verwirklichung der Vorstellungen Hölderlins in der sozialistischen Gesellschaft herausstellte, dann verkannte er die Radikalität des Anspruches Hölderlins und reduzierte ihn auf einige Veränderungen der äußeren politischen Verhältnisse.²⁴

- 4) Der Höhepunkt der Offenbarung der Göttlichkeit der Welt ereignet sich bei der festlichen Zusammenkunft der freien Menschen.²⁵ Festzuhalten bleibt, dass nicht die Zeremonie eines Gedächtnisopfers im Mittelpunkt der Festlichkeit steht, sondern die gesteigerte Sensitivität für das Göttliche, also ein mystisches Erleben. Es sei an das Ende des oben angeführten Zitates erinnert: „... sie sinds! Die langentbehrten, die lebendigen / Die guten Götter“.

Stiftung einer Religion der Freiheit

Es ist kein größerer Gegensatz vorstellbar als die festliche Feier des freien Volkes im Vermächtnis des Empedokles und die Zwangsfeier eines nationalsozialistischen Parteitages. Es liegen Welten zwischen einer nationalsozialistischen Ideologie und Hölderlins Utopie der religiösen Erneuerung der Menschheit. Hölderlins *Empedokles* stiftet eine Religion der freien Geister, die die Göttlichkeit der Welt in neuer Weise lebendig werden lässt. Der Freitod des Empedokles ist vor diesem Hintergrund kein Sühne- oder Opfertod, sondern die höchste Form der Bestätigung seines Vermächtnisses. Hölderlin fordert kein Opfer für eine Idee, sondern die Freisetzung der produktiven Energien des Menschen. Nur auf diese Weise kann die im *Systemprogramm* intendierte Utopie der Stiftung einer neuen Religion, die sich als das letzte, größte Werk der Menschheit begreift, zur lebendigen Kraft gegen die Deformation des Menschlichen werden.

²⁴ Es wäre nicht gerechtfertigt die Hölderlinforschung der DDR mit einem Hinweis auf Alexander Abusch abzutun. In der Folge erschienen zwei hervorragende Arbeiten zu Friedrich Hölderlin: Günther Mieth: *Friedrich Hölderlin. Dichter der bürgerlich-demokratischen Revolution*, Berlin 1978; Wolfgang Heise: *Hölderlin. Schönheit und Geschichte*. Berlin 1988.

²⁵ Durch die Arbeiten von Karl Kerényi und Walter Otto wurde ein tieferes Verständnis des Festbegriffs der Antike und seiner Wiederbelebung im Werke Hölderlins in die Wege geleitet; vgl. Karl Kerényi: *Das ägäische Fest*. Wiesbaden 1950, S. 17; Walter Otto: *Der Dichter und die alten Götter*. Frankfurt 1942, S. 39f.

**GOTT ODER MECHANISCHER GLIEDERMANN?
DIE RELIGIÖSE PROBLEMATIK IN KLEISTS ESSAY
ÜBER DAS MARIONETTENTHEATER**

Wolfgang Palaver (Innsbruck)

Kleist's Essay *Über das Marionettentheater* ist sein berühmtester und meistdiskutierter Aufsatz und gehört für mich zu den wichtigsten Texten der deutschen Literatur. Im Folgenden möchte ich aufzeigen, dass Kleist darin eine grundlegende – letztlich religiöse – Problematik des Menschen anspricht, die im Laufe der Herausbildung unserer modernen Welt immer deutlicher zu Tage tritt.

Kleist's Essay lässt sich in Anlehnung an die vier Folgen, in denen er im Dezember 1810 in den „Berliner Abendblättern“ erschienen ist, in vier Teile gliedern, um seinen Inhalt und seine Struktur kurz wiederzugeben.¹ Der Essay beginnt mit einem Gespräch zwischen dem Ich-Erzähler und dem Herrn C., einem Operntänzer. Der Tänzer, der immer wieder gerne beim Marionettentheater zusieht, um seine eigene Kunst zu verbessern – es geht ihm um das Gewinnen von Grazie und Anmut –, erklärt dem Erzähler den Mechanismus der Marionetten. Dabei gehe es im Wesentlichen um die Bewegung des Schwerpunktes einer jeden Puppe, die dann einen graziösen Tanz hervorrufen könne. Alle Anmut der Puppen wurzle letztlich in einem rein mechanischen Vorgang.

Im zweiten Teil setzt sich das Gespräch zwischen Erzähler und Tänzer fort. Herr C. entwickelt dabei seine Vorstellung von der idealen Marionette, die sich vom viel weniger graziösen menschlichen Tänzer dadurch unterscheidet, dass sie weder „Ziererei“ (559) noch eine Fesselung an die Schwerkraft kenne. Das Fehlen aller Ziererei resultiere bei der Puppe aus der „naturgemäßerer Anordnung der Schwerpunkte“ (558). Die Seele, d. h. die bewegende Kraft, die die Marionette bewegt, fällt mit ihrem Schwerpunkt zusammen. Die Puppe ruht in sich. Der menschliche Tänzer dagegen bringt Seele und Schwerpunkt nie ganz in Übereinstimmung, zumindest – wie der biblisch versierte Operntänzer hinzufügt, nicht mehr „seitdem wir von dem Baum der Erkenntnis gegessen haben“ (559).

Der dritte Teil besteht wesentlich in einem Gesprächsbeitrag des Ich-Erzählers, der die Geschichte eines sechzehnjährigen Jünglings erzählt, der durch Reflexion und Bewusstsein all seine natürliche Grazie verlor. Als sich der junge Mann in einer öffentlichen Badeanstalt einen Fuß abtrocknet, erinnern ihn

¹ H. v. Kleist, *Über das Marionettentheater*. In: Ders., *Erzählungen, Anekdoten, Gedichte, Schriften (Sämtliche Werke und Briefe, Band 3)*. Hrsg. von K. Müller-Salget. Frankfurt am Main 1990, S. 555-563. Die Seitenangaben im Text beziehen sich auf diese Ausgabe von Kleist's Essay.

seine eigenen Bewegungen im Spiegel an die antike Figur des Dornausziehers, die er kurz zuvor in Paris gesehen hatte. Der Ich-Erzähler, ein neidvoller, jede Bewunderung verweigernder Begleiter des jungen Mannes, weist aber diese Ähnlichkeit – obwohl sie ihm selbst aufgefallen war – entschieden zurück, nimmt dem graziösen jungen Mann dadurch alle seine „Lieblichkeit“ (561) und stürzt ihn in die Verzweiflung der Reflexion.

Der abschließende Teil des Essays beginnt mit einer Geschichte des Operntänzers, die von seinem Fechtkampf mit einem Bären berichtet. Der Bär erwies sich im Kampf als unüberwindbar. Im Unterschied zu jedem menschlichen Fechter ließ sich der Bär durch keine Finten überlisten. Jeden Angriff parierte er sofort, war aber ein Stoß nicht ernst gemeint, sondern nur angedeutet und vorgetäuscht, so rührte sich der Bär nicht. An diese Anekdote schließen sich allgemeine Folgerungen an, die den Essay zusammenfassen und beenden:

Wir sehen, dass in dem Maße, als, in der organischen Welt, die Reflexion dunkler und schwächer wird, die Grazie darin immer strahlender und herrschender hervortritt. – Doch so, wie sich der Durchschnitt zweier Linien, auf der einen Seite eines Punkts, nach dem Durchgang durch das Unendliche, plötzlich wieder auf der andern Seite einfindet, oder das Bild des Hohlspiegels, nachdem es sich in das Unendliche entfernt hat, plötzlich wieder dicht vor uns tritt: so findet sich auch, wenn die Erkenntnis gleichsam durch ein Unendliches gegangen ist, die Grazie wieder ein; so, dass sie, zu gleicher Zeit, in demjenigen menschlichen Körperbau am reinsten erscheint, der entweder gar keins, oder ein unendliches Bewusstsein hat, d. h. in dem Gliedermann, oder in dem Gott.

Mithin, sagte ich ein wenig zerstreut, müssten wir wieder von dem Baum der Erkenntnis essen, um in den Stand der Unschuld zurückzufallen?

Allerdings, antwortete er, das ist das letzte Kapitel von der Geschichte der Welt. (563)

Die Schlussfolgerungen von Kleists Essay sind gerade deshalb so faszinierend, weil sie in allergrößter Knappheit die moderne menschliche Sehnsucht nach dem Mechanischen und Anorganischen zum Ausdruck bringen, demgegenüber das menschliche Bewusstsein und alle Reflexion nur als Störung und Gefahr betrachtet werden. In der modernen Jugendkultur und ihrer Sehnsucht nach „coolness“, Technomusik und roboterhaftem Breakdance sehen wir das genauso wie in der Modefarbe Schwarz in unseren Künstler- und Intellektuellenkreisen. Noch interessanter finde ich aber die Tatsache, dass viele bedeutende Denker der Neuzeit und der Moderne genau jene Sehnsucht nach der Überwindung aller Reflexion zum Ausdruck bringen, die im Zentrum von Kleists Essay steht. Es ließe sich ohne allzu große Mühe eine ganze Philosophie der Neuzeit schreiben, die letztlich nicht viel mehr wäre, als eine sorgfältige Ausfaltung von Kleists

Marionettentheater. Anstelle einer ganzen Philosophiegeschichte möchte ich mich im Folgenden mit einigen der eindrucklichsten Beispiele begnügen.

Das Denken der Neuzeit:

Die Flucht aus der verzweifelten Reflexion in die Versteinerung

Am Beginn steht Rousseau, der für Kleist ein wichtiger Denker war und schon vor dem deutschen Dichter die Problematik der Reflexion ansprach und in eine reflexionsfreie und damit bewusstlose Natur fliehen wollte. Rousseaus Ruf nach einem „Zurück zur Natur“ drückt jene Flucht vor der Reflexion aus, die auch Kleists Essay anspricht. Man ist an Kleists Bären-Anekdote erinnert, wenn wir in Rousseaus *Diskurs über die Ungleichheit* lesen, dass der reflektierende Mensch hinter den animalischen Anfangszustand zurückfällt: „Wenn die Natur uns dazu bestimmt hat, gesund zu sein, so wage ich beinahe zu versichern, dass der Zustand der Reflexion ein Zustand wider die Natur ist und dass der Mensch, der nachsinnt, ein depraviertes Tier ist.“² Ähnlich kommen uns Kleists Marionetten in den Sinn, wenn wir Rousseaus Traum vom Naturzustand in jenen Schweizer Bergbewohnern verkörpert sehen, die scheinbar keine Reflexion kennen und ganz „automatenhaft“ leben.³ Ja, Rousseau glaubt, dass diese Bergbewohner des oberen Wallis „mit Freuden, selbst um den Preis des Paradieses, auf den Handel eingingen, unaufhörlich wiedergeboren zu werden, um so in einem ewigen Pflanzenleben hinzuleben“.

Diese Tendenz hin ins Tierische und Pflanzliche lässt sich auch bei Hegel, einem Zeitgenossen Kleists, erkennen. Zumindest in der berühmten Interpretation der *Phänomenologie* durch Kojève ist Hegels Annahme eines Endes der Geschichte der Animalisierung des Menschen gleichgesetzt. Bewusstsein, Geist, Philosophie und auch Gewalt oder Kriege werden dann keine Rolle mehr spielen, weil der Mensch als Tier ganz im Einklang mit der Natur und dem Seienden leben wird:

Wenn der Mensch wieder zum Tier wird, muss auch seine Kunst, seine Liebe, sein Spiel wieder ganz „natürlich“ werden. Daher müsste man einräumen, dass der Mensch nach dem Ende der Geschichte seine Häuser und Kunstwerke bauen würde, wie Vögel ihre Nester bauen und Spinnen ihre Netze weben; er würde Konzerte geben nach Art

² J.-J. Rousseau, *Diskurs über die Ungleichheit/Discours sur l'inégalité*. Hrsg. von H. Meier. Paderborn ³1993, S. 89.

³ J.-J. Rousseau, *Schriften*. 2 Bände. Hrsg. von H. Ritter. Frankfurt am Main 1988, Bd. 1, S. 320 (Brief an Herrn von Voltaire).

der Frösche und Zikaden; er würde spielen wie junge Tiere und sich wie erwachsene Tiere der Liebe hingeben.⁴

Diese Animalisierung des Menschen setzt Kojève auch mit einer Verwandlung des Menschen in Roboter oder geistlose „Automaten“ gleich.⁵

Nietzsche blickte mit großer Verachtung auf alle Vorstellungen eines animalisierten Menschen und hat dafür in seinem Zarathustra den Ausdruck „letzter Mensch“ geprägt.⁶ Doch diese Kritik Nietzsches bedeutet nicht, dass er der in Kleists Essay angesprochenen Problematik entkommen wäre. Ganz im Gegenteil lässt sich zeigen, dass Nietzsche noch ein viel dramatischeres Beispiel für die moderne Flucht in die Versteinerung darstellt. Trotz seiner großen Verachtung gegen den „letzten Menschen“, der seinen Übermenschen entgegenstellt, endet seine Philosophie damit, dass er noch über den Animalismus von Hegel/Kojève hinausgeht und vor dem menschlichen Bewusstsein in Richtung der anorganischen Natur flieht. Nietzsche hofft auf eine „reine, neu gefundene, neu erlöste Natur“, die nichts Organisches oder Lebendiges mehr an sich hat und von allen menschlichen Maßstäben unendlich weit entfernt bleibt.⁷

Hüten wir uns, zu denken, dass die Welt ein lebendiges Wesen sei. Wohin sollte sie sich ausdehnen? Wovon sollte sie sich nähren? Wie könnte sie wachsen und sich vermehren? Wir wissen ja ungefähr, was das Organische ist: und wir sollten das unsäglich Abgeleitete, Späte, Seltene, Zufällige, das wir nur auf der Kruste der Erde wahrnehmen, zum Wesentlichen, Allgemeinen, Ewigen umdeuten, wie es Jene thun, die das All einen Organismus nennen? Davor ekelt mir.

Nietzsches „amor fati“, die radikale Bejahung der reinen Natur im Sinne der ewigen Wiederkehr, seine Liebe zur Notwendigkeit des Schicksals, des Dinghaften und der anorganischen Natur verdanken sich seiner Flucht vor der Welt der Menschen und vor dem Bewusstsein. Letzteres zeigt sich, wenn er im Zusammenhang mit dem „amor fati“, davon spricht, dass „man keine Nerven ha-

⁴ A. Kojève zit. nach F. Fukuyama, *Das Ende der Geschichte. Wo stehen wir? Aus dem Amerikanischen von H. Dierlamm, U. Mihr und K. Dürr.* München 1992, S. 495. Vgl. ebd. S. 411; L. Niethammer, *Posthistoire. Ist die Geschichte zu Ende? Unter Mitarbeit von D. van Laak.* Reinbek bei Hamburg 1989, S. 79.

⁵ A. Kojève, *Introduction à la lecture de Hegel. Leçons sur la phénoménologie de l'esprit. Professeurs de 1933 à 1939 à l'École des Hautes-Études réunies et publiées R. Queneau.* Paris 1947, S. 387f, S. 434f; ders., *Brief vom 19. September 1950 an L. Strauss*, in: L. Strauss, *On Tyranny. Revised and Expanded Edition. Including the Strauss-Kojève Correspondence.* Edited by V. Gourevitch and M. S. Roth. New York 1991, S. 255. Vgl. M. Meyer, *Ende der Geschichte?* München 1993, S. 105-107, S. 184f.

⁶ F. Nietzsche, *Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe in 15 Einzelbänden.* Hrsg. von G. Colli und M. Montinari. München 1988, Bd. 4, S. 18-20 (Also sprach Zarathustra, Vorrede 5).

⁷ F. Nietzsche, *Studienausgabe Bd. 3*, S. 467-469 (Die fröhliche Wissenschaft; Nr. 109).

ben darf“.⁸ Die Flucht vor den Menschen äußert sich dort, wo er die Entstehung seines *Zarathustra* schildert:

Die Grundconception des Werks, der *Ewige-Wiederkehr-Gedanke*, diese höchste Formel der Bejahung, die überhaupt erreicht werden kann –, gehört in den August des Jahres 1881: er ist auf ein Blatt hingeworfen, mit der Unterschrift: ‚6000 Fuss jenseits von Mensch und Zeit‘. Ich gieng an jenem Tage am See von Silvaplana durch die Wälder; bei einem mächtigen pyramidal aufgethürmten Block unweit Surlei machte ich Halt. Da kam mir dieser Gedanke.⁹

Auch in einem nachgelassenen Fragment aus dem Jahre 1888 sieht er den „amor fati“ und das „*dionysische Jasagen* zur Welt, wie sie ist“ als Ergebnis einer längeren „Wanderung durch Eis und Wüste“.¹⁰

Auch Sigmund Freuds Werk gehört in diese im *Marionettentheater* angesprochene Tradition des Denkens. In seiner Narzissmustheorie lassen sich erste Spuren einer Distanz zum reflektierenden Bewusstsein finden, wenn er von der großen Anziehungskraft jener Seinsformen spricht, die unterhalb des normalen geistigen Seins des Menschen, genauer des Mannes, stehen. Als Beispiele verweist er auf den „großen Reiz des narzisstischen Weibes“, auf den „Reiz des Kindes“, der in dessen Narzissmus, Selbstgenügsamkeit und Unzulänglichkeit gründet, sowie auf den „Reiz gewisser Tiere, die sich um uns nicht zu kümmern scheinen, wie der Katzen und großer Raubtiere“.¹¹ Der Endpunkt dieser Flucht vor dem Bewusstsein findet sich in Freuds Theorie vom Todestrieb. Nach Freud ist das „Ziel allen Lebens der Tod“.¹² Weil das „Leblose früher war als das Lebende“ ziele das Leben letztlich auf die „Rückkehr zum Anorganischen“.¹³ Freuds Theorie vom Todestrieb ist die Flucht vor dem „Bewusstsein zurück zum Stein“.¹⁴ Für Freuds „mineralische Sehnsucht“ wird die „Versteinerung zur Perspektive der Erlösung“.¹⁵

So sehr sich Sartre von Freuds Psychoanalyse absetzte, so wenig unterscheidet er sich im Hinblick auf die neuzeitliche Sehnsucht nach dem Anorganischen und Mechanischen. In seinem philosophischen Hauptwerk *Das Sein und das Nichts* unterscheidet er die beiden Seinsformen „An-sich“ und „Für-sich“. Während

⁸ Bd. 6, S. 297 (Ecce homo; Warum ich so klug bin 10).

⁹ Bd. 6, S. 335 (Ecce homo; Also sprach Zarathustra 1).

¹⁰ Bd. 13, S. 492f (Nachgelassene Fragmente, Frühjahr-Sommer 1888 16 [32]).

¹¹ S. Freud, Studienausgabe. Band III: Psychologie des Unbewußten. Frankfurt am Main 1975, S. 55 (Zur Einführung des Narzissmus).

¹² Ebd. III, S. 248 (Jenseits des Lustprinzips).

¹³ Ebd. S. 248 f.

¹⁴ R. Safranski, Das Böse oder das Drama der Freiheit. München 1997, S. 249.

¹⁵ Ebd. S. 248.

mit dem „An-sich“ die Dinge gemeint sind, die kein Bewusstsein haben, steht das „Für-sich“ für das menschliche Sein, für das menschliche Bewusstsein. Während das dinghafte An-sich ganz mit dem Sein identisch ist, also das ist, was es ist, ist der Mensch nach Sartre von einem fundamentalen „Seinsmangel“ gekennzeichnet.¹⁶ Der Mensch ist nie ganz das, was er ist, und er sehnt sich daher danach, mit dem dinghaften An-sich identisch zu werden. Er möchte letztlich so wie ein Ding, ein Glas zum Beispiel, einfach in sich ruhen können. Alle menschlichen Versuche aber ein solches An-sich-Sein zu verwirklichen, bleiben von einer letzten „Unaufrichtigkeit“ gekennzeichnet, die Sartre in seinem berühmten Beispiel vom Kellner im Café auf eine Weise illustriert, die direkt an den mechanischen Gliedermann bei Kleist erinnert:

Beobachten wir einen Kellner im Café. Er hat lebhaft und eifrige Bewegungen, etwas allzu präzise, etwas allzu schnelle, er kommt mit einem etwas zu lebhaften Schritt auf die Gäste zu, er verbeugt sich mit etwas zuviel Beflissenheit, seine Stimme, seine Blicke drücken ein Interesse aus, das etwas zuviel Aufmerksamkeit für die Bestellung des Gastes enthält, nun kommt er endlich zurück und versucht, mit seinem Gang die unbeugsame Strenge irgendeines Automaten zu imitieren, während er gleichzeitig sein Tablett mit einer Art Seiltänzerkühnheit trägt, indem er es in einem ständig labilen und ständig gestörten Gleichgewicht hält, das er mit einer leichten Bewegung des Arms und der Hand ständig wiederherstellt. Sein ganzes Verhalten wirkt auf uns wie ein Spiel. Er bemüht sich, seine Bewegungen ineinanderübergehen zu lassen, als wären sie Mechanismen; er legt sich die Geschmeidigkeit und erbarmungslose Schnelligkeit der Dinge bei.¹⁷

Als letztes Beispiel möchte ich den Strukturalismus von Claude Lévi-Strauss erwähnen. Trotz seiner klaren Gegnerschaft zu Sartre gehört er wie dieser in die in Kleists *Marionettentheater* angesprochene neuzeitliche Flucht aus der Reflexion. Lévi-Strauss' Strukturalismus – ein dem Denken Rousseaus tief verpflichtetes Werk – mit seiner Ankündigung einer „Menschheitsdämmerung“ sowie des Entropie-Todes der Erde, seiner typisch westlichen Umarmung des Buddhismus und seinem Lobpreis auf die Schönheit eines „Minerals“, des weisen „Dufts einer Lilie“ und des heiteren Blickaustauschs mit einer „Katze“ kann seine Zugehörigkeit zum hier dargestellten neuzeitlichen Denken mit ihrer Ver zweiflung am menschlichen Bewusstsein nicht verleugnen.¹⁸

¹⁶ J.-P. Sartre, *Das Sein und das Nichts. Versuch einer phänomenologischen Ontologie*. Hrsg. von T. König. Deutsch von H. Schöneberg und T. König. Reinbek bei Hamburg 1997, S. 182-190.

¹⁷ Ebd. S. 139 f.

¹⁸ C. Lévi-Strauss, *Traurige Tropen*. Übersetzt von E. Moldenhauer. Frankfurt am Main ¹¹1998, S. 369-413 (*Die Rückkehr*); ders., *Das wilde Denken*. Aus dem Französischen von H. Naumann. Frankfurt am Main 1968, S. 282-310 (*Geschichte und Dialektik*); ders., *Das Ende des*

Pseudonarzissmus: Kleists Einsicht in das mimetische Begehren

Lässt sich die menschliche Flucht vor dem Bewusstsein, wie sie uns gerade im neuzeitlichen Denken immer deutlicher vor Augen tritt, erklären? Mir scheint, dass hier die mimetische Theorie Girards eine wertvolle Hilfe bietet. Girards Anthropologie geht davon aus, dass die Menschen keine in sich stehenden autonomen Wesen sind, sondern gegenseitig abhängig sind und sich wechselseitig beeinflussen. Am deutlichsten zeigt sich die von Girard behauptete *Interdividualität* des Menschen im Begehren. Wir begehren nicht so sehr, was wir selbst wollen, sondern was die anderen begehren. Mimetisch richtet sich unser Begehren nach den Wünschen der anderen aus. Als tiefere Ursache für die Nachahmung des Begehrens anderer sieht Girard ähnlich wie Sartre einen Seinsmangel, der unser Leben kennzeichnet, sobald unsere primären Bedürfnisse gestillt sind. Ein Gefühl der Unvollkommenheit kennzeichnet gerade den modernen Menschen, der seine Identität nicht aus einem von Geburt an klar vorgegebenen Status ableiten kann. Der Seinsmangel treibt uns dazu an, das vollkommene Sein in den anderen zu suchen. Während Sartre glaubt, dass der Mensch wesentlich in Richtung des Dinghaften strebt, erkennt Girard, dass der Mensch zuerst auf das Sein des Mitmenschen zielt, um seinen Seinsmangel zu überwinden. Nicht jeden Menschen finden wir aber gleich attraktiv. Wer so wie wir sein Begehren erkennen lässt und damit seinen Seinsmangel offenkundig werden lässt, dürfte nicht im Besitz des Seins sein. Nur wer sich anscheinend um nichts kümmert, keine Interessen erkennen lässt und uns nur die kalte Schulter zeigt, scheint vom Seinsmangel nicht erfasst zu sein. Erst auf dieser fortgeschrittenen Stufe des mimetischen Begehrens wird deutlich, warum schließlich das Dinghafte und Anorganische ins Zentrum des Begehrens rückt.

Die menschliche Sehnsucht nach dem dinghaften An-sich ist nach Girard eine Folge der intensivierten mimetischen Begierde und keine primäre Bestimmung des Menschen. Der Seinsmangel treibt den Menschen zur Suche nach dem vollkommenen Vorbild, einem ganz in sich ruhenden Sein, das kein Zeichen einer nach außen gehenden Begierde mehr zeigt. Je selbstgenügsamer ein anderer Mensch auf uns wirkt, desto mehr vermuten wir das vollkommene Sein in ihm. Diese Suche zielt tendenziell über den Bereich des menschlichen Seins hinaus.

Totemismus. Aus dem Französischen übersetzt von H. Naumann. Frankfurt am Main ³1969, S. 91-94, S. 129-133; ders., Das Rohe und das Gekochte (Mythologica I). Aus dem Französischen von E. Moldenhauer. Frankfurt am Main 1971, S. 77f; ders., Der nackte Mensch (Mythologica IV). 2 Bände. Aus dem Französischen von E. Moldenhauer. Frankfurt am Main 1975, S. 732-817 (Finale); ders., Strukturele Anthropologie II. Aus dem Französischen von E. Moldenhauer, H. H. Ritter und T. König. Frankfurt am Main 1975, S. 45-56 (Jean-Jacques Rousseau, Begründer der Wissenschaft vom Menschen.).

Weil der uns gegenüber völlig gleichgültige und indifferente Mensch die größte Faszination ausübt, bekommt alles Indifferente und unserem Begehren Unzugängliche einen immer größeren Wert.¹⁹ Damit erhält alles, was geistig unter dem normalen menschlichen Sein liegt, durch seine völlige Unzugänglichkeit eine außergewöhnliche Anziehungskraft. Blondinenwitze leben von dieser Logik, die weiß, dass „Dummheit“ sexuell außerordentlich reizvoll sein kann. Ähnlich – und nicht zufällig oft metaphorisch für Frauen gebraucht – sind Katzen aufgrund ihrer scheinbaren Gleichgültigkeit für den Menschen besonders interessant. Letztlich scheint sich hinter dem bloß Mechanischen und Automatischen, hinter der unbelebten Natur überhaupt das wahre Sein zu verbergen:

Der *Andere* ist um so begehrenswerter, je unerreichbarer er ist; und er ist um so unerreichbarer, je weniger geistvoll er ist, je mehr er zum Automatismus der Instinkte neigt. Und genau zu dieser Automatik, ja zu dieser reinen Mechanik, jenseits des Tierreichs, gelangt das absurde Unterfangen der Selbstvergöttlichung. Das Individuum, von einem durch nichts zu befriedigenden Begehren immer stärker in die Irre geleitet und desorientiert, sucht schließlich die göttliche Essenz in dem, was die eigene Existenz radikal verleugnet: dem Unbelebten.²⁰

Diese Überlegungen Girards lassen sich am Beispiel von Kleists Essay näher veranschaulichen. In der Geschichte des Jünglings spricht Kleist indirekt die Problematik der mimetischen Begierde an. Mit dem Hinweis auf den Spiegel, in dem sich der Jüngling als Dornauszieher zu erkennen glaubt, spielt der Essay deutlich auf den antiken Mythos vom schönen Jüngling Narcissus an, wie er von Ovid überliefert wurde.²¹ Eine oberflächliche Interpretation ist dadurch schon verleitet, Kleists Essay gemäß Freuds Narzissmustheorie auszulegen und alle interindividuellen, mimetischen Dimensionen zu übersehen. Das aber wäre grundsätzlich falsch und würde genau in jene Sackgasse führen, die das neuzeitliche Denken in die Flucht ins Dinghafte trieb.

Der Narcissus-Mythos darf nicht so verstanden werden, als ob es so etwas wie ein genuines Begehren des eigenen Selbst wirklich geben würde. Auch wenn Ovids Mythos – gerade in der Neuzeit – immer wieder so ausgelegt wurde, bleibt eine solche Sicht oberflächlich. Schon Narcissus verliebt sich erst in sein eigenes Spiegelbild, nachdem er von vielen anderen übermäßig verehrt wurde:

¹⁹ R. Girard, *Figuren des Begehrens. Das Selbst und der Andere in der fiktionalen Realität*. Aus dem Französischen von E. Mainberger-Ruh. Thaur, Münster 1998, S. 288-294. Vgl. ders., *Hiob – ein Weg aus der Gewalt*. Aus dem Französischen von E. Mainberger-Ruh. Zürich 1990, S. 86f.

²⁰ R. Girard, *Figuren*, S. 293.

²¹ Vgl. Ovid, *Metamorphosen*. Übersetzt von E. Rösch. Mit einer Einführung von N. Holzberg. München³1994, III, S. 339-510.

„Jünglinge haben ihn viele begehrt und viele der Mädchen.“²² Erst dieses Begehren der anderen ermöglicht jene grenzenlose Liebe zu sich selbst, die ihn schließlich in den Tod treibt und nur noch als Blume – als Pflanze – fortvegetieren lässt. Hinter seinem Spiegelbild verbirgt sich der andere, auf den sich das mimetische Begehren immer richtet.²³ Auch die in Narcissus verliebte Nymphe Echo verweist auf einen mimetischen Hintergrund, ist für sie doch die Wiederholung, d. h. die Nachahmung der Worte typisch. Eine solche mimetische Auslegung von Ovids Mythos bleibt allerdings schwierig, weil sie sich gegen die immer noch vorherrschende Tradition der herkömmlichen mythologischen Interpretation behaupten muss.

Eine mimetische Auslegung von Kleists Jüngling-Episode ist dagegen viel leichter möglich und trägt damit indirekt auch zur Entmythologisierung von Ovids Mythos bei. Kleists Jüngling ist wie Narcissus von „wunderbarer Anmut“ und wird schon früh von der „Gunst der Frauen“ (560) verwöhnt. Nach Meinung des Ich-Erzählers habe das sogar schon zu ersten „Spuren von Eitelkeit“ (561) geführt. In der nun folgenden Spiegel-Episode zeigt Kleist, wie sehr Eitelkeit und Selbstverliebtheit des Jünglings gerade nicht genuiner Art sind, sondern immer von der Bewunderung und Zustimmung anderer abhängig bleiben. Schon der zweifelnde Blick eines Einzelnen kann alle Anmut und Selbstsicherheit für immer zerstören:

Es traf sich, dass wir grade kurz zuvor in Paris den Jüngling gesehen hatten, der sich einen Splitter aus dem Fuße zieht; der Abguss der Statue ist bekannt und befindet sich in den meisten deutschen Sammlungen. Ein Blick, den er in dem Augenblick, da er den Fuß auf den Schemel setzte, um ihn abzutrocknen, in einen großen Spiegel warf, erinnerte ihn daran; er lächelte und sagte mir, welch eine Entdeckung er gemacht habe. In der Tat hatte ich, in eben diesem Augenblick, dieselbe gemacht; doch sei es, um die Sicherheit der Grazie, die ihm beiwohnte, zu prüfen, sei es, um seiner Eitelkeit ein wenig heilsam zu begegnen: ich lachte und erwiderte – er sähe wohl Geister! Er errötete, und hob den Fuß zum zweitenmal, um es mir zu zeigen; doch der Versuch, wie sich leicht hätte voraussehen lassen, missglückte. Er hob verwirrt den Fuß zum dritten und vierten, er hob ihn wohl noch zehnmals: umsonst er war außerstande dieselbe Bewe-

²² Ovid, *Metamorphosen* III, S. 353.

²³ Vgl. R. Girard, *Things Hidden since the Foundation of the World: Research undertaken in collaboration with J. M. Oughourlian and G. Lefort*. Translated by S. Bann and M. Metteer. Stanford 1987, S. 377, 403; ders., *Narcissism: The Freudian Myth' Demythified by Proust*. In: *Psychoanalysis, Creativity and Literature*. Ed. by A. Roland. New York 1978, S. 293-311; P. Dumouchel/J.-P. Dupuy, *Die Hölle der Dinge*. René Girard und die Logik der Ökonomie. Thaur, Münster 1999.

gung wieder hervorzubringen – was sag ich? die Bewegungen, die er machte, hatten ein so komisches Element, dass ich Mühe hatte, das Gelächter zurückzuhalten: –

Von diesem Tage, gleichsam von diesem Augenblick an, ging eine unbegreifliche Veränderung mit dem jungen Menschen vor. Er fing an, tagelang vor dem Spiegel zu stehen; und immer ein Reiz nach dem anderen verließ ihn. Eine unsichtbare und unbegreifliche Gewalt schien sich, wie ein eisernes Netz, um das freie Spiel seiner Gebärden zu legen, und als ein Jahr verflossen war, war keine Spur mehr von der Lieblichkeit in ihm zu entdecken, die die Augen der Menschen sonst, die ihn umringten, ergötzt hatte. (561)

Die Verweigerung der Bewunderung durch den Ich-Erzähler zerstört alle Selbstsicherheit, die ursprünglich durch die zahlreichen anderen Bewunderer hervorgerufen wurde. Die narzisstische Eitelkeit des Jünglings entpuppt sich als eine Form von *Pseudonarzissmus*, der scheinbar eine genuine Selbstverliebtheit ist, tatsächlich aber die Bestätigung durch eine andere Begierde braucht, um nicht in Selbstzweifel zu fallen. Kleists Essay bringt damit ans Licht, was in Ovids Mythos bloß vage durchschimmert. Wie sehr Kleist den für das mimetische Begehren typischen Blick auf den anderen kennt, zeigt sich auch an jenen Stellen seines Essays, wo er zeigt, wie Operntänzer und Ich-Erzähler gegenseitig jede Abwendung des Blicks des anderen aufmerksam beachten und sofort reagieren, um nicht das Interesse des anderen zu verlieren.²⁴ Auch die im Essay diskutierte Frage der Grazie eines Operntänzers bleibt wesentlich vom Blick auf den anderen bestimmt: Es gibt keine Grazie ohne Zuschauer.

Kleists Essay bestätigt auf eindrückliche Weise Girards Einwand gegen Freuds Narzissmustheorie: Es gibt keinen genuinen Narzissmus, weil es keinen Menschen gibt, der in völliger Autonomie und Unabhängigkeit von allen anderen – quasi Göttern gleich – allein in sich ruhen würde.

²⁴ Kleist spürte in seinem eigenen Leben, welche Verzweiflung die Blicke der anderen in uns hervorrufen können. In einem Brief an seine Stiefschwester Ulrike vom 12. Januar 1802 erklärt er ihr, warum er keine Karriere mehr im Staatsdienst anstreben und sich vielleicht nur durch eine Flucht aus der Welt von allem Erwartungsdruck der anderen befreien könne: „Ich bin so sichtbar dazu geboren, ein stilles, dunkles, unscheinbares Leben zu führen, dass mich schon die zehn oder zwölf Augen, die auf mich sehen, ängstigen. Darum eben sträube ich mich so gegen die Rückkehr, denn unmöglich wäre es mir, hinzutreten vor jene Menschen, die mit Hoffnungen auf mich sahen, unmöglich ihnen zu antworten, wenn sie mich fragen: wie hast du sie erfüllt? Ich bin nicht, was die Menschen von mir halten, mich drücken ihre Erwartungen – Ach, es ist unverantwortlich, den Ehrgeiz in uns zu wecken, einer Furie zum Raube sind wir hingegeben – Aber nur *in* der Welt wenig zu sein, ist schmerzhaft, *außer* ihr nicht.“ H. v. Kleist, Briefe. Briefe von und an Kleist 13. März 1793 bis 21. November 1811 (Werke und Briefe in vier Bänden. Hrsg. v. S. Streller. Bd. IV). Frankfurt am Main 1986, S. 289. Zur Zeit als Kleist diesen Brief schrieb, wollte er sich ein Landgut kaufen und Bauer werden. Darin zeigt sich eine deutliche Parallele zu Rousseaus Traum vom einfachen Landleben.

Zusammengefasst ist also gerade unsere Abhängigkeit von anderen Menschen – die wir nicht wahrhaben wollen – die eigentliche Quelle unserer Verzweiflung am Bewusstsein. Im Kampf mit unseren mimetischen Rivalen um Anerkennung sehnen wir uns nach der Kälte des rein Anorganischen, das uns allein die Erlösung aus all unseren Qualen verspricht. Zahlreiche Spuren dieser mimetischen Rivalität finden sich in den Werken jener Denker, die wir als Beispiele für die Flucht in die Versteinerung ausgewählt haben. Für Rousseau hängen Reflexion und Eigenliebe, sein Begriff für die mimetische Rivalität, eng zusammen.²⁵ Bei Nietzsche brauchen wir beispielsweise nur auf seine mimetische Rivalität mit Wagner verweisen. Im Falle von Lévi-Strauss ist dessen eigenes Stück *Die Apotheose des Augustus* erhellend, das andeutet, dass der Drang des Ethnologen in die Ferne zutiefst von dessen Rivalität mit den Zuhausegebliebenen bestimmt ist.²⁶

Der Sündenfall der Selbstvergottung

Noch ist aber die in Kleists Essay angesprochene Problematik nicht wirklich erfasst. Kleist stellt sie nämlich ausdrücklich in einen religiösen Kontext.²⁷ So erklärt er die Verzweiflung am Bewusstsein direkt zu einer Folge des biblischen Sündenfalls, zu einer Folge des Essens vom Baum der Erkenntnis von Gut und Böse. Und neben dem mechanischen Gliedermann erwähnt er auch Gott, der so wie der Gliedermann in sich ruhe und keine verzweifelnde Reflexion kenne.

Kleist nimmt mit diesen Aussagen bis zu einem gewissen Grade die Philosophie Sartres vorweg, der die Sehnsucht des Für-sich nach dem An-sich für ein religiöses Streben erklärt. Mit dem dinghaften An-sich identisch zu werden, heißt für Sartre ein „An-sich-für-sich“, ein „Gott“ werden zu wollen.²⁸ Für den Atheisten Sartre streben die Menschen nach dem Göttlichen: „Mensch sein heißt, danach streben, Gott zu sein, oder wenn man lieber will, der Mensch ist grundlegende Begierde, Gott zu sein.“²⁹

Zur Deutung der in Kleists Essay angesprochenen religiösen Problematik bietet sich wieder die mimetische Theorie Girards an. Nach Girard ist der Mensch ein grundsätzlich religiöses Wesen, das letztlich immer vor der Wahl

²⁵ Vgl. J.-J. Rousseau, Diskurs, S. 149.

²⁶ Vgl. C. Lévi-Strauss, Tropen, S. 372-377.

²⁷ Vgl. Beate Günzler, Über das Marionettentheater. Kleists säkularisiertes Verständnis von Schöpfung, Sünde und Eschaton. In: Neue Zeitschrift für Systematische Theologie und Religionsphilosophie 32 (1990), S. 1-25.

²⁸ J.-P. Sartre, Sein, S. 190f, S. 971f, S. 1014, S. 1052, S. 1069.

²⁹ Ebd. S. 972.

zwischen Gott oder einem Götzen steht. Mit dem Tod Gottes ist daher nicht das Ende der Religion gekommen, sondern die Religion ist zu einer innerweltlichen, zwischenmenschlichen Sache geworden. Der Absetzung Gottes folgt der Götzendienst am Mitmenschen. Doch diese Vergöttlichung des Mitmenschen führt nicht zum anthropologischen Höhenflug im Sinne Feuerbachs *homo homini deus*, sondern ist eine Vergöttlichung, die zu Masochismus, Hörigkeit, Gewalt und schließlich zur Flucht in das Mineralische und in den Tod führt. Der Versuch des Menschen, sich selbst an die Stelle Gottes zu setzen, endet genau in jener Flucht in die Versteinerung, die für das neuzeitliche Denken charakteristisch geworden ist:

Die mineralische Welt ist die Welt dieses Endes, die Welt eines Todes, den das Fehlen jeder Regung, jedes Zitterns schließlich vollkommen und endgültig macht. Der Endpunkt der schrecklichen Faszination ist die Dichte des Bleis, die undurchdringliche Stetigkeit des Granits. Dahin sollte jene immer wirksamere Verleugnung des Lebens und des Geistes gelangen, welche die fehlgeleitete Transzendenz darstellt. Die Selbstbehauptung endet in der Selbstverneinung. Der Wille zur Selbstvergöttlichung ist der allmählich Gestalt annehmende Wille zur Selbstzerstörung.³⁰

Kleists Verweis auf den biblischen Sündenfall stellt die Verzweiflung am Bewusstsein deutlich in die Tradition der satanischen Versuchung, die Stelle Gottes einzunehmen. „Ihr werdet sein wie Gott“ (Gen 3,5) verspricht die Schlange. Doch genau dieser stolze Wunsch, wie Gott zu sein, stürzt den Mensch in jene Verzweiflung, die ihn schließlich die Kälte des Minerals ersehnen lässt. Biblisch ist diese Konsequenz in Gottes Warnung ausgesprochen, dass der Mensch sterben wird, der vom Baum der Erkenntnis von Gut und Böse isst (Gen 2,17).

Das neuzeitliche Denken lässt deutlich Spuren dieser zum Tod in der Versteinerung führenden Rebellion gegen Gott erkennen. Rousseau schreibt seine Geschichte der menschlichen Zivilisation in klarer Distanzierung zur biblischen Offenbarung und deren Sündenfallgeschichte. Seine Verherrlichung des von allen anderen unabhängigen Naturmenschen spiegelt seine eigene tiefe Sehnsucht wider, unabhängig und einsam wie Gott selbst zu sein.³¹ Auch Kojèves Hegel-Interpretation ist von jenem feuerbachschen Verlangen geprägt, dass der von Gott unabhängige Mensch sich selbst zum Gott erheben könne. Der in der Sündenfallgeschichte gebrandmarkte menschliche Hochmut wird für Kojève zur Antriebskraft der Selbstvergöttlichung des Menschen.³² Nietzsches Philosophie

³⁰ R. Girard, *Figuren*, S. 294.

³¹ Vgl. J.-J. Rousseau, *Emil oder Über die Erziehung*. In neuer deutscher Fassung besorgt von L. Schmidts. Paderborn ¹²1995, S. 222 (4. Buch); ders., *Schriften* Bd. 2, S. 699 (Träumereien eines einsamen Spaziergängers).

³² A. Kojève, Hegel. Eine Vergegenwärtigung seines Denkens. Kommentar zur *Phänomenologie*

stellt vielleicht die radikalste Form der Rebellion gegen Gott dar. Er will den Platz der Götter einnehmen und sieht in der biblischen Sündenfallgeschichte, einen letzten Versuch „Gottes“, menschliche Erkenntnis und Wissenschaft zu verhindern.³³ Nietzsches Wahnsinn war schließlich der viel zu hohe Preis, den er für seinen titanischen Versuch bezahlen musste, die Stelle Gottes einzunehmen. Auch Sartres Philosophie bricht mit dem biblischen Gott, um die Autonomie des Menschen behaupten zu können. Die Erschaffung Adams durch Gott käme für den französischen Existentialisten einer „totalen Knechtschaft“ gleich.³⁴

Ob Kleist für sich einen Ausweg gefunden hat, wenn er am Ende seines Essays von der Notwendigkeit spricht, ein zweites Mal vom „Baum der Erkenntnis zu essen, um in den Stand der Unschuld zurückzufallen“, lässt sich bezweifeln, denn nicht einmal ein Jahr nach der Veröffentlichung seines Essays hat er sich in Berlin das Leben genommen. Indirekt deutet er aber mit seinem Hinweis auf die Sündenfallgeschichte auf einen Ausweg hin, der gerade für die christliche Tradition kennzeichnend ist. Augustinus lässt sich als geistiger Vater jener radikalen Reflexivität des Ichs bezeichnen, die für Kleist und das moderne Denken schlechthin zum Problem geworden ist.³⁵ Während für die Moderne ähnlich wie für den Buddhismus die Reflexivität mehr oder weniger nur noch negativ als Ursprung des Bösen in den Blick kommt, ist sie für Augustinus keineswegs auf ihre negative Seite fixiert. Für Augustinus ist die Reflexivität nämlich auch Ermöglichung, das Bild Gottes deutlich sichtbar zu machen. Nicht die Reflexivität an sich ist für Augustinus das Problem, sondern nur jene Reflexivität, die sich in sich selbst verschließt und eine Öffnung hin zu Gott unmöglich macht.³⁶ Die Reflexivität wird für den stolzen Menschen zum Verhängnis, der seine Abhängigkeit von Gott leugnet und in sich selbst seinen letzten Grund sucht. Nur die demütige Annahme unserer Geschöpflichkeit kann uns aus der Sicht von Augustinus davor bewahren, an unserer Reflexivität zu verzweifeln.

Als ein modernes Beispiel für diese von Augustinus eingeleitete christliche Tradition möchte ich für eine abschließende geistesgeschichtliche Einordnung von Kleists Essay auf Sören Kierkegaard verweisen. Dieser christliche Philosoph gehört in die Reihe jener neuzeitlichen Denker, die mit der Verzweiflung am Bewusstsein bestens vertraut sind. Schon in seinem frühen Werk *Entweder* –

des Geistes. Hrsg. von I. Fetscher. Mit einem Anhang: Hegel, Marx und das Christentum. Aus dem Französischen von I. Fetscher und G. Lehmbuch. Frankfurt am Main 1975, S. 89, S. 241, S. 257, S. 265, S. 294 f.

³³ F. Nietzsche, Bd. 6, S. 226 (Der Antichrist, Nr. 48). Vgl. Bd. 12, S. 373f.

³⁴ J.-P. Sartre, Sein, S. 810-812, S. 925.

³⁵ Vgl. C. Taylor, Quellen des Selbst. Die Entstehung der neuzeitlichen Identität. Übersetzt von J. Schulte. Frankfurt am Main 1996, S. 240-243.

³⁶ Ebd. S. 256.

Oder spricht er die von Kleist erkannte Problematik an. Er unterscheidet darin zwischen dem ästhetischen und dem ethischen Menschen. Nach Kierkegaard kann der ethische Mensch die Verzweiflung überwinden, wenn er sich selbst im Lichte des Unendlichen wählt.³⁷ In sich selbst findet er dann jenen festen Punkt, der ihn nicht untergehen lässt, auch wenn „sein Nachbar ihn nicht mehr sehen kann“.³⁸ Während der ästhetische Mensch alles von außen erwartet – aus der Sicht Kleists also nur in der äußerlichen Mechanik seine Ruhe findet –, kann der ethische Mensch durch seine Wahl zur Grazie finden:

Er weiß, dass überall ein Tanzplatz ist, dass selbst der geringste Mensch den seinigen hat, dass sein Tanz, wenn er selbst will, ebenso schön, ebenso graziös, ebenso misch, ebenso bewegt sein kann wie der jener, denen ein Platz in der Geschichte zugewiesen ward. Eben diese Fechtergewandtheit, diese Geschmeidigkeit stellt eigentlich das unsterbliche Leben im Ethischen dar.³⁹

Kierkegaards ethische Wahl des Selbst als Ausweg aus der Verzweiflung ist aber noch nicht völlig frei von möglichen Fehldeutungen, weil sie noch nicht deutlich genug den letzten Rückhalt erkennen lässt, der überhaupt eine solche Wahl des Selbst möglich macht. In seinen späteren Schriften hat er zunehmend die religiöse Ebene betont, auf der deutlich wird, dass nur Gott den Ausweg aus aller Verzweiflung möglich macht. In Kierkegaards Schrift *Die Krankheit zum Tode* rückt diese Dimension in den Vordergrund. Hier zeigt sich, dass das menschliche Selbst ganz von der Reflexion bestimmt ist, weil es ein „Verhältnis ist, das sich zu sich selbst verhält“.⁴⁰ Weil aber das Selbst des Menschen sich nicht selbst gesetzt hat, kann es nicht „durch sich selbst dazu kommen, in Gleichgewicht und Ruhe zu sein“.⁴¹ Nach Kierkegaard ist der „Gegensatz zum Verzweifeltsein das Glauben“, das heißt, der Mensch braucht einen äußeren Halt, der ihm Grazie und innere Ruhe schenkt.⁴² Mit seiner Parteinahme für den Glauben weist er damit die uralte Versuchung zurück, durch eigene Erkenntnis sich selbst erlösen zu wollen.

Während die meisten Denker der Neuzeit aus Verzweiflung am Bewusstsein in die Umarmung des Anorganischen getrieben wurden, wusste Kierkegaard, dass der Mensch nur aus seiner Verzweiflung erlöst werden kann, wenn er in

³⁷ Vgl. C. Taylor, Quellen, S. 779-781.

³⁸ S. Kierkegaard, Entweder – Oder. Teil I und II. Deutsche Übersetzung von H. Fautek. München²1993, S. 818.

³⁹ Ebd.

⁴⁰ S. Kierkegaard, Die Krankheit zum Tode. Übersetzt und mit Glossar, Bibliographie sowie einem Essay Zum Verständnis des Werkes hrsg. von L. Richter. Hamburg²1995, S. 13.

⁴¹ Ebd. S. 12.

⁴² Ebd. S. 47.

Demut seine Geschöpflichkeit vor Gott annimmt. Kierkegaard schließt damit – ähnlich wie die mimetische Theorie Girards – an jene große christliche Tradition an, die mit Augustinus weiß, dass wir nur dann der satanischen Versuchung der Selbstvergottung, der *perversa imitatio dei*, entkommen können, wenn wir uns in demütiger Nachahmung auf den biblischen Gott ausrichten. Kleists Essay deutet in Richtung der christlichen Tradition, ohne dass der deutsche Dichter aber die Kraft gehabt hätte, sich selbst ganz für den Weg des Glaubens zu entscheiden.⁴³

⁴³ Vgl. B. Günzler, Über das Marionettentheater, S. 24.

VON BACHERACH NACH BIMINI HEINES RELIGIÖSES DENKEN IM LICHT E UNSERER ERFAHRUNG

Stefan Bodo Würffel (Fribourg)

Vorbemerkung

Bekannt sind die zahlreichen Invektiven, die im Deutschland des 19., auch noch des 20. Jahrhunderts dem Atheisten Heine galten,

- dem „lästernden Spötter zweier Religionen“, wie Gustav Pfizer ihn 1838 nannte¹;
- dem Juden, den diese selber, folgt man Gabriel Riessers „Jüdischen Briefen“ aus dem Jahre 1840, nie als einen der ihren anerkannten: „Sie haben für seine Gesinnungen, für seine Spöttereien über jüdische und christliche Religionsvorstellungen nie Sympathie gehegt; sie haben ihn stets, wie er sie, verleugnet, wenn er ihnen aufgebürdet werden sollte“²; schließlich auch
- dem konvertierten Christen, der sich nach Treitschkes Meinung angemast hatte, „die Pariser über die Geschichte der deutschen Religion (...) zu belehren.“ „Was konnte ein Mann, dem jede tiefe religiöse Empfindung fremd war, über die Religion sagen?“, merkte der Historiker an³, dessen „Deutsche Geschichte im 19. Jahrhundert“ die politische Kultur des Deutschen Kaiserreichs, vor allem die staatstragenden protestantischen Bildungsschichten nachhaltig geprägt hat.

Zahlreich aber auch die Zeugnisse heimlich wie öffentlich geäußerter Freude über den reuigen Sünder, der sich am Ende seines Lebens bekehrt zu haben schien, zurückgekehrt zu seinem Gott, dem der „sterbende Aristophanes“, wie ihn Adolf Stahr im Vorfeld der „Romanzero“-Publikation genannt hatte⁴, in der Rolle des Lazarus gegenübertrat: „Er hat sich wieder vorgenommen, an den ewig persönlichen Gott zu glauben, um damit im Lande Jenseits sein eigenes bisschen Persönlichkeit zu fristen“, meinte Gustav Kühne, der Redakteur der „Eleganten Welt“, und fügte hinzu: „Dass er sich zu Gott, zum guten Geist be-

¹ Gustav Pfizer, Heines Schriften und Tendenz, in: Deutsche Viertel-Jahresschrift, Jg. 1838, S. 167-247, hier S. 216.

² Gabriel Riesser, Jüdische Briefe, Zur Abwehr und Verständigung, 1. Heft, 1840, in: Gabriel Riesser, Gesammelte Schriften, Bd. 1, o. O. 1868, S. 77.

³ Heinrich von Treitschke, Deutsche Geschichte im Neunzehnten Jahrhundert, zit. nach: Karl Theodor Kleinknecht (Hrsg.), Heine in Deutschland, Tübingen 1976, S. 64.

⁴ Adolf Stahr/Fanny Lewald, Heine-Erinnerungen, September 1850, in: Michael Werner (Hrsg.), Begegnungen mit Heine. Berichte der Zeitgenossen in Fortführung von H. H. Houbens Gespräche mit Heine, 2. Teil, Hamburg 1973, Nr. 863, S. 205.

kennt (...), hat bei allem Ernst einen kindischen Anstrich, es ist kindische Furcht, was ihn schließlich anwandelt (...).“⁵

Freilich störten auch in Heines letztem großen Gedichtzyklus, eben dem „Romanzero“, die altbekannten Sarkasmen, die Ironie, ließ der skeptische Humor vieler Gedichte am Ernst der erwarteten Bekehrung zweifeln, wurden vor allem manche Wendungen des „Nachworts“ als frivol empfunden:

Die Unsterblichkeit der Seele, unsere Fortdauer nach dem Tode, wird uns gleichsam mit in den Kauf gegeben wie der schöne Markknochen, den der Fleischer, wenn er mit seinen Kunden zufrieden ist, ihnen unentgeltlich in den Korb schiebt. Ein solcher schöner Markknochen wird in der französischen Küchensprache la réjouissance genannt, und man kocht damit ganz vorzügliche Kraftbrühen, die für einen armen schmachtenden Kranken sehr stärkend und labend sind. Dass ich eine solche réjouissance nicht ablehnte und sie mir vielmehr mit Behagen zu Gemüte führte, wird jeder fühlende Mensch billigen. (B 6/I, 183)

War es ein Wunder, dass der Blasphemie-Vorwurf zu hören war, dass die „Wiener Kirchenzeitung“ in der Überschrift ihres „Romanzero“-Artikels unverhohlen spottete: „Das nennt man ‚bekehrt‘.“⁶ Börne, der Widersacher der Pariser Jahre, schien über seinen Tod hinaus Recht zu behalten mit seinem Heine-Verdikt: „Ebenso ist er in Sachen der Religion in immerwährendem Übergang begriffen zwischen dem Deismus und Atheismus. (...) Bald würdigt er das Christentum herab, bald preist er es; je nachdem ihm das eine oder das andere eine günstige Gelegenheit darbietet, seine gestickten Phrasen anzubringen.“⁷

Was hat es also auf sich mit der sogenannten „religiösen Wende“ Heines, von der sich erst unsere Zeit – meint: die allein ernst zu nehmende Forschung der zweiten Jahrhunderthälfte – ein differenziertes, ein angemessenes Bild zu machen wusste, fernab persönlicher Auseinandersetzungen und politischer Kämpfe?

⁵ F. Gustav Kühne, Rezension, in: Europa. Chronik der gebildeten Welt, Leipzig u. Stuttgart 22.11.1851, Nr. 93, S. 741-743 (anonym erschienen), hier zitiert nach Klaus Briegleb (Hrsg.), Heinrich Heine, Sämtliche Schriften, 6. Bd., 2. Teilbd., München 1976, S. 36. Im Folgenden wird Heines Werk nach dieser Ausgabe mit Band- und Seitenzahlen im Text zitiert. Die Briefzitate folgen hingegen den entsprechenden Bänden der Säkularausgabe. Werke – Briefwechsel – Lebenszeugnisse, hrsg. von den Nationalen Forschungs- und Gedenkstätten Weimar und dem Centre Nationale de la Recherche Scientifique in Paris, Berlin und Paris 1956ff.

⁶ Wiener Kirchenzeitung, 5.8.1853, hier zit. nach B 6/II, 26.

⁷ Ludwig Börne, „De l'Allemagne par Henri Heine“, in: Réformateur, 30.5.1835, hier zit. nach B 4, 712.

„Heines philosophische und religiöse Ansichten haben fast immer vor dem konsequenten Atheismus haltgemacht“, hat Sammons gemeint und kritisch hinzugefügt, „Versuche, Heines Wandlung konfessionell zu interpretieren bzw. auszuschlachten, tauchen immer wieder bis zum heutigen Tag auf (...). Sie gehören fast ausnahmslos, auch wenn sie aus liberaler christlicher Sicht konzipiert sind, zur wirklichkeitsfremden Peripherie der Heine-Rezeption.“⁸

Damit sind Ausgangspositionen für meine Fragestellung gewonnen: Ziel Sammons' erste Bemerkung auf die von Heine wiederholt hervorgehobene „Einheit aller meiner Werke“ (HSA 23, 358), – was die sogenannte „Wende“ von vornherein relativiert, so legt die Abweisung der konfessionellen Auslegung der späten Wandlung die Frage nahe, was denn überhaupt als Heines religiöses Denken auszumachen ist und was eventuell – die stets beschworene Einheit aller Schriften vorausgesetzt – als eine Art Leitmotiv, als Leitidee ein Abgleiten des Autors in den konsequenten Atheismus selbst an den exponiertesten Stellen seines Werkes verhindert hat.

Den Heineschen „Reisebildern“ entsprechend folge ich dieser Fragestellung in Etappen.

1. Etappe: von Düsseldorf über Bacherach in die „heilige Stadt Jerusalem“

Frage man einmal probeweise nach dem häufigsten Thema in der Dichtung Heines, das 19. Jahrhundert hätte aufgrund seiner eingeschränkten Rezeptionsperspektive ohne Zögern die Liebe benannt, also jene entdornten Rosen ohne „Stacheln und Widerhaken (...) und vermeintlich hässliche (...) Stellen“, die Heine nach Günter Hüntzschel für den „größten Teil des Publikums zu einem harmlosen, stimmungshaften, romantisierenden Lyriker stilisiert(en)“⁹, zugelassen für den Gebrauch an Höheren Töchterschulen. Und unser Jahrhundert hätte, kaum minder einseitig, seit der Mitte der fünfziger Jahre die Revolution genannt und – so jedenfalls die klitternde Literaturgeschichtsschreibung der DDR – Heine bescheinigt, dass er „gleichnishaft seinen Anschluss an die neue politische Bewegung (meint: den Kommunismus) vollzogen“ habe.¹⁰

Indes: Bereits die ersten Rezensenten haben weiter gesehen, haben wie Immermann 1822 gefragt, „warum ein Jüngling unter achtundfünfzig Gedichten auch nicht ein einziges zu geben vermochte, aus dem Freude und Heiterkeit

⁸ Jeffrey L. Sammons, Heinrich Heine, Stuttgart 1991, S. 133.

⁹ Günter Hüntzschel, Ein entdornter Heine, Zur Sozialgeschichte der Lyrik des 19. Jahrhunderts, in: Heine-Jahrbuch 1982, 21. Jg., Hamburg 1982, S. 89-110, hier S. 106.

¹⁰ Vormärz 1830-1848, Erläuterungen zur deutschen Literatur, hrsg. v. Kollektiv für Literaturgeschichte im volkseigenen Verlag Volk und Wissen, o. O. (Berlin) 1972, S. 95.

spricht“¹¹, haben wie Gérard de Nerval gefolgert, dass Heine „sich keine Illusionen macht; (...) ob glücklich oder unglücklich, akzeptiert oder abgewiesen, weiß er, dass er leiden wird (...); deshalb herrscht in all diesen schönen Strophen ein geheimer Schrecken. Die Rosen duften zu gut, der Rasen ist zu frisch, die Nachtigall zu harmonievoll! Das alles ist verhängnisvoll; der Duft erstickt, das frische Gras bedeckt ein Grab, der Vogel stirbt bei seiner letzten Note.“¹²

In der Tat: Blättert man im Chiffrenregister der Brieglebschen Heine-Ausgabe, so fallen die entsprechenden Bilder und Motive des Leidens, des Blutens und Sterbens, des Weinens, der Trauer und des Todes nicht erst im Spätwerk des Dichters auf: Sie sind von Anbeginn da, bilden das eigentliche Zentrum des Werkes.

Wie aber kommt jemand dazu, so zu schreiben, dass – liest man denn nur genau genug – „all diesen schönen Strophen ein geheimer Schrecken“ innewohnt?

Auch wenn man nicht in allem den späten „Memoiren“ glauben mag, die „Wunde Heine(s)“, wie Adorno das genannt hat¹³, muss früh aufgebrochen sein. Eberhard Galley hat als bedeutsam angesehen, dass Heine „schon in Düsseldorf zum ersten Male in Kontakt mit einer sozial entrechteten Schicht trat und ihm das offenbar zunehmend bewusst und wichtig wurde.“¹⁴ Die Scharfrichtertochter, das „rote Sefchen“, auf deren Gestalt Galley anspielt, war jedoch nur bildgewordener Ausdruck eigener früher schmerzlicher Erfahrungen, als Jude zwar nicht im Getto zu leben – das hat Heine im Gegensatz zu Börne erst später kennen gelernt – wohl aber unter dem Außenseitertum zu leiden, von der ersten „bedeutenden Anzahl Prügel“, die dem kleinen Harry ungerechterweise im Unterricht verabreicht wurde, als er vom jüdischen Großvater erzählte (B 6/I, 577), über die Erfahrungen in der Burschenschaft bis hin zur Erkenntnis des „nie abzuwaschende(n) Juden“ (HSA 20, 265) nach dem Göttinger Taufakt, eine Erkenntnis, der Heine zeitlebens eingedenk blieb.

„Heines stereotypes Thema, hoffnungslose Liebe, ist Gleichnis der Heimatlosigkeit“, hat Adorno formuliert¹⁵, und aus dieser frühen Erfahrung, nirgends ganz zu Hause zu sein, entspringt in der Dichtung die lebenslang beibehaltene

¹¹ Karl Immermann, Rezension, in: Kunst- und Wirtschaftsblatt, Beilage des Rheinisch-Westfälischen Anzeigers, 1822, hier zit. nach B 1, 639f.

¹² Gérard de Nerval, Uebersetzeranmerkung zur französischen Ausgabe des „Intermezzo“, in: *Revue des deux mondes*, Sommer 1848, hier zit. nach B 6/II, 271f. Dort auch der französische Originaltext B 6/II, 266f.

¹³ Theodor W. Adorno, *Die Wunde Heine*, in: *Noten zur Literatur*, Gesammelte Schriften, Bd. 11, Frankfurt 1974, S. 98.

¹⁴ Eberhard Galley, *Das rote Sefchen und ihr Lied von der Otilje*, in: *Heine-Jahrbuch 1975*, 14. Jg., Hamburg 1975, S. 77-92, hier S. 91.

¹⁵ Theodor W. Adorno (Anm. 13), S. 98.

Solidarität mit denen, die am Rande der Gesellschaft stehen, die Solidarität mit den Fremden, den Außenseitern, den Verworfenen.

„Das Äußere der polnischen Juden ist schrecklich. (...) Dennoch wurde der Ekel bald verdrängt von Mitleid, nachdem ich den Zustand dieser Menschen näher betrachtete, und die schweineinstallartigen Löcher sah, worin sie wohnen, mauscheln, beten, schachern und – elend sind“ (B 2, 75f); so heißt es schon im „Polen“-Essay des Jahres 1823.

Und die mit der geschärften Sensibilität des Außenseiters registrierten Erfahrungen der Gegenwart werden bereits in einem Frühwerk wie den „Englischen Fragmenten“ in die Geschichte zurückprojiziert bzw. deren überlieferter Schrecken als ein durativer wahrgenommen. Bilder, die bis ins Spätwerk präsent bleiben, bis in den „Romanzero“, dessen „Historien“ sich entwickeln als ein einziger fortgesetzter Protest gegen den fortdauernden Zustand von Ungerechtigkeit, Unterdrückung und Leid; und „man sieht, wie tausendweis die Wehrlosen totgeschlagen, gefoltert, gespießt und gemartert wurden, und aus den wogenden Kornfeldern sieht man sie geheimnisvoll nicken die blutigen Bauernköpfe, und drüber hin hört man pfeifen eine entsetzliche Lerche, rachegellend“ (B 2, 596) – Und was hier, im Spätwerk, konkret benannt wird, – „Armes Volk! wie Pferd“ und Farn / Bleibt es angeschirrt am Karm, / Und der Nacken wird gebrochen (...)“ (B 6/I, 40) –, das hatte bereits das frühe Gedicht „Götterdämmerung“ aus dem „Buch der Lieder“ in mythopoetischen Bildern gleichsam als existentielle Zustandsbeschreibung formuliert: „(...) Du arme Erde, deine Schmerzen kenn ich! / Ich seh die Glut in deinem Busen wühlen, / Und deine tausend Adern seh ich bluten, / Und seh, wie deine Wunde klaffend aufreißt, / Und wild hervorströmt Flamm und Rauch und Blut.“ (B 1,151)

Keine Frage, dass der Begriff und die Bilder des Leidens die eigentliche, die zentrale Kategorie dieser Dichtung darstellen als festgehaltene Erinnerung an das, was nach den Worten des Philosophen nicht mehr sich gutmachen lässt¹⁶; keine Frage auch, dass eben daraus die Aufgabenstellung, die Selbstbestimmung als Dichter gewonnen wird, gegen alle Tendenzen der Zeit und als poetisches Bewusstsein auch bereits auf die Einsicht unserer Epoche – ihr implizites Bilderverbot – zielend, dass „keine Schönheit und kein Trost mehr (ist) außer in dem Blick, der aufs Grauen geht, ihm standhält und im ungemilderten Bewusstsein der Negativität die Möglichkeit des Besseren festhält“, wie die „Minima

¹⁶ Theodor W. Adorno: „Vielleicht aber ist Humanität nichts anderes, als dass sie die Erinnerung festhält an das, was nicht mehr sich gutmachen lässt.“ *Quasi una fantasia*. Musikalische Schriften II, Gesammelte Schriften Bd. 16, Frankfurt 1978, S. 281.

Moralia“ formulieren.¹⁷ In den Worten Heines: „Die Salons lügen, die Gräber sind wahr.“ (B 3, 164)

Wenn Heine deshalb in seiner frühen, Fragment gebliebenen Erzählung „Der Rabbi von Bacherach“, der „ersten Gettoerzählung in deutscher Sprache“, wie Erich Löwenthal sie genannt hat¹⁸, das Leid der Welt am Beispiel der Judengemeinde nachzeichnet, die dem Pogrom zum Opfer fällt, dann aber während der Flucht des Rabbi mit seiner Frau nach Frankfurt die schöne Sara immer wieder die Augen schließen lässt vor der Wirklichkeit – „Mach die Augen zu, schöne Sara“, ist die leitmotivisch wiederkehrende Aufforderung des Rabbi Abraham –, dann inszeniert der Autor dieses Verhalten auch deshalb, weil er weiß, dass allein noch Wegsehen und Träumen, Blindheit und Ohnmacht, in die Sara angesichts der bedrückenden Realität immer wieder ausweicht, zu den zwar noch möglichen, eigentlich aber schon nicht mehr zugelassenen Bildentwürfen des Glücks führen, zu den Traumbildern, die Heines Dichtung, sie immer als solche vorstellend, gleichwohl noch in Fülle kennt: „Es zeigte sich oben die heilige Stadt Jerusalem, mit ihren Türmen und Toren; in goldner Pracht leuchtete der Tempel.“ So wie träumend die schöne Sara inmitten der himmlischen *fata morgana* ihren Vater erblickt, „in seinem gelben Sabbatschlafröck und vergnügt mit den Augen lachend“ (B 1, 474), so zieht in einem anderen frühen Traumbild Heines, im Gedicht „Frieden“ aus dem ersten „Nordsee“-Zyklus, der „Heiland der Welt (...) / Im wallend weißen Gewande (...) / Über Land und Meer. (...) / Und durch die reinen, hallenden Strassen / Wandelten Menschen, weißgekleidete, / Palmzweigtragende, / Und wo sich Zwei begegneten, / Sah sie sich an, verständnisinnig, / Und schauernd in Liebe und süßer Entsagung, Küssten sie sich auf die Stirne, / Und schauten hinauf / Nach des Heilands Sonnenherzen (...).“ (B 1, 196)

Beides gehört von Anfang an zusammen, die Bilder des Leidens in der Welt und das bewusste, das stets als solches kenntlich gemachte, damit aber auch relativierte, skeptisch reflektierte Träumen von einer ganz anderen, einer Welt des Friedens, in der alle, die im „Rabbi von Bacherach“ umkommen oder auf der Flucht sind, aber auch die, die schuldig werden und nie sind, was sie sein könnten, Rabbi Abraham und der getaufte Don Isaak, die armseligen Getto-Figuren Jäckel und Nasenstern, die Schnapper-Elle und der scheele Aaron Hirschkuh, endlich nach Hause fänden, in die wahre Heimat.

¹⁷ Theodor W. Adorno, *Minima Moralia. Reflexionen aus dem beschädigten Leben*, Gesammelte Schriften Bd. 4, Frankfurt 1980, S. 26.

¹⁸ Erich Löwenthal, *Der „Rabbi von Bacherach“*, in Heine-Jahrbuch 1964, 3. Jg., Hamburg 1963, S. 3-16, hier S. 3.

2. Etappe: Vom „neuen Jerusalem“ durch den Düsseldorfer Hofgarten ins Fa-
belreich der Poesie

Auf dem dunklen Hintergrund der hier skizzierten Weltwahrnehmung, deren Signum der Riss, der Bruch, der schneidende Widerspruch ist – „Ach, teurer Leser, wenn du über jene Zerrissenheit klagen willst, so beklage lieber, dass die Welt selbst mitten entzwei gerissen ist“ (B 2, 405f) – markiert Heines Dichtung am Beginn der Moderne auf exemplarische Weise, was man als „säkulare Religion“ bezeichnet hat: Ergebnis eines fortschreitenden Bedeutungsverlustes der christlichen Religion unter dem Ancien Régime, abzulesen an ihrer allmählichen Aushöhlung als öffentlich anerkannter Legitimationsinstanz. Das freilich war von Anfang an ein janusköpfiger Prozess, denn die Abschaffung des Himmels – der Heine-, der Brecht-Schüler Heiner Müller hat dafür im frühen Stück „Herakles 5“ die schöne Regieanweisung des Schlussbildes gefunden: „Herakles rollt den Himmel ein und steckt ihn in die Tasche“¹⁹ –, diese Abschaffung bedeutete ja noch keineswegs, dass auch – um im Bilde zu bleiben – die Hölle auf Erden, das von Heine mannigfach geschilderte Leid abgeschafft war. Im Gegenteil: Jede Relativierung des Leids war fortan durch den Fortfall des transzendenten Bezugs ausgeschlossen.

Säkularisierung – die vielgebrauchte Formel der Revolution selber – meint deshalb – darin ist sich die Forschung heute weitgehend einig – nicht nur die Beschreibung der Abnahme der kulturellen Bedeutung der überlieferten Religion und ihrer institutionalisierten Formen, Säkularisierung meint auch das Aufkommen neuer, diesseitsorientierter Daseinsverständnisse, genauer: die eminente Zunahme innerweltlich-eschatologischer Hoffnungen, säkularer Erlösungs-, säkularer Heilsversprechen. Und die Gesellschaft der Moderne hat folglich auch „ihre eigene Glaubensgeschichte (...)“ Mit den Worten Friedrich Tenbrucks: „Die säkulare Gesellschaft verzichtete zwar auf den alten Glauben, aber damit nicht auf den Glauben.“²⁰

Dass in dieser Glaubensgeschichte der Moderne Heine eine hervorragende Rolle spielt, ist bekannt und muss nicht eigens mit jener „Wintermärchen“-Wendung vom „Himmelreich auf Erden“ erinnert werden (B 4, 578), wäre überhaupt wohl besser zu erläutern durch Heines Äußerung in einem Brief an Varnhagen kurz nach seiner Übersiedlung nach Paris: „Was mich betrifft, ich interessiere mich eigentlich nur für die religiösen Ideen, die nur ausgesprochen zu werden brauchen, um früh oder spät ins Leben zu treten.“ (HSA 21, 37)

¹⁹ Heiner Müller, Herakles 5, in: Werke 3, Stücke 1, hrsg. v. Frank Hörnigk, Frankfurt 2000, S. 409.

²⁰ Friedrich H. Tenbruck, Die Glaubensgeschichte der Moderne, in: Zeitschrift für Politik, 23. Jg., H. 1, 1976, S. 6.

Religiöse Ungeduld, wie in Heines Text „Verschiedene Geschichtsauffassung“ stets und unmittelbar aufs Leben zielend: „Das Leben ist weder Zweck noch Mittel; das Leben ist ein Recht.“ (B 3, 23) Diese Ungeduld führt in Heines Werk – so weit ich sehe – zu drei Formen säkularer Religion, die er selbst immer wieder als die ihn bewegenden, sein Werk bestimmenden Leidenschaften benannt hat, so in den späten „Memoiren“, als er vom Erweckungskuss der schönen Scharfrichtertochter erzählt: „In diesem Augenblick loderten in mir auf die ersten Flammen jener zwei Passionen, welchen mein späteres Leben gewidmet blieb: die Liebe für schöne Frauen und die Liebe für die französische Revolution“ (B 6/I, 608). Und neben diesen beiden Passionen steht, so ziemlich gleichmäßig übers ganze Werk verteilt, als dritte die des Schreibens selbst, das ja über alle Bilder des Grauens hinaus in bewusstem Träumen an den Gegenbildern zur Welt festhielt, Idealzustände imaginierte – das erwähnte Himmelreich auf Erden gehörte dazu – und das in seinem programmatischen Insistieren auf der letztlichen Zweckfreiheit allen Dichtens sich selbst als das vielleicht schönste Gegenbild zur Welt setzte, als Phantasie symbolisch-allegorisch auf die Freiheit verweisend, jenseits aller Erdschwere, am deutlichsten im „Atta Troll“ der frühen vierziger Jahre:

„Traum der Sommernacht! Phantastisch / Zwecklos ist mein Lied. Ja, zwecklos / Wie die Liebe, / Wie das Leben, / Wie der Schöpfer samt der Schöpfung!

Nur der eignen Lust gehorchend, / Galoppierend oder fliegend, / Tummelt sich im Fabelreiche / Mein geliebter Pegasus.“ (B 4, 501)

Der durchaus kühne Vergleichssatz „Wie der Schöpfer samt der Schöpfung“ weist bereits aufs *l'art pour l'art* der zweiten Jahrhunderthälfte voraus und bewegt sich – ein säkularreligiöser Anspruch *par excellence* –, noch immer in den Spuren jener Bestimmung, die Goethe im 13. Buch von „Dichtung und Wahrheit“ gegeben hatte: „Die wahre Poesie kündigt sich dadurch an, dass sie als ein weltliches Evangelium, durch innere Heiterkeit, durch äußeres Behaben uns von den Lasten zu befreien weiß, die auf uns drücken. Wie ein Luftballon hebt sie uns mit dem Ballast, der uns anhängt, in höhere Regionen und lässt die verwirrten Irrgänge der Erde in Vogelperspektive vor uns entwickelt daliegen.“²¹

Dabei sind – jedem Heine-Leser bewusst – die drei erwähnten Formen säkularreligiösen Denkens, die Revolution, die Liebe und das Schreiben, das Dichten, in Heines Werk beständig vermittelt, bedingen sich gegenseitig, auch wenn ich sie im Folgenden der Anschaulichkeit wegen getrennt skizziere.

So verkündet der Schluss der „Englischen Fragmente“ paradigmatisch das Evangelium der politischen Religion der Revolution:

²¹ Johann Wolfgang Goethe, Dichtung und Wahrheit, Dritter Teil, 13. Buch, Goethes sämtliche Werke, JA in 40 Bänden, Stuttgart u. Berlin o. J., 24. Bd., S. 161.

Die Freiheit ist eine neue Religion, die Religion unserer Zeit. Wenn Christus auch nicht der Gott dieser Religion ist, so ist er doch ein hoher Priester derselben, und sein Name strahlt beseligend in die Herzen der Jünger. Die Franzosen sind aber das auserlesene Volk der neuen Religion, in ihrer Sprache sind die ersten Evangelien und Dogmen verzeichnet, Paris ist das neue Jerusalem, und der Rhein ist der Jordan, der das geweihte Land der Freiheit trennt von dem Lande der Philister. (B 2, 601)

Heine ist hier ganz der gelehrige Schüler der Französischen Revolution. Diese überführte – Mona Ozouf, die „grande dame“ der Revolutionshistoriographie, hat das ausführlich untersucht²² – die in der futurischen Eschatologie der jüdisch-christlichen Tradition auftretenden Topoi, das Reich Gottes und das Himmlische Jerusalem, die Erlösung von der Welt der Verderbnis, das Ende der Geschichte und den Beginn einer ganz neuen – der französische Revolutionskalender wies darauf hin – in die Religion der Revolution, säkular-diesseitsorientiert, in die revolutionäre Religion.

Kaum ein besseres, ein anschaulicheres Beispiel dafür als Heines großartige Schilderung des Einzugs Napoleon Bonapartes in Düsseldorf, sein Ritt durch den Hofgarten, dem Einzug Christi in Jerusalem nachgestaltet, mit biblischen Anspielungen durchsetzt von der Beschreibung des Korsen – „und auf diesem Gesichte stand geschrieben: Du sollst keine Götter haben neben mir“ – bis hin zur hypertrophen Schlusswendung „Und Sankt Helena ist das heilige Grab, wohin die Völker des Orients und Okzidents wallfahrten (...) und ihr Herz stärken durch große Erinnerung an die Taten des weltlichen Heilands, der gelitten unter Hudson Lowe, wie es geschrieben steht in den Evangelien Las Casas, O'Meara und Antommarchi.“ (B 2, 276)

Heines zweite säkularreligiöse Passion, die Liebe, die momenthaft die Aufhebung der irdischen, und das meint bei Heine immer auch der gesellschaftlichen Bedingungen, der politischen Begrenzungen und Beengungen erfahrbar werden lässt und diese Erfahrung, diesen „Kuss der ganzen Welt“ weiterreichen möchte – und sich doch stets bewusst bleibt, dass dem Augenblick keine Dauer, dem schönen Schein in dieser Welt keine durative Realisierung gestattet ist, diese zweite säkularreligiöse Passion hat in seinem Werk kaum minder eindrückliche Gestaltungen erfahren, am deutlichsten vielleicht in den sensualistisch fundierten, saint-simonistisch beeinflussten „Neuen Gedichten“ der Pariser Zeit, wo es lapidar heißt:

²² Mona Ozouf, *La fête révolutionnaire 1789-1799*, Paris 1976; dies., Artikel Dechristianisierung und Revolutionäre Religion, in: François Furet/Mona Ozouf (Hrsg.), *Kritisches Wörterbuch der Französischen Revolution*, Frankfurt 1996, I. Bd., S. 27-48, u. 2. Bd., S. 833-850.

Auf diesem Felsen bauen wir
 Die Kirche von dem dritten,
 Dem dritten neuen Testament; (...)
 Die dumme Leiberquälerei
 Hat endlich aufgehört. (...)
 Der heilige Gott der ist im Licht
 Wie in den Finsternissen;
 Und Gott ist alles was da ist;
 Er ist in unsern Küssen. (B 4, 325)

Bekannt sind zweifellos die meisten der aus solch säkularreligiösem Allmachtsgefühl entstandenen Verse, von dem machistisch geprägten Eingangsgedicht des „Diana“-Abschnitts „Diese schönen Gliedermassen / Kolossaler Weiblichkeit / Sind jetzt ohne Widerstreit / Meinen Wünschen überlassen“ (B 4, 335) bis hin zu den „Katharina“-Versen, die den Himmel auf ihre Weise auf die Erde holen:

Ich bin dein ganzer Himmel
 Du bist mein liebster Stern. /
 Tief unter uns da wimmelt
 Das närrische Menschengeschlecht;
 Sie schreien und wüten und schelten,
 Und haben alle recht. /(...)
 Wie glücklich sind wir beide
 Dass wir ihnen so fern –
 Du birgst in deinem Himmel
 Das Haupt, mein liebster Stern! (B 4, 364)

Dass freilich auch in diesem Kontext, mit Nerval zu sprechen, die Rosen zu gut duften, die Nachtigall zu harmonievoll singt, wer wüsste es nicht aus seiner Heine-Lektüre! Es macht ja gerade die Eigenart dieses Autors der beginnenden Moderne aus, dass er zwar all diese säkularreligiösen Evangelien verkündet, propagiert und für sie kämpft, gegen mannigfache Gegner an allen Fronten, an den staatlichen und kirchlichen, an den poetologischen und persönlichen, – dass er zugleich jedoch skeptisch bleibt, was ihre endgültige Realisierung, ihre durative Erfüllung anbelangt. Hier hat der von Börne zuerst erhobene Vorwurf des Schwankens angesetzt, – deutlich auszumachen auch an Heines ambivalenter Einstellung zu Napoleon –, als gehörten Zweifel nicht auch zum Glauben – und als wäre das beim säkularreligiösen Glauben anders. Aber hier liegt vielleicht auch der Grund dafür, dass Heine bei all seinem Engagement „für die religiösen Ideen, die nur ausgesprochen zu werden brauchten, um früh oder spät ins Leben

zu treten“ (HSA 21, 37), vor dem konsequenten Atheismus, meint: vor der völligen, der bedingungslosen Hingabe an die säkularreligiösen Ideale, Halt gemacht hat.

Und das gilt sogar für den dritten erwähnten Bereich, für das Dichten selbst. Wer wie Heine, kaum ist er anfangs der 20er-Jahre auf der literarischen Bildfläche erschienen, im Eingangsgedicht des „Buchs der Lieder“ von den eigenen Versen dichten kann „Du bliebst, verwaistes Lied! Verweh jetzt auch, / Und such das Traumbild, das mir längst entschwunden, / Und grüß es mir, wenn du es aufgefunden – / Dem luftgen Schatten send ich luftgen Hauch“ (B 1,20), der weiß nicht nur um die Vergänglichkeit der Traumbilder, der weiß auch um die Vergänglichkeit der Dichtung, der Literatur selber, – eine anticlassische Wendung sondergleichen, vom Autor Jahrzehnte später, im bereits zitierten „Atta Troll“ aufgenommen und zeitkritisch verschärft: „Ach, es ist vielleicht das letzte / Freie Waldlied der Romantik! / In des Tages Brand- und Schlachtlärm / Wird es kümmerlich verhallen.“ (B 4, 570)

Da scheint schon unsere Welt nah mit ihren unablässig fließenden Informationsströmen, mit dem von Paul Celan schmerzlich wahrgenommenen „bunten Gerede des Anerlebten“²³ in den nicht abreißenden Talk-Shows auf allen Kanälen: „Andre Zeiten, andre Vögel! / Andre Vögel, andre Lieder! / Welch ein Schnattern, wie von Gänsen, / (...) Sie gefielen mir vielleicht, / Wenn ich andre Ohren hätte!“ (B 4, 570) – Heine aktuell!

3. Etappe: von Paris nach „Bimini“ und zurück

Sofern permanente Skepsis Enttäuschung vorbeugend zu mindern vermag, kann Heine, so möchte man meinen, vom Scheitern seiner säkularreligiösen Hoffnungen kaum wirklich überrascht worden sein. Gleichwohl trafen ihn die Ereignisse des Jahres 1848 schwer: „Der Spektakel hat mich physisch und moralisch sehr heruntergebracht. Ich bin so entmuthigt, wie ich es nie war“, schreibt er am 30. Mai des Revolutionsjahres an die Mutter: „Mitten in der Krisis meiner Cur ging der Lerm los, und nicht blos Geld, sondern auch Gesundheit hab ich eingebüsst. (...) Du hast keinen Begriff davon, welche Misere jetzt hier herrscht. Die ganze Welt wird frey und bankrott.“ (HSA 22, 270)

Zu erklären ist der Zusammenbruch letztlich aus der Gleichzeitigkeit der Ereignisse: das Scheitern der Revolutionsutopie – im „Börne“-Buch gut ein Jahrzehnt zuvor bereits vorweggenommen – fällt mit dem endgültigen Ausbruch der Krankheit zusammen, aber auch mit dem zunehmenden Bewusstsein des in des

²³ Paul Celan, Atemwende, in: Gedichte in zwei Bänden, 2. Bd., Frankfurt 1975, S. 31.

Tages Brand- und Schlachtlärm kümmerlich verhallenden Liedes, seiner Dichtung: Die Ersatzreligionen der Epoche des 19. Jahrhunderts – Revolution und gesellschaftliche Utopie, die Emanzipation des Fleisches, die erotisch-sinnliche Religion, und – schon prospektiv – die Kunstreligion, das *l'art pour l'art*, in das sich das verunsicherte Bürgertum der zweiten Jahrhunderthälfte flüchten, von der es – wiederum vergeblich – Heil und Erlösung erwarten sollte –, diese Ersatzreligionen enthüllten sich dem durch Krankheit zusätzlich sensibilisierten Heine als das, was sie tatsächlich waren: Ersatzreligionen.

Heine hat im Nachwort des „Romanzero“ für diese Erkenntnis ein eindrucksvolles, emblematisch aufgeladenes Bild gefunden, der eingangs erwähnten Wandlung vorausgehend:

Nein, meine religiösen Überzeugungen und Ansichten sind frei geblieben von jeder Kirchlichkeit; kein Glockenklang hat mich verlockt, keine Altarkerze hat mich geblendet. Ich habe mit keiner Symbolik gespielt und meiner Vernunft nicht ganz entsagt. Ich habe nichts abgeschworen, nicht einmal meine alten Heidengötter, von denen ich mich zwar abgewendet, aber scheidend in Liebe und Freundschaft. Es war im Mai 1848, an dem Tage, wo ich zum letzten Male ausging, als ich Abschied nahm von den holden Idolen, die ich angebetet in den Zeiten meines Glücks. Nur mit Mühe schleppte ich mich bis zum Louvre, und ich brach fast zusammen, als ich in den erhabenen Saal trat, wo die hochgebenedeite Göttin der Schönheit, Unsere liebe Frau von Milo, auf ihrem Postamente steht. Zu ihren Füßen lag ich lange, und ich weinte so heftig, dass sich dessen ein Stein erbarmen musste. Auch schaute die Göttin mitleidig auf mich herab, doch zugleich so trostlos, als wollte sie sagen: siehst du denn nicht, dass ich keine Arme habe und also nicht helfen kann? (B 6/1, 184)

In einem anderen, erst aus dem Nachlass publizierten Gedicht, in „Bimini“, hat Heine diese Situation persönlicher Verzweiflung und irdischer Verlassenheit noch einmal bedacht, wiederum auf symbolisch-allegorische Weise. Der alte Ritter Ponce de Leon, von Runzeln und Säbelhieben, von den Strapazen seines ganzen Lebens gezeichnet, eine Parallelgestalt zu Don Quixotte und wie dieser Spiegelbild des Autors selber, macht sich – hier folgt Heine einer Erzählung Washington Irving's – auf die Suche nach einer wunderbaren Quelle auf der Insel Bimini:

Wenn er nur in (...) diesen segensreichen Fluss tauchen und mit der wiedergewonnenen Stärke, Spannkraft und Geschmeidigkeit der Jugend in seinem vom Krieg zermürbten Körper wieder herauskommen könnte, während sein Kopf noch die Weisheit und Kenntnisse des Alters bewahrte, welche Vorhaben hätte er nicht im weiteren Verlauf der kraftvollen Jahre, die er noch gewonnen hätte, durchführen können.“(B 6/2, 78f)

Ein Jungbrunnen – hier aber, in diesem Kontext weniger aus Schönheitsgründen ersehnt, sondern als Voraussetzung des fortzuführenden Kampfes auf der Erde, wie ihn Heine im Brief an Varnhagen in den 30er Jahren, wie er ihn überhaupt immer wieder als seine, als unsere Aufgabe thematisiert: „ach! wir armen Menschen, mit Thränen in den Augen, müssen wir kämpfen. Welch ein Schlachtfeld diese Erde! (HSA 21, 51)

Nun folgt Heines spätes „Bimini“-Gedicht der Überlieferung Irvings jedoch nicht bis zum Schluss. Heine erfindet diesen vielmehr neu und lässt den alten Ritter, „verrunezt, abgemergelt“, in ein Land kommen,

wo schaurig / Unter schattigen Zypressen / Fließt ein Flüslein, dessen Wasser /
Gleichfalls wundertätig heilsam -
Lethe heißt das gute Wasser! / Trink daraus, und du vergisst / All dein Leiden – , ja
vergessen / Wirst du was du gelitten.
Gutes Wasser! gutes Land! / Wer dort angelangt, verlässt es / nimmermehr – denn die-
ses Land / Ist das wahre Bimini.“ (B 6/1, 266)

Statt ewiger Jugend findet der Ritter den Tod, das eigentliche Ziel seiner irdischen Reise, vor diesem aber gnädiges Vergessen all seiner Kämpfe, seiner Leiden – den Ohnmachten der schönen Sara aus Heines frühem Erzähltext vergleichbar, nur dass diesmal kein himmlisches Jerusalem erscheint, kein transzendentaler Bezug sich eröffnet.

Dem Leser bleibt am Ende nur das Bild des alten, ausgemergelten Ritters, das Bild Heines in der Pariser Matratzengruft, gelähmt an Augenlidern, Händen, Füßen und Beinen, mit schrumpfendem Körper, das verletzte Ich, der durch und durch unvollkommene Einzelne, – leibhaftige Widerlegung all jener Vorstellungen einer irdischen „perfectibilité“, wie sie Rousseau und Condorcet und dann Saint-Simon als historische Aufgabe menschlicher Emanzipationsanstrengungen der Moderne vor Augen gestellt hatten, – bewusst auch gegen die Theologie, gegen die philosophische Ontologie als Absage an die christliche Auffassung, das endliche Neuwerden des Menschen sei menschlicher Verfügbarkeit entzogen.

Heines letzte Verse, jene bereits angesprochenen „Lazarus“-Gedichte als bedröhter Ausdruck menschlicher Unvollkommenheit, menschlicher Unzulänglichkeit, sein „Ich bin der Kränkste von euch allen“ (B 3, 594), das doch wiederum nur auf das allgemeine Kranksein verwies: Wie wollte man diesen letzten Versen Eindeutigkeit abverlangen, Bekehrung im Sinne der „Wiener Kirchenzeitung“?! Ihre Wahrheit haben sie gerade darin, dass sie ungeschminkt die Risse und Brüche, die Zweifel und Widersprüche ausstellen, die Heines Werk seit Anbeginn durchziehen, durch die es auch formal in seiner anticlassischen Wen-

dung – gegen jede Ganzheitsvorstellung, gegen jeden Totalitätsanspruch – als ein Werk der Moderne ausgewiesen ist.

Was aber wäre dieser Moderne adäquater als das beständige Suchen und Fragen, das Zweifeln und auch das Verzweifeln angesichts des Scheiterns?! Brigitte Schwens-Harrant hat anhand der neuesten österreichischen Literatur auf diesen Kontext nachdrücklich hingewiesen.²⁴

„Lass die heiligen Parabeln, / Lass die frommen Hypothesen – / Suche die verdammten Fragen / Ohne Umschweif uns zu lösen.“ (B 6/I, 201) Der sterbenskranke Heine schafft sich – darin ist sich die Forschung inzwischen einig – in seiner Pariser Matratzengruft Gott auch als einen Gesprächspartner, mit dem er rechten, mit dem er reden kann, – „als duldender christlicher Lazarus, manchmal als aufbegehrender jüdischer Hiob, zuletzt unter immer stärkerer Identifikation mit dem leidenden ‚nazarenischen‘ Jesus“, wie Ernst Simon gemeint hat.²⁵

Wer wollte mehr verlangen? Zumindest für Heine, vielleicht für die Moderne insgesamt wäre alles andere eine falsche, eine erpresste Versöhnung, eine Religionsklitterung. In Heine tritt uns vielmehr ein erstes, eindruckliches Beispiel jener vagierenden Religiosität vor Augen, die noch die unsrige ist, – amorph, in den Inhalten oft diffus und schwer fassbar, synkretistisch, eklektizistisch, vielfach die religiösen Traditionen beerbend, in jedem Fall Ausdruck eines unsicher gewordenen, eines Halt suchenden, eines fragenden Ichs. Dass wir uns darin erkennen, wiedererkennen können, das liegt zweifellos an der schon häufiger wahrgenommenen Gleichgestimmtheit der Epochen, Heines und unsrer, in der die Ersatzreligionen von gestern gleichermaßen präsent waren und gleichermaßen obsolet wurden.

Die Pariser Parole, die uns 1968 bewegt hat, „L’imagination au pouvoir“, sie hätte Heine gefreut, ihre unzulängliche deutsche Übersetzung im „Kursbuch 15“ als „Tod der Literatur“²⁶ gewiss weit weniger, aber er hätte sie mitgetragen wie wir sie mitgetragen haben; „gesegnet sei der Krautkrämer, der einst aus meinen Gedichten Tüten verfertigt, worin er Kaffee und Schnupftabak schüttet für die armen alten Mütterchen, die in unserer heutigen Welt der Ungerechtigkeit vielleicht eine solche Labung entbehren mussten – *fiat justitia, pereat mundus!*“ (B 5, 232f)

²⁴ Brigitte Schwens-Harrant, *Erlebte Welt – Erschriebene Welten*. Innsbruck 1997.

²⁵ Ernst Simon, Heines Stellung zum Judentum (Spätzeit). Resümee, in: Internationaler Heine-Kongress Düsseldorf 1972, hrsg. v. Manfred Windfuhr, Hamburg 1973, S. 318f. Die dort angekündigte separate Veröffentlichung des Autors ist leider nicht erschienen.

²⁶ Hans Magnus Enzensberger, *Gemeinplätze, die Neueste Literatur betreffend*, in: *Kursbuch 15*, November 1968, S. 187-197, hier S. 188.

Unsere sexuelle Befreiung hätte Heine gewiss belächelt: Sie hätte ihm, auch seinen Freunden im „Jungen Deutschland“, wenig Neues gesagt; nur dass sie sich damals im Gegensatz zur Zeit nach 1968 gesellschaftlich nicht durchsetzen konnte. Dass auch diese Freiheit noch nicht der Friede ist, hätte man ihm kaum zu sagen brauchen.

Und das Ende des utopischen Zeitalters, das nicht nur Joachim Fest 1989 frohgemut anbrechen sah²⁷, es hätte Heine nicht anders getroffen als der Revolutionsspektakel des Jahres 1848: „Da hast keinen Begriff davon, welche Misere jetzt hier herrscht. Die ganze Welt wird frei und bankrott.“ (HSA 22, 270)

Schluss

Heinrich Heine, am Beginn der Moderne stehend, hat wie kaum ein anderer bereits all ihre Wünsche und Hoffnungen, ihre kühnen Entwürfe und ihre himmelstürmenden Sehnsüchte, aber auch ihre Aporien, ihre Unzulänglichkeiten, ihr Scheitern gekannt und gelebt. Das spricht seinem Werk eine besondere Bedeutung, eine gesteigerte Aktualität zu.

Zweifellos wäre auch in der Vergangenheit schon daraus zu lernen gewesen, aus seinen Zweifeln und Widersprüchen, seiner ironischen Skepsis, seiner melancholischen Trauer. Allein, was dem im neunzehnten und im zu Ende gehenden zwanzigsten Jahrhundert entgegenstand, habe ich eingangs gestreift, – und überhaupt: Als sensibles Zeugnis der Zeit, als Seismograph tritt uns das Kunstwerk entgegen, – daraus zu lernen, vermochten Zeitgenossen und Nachfahren seit je so wenig wie aus der Geschichte überhaupt.

Gleichwohl bleibt gerade dieses Werk ein Erfahrungsschatz der Moderne, zeichnet es ihre Leidensgeschichte vor, die sich ja durch die hochfliegenden Hoffnungen – wir wissen es zur Genüge – nicht etwa verkürzt, sondern im Gegenteil verlängert hat. Insofern Heines Werk all das umschließt, können wir es lesen als ein Psychogramm auch unserer Epoche, sind seine offen gebliebenen Fragen, seine Aporien, sein Schwanken zwischen dem Glauben und seinen säkularreligiösen Schwundstufen, aller inzwischen eingetretenen technischen Entwicklung zum Trotz, noch die unseren, sind sie uns weiterhin aufgegeben.

Der Frühromantiker Friedrich Schlegel hatte an seiner Epochenwende, exakt im Jahre 1800, in seiner Jenaer Vorlesung über „Transzendentalphilosophie“ formuliert, „dass die Welt noch unvollendet ist“, und erläutert:

²⁷ Joachim Fest, *Der zerstörte Traum. Vom Ende des utopischen Zeitalters*, Berlin 1991.

Denken wir uns die Welt als vollendet, so ist alles unser Thun nichts. Wissen wir aber, dass die Welt unvollendet ist, so ist unsere Bestimmung wohl, an der Vollendung derselben mitzuarbeiten. (...) Wäre die Welt vollendet, so gäbe es dann nur ein Wissen derselben aber kein Handeln. Was die Religion betrifft, so erhalten wir nun das beste Verhältnis zwischen Menschen und den Göttern. Wäre die Welt vollendet, so würde der Mensch sie fürchten – oder verachten. Aber die Welt ist unvollendet, so ist der Mensch der Gehülfe der Götter.²⁸

Nicht erst Heine, schon die Romantiker und nach ihnen all die anderen Propheten innerweltlich-eschatologischer Erwartungen eines Neuen Menschen, einer Neuen Welt haben, die Lehre des letzten Schlegel-Satzes rasch hinter sich lassend, die Hoffnung gehegt, die Welt aus eigener Kraft vollenden zu können – mit all den Folgen für das einzelne, zunehmend auch vereinzelt Ich, von denen Nietzsches großartiger Text „Der tolle Mensch“ aus der „Fröhlichen Wissenschaft“ spricht.²⁹ Ihm korrespondiert am Ende seines Lebens Heines trauernde Erkenntnis in den „Lazarus“-Gedichten –

Kluge Sterne wollen nicht
 Leben, Ruhe, Himmelslicht
 Hier einbüßen, hier auf Erden,
 Und mit uns elendig werden – (...)
 Mitleidsvoll aus ihrer Höhe
 Schauen sie oft auf unser Wehe;
 Eine goldne Träne fällt
 Dann herab auf diese Welt. (B 6/I, 330f)

– die Einsicht also, dass die Welt nicht nur unvollendet ist, – dass sie es auch bleiben wird, – unvollkommen wie der Mensch, – er, nicht weniger, aber auch nicht mehr als „der Gehülfe der Götter.“

²⁸ Friedrich Schlegel, *Philosophische Vorlesungen, 1800-1807, Erster Teil*, hrsg. v. Jean-Jacques Anstett (Krit. Friedrich-Schlegel-Ausg., hrsg. v. Ernst Behler, 12. Bd.), Paderborn, Zürich u. Darmstadt 1964, S. 42.

²⁹ Friedrich Nietzsche, *Die fröhliche Wissenschaft, mit einem Nachwort, einer Zeittafel, Anmerkungen und bibliographischen Hinweisen*, hrsg. v. Peter Pütz, München 1987, S. 120f.

SCHULDIGSEIN UND SCHULDIGWERDEN EXISTENZPHILOSOPHISCHE ASPEKTE ZUM THEMA SCHULD BEI JASPERS UND DOSTOJEWSKIJ

Siegfried Battisti (Innsbruck)

Der Begriff Schuld, der in den verschiedensten wissenschaftlichen Disziplinen (Theologie, Psychologie, Pädagogik, Rechtswissenschaft u. a.) Gegenstand der Forschung ist, erregt seit jeher auch das Interesse des Philosophen, vor allem unter anthropologischen und ethischen Aspekten. Denn es stellt sich die Frage, ob Schuldigsein eine Folge des Schuldigwerdens, im Sinne eines willentlichen Verstoßes gegen Gebote und Gesetze (ethische Perspektive), ist oder ob bereits mit der Daseinsweise des Menschen ein Schuldigsein mitgegeben ist (anthropologische Perspektive). Inwiefern diese beiden Perspektiven getrennt oder zusammengesehen werden müssen, soll im Folgenden erörtert werden.

1. Schuld als Grundbefindlichkeit menschlichen Daseins

Es waren vor allem die Existenzphilosophen, allen voran Kierkegaard, die auf das Phänomen der Schuld als Grundbefindlichkeit menschlichen Daseins hingewiesen haben. Für Kierkegaard ist Schuld ein konkreter Ausdruck menschlicher Existenz. Indem der menschliche Geist sich „auf sich selbst richtet, entdeckt er die Schuld. Je größer das Genie ist, desto tiefer entdeckt es die Schuld.“¹

Ähnlich spricht Heidegger von Schuld als einem „existenzialen Begriff“, der aus der Seinsart des Daseins begriffen wird. „Das Schuldigsein resultiert nicht erst aus einer Verschuldung, sondern umgekehrt: diese wird erst möglich ‚auf Grund‘ eines ursprünglichen Schuldigseins.“²

Da das Dasein als geworfenes Grund für ein Sein ist, da es zu seiner Freiheit gehört, etwas zu wählen und etwas anderes nicht, bleibt es beständig hinter seinen Möglichkeiten zurück.

Wie ist aber diese Aussage zu verstehen, dass der Mensch beständig hinter seinen Möglichkeiten zurückbleibt? Soll das heißen, dass der Mensch bei jeder Wahl, die er trifft, andere Möglichkeiten zurückweist und insofern etwas schuldig bleibt? Wer z. B. engagiert Politik betreibt, kann sich nicht gleichzeitig mit seiner ganzen Kraft anderen Aufgaben, z. B. der Wissenschaft oder seiner Fa-

¹ S. Kierkegaard, *Der Begriff Angst*, Kap. III, §3.

² M. Heidegger, *Sein und Zeit* (Gesamtausgabe Bd. II). Frankfurt 1977, S. 377.

milie widmen; er bleibt diesbezüglich hinter den Anforderungen, die an ihn gestellt werden, zurück und insofern etwas schuldig. Oder ist damit gemeint, dass der Mensch die in seiner Natur angelegten Fähigkeiten nicht zur Genüge zur Entfaltung bringt, weil er sich zu wenig darum bemüht? Denn wer könnte von sich behaupten, dass er Zeit seines Lebens z. B. genug aufmerksam, genug ehrlich, genug tapfer war oder genug geliebt hat? Aber was ist der Grund dafür, dass der Mensch beständig hinter seinen Möglichkeiten zurückbleibt? Kann er sie nicht voll zur Entfaltung bringen oder will er nicht?

Es ist interessant festzustellen, dass der Gedanke von Schuld als Zurückbleiben hinter seinen Möglichkeiten bereits zur Zeit Homers seine Bedeutung hatte und zwar in dem Sinne, dass jemand mit dem Speer das Ziel verfehlte.³

Das Wort Schuld stand also für Fehlleistungen, zunächst für praktische, bald aber auch für intellektuelle (in der „Odyssee“), z. B. wenn man im Gespräch die richtigen Worte nicht fand oder etwas vergaß. Unter diesem Aspekt gesehen, hängt Schuld mit der Grundbefindlichkeit menschlichen Daseins zusammen. Da der Mensch nur ein endliches und in seinen Fähigkeiten begrenztes Wesen ist, bleibt all sein Tun und Handeln immer nur bruchstückhaft und ist von Fehlleistungen begleitet; auch der beste Redner wird sich versprechen und der beste Torschütze daneben schießen. Insofern ist also Schuld im Sinne von Fehlleistung mit der Unvollkommenheit menschlichen Daseins gegeben.

Der Gedanke der Schuld als Grundbefindlichkeit menschlichen Daseins findet sich vor allem bei Karl Jaspers' Begriff der Grenzsituationen; er nennt deren vier: den Tod, das Leiden, den Kampf und die Schuld. Der Mensch befindet sich immer in Situationen, er kann niemals aus einer Situation heraustreten, ohne in eine andere hineinzutreten. Doch gegenüber allen möglichen Situationen, in denen sich der Mensch befindet, liegt das Eigentümliche der Grenzsituationen darin, dass der Mensch sie nicht aussuchen kann und an ihnen auch nicht vorbeikommt; sie sind durch nichts zu verändern, sie gehören zu unserer Existenz; Oder wie Jaspers selbst formuliert: „Grenzsituationen erfahren und Existieren ist dasselbe.“⁴

Bereits der Kampf ums Dasein macht schuldig, weil man durch sein Dasein als solches anderes Leben einschränkt, wenn nicht gar vernichtet und dabei Schuld auf sich lädt. Das Bild dafür ist der indische Gedanke: Mit jedem Schritte, mit jedem Atemzug vernichte ich kleinste Lebewesen. Ob ich etwas tue oder nichts tue, durch mein Dasein bewirke ich Einschränkungen anderen Daseins. „Dadurch, dass ich tätig das Leben ergreife, nehme ich also anderen weg,

³ Vgl. R. Gleit, Art. Schuld. In: Historisches Wörterbuch der Philosophie. Hg. J. Ritter u. K. Gründer. Bd. VIII. Basel 1992, Sp. 1442f.

⁴ K. Jaspers, Philosophie II (Existenzerhellung). Berlin 1932, S. 204.

lasse ich in den Verstrickungen die Unreinheit der Seele entstehen, verletze ich durch meine ausschließende Verwirklichung im Zurückweisen mögliche Existenz.“⁵

Im Erleiden wie im Tun verfallende ich der Schuld des Daseins. Aber dennoch, meint Jaspers, man muss eintreten in die Welt und für die Welt, trotz der Wirklichkeit einer nicht abzuwälzenden Schuld.

Erschrecke ich vor diesen Folgen meines Tuns, so kann ich wohl denken, die Schuld vermeiden, indem ich, nicht eintretend in die Welt, gar nichts tue; dann würde ich niemandem nehmen, selbst rein bleiben, durch Verharren in universeller Möglichkeit keine abweisen. Aber Nichthandeln ist selbst ein Handeln, nämlich Unterlassen. Es hat Folgen: Konsequent und absolut festgehaltenes Nichthandeln würde notwendig zu schnellem Untergang führen; es wäre eine Form des Selbstmords. Nichteintreten in die Welt ist das Sichversagen vor der Forderung der Wirklichkeit, die als dunkler Anspruch an mich herantritt, zu wagen und zu erfahren, was daraus wird. In meiner Situation trage ich die Verantwortung für das, was geschieht, weil ich nicht eingreife; kann ich etwas tun, und tue ich es nicht, so bin ich schuldig für die Folgen meines Nichttuns. Also ob ich handle oder nicht handle, beides hat Folgen, in jedem Falle gerate ich unvermeidlich in Schuld.⁶

In diesem Sinne gehört nach Jaspers Schuld zu den Grundbefindlichkeiten menschlichen Daseins. Damit soll aber kein Freibrief ausgestellt werden für jegliches beliebiges Handeln in dem Sinne, dass man sich sagt, wenn Schuld schon zu den Grundbefindlichkeiten menschlichen Daseins gehört, dann ist es ja einerlei, ob und wie man handelt, man macht sich auf alle Fälle schuldig; einerseits dadurch, dass man aufgrund des eigenen begrenzten Vermögens ungewollt hinter den geforderten Verwirklichungen zurückbleibt, andererseits dass man bei der Wahl von Möglichkeiten andere Möglichkeiten zurückweist.

Dieser Überlegung würde Jaspers keineswegs zustimmen, denn er unterscheidet sehr wohl zwischen juristischer und moralischer Schuld einerseits, die nur den betrifft, der sich schuldig macht und metaphysischer Schuld andererseits, die uns alle betrifft. Von großer Bedeutung für ihn ist jedoch, dass sich der Mensch der Wirklichkeit nicht versagt. Denn vielfach hat der Mensch das Bedürfnis, Möglichkeiten zu wahren, um sich den Weg in die Zukunft nicht zu verbauen. Daran mag etwas Berechtigtes liegen, meint Jaspers, sofern sich Existenz nicht in Beliebiges vergeuden und abwarten will, bis die Entscheidung reif ist, um sich im geschichtlichen Zugriff zu verwirklichen oder sich für den

⁵ Ebd. S. 247.

⁶ Ebd.

rechten Augenblick zu bewahren. Aber Jaspers warnt auch davor, sich allzu sehr vor Bindungen zu scheuen, weil ein solches Leben dann schal und leer bleibt.

Scheu vor jeder Fixierung in Beruf, Ehe, Vertrag, vor jeder unwiderruflichen Bindung, verhindert [solches Leben] mein Wirklichwerden, so dass ich schließlich, was Ursprung in mir hätte sein können, als nur mögliche Existenz ins Leere zerrinnen lasse. ... Dem Tag wie der Nacht versage ich mich, wenn ich mich zurückhalte, und komme nicht zu Leben und Tod.⁷

Das Vermeiden von Wirklichkeit, aus Angst, sich Möglichkeiten zu verbauen, bedeutet für Jaspers also ebenso Schuld.

Unzweifelhaft steht für Jaspers auch fest, dass zur Schuld Freiheit gehört. „Weil ich mich frei weiß, anerkenne ich mich als schuldig. Ich stehe ein für das, was ich tat. Da ich weiß, was ich tat, nehme ich es auf mich.“⁸

Dieses Wissen um die Tat ist wichtig für die Erfahrung von Schuld; denn es bedarf, um schuldig zu werden, nicht nur der Freiheit des Handelns (die haben Kinder und Geistesranke auch), sondern man muss auch um die Folgen der Handlung gewusst, ihren Wert oder Unwert erkannt haben, um schuldig gesprochen werden zu können.

Haben diese Überlegungen aber überhaupt noch etwas mit der Schuld als Grundbefindlichkeit menschlichen Daseins zu tun? Verweisen sie nicht vielmehr auf die Dimension des Schuldigwerdens im Sinne der Verursachung von Schuld?

Bei der Beantwortung dieser Fragen darf man nicht übersehen, dass sowohl der juristische als auch der moralische Schuldbegriff am existenzphilosophischen Schuldbegriff (als Zurückbleiben hinter seinen Möglichkeiten) anknüpft. Was den rechtlichen und moralischen Schuldbegriff betrifft, so ist uns bekannt, dass beide Schuldbegriffe zusammenfallen können, aber nicht müssen. Denn man kann rechtlich schuldig gesprochen werden, sich moralisch aber unschuldig fühlen und auch umgekehrt, man kann von einem Gericht freigesprochen werden und sich doch zeit seines Lebens schuldig fühlen. Während für den moralischen Schuldbegriff aber doch die Absicht, mit der eine Handlung ausgeführt wurde, ein entscheidendes Kriterium ist, liegt beim juristischen Schuldbegriff Schuld bereits bei einem fahrlässigen Handeln vor, ohne also mit einer bestimmten Absicht gehandelt zu haben. Nun stellt sich die weitere Frage, worin der Grund für die Fahrlässigkeit des Handelns liegt? Liegt sie in der mangelnden Einsicht in die Folgen der Handlung aufgrund von Übermut, Leichtsinn u. dgl. oder liegt sie in dem, was die Existenzphilosophen Grundbefindlichkeiten

⁷ Ders., Philosophie III (Metaphysik), S. 111.

⁸ Ders., Philosophie II, S. 196.

menschlichen Daseins nennen: die Angst, die Sorge, das Scheitern, die Verzweiflung u.a.m., die sich oft in Unachtsamkeit, Unkonzentriertheit, Vergesslichkeit, Übererregbarkeit u. dgl. äußern und Grund dafür sind, dass der Mensch hinter seinen Möglichkeiten zurückbleibt? Hier zeigt sich doch ganz deutlich, dass der Übergang vom Schuldigsein als Daseinsverfassung des Menschen zum Schuldigwerden als Verursachen von Schuld fließend ist.

Dieses Phänomen bezieht sich aber nicht nur auf den rechtlichen Raum, auf die Übertretung von Gesetzen, sondern es gilt für jedes Handeln, an das Erwartungen geknüpft sind. Wer den ihm zumutbaren Handlungserfolg nicht erbringt, aus welchen Gründen auch immer, bleibt in den Augen seiner Mitmenschen etwas schuldig und er wird, um sich zu rechtfertigen, nach Entschuldigungsgründen suchen müssen.

2. Dostojewskijs Schuldbegriff

Menschliche Schuld und Schuldverflochtenheit sind zentrale Themen bei Dostojewskij, vor allem in seinen Romanen *Schuld und Sühne* und in den *Brüdern Karamasoff*. Dostojewskij unterscheidet zwischen zwei Ebenen von Schuld, der juristischen und der moralisch-religiösen, worin er ebenfalls ein existentielles Phänomen sieht. So geht es ihm in den *Brüdern Karamasoff* einerseits um die Suche nach dem Mörder des alten Karamasoff, andererseits um die existentiellen und ideellen Hintergründe, die zu diesem Mord führten, wenn z. B. einer der Brüder, Iwan, seinem Halbbruder Smerdjakov zu verstehen gibt, dass alles erlaubt sei, oder wenn der Älteste der Brüder, Mitja, lautstark verkündet, dass er diesen Wüstling von einem Vater bei nächster Gelegenheit umbringen werde.

Ein zentraler Gedanke in Dostojewskijs Schuldtheorie ist jedoch der der Allschuld, d. h. dass wir Menschen alle schuldig sind und deshalb in Solidarität mit den anderen Schuld auf uns zu nehmen und mitzutragen haben.

Zur Zeit Dostojewskijs war es beim russischen Volke üblich, dass es die zur Zwangsarbeit oder zum Gefängnis Verurteilten als Unglückliche bezeichnete. Und dies nicht nur deswegen, weil die damalige Strafjustiz Tausende von Unschuldigen zur Zwangsarbeit nach Sibirien verurteilte, sondern vor allem auch deshalb, weil sich das Volk mitschuldig fühlte, dass es überhaupt Verurteilte gab. Und wenn die Sträflinge streng bewacht auf ihrem langen Fußmarsch nach Sibirien durch die russischen Dörfer zogen, so gingen die Menschen auf die Straße und steckten ihnen Almosen zu mit den Worten: „Ihr habt gesündigt und büßt dafür, aber auch wir sind Sünder. Betet für uns, wie wir für euch beten und

nehmt unsere Almosen, das wir euch geben, damit ihr seht und wisst, dass wir euer gedenken und unsere brüderliche Bande mit euch nicht zerrissen haben.“⁹

Dostojewskij hat dies selbst erfahren als er zur Zwangsarbeit nach Sibirien verurteilt wurde.

Aus der Mitschuld des Volkes an der Schuld einzelner folgert Dostojewskij jedoch nicht, dass es keine Einzelschuld gebe. Er sieht es sogar als das größte Unglück eines Volkes an, wenn es zum Verbrecher sagt: „Du bist unschuldig, denn es gibt kein Verbrechen.“ Dies würde bedeuten, die Freiheit des Menschen und auch das Phänomen der Verantwortung zu leugnen und damit Wesentliches am Personsein zu negieren.

Was für einen subtilen Schuldbegriff Dostojewskij hat, zeigt sich an einer anderen Stelle in den *Brüdern Karamasoff*, wo er schreibt:

Wenn du böse, mit einem schlechten Wort und hasserfüllter Seele an einem Kinde vorbeigehst, das du vielleicht nicht einmal beachtet hast, und es sieht dein hässliches und verzerrtes Gesicht – siehe, so prägt es sich in sein schutzloses Herz ein. Du weißt es nicht einmal und doch hast du Schlechtes in sein Herz gesät, und der schlechte Same wird aufgehen, und das alles nur, weil du in der Gegenwart des Kindes nicht auf dich achtgegeben hast und weil du keine umsichtige und tatkräftige Liebe in deinem Herzen hegstest.¹⁰

So haben in den *Brüdern Karamasoff* Iwan und Mitja durch ihre Äußerungen und ihr Verhalten wesentlich Schuld daran, dass ihr Halbbruder den alten Karamasoff tötet und anschließend Selbstmord begeht. In ihm ging der schlechte Same auf, den die beiden säten. Als Iwan von der Tat erfährt, wird er sich aber dessen bewusst, dass er zumindest moralisch am Mord seines Vaters schuldig ist, insofern er Smerdjakov mit dem Hinweis „alles ist erlaubt“ indirekt zum Mord aufforderte und ihm auch Gelegenheit dazu gab, indem er das elterliche Haus verließ und Smerdjakov mit dem alten Karamasoff alleine zurückließ. Von Gewissensbissen gequält, versinkt Iwan in einen Zustand des Deliriums und beschließt, beim Prozess sich als den wahren Schuldigen auszugeben. Doch in einem solchen Zustand nahe dem Wahnsinn wird seinen Aussagen nicht geglaubt. So wird denn Mitja aufgrund seiner früher gemachten Äußerungen, dass er seinen Vater umbringen werde, des Mordes verdächtigt und verurteilt.

Von Mitschuld geprägt ist auch das Verhalten Mitjas während des Prozesses, ja man könnte sogar sagen, dass hier Schuld fast in einem religiösen Sinne freiwillig auf sich genommen wird, um sie zu tilgen, weil sie juristisch nicht mehr aufzuklären ist. So wendet sich Mitja mit folgenden Worten an das Gericht:

⁹ Dostojewskij, Literarische Schriften. München/Leipzig (Piper) o.J., S. 298f.

¹⁰ Ders., Die Brüder Karamasoff. München/Leipzig (Piper) 1952, S. 523.

Meine Herren, alle sind wir grausam, alle sind wir Unmenschen, alle Menschen machen wir weinen, alle Menschen, Mütter und Kinder, doch von allen – mag das jetzt so entschieden sein – von allen bin ich der allerniedrigste Unmensch. Mag das jetzt einmal gesagt sein! An jedem Tag meines Lebens habe ich mir vor die Brust geschlagen und mir vorgenommen, mich zu bessern, und doch habe ich jeden Tag wieder dieselben Scheußlichkeiten begangen. Jetzt begreife ich, dass für solche Menschen, wie mich, ein Schlag nötig ist, ein Schicksalsschlag, damit sie wie mit einer Wurfschlinge gefangen und von einer äußeren Kraft gezwungen werden. Niemals, niemals hätte ich mich aus eigener Kraft erhoben! Nun aber hat der Donner gegröllt, und der Blitz hat mich getroffen. Ich nehme die Qual der Anklage und meiner öffentlichen Schmach auf mich, ich will leiden, und ich will mich durch das Leid läutern! Und das wird mir jetzt vielleicht gelingen. ... Doch nun hören Sie es noch einmal, ich sage es Ihnen zum letzten Male: Am Blute meines Vaters bin ich unschuldig! Ich nehme die Strafe nicht deshalb auf mich, weil ich ihn etwa erschlagen habe, sondern dafür, dass ich ihn habe erschlagen wollen und vielleicht auch tatsächlich erschlagen hätte.¹¹

Und im Gefängnis, als ihn sein jüngster Bruder Aljoscha besucht, richtet er folgende Worte an ihn:

... ich habe in diesen zwei letzten Monaten einen neuen Menschen in mir entdeckt, ein neuer Mensch ist in mir auferstanden! Dieser Mensch war immer in mir verborgen, aber es wäre mir nie zum Bewusstsein gekommen, dass ich ihn in mir trug, wenn nicht Gott dieses Gewitter geschickt hätte. Unheimlich ist das Leben! Aber was liegt daran, dass ich zwanzig Jahre lang in den Bergwerken Erze mit dem Hammer auspochen werde, – das schreckt mich jetzt nicht mehr. Ich fürchte jetzt etwas ganz anderes, und das ist meine einzig große Angst; ich fürchte, dass mich der soeben erst in mir auferstandene Mensch wieder verlassen könnte!¹²

Damit zeichnet sich an, dass für Dostojewskij nicht das Leugnen von Schuld ein Weg ist, um sich von ihr zu befreien, sondern dass der Weg der Befreiung über Reue und Sühne führt.

3. Reue und Sühne als Befreiung von Schuld

Die Ausführungen von Dostojewskij zum Thema Schuld haben auf wichtige Aspekte aufmerksam gemacht. Zunächst gilt (wie bereits oben angeführt), dass man rechtlich unschuldig, aber moralisch schuldig sein kann. Das heißt, moralische und rechtliche Schuld können zusammenfallen, aber sie müssen nicht.

¹¹ Ebd. S. 825.

¹² Ebd. S. 960.

Ferner, wenn bei Dostojewskij von Allschuld die Rede ist, weil der Mensch einerseits Mächten unterliegt, für die er nicht haftbar gemacht werden kann, andererseits an seinen Mitmenschen aufgrund von Unachtsamkeit und mangelnder Liebe schuldig wird, so lässt sich auch hier feststellen, dass der Übergang vom Schuldigsein als Daseinsverfassung des Menschen zum Schuldigwerden als Verursachung von Schuld fließend ist. Das bedeutet aber nicht, dass es keine rechtliche und moralische Schuld gibt, wofür der Mensch verantwortlich gemacht werden kann, selbst wenn – wie sich gezeigt hat – die Grenze zwischen dem Schuldigsein als ungewolltes Zurückbleiben hinter seinen Möglichkeiten und dem Schuldigwerden an seinen Mitmenschen sich nicht genau bestimmen lässt. Eine Befreiung von rechtlicher wie moralischer Schuld kann nur über Reue und Sühne erfolgen, worauf im Folgenden noch kurz hingewiesen werden soll.

Viele Menschen sehen in der Reue nur den nachträglichen Wunsch, etwas nicht getan zu haben. Man wird von Selbstvorwürfen geplagt und möchte Begangenes ungeschehen machen oder Versäumtes nachholen. Versteht man Reue nur unter dem Aspekt, nachträglich in ein bereits abgelaufenes Kausalgeschehen einzugreifen oder es zu korrigieren, so muss sie als überflüssig erscheinen und es ist denen Recht zu geben, die sagen: Nicht bereuen, sondern besser machen. Bedeutet Reue aber nur dies? Um diese Frage zu beantworten, scheint es notwendig zu sein, Ereignisse unter zweierlei Aspekten zu sehen, einerseits unter kausalen und andererseits wertenden. Was Ereignisse unter kausalen Aspekten betrifft, so lässt sich nichts mehr ändern, wenn A auf B und B auf C gewirkt haben. Man hat keine Möglichkeit mehr, nachträglich in das Geschehen einzugreifen. Auch die intensivste Reue bringt hier nichts mehr zu Wege, man kann es nur in Zukunft besser machen, indem man aus den Fehlern lernt.

Allerdings setzt Reue ein Schuldbekenntnis voraus, d. h. dass man sich als Urheber des Vergehens ansieht. Wenn man sich keiner Schuld bewusst ist, kann man nichts bereuen. Insofern ist das Schuldbekenntnis eine Voraussetzung für die Reue. Ferner ist für die Reue auch der willentliche Entschluss notwendig, begangene Fehler in Zukunft zu vermeiden. Reue muss also wesentlich den Vorsatz zur Besserung einschließen, denn es wäre ein Widerspruch zu sagen, man bereut, was man getan hat, aber man wird es bei nächster Gelegenheit wieder tun.

Betrachten wir nun Ereignisse unter dem wertenden Aspekt, so zeigt sich, dass nicht mehr allein A auf B und B auf C wirken, sondern es auch den umgekehrten Weg gibt, wobei auch C auf B und B auf A wirken können. Z. B. kann die nachträgliche Bewertung eines früheren Ereignisses dieses unter neuen Gesichtspunkten erfahren lassen; insofern kann eine neue Werteinsicht wertende Rückwirkungen auf frühere Lebensabschnitte haben. M. Scheler, der diesen

Gedanken unter dem Titel „Reue und Wiedergeburt“ des Näheren ausgeführt hat, schreibt dazu Folgendes:

Vermöge dieser wunderbaren Tatsache ist zwar nicht die Wirklichkeit, wohl aber der Sinn und der Wert des Ganzen unseres Lebens in einem jeden Zeitpunkt unseres Lebens noch in unserer freien Machtsphäre. Nicht nur über unsere Zukunft verfügen wir; es gibt auch keinen Teil unseres vergangenen Lebens, der ... nicht in seinem Sinn und Wertgehalt noch wahrhaft abänderlich wäre, indem er als Teilsinn zu einer (immer möglichen) neuartigen Einreihung in den Gesamtsinn unseres Lebens gebracht wird.¹³

Demnach sieht auch Mitja bei Dostojewskij in der Qual der Anklage und in der öffentlichen Schmach, die er zunächst negativ erfahren hat, nachträglich etwas Positives, weil er sich dadurch zu einem neuen Menschen entwickelt hat. Max Scheler nennt dieses Phänomen „Wiedergeburt“¹⁴ und meint damit, dass Reue nicht nur etwas Seelenzermürbendes ist, etwas, was den Menschen befangen hält, sondern auch eine positiv befreiende und den ganzen Menschen aufbauende Funktion haben kann. Das heißt, auch wenn man unter dem kausalen Aspekt, selbst bei einer noch so intensiven Reue keinen Einfluss mehr auf das abgelaufene Geschehen hat, so kann durch ein aufrichtiges Schuldbekenntnis und durch eine aufrichtige Reue das ganze frühere Leben unter einem neuen Gesichtspunkt erscheinen. Das, was einem früher wichtig war, wird plötzlich unbedeutend und dasjenige, dem man früher kaum ein Augenmerk geschenkt hat, rückt in den Mittelpunkt des Lebens. Das ist das Bemerkenswerte an der Reue, dass sie nicht nur in die Zukunft wirkt, durch den Vorsatz des Bessermachenwollens, sondern auch in die Vergangenheit zurückverweist und das ganze bisherige Leben ganz anders sehen lassen kann. In diesem Sinne ist das Wort von Schelers „Wiedergeburt“ oder von Dostojewskijs „Auferstehung“ zutreffend, weil der Mensch durch das Eingeständnis von Schuld und die darauf folgende Reue zu einem neuen Menschen werden kann, wodurch auch die Vergangenheit miteinbezogen und neu bewertet wird. Wenn Dostojewskij von Auferstehung spricht, dann ist vor allem eine innere Auferstehung gemeint, ein Gesinnungswandel im bisherigen Leben.

Doch damit die „Auferstehung“ oder „Wiedergeburt“ vollends gelingen kann, bedarf es noch einer weiteren Komponente, nämlich der Sühne. Sie bedeutet dem germanischen Stammwort entsprechend Friedensschluss im Sinne von Buße, Genugtuung, Vergeltung, Versöhnung. Sühne ist jedoch nicht zu verwechseln mit einer angeordneten Wiedergutmachung, auch nicht mit Strafe als einer von außen auferlegten Maßnahme. Denn Sühne kann nicht erzwungen

¹³ M. Scheler, Vom Ewigen im Menschen. Bern 195 4, S. 34.

¹⁴ Ebd. S. 29-59.

werden, sondern sie ist eine freiwillige aktive sittliche Leistung, die der Schuldige selbst zu vollziehen hat.¹⁵

Sühne ist mehr als ein Schuldbekenntnis, sie ist auch mehr als das Empfinden von Reue, denn sie ist der innigste Wunsch, sich mit all den Menschen wiederum zu versöhnen, an denen man schuldig geworden ist. Und als ein echter sichtbarer Beweis dafür, dass man es mit seiner Absicht ernst nimmt, wird Sühne geleistet. In diesem Sinne nimmt auch Mitja das Fehlurteil der Richter demütig an als Sühne für seine Zügellosigkeit. Er nimmt es freiwillig auf sich, zwanzig Jahre lang in den Bergwerken zu arbeiten. Das einzige, was er befürchtet, ist, dass der soeben in ihm auferstandene Mensch ihn wieder verlassen könnte. Sühne ist allerdings auch mit Hoffnung verbunden, nämlich mit der Hoffnung, dass das sichtbare Zeichen, das der Schuldige mit seiner Sühneleistung setzt, von der Gemeinschaft angenommen wird, an der er schuldig geworden ist, d. h. dass sein innigster Wunsch, sich mit der Gemeinschaft wiederum zu versöhnen, erfüllt wird.

Einem Menschen diesen innigsten Wunsch zu verwehren, würde bedeuten, selbst schuldig zu werden. Denn ohne Hoffnung kann der Mensch nichts Sinnvolles tun, auch nicht Sühne leisten. Nur so gelingt die Befreiung von Schuld.

¹⁵ Vgl. J. Gründel, Schuld – Strafe – Sühne. In: Hat Strafe Sinn? Hg. B. Gareis u. E. Wiesnet. Freiburg 1974, S. 143.

DOSTOJEWSKIJS *GROSSINQUISITOR* IM KREUZVERHÖR DER MODERNE

Dominik Finkelde (München)

Mittelpunkt dieses Essays ist einer der angeblich schärfsten Angriffe auf die katholische Kirche:¹ die berühmte Parabel von Fjodor Dostojewskij *Der Großinquisitor* aus dem Jahr 1879.

Die von Iwan erdichtete Legende in dem Roman *Die Brüder Karamasow* beschreibt die Situation zwischen dem schweigenden Jesu und dem Großinquisitor. Dieser bekennt, dem Satan gefolgt zu sein und d. h. in vollem Bewusstsein das Evangelium in sein Gegenteil, von einer Botschaft der (angeblich) überfordernden Freiheit in eine Botschaft der notwendigen Unterwerfung der Menschen unter die kirchliche Institution verkehrt zu haben. Der Grund liegt darin, dass die Menschen niedrig und schwach sind und die Freiheit des Evangeliums nicht anders leben können als durch Unterwerfung gegenüber der kirchlichen Hierarchie, die das Paradies mit Umzäunungen vor der Niedrigkeit des Menschen schützen muss.

Hier geht es nicht um eine Untersuchung des „Großinquisitors“ in der Gesamtstruktur des Romans *Die Brüder Karamasow* oder der anderen Werke Dostojewskijs. Was der russische Autor mit der Parabel sagen wollte, in welchen Kontext seines Romans er sie stellt, interessiert hier nicht. Im Mittelpunkt steht dagegen die Rezeption dieser bescheidenen – angeblich auf den Kern der katholischen Kirche gerichteten – dreißig Seiten in den 10er und 20er Jahren dieses Jahrhunderts, ein Text, der die Unvereinbarkeit der Freiheit als einer Offenbarung des göttlichen Prinzips im Menschen und der Unterwerfung gegenüber der Kirche als der Verkörperung weltlicher (bzw. westlicher) Macht in den Mittelpunkt stellt. Die Parabel *Der Großinquisitor* soll hier gelesen werden als ein Schlüsseltext, auf den sich so entgegengesetzte Philosophen wie Max Weber, Carl Schmitt und Georg Lukács in einer Zeit der „transzendentalen Obdachlosigkeit“ (Lukács) bzw. der „Entzauberung“ (Weber) und der „Neutralisierung“ (Schmitt) beziehen.

Die modernitätskritischen Schriften der drei Autoren variieren Grundmuster der Kulturkritik. Alle drei beschreiben in zeitlicher Nähe den Prozess des Verfalls traditionell gebundener Gemeinschaftsformen und die Herrschaft allein ökonomischer, rational-bürokratischer Prozesse in einer Welt, losgelöst von jeder transzendentalen Bindung an eine letzte Gewissheit über den Sinn der

¹ Vgl. Carl Schmitt: *Römischer Katholizismus und politische Form*, Stuttgart 1984, S. 54; erstmals veröffentlicht 1923 in Hellaue.

Welt. Dostojewskijs *Großinquisitor* erscheint hier als Wegscheide. Bei einem Vergleich der Interpretationen zeigt sich, wie konträr der Text ausgelegt wird und jeder der drei Interpreten, mit seiner Auslegung eine bestimmte Ethik formuliert, die als Ausweg aus der entzauberten Welt angesehen werden soll.

Die Rückkehr des Erlösers

In der Zeit der Inquisition (13. Jahrhundert) kommt Jesus in Sevilla ein zweites Mal zur Erde. Er wird sofort an seinen Wundertaten als der zurückgekehrte Erlöser erkannt und auf Geheiß des Großinquisitors eingekerkert. In einem Monolog gegenüber dem schweigenden Jesu, der durch sein Schweigen zeigt, dass seiner Botschaft nichts hinzuzufügen ist, klagt der Greis den Heiland an. Er selbst bekenne sich zum Antichristen, weil er erkannt hätte, dass die Freiheit, die Jesus verkündet habe, den Menschen teuer zu stehen gekommen sei, ihn – den Menschen – überfordere. Es habe der Kirche alle Mühe gekostet, die Schäden auszugleichen und so rechnet es der Großinquisitor der Kirche als Dienst an, die Freiheit, die das Evangelium verkündet, überwunden zu haben. Erst durch die Unterwerfung sei es möglich vom Glück der Menschen zu sprechen, „denn nichts ist jemals der Menschheit dem einzelnen Menschen und der menschlichen Gesellschaft unerträglicher gewesen als die Freiheit“². Wie sollte denn der Mensch in Freiheit das Evangelium leben, wenn er um das tägliche Brot zu kämpfen habe. „Sättige die Masse, dann erst verlange Tugend von ihr!... Denn niemals, niemals werden sie verstehen, untereinander zu teilen.“³ Weil die katholische Kirche nicht nur die Starken vertritt, sondern auch die Schwachen, sind die Strukturen der Unterwerfung gerecht, weil sie alle Menschen Gott unterwerfen. In der Sehnsucht der Menschen nach Wundern stecke die Sehnsucht nach der Autorität. „So höre denn, wir sind nicht mehr mit dir, sondern ‚mit ihm‘ [dem Satan]... wir nahmen von ihm Rom und das Schwert des Cäsar, und wir erklärten uns für die Herren der Welt.“⁴ Das ist „starker Tobak“ und wahrhaftig eine dostojewskijsche Breitseite gegen die zwei Jahrtausende umgreifende Geschichte der katholischen Kirche.

Für Iwan und Aljoscha Karamasow ist der Großinquisitor die verkörperte „Gottlosigkeit“.⁵ „Und tatsächlich ist es so, und tatsächlich besteht auch nur darin sein ganzes Geheimnis.“⁶ Iwan vermutet, die Kirche bestehe aus solchen

² Dostojewskij: Die Brüder Karamasow, Frankfurt 1984, Bd. 1, S. 433.

³ Ebd. S. 434.

⁴ Ebd. S. 433.

⁵ Ebd. S. 449.

⁶ Ebd. S. 449.

Greisen, die alle ihre eigene Glaubensunfähigkeit „den Menschen zuliebe“ verbergen. Das sei das große Geheimnis der Kirche: ihr Abfall vom Glauben. Und den Menschen zuliebe verberge sie es. Wie wir wissen, stirbt der zurückgekehrte Christus nicht auf dem Scheiterhaufen, wie vom Inquisitor angekündigt. Er küsst den Großinquisitor auf den Mund und verlässt, ohne von ihm aufgehalten zu werden, den Kerker.

Max Weber als Leser von Tolstoi und Dostojewskij

Der Sozialwissenschaftler Max Weber hat sich in seinen wissenschaftlichen Werken im Vergleich mit Georg Lukács und Carl Schmitt weniger mit Literatur und Kunst auseinandergesetzt. Die beiden Bereiche sind dagegen im Rahmen seiner Privatbeziehungen von größter Bedeutung, denn neben den Werken von Stefan George, Ibsen und Rilke gehörten auch die Prosatexte von Tolstoi und Dostojewskij zu den beliebtesten Gesprächsthemen des Heidelberger Kreises, zu dem unter vielen anderen auch Lukács und Ernst Bloch gehörten. „[K]ein Gespräch an den Sonntagnachmittagen, an dem nicht nach einiger Zeit sein [Dostojewskijs] Name gefallen wäre“, schreibt Paul Honigsheim in seinen „Erinnerungen an Max Weber“.⁷

Tolstoi wird von Weber meistens dann in seinen Schriften behandelt, wenn es darum geht, den Typus des an transzendente Sinnbezüge orientierten „Gesinnungsethikers“ von dem an die Real- bzw. Machtpolitik gebundenen „Verantwortungsethiker“ abzugrenzen. Tolstoi war für Weber ein Mann, der das Evangelium bis zu den äußersten moralischen Folgerungen, der radikalen Gewaltlosigkeit, vertrat (unabhängig von den Folgen) und damit den „akosmischen“ Gott der Liebe verkündete:

Die großen Virtuosen der akosmistischen Menschenliebe und Güte, mochten sie aus Nazareth oder aus Assisi oder aus den indischen Königsschlössern stammen, haben nicht mit dem politischen Mittel: der Gewalt gearbeitet, ihr Reich war, nicht von dieser Welt‘ und doch wirkten und wirken sie in dieser Welt und die Figuren des Platon Karajatajew [eine Figur aus Tolstois Epos *Krieg und Frieden*] und der Dostojewskijschen Heiligen sind immer noch ihre adäquatesten Nachkonstruktionen.⁸

Philippe Despoix stellt in seinem Buch *Ethiken der Entzauberung*⁹ die These auf, dass sich Weber immer dann, wenn er in seinen Schriften sich auf Dosto-

⁷ Siehe: Max Weber zum Gedächtnis, R. König, J. Winkelmann (Hg.), Köln-Opladen 1963.

⁸ Max Weber: Der Beruf zur Politik, in: Max Weber: Soziologie, Universalgeschichtliche Analysen, Politik, Stuttgart 1992, S. 181.

⁹ Vgl. Philippe Despoix: Ethiken der Entzauberung, Bodenheim 1998.

jewskij statt auf Tolstoj beziehe, dem Umschlagpunkt nähert, in dem das Liebesgesetz durch „innerweltliche Gewalt“ im Kampf für die Freiheit ersetzt wird. In den *Die Brüder Karamasow* stellt demnach Dostojewskij der überweltlichen Güte den notwendigen Gegenpol dar. Dem Glauben Aljoschas wird der Atheismus Iwans entgegengehalten. Ausdruck dieser Gegensätze ist schließlich die Parabel über den „Großinquisitor“, mit der sich der Roman selbst einen Spiegel vorhält und als „Erzählung innerhalb der Erzählung“ seine Autoreferentialität darstellt.

In seinem berühmten Vortrag „Politik als Beruf“, den Weber im Jahr 1919 vor Studenten der Universität München hielt, stellt er die Frage, in welchem Verhältnis Ethik und Politik zueinander stehen. Das ist die Kernfrage der dostojewskischen Parabel. Nach welcher Ethik soll die Politik handeln? Etwa nach der Ethik der Bergpredigt? „Mit ihr ist nicht zu spaßen ... Sie ist kein Fiaker, den man beliebig halten lassen kann, um nach Befinden ein- und auszusteigen. Sondern ganz *oder* gar nicht, *das* gerade ist ihr Sinn, wenn etwas anderes als Trivialitäten herauskommen soll.“¹⁰ Für Weber eine „Ethik der Würdelosigkeit – außer: für einen Heiligen.“¹¹ Heißt das, sie ist für den normal Sterblichen unerreichbar und nutzlos? „Man muss ein Heiliger sein in allem, zum mindesten dem Wollen nach, muss leben wie Jesus, die Apostel, der heilige Franz und seinesgleichen, *dann* ist die Ethik sinnvoll und Ausdruck einer Würde. *Sonst nicht*.“¹² Für Weber ist dies die „akosmistische Liebesethik“, die er mit der Gesinnungsethik gleichsetzt. Der Verantwortungsethiker hat demgegenüber für die „(vorhersehbaren) *Folgen* seines Handelns aufzukommen“¹³. Webers Seitenhieb auf die eschatologische Heilsbotschaft des Kommunismus könnte im Ansatz auch den dostojewskischen Großinquisitor treffen:

In der Welt der Realitäten machen wir freilich stets erneut die Erfahrung, dass der Gesinnungsethiker plötzlich umschlägt in den chiliastischen Propheten, dass z. B. diejenigen, die soeben „Liebe gegen Gewalt“ gepredigt haben, im nächsten Augenblick zur Gewalt aufrufen – zur *letzten* Gewalt, die den Zustand der Vernichtung *aller* Gewalt-samkeit bringen würde.¹⁴

Nachdem Weber die Gegensätzlichkeit von religiös bestimmter Gesinnungsethik und der real politischen Verantwortungsethik als ein problematisches Verhältnis heraus gearbeitet hat, schreibt er:

¹⁰ Max Weber: *Soziologie, Universalgeschichtliche Analysen, Politik*, Stuttgart 1992, S. 173.

¹¹ Ebd. S. 173.

¹² Ebd. S. 173.

¹³ Ebd. S. 175.

¹⁴ Ebd. S. 177.

Jeder, der Dostojewskij kennt, erinnert sich der Szene mit dem Großinquisitor, wo das Problem treffend auseinandergelegt ist. Es ist nicht möglich, Gesinnungsethik und Verantwortungsethik unter einen Hut zu bringen und ethisch zu dekritieren: welcher Zweck *welches* Mittel heilen solle, wenn man diesem Prinzip überhaupt irgendwelche Konzessionen macht.¹⁵

Wenn Weber mit Bezug auf den Politiker davon spricht, dass „wer.. [sich] mit Macht und Gewaltbarkeit als Mitteln einlässt, mit diabolischen Mächten einen Pakt“¹⁶ schließt, übernimmt er nur teilweise Iwans Interpretation, wonach der Großinquisitor just als derjenige machiavellistische „Realpolitiker“ dargestellt wird, der die Gesinnungsethik vortäuscht, um auf diese Weise um so radikaler sich mit dem „Satan“ einzulassen. Einen Pakt mit „diabolischen Mächten“ der Politik einzugehen heißt aber für Weber nicht, ihnen damit auch ausgeliefert zu sein. „Der Genius, oder Dämon der Politik liegt mit dem Gott der Liebe... in einer inneren Spannung, die jederzeit in unaustragbarem Konflikt ausbrechen kann.“¹⁷

Hier sei schon gesagt, dass Weber im Unterschied zu Lukács und Schmitt die Spannung betont, ohne sie zugunsten einer Seite aufzulösen. Gesinnungs- und Verantwortungsethik sind beides Extreme, die sich bedingen und im Letzten doch nicht so einfach voneinander lösen lassen. Und so ist es auch verständlich, dass Weber sich nicht dem Urteil der Karamasows anschließt, die den Großinquisitor der „Gottlosigkeit“ bezichtigen.

Ob man ... als Gesinnungsethiker oder als Verantwortungsethiker handeln *soll*, und wann das eine oder das andere, darüber kann man niemanden Vorschriften machen. Insofern sind Gesinnungsethik und Verantwortungsethik nicht absolute Gegensätze, sondern Ergänzungen, die zusammen erst den echten Menschen ausmachen.¹⁸

Weber bewundert den Gesinnungsethiker Tolstoi, ohne dessen Weg folgen zu können. Er lehnt jeden Glauben an einen letzten, transzendenten Sinn des Lebens (auch des Lebens eines Wissenschaftlers) ab. Konnte Platon, nach Webers Interpretation, noch an einen wissenschaftlich, dialektischen Weg zum „wahren Sein“ glauben, so kann es die moderne Wissenschaft nicht mehr.¹⁹ Und so sagt Weber in seiner ebenfalls 1919 gehaltenen Rede „Wissenschaft als Beruf“, dass Tolstoi teilweise Recht habe: dass die Wissenschaft nämlich in gewisser Weise

¹⁵ Ebd. S. 177.

¹⁶ Ebd. S. 177.

¹⁷ Ebd. S. 182.

¹⁸ Ebd. S. 183.

¹⁹ Vgl. Max Weber: Gesammelte Aufsätze zur Wissenschaftslehre, Tübingen 1988, S. 598.

sinnlos sei, weil sie „auf die allein für uns wichtige Frage: ‚Was sollen wir tun? Wie sollen wir leben?‘ keine Antwort gibt.“²⁰

Die Wertsphären der Wissenschaft und die des religiösen Heils sind für ihn unüberbrückbar. Webers eigene Entscheidung geht dahin, die Entzauberung der Welt und damit die Welt des Polytheismus zu bejahen. Was die Wissenschaft leisten könne in dieser Welt der „vielen Götter“ sei Klarheit schaffen. Sie kann „den Einzelnen nötigen oder wenigstens ihm dabei helfen, sich selbst Rechenschaft zu geben...“²¹ Für Weber ist nicht das Zeitalter des religiösen, aber dasjenige des gesamtgesellschaftlich verbindlichen Monotheismus dahin. Ein transzendentes Ideal kann weder Ausgangspunkt noch Ziel der Wissenschaft sein. Es kann nicht durch die Wissenschaft ergründet werden. „Die Voraussetzung der Theologie (z.B. der Glauben an die Offenbarung) sie sind kein ‚Wissen‘“ im gewöhnlich verstandenen Sinn, sondern ein ‚Haben‘.“²²

Die Frage: Was sollen wir tun, „welchem der kämpfenden Göttern sollen wir dienen?“ kann nur ein Prophet beantworten. Wenn der Prophet oder der Heiland nicht da ist, dann „werden sie ihn ganz gewiss nicht... auf die Erde zwingen“²³.

Mit dem Wegfall jenseitiger Handlungslegitimationen ethischen Handelns muss die Verantwortungsethik sich an ihren empirischen Konsequenzen messen lassen. Das Bild vom „ewigen Kampf“ der verschiedenen Götter symbolisiert Webers Auffassung, dass die verschiedenen Werte objektiv nicht hierarchisierbar sind. Und unter diesen – areligiösen Voraussetzungen – wäre demnach wohl auch aus Webers Perspektive der Großinquisitor eines jener einzelnen Individuen, dem die Wahl zwischen den Wertorientierungen überlassen bleibt und der die Spannung zwischen Verantwortungs- und Gesinnungsethik auch noch *im Anblick Jesu* aushalten muss.

Georg Lukács' Versuch einer Theorie vom Terroristen als „Erlöser“

Bekanntlich wollte der Philosoph Georg Lukács in den Jahren 1914/15 eine große Dostojewskij-Biographie schreiben, zu deren Veröffentlichung es nie gekommen ist. Er hat den Plan teilweise eingelöst, als er im Jahr 1916 den ersten Teil seiner Abhandlung unter dem heute bekannten Titel *Die Theorie des Romans* veröffentlichte. Das Werk entstand, wie Lukács in seinem Vorwort von 1962 anmerkt, „in einer Stimmung der permanenten Verzweiflung über den

²⁰ Ebd. S. 598.

²¹ Ebd. S. 607.

²² Ebd. S. 611.

²³ Ebd. S. 609.

Weltzustand“²⁴. Im Gegensatz zu vielen zeitgenössischen Philosophen und Literaten (darunter Weber, Simmel, Thomas Mann) konnte Lukács die Begeisterung für den Ersten Weltkrieg nicht teilen.

Der moderne Roman – so die Kernthese der Abhandlung – sei verglichen mit der geschlossenen idealen Welt der Antike Ausdruck einer Kluft, die sich zwischen dem vergesellschafteten Subjekt und der Welt aufgetan habe. Die Romane Tolstois kündigen das Bestreben einer neuen Romanform an „ohne dem ersehnten Ziel, dem Problem jenseitiger Wirklichkeit der Epopöe in konkreter Gestaltung näherzukommen als andere“²⁵.

Bei Tolstoi waren die Ahnungen eines Durchbruchs in eine neue Weltepoche sichtbar. Sie blieben aber sehnsuchtsvoll und abstrakt. „Erst in den Werken Dostojewskijs wird diese neue Welt, fern von jedem Kampf gegen das Bestehende, als einfach geschaute Wirklichkeit abgezeichnet.“²⁶ Der unvollendete Entwurf zu Lukács geplantem zweiten Teil der *Theorie des Romans* wurde nach seinem Tod im Schließfach einer Bank gefunden und 1985 in Budapest unter dem Titel *Dostojewskij-Notizen und Entwürfe* veröffentlicht. Die Notizen sind eine Materialsammlung, die deutlich macht, dass das geplante Buch mehr als nur eine Biographie Dostojewskijs, sondern große Teile von Lukács metaphysischer Ethik und Geschichtsphilosophie enthalten sollte.

In gewisser Weise stellen die Dostojewskij-Notizen die Fortsetzung von Überlegungen dar, die Lukács schon früher in dem Essay „Von der Armut am Geiste“ (1912) geäußert hat. „Die Menschen Dostojewskijs leben ohne Distanz das Wesen ihrer Seelen. ... Dostojewsky beginnt dort, wo die anderen aufhören: er beschreibt, wie die Seele ihr eigenes Leben lebt.“²⁷ Lukács sieht in Dostojewskij denjenigen Dichter, der die Möglichkeit der Seele klar erblickt und dargestellt hat und damit eine wirkliche Alternative zu dem Geist, den das „deutsche Denken seit Hegel erfüllt: Jede Macht mit metaphysischer Weihe zu versehen“²⁸. Lukács verwirft nicht den Staat, nur seine Verabsolutierung als eine die Seelen der Menschen bestimmende Macht. „Der Staat (und alle Gebilde, die aus ihm stammen) sind eine Macht; aber ein Erdbeben oder eine Epidemie sind es auch.“²⁹

Lukács glaubt in Dostojewskijs Werken jene russische Idee gestaltet zu finden, in der die durch das „metaphysische“ (hegelsche) Staatsverständnis ge-

²⁴ Georg Lukács: *Die Theorie des Romans*, München 1994, S. 6.

²⁵ Ebd. S. 136.

²⁶ Ebd. S. 137.

²⁷ Vgl. Georg Lukács: *Dostojewskij – Notizen und Entwürfe*, S. 27. Das Zitat stammt aus dem Vorwort von J. C. Nyiri.

²⁸ In einem Brief an Paul Ernst, zitiert nach Nyiri. Ebd. S. 10.

²⁹ Ebd. S. 10.

prägte Gesellschaft in einer neuen Gemeinde aufgehoben wird. Russland wird ihm das „Land der nahenden Revolution, Verheißung und Träger der Gemeinde“³⁰. Dostojewskij künde eine neue Seelen-Gesellschaft an, die über den Individualismus und den „verdinglichten“ Subjektivismus der kapitalistisch-bürgerlichen Gesellschaft triumphiere.

Auch noch in anderer Hinsicht sind Dostojewskijs Romane für Lukács wegweisend. Denn hier findet er einen *terroristischen* Heldentypus angedeutet, der einen Lebensweg ankündigt, den auch Lukács zum Teil einschlug, als er sich Ende des Ersten Weltkrieges für die politische Gewalt entschied und in den Dienst der ungarischen Revolution trat. Man weiß, dass Dostojewskij in der geplanten Fortsetzung des Karamasow-Romans die Absicht hatte, den seine Menschenliebe und Güte auszeichnenden Aljoscha als Terroristen auf dem Schafott sterben zu lassen.³¹

Das Umschlagen von Aljoschas „Güte“ in eine erlösende, terroristische Gewalt hatte Lukács veranlasst, eine Theorie dieses Umschlags zu liefern. Und so deutet er die Jesus Figur im *Großinquisitor* als Vorläufer eines neuen Messias. Der neue Messias kann nicht Christus als Repräsentant einer mit dem „Satan“ verbundenen institutionalisierten Kirche sein, sondern allein Jesus als Gottmensch, der gegen seine eigene „Entfremdung“ unter der Kirche – das, was Lukács das „Jehovaische“ nennt – kämpft. Damit symbolisiert für Lukács die terroristische Gewalt schließlich das religiöse Opfer des Gottessohnes und kündigt ein kommendes Reich auf Erden an, das sich in der russischen Seelengemeinde verwirklicht, wie sie Dostojewskij – nach Lukács Interpretation – prophetisch die Zukunft vorwegnehmend beschreibt. In einem Brief an Paul Ernst aus dem Jahr 1915 bittet Lukács diesen, er möge ihm das Buch *Das fahle Roß* des russischen Schriftstellers Ropschin besorgen. Über diesen Roman schreibt Lukács: „Mir wäre es sehr wichtig, ihn zu lesen (zur Psychologie des russischen Terrorismus, worüber ich viel schreiben will) im Zusammenhang mit Dostojewsky.“³² Es gehe ihm um das „ethische Problem des Terrorismus“. Ropschin war nach Lukács' Worten einer der berühmtesten Terroristen, der „an den Attentaten gegen Plehwe, Sergei etc. teilgenommen“ hat. Paul Ernst antwortet ablehnend: Das Buch Ropschins beschreibe „ein Krankheitsbild“. Lukács protestiert.

Beim politischen Menschen, beim Revolutionär... muss – um die Seele zu retten – gerade die Seele geopfert werden: man muss, aus einer mystischen Ethik heraus, zum

³⁰ Vgl. Ference Fehér: Am Scheideweg des romantischen Antikapitalismus, in: Agnes Heller u.a. (Hg.), *Die Seele und das Leben*, Frankfurt/M. 1977, S. 301.

³¹ Ebd. S. 308.

³² Vgl. Georg Lukács: Dostojewskij – Notizen und Entwürfe, S. 8. Zitiert nach Nyiri.

grausamen Realpolitiker werden und das absolute Gebot, das *nicht* eine Verpflichtung gegen Gebilde ist, das „Du sollst nicht töten“ verletzen.³³

Lukács verweist auf ein Zitat aus Hebbels *Judith*: „Und wenn Gott zwischen mich und meine Tat eine Sünde stellen würde, was bin ich, dass ich mich ihr entziehen dürfte?“³⁴ Hinter Lukács' Dostojewskij-Begeisterung steckt der Glaube, es gebe in der Vergangenheit oder in der Zukunft ein Zeitalter, in welchem die individuelle Seele mit den gesellschaftlichen „Gebilden“ in einem harmonischen Zusammenhang stehe. Dostojewskij soll hier dichterischer Prophet eines kommenden, glücklichen Zeitalters sein, das vom Gewaltakt des Terroristen eingeleitet und vom befreiten Proletariat, dem Subjekt-Objekt der Geschichte, eingenommen wird.

Bei Lukács wird der Revolutionär zum Heiland stilisiert. Er trägt die Rolle des Welterlösers Jesus in säkularisierter Form. Der Revolutionär als Täter nimmt das notwendige Maß Schuld auf sich, das angeblich nötig ist, die Herrschaft des Menschen über den Menschen in einer letzten Entscheidungsschlacht zu brechen. Die russisch religiöse Gemeinde wird zum Typus einer Religion ohne Kirche als letzte Alternative gegenüber der europäischen, westlichen Zivilisation.

Die spontane, wilde und blinde Revolte der Dostojewskijschen Gestalten geschieht im Namen dieses goldenen Zeitalters... hier leuchtet wirklich ein Licht in der Finsternis des Petersburger Elends, ein Licht, das die Wege zur Zukunft der Menschheit beleuchtet.³⁵

Indem der Großinquisitor bei Lukács ganz im Schatten der luziferischen Macht steht, löst Lukács die eigentliche Spannung der dostojewskijschen Pabel zugunsten einer revolutionär-terroristischen Heilsbotschaft auf. Lukács entwirft einen nachchristlichen Utopismus, der den Marxismus als eine säkulare politische Religion darstellt oder mit den Worten Karl Löwiths gesagt: als Pseudomorphose des jüdisch-christlichen Messianismus. Die Geschichte des Marxismus hat bewiesen, wie der Glaube an die angeblich befreiende Machtübernahme des „Proletariats“ in die überwunden geglaubten totalitären Herrschaftsstrukturen umschlug und die Herrschaft des Menschen über den Menschen in nur noch grausamerer, das Individuum verachtender Form radikalisiert hat. Max Weber hingegen erkannte, dass mit einer Änderung der Eigentumsverhältnisse als solcher gar nichts erreicht sein würde und dass die wahre Gefahr in der immer

³³ Ebd. S. 12.

³⁴ Ebd. S. 12.

³⁵ Vgl. Georg Lukács: Dostojewskij, in: Probleme des Realismus II, Werkausgabe, Bd. 5 (1964), S. 176.

größeren Macht rein zweckrationaler gesellschaftlicher Ordnungen bestand. Die Zeit für dogmatische Theorien war nach Webers Ansicht vorüber.

Carl Schmitts Verteidigung des dostojewskijschen Großinquisitors

Jakob Taubes hat während eines Besuchs bei Carl Schmitt in diesem mit bewunderndem Erschrecken die Inkarnation des dostojewskijschen „Großinquisitors“ erkannt.

In der Tat in einem stürmischen Gespräch in Plettenberg 1980 sagte mir Carl Schmitt, wer nicht einsehe, dass der „Großinquisitor“ schlechthin Recht hat gegenüber all den schwärmerischen Zügen einer jesuanischen Frömmigkeit, der habe weder kapiert, was Kirche heißt, noch was Dostojewskij – gegen seine eigene Gesinnung – „durch die Gewalt der Problemstellung gezwungen, eigentlich vermittelt“ habe.³⁶

Carl Schmitt war der Vertreter und Theoretiker eines „Ordnungskatholizismus“ in einer Epoche der politischen Auflösung und machte sich einen Namen als Staatsrechtphilosoph und Kritiker des Liberalismus. Er beklagt in seinen berühmtesten philosophischen Schriften „Politische Theologie“ und „Der Begriff des Politischen“ aus den 20er und 30er Jahren den Verlust subjekttranszendierender Ordnungen und die Herrschaft einer ausschließlich über ökonomisch-technische Rationalität gestifteten Wirklichkeitserfahrung. Verkörpert für Lukács der dostojewskijsche Großinquisitor die gegen den Menschen gerichtete weltliche (luziferische) Macht ist er für Carl Schmitt der *eigentliche* Bewahrer des die Menschheit erlösenden Christentums. Denn er nimmt die Last der Verantwortung auf sich. Schmitt bemüht sich in seinen Schriften um eine Rückbindung der Gesellschaft auf metaphysische Grundwerte. Die Gewalt wird als Grundlage politisch-religiöser Souveränität legitimiert. In seiner Abhandlung „Römischer Katholizismus und politische Form“ aus dem Jahre 1923 schreibt er:

Dostojewskijs Großinquisitor bekennt, den Versuchungen des Satans gefolgt zu sein... weil er weiß, dass der Mensch von Natur böse und niedrig ist,... und weil nur der römische Priester den Mut findet, die ganze Verdammnis auf sich zu nehmen, die zu solcher Macht gehört. Hier hat Dostojewskij mit großer Gewalt seinen eigenen, potentiellen Atheismus in die römische Kirche projiziert. Für seinen im Grunde anarchistischen – und das ist immer atheistischen – Instinkt war jede Macht etwas Böses und Unmenschliches. ... Eine dunkle, weitverbreitete Stimmung empfindet die institutionelle Kälte des Katholizismus als böse und Dostojewskijs gestaltlose Weite als wahres

³⁶ Siehe: Jakob Taubes: *Ad Carl Schmitt. Gegenstrebige Fügung*, Berlin 1987.

Christentum. Das ist so flach ... wie unchristlich die Vorstellung ist, dass Christus zwischen seinem Erdendasein und seiner glorreichen Wiederkunft am jüngsten Tage noch ein und mehrere Male, sozusagen experimentierend, unter den Menschen erscheinen könnte.³⁷

Ist für Lukács der Terrorist der Retter der Menschheit, der durch seinen fast religiösen Akt der Gewalt die Sünde auf sich nimmt, um die Menschen von ihren Unterdrückern zu erlösen, interpretiert Schmitt Dostojewskij dahingehend, dass bei ihm der Priester als Repräsentant der Kirche anerkannt wird als derjenige, der „den Mut hat“, den Menschen zuliebe (!), den verdammungswürdigen Akt ihrer eigenen Unterwerfung auf sich zu nehmen. Die Kirche muss um der Freiheit willen das Paradies mit Umzäunungen vor einer „jesuanischen“, formlosen Frömmigkeit schützen. Bei Schmitt wird die Unterwerfung durch den kirchlichen Souverän die notwendige Bedingung der Freiheit des Glaubens.

Schmitt kann Dostojewskijs Inszenierung des schweigenden Jesu nicht nur als antichristlich, sondern auch als a-politisch deuten, als endloses Schweigen, eventuell auch als Unfähigkeit, eine Entscheidung zu treffen. Der schweigende, den Menschen „mal eben wieder“ einen Besuch abstattende Christus kann für Schmitt nur als Antichrist, als die radikale, anarchistisch motivierte Umkehrung der katholischen Christusbindung gesehen werden. Dostojewskijs Legende hat im deutschen Katholizismus Aufsehen erregt.³⁸ Andererseits beruhigte man sich damit, dass das Geheimnis des Kirchenvertreters in seinem Unglauben lag. Dass Schmitt den Großinquisitor nicht nur in Schutz nahm, sondern ihn fast als den eigentlichen Bewahrer des Christentums gegenüber dem a-christlichen Jesus darstellt, muss teils abschreckend gewirkt haben.

Schmitt bemüht sich, der Gegenwart die metaphysische Fundierung wiederzuerstatten. Daher denkt er Politik und Staatsrecht in theologischen Kategorien. Er interpretiert sie vom „Ausnahmезustand“ her, welchen er den theologischen Begriff des „Wunders“ gleich ordnet.³⁹ Im Ausnahmезustand offenbart sich die „absolute“ und letztlich diktatorische „Souveränität“ des Herrschers. Dessen freie „Entscheidung“ postuliert Schmitt quasi metaphysisch als eine „creatio ex nihilo“, wie sie in der biblischen Genesis angenommen wird. Der Bibel-Bericht einer Schöpfung durch Gott aus dem „Nichts“ ist das Grundaxiom des christlich-religiösen Weltbildes und Ur-Paradigma metaphysischen Denkens. Die Radikalität des Schmitt'schen Dezisionismus liegt in der vollständigen Abstraktion des Entscheidungsbegriffes von jeglichem realen Gehalt: „Die Entschei-

³⁷ Vgl. Carl Schmitt: *Römischer Katholizismus und politische Form*, Stuttgart 1984, S. 54f.

³⁸ Vgl. Manfred Dahlheimer: *Carl Schmitt und der deutsche Katholizismus 1888-1936*, Paderborn 1998, S. 103.

³⁹ Vgl. Carl Schmitt: *Politische Theologie*, Berlin 1993, S. 26-40.

dung macht sich frei von jeder normativen Gebundenheit und wird im eigentlichen Sinne absolut.⁴⁰ Diese Verabsolutierung der Dezision führt zu ihrer Setzung als Selbstzweck. Hier ist der Umschlagpunkt, wo Schmitts Theorie in ihrer Radikalität nicht mehr als christlich verstanden, sondern nur noch als totalitär beschrieben werden kann.

Carl Schmitt verteidigt die Macht des dostojewskijschen Großinquisitors, weil er die Gesellschaft von oben durch Dezision bestimmt. Der im Alten Testament angekündigte Messias ist in Jesus Fleisch geworden und hat die Menschen durch seinen Tod am Kreuz erlöst. Die irdischen Gewaltverhältnisse werden stabilisiert auf der Grundlage der bereits eingelösten Erlöstheit der Welt. Für Schmitt findet daher die wahre Erlösung nur unter der hierarchisch strukturierten Leitung des Staates statt, dessen notwendige Verwurzelung er in der christlichen Heilsbotschaft herausstellt und propagiert. Manfred Dahlheimer weist auf, wie Schmitt gerade durch seine Trennung von christlicher Ethik und staatlichem Recht einer „Staatsvergottung“ den Weg bereitet, obwohl er diese nur dem Kirchenstaat gewähren wollte. Die staatliche Ordnung ist bei ihm nicht Unterdrückung des Menschen durch den Menschen wie bei Lukács sondern quasi Befreiung des Menschen aus dem Naturzustand des Chaos. Jesus Christus – von Schmitts politischer Theologie zweckgerichtet und damit auch a-christlich verinnahmt – wird Garant des vom Souverän geführten Staates.

Weil keine christliche Religion jenseits der katholischen Institution existieren kann, kann Erlösung des Menschen nur innerhalb ihrer Grenzen stattfinden: „Extra ecclesia nulla salus“. Sehnt sich Lukács nach der durch den marxistischen Revolutionär herbeigeführten Erlösung der Menschheit, versucht Schmitt die bestehende Ordnung, an eine transzendente Instanz, (zuletzt verkörpert in der die Kontinente übergreifenden Gestalt der Katholischen Kirche) zurückzubinden.

Es ist eindeutig, dass Carl Schmitt die Spannung der Parabel ähnlich wie Lukács wiederum nur zu einer Seite, diesmal zur Seite des Großinquisitors hin auflöst und damit auch dem Verständnis der Kirche nicht gerecht werden kann. Sie kann nur aus dieser Spannung heraus leben: einerseits eine zweitausend Jahre alte Institution zu sein, andererseits sich als *die* Verkünderin einer freimachenden Heilsbotschaft zu verstehen, die den Menschen der Tradition nicht durch Machtmissbrauch unterwirft, sondern ihn durch die Botschaft des Evangeliums die Freiheit im Glauben nahe bringt.

Der *Großinquisitor* von Dostojewskij erweist sich auch heute noch als ein Text, der die Katholische Kirche angeht, weil darin das Verhältnis zwischen Freiheit und Eingliederung in eine hierarchisch geordnete Struktur in seiner

⁴⁰ Ebd. S. 18.

Spannung auf den Punkt gebracht worden ist, die nicht zugunsten einer der beiden Seiten aufgelöst werden kann, ohne damit alle Spannung ins Nichts aufzulösen.

„GOTTESKLUGHEIT“
ALS UNIVERSALETHISCHE FORDERUNG DES TAGES
THOMAS MANNS AUSEINANDERSETZUNG MIT DEM
WELTVERBRECHEN NATIONALSOZIALISMUS
IN SEINEM ROMAN *JOSEPH UND SEINE BRÜDER*

Peter Mennicken (Tübingen)

Mitte der 20er Jahre plante Thomas Mann, drei religionsgeschichtliche Novellen zu schreiben.¹ Den Anfang sollte eine Nacherzählung der biblischen Josephsgeschichte machen. Thomas Mann begann damit im Dezember 1926 in München. Als er *Joseph und seine Brüder*, so der Titel des Projekts, am 4. Januar 1943 im kalifornischen Pacific Palisades beendete², lag statt einer Novelle dann allerdings ein stattlicher vierbändiger Roman vor – das umfangreichste Erzählwerk, das er in seinem Schriftstellerleben überhaupt je verfasst hat.

1926-1943: In diese selbst für Thomas Mann'sche Verhältnisse ungewöhnlich lange Niederschreibzeit fallen die krisengeschüttelte Endphase der Weimarer Republik, die Machtübernahme der Nationalsozialisten im Januar 1933, die dadurch erzwungene Emigrierung Thomas Manns und seiner Familie, der nach dreijähriger politischer Zurückhaltung anno 1936 endlich vollzogene Bruch des Autors mit Hitler-Deutschland, sein zuerst von der Schweiz, später dann von den USA aus betriebenes antifaschistisches Engagement, der Beginn des Zweiten Weltkriegs und der sich abzeichnende bodenlose Fall des Dritten Reiches.

Thomas Mann hat einmal von der „fast verrückte(n) Unstimmigkeit zwischen Werk und Zeit“³ gesprochen. Doch ist der Josephsroman entgegen gewissen Forschungsmeinungen weit davon entfernt, „eine utopische Fluchstätte“⁴ bzw. „ein ästhetizistisches Refugium“⁵ seines Autors zu sein. So hat der Germanist Dierk Wolters zu bedenken gegeben: „Vielleicht [...] bedeutet ‚Unstimmigkeit‘ ja gerade bewusste Entgegensetzung zu den Zeittendenzen, die der Nationalsozialismus am krassesten verkörpert. Der Roman wäre dann kein unpolitisches Refugium, sondern Auseinandersetzung mit der Zeitgeschichte, bewusste Opposition.“⁶ – Dass es sich in der Tat so verhält, ist im Folgenden zu zeigen.

¹ Vgl. DuD II, S. 84, S. 85, S. 92f, S. 105.

² Vgl. Tb 1940-1943, S. 520; DuD II, S. 268.

³ DuD II, S. 196.

⁴ Wisskirchen 1986, S. 159.

⁵ Kristiansen 1993, S. 26.

⁶ Wolters 1998, I. Vgl. Kurzke 1991, S. 255: „Joseph und seine Brüder ist ein Roman des Widerstands. Er will dem antifaschistischen Kampf Halt und Herkunftsbewußtsein vermitteln.“ Ähnlich Heftrich 1993, S. 73: „Von Beginn an steht die Josephserzählung unter dem drohenden

„*Mythos plus Psychologie*“ contra *völkische Blut und Boden-Ideologie*

Zur Vorbereitung auf sein neues Werk begann Thomas Mann Anfang 1925 eine Unzahl von religionsgeschichtlichen und mythologiekundlichen Schriften zu lesen.⁷ Eine der wichtigsten davon war eine 1926 veröffentlichte Auswahl aus den Werken des Basler Juristen und Mythologieforschers Johann Jakob Bachofen mit dem Titel *Der Mythos von Orient und Occident*.⁸ Das Thema „Mythos“ wurde damals rege diskutiert.⁹ Bachofen vertrat die Ansicht, dass zu menschheitlichen Frühzeiten naturhaft-chthonisch ausgerichtetes Mutterrecht gegolten habe, welches erst in einem späteren Stadium der Geschichte durch geist- und vernunftbetontes Vaterrecht abgelöst worden sei. Unter dem Eindruck dieses Werkes wertete Thomas Mann den völkisch-ultranationalistischen Mythizismus seiner Zeit als atavistisch-anachronistisches Zurückstreben zum geschichtlich längst überholten Mutterrecht, als den Abschaffungsversuch von Universalität und Humanität, Geist und Vernunft, Zivilisation und Sittlichkeit zugunsten der Einführung vermeintlich ursprünglicherer und authentischerer Werte wie Blut und Boden, Volk und Rasse, Leben und Kraft.

Besonders herausgefordert fühlte sich der *Joseph*-Dichter von der dieser Anthologie vorangestellten Einleitung „Bachofen, der Mythologe der Romantik“, welche der ihm seit frühen Republikjahren bekannte Philosoph Alfred Baeumler¹⁰ geschrieben hatte. In seiner *Pariser Rechenschaft* vom Frühjahr 1926 lobte Thomas Mann diese Einleitung zwar einerseits als *tief und prächtig*, stellte aber mit Seitenblick auf die politische Situation und Stimmungslage in Deutschland andererseits sehr in Frage, ob Baeumler – wie es ihm schien – wirklich gut daran tue, „den Deutschen von heute all diese Nachtschwärmerei, diesen ganzen Joseph Görres-Komplex von Erde, Volk, Natur, Vergangenheit und Tod, einen revolutionären Obskurantismus, derb charakterisiert, in den Leib zu reden.“¹¹ Tatsächlich nahm die neomythisch-inhumane Rückschrittlichkeit in

Schatten des Zeitgeistes, der sich anschickt, antidemokratischen Nationalismus und Rassismus zu einer pseudorevolutionären Politik zu verbinden. Mit Hitlers Machtergreifung wird der Roman immer entschiedener zu einem Gegen-Epos des schlimmen Zeitstückes der Wirklichkeit und damit zu einer Verteidigung der Würde des Menschen gegen den schwindelhaften und mit mythischen Ersatzstücken sich drapierenden, menschenverachtenden Vitalismus.“

⁷ Vgl. dazu nach wie vor grundlegend Lehnert 1963 und Lehnert 1966. Geraffte Darstellungen: Kurzke 1993, S. 149-152; Heftrich 1995, S. 452-461; Lehnert 1997, S. 209-216.

⁸ Vgl. Lehnert 1963, S. 486-496; Kurzke 1993, S. 151.

⁹ Zur allgemeinen Orientierung über „Thomas Mann und die Mythosdebatte“, vgl. Kurzke 1993, S. 163-167.

¹⁰ Zum Verhältnis Thomas Mann – Alfred Baeumler vgl. Kurzke 1991, S. 176f.

¹¹ GW XI, 48. In der Forschung wird darauf hingewiesen, dass Thomas Mann Baeumler diesen Vorwurf zu Unrecht gemacht hat, vgl. Dierks 1972, S. 172-176; Heftrich 1993, S. 370; Heftrich

den folgenden Jahren immer besorgniserregendere Ausmaße an. In seiner *Rede über Lessing* vom Januar 1929 dachte Thomas Mann deshalb laut über die Notwendigkeit nach, „das chthonische Gelichter [...] in sein mutterrechtliches Dunkel zurückzuscheuchen.“¹² Ganz in diesem Sinn brandmarkte er im selben Jahr in *Die Stellung Freuds in der modernen Geistesgeschichte* den Ruf zum *großen Zurück ins Nächtige, Heilig-Ursprüngliche, Lebensträchtig-Vorbewußte, in den mythisch-historisch-romantischen Mutterschoß als Wort der Reaktion*¹³ und wiederholte in diesem Zusammenhang seine Baeumler-Kritik aus der *Pariser Rechenschaft*.¹⁴ Nicht zu vergessen ist schließlich auch sein eindringlicher, aber leider vergeblicher *Appell an die Vernunft* in seiner *Deutschen Ansprache* von 1930; wenn man, so Thomas Mann, bedenke, was es die Menschheit religionsgeschichtlich gekostet habe, „vom orgiastischen Naturkult, von der barbarisch raffinierten Gnostik und sexualistischen Gottesausschweifung des Moloch-Baal-Astarte-Dienstes sich zu geistigerer Anbetung zu erheben,“ so staune man darüber, wie leicht „solche Überwindungen und Befreiungen heute verleugnet würden.“¹⁵

Was Thomas Mann am völkischen Mythizismus besonders scharf verurteilte, war dessen *Geisteshass*.¹⁶ Als Schopenhauer-Schüler wusste er ja um die ungleiche Machtverteilung zwischen Natur und Geist, Instinkt und Intellekt, irrationalen und rationalen Kräften, und er nahm es der faschistischen Szene sehr übel, dass sie die ohnehin schwache Stellung des Geistes durch ihren irrationalistischen Taumel noch zusätzlich unterminierte.¹⁷

Joseph und seine Brüder ist Thomas Manns künstlerischer Protest und humaner Gegenentwurf zum kultur- und geistesgeschichtlichen Rückschlag in Gestalt des deutschen Faschismus, geschrieben gegen die *ultraromantische Verleugnung der Großhirnentwicklung und Verfluchung des Geistes*¹⁸.

In seiner schon erwähnten Einleitung zu *Der Mythos von Orient und Occident* hatte Alfred Baeumler geschrieben, dass Psychologie und Mythos einander

1995, S. 459. Freilich wurde Baeumler später zu einem Anhänger des Nationalsozialismus, was Thomas Mann indirekt dann doch bestätigt.

¹² E III, S. 120.

¹³ E III, S. 129.

¹⁴ Vgl. E III, S. 134.

¹⁵ E III, S. 266.

¹⁶ E III, S. 129 (Die Stellung Freuds in der modernen Geistesgeschichte, 1929).

¹⁷ So E III, S. 129f. (Die Stellung Freuds in der modernen Geistesgeschichte, 1929). Vgl. E V, S. 219 (Schicksal und Aufgabe, 1944), und E VI, S. 76 (Nietzsches Philosophie im Lichte unserer Erfahrung, 1947).

¹⁸ E III, S. 215 (Lebensabriß, 1930). So auch GW XIII, S. 164 (On Myself, 1940). Vgl. E IV, S. 127 (Meerfahrt mit „Don Quijote“, 1934):

ausschließen¹⁹ – eine These, die der reaktionären Traktierung des Mythos seitens der Völkischen natürlich nur Vorschub leisten konnte. Mit seinem biblischen Roman suchte Thomas Mann deshalb zu zeigen, dass das nach Baeumler Unmögliche eben doch möglich sei: *eine Psychologie des Mythos*.²⁰ Am 18. Februar 1941 schrieb er seinem mythologischen Berater Karl Kerényi: „[...] tatsächlich ist Psychologie das Mittel, den Mythos den fascistischen Dunkelmännern aus den Händen zu nehmen und ihn ins Humane ‚umzufunktionieren‘.“²¹ Dieser berühmt gewordene Satz prononciert, mit dem Literaturwissenschaftler Eckhard Heftrich zu sprechen, „in späteren Jahren nur, was schon von Anfang an die ideelle Richtung des *Joseph* bestimmte: eine erneuerte Humanität zu setzen gegen die falsche, anachronistisch-reaktionäre Romantik mit ihrer Verbindung zur völkischen Deutschtümmelei.“²²

Thomas Manns Standpunkt war, dass die vital-ursprünglichen und die rational-sittlichen Kräfte, „mütterliches“ Leben und „väterlicher“ Geist, mythisch-zyklische Existenzerfahrung und linear-fortschrittsbezogenes Geschichtsdenken einander nicht als gleichsam natürliche Feinde gegenüberstanden, sondern sich gegenseitig fruchtbar durchdringen und ergänzen konnten. Unschwer erkennt man hierin einen zentralen Leitgedanken Thomas Manns wieder: die Idee der Synthese. Kein Wunder, dass er sich gerade den Jakobssegen in Gen 49,25 zum ideellen Dreh- und Angelpunkt seines biblischen Romans wählte. An Ernst Bertram schrieb er am 28. Dezember 1926:

Mein eigentlicher und geheimer Text steht in der Bibel, in der Geschichte zuletzt. Es ist der Segen des sterbenden Jakob über Joseph: „Von dem Allmächtigen bist du gesegnet mit Segen oben vom Himmel herab, mit Segen von der Tiefe, die unten liegt.“ Damit man sich zu einem Werk entschließe, muss es, als Stoff, irgendwo einen Punkt haben, bei dem einem regelmäßig das Herz aufgeht. Dies ist dieser produktive Punkt.²³

Man wird kaum fehlgehen in der Annahme, dass Thomas Mann bei dieser Bibelstelle deshalb regelmäßig das Herz aufging, weil sie ihn an seine eigene Vorstellung einer neuen Humanität erinnerte. Denn Segen zu erlangen sowohl von

¹⁹ Zitiert in E III, S. 440, Kommentar zu Seite 215, Zeile 31.

²⁰ E III, S. 215 (Lebensabriß, 1930) und GW XIII, S. 164 (On Myself, 1940).

²¹ DuD II, S. 234. Vgl. DuD II, S. 165, S. 242, S. 250. Die Wendung „Umfunktionierung des Mythos“ übernahm Thomas Mann von Ernst Bloch, vgl. Dierks 1972, S. 260 (Anmerkung 60); Lehnert 1997, S. 205 (Anmerkung 27).

²² Heftrich 1995, S. 467f. Vgl. Lehnert 1997, S. 201: „Joseph und seine Brüder ist das Spielfeld, auf dem die ‚neue Humanität‘ sich mit ihren Spannungen, Kontrasten und Widersprüchen entfalten kann.“

²³ DuD II, 94f. Vgl. DuD II, S. 289f.

den „oberen“ als auch von den „unteren“ Mächten, was konnte das in seiner Weltsicht anderes meinen als die Verwirklichung der von ihm seit dem Ende des Ersten Weltkriegs propagierten Idee der Synthese? Kein Zweifel, hier fand Thomas Mann für sein Postulat eines Geist und Leben, Demokratie und Deutschtum, Aufklärung und Romantik, Lebensfreundlichkeit und Todessympathie miteinander versöhnenden dritten Weges, für seine wiederholte Forderung nach einer neuen humanen Position der Mitte²⁴ einen idealen Ansatzpunkt.²⁵

*Menschheitsfortschritt durch Gottesklugheit:
Abrahams harrender Gott der Zukunft*

Am 27. Oktober 1945 schrieb Thomas Mann der jüdischen Schriftstellerin und Journalistin Anni Loewenstein über die Behandlung religiöser Sachverhalte in seinem Josephsroman:

Meine Darstellung ergibt sich aus der in den Joseph-Romanen herrschenden Fortschrittsidee, dem „mit Gott (zusammen) über etwas hinauskommen“. Gewisse Dinge waren einmal ganz richtig und vernünftig, hören aber auf, es zu sein und werden zur „Gottesdummheit“. Religiosität besteht wesentlich darin, hierauf, auf Veränderungen im Bilde der Wahrheit und des Rechten **achtzugeben**. Zu wissen, was die Glocke geschlagen hat, und wo Gott mit uns hinaus will, das nennt Joseph Gottesklugheit.²⁶

²⁴ Vgl. E II, S. 144f., S. 165f. (Von deutscher Republik, 1922); E II, S. 224 (Geist und Wesen der deutschen Republik, 1923); E III, S. 121 (Rede über Lessing, 1929).

²⁵ Schon 1971 sah Willy R. Berger im doppelten Segen „die zentrale Formel für die Humanität des Gleichgewichts, die zu der utopischen Projektion des Romans gehört“ (Berger 1971, S. 248). In der jüngeren Forschung hat Eckhard Heftrich geltend gemacht, dass „der doppelte Segen, in dem das Untere mit dem Oberen zum Ausgleich kommt [...] aufs glänzendste [...] die Möglichkeit des neuen Humanismus“ verbürge (Heftrich 1993, S. 73). Den doppelten Segen meint auch Dierk Wolters mit dem Satz: „Joseph und seine Brüder entwirft Thomas Manns Drittes Reich“ (Wolters 1998, S. 16).

²⁶ Br II, S. 455. Vgl. in diesem Zusammenhang außerdem: E III, S. 75-77 (Gegen Dickfelligkeit und Rückfälligkeit. Wunsch an die Menschheit, 1927); Tb 1933-1934, S. 68 (Eintrag vom 2. Mai 1933); E IV, S. 158 (Achtung, Europa, 1936); DüD II, S. 194 (Brief an Karl Kerényi vom 7. Oktober 1936); E IV, S. 187, S. 188 (Ein Briefwechsel, 1937); DüD II, S. 263f. (Brief an Kuno Fiedler vom 12. September 1942); E V, S. 198f. (Joseph und seine Brüder, 1942; vgl. Tb 1940-1943, S. 1073f.); E V, 226 (Schicksal und Aufgabe, 1944); DüD II, S. 328 (Brief an Heinz-Winfried Sabais vom 9. Februar 1948); E VI, S. 124f. (Goethe und die Demokratie, 1949). DüD II, S. 352 (Thomas Mann im Gespräch mit Eberhard Hilscher, 14. Mai 1955).

Über die eminent politischen Implikationen der in diesen Sätzen genannten Schlüsselbegriffe *Gottesdummheit* und *Gottesklugheit*²⁷ kann kein Zweifel bestehen. Wenn *Gottesdummheit* die törichte Anhänglichkeit an abgelebte und überalterte Zustände und Orientierungsmuster bedeutet, die dem aktuellen Bild der Wahrheit und des Rechten längst nicht mehr entsprechen, so ist die Anspielung auf den gänzlich reaktionären Charakter des Nationalsozialismus offensichtlich. Hingegen *Gottesklugheit* (auch *Gottessorge* genannt) als Wissen um das, was die Glocke geschlagen hat, um den „Willen Gottes“ sozusagen, darin ist unschwer Thomas Manns während der 20er und frühen 30er Jahre immer wieder geäußerte Mahnung wiederzuerkennen, von der kulturell-sittlichen Rückständigkeit der faschistischen Ideologie Abstand zu halten und in politics nach besten Kräften den Forderungen des Geistes und der Vernunft nachzukommen.²⁸

Fortschritt als „mit Gott (zusammen) über etwas hinauskommen“, politische Ethik als *Gottesklugheit* – wer oder was genau ist hier eigentlich mit „Gott“ gemeint? Er habe „niemals das Bedürfnis gehabt [...], das Absolute zu personifizieren“,²⁹ so Thomas Mann 1932 in seiner *Rede vor Arbeitern in Wien*. Der personale Gott der christlich-kirchlichen Lehre kann es also nicht sein. Wer oder was aber dann? Darauf geht das Kapitel *Wie Abraham Gott entdeckte*³⁰ aus dem zweiten Band *Der junge Joseph* ein. Bereits der Titel dieses Kapitels führt den grundlegenden Unterschied zwischen Bibel und Roman vor Augen: Anders als im Buch Genesis tritt Gott in Thomas Manns Version zu Abraham nicht von sich aus in Kontakt („spricht zu ihm“),³¹ sondern muss von diesem in einem längeren Erkenntnisprozess erst einmal entdeckt, das heißt, über die religiösen Irrwege von Erd-, Sonnen- und Gestirnanbetung nach und nach im Geist herangebildet und hervorgedacht werden. Der Romantext nennt zwei Übersetzungen von Abrahams Namen: „Er hieß Abirâm, was heißen mochte: ‚Mein Vater ist erhaben‘ oder auch mit Recht wohl: ‚Vater des Erhabenen‘.“³² Mit dieser doppelten Namensdeutung ist, um es mit dem Tübinger theologischen Ethiker Dietmar Mieth zu sagen, „die offene Frage ausgesprochen, ob Gott nur Projekti-

²⁷ Nach Eckhard Heftrich ist Gottesklugheit nichts Geringeres als das „geschichtsphilosophische[...] Grundwort der Josephsromane“ (Heftrich 1993, S. 115).

²⁸ Vgl. Heftrich 1995, S. 468: „Die mythisierende Regression und Reaktion erscheint im Roman als Gottesdummheit, die zukunftsorientierte Gegenkraft hingegen heißt Gottesklugheit.“ Vgl. auch Heftrich 1993, S. 147: „Gottesklugheit ist, was mit Bachofen Vatergeist genannt wird, und es meint den auf die humane Zukunft gerichteten Geist.“

²⁹ GW XI, S. 896.

³⁰ Vgl. Joseph II, S. 40-50.

³¹ Vgl. etwa Gen 15.

³² Joseph II, S. 43.

on des Menschen, der gedankliche Entwurf seines höchsten Ranges ist oder ob es Gott auch ‚extra nos‘ gebe“.³³

Besser als aus dem Romantext allein³⁴ lässt sich diese Frage durch die Heranziehung von Thomas Manns essayistischem Werk beantworten. In seinem anlässlich Sigmund Freuds 80. Geburtstag am 8. Mai 1936 in Wien gehaltenen Vortrag *Freud und die Zukunft* hat Thomas Mann in direkter Anspielung auf die Behandlung der Gottesfrage im Josephroman ausgeführt: „Im ganzen aber wäre eine **psychologische Auffassung Gottes**, die Idee einer Gottheit, die nicht reine Gegebenheit, absolute Realität, sondern **mit der Seele eins und an sie gebunden** wäre, abendländischer Religiosität unerträglich, – sie würde Gott dabei einbüßen.“³⁵

Die (völlig unbiblische) *psychologische Theologie*³⁶ des Josephromans stellt also im Grund eine besondere Form von Anthropologie dar.³⁷ Genauer: Sie steht für eine evolutionistisch-futurische Anthropologie, denn der von Abraham hervorgedachte Gott ist *ein harrender Gott der Zukunft*.³⁸ Er existiert erst anfanghaft, seine volle Verwirklichung – durch den Menschen – steht geistes- und humanitätsgeschichtlich noch aus. Gott bedarf der Hilfe des Menschen, um wahrhaft Gott zu werden. Entwickelt der Mensch sich geistig-sittlich nicht weiter, liegt Gott *in Banden*.³⁹ Anders gesagt: Die Göttlichkeit Gottes koinzidiert im Josephroman mit der Menschwerdung des Menschen, „Gott“ steht bei Thomas Mann letztlich die höchste denkbare Form menschlichen Geistesfortschritts.⁴⁰ In den Worten der Germanistin Käte Hamburger: „Der Mensch bringt das Bild

³³ Mieth 1976, S. 76. Im biblischen Text stellt sich diese Frage natürlich in keiner Weise, dort ist Gottes Existenz von Abrahams Denk- und Bewusstseinsprozessen völlig unabhängig.

³⁴ Vgl. besonders Joseph II, S. 43 und S. 46.

³⁵ GW IX, S. 490. Hervorhebungen von mir.

³⁶ GW IX, S. 490.

³⁷ In dem 1931 entstandenen kleinen Text Fragment über das Religiöse definierte Thomas Mann das religiöse Problem als die Frage des Menschen nach sich selbst (E III, S. 197. Hervorhebungen von mir) und zeigte sich überzeugt davon, dass der Mensch sich belügen würde, wenn er den Aufblick verleugnete zu „Gott“, den Aufblick zu sich selbst (E III, S. 198. Hervorhebungen von mir). Dazu passt, dass Thomas Mann am 23. Januar 1945 an Jonas Lesser schrieb, er sehe in der Theologie eine Wissenschaft vom Menschen und nicht – von Gott (Br II, S. 410). Dass „für Thomas Mann Theologie eigentlich Anthropologie ist“, hat 1973 schon der evangelische Theologe Kurt Aland festgestellt (Aland 1973, S. 418).

³⁸ Joseph II, S. 50.

³⁹ Joseph II, S. 49, S. 50.

⁴⁰ Nach Eckhard Heftrich zeigt Thomas Manns Josephroman „das Göttliche als den Fortschritt im besseren Menschlichen“ (Heftrich 1993, S. 212). Noch im Doktor Faustus ließ Thomas Mann die Figur des Serenus Zeitblom sagen, dass dem Menschen die Verpflichtung zur Annäherung an das Vollkommene obliege, und dass in diesem Pathos, dieser Verpflichtung, dieser Ehrfurcht des Menschen vor sich selbst Gott sei (GW VI, S. 363).

Gottes als Spiegelbild seines eigenen Wesens hervor – als Spiegelbild aber nicht nur dessen, was er ist, sondern was er werden kann und soll, das hohe Richtziel seines eigenen Weges zur Vollendung seiner selbst.“⁴¹

Diese Verhältnisbestimmung von Gott und Mensch ist auch maßgeblich für Thomas Manns eigenwillige Auffassung des biblischen Bundes als einer *wechselseitigen Hilfeleistung von Gott und Mensch*.⁴²

Zu Ende seines Vortrags *Joseph und seine Brüder* von 1942 sagte Thomas Mann:

Frömmigkeit ist eine Art der Klugheit, sie ist Gottesklugheit. Soll ich hinzufügen, dass wir die Leiden, durch wir jetzt zu gehen haben, die Katastrophe, in der wir leben, der Tatsache zu danken haben, dass wir der Gottesklugheit in einem Grade, der längst sträflich geworden war, ermangelten? Europa, die Welt waren voll von Überständigkeiten, von offenkundigen und schon frevelhaften Obsoletheiten und Anachronismen, über die der Weltwille klar hinaus war, und die wir, im Ungehorsam gegen ihn, stumpfen Sinnes bestehen ließen.⁴³

Rückblickend erweist sich damit, dass das Kapitel über Abrahams Gottesentdeckung fraglos mehr darstellt als nur eine psychologisch-metaphysische Spielerei mit biblischen Versatzstücken. In ihm untergründig enthalten ist ein ernsthafter Appell Thomas Manns an seine Zeitgenossen, gleichsam in der Nachfolge von *Urvater*⁴⁴ Abraham durch *Gottesklugheit* die geistige und sittliche Vervollkommnung der Menschheit weiter voranzutreiben, statt der völkisch-faschistischen *Gottesdummheit* anheim zu fallen und durch fatale Hinwendung zum Abgelebten und Überständigen unweigerlich eine große Katastrophe heraufzubeschwören.

⁴¹ Hamburger 1965, S. 180. Vgl. Mieth 1976, S. 81: „Die Gottessorge Abrahams impliziert also die Sorge um die Menschwerdung des Menschen, aus der sie entsteht und zu der sie wieder hinführt.“

⁴² DüD II, S. 194. Vgl. E V, S. 198 (*Joseph und seine Brüder*, 1942). Als Quelle für diese reichlich unorthodoxe und doch sehr gewöhnungsbedürftige psychologisch-anthropozentrische „Theologie“ hat der Tübinger katholische Theologe Hans Küng die philosophische Anthropologie von Thomas Manns Zeitgenossen Max Scheler (1874-1928) ausgemacht, vgl. Küng 1989, S. 101-103.

⁴³ E V, S. 199.

⁴⁴ *Joseph II*, S. 40.

*Literarische Faschismuskritik:
Die nationalsozialistischen Züge des Amun-Kults*

Das krasseste Gegenbeispiel zum Dienst am harrenden Gott der Zukunft, dem natürlich auch Abrahams religiöser Nachkomme Joseph verpflichtet ist, stellt im Wertesystem des Josephromans der Kult des ägyptischen Reichsgottes Amun dar, der im dritten Band der Tetralogie, *Joseph in Ägypten*, geschildert wird. Parallelen zum Nationalsozialismus sind dabei unübersehbar.⁴⁵

Auf dem Weg vom Nildelta stromaufwärts nach Oberägypten kommt der von seinen Brüdern an ismaelitische bzw. midianitische Händler verkaufte Joseph⁴⁶ in der reichlich heruntergekommenen Stadt Per-Sopd vorbei. Der dort verehrte Gott Sopd bzw. Sopdu ist trotz seines martialisch-respektheisenden Beinamens „Der die Sinaibewohner schlägt“⁴⁷ – was er allerdings, wie der Erzähler süffisant anmerkt, schon lang nicht mehr getan hat⁴⁸ – Sopd ist an Bedeutungslosigkeit kaum zu unterbieten, und seine Priesterschaft, die im Wesentlichen auch die Einwohnerschaft der Stadt stellt, ist dementsprechend frustriert. Nicht zuletzt macht den Priestern der Umstand zu schaffen, dass ausgerechnet der von ihnen als Emporkömmling angesehene Amun sich neuerdings der Ehrerbietung und Macht erfreut, die ihrer Meinung nach eigentlich ihrem Herrn Sopd gebührt. Um die Unwürdigkeit und Nichtigkeit des ungeliebten Reichsgottes zu erweisen, machen die Priester Sopdus höhnisch geltend, dass Amun ja „nur durch die eigenmächtige Selbstgleichsetzung mit Atum-Rê völkische Urtümllichkeit zu erzielen gewußt habe.“⁴⁹ Die gewählte Terminologie stellt einen deutlichen Bezug zwischen Amun-Kult und Nationalsozialismus her, ist doch das Wort „völkisch“, wie Dierk Wolters ausgeführt hat, „seit den späten zwanziger Jahren eindeutig ideologiegebunden. So spricht auch Thomas Mann in der *Deutschen Ansprache* (1930) vom Nationalsozialismus, der in ‚verstiegener Abgeschmacktheit mit Vokabeln wie rassisch, völkisch, bündisch, heldisch auf die Deutschen von 1930 einredet‘ (XI, S. 878).“⁵⁰

Kritisiert wird Amun auch von den Priestern der goldgleißenden Stadt On. Diese werfen ihm vor, dass er, ganz anders als der von ihnen verehrte weltoffene und Nicht-Ägyptischem gegenüber aufgeschlossene Sonnengott Atum-Rê, „nicht nur nichts kenne und wisse als Ägyptenland, sondern auch hier wieder,

⁴⁵ Vgl. dazu Cunningham 1985, S. 211-219; Wolters 1998, S. 237, S. 249ff.

⁴⁶ Vgl. Gen 37, S. 25-28.

⁴⁷ Joseph III, S. 65.

⁴⁸ Vgl. Joseph III, S. 65.

⁴⁹ Joseph III, S. 67. Hervorhebung von mir.

⁵⁰ Wolters 1998, S. 237.

statt gelten zu lassen, nichts könne als verzehren und einverleiben“⁵¹ Der Amun-Kult fällt also, ähnlich wie der Nationalsozialismus, vor allem durch nationalstische Engstirnigkeit, fremdenfeindliche Intoleranz und aggressive Herrschaftsucht auf.

In Wese, der Hauptstadt Ägyptens angelangt, wird Joseph unversehens buchstäblich an die Wand gedrückt von „lanzenstachliche(r) Kriegsmacht“.⁵² Schnell erkennt er die „grimmg Gleichmäßigen als Tempelmilitär, Amuns Stärke“.⁵³ Neben dem bereits Genannten erweisen sich solchermaßen Terror und Gewaltbereitschaft als weitere Kennzeichen Amuns. Bedenkt man den zeitgeschichtlichen Hintergrund – der größte Teil von *Joseph in Ägypten* wurde zwischen 1933 und 1936 geschrieben –, ist es nahezu unmöglich, hierbei nicht das martialische Gebaren von SA- oder SS-Abteilungen zu assoziieren, zumal wenn man in Rechnung stellt, dass die geschilderten Zustände im alten Ägypten realiter nie existiert haben. Der Amun-Kult war de facto weder fremdenfeindlich noch militärisch organisiert.

Nach seinem Verkauf an den hohen königlichen Beamten Petepre (= der biblische Potiphar) erwachsen Joseph rasch zwei gefährliche Gegner: der bei Petepre als Kleider- und Schmuckverwalter in Diensten stehende boshafte Zwerg Dûdu und Beknechons, der oberste Priester des Amun. Von Anfang an hat der hebräische Jungsklave Osarsiph, wie Joseph sich nun nennt, gegen Dûdus Feindschaft anzukämpfen. So sehr er sich auch bemüht, die Stellung Dûdus in Potiphars Haus durch den eigenen Aufstieg in keiner Weise zu schmälern und den missgünstigen Zwerg solchermaßen versöhnlich zu stimmen, so wenig tut dies dem „Widerwillen des ägyptischen Parteimannes (!) gegen die Begünstigung eines Ausländers“⁵⁴ irgendwelchen Abbruch. Permanent sucht Dûdu Joseph bei der Frau des Hauses, Petepres Gattin Mut-em-enet, schlecht zu machen und in Verruf zu bringen, wobei er sich als rechter Amunjünger gezielt fremdenfeindlich-rassistischer Hetzparolen bedient: Als „Chabirengauch“ und „Laffe(n) des Elends“ bezeichnet er Joseph der Herrin gegenüber, auch als „Fremdtöpel“,⁵⁵ der, statt gehörigerweise auf dem Feld zu fronen, „Miene mache, den Vi-

⁵¹ Joseph III, S. 78. Die Gegenüberstellung von Atum-Rê in seiner universalistischen Weltoffenheit und Amun in seinem verbohrteten Ultrationalismus wird in dem Kapitel Amun blickt scheinlich auf Joseph (Joseph III, S. 272-281) wiederaufgenommen, vgl. Joseph III, S. 277: Amun-Rê dagegen zu Kamak [...] war von allem, was Atum-Rê war, das Gegenteil. Er war starr und streng, ein verbotender Feind jeder ins Allgemeine ausschauenden Spekulation, unhold dem Ausland und unbeweglich beim nicht zu erörternden Völkerbrauch, beim heilig Angestammten verharrend [...].

⁵² Joseph III, S. 119.

⁵³ Joseph III, S. 120.

⁵⁴ Joseph III, S. 278.

⁵⁵ Joseph III, S. 284.

ze-Vorsteher zu spielen – der rüdische Asiat in einem ägyptischen Hause!“⁵⁶ In durchaus vergleichbarer Weise wurde im nationalsozialistischen Deutschland gegen Juden gehetzt. Nachdrücklich weist Dûdu darauf hin, dass Amun über diesen Greuel „leicht ergrimmen und den verderbten Freisinn rächen könnte“,⁵⁷ wohl wissend, dass Mut gute Kontakte zu Amuns obersten Priester Beknechons hat.

Über Mut-em-enet bekommt Beknechons tatsächlich Wind von Josephs ganz und gar nicht amunkonformem Aufstieg und nimmt sich vor, „den Petepre ehe-tunlichst einmal ins Gebet zu nehmen und ihm den Fall des begünstigten Fremdsklaven bedenklich zu machen in Hinsicht aufs volkszüchtig Alte.“⁵⁸ Den Aufstieg eines Hebräers in einem vornehmen ägyptischen Haus kann Amuns oberster Priester nicht dulden, er will Joseph entrechtet und gedemütigt sehen – ähnlich wie der Nationalsozialismus die Juden.

Als Mut-em-enet nach ihrem Verführungsversuch gegen Joseph die falsche Anschuldigung erhebt, er habe sie vergewaltigen wollen und befiehlt, ihn zu fesseln, triumphiert sein Intimfeind Dûdu: „Nicht gegafft und eingespannt die Lotterhände dieses Verruchten, [...] der lange genug den Meister gespielt über uns Echtbürtige! Beim Obelisk! Man wird ihn ins Haus der Marter und Hinrichtung eintreten lassen.“⁵⁹ Haus der Marter und Hinrichtung – ein versteckter Hinweis auf die nationalsozialistischen Konzentrationslager?

Außer in seinen Tagebucheinträgen hat Thomas Mann bis 1936 nirgendwo so wenig Hehl aus seiner anti-nationalsozialistischen Einstellung gemacht wie in *Joseph in Ägypten*. Das ist wichtig zu erwähnen, denn obwohl er durch eine glückliche Fügung der Umstände zufällig außer Landes und damit dem Zugriff der neuen Machthaber entzogen war, als die Nazis im Frühjahr 1933 ihre Diktatur errichteten, stellte er seine bislang so rege öffentliche Faschismuskritik nunmehr vollständig ein und hüllte sich, sehr zum Missfallen vieler anderer deutscher Emigranten, darunter seine beiden ältesten Kinder Erika und Klaus, bis 1936 politisch in Schweigen.⁶⁰ Unter anderem schwieg er, um das weitere Erscheinen seiner Bücher in Deutschland nicht zu gefährden. Tatsächlich konnte nach *Die Geschichten Jaakobs* (Oktober 1933) und *Der junge Joseph* (März 1934) im Oktober 1936 sogar *Joseph in Ägypten* in geringer Stückzahl im Reichsgebiet noch ausgeliefert und verkauft werden,⁶¹ obgleich der Autor am

⁵⁶ Joseph III, S. 285.

⁵⁷ Joseph III, S. 285.

⁵⁸ Joseph III, S. 293.

⁵⁹ Joseph III, S. 601.

⁶⁰ Zu den diesbezüglichen Hintergründen und Begleitumständen vgl. Wisskirchen 1986, S. 117-130; Kristiansen 1990; Kurzke 1991, S. 233-240.

⁶¹ Vgl. Kurzke 1993, S. 134.

Jahresanfang endlich doch offen mit Hitler-Deutschland gebrochen hatte (mit der Folge, dass er am Jahresende – erwartungsgemäß – ausgebürgert und seines reichsdeutschen Hab und Guts enteignet wurde).

Es ist kaum anzunehmen, dass einem politisch einigermaßen wachen Leser die Ausschmückung des Amun-Kultes mit nationalsozialistischen Zügen entgangen ist. Somit leistete Thomas Mann im dritten *Joseph*-Band – wenn man so will in verdeckter Schreibweise – ein Stück weit Ersatz für die Faschismuskritik, die er ab 1933 öffentlich vorerst nicht mehr zu üben wagte.⁶²

*Die Notwendigkeit eines wehrhaften Humanismus:
Joseph vor Pharao*

Den letzten Band der Tetralogie, *Joseph, der Ernährer*, verfasste Thomas Mann von 1940 bis 1943, also mitten während des Zweiten Weltkriegs. Inzwischen lebte er in Amerika. Wie stark auch diesmal das zeitgeschichtlich-politische Umfeld die Gestaltung mitbestimmte, zeigt vor allem das Gespräch zwischen Joseph und dem Pharao, welches im Dritten Hauptstück: *Die kretische Laube*⁶³ geschildert wird.

Thomas Mann hat den in der Bibel anonym bleibenden Pharao, dem Joseph in Gen 41 die Träume deutet, mit Amenhotep IV. bzw. Echnaton identifiziert, dem Begründer eines kurzlebigen Monotheismus im alten Ägypten. Dieser setzt gegen die Unerbittlichkeit und den Totalitarismus Amuns die Güte und Menschenfreundlichkeit Atôns, der Sonnenscheibe, welche er seinen *Vater am Himmel* nennt und als den einzig wahren Gott ansieht. Statt Strenge und Angst sollen Eintracht und Liebe herrschen. Nicht zuletzt verabscheut der junge Herrscher jede Gewalt.

Freilich sind Pharaos (allzu) gutgemeinte Vorstellungen letztlich unrealistisch und unpraktikabel. Echnaton ist ein weltfremder Träumer,⁶⁴ der nicht im mindesten darauf achtet, ob seine schönen Gedankengespinnste von Sonnenharmonie und Gottesfrieden mit der Wirklichkeit überhaupt zusammenpassen. So ist er mit seiner Alleinbetung Atôns, der Sonne, auf einer Stufe der Gotteserkenntnis stehen geblieben, die Abraham seinerzeit bereits überwunden hatte. Unter Josephs behutsamem Einfluss lässt Pharao immerhin die Ausdrucksweise *Vater am Himmel* fallen und ersetzt sie durch die angemessenere *Vater im Himmel*.⁶⁵

⁶² Vgl. Kurzke 1991, S. 255: „Die Antwort, die Thomas Mann sich publizistisch von 1933 bis 1936 nicht gestattete, gibt Joseph in Ägypten.“

⁶³ Vgl. Joseph IV, S. 133

⁶⁴ Vgl. Kristiansen 1993, S. 30.

⁶⁵ Vgl. Joseph IV, S. 197f.

Vor allem aber was die völlige Ablehnung kriegerischer Mittel und Maßnahmen angeht, kann Joseph mit Echnaton nicht übereinstimmen. Unter stiller Billigung der Königmutter Teje, die sich selbst *eine politische Frau*⁶⁶ nennt und damit das genaue Gegenteil ihres weltentrückten und lebensuntüchtigen Sprösslings ist, wendet Joseph gegen den in seinen politischen Konsequenzen bedenklichen Pazifismus des Pharao ein:

Was willst du machen mit Räuberkönigen, die brennen und brandschatzen? Den Frieden Gottes kannst du ihnen nicht beibringen, sie sind zu dumm und böse dazu. Du kannst ihnen nur beibringen, indem du sie schlägst, dass sie spüren: der Friede Gottes hat starke Hände. Bist du doch auch Gott Verantwortung schuldig dafür, dass es auf Erden halbwegs nach seinem Willen geht und nicht ganz und gar nach den Köpfen der Mordbrenner. [...] Dumm ist das Schwert, doch möcht' ich die Sanftmut nicht klug nennen. Klug ist der Mittler, der ihr Rüstigkeit rät, dass sie am Ende nicht dumm da-
stehe vor Gott und den Menschen.⁶⁷

Was Thomas Mann seinen Joseph hier zum Pharao sagen ließ, ist vor dem gegebenen zeitgeschichtlichen Hintergrund natürlich gegen ganz bestimmte Räuber-könige und Mordbrenner gerichtet! Dass die Welt im Fall akuter Bedrohung von Kultur und Sittlichkeit moralisch nicht nur berechtigt, sondern geradezu verpflichtet sei, notfalls auch bewaffnet gegen die jeweiligen Feinde und Verächter der Humanität vorzugehen, genau diese Position hat Thomas Mann ja seit der Wiederaufnahme seiner öffentlichen Faschismuskritik Mitte der 30er Jahre immer wieder mit Nachdruck vertreten. Erstmals tat er dies in dem Ende 1936 publizierten Text:

Achtung, Europa!: Was heute nottäte, wäre ein militanter Humanismus, ein Humanismus, der seine Männlichkeit entdeckte und sich mit der Einsicht erfüllte, dass das Prinzip der Freiheit, der Duldsamkeit und des Zweifels sich nicht von einem Fanatismus, der ohne Scham und Zweifel ist, ausbeuten und überrennen lassen darf.⁶⁸

Josephs Plädoyer für *Rüstigkeit* ist nicht zuletzt eine kritische Reaktion Thomas Manns auf die ihm von Anfang an suspekten Appeasement-Politik der Westmächte, besonders Englands, gegenüber Hitler-Deutschland. Ganz offensichtlich hatte diese Politik ja nicht nur nicht den Frieden gesichert, sondern Hitlers Entschluss zum Krieg letztlich sogar vorangetrieben.⁶⁹ Die demokratischen Länder

⁶⁶ Joseph IV, S. 200.

⁶⁷ Joseph IV, S. 182f.

⁶⁸ E IV, S. 159 f. (Achtung, Europa!, 1936). Ähnlich E IV, S. 241 (Vom zukünftigen Sieg der Demokratie, 1938); E V, S. 71 (Das Problem der Freiheit, 1939).

⁶⁹ Eine vorzügliche Analyse dieser politisch dummen ständigen Nachgiebigkeit gegenüber dem Dritten Reich bietet Thomas Manns Vorwort zu der Ende 1938 herausgegebenen Essay-

des Westens hatten sozusagen Pharaos Linie derjenigen Josephs vorgezogen – mit weltfatalen Folgen. Die gesittete Menschheit, so Thomas Mann am 27. Juni 1942 in einem Brief an Agnes E. Meyer, sei zu dumm und egoistisch gewesen, die Canaille beizeiten zu stoppen, und weiter: „[...] dass die civilisierten Staaten dies gross werden liessen, nein, es gross zogen, das ist meine eine grosse, bittere Enttäuschung mit der Menschheit, und den Groll darüber werde ich mit ins Grab nehmen.“⁷⁰

Nicht zuletzt ist Josephs Aufforderung zur Rüstigkeit wohl auch zu sehen als eine versteckter Appell an die USA, ihren Isolationismus aufzugeben und an der Seite Großbritanniens in den Krieg gegen das Dritte Reich einzutreten. Thomas Mann verfolgte nicht nur den Fortgang des Krieges in Europa mit gespannter Aufmerksamkeit, sondern auch die Entwicklung der Dinge in Amerika. Anlässlich der Ausrufung des unlimited state of emergency durch den von ihm sehr verehrten Präsidenten Franklin D. Roosevelt vermerkte er am 27. Mai 1941 im Tagebuch:

Die nächsten Tage müssen zeigen, ob die nötigen militärischen Schritte getan werden. [...] Der Emergency-Zustand die Probe darauf, ob das Land des Krieges fähig ist. – Ernst gestimmt und erschüttert. Es kann zu spät sein und R. als der Mann dastehen, der alles wusste u. wollte, aber das Land nicht mit sich zu reißen vermochte.⁷¹

Wenige Tage später beklagte Thomas Mann *die Lähmung des Landes*.⁷² Seine Hoffnung auf Amerikas Kriegseintritt sollte sich dann allerdings doch noch erfüllen: Am 7. Dezember 1941 überfielen japanische Flugzeuge und U-Boote die amerikanische Pazifik-Flotte in Pearl Harbor und vernichteten sie fast vollständig. Am 11. Dezember 1941 erklärte das mit Japan verbündete Deutschland den USA den Krieg. Zufrieden notierte Thomas Mann am selben Tag: „Roosevelts Spiel ist gewonnen.“⁷³

Wahrer Humanismus kann auf Wehrhaftigkeit nicht verzichten – diese Einsicht wurde Thomas Mann unter dem Eindruck der faschistischen Gefahr zum weltpolitischen Imperativ. Dies ist denn auch der Standpunkt, der in *Joseph, der Ernährer* klar zum Ausdruck kommt: Um einer wenigstens halbwegs menschenwürdigen Zukunft willen muss gegen die nationalsozialistischen Räuber-könige und Mordbrenner mit starken Händen und mit dem Schwert vorgegangen werden.

Sammlung *Achtung, Europa!*, welches unter dem Titel *Dieser Friede* im selben Jahr auch als eigenständige Publikation erschien, vgl. E V, S. 11-27.

⁷⁰ BrM, S. 411f.

⁷¹ Tb 1940-1943, S. 272 (Eintrag vom 27. Mai 1941).

⁷² Tb 1940-1943, S. 275 (Eintrag vom 2. Juni 1941).

⁷³ Tb 1940-1943, S. 360.

Die Erfahrung des Faschismus als Anlass für eine neue Sicht des Christentums

Die Wörter „gut“ und „böse“, so hatte Thomas Mann als Achtzehnjähriger einst getönt, betrachte er „als soziale Aushängeschilder ohne jede philosophische Bedeutung“. ⁷⁴ Die Konfrontation mit dem Nationalsozialismus belehrte ihn eines Besseren. Angesichts dieses Welt- und Menschheitsverbrechens revidierte Thomas Mann seinen frühen Wertelerativismus. In *Das Problem der Freiheit*, einem seiner wichtigsten antifaschistischen Vorträge, gestand er seinen Zuhörern 1939 ein:

Ich habe ihnen von Wahrheit, Recht, christlicher Gesittung, Demokratie gesprochen – meine rein ästhetisch gerichtete Jugend hätte sich solcher Worte geschämt, sie als abgeschmackt und geistig undistinguert empfunden. Heute spreche ich sie mit ungeahnter Freudigkeit. [...] Ja, wir wissen wieder, was gut und böse ist. Das Böse hat sich uns in einer Krassheit und Gemeinheit offenbart, dass uns die Augen aufgegangen sind für die Würde und schlichte Schönheit des Guten, – dass wir es für keinen Raub an unserer Finesse erachten, es zu bekennen. ⁷⁵

Die Erfahrung des Bösen in Gestalt des deutschen Faschismus führte dazu, dass Thomas Mann auf seine alten Tage nun auch das Christentum, auf das er in seiner ersten Lebenshälfte in einer Mischung aus Geringschätzung und Nachsicht herabgeblickt hatte, neu kennen und schätzen lernte, genauer: dessen Bedeutung für die Heranbildung und Ausformung der europäisch-abendländischen Moral. 1934 würdigte er das Christentum neben der mediterranen Antike als einen der beiden Grundpfeiler, auf denen die abendländische Gesittung ruhe. ⁷⁶ 1935 wandte er gegen das (von nationalsozialistischer Seite kommende)

... vermessene Geschwätz von der „Überwindung des Christentums“ ein: Man überwindet das Christentum nicht, indem man unter das sittliche Niveau zurückgeht, auf das es die Menschen gehoben hat, sondern höchstens, indem man es überbietet. Danach aber sehen mir die dreisten Propheten seines Unterganges nicht aus. ⁷⁷

Genau den gleichen Gedankengang wiederholte Thomas Mann 1937 im Vorwort der von ihm gegründeten Zeitschrift *Maß und Wert*. ⁷⁸

Wie zunehmend wichtig die Rückbesinnung auf die biblisch-jüdisch-christlichen Moralvorstellungen und Wertmaßstäbe für Thomas Mann im Lauf der

⁷⁴ E I, S. 13 (Heinrich Heine, ‚der Gute‘, 1893).

⁷⁵ E V, S. 73f. Vgl. E VI, S. 90 f (Nietzsches Philosophie im Lichte unserer Erfahrung, 1947).

⁷⁶ Vgl. E IV, S. 123 (Meerfahrt mit „Don Quijote“).

⁷⁷ E IV, S. 166.

⁷⁸ Vgl. E IV, S. 206f.

Jahre wurde, zeigt auch sein Brief an den Philosophieprofessor Robert S. Hartmann vom 7. April 1943, in dem es unter anderem heißt:

Die Tendenz zu irgendeiner Art von Welt-Organisation ist unverkennbar vorhanden, und nichts dergleichen ist möglich ohne eine bestimmende Dosis säkularisierten Christentums, ohne eine neue Bill of Rights, ein alle bindendes Grundgesetz des Menschenrechts und Menschenanstandes, das, unabhängig von Unterschieden der Staats- und Regierungsformen, ein Minimum an Respekt vor dem Homo Dei allgemein garantiert.⁷⁹

Mit diesem universalethischen Konzept, welches in deutlichem Zusammenhang mit seiner immer wieder erhobenen Forderung nach einem „neuen Humanismus“ steht⁸⁰, erweist sich Thomas Mann als Vordenker des interkulturellen und interreligiösen Diskurses der Gegenwart. Ein anderer Name für das, was der Dichter des *Joseph* „Grundgesetz des Menschenanstandes“⁸¹ nannte, lautet heute: „Weltethos“.⁸²

Literatur

Primärliteratur

Werkausgaben

GW I-XIII = Thomas Mann, Gesammelte Werke in 13 Bänden, Frankfurt/Main 1974.
Joseph I-IV = Thomas Mann, Joseph und seine Brüder I-IV: Die Geschichten Jakobs, Der junge Joseph, Joseph in Ägypten, Joseph, der Ernährer. Nachw. v. A. von Schirnding, Frankfurt/Main 1983 (= Thomas Mann, Gesammelte Werke in Einzelbänden. Frankfurter Ausgabe, hg. von P. de Mendelssohn, 20 Bde, Frankfurt/Main 1980 ff).

Briefe, Essays, Selbstkommentare, Tagebücher

Br I-III = Thomas Mann, Briefe 1889-1936; 1937-1947; 1948-1955 und Nachlese, hg. von E. Mann, Frankfurt/Main 1961-1965.
BrM = Thomas Mann - Agnes E. Meyer. Briefwechsel 1937-1955, hg. von H. R. Veget, Frankfurt/Main 1992.

⁷⁹ Br II, S. 305. Ähnlich E V, S. 237 (Schicksal und Aufgabe, 1944).

⁸⁰ So zum Beispiel Br I, S. 301 (Brief an Walther Rehm vom 26. Juni 1930); Tb 1935-1936, S. 151 (Eintrag vom 28. Juli 1935); E V, 238 (Schicksal und Aufgabe, 1944); GW VI, S. 363 (Doktor Faustus, 1947).

⁸¹ Besondere Aufmerksamkeit verdient diesbezüglich auch Thomas Manns im Frühjahr 1943 als Nachspiel zum Josephroman entstandene Mose-Novelle Das Gesetz (GW VIII, S. 808-876). Vgl. die Interpretation dieser Erzählung durch den Tübinger Theologen und Literaturwissenschaftler Karl-Josef Kuschel (Kuschel 1998).

⁸² Vgl. Küng 1990; Wissenschaft und WE (1998).

- E I-VI = Thomas Mann, Essays. Band 1: Frühlingssturm 1893-1918; Band 2: Für das neue Deutschland 1919-1925; Band 3: Ein Appell an die Vernunft 1926-1933; Band 4: Achtung, Europa! 1933-1938; Band 5: Deutschland und die Deutschen 1938-1945; Band 6: Meine Zeit 1945-1955, hg. von H. Kurzke und S. Stachorski, Frankfurt/Main 1993-1997.
- DüD II = Thomas Mann. Teil II: 1918-1943, hg. von H. Wysling unter Mitwirkung von M. FISCHER (Dichter über ihre Dichtungen; Bd. 14/II), Frankfurt/Main 1979.
- Tb (+ Jahreszahlen) = Thomas Mann. Tagebücher 1918-1921. 1933-1934. 1935-1936. 1937-1939. 1940-1943. 1944-01.04.1946. 25.05.1946-31.12.1948. 1949-1950. 1951-1952. 1953-1955, hg. von P. de Mendelssohn, ab 1986 von I. Jens, Frankfurt/Main 1977; 1978 1979; 1980; 1982; 1986; 1989; 1991; 1993; 1995.

Sekundärliteratur

- Aland 1973 = K. Aland, Martin Luther in der modernen Literatur. Ein kritischer Dokumentarbericht, Witten; Berlin 1973, S. 184-430.
- Berger 1971 = W. R. Berger, Die mythologischen Motive in Thomas Manns Roman „Joseph und seine Brüder“ (Literatur und Leben, Neue Folge 14), Köln; Wien 1971.
- Cunningham 1985 = R. Cunningham, Myth and Politics in Thomas Mann's *Joseph und seine Brüder* (Stuttgarter Arbeiten zur Germanistik 161), Stuttgart 1985.
- Dierks 1972 = M. Dierks, Studien zu Mythos und Psychologie bei Thomas Mann. An seinem Nachlaß orientierte Untersuchungen zum „Tod in Venedig“, zum „Zauberberg“ und zur „Joseph“-Tetralogie (Thomas-Mann-Studien II), Bern; München 1972.
- Hamburger 1965 = K. Hamburger, Der Humor bei Thomas Mann. Zum Joseph-Roman, München 1965.
- Heftrich 1993 = E. Heftrich, Geträumte Taten. „Joseph und seine Brüder.“ Über Thomas Mann. Band III (Das Abendland, Neue Folge 21), Frankfurt/Main 1993.
- Heftrich 1995 = E. Heftrich, Joseph und seine Brüder, in: Thomas-Mann-Handbuch, hg. von H. Koopmann, Stuttgart²1995, S. 447-474.
- Kristiansen 1993 = B. Kristiansen, Ägypten als symbolischer Raum der geistigen Problematik Thomas Manns. Überlegungen zur Dimension der Selbstkritik in *Joseph und seine Brüder*, in: Thomas Mann Jahrbuch 6 (1993), S. 9-36.
- Kristiansen 1990 = B. Kristiansen, Geschichtsfatalist mit schlechtem Gewissen. Thomas Mann und der Nationalsozialismus, in: Thomas Mann Jahrbuch 3 (1990), S. 95-117.
- Küng 1989 = H. Küng, Gefeierte – und auch gerechtfertigt? Thomas Mann und die Frage der Religion, in: W. Jens und H. Küng, Anwälte der Humanität. Thomas Mann, Hermann Hesse. Heinrich Böll, München 1989, S. 81-157.
- Küng 1990 = H. Küng, Projekt Weltethos, München; Zürich 1990.
- Kurzke 1993 = H. Kurzke, Mondwanderungen. Wegweiser durch Thomas Manns Joseph-Roman, Frankfurt/Main 1993.
- Kurzke 1991 = H. Kurzke, Thomas Mann. Epoche-Werk-Wirkung (Beck'sche Elementarbücher), 2., überarbeitete Auflage, München 1991.
- Kuschel 1998 = K.-J. Kuschel, Weltethos und die Erfahrungen der Dichter. Thomas Manns Suche nach einem „Grundgesetz des Menschenanstandes“, in: Wissenschaft und Weltethos, hg. von H. Küng und K.-J. Kuschel, München 1998, S. 455-492.

- Lehnert 1997 = H. Lehnert, Der sozialisierte Narziß. Joseph und seine Brüder, in: Thomas Mann. Romane und Erzählungen (Interpretationen, RUB 8810), hg. von V. Hansen, Stuttgart 1997, S. 186-227.
- Lehnert 1966 = H. Lehnert, Thomas Manns Josephstudien 1927-1939, in: Jahrbuch der Deutschen Schiller-Gesellschaft 10 (1966), S. 378-406.
- Lehnert 1963 = H. Lehnert, Thomas Manns Vorstudien zur Josephstetralogie, in: Jahrbuch der Deutschen Schiller-Gesellschaft 7 (1966), S. 458-520.
- Mieth 1976 = D. Mieth, Epik und Ethik. Eine theologisch-ethische Interpretation der Josephromane Thomas Manns (Studien zur deutschen Literatur 47), Tübingen 1976.
- Wissenschaft und WE (1998) = Wissenschaft und Weltethos, hg. von H. Küng und K.-J. Kuschel, München 1998.
- Wisskirchen 1986 = H. Wisskirchen, Zeitgeschichte im Roman. Zu Thomas Manns *Zauberberg* und *Doktor Faustus* (Thomas-Mann-Studien VI), Bern 1986.
- Wolters 1998 = D. Wolters, Zwischen Metaphysik und Politik. Thomas Manns Roman „Joseph und seine Brüder“ in seiner Zeit (Studien zur deutschen Literatur 147), Tübingen 1998.

LITERATUR UND WELTRELIGIONEN
ÖSTLICH-WESTLICHES BEI
HESSE, BRECHT, GRASS UND MUSCHG

Christoph Gellner (Zürich)

Siddhartha, *Die Morgenlandfahrt* und *Das Glasperlenspiel*, *Der gute Mensch von Sezuan*, *Geschichten vom Herrn Keuner* oder *Der Kaukasische Kreidekreis*: Kaum einer der deutschsprachigen Autoren der ersten Hälfte unseres Jahrhunderts hat sich so intensiv und literarisch überaus produktiv mit fernöstlicher Religion und Weisheit auseinandergesetzt wie *Hermann Hesse* und *Bertolt Brecht*. Brecht und Hesse sind so frühe Exponenten der Auseinandersetzung mit östlicher Geistigkeit, die mit dem Einströmen der Religionen und Philosophien Asiens um die Jahrhundertwende einsetzte und zusammen mit dem Verlust der kolonialistisch-imperialistischen Dominanz des Westens spätestens nach dem Zweiten Weltkrieg die geistig-religiöse Situation unserer Zeit nachhaltig bestimmt. Gerade die Gegenüberstellung dieser beiden literarischen Antipoden lässt denn auch überaus spannungreiche *Wechselbeziehungen zwischen Literatur und Weltreligionen* erkennen, die sich bis ins Schaffen zweier herausragender Gegenwartsautoren wie *Günter Grass* und *Adolf Muschg* verfolgen lassen. Ein vergleichender Blick vom Jahrhundertanfang auf das Jahrhundertende ist schon darum höchst aufschlussreich, weil die Asienrezeption westlicher Intellektueller, über die Beschäftigung mit östlicher Religiosität und Weisheit hinaus, immer auch zeitdiagnostischer Ausdruck der kulturellen Selbstausslegung im Spiegel des nichteuropäischen Anderen und Fremden war. Die *epochalen Erschütterungen der westlichen Industriemoderne* lassen sich daran ebenso ablesen wie die *Suche nach einer neuen Synthese aus westlicher und östlicher Geistigkeit* in einer zunehmend interkulturell und multireligiös geprägten postkolonialen Weltkonstellation.¹

Wir müssen Indien und China in uns selber finden

Dem Christentum durch den heillosen Moralismus seines pietistischen Elternhauses früh entfremdet, in den Religionen Indiens und Chinas dagegen schon früh heimisch geworden, suchte *Hermann Hesse* (1877-1962) zeitlebens die Religion, die ihm entsprach. 1911 reiste Hesse nach Hinterindien, doch die

¹ C. Gellner, *Weisheit, Kunst und Lebenskunst. Fernöstliche Religion und Philosophie bei Hermann Hesse und Bertolt Brecht*, Mainz 1997.

materielle Exotik dieser Reise hatte ihn am Ende vom indischen Geist mehr getrennt als diesem zugeführt. An Hesses Reisebuch „Aus Indien“ (1913), das neben überheblichem Ethnozentrismus und kolonialer Ausbeutung vor allem den mit der eurozentrisch-kolonialistischen „Einbahnmission“ verbundenen kirchlich-dogmatischen Exklusivitäts- und Superioritätsanspruch des Christentums kritisiert, besticht nicht zuletzt der nüchterne Blick für die *erlebte Andersartigkeit der außereuropäischen Fremde*. Für Hesse war klar, dass wir Europäer die Quelle spiritueller Erneuerung nicht in irgendeiner fremden Vergangenheit oder durch die oberflächliche Übernahme angelesener asiatischer Weisheitslehren, sondern allein „in uns selber“ finden könnten: „Wir selbst sind anders, wir sind hier fremd und ohne Bürgerrecht, wir haben längst das Paradies verloren, und das neue, das wir bauen wollen, ist nicht am Äquator und den warmen Meeren des Ostens zu finden, das liegt in uns und in unserer eignen nordländischen Zukunft.“²

Auch wenn sich Hesses Asienrezeption damit deutlich von den romantisch-exotistischen Wunschprojektionen zeitgenössischer Reiseschriftsteller wie Max Dauthendey, Waldemar Bonsels oder Hermann Graf Keyserling unterschied, fiel seine um die Jahrhundertwende einsetzende Beschäftigung mit dem vedantischen und buddhistischen Indien, weniger später auch mit dem taoistischen China, kaum zufällig zusammen mit einer breiten *Wiederentdeckung alter und neuer Mystik* zu Beginn des 20. Jahrhunderts. Wie nicht zuletzt seine Beziehungen zu den lebens- und kulturreformerischen Suchbewegungen auf dem Monte verità belegen, bewegte sich Hesse damit im Strom einer weitverbreiteten Suche nach einer neuen Synthese von Rationalität und Mystik, welche abendländische Aktivität mit östlicher Selbsterkenntnis und kontemplativer Versenkung verbinden sollte. Hesses Asienbegeisterung ist denn auch von Anfang an seismographischer Ausdruck eines *kultur- und zivilisationskritischen Krisenbewusstseins*, das im *Osten* eine *geistig-religiöse Alternative zur spirituellen Anämie des Westens* gefunden zu haben glaubte. Anders als an der Wende vom 17. zum 18. Jahrhundert, als sich die Aufklärung aufs lebhafteste für den chinesischen Konfuzianismus und dessen hohe Rationalität und Moralität begeisterte, stand denn auch die Chinarezeption des frühen 20. Jahrhunderts, wie wir ihr bei Hesse, Döblin und Klabund begegnen, ganz im Zeichen des Taoismus und dessen mystisch-ganzheitlicher Spiritualität. Es brauchte jedoch erst den Zusammenbruch der bürgerlichen Autoritätskultur im Ersten Weltkrieg, ehe es in *Siddhartha* erstmals zu der für Hesse fortan charakteristischen Synthese aus indisch-mystischem Einheits- und chinesisch-weisheitlichem Komplementaritätsdenken, Jungscher Tiefenpsychologie und christlicher Liebesspiritualität kommt. Hesse

² H. Hesse, Gesammelte Werke. Frankfurt/M. 1970, VI, S. 283.

musste in der Tat erst tief in die Welt des Buddhismus, Hinduismus, Taoismus und des Konfuzianismus eintauchen, ehe er seine eigene christliche Tradition neu für sich entdecken konnte. In radikaler Abkehr vom exklusivistischen Missionschristentum seines Calwer Elternhauses fand er zu einem *ökumenisch-universalen Einheitsdenken*, das weniger das Trennend-Dogmatische als vielmehr das Einheitlich-Universale, ja, die geschwisterliche Gleichrangigkeit der großen Weisheits- und Religionstraditionen aus Ost und West betont. Bis hin zum *Glasperlenspiel*, der religionen- und kulturenübergreifenden Synthese aus östlicher und abendländischer Geistigkeit, steht denn auch die Weisheit Asiens im Denken und Schreiben Hermann Hesses für eine Quelle der seelischen Erneuerung, der spirituellen Erlösung von den Verstandeseinseitigkeiten der technisch-wissenschaftlichen Vernunftmoderne.

Alte und Neue Weisheit mischen sich ausgezeichnet

Wie Hesses Auseinandersetzung mit asiatischer Weisheit weder ohne Religion noch ohne die Bewältigung persönlicher Lebenskrisen verstanden werden kann, so Bertolt Brechts (1898-1956) Beschäftigung mit fernöstlicher Geistigkeit nicht ohne den *Marxismus*. Verkörpert Brecht doch ein *praktisch-politisches Weisheitsdenken außerhalb eines von religiösen Voraussetzungen geprägten Kontextes*, für das ganz andere, humanistisch-anthropozentrisch ausgerichtete Weisheitstraditionen vor allem der *praktischen Philosophie Chinas* wichtig wurden, in der *Ethik und Politik* schon immer eine wichtigere Rolle spielten als Metaphysik und Spekulation. Das Besondere seines bleibend vom Christlichen wie auch der radikalen Kritik am Christentum geprägten Denkens und Schreibens liegt denn auch in der eigentümlichen *Verschränkung von marxistischer und chinesischer Philosophie*, mit der Brecht die Wiedergewinnung einer *alten* unter Hinzugewinnung einer *neuen* Dimension von *Weisheit* intendierte. Damit stellt Brechts Beschäftigung mit verschiedensten Strömungen des Alten wie des Neuen China Mao Tsetungs in nahezu jeder Hinsicht den *Kontrapunkt* zur Fernostrezeption Hermann Hesses dar; den *Gegenpol* zu jener *mystisch-religiösen Asienbegeisterung*, wie wir ihr auch bei Klabend, Lion Feuchtwanger und Alfred Döblin begegnen, durch deren literarische Vermittlung der junge Brecht Anfang der 20er Jahre erstmals mit Fernöstlichem in Berührung kam.

Kaum zufällig wurde Brechts Rezeption chinesischer Weisheit nachhaltig vom *Mehimus* geprägt, jener Lehre des Sozialethikers Motzu aus dem 5. vorchristlichen Jahrhundert, in der man nicht von ungefähr eine chinesische Vorform des Sozialismus westlicher Prägung erkannte. Hier fand Brecht eine sozialphilosophische Gegentradition, die sich trefflich gegen die Gesellschafts- und

Glücksvergessenheit bürgerlich-christlicher Ethik ins Feld führen ließ. Höhepunkt dieser Auseinandersetzung ist das *Meti/Buch der Wendungen*. Die in der westlichen Moderne überbetonte Individualethik erfährt darin eine *institutionenethische*, die seit der Antike weithin subjektzentrierte Weisheitstradition eine *gesellschaftliche Umwendung*, wie sie Brecht bei Motzu vorgebildet und bei Marx wieder aufgenommen und modernitätskritisch fortgebildet fand. Der tiefste Berührungspunkt zwischen Brechts marxistischem Humanismus und chinesischer Ethik und Anthropologie liegt denn auch in der die großen Exilstücke bestimmenden Vorstellung, dass Gutsein, Hilfsbereitschaft, praktische Freundlichkeit ein ursprüngliches spontanes Bedürfnis des Menschen sind, das nur durch den Zwang der sozialen Verhältnisse zum Bösen denaturiert würde. Brecht knüpft damit unverkennbar an die *Chinabegeisterung der Aufklärung* an, die in der autonomen, natürlichen Moral der Chinesen einen Verbündeten gegen den im abendländisch-christlichen Denken weithin vorherrschenden anthropologischen Pessimismus sah, wie er sich insbesondere in der traditionellen kirchlichen Erbsündenlehre manifestiert. Wie wenig für Brecht indes die bürgerliche Aufklärung einfach ungebrochen fortzuführen war, zeigt seine während der Arbeit am *Galilei* und der *Turandot* zunehmend deutlicher reflektierte Einsicht in die *fatale Scherenentwicklung* zwischen dem wissenschaftlich-technischen und dem sozialen Fortschritt: Statt der umfassenden Humanisierung aller Lebensverhältnisse zugeführt zu werden, wurde der im Zuge wachsender Naturbeherrschung möglich gewordene Fortschritt aller zum Vorsprung weniger verkürzt. Statt „zu einer Quelle des Glücks für die Menschheit“ entwickelte sich die wachsende „Beherrschung der Natur“ immer mehr zu einer „Quelle des Unglücks“.³ Hält man sich die tagtäglich wachsende *Reichtumsschere* zwischen dem bislang nie gekannten Massenwohlstand in Europa bzw. Nordamerika und des wohl ebenfalls noch nie da gewesenen Massenelends in der Dritten Welt vor Augen, zu der heute weite Teile Asiens gehören, dann hat sich die von Brecht beobachtete *Dialektik gesellschaftlich „halbierter“ Aufklärung* unterdessen sogar noch verschärft.

Fremdes, Eigenes und Anderes

Diese postkolonialen Machtverhältnisse des Nord-Süd-Gefälles konnten für die schriftstellerische Beschäftigung mit asiatischer Geistigkeit ebenso wenig folgenlos bleiben wie der internationale Massentourismus und die weltumspannende Medienkommunikation, die heute nahezu jeden Winkel in Fernost erreichbar

³ B. Brecht, Werke. Berlin/Weimar/Frankfurt 1988-1998, XXII, S. 549.

und zum oberflächlichen Konsumgut machen. Mit dem Näherrücken geographisch ferner Welten und anderer Kulturen tragen Ferntourismus und Massenmedien ja gleichzeitig zum verfälschenden Abbau der scheinbar beliebig zugänglichen Fremdheit und Andersartigkeit des Anderen bei. Nirgends lässt sich dies vielleicht deutlicher ablesen als an den modisch-postmodernen New-Age-Aneignungen asiatischer Spiritualität. In kritischer Auseinandersetzung mit der mythisch-verklärenden, religiös-spirituell überhöhenden Asienrezeption finden sich denn auch im Erzählwerk deutschsprachiger Gegenwartsautoren wie Günter Grass (*1927) und Adolf Muschg (*1934) immer wieder die Voraussetzungen und Chancen kulturellen Fremdverstehens literarisch reflektiert.⁴ Für Adolf Muschg, der von 1962 bis 1964 Deutschlektor an der International Christian University in Tokio war und seither viele Male in Japan und auch in China gewesen ist, liegt die Herausforderung der Begegnung mit einer so anderen Kultur wie der Fernostasiens darin, dass sie zur „besseren Wahrnehmung des ‚Fremden im Eigenen‘“ einlädt. „Des Unselbstverständlichen, sogar Exotischen unserer eigenen kulturellen Annahmen. Wir haben auch nichts so ‚eigen‘, wie wir glauben.“ Gerade darauf beruhe auch, setzt Adolf Muschg im Gespräch mit Meinrad Schmidt-Degenhard hinzu, „die Chance der Literatur“.⁵

Wie schon in seinem Japanroman *Im Sommer des Hasen* (1965), in dem sich der Blick auf die für westliche Augen rätselhaft-faszinierende Welt Japans, das sich ja so lange wie keine andere Großkultur der Erde allem europäischen Einfluss hat entziehen können, in sieben verschiedene Blickwinkel auffächert, entwirft auch Muschgs Chinaroman *Baiyun oder die Freundschaftsgesellschaft* (1980) ein vielfach geschachteltes Modell kultureller Fremdwahrnehmungen. Handelt *Im Sommer des Hasen* von sieben japanreisenden westerners mit ganz unterschiedlicher Intention und Bereitschaft zur Begegnung mit dem außereuropäischen Anderen, so *Baiyun* von einer achtköpfigen Schweizer Reisegruppe, die nach dem Tode Mao Tsetungs, dem Ende der Kulturrevolution und der angekündigten Öffnung nach Westen, bewusst die ausgetretenen Pfade meidend, die Fortentwicklung des „chinesischen Modells“ in Augenschein nimmt. Dabei hegt jeder dieser nach Beruf, Temperament und politischer Einstellung ganz

⁴ C. Gellner, „Ein Westler kann sich vieles Segensreiches daraus nehmen“. Japan und China bei Adolf Muschg. In: G. Langenhorst (Hrsg.), Auf dem Weg zu einer theologischen Ästhetik, Münster 1998, S. 91-105. Muschgs Werke werden abgekürzt zitiert: IM=*Im Sommer des Hasen*. Frankfurt/M. 1975, B=*Baiyun oder die Freundschaftsgesellschaft*, Frankfurt/M. 1983; PW=*Papierwände*. Bern 1970; EL=*Empörung durch Landschaften. Vernünftige Drohreden*, Frankfurt/M. 1988; HE=*Herr, was fehlt euch? Zusprüche und Nachreden aus dem Sprechzimmer des heiligen Grals*, Frankfurt/M. 1994. Unentbehrlich zur Lebens- und Werkgeschichte M. Dierks (Hrsg.), Adolf Muschg. Frankfurt/M. 1989.

⁵ A. Muschg im Gespräch mit M. Schmidt-Degenhard. *Liebe, Literatur und Leidenschaft*, Zürich 1995, S. 156.

unterschiedlich interessierten Experten und Amateursinologen die aus der Heimat mitgebrachte Grille – die eine heißt Statistik, die andere Kultur, die dritte Sozialismus –, und alle finden vor Ort ihre westlich geprägten Chinavisionen und -projektionen bestätigt. Dennoch stoßen sie immer wieder an *Grenzen des Verstehens*. „Wir waren Exoten“ (B, S. 77), stellt der Erzähler selbstkritisch fest. „Von den Chinesen weiß ich jeden Tag weniger“ (B, S. 215).

Ähnlich schickt Grass in seiner wohlgelaunt mit dem Kontrast zwischen deutschem Geburtenrückgang und asiatischem Bevölkerungszuwachs spielenden Erzählung *Kopfgeburten oder Die Deutschen sterben aus* (1980) ein 68er Lehrerehepaar aus Itzehoe auf eine erfundene Studienreise nach Indien, Thailand und Indonesien.⁶ Unentschlossen kämpfen Harm und Dörte Peters nun zwischen Bombay, Bangkok und Bali mit sich, ob sie ein Kind in die Welt setzen sollen oder nicht. Es bleibt, trotz Dörtes religiösem Enthusiasmus für balinesisch-hinduistische Fruchtbarkeitsriten, wie so vieles in diesem bewusst mit der Fiktion spielenden Arbeitsjournal, in dem Grass neben realen Erlebnissen seiner eigenen Reise nach China, Singapore und Manila im Sommer 1979 ein Drehbuch für einen nie zustande gekommenen Schlöndorfffilm entwirft, eine Kopfgeburt. Das gilt nicht zuletzt auch für das „knallharte“ Alternativprogramm, das die beiden Studienräte nicht zu üblichen Touristen machen, sie vielmehr „Asien ungeschminkt erleben“ (X, S. 34) lassen soll. Wirbt ihre Reisegesellschaft „Sisyphos“, die „Europas Hunger nach den Geheimnissen Asiens für immer zu stillen“ verspricht (X, S. 51), doch – so malt sich Grass aus – mit erlebnisreichen Slumbesichtigungen samt gebührenpflichtiger Slumübernachtung: „das wird morgen schon möglich sein“ (X, S. 33). In ihrer *Nichtwahrnehmung des Fremden* erweisen sich die beiden linksengagierten „Veteranen des Studentenprotestes“ (X, S. 13), trotz, ja, gerade wegen ihres Vorwissens, in das sie das Beobachtete einzuordnen versuchen – „die in Zahlen geleierte indische Misere. Der Schulstoff Elend. Der neue Hochmut: wir kommen um zu lernen ...“ (X, S. 15) –, als typische Touristen. So hat Harm womöglich neue, verstörende Einsichten schon vorweg in den Verwertungszusammenhang seiner aufklärenden Dritte-Welt-Vorträge vor heimischen SPD-Ortsvereinen eingeplant: „Wenn wir zurück sind, bring ich das alles auf paar Thesen. Anmerkungen zum Nord-Süd-Gefälle. Das muss man klar aussprechen. Auch im Wahlkampf“ (X, S. 104).

Deutlich wird, wie sehr die nahezu grenzenlose touristische Verfügbarkeit fremder Kulturen mit ihrer *bleibenden Unverständlichkeit, Unzugänglichkeit, ja,*

⁶ Grass' Werke werden zitiert nach der Werkausgabe, Göttingen 1997; „Zunge zeigen“ (abgekürzt ZZ) nach der Taschenbuchausgabe Frankfurt/M. 1991. Unerlässlich das Materialienbuch von V. Neuhaus, Günter Grass. Stuttgart/Weimar 1993.

irritierenden Unerreichbarkeit kontrastiert. Unüberschreitbare Fremdheits-schranken gibt es nicht zuletzt, ja, gerade auch in Sachen *Religion*. Eindringlich demonstriert dies Muschgs Japanroman anhand der tragikomischen Figur des Zen-Enthusiasten Adalbert Huhn, womit er die bis in die Gegenwart reichende *modisch-oberflächliche Zenbegeisterung erleuchtungshungriger Abendländer* treffend persifliert. Schon von der Schweiz aus hatte Huhn mit einem Schüler des bekannten Zen-Meisters Daisetz Taitaro Suzuki, der entscheidend dazu beitrug, den Geist des Zen aus seinen Klöstern in die moderne Welt des 20. Jahrhunderts zu tragen und so dem Westen allererst bekannt zu machen, Kontakt aufgenommen. So war Huhn bestens in den Zen-Buddhismus eingeführt, ehe er überhaupt japanischen Boden betreten, ja, noch ehe er sich seiner harten Meditationspraxis unterzogen hatte. Die „einfachsten Dinge des Zen, Sitzen, Atmen“ (SH, S. 127), genügen ihm freilich nicht, er sucht Satori, Erleuchtung, obwohl doch gerade diese „einfachen Dinge“ die Hauptsache auf dem Zen-Weg sind. Dass auch sie letztlich überflüssig sind, kann nur einer sagen, der all dies selber praktiziert und erfahren hat. Bei seiner Begegnung mit dem Abt des berühmten Zuiganji-Klosters in Matsushima weiß Huhn denn auch „dem herzlich nickenden alten Mann das Tiefste und Paradoxeste“ darzulegen. Seine angelesenen Weisheiten lässt er von einem einheimischen Düngerefabrikanten übersetzen, der davon jedoch so gut wie nichts versteht. Am Ende lässt der Zen-Meister, nachdem er sich sehr angeregt mit dem Düngermann über dessen Lebensumstände und über Dünger unterhalten hatte, Huhn ausrichten, „He ist happy you are such a good thinking man“ (SH, S. 132).

Dass Muschg die „schalkhaften Segnungen des Zen-Buddhismus“ (SH, S. 119), mit denen er bereits während seines Studiums in Berührung kam, als er sich nicht von ungefähr Hesses „Morgenlandfahrern“ zuzählte, weit mehr bedeuten als nur ein literarisch reizvolles Sujet, zeigen nicht zuletzt zwei unverhüllt autobiographische Erzähltexte, die Muschgs persönliche Begegnung mit dem damals 93jährigen Zen-Gelehrten Daisetz Suzuki („Subjekt und Objekt in Kamakura“, 1963) und seine Erfahrungen in einem japanischen Zen-Kloster in Tokyo („Aussteigen? Einsteigen!“, 1985) verarbeiten. Befragt nach seiner besonderen *Affinität zum Zen-Buddhismus* gab Muschg im Gespräch mit Karl-Josef Kuschel denn auch programmatisch zu verstehen, dass für ihn keine andere Religion

... so klar wie der Buddhismus hinausweist über untaugliche Alternativen wie Körper – Geist, Körper – Seele, Gut und Böse, Schwarz und Weiß. Keine so sehr die Chance des Durchbruchs dieser Raster eröffnet. Keine weniger das Bedürfnis hat zu missionie-

ren und auszugrenzen. Keine selbstverständlicher Lebenskunst, Lebensweisheit, Liebe zum Alltag, Liebe zur Kleinigkeit und Einzelheit ist.⁷

Keine Frage, dass Muschg damit zugleich entscheidende Schlüsselworte seines eigenen Denkens und Schreibens benennt. Nicht zuletzt Muschgs weitausgreifender Parzival-Roman *Der Rote Ritter* (1993), den es, wie sein Autor selber gestand, ohne die japanischen Zen-Meister Suzuki, Hisamatsu und Harada „nicht gäbe“ (HE, S. 15), belegt, dass Muschgs literarisches Schaffen in seiner geistig-religiösen Grundsubstanz zutiefst vom *komplementaristischen Einheitsdenken Asiens* geprägt ist, ohne dazu den exotischen Oberflächenreiz fernöstlicher Kulissen eigens bemühen zu müssen.

Paradoxe Ungleichzeitigkeit

In seinen beiden Asienromanen nutzt Muschg indes ganz bewusst den *Außenstandpunkt anderer Kulturen* für einen *verfremdeten Blick auf die Malaise der eigenen*. In seinem Japanroman *Im Sommer des Hasen*, der erzählerisch vielfältig mit dem Gegensatz zwischen exotischer Ferne und dem provinziell Nahen spielt, ist es das erstaunte Befremden über die japanische Unbefangenheit „in Dingen der Sinnesfreude“, welche die puritanisch-repressive Körper- und Sexualangst in der Welt bürgerlichen Christentums, zumal der reformiert-calvinistischen Schweiz, nachhaltig in Frage stellt. „Die Sorge ums sinnliche Glück, die ja doch Selbstmisstrauen ist, Unglaube ans eigene Fleisch“, wie Muschg in einem seiner Japanessays ausführt, „ist in Japan wenig verbreitet ... man kennt in Japan jenes Versagen nicht, dem man anderswo immer noch das metaphysische Zeichen anhaftet, das Gewicht des Sündenfalls und Weltuntergangs“ (PW, S. 20). Das Schamgefühl sitzt in Japan in der Tat an einer anderen Stelle, literarisch hat Muschg dies in seiner Filmnovelle *Deshima* (1987) und seiner bislang letzten Japanerzählung *Nur ausziehen wollte sie sich nicht* (1995) luzide eingefangen. Und hier, „in seiner sozialpsychologischen Infrastruktur, ist uns Japan wirklich sehr fremd, aber es ist ein anderer Exotismus als derjenige, der zwischen Nikko und Nara Alles Inbegriffen als touristische Ware feilgeboten wird“ (PW, S. 81f). Darüber hinaus durchziehen *Im Sommer des Hasen* zahlreiche essayistisch-kulturkritische Reflexionen über die westlich-kapitalistische Konsum- und Überflusgesellschaft, die einer „Tischlein-deck-

⁷ Des Lebens und Todes froh werden. Über Christentum, Buddhismus und die Funktion der Literatur. Gespräch mit Adolf Muschg. In: K.-J. Kuschel, Weil wir uns auf dieser Erde nicht ganz zu Hause fühlen. 12 Schriftsteller über Religion und Literatur, München/Zürich 1985, S. 127-139, Zitat 132.

dich-Welt“ gleiche, in der sich „der freigelassene Puritaner jeden Luxus gönnt“ (SH, S. 24).

Dieses *Unbehagen an der entfremdend-krankmachenden Wohlstands-, Leistungs- und Profitgesellschaft des Westens* bestimmt noch stärker Muschgs Chinroman, mit dem er die literarische Tradition der seit der Aufklärung beliebten orientalisierenden Briefsatire aktualisiert, in der ein naiver Mensch aus einem exotischen Land nach Europa verschlagen wird und sich an seinem Erstaunen die Widernatürlichkeit zivilisierten Lebens offenbart. *Baiyun* entwickelt die Modernitätskritik freilich aus der entgegengesetzten Perspektive: Hier entdeckt der Icherzähler, Psychologe, Kenner und Arzt von Depressionen und Neurosen, den Spätfolgen der abendländischen Zivilisation, denen man in China völlig unverständlich gegenüber steht, in einem exotischen Land von alter Kultur die überkommenen Formen natürlichen Lebens, muss jedoch sehen, dass sie durch die aus Europa importierte Industrialisierung und Modernisierung in China unterdessen selber höchst gefährdet sind. Erzählerisch macht Muschg so die paradoxe *Gleichzeitigkeit des Ungleichzeitigen* anschaulich, die die Fernostbegeisterung im Westen seit der Jahrhundertwende bestimmt: Während die chinesischen Reformer, unter Sun Yatsen nicht viel anders als unter Tschou En-Lai und Deng Hsiaoping, „computergläubig, raketengeil, zuwachsstüchtig“ (X, S. 49), wie Grass in „Kopfgeburten“ formuliert, auf Wissenschaft, Rationalität und Technik setzen, um mit den „fortgeschrittenen“ Industrienationen gleichzuziehen, beschwören *umgekehrt* westliche Intellektuelle und Literaten wie Hermann Hesse, Alfred Döblin, Luise Rinser, Peter Sloterdijk oder Adolf Muschg den „Natarsinn der Chinesen“, ihren Versuch, „nicht nur von der Natur, sondern mit ihr zu leben“ (B, S. 155), gerade als Ausweg aus der physisch und seelisch zunehmend verödenden westlich-europäischen Industriemoderne. Wobei für Muschg, ähnlich wie für Grass, mit der unaufhaltsamen Ausbreitung des westlichen Lebensstils über die ganze Erde und der damit einhergehenden globalen Natur- und Umweltzerstörung die Einsicht verbunden ist, dass der selbstmörderisch gewordene Fortschrittswahn, dem sich die Industrieländer verschrieben haben, für den ärmeren Rest der Welt längst zur zwanghaften Wunschvorstellung geworden ist: „Wer selber seit Jahrhunderten Wein trinkt, ist nicht der Mann, einem Entwicklungsland Wasser zu predigen“, hält Muschg in einem Radioessay unmittelbar nach seiner Chinareise im Frühjahr 1978 fest.

Trauer über die Defizite des Reichtums ist nicht übertragbar; man kann sie nicht einmal mitteilen. Man ist unter sich mit der Erfahrung, dass der Wein, um den wir in China beneidet werden, uns nicht mehr bekommt, dass die Art seiner Herstellung ihn vergiftet hat. Die Trauer der Begünstigten (EL, S. 13f).

Wir leben im Zeitalter der schwarzen Göttin Kali

Kein anderer Gegenwartsschriftsteller aber hat den *zerstörerischen Zusammenhang* zwischen der weitab von den Wohlstandsinseln Europas und Amerikas beschämend ausufernden *Verelendung der Dritten Welt*, dem *Rüstungswettlauf*, der *ungehemmten industriellen Expansion* und der daraus resultierenden *ökologischen Selbstvernichtung der Menschheit* so radikal zum Thema seines künstlerisch-politischen Engagements gemacht wie Günter Grass. Schon im *Indienkapitel des Danziger „Butt“*, einem Reflex seiner ersten Indienreise von 1975, hat Grass für diese negative Interdependenz zwischen Nord und Süd, Erster und Dritter Welt, ein ausdrucksstarkes poetisches Symbol gefunden. Schlüpft er doch in einer der mit schier unerschöpflicher Fabulierlust durch das Rad der Wiedergeburten verknüpften „Butt“-Geschichten in die Rolle des portugiesischen Seefahrers und späteren indischen Vizekönigs *Vasco da Gama*, der mit der Entdeckung des Seeweges nach Indien die bis dahin gültige Wirtschaftsordnung aus den Angeln hob, ja, allererst die politisch, ökonomisch und militärisch immer stärker werdende Präsenz der Europäer in Asien begründete. Im „Butt“ kehrt Vasco mit einem Jumbojet ins *Indien von heute* wieder. Wie Grass besucht er dabei flüchtig auch die Schreckensstadt *Calcutta* mit ihren Slums, Säuglings- und Kinderheimen, den Leprahospitälern Mutter Teresas und den Tempeln der *schwarzen Göttin Kali*, der heute wohl weitverbreitetsten Personifikation indischer Mythologie, von deren Namen sich Calcutta herleitet. In ihr sieht der „neue“ Vasco den lebensspendenden wie -zerstörenden *Irrsinn der Schöpfung* verkörpert, der sich hier zu Überbevölkerung und Unterernährung verkehrt, nur mehr Chancenlosigkeit, Leben unter dem Existenzminimum und Tod gebiert. „Mein Gott! Dieser lebenslustige Irrsinn“, sieht Grass in Calcutta sein Credo von der fehlerhaften, ja, verpfuschten Schöpfung bestätigt, das in seinem oeuvre in immer neuen Variationen wiederkehrt.⁸ „Deine Fehlplanung, Gott!“ (VIII, S. 230). Gewiss, hinduistischer Religionspraxis steht Grass fremd und ablehnend gegenüber, da er im exotischen Gewand indischer Frömmigkeit nur dieselben Ausbeutungs- und Verdummungsmechanismen wie im Christentum wiederzufinden glaubt, „blumigen Wahnsinn und hinduistischen Kitsch von katholischer Qualität“ (VIII, S. 238). Und doch geht von der zungezeigenden Weltmutter Kali, die als Gemahlin des Gottes Shiva mit abgehackten Menschenschädeln behängt begegnet, die im „Butt“ wie Trophäen einer feministischen Revolte gegen die gewaltsam-„männliche“ Fortschritts- und Herrschaftsgeschichte erscheinen, eine ungeheure erzählerische Faszination aus. „Warum nicht ein

⁸ V. Neuhaus, Das christliche Erbe bei Günter Grass. In: H. L. Arnold (Hrsg.), Günter Grass. München 1988, S. 108-119.

Gedicht über den Haufen Scheiße, wie Gott ihn fallen ließ und Calcutta nannte. Wie es wimmelt, stinkt, lebt und immer mehr wird“, überlegt Vasco da Grass. „Hätte Gott einen Haufen Beton geschissen, wäre Frankfurt rausgekommen ... doch im Gegensatz zu Frankfurt am Main wird hier gelebt“ (VIII, S. 235ff).

„Angezogen und abgestoßen, fasziniert und entsetzt“, sah sich Grass schon bei seinem ersten flüchtigen Aufenthalt in Calcutta mit „tiefster menschlicher Erniedrigung und unbegreiflichem Überlebenswillen konfrontiert“ (XVI, S. 205). *Zunge zeigen* (1988), das auf einem weiteren, sechsmonatigen Aufenthalt 1986/87 in „dieser bröckelnden, schorfigen, wimmelnden, ihren eigenen Kot fressenden Stadt“ (VIII, S. 232) beruht, beschreibt denn auch die menschenunwürdigen Lebensbedingungen der von Grass mehrfach bereisten exotischen Krisenregionen Asiens als *real gewordene Apokalypse*. Elend und Müll, Hunger, Armut und Schmutz, Krankheit, Sterben und Tod sind denn auch die dominierenden Themen dieses ungewöhnlichen Reisetagebuchs, in dem Grass die schockhafte *Verstörung, Sprachlosigkeit und Scham des Westeuropäers* zeichnend und schreibend stets mitthematisiert. „Je länger ich hinsehe, wir hinsehen, kommt uns Indien, jenes Land also, in dessen Elend so viel Geheimnisse hineingeredet wird, das als unergründlich, undeutbar gilt, geheimnisloser als Dänemark vor: ein abgeschmackter Aberglaube, die Religion“ (ZZ, S. 17), legt Grass seinem Schriftstellerkollegen Fontane in den Mund. Fontanes mehrfach eingeblendete journalistische Feuerprobe als Londoner Korrespondent an der Seite seines Leipziger Indologenfreundes Max Müller nutzt Grass dazu, historische Ereignisse aus der Zeit der britischen Kolonialherrschaft in Indien aus der Sicht eines Zeitgenossen kritisch zu reflektieren. Darüber hinaus bemüht er Fontane, Lichtenberg und Schopenhauer, die zu seinem Lektüregepäck gehören, um seine überall durchschimmernde Überzeugung vom *Scheitern der Aufklärung* wirkungsvoll herauszustellen, deren instrumentelle Verkürzung auf das Technisch-Machbare ihm besonders suspekt ist, da sie so die gesellschaftlich-emanzipatorischen Ziele aufklärerischer Vernunft verrät. Den das Chaos in Delhi nur verschlimmernden U-Bahnbau wie den Plan zur Computerisierung der Verwaltung, auf den Grass in einer Zeitungsnotiz stößt, dessen Autor erwartet, dass dadurch im Indien des Jahres 2001 „die Korruption abgeschafft und endlich eine gerechte Landreform eingeleitet werden“ könne, kommentiert er denn auch lakonisch: „Aufklärung als Aberglaube“ (ZZ, S. 92). Von daher erhält schließlich auch die *zungezeigende Kali*, auf die Grass trotz seiner durchgängigen Religionskritik immer wieder zurückkommt, ihre besondere erzählerische Funktion. Stärker noch als im „Buti“ fungiert Indiens „Schreckliche Mutter“ hier als modernitätskritisch-postkolonialistisch eingesetzte Symbolfigur für die gerade in der verelendenden Dritten Welt sichtbar werdende *Dialektik gesellschaftlich „halbierter“ Aufklärung*, die trotz aller wissenschaftlich-

technischen Errungenschaften wachsende Teile der Menschheit bis heute nicht ausreichend zu ernähren vermag. Kalis ausgestreckte Zunge interpretiert Grass denn auch *gegen* die indisch-hinduistische Überlieferung, in der sie lediglich mit Gewalt, Schrecken und Terror assoziiert wird, als *Zeichen der Scham* angesichts dieses sozialen Unrechts struktureller und physischer Gewalt, der Hunderte Millionen von Menschen in der Dritten Welt tagtäglich ausgesetzt sind⁹. „In einer der Göttergeschichten“, weiß Grass zu erzählen, „hatte Kali in ihrer Raselei ihre Zunge gezeitigt“, als sie ihrem Göttergatten Shiva an die Gurgel wollte und sich im letzten Augenblick davon abhielt, ihn mit der Sichel zu metzeln. „Ringsum, sagt die Legende, besorgt ihr Gefolge, zehntausend entfesselte Weiber, noch das allerletzte Kopfabgeschäft, da zögert sie, schon den schlafenden, wie immer nichtsahnenden Gott, lässt ihm sein traumseliges Lächeln und zeigt ihren Ausweis vor. Ähnlich Einstein auf dem bekannten Foto.“ Einsteins späte Skrupel angesichts der durch seine wissenschaftlichen Entdeckungen erzeugten Zerstörungskraft moderner Massenvernichtungswaffen vor Augen, überlegt Grass, „die Scham könnte auch Einstein befohlen haben, die Zunge zu zeigen“. Buchtitel und Titelfigur enthalten damit in der Tat eine *Aufforderung* an die Privilegierten, in ihrem zerstörerischen Wohlleben auf Kosten der Natur wie der Dritten Welt *innezuhalten*.¹⁰ Einstein und die schwarze Göttin, denkt sich der Autor der *Rätin* (1986) ein imaginäres Geistergespräch,

... in dem sie zum Thema Jetztzeit-Letztzeit Erfahrungen austauschen. Ort der Plauderei Dhapa, Calcuttas Mülldeponie. Zwischen den Müllkindern. Krähen und Geier darüber. Beide bilanzieren die Welt und deren finalen Zuwachs. Ein Kiplader kommt, schüttet aus. Die Kinder suchen, finden und zeigen vor. Einstein und Kali vergleichen ihre Zungen. Fototermin. Die Müllkinder lachen (ZZ, S. 25f).

Wie in der *Rätin* gibt es denn auch in diesem Grass'schen Erzählwerk einen *Gegenstrom*, der davon handelt, wie Kalis apokalyptisch-alptraumhafte Untergangsvision, bei der am Ende, auf dem Höhepunkt der alljährlichen großen Kali Pujah, in einer großen Sintflut Calcuttas Slums auslaufen und die Erde mit Menschen überschwemmen, doch noch verhindert werden kann. Es ist jene „andere“ Art von Aufklärung, wie sie Grass im „Calcutta Social Projekt“ des Ehepaars Karlekar entdeckt, dem er das Buch widmet und das er von Deutschland aus mit einem von ihm gegründeten Förderkreis unterstützt. Beide stammen „aus Brahmanenfamilien“ und betreiben „gegen den Widerstand der Kommunistischen Partei“ Schulen für die Unberührbaren inmitten der zu Landschaften anwach-

⁹ So zu Recht M. Shafi, „Dir hat es die Sprache verschlagen“. Günter Grass' „Zunge zeigen“ als post-moderner Reisebericht, in: *The German Quarterly* 66 (1993) S. 339-349.

¹⁰ H. Wetzel, Günter Grass: Annäherung an Calcutta. In: *Weimarer Beiträge* 44 (1998) S. 5-26.

senden Slums und Müllberge. Müllkinder lernen hier, *in und mit ihrer Umwelt zu überleben*. Aus dieser elementaren, lernender Menschwerdung dienender Art von Aufklärung wächst den Müllkindern jene *Überlebensfähigkeit* zu, die Calcutta vor dem Untergang bewahren wird, wenn die Städte der Industriestaaten, im gemeinschaftlichen Überleben nicht geübt, zugrunde gehen, wie Grass 1989 in einer Rede vor dem Club of Rome erläuterte. Überall dort, wo in den westlichen Industrieländern die Zweidrittelgesellschaft um sich greife, folge heute der Ausbreitung des westlichen Lebensstils in Asien, Afrika und Lateinamerika die Verelendung der Cities in der Ersten nach dem Muster der Dritten Welt¹¹. Ja, durch neue Völkerwanderungen Tausender, ja, Hunderttausender Migranten aus der Dritten Welt kämen die Versäumnisse der reichen Länder buchstäblich auf uns zurück: „Calcutta wird über uns kommen“ (XVI, S. 210).

In seiner bislang letzten Erzählung *Unkenrufe* (1992) stellt Grass mit der Figur des Bengalen Subhas Chandra Chatterjee, einer Hommage an seinen von islamistischen Fundamentalisten bedrohten Schriftstellerfreund Salman Rushdie, dessen Roman *Midnight's Children* zahlreiche Bezüge zur *Blechtrummel* aufweist, den Prototyp des *umgekehrten Kolonialisators*, ja, einen „*Vorboten oder Quartiermacher der zukünftigen Weltgesellschaft*“ (XII, S. 40) vor Augen: „Schon sind wir unterwegs. Vorerst nur einige Hunderttausend, arm an Gepäck, doch reich an Ideen. Wir ihr zu uns gekommen seid, um uns die doppelte Buchführung beizubringen, kommen nun wir und machen mit euch ein Geschäft auf Gegenseitigkeit“ (XII, S. 166).

Ähnlich wie Muschg sucht Grass mit diesem bengalisch-britischen Geschäftsmann anschaulich zu machen, welche Ressourcen die außereuropäische Traditionen zur Bewältigung der weltweit anstehenden Probleme anzubieten haben. Saniert Chatterjee doch mit seinen Fahrradrickschas „Marke Sparta“ (XII, S. 49) bis zur Jahrtausendwende nicht nur die im Autoverkehr erstickenden europäischen Grosstädte, sondern auch die ehemalige Danziger Leninwerft, die zur zentralen Produktionsstätte dieses umweltfreundlichen, naturschonenden Fahrzeugs der Zukunft wird. Bildhaft wird diese polnisch-bengalische Symbiose durch den katholisch-hinduistischen Gleichklang bestätigt, mit dem in Danzigs Trinitatiskirche „die schwarze Madonna von Wilna mit ihrem Strahlenkranz und Calcuttas Muttergottheit, mit roter Zunge die Schwarze Kali, gleichgestimmt zur Andacht rufen“ (XII, S. 214). Das Buch klingt mit einem heiter-gelassenen Ausblick auf die „asiatisch bestimmte“ Zukunft Europas aus, „frei von nationalstaatlicher Enge, von keinen Sprachgrenzen eingezäunt, vielstimmig religiös und überreich an Göttern, zudem wohlätig verlangsamt“ (XII, S. 231).

¹¹ Th. Kniesche, Calcutta oder Die Dialektik der Kolonialisierung. In: P. M. Lützel (Hrsg.), Schriftsteller und „Dritte Welt“. Studien zum postkolonialen Blick, Tübingen 1998, S. 263-290.

**„VERSUCH, MIT DER EIGENEN STIMME ZU SPRECHEN“
WEIBLICHES SPRECHEN UND RELIGIÖSE SPRACHE IN
CHRISTA WOLFS KASSANDRA**

Josef P. Mautner (Salzburg)

Vorbemerkungen

Dieser Text versucht die Reflexion einer Lektüreerfahrung. Wenn ich *Kassandra*, Erzählung und Figur, zum Gegenstand meiner Lektüre mache, will ich zumindest einen Teil der Bedeutungen, die meinem Objekt innewohnen, enthüllen. Unausweichlich ist aber, dass ich zugleich als lesendes Subjekt etwas von mir preisgebe: persönliche Verstrickungen in den Text, Projektion eigener Erfahrungen, die vom Text evoziert werden. Dies in der Reflexion über den Text mitzureflektieren, ist unerlässlich – vor allem dann, wenn ein Mann einen „weiblichen Text“ nachzudenken versucht. Denn Kolonisierung weiblichen Denkens durch das männliche ist ein Muster, das in unserer Kultur nur allzu verführerisch bereit liegen würde. Die Problematik „weiblichen Schreibens“ spiegelt sich bereits in der Problematik eines Begriffs, der die geschlechtliche Rolle des schreibenden Subjekts explizit machen muss. Und ein „weiblicher Text“ ist „*Kassandra*“ in mehrfacher Hinsicht: von einer Frau verfasst, die Existenz einer Frau im Mittelpunkt, mit gesellschaftlichen Zuschreibungen von Weiblichkeit sich auseinandersetzend, von formalen Prinzipien „weiblichen Schreibens“ geprägt. Meine Entscheidung für diesen Text erfolgte nicht willkürlich. Sie ist Ergebnis eines seit seinem Erscheinen anhaltenden Prozesses intensiver Lektüre, zuletzt nochmals intensiviert durch die gemeinsame Arbeit mit Dorothee Sölle an dem Text. Das Ergebnis dieser Arbeit bildet das II. Kapitel des Buches „*Himmelsleitern. Ein Gespräch über Literatur und Religion*“.¹ Auf die religiöse Dimension der Erzählung bin ich erst im Zusammenhang mit der Arbeit an den „*Himmelsleitern*“ gestoßen. Neben vielen Gemeinsamkeiten, die Dorothee Sölle und ich im Austausch unserer Lektüreerfahrungen feststellen konnten, tauchte ein wesentlicher Unterschied auf: der des Standortes, von dem aus wir jeweils auf den Text blickten. Dorothee Sölle las den Text als Theologin, die „*Kassandra*“ an einem bestimmten (literar-)historisch geprägten Bild von Prophetie gemessen hat. Ich setzte die Rolle des (scheinbar) unbefangenen Lesers dagegen, der glaubte, die Autonomie des Textes, sein Recht auf eine

¹ D. Sölle / J. Mautner: *Himmelsleitern. Ein Gespräch über Literatur und Religion*. Salzburg – München 1996.

„eigene Stimme“ verteidigen zu müssen. Jener Konflikt steht im Hintergrund der folgenden Reflexion.

Die religiöse Dimension ist scheinbar im Text evident – allein dadurch, dass in den Handlungsverlauf der Ilias eine „göttliche“ Handlungsebene eingefügt ist und Cassandra als Priesterin des Apollokultes eine Verbindung zu dieser Handlungsebene herstellt. Und dennoch ist diese Dimensionierung des Prätextes nicht einfach auf die Erzählung übertragbar. Sie ist vermittelt und gebrochen durch die Rezeptionsgeschichte des Cassandra-Motivs und durch die religionsgeschichtliche Reflexion der Autorin. Doch die Wahrnehmung dieser reflexiven Brechungen sollte nicht verdecken, dass der Text von Christa Wolf dennoch auf seine religiöse Dimension hin befragt werden kann. Die folgenden Gedanken erfüllen keine Erwartung nach literaturwissenschaftlicher Interpretation, sie versuchen meine Lektüre reflektierend nachvollziehbar zu machen. Das heißt, die Literatur zum angesprochenen Problemfeld bleibt im Hintergrund.² Ich maße mir nicht an, das Bezeichnete des Textes auszulegen und zu bewerten. Ich versuche lediglich, über den Prozess des Bezeichnens, den er darstellt, nachzudenken, ausgehend von Wahrnehmungen in meiner Lektüre. Im Mittelpunkt der Reflexion steht „Kassandra“, da ich „Kassandra“ als den klassischen Text für meine Frage nach dem Verhältnis zwischen weiblichem Sprechen und religiöser Sprache ansehe; auf „Medea“ wird nur an wenigen Stellen vergleichend Bezug genommen. Wesentlich für die Wahrnehmung der formalen Aspekte weiblichen Schreibens ist es, beide „Kassandra“-Texte (Erzählung und „Voraussetzungen einer Erzählung“) als poetische Einheit zu lesen. Dies soll hier versucht werden.

1. Weibliches Sprechen und Schreiben

Jede Form der Lektüre bewegt sich von einem theoretischen Standort aus auf den Text zu. Ich kann Christa Wolfs Antike-Erzählungen³ nicht lesen, ohne bestimmte Theoriebildungen zu den gesellschaftlichen Diskursen, die der Text berührt, in ihn einzulesen. Die breite Rezeption der Erzählung „Kassandra“

² Als Basis dient die literaturwissenschaftliche Debatte zum Thema „weibliches Schreiben“ im Umfeld der Gender-Problematik. Ich beziehe mich vor allem auf Arbeiten von Hélène Cixous und Julia Kristeva. Zum literarhistorischen Hintergrund gehört die Antikerezeption der deutschen Literatur seit der Aufklärung sowie die Entwicklung des Cassandra-Motivs im Verlauf der Geschichte der deutschsprachigen Literatur.

³ Christa Wolf: *Kassandra. Erzählung – Voraussetzungen einer Erzählung*: Kassandra. Frankfurt-Poetik-Vorlesungen (1983). Darmstadt und Neuwied 1984. Christa Wolf: *Medea. Stimmen*. Berlin 1996. Textzitate aus den Erzählungen erfolgen mit abgekürzter Angabe des Titels in Klammer am Ende des Zitats: K. / M.

zeigt, wie der Text ein Geflecht von politischen, historischen, literarhistorischen und feministischen Theorien aktiviert und durch sie überformt wird. Im Jahr seines Erscheinens – 1983 – wurde „Kassandra“ vorwiegend im Kontext der westeuropäischen Friedensbewegung und des Ost-West-Konfliktes gelesen und infolgedessen als „Schlüsselerzählung“ interpretiert. Dorothee Sölle erinnert sich an ihre erste Lektüre von „Kassandra“: „Ich habe es kurz nach seinem Erscheinen, 1983, gelesen – in dem Zusammenhang, in den es wohl ursprünglich hineingehört: in dem der Friedensbewegung. Es ist ja ein Buch über Krieg, Patriarchat, Gewalt.“⁴ Eine Vielzahl von Beurteilungen und Verurteilungen der Erzählung „Medea“ werden erst verständlich vor dem Hintergrund des deutsch-deutschen Literaturstreits nach der Wende, in dem Christa Wolf zu einer Symbolfigur der an ihrem Anspruch gescheiterten DDR-Literatur gestempelt wurde.

Eine zentrale Rolle für meine Lektüre von „Kassandra“ spielt auch die theoretische Reflexion über weibliches Schreiben, die im Rahmen einer feministischen Literaturwissenschaft entfaltet wurde. Die Frage nach dem weiblichen Sprechen und Schreiben in „Kassandra“ bestimmt auch die Frage nach der religiösen Dimension des Textes wesentlich mit, weil die religiösen Identitäten Kassandras im Konfliktfeld zwischen patriarchaler Ordnung und deren weiblicher Dekonstruktion verlaufen. Deshalb konzentriere ich mich im theoretischen Zugang auf die Frage nach der Bedeutung weiblichen Sprechens und Schreibens in der Erzählung. Christa Wolf selbst hat in den „Voraussetzungen einer Erzählung“ ihre Überlegungen zum weiblichen Schreiben dargestellt und sie somit zu einem Teil des poetischen Textes werden lassen. Sie reflektiert zunächst die im Verlauf der abendländischen Geschichte wirksam gewordene Ausschließung der Frauen von gesellschaftlicher Praxis und politischer Macht. Das europäische Denken sei den „Weg der Sonderung“ gegangen: „der Analyse, des Verzichts auf die Mannigfaltigkeit der Erscheinungen zugunsten des Dualismus, des Monismus, zugunsten der Geschlossenheit von Weltbildern und Systemen; des Verzichts auf Subjektivität zugunsten gesicherter ‚Objektivität‘.“⁵ Diesen Weg der Objektivierung betrachtet Christa Wolf als wesentliche Ursache für die Erniedrigung der Frau zum Objekt. Wesentliche Voraussetzung weiblichen Schreibens ist demgemäß, dass es den Ort der Frauen im patriarchalen Machtgefüge benennt: „Inwieweit gibt es wirklich ‚weibliches‘ Schreiben? Insoweit Frauen aus historischen und biologischen Gründen eine andre Wirklichkeit erleben als Männer, und dies ausdrücken. Insoweit Frauen nicht zu den Herrschenden, sondern zu den Beherrschten gehören, jahrhundertlang.“⁶ Der männ-

⁴ Sölle/Mautner, Himmelsleitern, 40.

⁵ Wolf, Voraussetzungen einer Erzählung, 356.

⁶ Ebda., 321.

lichen Form von Realitätsprinzip stellt sie eine verletzlich polyvalente, liebende Beziehung zur Wirklichkeit gegenüber, die sie als „rückhaltlose Subjektivität“ benennt. Liebende Ambivalenz als Wirklichkeitsbezug bedeutet auch, die Heterogenität des erzählenden Subjekts – die verschiedenen Identitäten im Subjekt – zu erkennen und als ästhetische Voraussetzung zu akzeptieren. Die Erkenntnis vom möglichen Gespaltensein des menschlichen – und im Besonderen des weiblichen – Subjekts kann im literarischen Diskurs zu einem Schreiben führen, das Namen und Personalpronomina verflüssigt, ihre verschiedenen Identitäten benennt, statt sie zu unterdrücken. Die verschiedenen Identitäten eines Subjekts (um eine Verwechslung mit handelnden Personen zu vermeiden, spreche ich von „Identitäten“) im Text sprechen zu lassen, erscheint mir als eine besondere Qualität des weiblichen Sprechens im Monolog der Cassandra. Die Entwicklung einer religiösen Identität verläuft für Cassandra nicht bruchlos innerhalb einer gesicherten Rolle als Priesterin, sondern im Konfliktfeld zwischen unterdrückten matriarchalen Traditionen, herrschender patriarchaler Ordnung sowie deren beider Destruktion durch die männliche Gewalt. Auf diese Weise lebt Cassandra in der Ambivalenz zwischen verschiedenen religiösen Identitäten, und Christa Wolf entfaltet diese Ambivalenz in der Erzählung.

In „Medea“ ist meines Erachtens die Realisierung offener, ambivalenter Formen weiblichen Schreibens zugunsten einer konventionellen, dramatisierenden Erzählweise zurückgetreten. An die Stelle des Monologs einer sich in mehreren Identitäten bewegenden Persönlichkeit treten die „Stimmen“ von sechs sprechenden Personen. Die Heldin des Dramas wird im Verlauf der Handlung immer stärker als Opfer eines verbrecherischen, patriarchalischen Gesellschaftssystems typisiert. Patriarchatskritik und Parteilichkeit für die unterdrückte weibliche Kultur sind in „Medea“ auf eine inhaltliche „Botschaft“ reduziert, die nur mehr wenig Entsprechung in der formalen Gestaltung des Textes findet. Erzähltechniken sind ja für die Inhaltsebene von Texten keineswegs irrelevant, da sie „in ihrer jeweiligen Geschlossenheit oder Offenheit auch Denk-Muster transportieren“⁷, wie Christa Wolf in den „Voraussetzungen einer Erzählung“ selbst feststellt.

Stimme und Gedächtnis

Wer spricht, wenn ich Kassandras Stimme im Text vernehme? Homers Cassandra? Die des Aischylos oder Euripides? Schillers Figur oder Christa Wolfs Imagination? Höre ich – als fiktiver Hörer, als fiktive Hörerin – einer fiktiven Er-

⁷ Ebda., 329.

zählerin zu? Der Text gibt auf diese Fragen, die vielleicht von einem literaturwissenschaftlichen Erkenntnisinteresse geleitet sein mögen, keine Antwort. Eine Subjektivierung des Erzählens, wie sie Christa Wolf in „Kassandra“ zu realisieren versucht, stellt keine äußeren Identitäten zwischen Figur und Erzählerin, Figur und Autorin usw. her, wie teilweise vermutet wurde. „Kassandra“ ist weder Schlüsselroman noch verdeckte Autobiografie. Weibliche Subjektivität verwirklicht sich im Text als Stimme, die ein Bild lebendig macht, die eine Situation sinnlich wahrnehmbar werden lässt: Kassandra sitzt mit ihren Kindern und Marpessa auf dem Beutewagen des Agamemnon. Vor dem Löwentor des Palastes von Mykene erwartet sie den Tod. In dieser Situation konzentriert läuft die Erzählung als innerer Monolog Kассандras ab. Nicht die klassische Einheit von Zeit, Ort und Handlung ist das Ziel dieser erzählerischen Konstruktion. Christa Wolf konzentriert die Erzählung auf die Stimme Kassandra, die eben jene Situation vor dem Löwentor mit ihren Erinnerungen, Gefühlen und Träumen zum Spiel-Raum ihres subjektiven Erlebens macht. Die Erzählung entfaltet ihre spezifische Form in der Dialektik zwischen Oralität und Literalität. Diese Dialektik ist Formprinzip des Textes: Die Erzählung konzentriert sich in bewusster Ausschließlichkeit auf die Stimme Kassandra – und dennoch: Vernehmbar ist ihre Stimme nur, insoweit sie literarische Fiktion, verschriftlichter Text geworden ist. Als Mensch einer vorschriftlichen Kultur im Übergang teilt sich Kassandra durch ihre Stimme mit, die Körperlichkeit und unmittelbaren Bezug zum Leben ausdrückt: „... mein Leben, meine Stimme, mein Körper“. (K., 162) Diese drei Wörter sind in der Erzählung als Synonyme gesetzt; drei Namen für das selbe bezeichnete Faktum: die weibliche Existenz im Patriarchat. Dennoch formuliert Kassandra mehrere Male ihre Sehnsucht nach bleibenden Zeichen, nach einer Tradition, die ihren Tod überdauern könnte; etwa während sie in der Gemeinschaft am Skamander lebt: „Wir zerbrachen uns die Köpfe, wie wir ihnen (den nach uns Kommenden, Anm. d. Verf.) eine Botschaft hinterlassen könnten, doch wir warn der Schrift nicht mächtig. Wir ritzen Tiere, Menschen, uns in Felsenhöhlen“. (K., 163) Als autoreflexives Element spiegelt diese Dialektik Christa Wolfs eigene Ambivalenz gegenüber dem Akt des Schreibens, der die Sinnlichkeit von Kassandra Stimme durchkreuzt und überliefert. Die Stilmittel in der schriftlichen Gestaltung des Monolog⁸ können nicht mehr vermitteln als den Schein gewahrter Oralität. Denn – mit den Worten Kassandra – „für Schmerz, Glück, Liebe gibt es keine Zeichen“. (K., 100) Der assoziative Fluss des Erinnerns, Träume, Farben und Bilder im Monolog der

⁸ Verwendete Stilmittel sind: eine aneinanderreihende, nicht ordnende Montage von Ereignisbericht, Reflexion und Dialog, die wiederholende Nennung typisierter Figuren („Achill, das Vieh“), die mehrfache Erzählung von Geschehnissen durch Vorwegnahme in der Vision oder durch Spiegelung in Parallelhandlungen (z.B. Penthesileas Tod; K., 14/15).

Kassandra unterbrechen die als Zeichensystem verwendete Sprache und repräsentieren bildhaft-sinnliche Gestaltungselemente. Subjektivierung des Erzählens meint also vor diesem Hintergrund den Einbruch einer nicht schriftlichen Sprache in den symbolisch-geordneten Erzählzusammenhang – und dieser Einbruch erfolgt im Medium der weiblichen Stimme. Weibliches *Schreiben* ist also in Christa Wolfs Erzählung vor allem Aufzeichnung, rettende Erinnerung weiblichen *Sprechens*. Es versucht, die Stimme des Unbewussten im symbolischen Zusammenhang zu bewahren.

Das Motiv der Stimme ist nicht nur für die Sprachgestaltung des Textes „Kassandra“, sondern auch für den Ausdruck von Kassandras religiösen Identitäten fundamental. Christa Wolf beschreibt schon in der ersten Vorlesung der „Voraussetzungen einer Erzählung“, wie sie von der „fremden Stimme“ der Cassandra gefangen genommen wurde: Eines Tages „begann ich, die ‘Orestie’ des Aischylos zu lesen. Ich konnte mir noch zusehen, wie ein panisches Entzücken sich in mir ausbreitete, wie es anstieg und seinen Höhepunkt erreichte, als eine Stimme einsetzte: (...) Cassandra.“⁹ Als fremde tritt uns Kassandras Stimme auch in der Erzählung entgegen – und zwar in doppeltem Sinne: Da kein originaler Text von ihr überliefert ist, kennen wir nur den ihr zugewiesenen „Part“ bei Aischylos, Euripides oder Homer. Zum andern wird im Text mehrmals betont, dass eine fremde Stimme, nicht ihre eigene, aus ihr spricht, wenn sie als Seherin auftritt. Beide Formen der Entfremdung möchte Christa Wolf im Erzählprozess überwinden und macht dieses Begehren zur Grundlage ihres Erzählsubjekts: „Mit meiner Stimme sprechen: das Äußerste. Mehr, andres hab ich nicht gewollt.“ (K., 12) Die Zerrissenheit zwischen dem Sprechen mit der fremden Stimme der Seherin und dem Begehren nach der eigenen Stimme beschreibt der Text. Dieser Zwiespalt wird von Cassandra als schmerzvoll erfahren, weil er ihr die Spaltung bewusst macht, die die Seherinnengabe für sie bedeutet: „Und ich, (...) ich habe es von Anfang an gewußt. Die Stimme, die das sagte, war mir fremd.“ (K., 53) Sie glaubt nicht, diese Spaltung jemals überwinden zu können, wenn sie bis zu ihrem Tod dem Vorsatz treu bleibt, Seherin, Zeugin zu sein. „Ich will Zeugin bleiben, auch wenn es keinen einzigen Menschen mehr geben wird, der mir mein Zeugnis abverlangt. (...) Hat (der Vorsatz, Anm. d. Verf.) nicht jetzt schon, dies probate Mittel, mein altes, schon vergeßnes Übel wieder wahrgemacht: daß ich, gespalten in mir selbst, mir selber zuseh“ (K., 34)

„Mit der Erzählung geh ich in den Tod.“ (K., 11) Der Satz am Anfang des Textes ist zweideutig. Er kann heißen: „Mit dem Ende der Erzählung endet mein Leben“ und somit eine Erzählform mit tragischem, aber gelungenem Abschluss bedeuten. Ebenso kann er aber heißen: „Ich nehme die Erzählung mit in den

⁹ Wolf, Voraussetzungen einer Erzählung, 182.

Tod“ und somit das Scheitern von Leben und Text bedeuten. Dieser Zweideutigkeit ist die gesamte Erzählung ausgesetzt. Denn Christa Wolfs Unterfangen, der stumm gebliebenen Cassandra eine eigene Stimme zu geben, heißt auch, ihr wiederum eine fremde Stimme, die der literarischen Fiktion, zu leihen. Christa Wolfs Umschreiben des Mythos kann auch nicht mehr sein, als das Ergebnis ihrer Suche nach einer möglichen historischen Cassandra, die – durch verschiedene Überlieferungsschichten hindurch – in eine Zeit ohne schriftliche Überlieferung führt. Denn Kassandras Wunsch bleibt im Konjunktiv: „Schick mir einen Schreiber, oder, besser noch, eine junge Sklavin mit scharfem Gedächtnis und kraftvoller Stimme. Verfüge, daß sie, was sie von mir hört, ihrer Tochter weiter-sagen darf. Die wieder ihrer Tochter, und so fort. So daß neben dem Strom der Heldenlieder dies winzge Rinnsal, mühsam, jene (...), die einst leben werden, auch erreichte. Und daran könnt ich glauben, auch nur einen Tag?“ (K., 103/104) Die geschlossene Fiktion der Erzählung könnte über das Unmögliche direkter Vergegenwärtigung hinwegtäuschen. Denn scheinbar ist Cassandra in der literarischen Kunstfigur gegenwärtig; und wo der Schein dieser Unmittelbarkeit nicht durchbrochen ist, kann literarische Erinnerungsarbeit uns vormachen, sie würde die ausgelöschten Opfer der Geschichte wieder aus dem Vergessen hervorholen. Hier ist es entscheidend, Erzählung und „Voraussetzungen einer Erzählung“ als poetische Einheit zu lesen, da die Prosa der „Voraussetzungen“ genau diesen Schein durchkreuzt und den Prozess der Rekonstruktion mit seinen Grenzen sichtbar werden lässt. Als Einheit entsprechen beide Texte der Forderung authentischer erzählender Erinnerungsarbeit, die nicht eine fiktive Ganzheit vergangenen Geschehens herstellen, sondern den Ort bezeichnen sollte, an dem wir die Reste der Erinnerung antreffen.

Matriachale Reste, Patriarchat und konkrete Utopie

Der Stadtstaat Troia, zu dessen Machtelite Cassandra als Königstochter gehörte, wird von Christa Wolf als latentes, in Entwicklung befindliches Patriarchat gezeichnet. Sie charakterisiert Kassandras Welt als eine Kultur des Übergangs von Elementen einer matriarchalen Kultur zur ausschließlichen Herrschaft der Männer. Diese Übergangsphase wird beendet durch den Krieg, der im Text als Zusammenprall zwischen einem zivilisatorischen (Troia) und einem räuberisch-aggressiven (archaische Monarchien) Patriarchat dargestellt ist. Christa Wolf bezieht sich in den „Voraussetzungen einer Erzählung“ auf zwei klassische Analysen des abendländischen Patriarchats, die für ihre Erzählperspektive maßgeblich wurden: Friedrich Engels' 1884 publiziertes Werk „Der Ursprung der

Familie, des Privateigentums und des Staats“ sowie Lewis Mumfords kulturphilosophisches Hauptwerk „The Myth of the Machine“¹⁰.

„Der Ursprung der Familie, des Privateigentums und des Staats“ ist für das Verständnis von „Kassandra“ in zweifacher Hinsicht bedeutsam: Engels sieht in der Zeit der antiken „Heroen“ eine Phase des Übergangs von mutterrechtlichen Verbänden zu Einehe und vaterrechtlicher Struktur, die er mit dem Aufkommen männlichen Privatbesitzes an Vieh und Sklavinnen in Verbindung bringt. Zum Zweiten: Engels folgt zwar in vielem den Thesen von Johann J. Bachofens Klassiker „Das Mutterrecht“ (1861), führt dessen religionsgeschichtliche Begründungen jedoch auf ihre ökonomischen Grundlagen zurück. Lewis Mumford charakterisiert in seinem Werk den Übergang von der Vor- zur Frühgeschichte als Ablösungsprozess von naturnahen, friedlichen Dorfkulturen ohne hierarchische Gliederung durch zivilisatorische Großsysteme, die von autoritärem Zentralismus, einem Militärapparat und organisierten Religionsformen gekennzeichnet sind. Wesentlich für Christa Wolf ist Mumfords Ansicht, dass in diesen frühgeschichtlichen Großsystemen bereits die Struktur moderner, bürokratisch und arbeitsteilig funktionierender Zivilisationen grundgelegt ist.

Eine Phase des Übergangs ist gekennzeichnet durch die Gleichzeitigkeit verschiedener kultureller Schichten. So fließen im erzählerisch dargestellten Erinnerungsstrom Kassandras drei Kulturen zusammen: zum einen *das alte Matriarchat*, das mit Kassandras Erinnerungen an die Vorkriegszeit verbunden ist. Das früheste Erinnerungsbild zeigt die Mutter als Matriarchin, „die, häufig schwanger, in ihrem Megaron saß, auf ihrem hölzernen Lehnstuhl, der einem Thron sehr ähnlich sah und an den der König sich, liebenswürdig lächelnd, einen Hocker heranzog.“ (K., 23) Auch Kassandras Erinnerungen an die Knabenopfer und an die „drei uralten Mütter“ in ihren „höhlenartigen Behausungen“ verweisen auf erlebte Reste einer matrilinearen Tradition. Manifeste Einbrüche des alten religiösen Rituals in die von Männern beherrschte Welt sind der Tanz im Heiligtum der Kybele (K., 30f)¹¹ und die Totenklage um Penthesilea (K., 149f). Im Anschluss an die Totenklage entläßt sich die mörderische Aggression der Frauen gegen den Mann: den Griechen und Apollopriester Panthoos (K., 151). Cassandra steht diesem Hervorbrechen weiblicher Ekstase mit Befremden und Angst gegenüber. Der Mord an Panthoos scheint in ihr nochmals die Bindungen an die männliche Religion des Apollokultes zu verstärken, der sie als Priesterin

¹⁰ Vgl. Wolf, Voraussetzungen einer Erzählung, 287. Engels verweist im Zusammenhang seiner Beschreibung des Übergangs von mutterrechtlichen Verbänden zu Einehe und vaterrechtlicher Struktur auf Homers „Ilias“ und nennt explizit die Figur der Cassandra.

¹¹ Eine Parallele zum ekstatischen Ritual des Kybelekultes in „Kassandra“ findet sich in der von Jasons „Stimme“ erzählten Kulthandlung, die Medea als „Opferpriesterin vor dem Altar einer uralten Göttin“ in Kolchis durchführt. (M., 64f)

angehört. Sie spürt den Impuls, Panthoos vor den rasenden Frauen zu retten und schreit zu Apollon: „Jetzt, Apoll, laß deine Priestrin nicht im Stich, damit dein Priester durchkommt. Ich hob die Arme, schloß die Augen, schrie, so laut ich konnte: Apollon! Apollon!“ (K., 151) Die zweite Schicht beherrscht die Oberfläche des Textes: *der Krieg der beiden Patriarchate*. Im aggressiven griechischen Patriarchat vereinigt sich Raubgier mit Sadismus. Es zeigt die Triebstruktur männlicher Herrschaft unverstellt, wo Lust am Besitz und sexuelle Lust zusammenfließen. Der „Held der Helden“, Achill, wird zum Prototyp des nekrophilen Charakters. Christa Wolf schildert Achills Taten als Lustmorde, in denen Begehren und Auslöschen eins sind: so in der Szene, wo Achill Kassandras Bruder Troilos vor dem Bild Apolls im Tempel schlachtet. „Wie näherte sich dieser Feind dem Bruder. Als Mörder? Als Verführer? Ja gab es das denn: Mörderlust und Liebeslust in einem Mann?“ (K., 95) Auf der andern Seite entwickelt sich die troianische Festung im Krieg zu einem hierarchisch strukturierten Militärapparat, mit dem Cassandra immer deutlicher in Konflikt gerät. Der Konflikt zerbricht ihre Identifikationen mit der väterlichen Welt und stürzt sie in eine tiefe Krise. Inmitten dieser Krise entfaltet sich Kassandras Seherinnengabe: Sie erleidet Verrückungszustände, die alle im Zusammenhang mit der troianischen Vorkriegspolitik (Schiffsexpeditionen, Raub der Helena) stehen. Dabei stößt sie durch die geschönte politische Mythenbildung am Hof hindurch zum Kern dieser Ereignisse vor: Sie durchschaut und benennt sie als Vorbereitung zum Krieg. Christa Wolf schildert alle drei Verrückungszustände als Freiwerden der „fremden Stimme“, die eine unabweisbare Wahrheit im unartikulierten Schrei und in Satzketzen formuliert.¹² Als fremd erfährt Cassandra diese Stimme, weil sie ihre Identifikation mit der väterlichen Welt zerbricht. Sie möchte sie auslöschen, indem sie gegen ihren Körper ankämpft.¹³ Die dritte kulturelle Schicht, die im erinnernden Bewusstseinsstrom der Cassandra auftaucht, ist literarische Fiktion, eine „konkrete Utopie“ (Christa Wolf). Diese Kultur unterbricht – ebenso wie die matriachale – die Oberfläche des herrschenden Patriarchats und führt Cassandra in die Gemeinschaft von Menschen, die sich außerhalb der Festung, in den Höhlen am Fluss Skamander treffen. Bezeichnend ist, dass ihr Geliebter Aineas die ohnmächtige Cassandra nach dem Mord der rasenden Frauen an Panthoos dorthin trägt: An den unerträglichen Gewaltexzess der alten, matriarchalen Kultur schließt sich eine andere, neue Form des Hinausschreitens aus der patriarchalen Welt an: „Zwischen Töten und Sterben ist ein Drittes: Leben.“ (K., 147) Christa Wolf entwirft mit der

¹² „Bis endlich die entsetzliche Qual, als Stimme, sich aus mir, durch mich hindurch und mich zerreißen ihren Weg gebahnt hatte und sich losgemacht.“ (K., 77)

¹³ „Ich wollte diesen verbrecherischen Körper, in dem die Todesstimme ihren Sitz hatte, aushungern, ausdörren.“ (K., 78)

Gemeinschaft am Skamander kein Zukunftsprojekt mit globalem Anspruch, sondern eine begrenzte, für kurze Zeit lebbar Chance im Hier und Jetzt. Die Gemeinschaft entsteht in einem „Zeitenloch“, an einem Ort zwischen den Fronten. Ihre Lebensform ist egalitär, besitzlos und ungebunden. Die Höhle als Lebensraum ist ein Symbol weiblicher Welt, die im Krieg keinen Ort hat, utopisch bleiben muss. Innerhalb dieser Gemeinschaft entwickelt Cassandra eine andere Seherinnengabe: die Begabung, Neues wachsen zu sehen neben dem einstürzenden Alten – gleichgültig, wie zerbrechlich und vergänglich dieses Neue auch sei. In diesem „schmalen Streifen Zukunft“ (K., 165) findet Cassandra einige wenige Zeichen einer neuen religiösen Erfahrung, die jenseits des männlich bestimmten Apollokults, aber auch jenseits der Symbole einer matriarchalen Religion liegen.

Ich habe versucht, das Begehren Kassandras nach einer „eigenen Stimme“ als Kristallisationspunkt für die Lektüre von Erzählung und „Voraussetzungen einer Erzählung“ zu charakterisieren. Am Ort dieses Begehrens treffen die vielfältigen, vieldeutigen, die weiblichen, politischen und religiösen Identitäten des Erzählsubjekts zusammen. In Form einer mythischen Metapher ließe sich sagen: Es begegnen sich in ihm die vielen Personen, die alle mit dem Namen „Kassandra“ bezeichnet sind. Sie überschreiten, unterlaufen, dekonstruieren ihre Bezeichnung. Ich werde mich im Folgenden auf die religiösen Identitäten Kassandras konzentrieren.

2. Weibliches Sprechen und religiöse Sprache

Die religiöse Erfahrung Kassandras bleibt in der Ambivalenz zwischen verschiedenen, miteinander im Konflikt stehenden Identitäten: als Priesterin des Apoll, als Erbin alter matriarchaler Traditionen, als Mitglied der Gemeinschaft in den Höhlen am Skamander. Demgegenüber ist die religiöse Identität der Hauptfigur in der Erzählung „Medea“ eindeutig festgelegt. Medea ist die mit dem „Zweiten Blick“ begabte Priesterin, die von außen – aus männlicher Perspektive – als gefährliche Zauberin angesehen wird. Ihren Glauben an jegliche Gottheit hat sie verloren, als ihr Bruder Absyrtos in Kolchis einem Ritualmord zum Opfer gefallen war (M., 103). So lebt Medea als Flüchtling zwischen zwei Welten: zwischen ihrer Heimat Kolchis, einer alten Kultur mit Elementen matriarchaler Kulte, und der fremden Stadt Korinth, einem voll entwickelten Patriarchat mit antik-merkantilistischer Wirtschaftsform. Der Schlüsselbegriff ihrer religiösen Erfahrung (einer Erfahrung des Grauens, des „tremendum“) ist das Menschenopfer; diesen Begriff verbindet Christa Wolf durch Zitate an mehreren Kapitelnanfängen mit den religionssoziologischen Theorien von René Girard. Sie

zitiert jeweils aus seinem Werk „Das Heilige und die Gewalt“. Ein Zitat am Beginn des 7. Kapitels, das die Phase von Medeas endgültiger Ausstoßung und Vernichtung einleitet, kann als präzise Beschreibung von Medeas Rolle im religiösen Drama der Erzählung gelesen werden: „Die Menschen wollen sich davon überzeugen, daß ihr Unglück von einem einzigen Verantwortlichen kommt, dessen man sich leicht entledigen kann.“ (M., 161) In beiden Kulturen ist Medea mit geopfert Menschen konfrontiert: In Korinth deckt sie den Mord an der Königstochter Iphinoe auf, die – wie Medeas Bruder Absyrtos – dazu bestimmt war, den König abzulösen. Die Vater-Herrschaft beider Kulturen ist auf ein tabuisiertes Menschenopfer aus der Nachfolgegeneration gegründet. Ihr Wissen darum hat Medea zur ausgestoßenen Zauberin werden lassen, und der Mord an ihrem Bruder wird sogar ihr selber angelastet. Aber im Motiv des Menschenopfers artikuliert sich auch die Wirkungsabsicht linearen Erzählens, wie wir es in diesem Text vorfinden: Die LeserInnen werden in ihrer Lektüre auf eine eindeutig „gute“ Heldin als Opfer einer eindeutig „schlechten“ Gesellschaft hingelenkt, damit sie, sich mit der Guten identifizierend, in der Lektüre das Böse von sich abspalten können.

Was bedeutet die Antike als Sujet beider Erzählungen? Auf die Themenstellung dieser Reflexion hin präzisiert lautet die Frage: Was bedeutet „antike Religion“ als Kontext der Erzählungen? Auch im Zusammenhang dieser Frage bleibt eine literaturwissenschaftliche Interpretation, die auf literarhistorische Fakten zurückgreift, im Hintergrund.¹⁴ Ich konzentriere mich wiederum auf die Lektüre des Textes „Kassandra“. Unmittelbar einsichtig wird bei seiner Lektüre nur eins: Die antike Religion gibt keinen Referenzrahmen für ein abbildend-realistisches Erzählen her; und auch keine Bildebene für eine Gleichniserzählung, die sich mit aktuellen Religionsformen auseinandersetzt. Vielmehr scheint für die sprachliche Gestaltung religiöser Erfahrung in „Kassandra“ vor allem wesentlich zu sein, dass die antiken Religionen – wie auch antike Kulturen insgesamt – nicht mehr existieren. Sie sind in einem umfassenden Sinne abwesend, weil sie zugleich mit der gesamten Lebensform der Antike vergangen sind und in einer Differenz zu gegenwärtigen Kulturen stehen. Antikes Sujet in einem gegenwärtigen Text bedeutet also zunächst: Negation alles gegenwärtig Objektiven, Abwesenheit einer Religion, die gesellschaftliches Faktum wäre. Diese Perspektive trifft sich mit dem von Christa Wolf angestrebten Modell radikaler Subjektivierung. Denn die von ihr gewählte Form einer subjektivierten Erzählweise hat Konsequenzen: Religiöse Sprachelemente tauchen im Monolog der

¹⁴ An dieser Stelle müsste auch die Beurteilung der Antike-Rezeption der Weimarer Klassik durch Christa Wolf reflektiert und literarhistorisch geprüft werden. (vgl. Voraussetzungen einer Erzählung, 356f). Für die Lektüre des Textes jedoch bleibt diese wissenschaftliche Prüfung relativ unbedeutend, ja, sie widerspricht geradezu der Intention der Autorin.

Kassandra gespiegelt durch subjektives weibliches Erleben auf. Die objektiv-symbolische Sprachebene des religiösen Diskurses wird durchbrochen von der körperlich-sinnlichen Sprachgestaltung weiblichen Sprechens. Die verschiedenen Ausdrucksweisen von Kassandras Gefühlen und Empfindungen artikulieren ihre verschiedenen religiösen Identitäten, wie sie im Text miteinander in Beziehung treten und gegeneinander kämpfen. So wird das weibliche Sprechen, die Stimme Kassandras, zur Weise des Bezeichnens, die den religiösen Diskurs bereits verändert hat, bevor er als historisch „objektiver“ an uns herantreten könnte. Deshalb gibt es keine bezeichnete religiöse Wirklichkeit außerhalb des Textes, die als „tertium comparationis“ eine wesentliche Rolle spielen würde. Der antike Apollo- und Kybelekult sind nur ein lockerer Referenzrahmen, der Kassandras Religiosität nicht wesentlich bestimmt. Ebenso wenig haben die betreffenden Passagen der Erzählung Gleichnischarakter; sie beziehen sich nur peripher auf moderne Religionsformen.

Aus diesem Grunde wird auch eine Lektüre ins Stocken geraten, die von der theoretischen Perspektive eines bestimmten religiösen Diskurses her an den Text herantritt. Eine „christliche Interpretation“ von „Kassandra“, wie sie Dorothee Sölle zu entwickeln versucht, bleibt meines Erachtens beim unproduktiven Gegensatz zwischen hellenistischer und jüdisch-christlicher Religiosität stehen, der als Topos seit der Väterliteratur die christliche Auseinandersetzung mit der Antike geprägt hat. „Propheteiung im Sinne von Voraussehen des Unheils, ohne daß jemand daran glaubt – das ist Cassandra, das ist die Definition von Prophetie innerhalb des griechischen Denkens. Sie sieht etwas, das geschehen wird, und, indem sie es sagt, wird sie als Voraussagerin des Unheils vernichtet. (...) Die Möglichkeit, anders zu leben, ist im jüdischen Denken einfach vorausgesetzt: das, was die jüdische Religion die ‚Teschuwa‘ nennt, die Reue, die Möglichkeit der Umkehr.“¹⁵ Dorothee Sölle personalisiert diesen Gegensatz in einer Gegenüberstellung zweier „prophetischer“ Figuren: Cassandra und Jona. Sie erzählt im Gespräch von einer Begegnung mit Christa Wolf, bei der sie ihr die Frage gestellt hat: „Warum hast du nicht statt der Cassandra, die die *prophetische* Gestalt der antiken Welt ist, den Jona gewählt, die *biblische* Gestalt der Propheteiung?“ Sie versuchte, Christa Wolf das biblische Verständnis von Prophetie als Gegenentwurf zum antiken verständlich zu machen: „Die Geschichte von Jona ist eine Gegengeschichte zu Cassandra, eine Geschichte, die auf ironische, humoristische Weise diese Möglichkeit (der Umkehr, Anm. d. Verf.) darstellt.“¹⁶ Die Gegenüberstellung der Figuren ist mit einer Wertung verbunden: Dorothee Sölle legt die Maßstäbe biblischer Prophetie an; die „Se-

¹⁵ Sölle/Mautner, Himmelsleitern, 48.

¹⁶ Ebda., 48.

herin“ Cassandra muss vor diesem Anspruch versagen. Für mich lässt der Text die Frage durchaus offen, ob es einen Weg aus dem Kreislauf zwischen Entfremdung und Gewalt geben kann; es ist nicht seine Absicht, sie zu beantworten. Oder aus der Perspektive der Sprechenden formuliert: Cassandra muss sich diesem Anspruch (Verkünderin einer Erlösungshoffnung zu sein) versagen, wenn sie ihrem grundlegenden Begehren treu bleiben will: mit ihrer eigenen Stimme zu sprechen. Eine Frage, die sich mir während des Gespräches zu Dorothee Sölles Interpretation aufgedrängt hat: Kann man aus theologischer Perspektive überhaupt den Idiolekt des Textes, die unverwechselbare Stimme jener Cassandra wahrnehmen, die Christa Wolf im Text zum Sprechen bringen will? Oder sind theologische Fragen nicht vielmehr an eine andere Cassandra, nämlich an die in der abendländischen Tradition vermittelte Figur, gerichtet? Denn auch das Messen an den Maßstäben biblischer Prophetie hat Tradition. Ernst Bloch zum Beispiel vergleicht in seinem philosophischen Hauptwerk „Das Prinzip Hoffnung“ Cassandra mit dem biblischen Propheten Jesaja. Seine Charakterisierung folgt – wie die Sölles – im Wesentlichen dem Schiller’schen Vorbild: der „moira“ unterworfen, ohne Hoffnung und Freiheit, eine antiutopische Figur schlechthin. Ihr stellt Bloch den Jesaja gegenüber – als prophetischen Menschen, der die utopische Kategorie des „Noch-nicht“ eröffnet: „Das ist der aktive Gegensatz zum griechischen Seher, zu der lediglich passiv-verzweifelten Vision Kassandras vor allem; Schicksal in der Bibel steht auf der Waage, und das endgültig entscheidende Gewicht ist der Mensch selbst.“¹⁷) Der Theologe Jürgen Ebach hat seinem Vergleich zwischen Cassandra und Jona mit einem programmatischen Untertitel versehen: „Gegen die Macht des Schicksals“.¹⁸ Doch im Vordergrund der von Christa Wolf erarbeiteten Erzählform steht gerade nicht passive Unterwerfung unter die „moira“, sondern das weibliche Sprechen als Verwirklichung der sinnlichen, mündlichen Sprachebene, die den geschlossen verschriftlichten Diskurs unterbricht. Und im Moment dieser Brechung wird der utopische Vorschein einer neuen, nicht mehr verdinglichten Religiosität sichtbar.

Spaltung und Bruch

Kassandra wird Priesterin. Doch früh sieht sie sich im Widerspruch zu den gängigen Erwartungen, die einer Priesterin entgegengebracht werden. Sie beneidet

¹⁷ Ernst Bloch: *Das Prinzip Hoffnung*. Frankfurt/Main 1979, 1509. Aufschlussreich für das Wirken dieser Tradition ist das Buch von K. Ledergerber: *Kassandra. Das Bild der Prophetin in der antiken und insbesondere der älteren abendländischen Dichtung*. Fribourg 1941.

¹⁸ Jürgen Ebach: *Kassandra und Jona – Gegen die Macht des Schicksals*. Frankfurt/Main 1987.

ihren Bruder Helenos, der zum „Haruspex“ (Eingeweideschauer) auserwählt worden war. Sie wünschte sich, ein Mann zu sein, um dieses höhere Amt erreichen zu können, das ihr als Frau verschlossen bleibt. Zwei fundamentale Bruchlinien zur konventionellen Religion werden für sie spürbar: die zwischen ihrem Frausein und dem priesterlichen Amt, das sie ihre Identität männlich definieren lässt: „Wär' ich ein Mann geworden“ und die zwischen ihrer Gabe als Seherin und ritueller religiöser Sprache: „Wie anders hätte ich reden wollen“.

Kassandra erfährt Apollon, den Gott, dem sie dient. Doch sie erfährt auch sein dunkles Gesicht: die Nachtseite des Phoibos, des Lichtgottes. Apollon kommt im Traum zu ihr und spuckt ihr in den Mund, der Wolfsgott, von Mäusen umgeben. „Der ‚dunkle‘ Untergrund und Hintergrund des ‚Lichtgotts‘ also“¹⁹ zeigt sich ihr und macht sie zur Sehenden. Und sein Schweigen erfährt sie, die „Gleichgültigkeit des Außerirdischen“: „Hatte ich zuerst Strafe befürchtet, wenn mir beim Gebet anstelle der göttlichen Lichtgestalt mit der Leier ein Wolf oder gar eine Schar Mäuse vor die Augen kamen, fand ich bald heraus, daß rein gar nichts geschah.“ (K., 40) Sie schreit zu Apollon, als Panthoos, sein Priester, von den Frauen getötet wird – „nichts geschah“. Sie muss zusehen, wie Achill ihren Bruder Troilos vor dem Bild des Gottes im Tempel schlachtet – „nichts geschah“. Die Geschichte der Beziehung Kassandras zu ihrem Gott wird zu einer Geschichte des Versagens: Alles versagt ihr der Gott, worum sie ihn bittet – außer der Gabe des Sehens; und diese wird zur Quelle seines größten Versagens: Er versagt seiner Seherin, *gehört* zu werden. So verschwindet ihr Glaube an den Gott, ohne dass ihre Beziehung zu ihm endet. (Vgl. K., 124) Ihre Gotteserfahrung wird zum Ausgangspunkt jenes Bruches, der ihr Sprechen und ihr Leben durchkreuzt. Die Stimme der Seherin durchbricht das Lügengeflecht, mit dem die Herrschenden Troias ihre Kriegsvorbereitungen verschleiern. Doch der Bruch verläuft nicht nur zwischen Cassandra und ihrem gesellschaftlichen Umfeld, dem Patriarchat. Er geht mitten durch sie hindurch, denn gerade die Stimme, mit der sie spricht, ist ihr fremd. „Endgültige Fremdheit, schien es, gegenüber mir und jedermann. (...) Aber die Stimme schert das nicht. Frei hängt sie über mir und schreit, schreit, schreit. Wehe, schrie sie. Wehe, wehe.“ (K., 77/78)

Der Bruch mit dem männlichen Gott lässt Cassandra nach neuen Ausdrucksmöglichkeiten ihrer Identität suchen. Die ekstatischen Ausbrüche matriarchaler Riten stoßen sie ab. Im religiösen Symbolfeld des alten Matriarchats kann sie sich – im Unterschied zu Medea – nicht beheimaten. Medea versieht ebenso wie Cassandra das Amt der Priesterin; sie allerdings ist Priesterin eines weiblichen Göttinnenkultes in Kolchis. Jasons „Stimme“ beschreibt eine Szene, wo sie vor

¹⁹ Wolf, Voraussetzungen einer Erzählung, 301.

dem Altar dieser Göttin einen Stier als Schlachtopfer darbringt. Auf die Opfer-
szene folgt ein ekstatischer matriarchaler Kultanz mit Medea in der Mitte. Hier
ist es Jason, der entsetzt flieht. Durch diese Erfahrung verfestigt sich in Jason
das Bild von Medea als gefährlicher Zauberin, das mit dem Feindbild der Ko-
rinther übereinstimmt. „Sie hat mich verzaubert.“ (M., 47) Im Verlauf der Er-
zählung entsteht so ein geschlossenes Fremdbild, das ihre Vernichtung hervor-
ruft. Medea selber aber bezeichnet ihre religiöse Begabung als „Zweiten Blick“,
der ihr ermöglicht, tabuisierte Wirklichkeiten der patriarchalen Gesellschaft –
eben die „Menschenopfer“ – zu durchschauen. Der „Zweite Blick“ ist eine Se-
herinnengabe, die sie uneingeschränkt positiv und als ihre eigene ansieht. Nega-
tiv und entfremdend wirkt sie erst durch das Vorurteil der feindlichen Außen-
welt: „Manchmal denke ich, die krankhafte Furcht der Korinther vor dem, was
sie meine Zauberkräfte nennen, hat mir diese Fähigkeit ausgetrieben.“ (M., 19)
Eine innere Ambivalenz ihrer Seherinnengabe gegenüber wie die Kassandras
existiert für Medea in diesem Text nicht. Die Erzählform in „Medea“ bleibt bei
einem äußeren, ideologischen Konflikt, der sich zwischen feindlichen Protago-
nistInnen entlädt. Der religiöse Grundkonflikt wird hier im Rahmen des klassi-
schen Erzählens verhandelt, das den LeserInnen eine eindeutige Zuordnung von
Gut und Böse, von Wahr und Falsch, von Gerech und Ungerech ermöglicht.

Kassandra verbleibt in ihrer Ambivalenz – bis zu ihrem Ende. Nur die Ge-
meinschaft am Skamander verkörpert für sie eine begrenzte, vorübergehende
Möglichkeit religiöser Identität ohne Entfremdung. Die Kybele-Bilder, die von
manchen Frauen in der Gemeinschaft verehrt werden, lernt sie als Gleichnis zu
verstehen. „Killa, sagte Arisbe, brauche es, den Stein mit einem Namen zu bele-
gen. Die meisten brauchten es. (...) Allmählich würden sie vielleicht die Namen,
ohne es selbst zu merken, als Gleichnis nehmen.“ (K., 153) Kassandra lernt hier
eine neue Weise religiösen Sehens: Wo die Götterbilder an die Stelle des Wirk-
lichen, des menschlichen Selbst getreten sind, bewirken sie „Selbstfremdheit“
und „Hass“. Doch wo sie als Gleichnis begriffen werden, können sie den Men-
schen einen Weg öffnen zu sich selbst, mögen sie die Menschen lehren, mit der
eigenen Stimme zu sprechen. Jene, die zu dieser Erkenntnis gelangt sind, bilden
wiederum eine eigene Gemeinschaft innerhalb der Gemeinschaft am Skaman-
der; sie teilen ein gnostisch-esoterisches Wissen, das ihnen ermöglicht, die Bil-
der und Namen von Göttern als vorläufige Stufen der Erkenntnis wahrzunehmen.
„Flehst du zum Apoll aus Holz? – Lange schon nicht mehr. Aber wofür
stehn die Bilder? – Das fragt sich. Für das, was wir in uns nicht zu erkennen
wagen, so scheint es mir.“ (K., 153) In der Gemeinschaft der Höhlen am Ska-
mander, im „Zeitenloch“ dieser konkreten Utopie eröffnet sich für Kassandra
der Weg zu einer neuen religiösen Erfahrung, die wegführt von den Idolen der
Selbstentfremdung – mögen sie nun Apoll oder Kybele heißen – in ein gegen-

standsloses Licht, das des Lichtgottes nicht mehr bedarf. An diesem Ort träumt sie den Traum von „Rot und Schwarz“ (K., 154) Doch die Gemeinschaft am Skamander geht zugrunde. Am Ende steht das Verstummen Kassandras, während sie vor dem Löwentor auf den Tod wartet. Die Stimme schweigt. „Ich will nicht mehr sprechen.“ (K., 16) Spaltung und Bruch, die ihr Sprache verliehen, hat sie im Angesicht des Todes überwunden. Und die Künftigen? „Wer wird, und wann, die Sprache wiederfinden. Einer, dem ein Schmerz den Schädel spaltet, wird es sein.“ (K., 16) Auch Medea hat ihren Glauben an die Götter verloren, der für sie mit dem Glauben an ein Leben nach dem Tod verbunden war. Doch ihre Auseinandersetzung mit verdinglichter, ritualisierter Religion findet nicht – wie bei Cassandra – als Streit verschiedener religiöser Identitäten *eines* Subjekts statt, sondern als Kampf zwischen Typen: zwischen Medea, der zweifelnden Frau, die offen auch für andere religiöse Vorstellungen geworden ist, und Jason, der dogmatisch auf seinem überlieferten Glauben beharrt. (M., 63/64)

Lichtgott und Licht

Apollons wichtigste Beiworte sind „Phoibos“ und „hagnós“. Sie verbinden ihn mit den Vorstellungen von Sonne, Licht und Reinheit, die sich wiederum miteinander assoziieren lassen. Aus den Beiworten wird deutlich, dass der Apollokult mit dem Sonnenlicht als sinnlich Bezeichnendem für Transzendenz und Reinheit in Beziehung steht. Mit dieser Vorstellung identifiziert sich Cassandra zunächst. Sie möchte an der Seite des Lichts sein, im Schein der aufgehenden Sonne. Als Priesterin dient sie dem „Heoos“ Apollon, der morgendlichen Gottheit. Doch ihre Identifikation mit der *einen* Seite kann nicht ohne Bruch bleiben; sie ruft die *andere* hervor, die Kehrseite des Lichtbildes: Nacht und Tod. Denn das religiöse Sprechen Kassandras vollzieht sich als Unterbrechung der Symbolsprache des Apollokultes durch die sinnliche Sprache ihrer Träume: In drei zentralen Träumen formuliert die Stimme Kassandras im Text ihre religiösen Identitäten:

Der Traum von Apollon und Selene bezeichnet Kassandras Spaltung zwischen Tag- und Nachtsprache, zwischen männlichem und weiblichem Sprechen: „Ich wußte, es war Nacht, doch Mond und Sonne standen gleichzeitig am Himmel und stritten um die Vorherrschaft. Ich war, von wem, das wurde nicht gesagt, zur Schiedsrichterin bestellt: Welches von den beiden Himmelsgestirnen heller strahlen könne.“ (K., 110) Cassandra fühlt im Traum, dass etwas an diesem Wettstreit verkehrt sei, doch sie kommt nicht dahinter. Schließlich entscheidet sie sich für das Offensichtliche: Natürlich strahlt die Sonne heller, „und

zugleich führ zu meinem Schrecken Selene, die liebe Mondfrau, klagend zum Horizont hinab.“ (K., 111) Neben dem dargestellten Kampf zwischen weiblichem und männlichem Identitätssymbol, wird auch der Kontext auf der Handlungsebene der Erzählung von Kampf geprägt, vom Krieg: Aineas, Kassandras Geliebter, ist gerade lebend aus dem Kampf zurückgekehrt: „Es war mein schönster Tag.“ (K., 109) Doch Aineas schilt die Priesterinnen wegen der Dankopfer: „Dankt ihr den Göttern, daß sie unser Land verwüsten ließen!“ (K., 110) Cassandra spricht mit ihrer Freundin Marpessa über den Traum. Diese schlägt ihr vor, statt das Wettkampfgeschehen zu interpretieren, den anonym gebliebenen Fragensteller im Traum kritisch zu hinterfragen: Wurden ihr im Traum nicht völlig verkehrte Alternativen vorgelegt – denn: Hat der Mond überhaupt die Aufgabe, heller zu strahlen als die Sonne? Sind Sonne und Mond dazu da, gegeneinander zu kämpfen? Im Gespräch mit Marpessa gelangt Cassandra zu der Erkenntnis, dass sie sich selber andere Fragen stellen kann, etwa die nach einer anderen Lebensform als der des Kampfes.

Der Traum vom Wolfsgott Apollon verlegt die Erfahrung der Nachtseite von Kassandras religiöser Identität in die Erfahrung des Lichtgottes selber. Phoibos verwandelt sich, als er Cassandra im Traum entgegentritt, in den Wolfsgott, „der von Mäusen umgeben war und der mir wütend in den Mund spuckte, als er mich nicht überwältigen konnte.“ (K., 25) Denn er hatte vergeblich versucht, sich ihr „als Mann zu nähern“. Eine Episode geht dem Traum voraus: Cassandra vor dem Löwentor. Der Wagenlenker fordert sie auf, doch endlich Klytemnästra und Agamemnon in die Burg zu folgen. Er provoziert damit die unverhüllte Voraussage ihres Todes: „Ich werde heute noch erschlagen werden.“ (K., 24) Niemand von den Umstehenden glaubt ihr. Die Episode enthüllt das von Apoll im Traum verhängte Schicksal Kassandras. Wiederum deutet Marpessa ihr den Traum: „Wenn Apollon dir in den Mund spuckt, sagte sie mir feierlich, bedeutet das: Du hast die Gabe, die Zukunft vorauszusagen. Doch niemand wird dir glauben.“ (K., 35) In dieser Traumerzählung greift Christa Wolf zwei wichtige Motive auf: zum einen das Bild vom Wolfsgott Apollon. Diesem Motiv war sie, wie sie in den „Voraussetzungen einer Erzählung“ – nicht ohne Ironie – schildert, bei der Lektüre des Briefwechsels zwischen Thomas Mann und Karl Kerényi begegnet: „... der ungarische Mythenforscher und Religionswissenschaftler, der dem ‘Hochverehrten’ als erste Gabe die Idee vom ‘wölfischen’, vom ‘dunklen’ Apollon dedizierte“. (19) Karl Kerényi ortet diese dunkle Seite des Apollokultes in Lykien, also in Kleinasien, von wo sie durchaus auch nach Troia gelangen hätte können. Christa Wolf bedient sich dieser „Gabe“, um den zentralen Bruch in Kassandras religiöser Identität als Apollopriesterin zu versinnlichen: Der Wolfsgott verleiht ihr die Seherinnengabe und stößt sie damit in die Nachtseite menschlicher Existenz. Das zweite Motiv, das

„In-den-Mund-spucken“, ist einerseits sexuell konnotiert, andererseits verweist es auf die Motivtradition prophetischer Berufungsgeschichten: Ein Seraph vor dem Thron Jahwes berührt Jesaias Mund mit einer glühenden Kohle (Jes. 6,6f.). Jahwe streckt seine Hand aus und berührt Jeremias Mund: „Hiermit habe ich meine Worte in deinen Mund gelegt.“ (Jer. 1,9) Dem Ezechiel gibt Jahwe eine Buchrolle zu essen: „Und ich aß sie, und sie war in meinem Munde wie süßer Honig.“ (Ez. 2,8-3,4) Alle drei Bilder versinnlichen einen ähnlichen Vorgang: Gott legt dem Propheten sein Wort in den Mund, und dieser spricht von nun an ausschließlich mit dem Wort Gottes. Kassandras Traum könnte dasselbe nahelegen. Doch ist die „fremde Stimme“, die aus ihr spricht, Apollons Stimme? Die Frage bleibt im Text der Erzählung unbeantwortet. Ein fundamentaler Unterschied zu den biblischen Motiven ist jedoch evident: Cassandra gerät in radikalen Widerspruch zum Gott und zu seiner Sendung. „Da habe ich den Gott Apoll verflucht.“ (K., 168)

Der Traum von Rot und Schwarz ist der einzige, den Cassandra während der Zeit träumt, die sie in der Gemeinschaft am Skamander verbringt. „Farben sah ich, Rot und Schwarz, Leben und Tod. Sie durchdrangen einander, kämpften nicht miteinander, wie ich es, sogar im Traum, erwartet hätte. Andauernd ihre Gestalt verändernd, ergaben sie andauernd neue Muster, die unglaublich schön sein konnten.“ (K., 154) Wieder – wie im ersten beschriebenen Traum – tauchen die fundamentalen Gegensätze in Kassandras Leben auf, diesmal im Bild zweier Farben. Keine mythologischen Vor-Bilder geben ihnen Gestalt. Kein Kampf um Vorherrschaft findet mehr statt. Der Kontext dieses Traumes ist das „Zeitenloch“, die Utopie der Gemeinschaft. In ihr wird die Einheit der Gegensätze vorstellbar: Leben und Tod, Rot und Schwarz können neue, „unglaublich schöne“ Muster gestalten. Dieser Traum erhält keine Deutung. Er ist Ausdruck einer neuen religiösen Identität Kassandras, die keiner Vergegenständlichung in Idolen mehr bedarf. In der vorangehenden Textstelle sprechen Cassandra und Arisbe über Götterbilder und -namen. „Du meinst, die Steine stehn für etwas anderes. – Natürlich.“ (K., 153) Der Traum von Rot und Schwarz wiederholt die innere Szene des Traumes von Apollon und Selene auf der Ebene eines anderen, nicht vergegenständlichten Sprechens. Noch ist Kassandras andere religiöse Identität gegenwärtig; sie drückt sich aus in ihrem Erstaunen, dass der Traum ihr kein Bild des Kampfes vor Augen führt, in dem das patriarchale Denkmuster des „Entweder-Oder“ realisiert wäre.

Kurz vor dem Ende will Cassandra dieses Licht noch einmal sehen – nicht das Licht des Sonnengottes, nicht das Licht der aufgehenden Sonne am Morgen, nein, ein anderes, neues. „Das Licht der Stunde, eh die Sonne untergeht.“ (K., 165) Dieses Licht wird zum sinnlichen Zeichen einer anderen religiösen Identität: nicht jener der Apollopriesterin oder der Seherin. Es ist Cassandra, die Lie-

bende und Geliebte, die weiß, daß ihre Liebe ein Ende hat. Der Krieg und seine Epoche, die Helden braucht, wird ihrer Liebe zu Aineas ein Ende setzen, denn „einen Helden kann ich nicht lieben.“ (K., 170) Umso bewusster erlebt sie diese Liebe „in der Stunde vor der Dunkelheit“. (K., 165) Zweifach unterscheidet sich das Licht von Aineas und Cassandra vom Licht des Phoibos Apollon: Statt der Morgenröte gehört es dem Sonnenuntergang zu. Statt dem Begehren des Gottes, das Cassandra Berufung und Fluch brachte, bezeichnet es das Begehren und die Liebe zweier Menschen. Statt der „Gleichgültigkeit des Außerirdischen“ tritt in der Wärme dieses Lichts eine „liebevoller Genauigkeit“; sie lässt „jeden Gegenstand aus sich heraus leuchten (...) und die Farbe, die ihm eigen ist“ hervortreten. (K., 165) Seine religiöse Qualität erhält diese Erfahrung Kassandras nicht nur als Gegenbild zu Phoibos Apollon, sondern noch deutlicher durch die Versinnlichung des Subjektwerdens, zu der es im Dialog der Liebenden wird: ein Licht, das jede und jeden aus sich heraus leuchten lässt. Hier wird die mögliche neue Qualität religiöser Erfahrung im Kontext der Liebe eben nicht auf den Begriff, sondern auf den Moment sinnlichen Bezeichnens konzentriert. Doch wie die Liebe zu Aineas zu Ende ging und doch kraftvoll präsent war, so konnte der erloschene Glaube an die Götter die grausame Gegenwart Apollons nicht aufheben. Noch am Ende der Erzählung verflucht Cassandra den Gott. Der Text bleibt ein offener Konflikt der Identitäten, keine Entwicklung der „Heldin“ ist abzulesen, kein versöhnendes Ende eines religiös gereiften Menschen am Schluss. Denn, was Cassandra begehrte: Mit eigener Stimme zu sprechen, ist angesichts des Todes sinnlos geworden für sie, lächerlich. Das Licht am Ende – ein Vexierbild, das zwei Situationen zusammenfließen lässt: das letzte Zusammensein mit Aineas vor der Trennung und das erlöschende Licht am Himmel Mykenes, das ihren Tod bedeutet. Mit dem Einbruch der Dunkelheit geht jener Augenblick erinnernden Innehaltens zu Ende, den die Stimme Kassandras mit ihrer Erzählung ausgefüllt hat. „Das Licht erlosch. Erlischt. Sie kommen.“ (K., 170)

„GEHEILIGT WERDE KEIN NAME“
RELIGIONSVERLUST UND GOTTESVERNICHTUNG IM WERK
THOMAS BERNHARDS

Cornelius Hell (Wien)

„Vater unser, der du bist in der Hölle, geheiligt werde kein Name“¹ – so beginnt das Anti-„Vater unser“ des Malers Strauch in Thomas Bernhards erstem Roman „Frost“. Mit dem Erscheinen dieses Romans ist Bernhard 1963 als Prosaautor bekannt geworden, und die meisten Leser und Leserinnen seiner frühen Gedichte haben diese erst nach der Prosalektüre kennen gelernt; vielen Germanisten ist es wohl nicht anders ergangen. Wer von der Prosa und den Theaterstücken her diese Gedichte liest, ist zweifellos erstaunt über ihre religiöse Dimension und über die zahlreichen an Gott gerichteten Gedichte, vor allem im Band „In hora mortis“, und über die „Neun Psalmen“, die wohl bekanntesten Gedichte des Bernhard'schen Debütbandes „Auf der Erde und in der Hölle“ (1957). Zwischen den früheren Gedichtbänden und der späteren Prosa scheint ein Bruch zu liegen, der sich gerade im Verhältnis zur Religion zeigt, aber immer wieder die Frage nach der Kontinuität oder Diskontinuität des Bernhard'schen Werkes überhaupt stellt.

Bernhards Übergang von der Lyrik zur Prosa und der abrupte Abbruch religiöser Bezüge

Das Ungewöhnliche bei Bernhard ist nicht, dass sich die religiöse Position des Frühwerks verändert hat oder zurückgenommen wurde – für einen solchen Prozess ließen sich zumal im 20. Jahrhundert seit Rilke viele Beispiele finden – das Erstaunliche ist, dass die Ablöse von der religiösen Herkunft im Werk nicht direkt greifbar, sondern plötzlich und endgültig vollzogen scheint und an keiner Stelle reflektiert wird. Spätere Invektiven gelten ja durchwegs der katholischen Kirche – dem katholisch-nationalsozialistischen Österreich; eine religiöse Deutung der Welt und des Menschen wird in der Prosa und den Stücken nicht zurückgewiesen, sie kommt einfach nicht mehr vor. Mit dem Roman „Frost“ (1963) kommt unvermittelt und selbstverständlich eine Welt- und Menschenper-

¹ Thomas Bernhard: Frost. Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag 1972 (= suhrkamp taschenbuch 47), S. 208. Vgl. dazu Wendelin Schmidt-Dengler: Bruchlinien. Vorlesungen zur österreichischen Literatur 1945-1990, Salzburg und Wien, Residenz Verlag 1995, S. 172-188, wo diese Stelle im Kontext von Bernhards Natur-Verständnis interpretiert wird.

spektive zum Ausdruck, deren Negativität nicht mehr auf den Gedanken Gottes hin – geschweige denn seine Anrede – durchlässig ist.

Am einfachsten kann man diese Veränderung deuten, wenn man den „eigentlichen“ Bernhard erst mit „Frost“ beginnen lässt und die Gedichte als epigonal ansieht, wie dies etwa Bernhard Sorg getan hat: „epigonal, weil ihr Ausdruck, und damit notwendigerweise ihre Substanz, aus dem überkommenen Formenschatz schöpft; das Vorbild Trakl ist unübersehbar.“² Mit Trakl-Epigoalität ist sehr rasch auch die religiöse Metaphorik und das Auftreten der Gattung „Psalm“ bei Bernhard erklärt, wenngleich man gerade dabei zu oberflächlich vergleicht, denn das Innovative an Trakls Psalm-Gedichten war ja die Auflösung der von der biblischen Gattung her vorgegebenen dialogischen Grundstruktur. Und gerade hierin folgt Bernhard dem Vorbild Trakl nicht, sondern geht wieder auf die biblisch vorgeprägte Dialogstruktur zurück.

Bei der Frage und Kontinuität und Diskontinuität des Bernhard'schen Werkes geht es um poetologische wie um thematische Fragen, die miteinander verschränkt sind. „Welche Rolle bei dieser Um- und Neuorientierung, dieser Korrektur spielt der Umstand, dass die Grundbewegung seiner frühen Lyrik stark christlich-religiös geprägt war?“³ Diese Frage stellte Josef Donnenberg 1983 in einem Aufsatz über Bernhards Lyrik. Schon Donnenberg hat in seine Analyse weitere frühe Bernhard-Texte miteinbezogen, vor allem die Erzählung „Der Schweinehüter“ von 1953 und die erst lange nach ihrer Fertigstellung publizierten „Ereignisse“.

Mittlerweile wissen wir über die künstlerische und weltanschauliche Entwicklung des jungen Bernhard erheblich mehr: Wir kennen die frühen journalistischen Arbeiten, seit Rudolf Habringer⁴ die Pseudonyme entschlüsselt hat, unter denen sie erschienen sind, seit 1989 liegt mit „In der Höhe. Rettungsversuch, Unsinn“ ein wichtiges Zwischenglied zwischen Lyrik und Prosa vor, und vor allem haben wir mit den 1991 von Volker Bohn herausgegebenen „Gesammelten Gedichten“⁵ (im Folgenden als GG zitiert) einen Überblick über alle zu

² Bernhard Sorg: Thomas Bernhard, München, Verlag C.H. Beck / Verlag edition text+kritik 1977 (=Autorenbücher 7), S. 34.

³ Josef Donnenberg: Wart Thomas Bernhards Lyrik seine Sackgasse? In: In Sachen Thomas Bernhard. Hrsg. von Kurt Bartsch, Dietmar Goltschnigg und Gerhard Melzer, Königstein/Ts., Athenäum Verlag 1983, S. 9-35, hier S. 21.

⁴ Vgl. Rudolf Habringer: Thomas Bernhard als Journalist. Dokumentation eines Frühwerks. Hausarbeit zur Erlangung des akademischen Grades eines Magisters der Philosophie, Universität Salzburg 1984.

⁵ Thomas Bernhard: Gesammelte Gedichte. Hrsg. von Volker Bohn, Frankfurt am Main, Suhrkamp 1993 (= suhrkamp taschenbuch 2262).

Bernhards Lebzeiten veröffentlichten Gedichte. Mit Adrien Fincks Aufsatz⁶ liegt erstmals eine (mit kurzen Zitaten durchsetzte) Beschreibung des 1961 vom Salzburger Otto Müller-Verlag abgelehnten Lyrik-Typoskripts „Frost“ vor.

Finck beleuchtet die Trakl-Bezüge Bernhards erstmals differenziert und stellt fest: „Bernhards Anfänge liegen eigentlich hinter Trakl zurück in der traditionellen Erlebnis- und Einfühlungslyrik; Trakl klingt nur insofern an, als er damit noch vereinbar scheint.“⁷ Anhand von Texten des unveröffentlichten Gedichtbandes „Frost“ stellt Finck dann aber fest, dass die analysierten Ähnlichkeiten mit Trakl „weniger auf epigonale Abhängigkeit als auf Verwandtschaft der inneren und äußeren Situation“⁸ hindeuten. Insgesamt kommt Finck zum Schluss, dass Bernhard kein epigonaler, sondern ein kreativer Trakl-Nachfolger ist.

Sehr differenziert hat Alfred Doppler die Identität von inhaltlichen Motiven, Klangfiguren und Struktureigentümlichkeiten zwischen Trakl und Bernhard in seinem Aufsatz „Die Verwandlung des Gartens“⁹ beschrieben, vor allem anhand des Gedichtes „Die Trauben hängen saftig in die schwarzen / vergessenen Gärten“ des Bandes „Unter dem Eisen des Mondes“ (G 195). Doppler sieht die Strukturgleichheit nicht als Imitation, und er macht – gegen den oft behaupteten Bruch – wesentliche Verbindungslinien zwischen Bernhards Lyrik und Prosa deutlich.

„Auf der Erde und in der Hölle“ –

Thomas Bernhards Debütband und die Eingriffe in sein Typoskript

Die üppig sprießende Thomas Bernhard-Forschung hat sich bislang noch nicht die Mühe gemacht, die von Bernhard publizierten Gedichtbände mit den ursprünglich im Verlag eingereichten Manuskripten zu vergleichen. Gerade dieser Vergleich könnte aber ein entscheidender Anstoß für eine Neuinterpretation der Bernhard'schen Lyrik sein, gerade was ihre religiösen Bezüge und ihr Verhältnis zum späteren Prosawerk betrifft.

⁶ Adrien Finck: Im Zeichen Trakls: Die frühe Lyrik Thomas Bernhards. In: Antworten auf Georg Trakl, hrsg. von Adrien Finck und Hans Weichselbaum, Salzburg, Otto Müller Verlag 1992 (=Trakl-Studien Band XVII), S. 130-146.

⁷ Ebd. S. 134.

⁸ Ebd. S. 139.

⁹ Alfred Doppler: Die Verwandlung des Gartens. Das Weiterwirken eines Motivs. In: Antworten auf Georg Trakl, hrsg. von Adrien Finck und Hans Weichselbaum, Salzburg, Otto Müller Verlag 1992 (=Trakl-Studien Band XVII), S. 120-129.

Vor allem der Gedichtband „Auf der Erde und in der Hölle“ hat vom eingereichten Manuskript bis zur Publikation nicht unwesentliche Änderungen erfahren. Es wurden 28-37 Gedichte ausgeschieden (bei neun Gedichten lässt sich nicht mehr mit Sicherheit entscheiden, ob sie ursprünglich in den Band aufgenommen werden sollten); dabei ist man insofern etwas merkwürdig vorgegangen, als man auch das Gedicht „Die ausgebrannten Städte“ ausgeschieden hat, das titelgebend für die zweite Abteilung war. Von den gedruckten Gedichten weisen manche im Vergleich zum Manuskript erhebliche Bearbeitungen und Veränderungen auf.

Der Titel des Bandes lautete im Typoskript ursprünglich „Alle sehen die Sonne nur halb“, ist dann in den Druckfahnen korrigiert auf „Lebende und Tote“, und erst das fertige Buch heißt dann „Auf der Erde und in der Hölle“. Damit einher geht die Voranstellung des Gedichtes „Der Tag der Gesichter“, das ursprünglich an anderer Stelle stand (zwischen „Erschütterung“ und „Vorhölle“ in der Abteilung „Die Nacht, die durch mein Herz stößt“); die exponierte Position und die Rolle als titelgebendes Gedicht gibt ihm besonderes Gewicht und wirkt interpretationslenkend für den ganzen Band.

Die Kürzungen betreffen vor allem den Anfang des Buches. Der Band hatte (noch in den Druckfahnen) ein erstes Kapitel, „Verwünschenes Land“ überschrieben, von dessen 15 Gedichten nur zwei übrig geblieben und in die zweite Abteilung integriert sind. Eröffnet wurde die Sammlung durch das Gedicht „Das Jahr ist wie das Jahr vor tausend Jahren“, das ohne die vier Schlusszeilen 1956 in „Wort in der Zeit“ erschien und dann – stark verkürzt – den Band „Unter dem Eisen des Mondes“ eröffnete. In den 13 ausgeschiedenen Gedichten der Abteilung „Verwünschenes Land“ ist die ländlich-bäuerliche Umgebung schwärzer und apokalyptischer gezeichnet als im Abschnitt „Hinter den Bäumen ist eine andere Welt“, vor allem aber ist durch die Weglassung ein bänkelsängerisch-frivoler Ton unterdrückt, der im verbliebenen Band nur mehr rudimentär vorhanden ist. Hans Höller hat ihn erkannt und spricht vom „Henndorfer Villon“, der „als blasphemischer Störer der Dorfordnung“ die Nachfolge seines Großvaters antrete¹⁰. Besonders deutlich ist er in dem ausgeschiedenen „Burschenlied“, dessen Eingangsbemerkung „Zur Klampfe zu singen, vor Wut, wenn man kein Geld und kein Weib hat“ vorsorglich dick durchgestrichen wurde – ein Indiz für die „Richtung“ der Korrektur. Das Burschenlied beginnt mit den Strophen:

¹⁰ Hans Höller: Thomas Bernhard, Reinbek bei Hamburg, Rowohlt Verlag 1993 (= rowohlts monographien 505), S. 47.

Heute abend, morgen früh
 wolln wir Brot und schwarzen Schinken,
 und dazu den Rotwein trinken,
 heute abend, morgen früh.

Heute abend, morgen früh
 wolln wir unsern Metzger loben
 und die Sau im schwarzen Koben,
 heute abend, morgen früh.

Und es schließt mit folgenden Strophen:

Heute abend, morgen früh
 wolln wir unser Weib vergessen
 und die wir noch nie besessen...
 heute abend, morgen früh.

Heute abend, morgen früh
 wolln wir uns in schwarzen Rücken
 hinter Jesus Christ verstecken,
 heute abend, morgen früh.

In ähnlich frivolem Ton enden die „Gedanken in einem Hochzeitszug“ mit der Frage „Warum schenkt mir die Welt kein Schwein, / nur eine Orgelfuge?“

Im ebenfalls ausgeschiedenen Gedicht „Ein Bauerngut im Flachgau“ lautet eine Strophe:

Ein Bauerngut im Flachgau möcht ich haben
 und Branntwein und Speck für den Schlund,
 die pfingstlichen Gottesgaben,
 dann hielt ich schon meinen Mund.

Zu den ausgeschiedenen Gedichten gehören auch einige, die später verstreut publiziert wurden und daher in den „Gesammelten Gedichten“ enthalten sind, etwa: „Die Dörfler“ (GG 295), „Schädelmost“ (GG 308-310 – ursprünglich „Dörflerlied vom Schädelmost“ mit einigen Abweichungen), „Dich kennt keiner“ GG 307“ (ursprünglich „Es kennt dich keiner“ mit geringen Abweichungen).

Ausgeschieden wurde auch „Allerheiligentag“, dessen erste Strophe mit der Aufforderung endet:

Zum Fasten ist heut, mein Vetter, mein Bruder, nicht Zeit;
unter der Erd schneit's ins Hirn dir die weisse Dreifaltigkeit.

Dieses Gedicht ist ein makabres Fest toter Dörfler. Die letzte Strophe verbindet das Gelage mit einer provokanten Reminiszenz des vor allem auf Hölderlin und Trakl zurückgehenden Brot- und Wein-Motivs:

Lang ist das her, dass ich glücklich war beim Wein und beim Brot.
Im Kalterer-Viertel schaut dich die Welt an wie tot;
und keiner sitzt da, den du Schuster nennst oder Bäcker, Kumpan –
die Sterne von gestern fangen im schwarzen Bildstock des Mondkrugs
zu tanzen an.

In den Abschnitt „Hinter den Bäumen ist eine andere Welt“ wurden sieben Gedichte nicht aufgenommen, das einleitende „Vorspiel“ findet sich im Typoskript an vorletzter Stelle unter dem Titel „Krähen“. Der Streichung zum Opfer fiel unter anderem das Gedicht „Wein, alter Bruder“, wo es beispielsweise in der dritten Strophe heißt:

Wein alter Bruder
...
laß verkommen
meinen Leib,
meine Seel dazu –
und schenk mir
ein Weib.

Die Abteilung „Die Nacht, die durch mein Herz stößt“ blieb unverändert (bis auf die Voranstellung von „Der Tag der Gesichter“). Bei den „Neun Psalmen“, im Hinblick auf die religiöse Thematik besonders interessant, wurde am Schluss des 3. und 5. Textes das Wort „Amen“ gestrichen, aber auch eine sehr relevante Zeile im 4. Text. Im Typoskript endete nämlich Zeile 6 mit einem Punkt:

Ich werde an den Rand gehn,
an den Rand der Erde
und die Ewigkeit schmecken.
Ich werde die Hände anfüllen mit Erde
und meine Wörter sprechen,
die Wörter, die zu Stein werden auf meiner Zunge.

Und darauf folgte dann die Zeile:

Allein werde ich Gott vernichten,

um dann so fortzusetzen wie die gedruckte Fassung:

um Gott wieder aufzubauen

In der Abteilung „Tod und Thymian“ gibt es keine relevanten Änderungen, aus dem Abschnitt „Rückkehr in eine Liebe“ wurden fünf Gedichte ausgeschieden. Neun Gedichte sind nicht mehr einordenbar. Interessant in unserem thematischen Zusammenhang ist „Was hab ich gelernt?“, dessen abschließende zweite Strophe lautet:

Was hab ich gelernt?
Keine Religion.
Mich nimmt keiner
in seinen Koben.
Ich kann nur den Tag
und ich kann nur die Nacht
und mein Fleisch dazwischen loben.

Die Eingriffe in das Typoskript und ihre Tendenz

Die Änderungen gehen wohl auf das Lektorat des Otto Müller Verlages zurück, Thomas Bernhard war aber offensichtlich damit einverstanden. Es lässt sich nicht mehr rekonstruieren, ob er an den Veränderungen aktiv mitgewirkt oder sie nur geschehen hat lassen.

Dass Bernhard mit der publizierten Fassung einverstanden war, geht auch aus folgender Tatsache hervor: Bernhard hat sich in seinen letzten Lebensjahren offensichtlich wieder mit seinen frühen Gedichten beschäftigt und daran gedacht, die Gedichtbände in einer grundlegend überarbeiteten Neufassung zu publizieren. Seine Überarbeitung, die sich im Thomas Bernhard-Archiv in Gmunden befindet, ist von einer radikalen Reduktion gekennzeichnet: Manche Gedichte wurden ganz gestrichen, von manch andern sind nur wenige Zeilen übrig geblieben. Mit genauem Blick auf die Schwächen seiner Anfänge hat er vor allem epigonale Genetivmetaphern und missglückte Bilder getilgt. Er ist jedoch bei seiner Überarbeitung immer von der Druckfassung aus und in keinem einzigen Fall hinter sie zurück gegangen.

Neben unbedeutenden und selbstverständlichen Korrekturen weisen die Eingriffe eine deutliche Tendenz auf: der spielerisch-frivole Ton wird stark reduziert, gerade dort, wo er mit Religiösem in Verbindung war; die religiösen Bezüge wirken dadurch insgesamt konventioneller. Der intensive Bezug auf Gott und Religion blieb erhalten, die ebenfalls dichten (und sprachlich vielleicht kreativeren) Absagen wurden weitgehend getilgt.

Der entscheidend sinnverändernde Eingriff im vierten der neun Psalmen entlarvt die Tendenz der Korrekturen des Typoskripts am deutlichsten: Programatische Gottesvernichtung war offensichtlich nicht tragbar. So wurde die Antithese zwischen negativem und positivem Gottesbezug zerbrochen und die Eindeutigkeit einer traditionellen religiösen Bildwelt hergestellt, die der Gesamtanlage des von Bernhard eingereichten Bandes nicht entspricht.

Konsequenzen für die Interpretation der Lyrik Bernhards und ihrer religiösen Bezüge

Der Einblick in die ursprünglich von Thomas Bernhard geplante Form des Gedichtbandes „Auf der Erde und in der Hölle“ zeigt noch deutlicher, dass eine vordergründig autobiographische Lektüre dieser Gedichte zu kurz greift. Alexander Hildebrand hat sie in einer sehr frühen und rezeptionslenkenden Arbeit als „abgerungene Psychogramme, häufig mit religiöser Inbrunst vorgebracht“¹¹, bezeichnet und nannte sie „eine in hohem Grad persönlich gefärbte Erlebnis- und Bekenntnislyrik“¹². Auch Thomas Bernhard selbst hat dieses autobiographische Missverständnis bestärkt, wenn er 1981 in seiner „Notiz“ zur späten Veröffentlichung des frühen lyrischen Werkes „Ave Vergil“ schreibt: „... der Grund, es jetzt zu veröffentlichen, ist die in diesem Gedicht wie in keinem zweiten konzentriert wiedergegebene Fassung, in welcher ich mich gegen Ende der fünfziger – Anfang der sechziger Jahre befunden habe.“ (GG 277)

Tatsächlich ist die autobiographische Hintergrundfolie¹³ – Vater-Suche, Trauer um die Mutter oder die Altersbestimmung „mit sechsundzwanzig Jahren“, die das Ich der Gedichte mit ihrem Autor identifiziert, an vielen Stellen deutlich greifbar, davor jedoch werden verschiedene „Ich-Inszenierungen“ durchgespielt. Das Ich dieser Gedichte steht in derart unterschiedlichen Konstellationen und

¹¹ Alexander Hildebrand: *Wie schwer fällt mir ein Wort. Hinweis auf den Lyriker Thomas Bernhard*. In: *Text und Kritik*, Heft 43, Zweite, erweiterte Auflage 1982, S. 54-61, hier S. 54.

¹² Ebd. S. 57.

¹³ Die differenzierteste Arbeit über die Transformation der Biographie in Bernhards Werk ist Manfred Mittermayer: *Ich werde. Versuch einer Thomas-Bernhard-Lektüre*, Hans-Dieter Heinz, Akademischer Verlag Stuttgart 1988 (= *Stuttgarter Arbeiten zur Germanistik* Nr. 15).

nimmt so verschiedene Sprechhaltungen ein, dass es nicht auf einen Nenner zu bringen ist. Es steht in sehr unterschiedlicher Nähe bzw. Distanz zum Verfasser der Gedichte; wo und inwieweit es autobiographisch oder programmatisch verstanden werden kann, muss am jeweiligen Einzeltext festgemacht werden.

Der religiöse Bezug dieser Texte steht nicht isoliert für sich, sondern ist meines Erachtens als Teil jenes Herkunfts-Komplexes zu sehen, der das Ich zur sozialen Gemeinschaft, zu Land und Landschaft (besonders wichtig sind hier auch die auf „Erde“ bezogenen Bilder) und eben auch zur traditionellen Religiosität in Beziehung setzt. Die Zugehörigkeit des Ich zu dieser Herkunft (oder zumindest die Sehnsucht danach) wird ebenso ausgedrückt wie seine Ausstoßung und seine programmatische Ab- und Entgegensetzung, die später Bernhards Prosa konstitutiv prägt.

Diese drei Verhältnisweisen kommen gerade im Bezug zur religiösen Bildwelt und zu religiösen Sprachmustern deutlich zum Ausdruck. Ein traditionelles Vokabular kann auf den ersten Blick allzu leicht die rebellische Entgegensetzung verdecken, die Hans Höller sehr treffend am vierten der „Neun Psalmen“ (GG 75) festgemacht hat: „Das Ich schafft sich in einer blasphemischen zweiten Schöpfung im Gedicht einen Vater-Gott, der, zu Stein geworden, Bestand hat und eine neue Familie begründet. Als *Vater* der Kinder und im *Namen der Kinder* wird er beschworen.“¹⁴ Und generell stellt Höller zu diesem Psalmen-Zyklus fest: „Ähnlich wie der Vatergott werden aber auch *die Erde* und *das Land* zu poetischen Gegen-Schöpfungen des gepeinigten Ich, das alles, *was Verachtung, Bitternis und Trauer war auf dieser Erde* zurücklassen will und in der Sprache eine andere Erde schafft, eine *Erde*, die seinen Vätern *noch nicht geläufig war, ein Land, / das noch niemand gesehen hat; ein Land, das meinen Namen trägt, / ein Morgen ohne Zerstörung...*“ Ein zorniges Ich („Ich will zornig sein“, lautet die erste Zeile des ganzen Zyklus) ist Träger dieser utopischen Rebellion in religiösem Sprachkleid – ein Moment, das man angesichts des Erstaunens, dass der frühe Bernhard „Psalmen“ geschrieben hat, oft nicht erkannte.

Es liegt wohl auch am Gattungsmuster „Psalm“¹⁵, dass man aus diesen Gedichten vorschnell und ungenau eine affirmative Religiosität herausgelesen hat. Möglicherweise war dieses Muster für Bernhard gerade zur Findung einer Form von besonderer Wichtigkeit – vor allem wegen seiner Musikalität, auf die Hildebrand sehr treffend hingewiesen hat: „auffallend der musikalische Duktus, der

¹⁴ Hans Höller: a.a.O. S. 63.

¹⁵ vgl. dazu Cornelius Hell / Wolfgang Wiesmüller: Die Psalmen – Rezeption biblischer Lyrik in Gedichten. In: Die Bibel in der deutschsprachigen Literatur des 20. Jahrhunderts. Hrsg. von Heinrich Schmidinger. Bd. 1: Formen und Motive. Mainz, Matthias-Grünewald-Verlag 1999, S. 158-204.

besonders auch das Gedicht „In hora mortis“ prägt, einen fugenähnlichen Zyklus¹⁶.

Jedenfalls sollte die für die Gattung „Psalm“ konstitutive Du-Anrede Gottes nicht dazu verleiten, auch das Du der anderen Gedichte unbesehen mit Gott zu identifizieren. Das Du dieser Gedichte changiert ebenso, wie das Ich in verschiedenen Konstellationen variiert. Auch sollten oft verwendete Gebetsformeln und Bilder, die christlicher Religiosität entstammen oder zumindest mit ihr kompatibel sind, jene Bilder nicht aus dem Blickfeld verschwinden lassen, die das ganz und gar nicht sind.

Ein oft zu beobachtender Sprachgestus, der über den christlichen Kontext hinausführt, ist die Sakralisierung der Natur, aber freilich auch seine Umkehrung: die Naturalisierung religiöser Bilder. Dass religiöse Bilder und Symbole aus dem Kirchenambiente in die freie Natur versetzt werden, mag sein Vorbild bei Trakl haben, der das Motiv „Brot und Wein“¹⁷ auf diese Weise weiterentwickelte. „Wie Trakl ist Bernhard ein *Homo religiosus* auf christlichem Trümmerfeld“¹⁸; diese Diagnose von Adrien Finck könnte Ausgangspunkt sein für eine genaue Sicht darauf, welche Gebilde Thomas Bernhard aus diesen Trümmern im jeweiligen Einzelfall formt.

Resümee: Religionsverlust?

Wenigstens so viel sollte in dieser kurzen Darstellung deutlich geworden sein: Thomas Bernhards Ausgangspunkt in seinem Verhältnis zur Religion ist alles andere als eindeutig. In seiner Lyrik sind sehr verschiedene Positionen literarisch „durchgespielt“. Thomas Bernhard hat auch in der Überarbeitung gegen Ende seines Lebens diesbezüglich keine Vereindeutigung vorgenommen. Der Übergang von der Lyrik zur Prosa ist kein eindeutiger Abbruch religiöser Bezüge, weil diese schon in der Lyrik äußerst heterogen und vielschichtig waren. Wie allen Herkünften gegenüber wird auch in Bezug zur Religion in der Prosa nur mehr die programmatische Ab- und Entgegensetzung inszeniert; aber die war auch in der Lyrik schon angelegt. Erkennbar ist das auch noch in der publizierten Fassung der drei Gedichtbände. Der Einblick in das von Thomas Bern-

¹⁶ Alexander Hildebrand: a.a.O. S. 56.

¹⁷ Vgl. dazu Cornelius Hell: Brot und Wein. In: Die Bibel in der deutschsprachigen Literatur des 20. Jahrhunderts. Hrsg. von Heinrich Schmidinger. Bd. 1: Formen und Motive. Mainz, Matthias-Grünewald-Verlag 1999, S. 510-526.

¹⁸ Adrien Finck: a.a.O. S. 135.

hard eingereichte Typoskript des Bandes „Auf der Erde und in der Hölle“ und in die vorgenommenen Korrekturen machen es aber noch wesentlich deutlicher.¹⁹

¹⁹ Der Autor dankt dem Otto Müller Verlag Salzburg für die Möglichkeit der Einsichtnahme in die Typoskripte der Gedichtbände „Auf der Erde und in der Hölle“ sowie „In hora mortis“ und Thomas Bernhards Nachlassverwalter Dr. Peter Fabjan, Gmunden, für den Hinweis auf die späteren Überarbeitungen Bernhards und die Möglichkeit, in sie Einsicht zu nehmen.

**GOTT-LOSE RELIGION?
RELIGIÖSE ERFAHRUNGEN IN DER
ÖSTERREICHISCHEN GEGENWARTSLITERATUR**

Brigitte Schwens-Harrant (Wien)

Im freien Fall

1992 veröffentlichte der österreichische Schriftsteller Norbert Gstrein mit seinem ersten Roman *Das Register*¹ einen Roman über die Lebensgeschichte zweier Brüder. Anlässlich der Hochzeit Magdas, der ehemaligen Freundin der beiden Brüder, treffen Vinzenz und Moritz einander im Haus ihrer Schwester wieder. Diese rollt gegen den Widerstand ihrer Brüder mit Fragen die Vergangenheit auf. Widerstrebend lassen sich die beiden auf die Erinnerungen ein. Aufstieg und „Talfahrt“ ihrer beiden Leben werden erzählt, in ständigem Perspektivenwechsel. Die zwei Personen, Moritz und Vinzenz, erscheinen dabei wie zwei Möglichkeiten einer Lebensentwicklung, beide aber stehen für das Scheitern im Umsetzen von Träumen und Visionen.

In den Erinnerungen der Brüder spielt der Vater eine bedeutende Rolle, ihm versuchen sie zu gefallen, und so werden sie zu Konkurrenten, ein Kampf um Vaters Applaus beginnt. Der Titel *Das Register* bezieht sich auf das Rechnungsbuch des Vaters, in dem dieser aufzeichnete, wie viel ihm jedes Kind kostete. Der Roman wird zum Rechnungsbuch der Leben der beiden Brüder, dem Resultat der Investitionen des Vaters.

Beide scheitern an den vom Vater fremdbestimmten Lebensentwürfen und an den Idealen, die sie – ausgehend von den Wünschen des Vaters – verwirklichen zu müssen glaubten. Zunächst scheint alles gut zu gehen; Vinzenz wird ein berühmter Schifahrer, Moritz ein erfolgreicher Mathematiker. Die Wende in ihrem Leben ist der Tod des Vaters.

Wir mussten von da an niemandem mehr etwas vormachen. Nicht dass wir uns einschränken ließen, aber was falsch war, war unter anderem auch falsch, weil Vaters Blick darauf lag – es schien sein Blick auf die Dinge zu sein, der unsere Wirklichkeit zerriss und in nicht zusammenpassenden, nicht zusammensetzbaren Stücken zurückließ. Dass uns unser Leben manchmal vorkam wie eines seiner Hirngespinnste, eine seiner Phantasien – als wären wir dem Wirrwarr seiner stets wechselnden Prophezeiungen unterworfen, dass etwas, etwas Großes aus uns werden würde, in einem Augenblick, und im nächsten nichts. Vielleicht hatten wir als Kinder zu wenig gegen ihn getrotzt

¹ Gstrein, N.: *Das Register*. Roman, Frankfurt a.M. 1992 (Frankfurt a.M. 1994, st 2298), im Folgenden R zitiert.

und mussten es jetzt nachholen – jetzt, wo er tot war –, mit dem Ergebnis, dass wir uns gehen ließen; anders gesagt: Endlich losgelassen, probierten wir den freien Fall – wenn wir nicht schon vorher im Fall, im freien Fall gewesen waren. In unserer Erbschaft, so oder so, sahen wir weniger ein Netz als vielmehr die Chance, alles zu beschleunigen, und wenn wir sagten, dass wir nur mehr tun würden, was wir wollten, hieß das zunächst, nichts (R, S. 254f).

Zwei Satzteile scheinen symptomatisch für das Thema und symptomatisch für die zeitgenössische Literatur: „Endlich losgelassen, probierten wir den freien Fall“ und „und wenn wir sagten, dass wir nur mehr tun würden, was wir wollten, hieß das zunächst, nichts“.

Freiheit wird hier ausschließlich negativ verstanden und genutzt: Frei von der strengen väterlichen Autorität wird das Leben nicht selbständig in die Hand genommen, im Gegenteil. Man tut diesem Roman wohl keine Gewalt an, wenn man ihn auch hinsichtlich der Erfahrung des Verlustes der religiösen Autorität liest. (Gstrein hat diesem Thema auch andere literarische Werke gewidmet.)

Insofern ist der Roman ein Spiegel seiner Zeit: Die alten Normen sind verlorengegangen und gelten nicht mehr, die moralische Strenge und allgemeine Gültigkeit, wie sie die Kirche als Institution, aber auch das Gottesbild – Gott, der allmächtige, allwissende – als von dieser Institution angegebene höchste Autorität, repräsentiert haben, haben ihre Bedeutung verloren. Endlich – so könnte man es sehen – sind die Menschen frei zu tun und zu lassen, was sie wollen – ohne Leistungszwang, ohne fremde Ideale, ohne Bevormundung.

Nun könnten die Literaten diese neugewonnene Freiheit als Paradies beschreiben, aber das Gegenteil ist meist der Fall. Trotz Freiheit (oder wegen ihr?) geht einiges schief, misslingen die Lebensentwürfe. Eine Unzahl literarischer Beispiele gibt es dafür.

Ein Beispiel wäre die Hauptperson Leo Singer in Robert Menasses Roman *Selige Zeiten, brüchige Welt* (1991).² Leo Singer lehnt sich zeitlebens nicht gegen seine Eltern auf, die sein Leben prägen, und kann nach ihrem Tod mit seinem Leben selbst nicht umgehen: Er entwickelt Fluchtstrategien, die bis ans Äußerste gehen.

Ein anderes Beispiel wäre der Ich-Erzähler des ersten Romans von Menasses Trilogie *Sinnliche Gewißheit* (1988).³ Roman Gilanian lässt sich passiv von Bar zu Bar durch die Gegenwart schleppen. Arbeitslos geworden, beschließt er einen rückwärtsgerichteten Roman zu schreiben und schreibt ihn nebenbei mit seinem Leben selbst. (Das Bewusstsein der Welt und des Individuums soll jene

² Menasse, R.: *Selige Zeiten, brüchige Welt*. Roman, Salzburg 1991 (Frankfurt a.M. 1994, st 2312).

³ Menasse, R.: *Sinnliche Gewißheit*. Roman, Reinbek bei Hamburg 1988 (= rororo 12248).

Stufe aus Hegels *Phänomenologie* erreicht haben, nach der der Roman benannt ist.) Symbolisch ist auch der Name der Bar, in der sich die Figuren dieses Romans treffen: die „Bar jeder Hoffnung“.

Wir treffen Roman Gilanian auch in Menasses drittem Roman dieser Trilogie, in *Schubumkehr* (1995),⁴ wieder. Der Roman spielt 1989 zur Zeit der Wende. Der Titel bezieht sich auf Niki Laudas Aussage im Zusammenhang mit einem Flugzeugabsturz seiner Fluglinie in Thailand und stellt für Menasse ein Charakteristikum dieser Zeit dar.

Er [Lauda, Anm. B. S.-H.] sagte: „Sie müssen sich vorstellen, Sie fahren mit Vollgas mit dem Auto, und plötzlich springt der Retourgang rein. Da muss es ja alles zerlegen.“ Mir war augenblicklich klar, dass das in Wahrheit der Begriff für die Epoche ist, in der wir leben. Auch für die Individuen, die so emphatisch beginnen und am Ende nicht einmal mehr verstehen, warum sie sich eigentlich rasieren sollen.⁵

Ein Absturz als Bild für die Gegenwart: Auch hier taucht also der freie Fall auf.

Die beiden Brüder Vinzenz und Moritz, um noch einmal auf den Roman *Das Register* zurückzukommen, fliehen vor jeder Form von Verantwortung – das ist ihr Umgang mit Freiheit. Sie sind unfähig, sich zu entscheiden. Diese Unfähigkeit wird von Norbert Gstrein mit seiner „Und/Oder-Sprache“ ausgedrückt. Von allem, was behauptet wird, wird zugleich das Gegenteil und/oder eine Alternative behauptet. Die gewählte Sprache, die häufigen Bindewörter „und“ und „oder“ sowie Fragesätze sind Ausdruck dieser Entscheidungslosigkeit, der Situation, die Gstrein auch inhaltlich thematisiert.

Wir empfanden es immer als Zwang, uns entscheiden zu müssen, und tatsächlich, wenn wir ja sagten, waren wir schon bestürzt, dass wir nicht nein gesagt hatten, und umgekehrt, oder noch besser, nichts, wie wir überhaupt, wenn wir etwas von uns geben, im nächsten Augenblick das gerade Gegenteil von uns geben konnten, und im übernächsten wieder, wieder und wieder (R, S. 130).

Die Freiheit der Brüder führt nicht zu einem freien Leben, sondern zum freien Fall. Die Orientierungslosigkeit, die offensichtlich nach dem Tode der väterlichen Autorität entsteht, führt zur Passivität, zur Unmöglichkeit, sich zu entscheiden. Die Flucht vor dem eigenen Leben und der Verantwortung für sich selbst und für andere führt den einen zum Alkohol, für den anderen liegt Rettung im Geschwindigkeitsrausch.

Das Ende der Heils- und Rettungsphantasien ist Thema in Gstreins Novelle *O2*,⁶ die ein Jahr nach dem *Register* erschienen ist. In dieser Novelle beschreibt

⁴ Menasse, R.: *Schubumkehr*. Roman, Salzburg 1995.

⁵ Menasse in Kathrein, K.: *Das Motto ist: Die Wüste lebt*. In: *Kurier*, 11.4.1994, S. 26.

Gstrein eine gekippte Welt, in der zwar die Wissenschaft versucht, Religionser-satz zu sein, aber er entlarvt auch diese als Schein. Religion wird vom Himmel auf die Erde geholt, im wahrsten Sinn des Wortes.

Die Novelle – sie thematisiert den historischen Ballon-Forschungsflug des Schweizer Physikprofessors Auguste Piccard – beginnt mit einem hoffnungs-vollen Start des Ballons Richtung Himmel und endet mit einer unsanften Lan-dung auf der Erde. Die Erde wird als Mittelpunkt erfahren, der Himmel ist leer, und auch der Regenbogen, Symbol des Bundes Gottes mit den Menschen, ist Teil einer Künstlichkeit – wie eine Fata Morgana, ein Versprechen, das nicht hält, was es verheißt.

Inzwischen waren wir den Bergen sehr nahe gekommen. Direkt unter uns Flachland. In einem leicht schrägen Winkel sahen wir zwei breite, seichte Flüsse zusammenfließen, die aus Gebirgstälern kamen. Dort, wo der gemeinsame Strom in die Ebene mündete, lag eine Stadt mit im Sonnenlicht glänzenden Dächern. Weiter weg Schnee, einmal weiß, einmal bläulich schimmernd, einmal, schien es, golden, schien es, gelb. Darüber waren in allen Himmelsrichtungen, in allen Höhen Wolken zu sehen, in allen Formen, in allen Farben des Regenbogens, und tatsächlich, vor uns breitete sich die Natur in ihrer ganzen Künstlichkeit aus, es wirkte wie eine Fata Morgana, oder so, wie eine Fata Morgana wirken musste, wir hatten noch nie eine gesehen, und wir warteten auf einen Kippeffekt, mit dem alles umschlagen würde, ins Bodenlose, ins Leere, in den Zenit, ins Zentrum einer anderen Welt (O2, S. 95).

Der Umgang Gstreins mit Vergleichen, mit religiösen Metaphern, das Themati-sieren und Relativieren, macht die Unsicherheit deutlich, mit der gesprochen wird, wahrgenommen wird: Die Frage, was wirklich ist, bleibt offen.

Gegen Ende der Novelle erscheint bei einem Gewitter das Münster wie „unter Beschuss“ (O2, S. 152) und sieht aus wie eine gekenterte Arche Noah. Der Erzähler erzählt damit „diese Geschichte endlich richtig“, „endlich mit dem ihr angemessenen Ende, ohne Heils- und Rettungsphantasien“ (O2, S. 152) und stellt fest, dass „die ganze Welt auf dem Kopf stand“ (O2, S. 152).

Zuletzt schien sich alles über dem Münster abzuspielen, tatsächlich, als sei es unter Beschuss, und wie es im Zucklicht immer wieder aus dem Dunkeln tauchte, wirkte es, ob man es wahrhaben wollte oder nicht, als ob es sich bewegen würde, ein riesiges Schiff, kieloben, eine Arche Noah, gekentert, nicht dass der Vergleich etwas hergab, nur so viel, dass auch diese Geschichte endlich richtig erzählt war, endlich mit dem ihr angemessenen Ende, ohne Heils- und Rettungsphantasien, und wie es dahintrieb, ge-räuschlos oder mit Geräuschen, die im allgemeinen Durcheinander untergingen, war es nicht zu viel gesagt, dass die ganze Welt auf dem Kopf stand (O2, S. 152).

⁶ Gstrein, N.: O₂. Novelle, Frankfurt a.M. 1993 (= st 2476), im Folgenden O2 zitiert.

Der Ballon landet unsanft am Boden – außerdem auf einem Gletscher, wohin der Professor und sein Assistent nun wirklich nicht wollten. Die Menschheit scheint – nach hoffnungsvollem Höhenflug – unsanft am Boden gelandet zu sein, der zum Mittelpunkt ihrer Welt geworden ist. Ein drastisches Bild für die gegenwärtige Situation!

Der „freie Fall“ ist nicht das einzige Bild, das Schriftsteller dieser Tage für die Darstellung der Situation der Menschen heute in ihrer Literatur verwenden, aber durchaus ein prägendes. Freier Fall, unendliche Suche, verlorener Sinn – das alles begegnet bei einer Untersuchung der österreichischen erzählenden Literatur der 80er Jahre, genauer von zwischen 1984 und 1995 erschienenen Werken.⁷ Das Interesse war zunächst nicht auf Religion oder gar Gottesbilder gerichtet – da wären einige literarische Werke von vornherein für die Untersuchung gar nicht in Frage gekommen. Geplant war sozusagen eine Bestandsaufnahme des Menschen- und Weltbildes, wie es heute in literarischen Texten begegnet. Autoren wie z. B. Thomas Bernhard, Peter Handke und Gerhard Roth wurden außer acht gelassen, weil sie im Gespräch von Literatur und Theologie immer wieder eine große (und bekannte) Rolle spielen.

Das Ergebnis ist sehr aufschlussreich. Insgesamt spielen Fragen der Religion keine große Rolle, vor allem wenn man sie im engeren oder gar kirchlichen Sinn versteht. Dadurch ist auch die Frage nach Gott kaum ein Thema. Aber in einem weiteren Sinn trifft man doch auf Auseinandersetzungen mit Religiosität, in einem sehr allgemeinen Sinn. Diese trägt aber in der Zeit nach dem Tod der väterlichen Autorität – um dieses drastische Bild wieder zu verwenden – in der österreichischen erzählenden Literatur vor allem jene Züge, die auch aus anderen Forschungen bekannt sind. Zwei Charakteristika sollen im Folgenden hervorgehoben werden:

1. Religiöse Erfahrungen sind intensive Erfahrungen ganzheitlich-mystischer Art, der traditionell christliche Gott spielt kaum mehr eine Rolle.
2. Religiosität ist nicht mehr institutionell vermittelt, jeder sucht sich seine eigene Religion – zusammengesetzt aus Versatzstücken der Traditionen.

Intensive Erfahrungen ganzheitlich-mystischer Art

Auffällig oft wurden im letzten Jahrzehnt (historische) Entdeckungs- und Forschungsreisen thematisiert, vor allem Reisen ins Ewige Eis – so von Christoph

⁷ Schwens-Harrant, B.: *Erlebte Welt – Erschriebene Welten. Theologie im Gespräch mit österreichischer erzählender Literatur der Gegenwart*, Innsbruck 1996 (= STS 6).

Ransmayr mit *Die Schrecken des Eises und der Finsternis* (1984)⁸ und von Michael Köhlmeier mit *Spielplatz der Helden* (1988)⁹.

Den historischen Stoff für den Roman *Spielplatz der Helden* bildet die Expedition der Südtiroler Peroni, Schrott und Thomaseth. Sie überqueren 1983 Grönland in 88 Tagen zu Fuß und zerstritten sich am ersten Tag. Köhlmeier schiebt eine zweite Geschichte parallel ein. Der Ich-Erzähler fährt nach Südtirol und lässt die Teilnehmer der Expedition erzählen, zugleich erinnert er sich an die Liebesgeschichte mit seiner Frau, die in Südtirol begann.

In diesem Roman werden literarische Figuren dargestellt, die Isolation, Gefahren und den Tod in Kauf nehmen, um zu Erlebnissen zu kommen. Sie sind Individualisten und Träumer, suchen eine Intensivierung der Erfahrungen dessen, was Menschsein heißt. Scheinbar lässt sich diese Lebenserfahrung nur in Extremsituationen am Rande des Todes erleben. Das Sich-Aussetzen, das freiwillige Suchen von Ohnmachtserfahrungen, die einen angesichts der Übermacht der Natur (vor allem auch durch den freiwilligen Verzicht auf technische Hilfsmittel) überkommen, sind Motivationen für den Aufbruch. Die Natur erhält dabei den Status des Göttlichen, sie verkörpert die unbezwingbare Allmacht.

„Abenteurer“ und „Entdecker“ erfahren die Welt im wahrsten Sinn des Wortes. Die Thematisierung solcher Menschen entspricht den Ergebnissen gegenwärtiger soziologischer Studien und der Trendforschung (Stichwort „Abenteuerurlaub“, „Erlebnisgesellschaft“). Die „Erlebnisse“, nach denen gesucht wird, so wird in der Literatur deutlich, sind scheinbar in der zivilisierten, technisierten Gesellschaft der „Macher“ nicht möglich. Die Erfahrungen brauchen bestimmte Orte außerhalb der Gesellschaft. Abenteuererlebnisse werfen die Menschen auf sie selbst zurück. Dahinter steht der Wunsch nach Erfahrung des Unverfügbaren. Die „wissenschaftliche“ und „technische“ Sicherheit, die die Gesellschaft in ihrer Form bietet, lässt diese Erfahrungen nicht mehr zu. Die Orte, die aufgesucht werden, bieten radikalere Möglichkeiten des Menschseins, sie lassen die Menschen sich als ohnmächtig erleben.

In der extremen Abgeschiedenheit der Orte lernt man nicht nur sich selbst kennen, sondern sind auch religiöse Gefühle (wieder) möglich.

[...] Ich habe während der ganzen Expedition kein einziges Mal gebetet. Auch am Schluss nicht, als wir uns schon auf das Sterben vorbereitet haben. Wenn Beten so etwas ist wie die Verherrlichung des Allerhöchsten – was auch immer das heißen mag, für mich ist das Allerhöchste die Natur, da braucht es kein noch Größeres, das sie gemacht hat, so ein Größeres braucht man nur, wenn man die Natur selbst zu klein sieht,

⁸ Ransmayr, Ch.: *Die Schrecken des Eises und der Finsternis*. Roman, Wien 1984 (Frankfurt a.M. 1987, Fischer Taschenbuch 5419).

⁹ Köhlmeier, M.: *Spielplatz der Helden*. Roman, München 1988, im folgenden SP zitiert.

wenn man ihr zu wenig zutraut – wenn also Beten Verherrlichung des Allerhöchsten heißt, dann waren diese drei ersten Stunden des Tages ein einziges Gebet für mich.

Mit dem Beten ist es so eine Sache. Der Leo hat gebetet. Immer hat er gebetet. Ich habe mir gedacht: Wer zweifelt, der betet. Wenn man eins ist mit allem, das einen umgibt, dann zweifelt man nicht.

Und dieses Gefühl hatte ich während der ersten drei Stunden. Ich war eins mit der Natur.

Ich war unheimlich wach. Ich bin in Philosophie versunken. Ich habe Gedanken gesponnen, habe im Kopf Konzepte entworfen, Konzepte zur Verbesserung der Welt. Ein euphorischer Zustand wie unter einer Droge. Ich habe mit dem Wind gesprochen. Ich habe im Kopf Gedichte gebaut. Es war ein Wunder. Auch eine Entmenschlichung [...] (SP 89f).

Religiöse Erfahrung in diesem Sinn ist ganzheitlich und mystisch, eine Form des Einswerdens mit der Natur, mit dem Göttlichen. Geschieht es bei den Abenteurern durch das Sich-der-Natur-Aussetzen, so betont etwa Barbara Frischmuth in ihrem Roman *Kopftänzer* (1984)¹⁰ die Bedeutung einer persönlichen Erfahrung, die jenseits der Vernunft stattfindet: religiöse Erfahrung als Erfahrung des Berührtwerdens. Der Wunsch einer der Hauptfiguren, Dinah, lautet demnach auch:

Damit leben können, dass man nicht alle Hintergründe weiß, sie vielleicht noch nicht weiß oder aber nie wissen wird. Ich möchte ein Geheimnis *erfahren* lernen im doppelten Sinn des Wortes, ohne dass sofort jemand mit der Auflösung winkt, als handle es sich um sieben waagrecht oder drei senkrecht. Ich möchte meine eigene Version von Wirklichkeit haben und riskieren, dass ich mich irre, und zulassen können, dass mich etwas berührt, an dessen Vorhandensein ich eigentlich nicht glaube (K, S. 152).

In vielen Werken begegnen Menschen, die auf der Suche nach Sinn sind. Die Erfahrung, dass es hinter der Welt der Sinne noch eine andere gibt, oder vielmehr die Frage, ob dem so sei, beschäftigt die Figuren dieser Romane und lässt sie aus ihren Wirklichkeiten ausbrechen und sie in Frage stellen. Dabei ist aber das „Geheimnisvolle“, das gesucht oder auch erfahren wird, kaum benannt. Es erscheint als in Worten, jedoch nicht nur in Worten unerreichbar. Was gesucht wird, wird nie endgültig gefunden, das Geheimnis der Welt und des Lebens ist nicht greifbar, nicht halt- oder besitzbar, letztendlich nicht beschreibbar.

¹⁰ Frischmuth, B.: *Kopftänzer*. Roman, Salzburg 1984 (München 1989, dtv 11032), im Folgenden K zitiert.

Im Roman *Die letzte Welt* (1988)¹¹ von Christoph Ransmayr scheitert Cotta beim Versuch, „das Buch“ Ovids niederzuschreiben. In *Die Schrecken des Eises und der Finsternis* erreicht Mazzini nie das erträumte Paradies, sondern verschwindet im Nirgendwo.

Die Auseinandersetzung mit dem „Geheimnisvollen“ prägt auch die Formen der literarischen Werke. Das wird deutlich durch das häufige Aufgreifen des Traums und des Mythos (v. a. bei Frischmuth und Ransmayr). Dieses ermöglicht die Gestaltung der Erfahrungen, die es jenseits der alltäglichen, den Zwecken und Normen der Gesellschaft untergeordneten Erfahrungen noch gibt. Die Literatur als Spiel, als Traum, als Arbeit am Mythos zeigt Spuren zu einer anderen Wirklichkeit, die die alltägliche Wirklichkeit übersteigt, transzendiert. Die Literatur wendet sich damit gegen eine rein intellektuelle Auseinandersetzung der Menschen mit der Welt, in der sie leben. Sie eröffnet durch die Erweiterung des Wahrnehmungshorizontes einen Zugang zu einer religiösen Erfahrung, auch wenn sie diese nicht anstrebt oder gar benennt.

Mit Gott setzen sich die Romane von Frischmuth und Köhlmeier auseinander. Inge Merkel lässt in ihrem Roman *Die letzte Posaune* (1985)¹² die Hauptfigur, Antonia Pictor, gegen den lieben Gott „in Schlapfen“ (LP, S. 58) protestieren und sich gegen dieses „verbürgerte Gottesbild“ auf den „biblischen“ Gott berufen, der „keinesfalls ein Muster an Liebe, Gerechtigkeit, Rücksicht und Anständigkeit“ (LP, S. 58) ist. Antonia Pictor will sich unterwerfen, und ein Gott, dem man sich unterwerfen kann, muss omnipotent, unbegreiflich, rücksichtslos, fürchterlich, kalt und grausam sein. Der Gott, der ihr präsentiert wird, ist zum „anämischen Überich eingeschrumpft“ (LP, S. 59), so ihre Diagnose.

In der Tiefe unserer Seele möchten wir uns viel lieber unterwerfen, führen lassen, meinethalben Füße lecken, und wenn wir uns aufbäumen und durchgehen, wünschen wir nichts heißer, als uns wiederfinden zu lassen vom Herrn. Nur groß genug muss er sein, dieser Herr (LP, S. 60).

Nicht im Wunsch nach Unterwerfung, wohl aber in der Einschätzung der Pastoral kommt Frischmuths Dinah der Einschätzung von Antonia Pictor sehr nahe. Wie diese kritisiert Dinah, dass die Aufklärung der Religion das Geheimnisvolle genommen hat. Frischmuth setzt sich in ihrem Roman mit vielen verschiedenen Gottesvorstellungen auseinander, vor allem mit gnostischen, die die Göttlichkeit in der Einheit, auch in der Einheit von Mann und Frau finden. Die Sehnsucht,

¹¹ Ransmayr, Ch.: *Die letzte Welt*. Roman, Nördlingen 1988 (Frankfurt a.M. 1991, Fischer Taschenbuch 9538), im Folgenden LW zitiert.

¹² Merkel, I.: *Die letzte Posaune*. Roman, Salzburg 1985 (Frankfurt a.M. 1988, Fischer Taschenbuch 9169), im Folgenden LP zitiert.

die im Roman deutlich wird, ist die nach einem Geheimnis, das nicht verstehbar ist, sondern nur mystisch-ganzheitlich erfahren werden kann.

Köhlmeier wiederum stellt in seinem Roman *Spielplatz der Helden* mit Minach und Leo zwei Typen vor, die für verschiedene Glaubensvorstellungen stehen, ohne dabei einen von beiden zu „bevorzugen“. Minach sucht nach mystischen Erfahrungen, die für ihn im Gefühl der Einheit mit der Natur zu finden sind. Das mystische Erlebnis ist ein euphorischer Zustand, der dem Zustand unter Drogen gleicht. Das Allerhöchste ist für Minach die Natur, die Verherrlichung der Natur bezeichnet er als Gebet. Aus der Sicht Leos ist Minachs Art zu denken, statt zu beten, eine Anmaßung. Leo glaubt im Unterschied zu Minach an einen persönlichen Gott, zu dem er betet. Den beiden Figuren ist trotz der unterschiedlichen Glaubensvorstellungen gemeinsam, dass der oder das Allerhöchste unheimlich und letztlich unberechenbar ist, dass der Mensch ihm gegenüber ohnmächtig und ausgeliefert ist.

Nicht institutionell vermittelt

Es gibt viele Wege, zu diesen mystischen Erlebnissen zu kommen. In kaum einem literarischen Text erscheint allerdings die Kirche als möglicher Ort besonderer (mystischer, religiöser) Erfahrung, selbst ein sonst von christlichen Motiven und Inhalten geprägter Roman wie *Die letzte Posaune* von Inge Merkel thematisiert die Kirche nicht als einen Ort, der die Möglichkeit bietet, Gott zu erfahren. Viele literarische Texte verdeutlichen, dass die Zeit der Lehre und Institutionen vorbei ist bzw. sein soll. Vor allem jene Werke, in denen Prophe- tengestalten eine Rolle spielen, wie sie in den 80er Jahren aufgetreten sind, z. B. Peter Henischs *Pepi Prohaska Prophet* (1986) oder Reinhard P. Grubers *Nie wieder Arbeit* (1989) prangern – das Werk als gesamtes ebenso wie die literarische Prophe- tentenfigur – jede Art von Systemen, Institutionen und Ideologien an. Die Kirche fällt als Institution in den Bereich der Kritik. Sie steht wie auch andere Institutionen unter dem Verdacht, dem einzelnen die Mündigkeit zu nehmen. Sucht man die Synonyma für Leben, die in der Literatur aufscheinen, findet man schnell heraus, warum die Kirche oft kein Ort ist, die ersehnten Erfahrungen zu machen. Leben in der Literatur ist Bewegung, Veränderung, Wagnis, Aufbruch, Suche.

Mit dem Aufgeben der Glaubwürdigkeit von Institutionen hängt auch die Erfahrung zusammen, dass es keine letzten Gewissheiten mehr gibt. Nicht nur die literarischen Figuren sind ohne Erfolg auf der Suche nach einem letzten Sinn und Zusammenhang – so auch Cotta in Ransmayrs *Die letzte Welt* –, sondern Form und Inhalt der Literatur spiegeln die Erfahrung, dass jeder sich eine „eige-

ne Version von Wirklichkeit“ (K, S. 152) macht, wie es bei Frischmuths *Kopftänzer* heißt. Der Mensch erfährt und schafft eine Mehrzahl von Wirklichkeiten.

Deutlich wird das anhand der literarischen Formen: Das vorherrschende perspektivische Erzählen macht die Subjektivität der Wirklichkeitserfahrung deutlich, das kritische Umschreiben von Mythen sichert sie durch die permanente Reflexion vor ideologisierender Funktion. Ironie und die erwähnte „Und/Oder-Sprache“ von Gstrein sind Ausdruck eines gebrochenen Weltbezugs, der keine eindeutigen Aussagen mehr zulässt. Inhaltlich korrespondieren die literarischen Formen mit der Charakterisierung mancher Figuren, die sich der Ungesicherheit ihrer Existenz und des Fehlens von Gewissheiten gegenübersehen. Der auf sich selbst angewiesene und des Sinns verlustig gegangene Mensch hat die Wahl: frei zu fallen oder aber sich auf die Suche zu begeben.

Die institutionelle Kirche hat also abgedankt, und daher muss, wer religiös sein will, sich seine eigene Religion zusammensetzen – aus Elementen und Bausteinen der Traditionen. „Wenn die Menschen einmal mündig sind, dann wird es jedem Menschen ein Vergnügen sein, seine eigenen Vorstellungen zu haben und seine eigene Religion!“¹³ meint Barbara Frischmuth in einem Interview mit Karl-Josef Kuschel.

Das klingt ja gut und schön, aber die Literatur konfrontiert uns mit einer anderen Sichtweise: Thematisiert werden – wie meist in literarischen Texten – vor allem Einzelgänger/innen und Außenseiter/innen, Menschen, die „anders“ sind. Diese scheinen aber überfordert zu sein, so mündig zu sein und so kritisch, um ihr Leben und ihre Religion selbst zu konstruieren. Diese Menschen sind so sehr auf sich gestellt, dass sie orientierungslos werden.

Zum Ausdruck kommt dabei unter anderem, was P. L. Berger als „Zwang zur Häresie“ bezeichnet hat. Die Menschen müssen wählen, weil es das sozial definierte Universum nicht mehr gibt.¹⁴ Die Erfahrung des Pluralismus von Wirklichkeiten bewirkt Unsicherheit und Angst, das macht die Figurenzeichnung deutlich. Die Folge können Erlösungssehnsucht, der in Gruppen und Sekten nachgegangen wird, oder aber Unentschiedenheit und Passivität sein – die Figuren lassen sich fallen.

Eine selbstgeschaffene Religion „schützt“ weniger als einer institutionelle: Die „Kopftänzer“ sind sehr zweifelnde Figuren, und Inge Merkels Hauptfigur in *Die letzte Posaune*, Antonia Pictor, „pfeift gegen die Angst im Dunkeln“. „Ich bin ja gar nicht so, sagte sie und blickte auf ihre Zehen. Wie sind Sie nicht, Gnädige? fragte ich bewusst etwas gemein. All das Schimpfen, Aufprotzen,

¹³ Kuschel, K.-J.: Weil wir uns auf dieser Erde nicht ganz zu Hause fühlen. 12 Schriftsteller über Religion und Literatur, München 1985 (= SP 414), S. 126.

¹⁴ Berger, P. L.: Der Zwang zur Häresie. Religion in der pluralistischen Gesellschaft, Freiburg i.Br. 1992 (= Herder Spektrum 4098), S. 34.

Aufführen und Mich-lustig-Machen über alles, meinte sie, ein Pfeifen gegen die Angst im Dunkeln“ (LP, S. 378).

Das Zunehmen der Angst scheint der Diagnose zu entsprechen, wie sie etwa Lübke machte: Mit der Dynamik der wissenschaftlich-technischen Evolution nimmt die Zukunftsgewissheit ab, werden die Zivilisationen zukunfts-fremd. Damit nimmt die Angst zu, und die Vergangenheit rückt näher. Man bemüht sich, die Vergangenheit gegenwärtig zu halten, da das „Alte“ von keinen Innovationen bedroht ist. Zukunftsfähige Bestände „alter Wahrheiten“ werden immer wichtiger, so auch Mythen.¹⁵

Aber dieser Gang in die Vergangenheit hat seine Schwierigkeiten: Er gelingt nicht wirklich. Sowohl in *Die Schrecken des Eises und der Finsternis* als auch *Die letzte Welt* wird von einer Suche erzählt, die erfolglos bleibt, d. h. nicht Erfolg hat in dem Sinn, dass sich zu guter Letzt in Händen halten lässt, wonach gesucht wird. Sowohl in *Die Schrecken des Eises und der Finsternis* als auch in *Die letzte Welt* versucht einer, Vergangenen nachzuspüren, Vergangenes wieder-zu-holen, das er aber nicht mehr unverändert zu fassen bekommt. Sowohl in *Die Schrecken des Eises und der Finsternis* als auch in *Die letzte Welt* führt die Suche dazu, dass sich der Suchende in einer menschenleeren Welt, im Nirgendwo verirrt.

Damit wird ein Phänomen der Gegenwart widergespiegelt. Unzählige kulturelle, religiöse, literarische Versuche gibt es, zurück in die Vergangenheit zu gehen und Vergangenes wieder-zu-holen. Sie können nicht gelingen, weil es die „Unschuld“ der Vergangenheit nicht mehr gibt. Es hat sich alles verändert: „Keinem bleibt seine Gestalt“ (LW, S. 15). Gleichzeitig scheint es kein Vorwärtsgen mehr zu geben, weil es kein Ziel gibt, das anlocken könnte. Cotta ist ein Beispiel für die Langeweile einer zivilisierten, aber ziellosen Gesellschaft. Wittstock bezeichnet dementsprechend das verschollene Buch als „Metapher für den Verlust des Sinns, des codifizierten geistigen Zusammenhangs.“¹⁶

Dass die Beschäftigung mit Mythen nicht im Widerspruch zu einer Sorge um eine zukünftige menschlichere Gesellschaft stehen muss, zeigt vor allem Frischmuths Literatur. In ihren Texten (so etwa in ihrer sogenannten Demeter-Trilogie¹⁷) werden zugleich mit alten Mythen die Sehnsüchte der Menschen angesprochen, die auf der Suche nach einer menschlicheren Gesellschaft sind und ein ganzheitliches Menschenbild verkörpern, das auch die religiöse Dimension nicht ausschließt. Als Hilfe im Hintergrund taucht dann da und dort doch

¹⁵ Lübke, H.: Religion nach der Aufklärung, Graz – Wien – Köln 1986, S. 262-269.

¹⁶ Wittstock in seinem Nachwort in Wittstock, U. (Hg.): Roman oder Leben. Postmoderne in der deutschen Literatur, Leipzig 1994, S. 336.

¹⁷ Herrin der Tiere, Salzburg 1986; Über die Verhältnisse, Salzburg 1987; Einander Kind, Salzburg 1990.

auch wieder die Kirche auf, als Ort, wo man Rat holen kann. So sucht Dinah, eine der Hauptpersonen in Frischmuths *Kopfstänzer*, ein Kloster und einen Jesuiten auf, um bei ihm Klarheit über ihr Leben zu bekommen. Im Laufe ihres Aufenthalts im Kloster und in Gesprächen mit dem Jesuiten Springer fühlt sie Geborgenheit und Ruhe in ihr Leben einkehren, fühlt sie „unaufgeschobene Gegenwart“ (K, S. 198). Dinah fühlt sich zwar keiner Religionsgemeinschaft zugehörig, ist aber auf der Suche nach dem Geheimnis ihres Lebens, nach religiösen Erfahrungen. Die Kirche, wie sie ihr begegnet, erscheint ihr aber gerade in ihrer „Aufgeschlossenheit“ suspekt, zu profan. Zuviel an Symbolkraft sei ihr verloren gegangen. Dinah nimmt das auch an der Ordenstracht der Nonnen wahr, die zwar „praktischer und hygienischer“ (K, S. 146) sein mochte, aber „ihren Symbolcharakter so gut wie verloren“ hatte (K, S. 146). Kritisch steht sie auch dem Engagement Springers gegenüber, der versucht, durch Aufklärung und Einführung in die Sakramente die Leute in seine Kirche zurückzugewinnen. Das lässt sie befürchten, „er könne *draußen* einer jener geschäftigen *Manager Gottes* sein, die eine Kirche im neuen Gewand propagierten.“ (K, S. 197) Der andere Springer, der spazieren geht, liest und mit ihr spricht, ohne auf ihr Denken Einfluss nehmen zu wollen, ist ihr lieber (K, S. 197).

In Rudolf Habringers Roman *Der Fragensteller* (1992), in dem das „Drama“ antwortloser Menschen durch den Fragensteller aufgedeckt wird und der Ich-Erzähler sich selbst als „Antwortlosen“ anzunehmen lernt, geht ein entscheidender Gang des Ich-Erzählers am Ende des Romans in eine Kirche. Der Blick auf den Gekreuzigten verdeutlicht ihm das Wesen des Menschen.

Da vorne, da hängt einer, den hat ein Künstler gemacht. Er krümmt sich wie ein Fragezeichen. Vielleicht krümmte der Künstler sich mit, als er ihn aus dem Holz schälte, vielleicht hätte er sich gewünscht, der Mann am Kreuz wäre am Leben und das Aufhängen hoch oben wäre nicht nötig gewesen. Wir sehen eine Krümmung, wir sehen auch: uns selbst (F, S. 41f).

Dementsprechend endet der Roman auch mit einer Frage. Der Busfahrer stellt sie an den Ich-Erzähler – und die Literatur an uns: Wohin?

III.

ASPEKTE DES RELIGIÖSEN IN MUSIK UND ANDEREN KÜNSTEN

MOTETTE ALS STRUKTUR UND AUSDRUCK IN DER GEISTLICHEN CHORMUSIK VON HEINRICH SCHÜTZ

Hermann Jung (Mannheim)

I.

Die sogenannte Schütz-Bewegung, die in den ersten Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts begann, scheint am Ende dieses Jahrhunderts weitgehend abgeklungen zu sein. Sie hat vor allen Dingen die musikwissenschaftliche Beschäftigung mit der Stilwende um 1600 und mit dem Frühbarock in Gang gebracht. Das Oeuvre von Heinrich Schütz liegt heute in gesicherten Noten- und Texteditionen vor. Forscher und Interpreten bieten hierzu ebenso sorgfältig recherchierte Arbeiten wie künstlerisch durchdachte und gestaltete Klangdokumente an. So kann sich die Musikwissenschaft ohne den Rückenwind einer Bewegung, auch ohne den Druck von Jubiläumsdaten nun Detailfragen und -problemen von Heinrich Schütz und seinem Umfeld zuwenden. Gerade in dieser Hinsicht fehlte es, wie ich meine, an exemplarischen Untersuchungen zu einzelnen Werkgruppen, zu den Beziehungen von Schütz zu seinen literarischen und musikalischen Zeitgenossen oder auch zu Fragen seines Personalstils.¹

Wie ist es Schütz gelungen, die mannigfaltigen Eindrücke und Einflüsse seiner beiden Italienreisen in schlüssige Kompositionskonzepte umzumünzen und dabei zugleich den Anforderungen seines Dienstherren, des sächsischen Kurfürsten Johann Georg I., in Dresden gerecht zu werden?

Der Beitrag will versuchen, am Beispiel zweier Motetten aus den *Psalmen Davids* und der *Geistlichen Chormusik* mit gleicher Textvorlage Schützens Idee einer reformierten „*Seconda prattica*“ in der Kirchenmusik nachzuspüren.

II.

Die Motettensammlung *Geistliche Chormusik* von 1648 wurde und wird noch gelegentlich missverstanden und fehlinterpretiert als ein Werk der Restauration, eines nach rückwärts orientierten Traditionsbewusstseins. Schütz gab dieser Sammlung, bestehend aus bereits seit längerer Zeit existierenden wie auch ein

¹ Der Vortrag wurde erstmals 1996 bei der Seventh Biennial Conference on Baroque Music an der University of Birmingham gehalten und liegt hier in einer leicht erweiterten deutschen Fassung vor. – Zur analytischen Deutung und zur Sammlung von 1648 allgemein vgl. auch Ulrich Siegele, *Musik als Zeugnis der Auslegungsgeschichte. Heinrich Schützens Motette „Die mit Tränen säen“* aus der „*Geistlichen Chormusik*“, in: *Schütz-Jahrbuch* 4/5, 1982/83, S. 50-56; Werner Breig, *Zum Werkstil der „Geistlichen Chormusik“ von Heinrich Schütz, Teil I*, in: *Schütz-Jahrbuch* 18, 1996, S. 65-81, Teil II, in: *Schütz-Jahrbuch* 20, 1998, S. 77-94.

bis zwei Jahre zuvor fertig gestellten Kompositionen, für den eigenen liturgischen Gebrauch am Dresdner Hof heraus. Sie führt den Texten nach durch das Kirchenjahr von Advent bis zum Totensonntag und ist in einer steigenden Stimmenzahl von fünf bis sieben Stimmen zugeordnet.

Zweifellos will Schütz mit diesem Motettenrepertoire auch die Kunst des Kontrapunktischen Satzes vorführen, wie sie für diese Gattung in mehr als zwei Jahrhunderten stilspezifisch geworden war. Er spricht von einem „Stylus ohne den Bassum Continuum“, ohne das Akkordfundament des Generalbasses.² Zugleich verfolgt der Komponist aber auch eine Zusammenführung mit anderen musikalischen Stilelementen seiner Zeit, mit dem wort- und affektbetonten Madrigal und einer zwischen Sprache und Musik vermittelnden Rhetorik. Nicht ausgegrenzt bleiben dabei gewisse musikalische Inszenierungsformen aus dem Bereich des monodischen Stils im Musiktheater.

Das angedeutete Missverständnis mag freilich auch von einer nicht genügend intensiven Lektüre des wichtigen Vorworts zur *Geistlichen Chormusik* herrühren. Grundlage jeglichen Komponierens, so heißt es dort, ist das Studium des Kontrapunkts in Theoriewerken wie durch praktische Übungen, „... ohne welche / bey erfahrenen Componisten (ob auch solche denen in der Music nicht recht gelehrten Ohren / gleichsam als eine Himmlische Harmoni fürkommen möchte) nicht bestehen / oder doch nicht viel höher als einer tauben Nuß werth geschätzt werden kann.“³

Und das heißt: Das vordergründige angenehme Hörvergnügen der konzertierenden Stils aus Italien darf dem angehenden Komponisten nicht als Ausgangspunkt seines Tuns dienen. Das Fundament, der positive Kern eines jeden Werkes, um im Bild der Nuss zu bleiben, ist und bleibt der polyphone Satz ohne Generalbass. Auf dieser Grundlage lassen sich alle anderen Kompositionspraktiken aufbauen und anwenden. Dass Schütz selbst in souveräner Weise mit den Errungenschaften des vokalen und instrumentalen Konzertierens vertraut war, zeigen die ein Jahr vor der *Geistlichen Chormusik* veröffentlichten *Symphoniae sacrae II*. Die Motettensammlung von 1648 soll, so wird nachdrücklich betont, keine Anleitung oder gar ein Modell zur Komposition sein. In dieser Hinsicht verweist er vielmehr auf „gleichsam Canonisierte Italianische und andere / Alte und Neue Classicos Autores“ und „deren fürtreffliche und unvergleichliche Opera“.⁴

Die Zusammenstellung, Umarbeitung und Neuaufnahme von „regulierten“ Kompositionen in der *Geistlichen Chormusik* scheint eher als Dokumentation

² Vorwort zur *Geistlichen Chormusik*, in: Heinrich Schütz, Neue Ausgabe sämtlicher Werke. Hrsg. im Auftrag der Internationalen Heinrich-Schütz-Gesellschaft, Kassel/Basel 1965, S. VI.

³ A. a. O., S. VI.

⁴ A. a. O., S. VII.

seines ganz persönlichen Umgangs mit Tradition und Fortschrittlichkeit in der Musik angelegt. Theoretische Unterweisung durch die Kompositionslehren und das eigene Studium „klassischer Autoren“ – ein Begriff, der meines Wissens im Bereich der Musik hier erstmals angewandt wird – sollen zu einem je individuellen künstlerischen Ergebnis führen.

Wie ist dies zu bewerkstelligen? Dafür gibt Schütz eine ganze Reihe von „nothwendigen Requisita“ bekannt, die ihm selbst offensichtlich von großem Nutzen gewesen sind:

- eine nach dem Affektgehalt gewählte Tonart;
- eine kontrapunktische Satzweise in der Art, dass mehrere Motive bzw. Soggetti gleichzeitig eingesetzt werden können und sich auch zum Stimmtausch eignen;
- eine bewusste Wahl der Stilebene, die insbesondere die Beziehung von Sprache und Musik regelt;
- eine Art Klangregie, die unter Berücksichtigung des in Musik zu übersetzenden Textes die Aufteilung der Chorpharten und der Stimmkombinationen vornimmt;
- die reichhaltigen Möglichkeiten einer klanglichen Realisierung des Notentextes, die dem Kantor durch eine A-cappella-Formation, durch eine vokale und instrumentale Tuttibesetzung oder durch Mischung von vokalen Solostimmen und Instrumenten an die Hand gegeben werden.

III.

Wie Schütz nun in der kompositorischen Praxis mit diesen Vorgaben verfährt, sei am Beispiel der Motette „Die mit Tränen säen“ nachgewiesen. Schütz hat die Verse 5 und 6 aus Psalm 126 in der Übersetzung Martin Luthers einmal als doppelchörige „Motete à 10“ vertont, erschienen in den *Psalmen Davids* von 1619,⁵ zum anderen als fünfstimmige Motette 1648 in der *Geistlichen Chormusik*⁶ veröffentlicht. (5.) „Die mit Tränen säen, werden mit Freuden ernten.“ (6.) „Sie gehen hin und weinen und tragen edlen Samen und kommen mit Freuden und bringen ihre Gaben.“

Auf Grund der Tatsache, dass in der Sammlung von 1648 Bearbeitungen eines eigenen und eines fremden Werkes aufgenommen wurden, ist die Annahme

⁵ Heinrich Schütz, *Psalmen Davids* 1619, Nr. 21. Hrsg. von Wilhelm Ehmann, in: H. Sch., *Neue Ausgabe sämtlicher Werke*, a. a. O., Bd. 25, Kassel/Basel 1981.

⁶ Ausgabe vgl. Anm. 2, Nr. 10.

berechtigt, auch bei „Die mit Tränen säen“ zunächst von einer Umarbeitung der Erstfassung von 1619 auszugehen. Bei den beiden anderen Werken handelt es sich um die Motette „Das ist gewißlich wahr“, die Schütz ursprünglich 1630 zum Tode seines Freundes Johann Hermann Schein geschrieben hatte und um Andrea Gabriellis Motette mit einem aus dem Lateinischen ins Deutsche übersetzten Text „Der Engel sprach zu den Hirten“ („Angelus ad Pastores“).

Diese in den *Psalmen Davids* abgedruckte Erstfassung ist trotz ihrer je fünfstimmigen Doppelchor-Struktur nach venezianischem Vorbild stark durch madrigalische Einflüsse geprägt. Schütz hat hier offensichtlich den musikalisch-kompositorischen Umgang mit Madrigaldichtung auf die gleichermaßen bildhafte Sprache der Psalmen übertragen.

Auf die besonders im Tenor herausgestellte affekthafte Melodiephrase mit einem zusätzlichen Melisma auf „Tränen“ in fast belcantohafter Manier (T. 1-16) und der überlappenden textlich-musikalischen Wiederholung im Chor II (T. 14-28) folgt zu „werden mit Freuden, mit Freuden ernten“ der Gegenpart im blockhaft chorischen Deklamationsstil (T. 28-30). Dieser Abschnitt (A) führt nach vierfach wiederholten Varianten im Wechsel der Chorgruppen und im halb- bzw. ganztaktigen Einsatz zu einem Tutti-Abschluss.

Der zweite Großabschnitt (B) setzt nach einer Generalpause mit „sie gehen hin“ ein. Mit einer typisch italienischen Kontrastthematik, in langen Notenwerten absteigend und einer diatonisch nach oben führenden Achteffigur (T. 44-46), werden wieder vier Varianten in unterschiedlicher Stimmführung geboten, die beiden letzten (c^{'''} und c^{''''}) mit einer affekthafte malenden Erweiterung zu „und weinen“. Der anschließende Teil d „und tragen edlen Samen“ (T. 58-61) umfasst wiederum vier Varianten mit kadenzmäßig bekräftigtem Tutti-Abschluss.

Im dritten Großabschnitt (C) wird im Teil e die Zeile „und kommen mit Freuden“ (T. 75-81) mit unterschiedlichen rhythmisch-melodisch geprägten Madrigalisten geschmückt. Teil f weist gleich drei Soggetti zu „und bringen ihre Garben“ auf, die das Schleppen einer Last symbolisieren. Teil e'/f' konzentriert das thematische Geschehen, überträgt das „Freude“-Melisma auf „Garben“ und leitet zugleich eine groß angelegte Schlusssteigerung ein (f[']) mit einem jetzt ausschließlich das Wort „Garben“ auszierenden Melisma. Es verschränkt zudem kontrapunktisch Sopran I und Tenor der jeweiligen Chorgruppen miteinander.

In einer von Christoph Bernhard, dem Schützschüler, als „stylus luxurians communis“ bezeichneten Kompositionsweise⁷ mischt Schütz Elemente des Madrigals und der Motette: einerseits die vom Text angestoßene Kontrastbil-

⁷ Vgl. die Ausgabe von Joseph Müller-Blattau, *Die Kompositionslehre Heinrich Schützens in der Fassung seines Schülers Christoph Bernhard*, 2. Aufl., Kassel/Basel 1963, S. 71 (Kpt. 21: „Vom Stylo luxuriante communi“).

dung der Binnenteile, die sich auch bei den Soggetti und im Wechsel von Polyphonie und homophoner Blockhaftigkeit fortsetzen, die Madrigalisten zu Einzelworten sowie eine auffallende Schlussteigerung für das Madrigal; andererseits die melodisch ausgedehnte Thematik und variantenreiche Wiederholungen ganzer Textabschnitte für die Motette.

Dennoch muss für ihn die Kennzeichnung als „moteto“ im Index der *Psalmen Davids* gegenüber anderen Bezeichnungen wie „Concert“, „Eccho“ oder „Canzon“ wichtig gewesen sein.

Bereits die Großform der fünfstimmigen Motette von 1648 unterscheidet sich klar von der Erstfassung. Die dort in vielfachen Varianten untergliederte Dreiteiligkeit wird jetzt zur Fünfteiligkeit erweitert, wobei zwei unterschiedlich strukturierte Blöcke A/A' und C/C' durch einen eingliedrigen Abschnitt B getrennt sind. Die scheinbare Symmetrie wird freilich durch die Komposition und ihr neues Verhältnis zum Text sowie dessen Deutung widerlegt.

Schütz beginnt „Die mit Tränen säen“ in imitatorisch einsetzender Dreistimmigkeit mit einer melodischen Akzentuierung von „Tränen“ sowie einer absteigenden Basslinie und ausgedehnten Melismen zu „säen“ in den beiden Sopranen (T. 1-11). Mit diesem elftaktigen Formteil kontrastieren vier Takte homophonen Deklamierens in 3/2 zu „werden mit Freuden, mit Freuden ernten“ (T. 12-15). Die Wiederholung dieser beiden Teile bringt Varianten und Erweiterungen in neuartiger Weise. In a' wird die musikalische Ausdeutung auf „Tränen“ verlagert mit einem Tutti-Höhepunkt auf dem Sekundakkord. Dieser harmonischen Steigerung entspricht im Teil b' die Ausweitung der Tripla durch den mehrfachen Wechsel von Hoch- und Tiefchor.

Der Abschnitt B „sie gehen hin und weinen“ wird durch zwei gegenläufige Soggetti zu „gehen“ (T. 44-49) und drei Soggetti (Halbton, Synkope und Punktierung als Charakteristikum) zu „weinen“ (T. 49-64) bestimmt.

Abschnitt C, wie B fünfstimmig, gliedert sich in drei Teile, einen quasi durchbrochenen Satz in d zu „und tragen edlen Samen“ (T. 64-68) und dem daktylischen, tänzerisch anmutenden Metrum in e zu „und kommen mit Freuden und bringen ihre Garben“ (T. 68-75). Die Konzentrierung dieser beiden letzten Sätze des Psalmverses in *einem* Soggetto beinhaltet wiederum einen Moment der Steigerung. Ausgelöst durch die Sequenz der Verben *tragen – kommen – bringen* werden in d'/e' die beiden Soggetti noch stärker miteinander verschränkt.

Der abschließende Abschnitt C' führt diese Steigerungstendenz weiter, einmal durch eine nochmalige Intensivierung der beiden Soggetti durch Verschränkung, zum anderen durch ein sich in den letzten 14 Takten herausbildendes selbständiges Soggetto zu „und bringen ihre Garben“ (T. 94-107).

Die folgende Tabelle fasst den Formablauf der beiden Stücke noch einmal synoptisch zusammen.

Fassung von 1619
(*Psalmen Davids*)

| | | |
|------------|-------------|---------------|
| A | Takt | 1 - 43 |
| a | | 1 - 16 |
| a' | | 14 - 28 |
| b b'-b'''' | | 28 - 43 |

| | | |
|------------|-------------|----------------|
| B | Takt | 44 - 74 |
| c c'-c'''' | | 44 - 58 |
| d d'-d'''' | | 58 - 74 |

| | | |
|----------|-------------|-----------------|
| C | Takt | 75 - 135 |
| e | | 75 - 86 |
| f | | 86 - 100 |
| e'/f' | | 100 - 118 |
| f'' | | 118 - 135 |

Fassung von 1648
(*Geistliche Chormusik*)

| | | |
|----------|-------------|---------------|
| A | Takt | 1 - 15 |
| a | | 1 - 11 |
| b | | 12 - 15 |

| | | |
|-----------|-------------|----------------|
| A' | Takt | 15 - 43 |
| a' | | 15 - 30 |
| b' | | 31 - 43 |

| | | |
|----------|-------------|----------------|
| B | Takt | 44 - 64 |
| c | | 44 - 64 |

| | | |
|----------|-------------|----------------|
| C | Takt | 64 - 81 |
| d | | 64 - 68 |
| e | | 68 - 75 |
| d'/e' | | 75 - 81 |

| | | |
|-----------|-------------|----------------|
| C' | Takt | 81- 107 |
| d'' | | 81 - 91 |
| e'' | | 91 - 101 |
| e''' | | 101 - 107 |

IV.

Wenn auch die These einer Bearbeitung des doppelchörigen Werkes von 1619 für die *Geistliche Chormusik* dem ersten Anschein nach plausibel erscheint, so sprechen doch die Gestaltung der Soggetti und der Formablauf von 1648 dagegen.

Die Motette von 1648 greift die beiden ersten Sätze des Textes in ihrem inhaltlichen Gegensatz zwar auf, drückt sie aber ganz unterschiedlich aus. Vom Umschlag in den Dreiertakt, als Variante eines Tanzabschnittes oder als musikalischer Affektausdruck von „Freude“ in Suitensätzen und Madrigalvertonungen durchaus gebräuchlich, könnte Schütz auch durch eine Vertonung Johann Hermann Scheins von 1623 angeregt worden sein. Schein gestaltet den gleichen Textanfang in gleicher Weise als geistliches Madrigal in seiner Sammlung *Israelsbrunnlein*.⁸

Die Soggetti zu „sie gehen hin“ und „und tragen edlen Samen“ bei Schütz 1619 zielen in ihrer rhythmischen Gestalt eindeutig auf Bildhaftigkeit, während 1648 eher der Sprachrhythmus die musikalische Gestalt beeinflusst. Zudem hat Schütz in dieser Fassung zwei Mal zwei Textzeilen in einem Soggetto verarbeitet. Bildhafter Ausdruck und sprachgezeugter musikalischer Rhythmus stehen sich auch im jeweiligen Schlussabschnitt gegenüber.

Die Neukonzeption der Vertonung von 1648 tritt im Formplan deutlich zutage. Der musikalisch bildhafte Nachvollzug einzelner Worte, das Spiel mit textbezogenen Kontrasten in Melodik und Klangregie, die Freude an vielfältigen Varianten im musikalischen Satz, – sie prägen vorrangig die Fassung von 1619.

Der Verlauf der Motette von 1648 erhellt, dass die melodisch-rhythmische Kontrastierung des Beginns sich zunehmend zu strukturellen Korrespondenzen wandelt, vermittelt durch „säen“ und „ernten“ sowie durch „gehen“ und „kommen mit Freuden“. Alle Gestaltungsmittel sind auf den *scopus*, auf die Kernaussage der beiden Schlussverse des 126. Psalms hin ausgerichtet: auf die Erlösung der Gefangenen Zions. Hier wird nicht in der Art einer Homilie Wort für Wort ausgelegt, sondern eine als musikalische Komposition gestaltete Themenpredigt vorgestellt.

Schütz gelingt es in dieser Motette, die Errungenschaften der „*Seconda prattica*“, Struktur, Ausdruckskraft und Aussage von Sprache, in den musikalischen Satz zu integrieren. Dabei hat wohl die Begegnung mit Claudio Monteverdi und dessen Werken sowie weitere kompositorische Erfahrungen auf seiner zweiten

⁸ Johann Hermann Schein, *Israelsbrunnlein* 1623. Geistliche Madrigale zu 5 Stimmen und Generalbaß. Hrsg. von Adam Adrio, in: J. H. Sch., *Neue Ausgabe sämtlicher Werke*, hrsg. von Adam Adrio, Bd. 1, Kassel/Basel 1963, Nr. 3.

Reise nach Venedig 1628/29 eine entscheidende Rolle gespielt.⁹ Die von Monteverdi ausgehende Vermischung madrigalischer und motettischer Elemente führt Schütz in der Weise weiter, dass er auf der Basis eines kunstvoll geregelten Tonsatzes Affektausdruck und Deutung des Textes miteinander in Einklang bringt.

In dieser Verbindung von neueren, auch italienischen Stilelementen mit deutschen Traditionen strenger Kontrapunktik bietet Schütz mehr als ein Jahrhundert vor Johann Joachim Quantzens Feststellung eines „deutschen Geschmacks“ als „vermischem Geschmack“.¹⁰ Ansätze zu einem Nationalstil in der Kirchenmusik. Für den „musicus poeticus ecclesiasticus“ mag dies am Ende des 30jährigen Kriegs mit seinen chaotischen Wirren und dem Verlust politischer, gesellschaftlicher und kultureller Ordnungen die Vision eines Neubeginns durch künstlerisches Ordnungsbewusstsein und zugleich ein konkreter Reformvorschlag zur „Seconda prattica“ Italiens bedeutet haben.

⁹ Vgl. Hermann Jung, Schütz und Monteverdi. Einige Aspekte ihrer historischen und stilistischen Beziehungen, in: Claudio Monteverdi. Festschrift Reinhold Hammerstein zum 70. Geburtstag, Laaber 1986, S. 271-295.

¹⁰ Johann Joachim Quantz, Versuch einer Anweisung die flute traversière zu spielen [1752], XVIII. Hauptstück, § 87: „Wenn man aus verschiedener Völker ihrem Geschmacke in der Musik, mit gehöriger Beurtheilung, das Beste zu wählen weis: so fließt daraus ein vermischter Geschmack, welchen man, ohne die Gränzen der Bescheidenheit zu überschreiten, nunmehr sehr wohl: den deutschen Geschmack nennen könnte: [...]“ Zitiert nach dem Faksimile-Nachdruck der 3. Auflage, Berlin 1789, hrsg. von Hans-Peter Schmitz, Kassel/Basel 1953, S. 332.

Bsp. I: Schütz, Motette „Die mit Tränen säen“ (1619)

33

wer - den mit Freu - den, mit Freu - den ern - ten,
wer - den mit Freu - den, mit Freu - den ern - ten,
wer - den mit Freu - den, mit Freu - den ern - ten,
wer - den mit Freu - den, mit Freu - den ern - ten,
wer - den mit Freu - den, mit Freu - den ern - ten,

Voce
Soprano

Trombone I
(Alto)

Voce
Tenore

Trombone II
(Baritona)

Trombone III
(Sub-Basso)

Die mit Trä - - - nen sä -
Die mit
Die mit Trä - - - nen sä - - - en,
Die mit Trä - - - nen sä - - -

Bsp. 2: Schlütz, Motette „Die mit Tränen säen“ (1648)

1. S. Die mit Trä . . . nen jä . . .

2. S. Die mit Trä . . . nen jä . . .

A.

T. Die mit Trä . . . nen, mit Trä . . . nen jä . . .

B.

en, wer . . . den mit Freu . . . den, mit Freu . . . den ern . . . ten,

en, wer . . . den mit Freu . . . den, mit Freu . . . den ern . . . ten,

Die mit

en, wer . . . den mit Freu . . . den ern . . . ten, die mit Trä . . . nen,

Die mit Trä . . .

Bsp. 3: Schein, Geistliches Madrigal „Die mit Tränen säen“ (1623)

ten, wer-den mit Freu - den ern - - ten. Sie
ten, wer-den mit Freuden ern - ten. Sie ge - hen
werden mit Freuden, mit Freuden, mit Freu - den ern - ten.
ten, wer-den mit Freuden, mit Freuden ern - ten. Sie ge - hen hin und
Freuden, mit Freuden, mit Freuden, mit Freuden ern - ten. Sie ge - hen hin und

6 7 6 5 3

Cantus 1 Die mit Trä - - nensä - -
Cantus 2
Altus Die mit Trä - - nen sä -
Tenor Die mit Trä - -
Bassus
Bassus
continuus
(Orgel
od. Cembalo)

5 6 4 3 6 5 6 6

DER ROSENKRANZ IN MUSIK, LITERATUR UND BILDENDER KUNST

Ute Jung-Kaiser (Frankfurt a. M.)

Grundsätzliche Überlegungen zum Rosenkranzgebet

In einer der letzten Ausgaben des Periodikums *Christ in der Gegenwart* berichtet ein Religionslehrer von Kindheitserfahrungen, die er mit vielen katholischen Kindern seiner Generation teilen dürfte: Die Mutter animiert zum gemeinsamen Rosenkranzgebet, den Jungen überkommt Wut.

Wie gern hätte er mit dem Baukasten weitergespielt! Jetzt muss er diesen endlosen Singsang, vor der Kommode stehend, herunterleiern. Dort ist eine Art Hausaltar eingerichtet, von dem eine Marien- und eine Herz-Jesu-Statue streng auf den Beter herablicken. Sie und einige religiöse Bilder machen den einzigen Schmuck der tristen Zweieinhalbzimmerwohnung aus.

Die Szene wird sich, das weiß der Junge, an den nächsten dreißig Abenden wiederholen. Heute beginnt der Oktober: Marienmonat. Er ballt die kleinen Fäuste um die Kette. Ist er einmal groß, wird er nie, niemals mehr beten!¹

Diese Art des subjektiven „inneren Gebets“, die zu sehr auf quantitative Leistung bedachte Gebetsauffassung und der veräußerlichte Vollzug stoßen in unserer säkularisierten Welt zunehmend auf Unverständnis. Was sind Rosenkranzgebete, wie sind sie entstanden und theologisch legitimierbar?

Rosenkranzgebete sind volkstümliche Litaneien, die im Zuge der Gegenreformation als Volksgebet verbreitet wurden und der Akzentuierung spezifisch katholischen Glaubengutes dienten. Der „Rosenkranz unserer Lieben Frau“ ist das bekannteste und verbreitetste katholische Volksgebet; diente er früher eher der Marienverehrung, gilt er heute als „das Jesusgebet des Westens“.² Er lädt ein zum „Verweilen in der Lebenssphäre Mariens, deren Inhalt Christus war“,³ – darum heißt er auch „Christusrosenkranz“; er dient der „inneren Versenkung und christlichen Meditation“; er ermöglicht ein „Leben aus der Tiefe“, ist „Weg in die Tiefe“,⁴ stellt somit „eine Mantra-Meditation dar. Durch Auftaktsätze

¹ Gregor Tischler, Grüne Insel im grauen Alltag – Was ein Lehrer über den Religionsunterricht denkt, in: *Christ in der Gegenwart* 25/22.6.1997, S. 205f, hier S. 205.

² Rainer Scherchel, *Der Rosenkranz – das Jesusgebet des Westens*, Freiburg/Br. (1979) ²1982, S. 11 und S. 159.

³ Romano Guardini, *Der Rosenkranz unserer Lieben Frau*, Alttötting 1940, S. 25.

⁴ Vgl. die Studie von Klemens Tilmann, *Leben aus der Tiefe. Kleine Anleitung zur inneren Versenkung und christlichen Meditation* (1975), Solothurn / Düsseldorf ⁷1995.

(„Geheimnisse“)⁵, eingefügte ‚Vaterunser‘ und ‚Ehre sei dem Vater‘ sowie gelegentliche Schriftworte wurde er zu einem marianisch-christlichen Elementarkatechismus“⁶. Seine besondere Gebetsform ist gekennzeichnet durch fünf theologische Aspekte, die Papst Paul VI. in seinem apostolischen Mahnschreiben⁷ *Marialis Cultus* vom 2. Februar 1974 erläutert hat:

1. den *biblischen Charakter*: Geheimnisse, Gebetsformeln, ursprüngliche Glaubensverkündigung analog dem Christushymnus des Philipperbriefes 2, 6-11 (Nr. 44);
2. den *heilsgeschichtlichen Charakter*, da es die „hauptsächlichsten heilbringenden Ereignisse“ des Lebens Jesu und Mariens betrachtet (Nr. 45);
3. den *christologischen Charakter* (Nr. 46);
4. den *Lob-, Bitt- und Meditationscharakter* (Nr. 47);
5. den *liturgischen Charakter* (Nr. 48).⁸

Der „Rosenkranz“ gehört wie das biblische „Ave Maria“ und das „Magnificat“ zu den marianischen Gebeten. Er entspringt zum einen der Marienfrömmigkeit des hohen Mittelalters – da die Rose Sinnbild Marias ist, wurde das Loblied der Marienminne „Rosarium“ genannt⁹ –, zum anderen der gebetsmäßigen Bußleistung von leseunkundigen Laien oder (des Lateinischen nicht mächtigen) Laienbrüdern, anstelle der 150 Psalmen des lateinischen Psalters 50 oder 150 „Ave Maria“ und „Vaterunser“ wiederholend aneinanderzureihen.¹⁰ Erst im

⁵ „Gebetspsychologisch hilfreich“ nennt A. Heinz das Auseinanderfalten „des einen Erlösungsmysteriums Christi in 15 Einzelgeheimnisse (Gesätze) [...], die in heilsökonomischer Abfolge nacheinander Gegenstand der Betrachtung in den 15 Ave-Maria-Dekaden sind“, in: ders., Stichwort: Rosenkranz, I. Theologiegeschichte, in: *Marienlexikon*, hg. i. A. des Institutum Marianum Regensburg e. V., St. Ottilien 1993, Bd. 5, S. 553-555, hier S. 553.

⁶ Heiner Grote, Stichwort: Maria/Marienfrömmigkeit II, in: *Theologische Realenzyklopädie* [TRE], Bd. XXII, Berlin/New York 1992, S. 115-137, hier S. 129; vgl. Stichwort: Rosenkranz, in: *Evangelisches Lexikon für Theologie und Gemeinde*, Bd. 3, Wuppertal//Zürich 1994, S. 1723.

⁷ „Mahnschreiben“, weil der Papst den Rosenkranz als „christozentrisches Gebet“ verstanden haben will. Mit seinem Schreiben stellt er eine andere Perspektive in den Vordergrund: das Christusgebet (vgl. Scherchel, ebd.).

⁸ Nach Franz Courth, vgl. ders., *Marianische Gebetsformen*, in: *Handbuch der Marienkunde*, Bd. 1, Regensburg 1996, S. 542-548, ebd. S. 546f.

⁹ Der Name „Rosarium“ kam im 13. Jh. auf; A. Heinz erklärt ihn mit einem legendären Exempel: Maria habe einem Zisterzienserkonversen geöffnetbart, ihre Statue nicht mehr mit einem Kranz aus wirklichen Rosen zu schmücken, sondern ihr stattdessen einen geistlichen Rosenkranz aus 50 Ave Maria zu beten. Man bringt also die kleinen Rosen (den englischen Gruß) der einen „Rose Maria“ dar. Ebd. S. 554.

¹⁰ Courth zufolge diente sie den irischen Mönchen dazu, „um den des Lesens Unkundigen ein Äquivalent für den Psalter als Bußleistung auferlegen zu können“. Ebd. S. 543.

15. Jahrhundert werden sie, verknüpft mit meditativen Betrachtungen zum Leben Jesu,¹¹ zu „Rosenkränzen“ systematisiert; die entscheidende Anregung kam von dem Kartäusermönch Dominikus von Preußen. Das Rosenkranzgebet wird prägend für marianische Orden wie die „Rosenkranzbruderschaften“¹² und die „Marianische Kongregation“, deren erste mit Abschluss des Trienter Konzils (1563) ins Leben gerufen wird. Als 1571 die osmanische Vorherrschaft zur See gebrochen wurde, verkündete Papst Pius V. diesen Sieg über die Türken als eine Frucht des Rosenkranzgebetes; den Jahrestag der Schlacht – das ist der 7. Oktober – feiert man seitdem zum „Gedächtnis unserer Lieben Frau vom Siege“; erst 1716 wird er zum „Rosenkranzfest“ deklariert.

I. Bibers musikalische Gestaltung des Rosenkranzes

a) Zur Funktion

Der Violin-Virtuose und Komponist Heinrich Ignaz Franz Biber (1644-1704) wirkte seit etwa 1670 als erzbischöflicher Kapellmeister am Salzburger Hof. Er vertonte in 15 Sonaten für Solovioline mit Basso-continuo-Begleitung die „Mysterien des Rosenkranzes“; sie dürften circa 1674 entstanden sein. Gattungstylogisch sind sie noch keine „Sonaten“ im klassischen Sinne, da sie – dem Epochalstil entsprechend – die barocke Suitenform bevorzugen. In meditativen „Stimmungsbildern“ schildert der Komponist die 15 „Mysterien“ aus dem Marien- und Christusleben, eben die „Gesätze“ des Rosenkranzes. Die Annahme, dass es sich hier um Programmmusik handele, hat sich irrtümlich festgeschrieben und bedarf der Korrektur, da Biber vielmehr den Versuch unternommen hatte, „die durch die Glaubensgeheimnisse evozierten Stimmungen und Gefühle wiederzugeben“.¹³ Es ist denkbar, dass die (1619 an der Salzburger Universität errichtete) *Große akademische* [marianische] *Kongregation* dazu den Auftrag erteilt hat – sie dürfte auch als Auftraggeberin für den Bilderzyklus zu den Rosenkranzgeheimnissen in der *Aula Academica* (1636) in Frage kommen. Da die Aula nicht nur für akademische Vorlesungen, sondern auch für gemeinsame Gebetsübungen benutzt wurde, wäre vorstellbar, dass diese offiziellen Rosenkranzgebete möglicherweise visuell und akustisch – also bildnerisch und musi-

¹¹ Der Rosenkranz meditiert in drei Reihen die „Geheimnisse“ des Lebens Jesu: der „freudreiche“ die Kindheit Jesu, der „schmerzhaft“ das Leiden und der „glorreiche“ die Auferstehung und Erhöhung. Die „vierte“ Reihe – der „tostreiche“ Rosenkranz – stammt aus neuerer Zeit (Romano Guardini) und meditiert Königtum und Wiederkunft des Herrn.

¹² Die erste „Rosenkranzbruderschaft“ wurde 1475 in Köln gegründet.

¹³ M. Hartmann, Teilaspekt: IV. Musikwissenschaft, Stichwort: Der Rosenkranz, in: *Marienlexikon*, ebd. S. 557.

kalisch – unterstützt wurden; leider entbehrt diese moderne Vision einer „multimedialen“ Background-Kulisse zur Verstärkung eines religiösen „Mantra“-Erlebnisses (s. o.) der historischen Dokumentation, bleibt also bloße Hypothese. Doch wäre es ebenso falsch, diese (atemberaubende?) Vorstellung dadurch widerlegen zu wollen, dass Biber die „Rosenkranz“-Sonaten seinem Dienstherrn, dem Erzbischof Max Gandolph Graf Kuenburg – im Nachhinein? – zugeeignet hat. Dessen Marienverehrung bezeugt sowohl die Erbauung der Wallfahrtskirche Maria Plain als auch die Mitgliedschaft der – 1631 gegründeten – Salzburger Rosenkranzbruderschaft. In seiner Widmungsrede nimmt Biber darauf Bezug (Faksimile Abb. 1):

[übersetzt:]

Hoherhabener und verehrungswürdigster Fürst, allermildester Herr!

Die Komposition, die ich der Sonne der Gerechtigkeit und dem Mond ohne Fehl gewidmet habe, überreiche ich dir als dem dritten Licht, das Du von den beiden göttlichen Lichtern empfangen hast. Denn als Sohn in heiliger Würde glänzend, verteidigst Du als Unvermählter die jungfräuliche Würde der Mutter. Daher wirst Du von Christus dem Sohn zum Lohn mit himmlischem Manna genährt und von Maria der Mutter mit Gnaden erfreut. Sie nahm den ersten Buchstaben ihres heiligsten Namens und setzte ihn Deinem höchsten Namen voran. So verherrlichte Maria Maximilianus. Du wirst meine mit vier Saiten bespannte und in fünfzehnfachem Wechsel gestimmte Geige in verschiedenen Sonaten, Präludien, Allemanden, Couranten, Sarabanden, Arien, Ciacconen, Variationen etc. in Verbindung mit dem Basso continuo vernehmen, in Stücken, die mit viel Fleiß, und soweit ich es vermochte, mit großer Kunstfertigkeit gearbeitet wurden. Wenn Du die Ursache für diese Zahl wissen willst, werde ich es Dir erklären: All das habe ich nämlich zur Ehre der heiligen fünfzehn Geheimnisse geweiht, die Du auf das leidenschaftlichste fördern mögest.

Deiner Hoheit überreiche ich kniegebend [dies alles] als untätigster Diener Heinrich Ignaz Franz Biber.¹⁴

Die dem Zyklus zugrunde liegende Thematik wird durch kleine Kupferstiche verdeutlicht, die jeder Sonate – sozusagen anstelle einer „Überschrift“ – vorangestellt werden. Außer der ersten und zusätzlichen 16. Sonate, deren Motto dem „Schutzengel eines Kindes“ gilt und somit außerhalb des Zyklus steht, fordert jede Sonate eine andere Skordatur (= Umstimmung der Saiten), was den Klang-

¹⁴ Die Handschrift der Mysterien-Sonaten Bibers wird in der Bayerischen Staatsbibliothek München verwahrt. Es scheint das originale Widmungsexemplar für Erzbischof Max Gandolph zu sein; Herausgabe, Kommentar und Übersetzung von Ernst Kubitschek, in: Heinrich Ignaz Franz Biber. Mysterien-Sonaten („Rosenkranz-Sonaten“). Bayerische Staatsbibliothek München Mus. Ms. 4123. Denkmäler der Musik in Salzburg. Hg. Institut für Musikwissenschaft Bd. 1, Bad Reichenhall 1990, S. 15.

charakter jedes Stückes beträchtlich verändert. Die programmatische Intention wird durch die Wahl der jeweiligen Skordatur unterstrichen: Tiefer gestimmte Saiten klingen aufgrund geringerer Spannung weicher, aber glanzloser; höher gestimmte Saiten schärfen den Klang, aber machen ihn härter. Auch ändern sich aufgrund der anderen Stimmung der Leersaiten die Resonanzen. Hinzu kommen neue grifftechnische Möglichkeiten (raffinierte Doppelgriffe, Oktavierungen etc.).

b) Zum Beispiel die „Auferstehungs“-Sonate

Die XI. „Mysteriums“-Sonate zur „Auferstehung“ schildert das erste „Geheimnis“ des dritten, d. i. des „glorreichen Rosenkranzes“. Sie steht in G-Dur und zeigt die ungewöhnlichste Skordatur des Zyklus: Da die beiden nebeneinander liegenden Saitenpaare im Oktavabstand einzustimmen sind, werden nicht allein (virtuose) Extremsprünge in atemberaubendem Tempo, sondern auch das mühevolle Spiel wirkungsvoller Steigerungspassagen in Oktavparallelen ermöglicht. Die d-Saite wird durch starke Anspannung geschärft zu g^1 , doch damit zur klingenden (und nicht mehr toten) Resonanzsaite des Grundtons g ; die a-Saite wird weich entspannt zu d^1 ; und obgleich die e-Saite durch Lockerung leicht gedämpft wird (zum Ton d^2), gewinnt sie doch an Leben durch die neu geschaffenen Resonanzverhältnisse (zum Grundton g und auch zum nunmehr verdoppelten Quintton d^1).¹⁵ Durch das Kreuzen der mittleren Saiten – die tiefere d-Saite (g^1) ist höher gestimmt als die a-Saite (d^1) – wird auch symbolisch bedeutet, dass Jesu Kreuzigung auch noch in seiner Auferstehung präsent ist; zugleich verleiht diese Skordatur der Geige quasi zwei völlig gegensätzliche Register: ein helles glanzvolles „himmlisches“ (2. und 4. Saite) und ein mattes dunkles „irdisches“ (1. und 3. Saite), was den Weg der Auferstehung auch klangfarblich verdeutlichen hilft. (Abb. 2)

¹⁵ Da für jedes Rosenkranzgeheimnis die Violine in einem anderen „accordo“ gestimmt werden muss, erhält jede Sonate eine eigene Klangfarbe – „gleichsam als Sinnbild für die Mysterien“ (so Gerhard Walterskirchen, Heinrich Ignaz Franz Biber zum 350. Geburtstag [1644-1704], in: Singende Kirche. Zeitschrift für katholische Kirchenmusik, 41. Jg., H. 4 /1994, S. 174ff, hier S. 175). Die immense Klangerweiterung gründet u. a. in der Tatsache, dass a) auch „tote“ Saiten in das Resonanzgeschehen einbezogen werden und b) durch die unterschiedliche Saitenspannung die Resonanzverhältnisse so geändert werden, „dass sich letztlich jede Sonate in einer ganz eigenen Klangwelt ‚abspielt‘, die je nach thematischer Vorgabe dumpf-resonanzlos, silbern-brilliant oder ohrenbetäubend-lärmend gewählt ist“ (so Reinhard Goebel, Biber: Rosenkranz-Sonaten, Begleitheft zur CD der DGG 1991, S. 17). Deshalb findet sich tiefe Stimmung beim Ausdruck drückenden Schmerzes (zum Beispiel in der Sonata VI), während extrem hohe Stimmung der tiefen Saiten den schreienden Schmerz versinnbildlicht (wie in den Sonatae VII, VIII und IX).“ – Vgl. Kubitschek, ebd. S. 7.

Die formale Anlage der „Auferstehungs“-Sonate ist dreisätzig: Einer präludierenden „Sonata“ (in geradtaktigem Allabreve-Takt) folgt eine Chaconne über den Osterhymnus, wie der schriftliche Verweis in den Noten „Sur[r]exit Christus hodie“ wissen lässt; den Schluss-Satz bildet ein choralmäßiges Adagio. Der Osterhymnus des Mittelsatzes basiert auf dem populären Kirchenchoral „Surrexit...“, der in deutsch auf „Erstanden ist der heilig Christ“ gesungen wird. (Abb. 3)

Der Choral ist alleiniges Thema des Mittelsatzes; seine Glaubensaussage wird neunmal „zitiert“. Die Zahl neun umfasst dreimal die Zahl drei, welche das Vollkommene (Perfectum) und die Dreieinigkeit von Gottvater, Sohn und Heiligem Geist symbolisiert. Sie ist – und dies auch in nichtchristlichen europäischen¹⁶ und außereuropäischen¹⁷ Kulturen – die Zahl der Vollendung. Neun sind auch die Chöre der Engel; die neunte Stunde ist die Todesstunde des Herrn und damit die Stunde der Heilsgewissheit. Die Kreuzessymbolik, die ja bereits durch die Skordatur angezeigt war (vgl. Abb. 2), wiederholt sich somit in der Wahl des Satztyps – schon das vorherige „Mysterium“ über die „Kreuzigung“ präsentierte eine Aria mit Variationen¹⁸ – und in der Kupfer-Initiale, die ein Doppelkreuz anzeigt: die Auferstehungspose Christi und die rechtwinklig einander zugeordneten Bereiche des Irdischen (Grab und Wächter) und Himmlischen (glorifizierter Christus in der Wolke). (Abb. 4)

Warum also sollte die Bildinitiale nicht als „Programm“ des Geigenzyklus gewertet werden?¹⁹ Schon Erwin Luntz zufolge hat der jeder Sonate vorangestellte Kupferstich „das Programm [in Worten] zu ersetzen und dem Spieler den Stimmungsgehalt der nachfolgenden musikalischen Gebilde zu vermitteln“.²⁰ Auch für Eric Thomas Chafe geben die „Rosenkranz-Sonaten“ nicht nur „the prevailing mood“ des im Bild gefassten Geschehens wieder; in den Präludien

¹⁶ Bei keltischen, germanischen, finnisch-ugrischen Völkern.

¹⁷ Bei den Chinesen ist die neunstöckige Pagode Abbild des Himmels.

¹⁸ Außer den hier angesprochenen Sonaten X und XI zu „Tod“ und „Auferstehung Christi“ sind auch die anderen Kernaussagen des Erlösungswerkes mit Variationsketten über ostinate Bässe bedacht: Ernst Kubitschek spricht von den „biblischen Episoden, in denen Prophezeiungen im Hinblick auf das Leben Jesu gemacht werden“: Sonate I („...vom Heiligen Geist empfangen hast“ – die „Prophezeiung der Empfängnis“) und Sonate IV („...im Tempel aufgeopfert hast“ – die „Prophezeiung des Simeon“). Selbstverständlich werden auch die folgenden Ereignisse, die der Marienverehrung dienen („Krönung“ und „Himmelfahrt Mariens“), entsprechend hervorgehoben. In: ders. (Hg.), Heinrich Ignaz Franz Biber. Mysterien-Sonaten, ebd. S. 11.

¹⁹ Gregor Schmitz-Stevens (Analytischer Kommentar zur Neuauflage des Opus Musicum i.V.) möchte in dem Kupferstich „bloß seinen Stellvertreter“ sehen.

²⁰ Erwin Luntz, Einleitung der ersten Druckausgabe des Sonatenzyklus: Heinrich Franz Biber. Sechzehn Violinsonaten mit ausgeführter Klavierbegleitung. Denkmäler der Tonkunst in Österreich, Wien / Leipzig 1905, S. V.

werde das „Programm“ oft auch tonmalerisch erfasst wie bspw. im Präludium der „Auferstehungs“-Sonate; „the first movement depicts the empty tomb“.

It is chiefly in these opening movements that musico-descriptive associations with the engravings appear. In some cases we recognize the programmatic effects immediately: no one knowing the subject matter could fail to connect the echo patterns of the „Resurrection“ Sonata (no. XI) with the empty tomb.²¹

Dieser Eindruck des ersten Satzes wird sicher verstärkt durch den ausladenden Orgelpunkt auf dem Tonika-Ton g. Wenn sich dann die nachfolgende Chaconne im 3/1-Takt (dem tempus perfectum) zu hymnischer Steigerung aufschwingt, in der Schlußvariation des „Surrexit...“ zu einen gewaltigen Unisono in Quint- und Oktavparallelen verdichtet, so entspricht diese semantische Aussage durchaus jener Glorifizierung des Auferstandenen, welche in der Bildinitiale angezeigt ist. Der abschließende dritte Satz (*Adagio*) imitiert einen Gemeindechoral und bildet somit einen würdigen Abschluss des Ostergeschehens; dank ihrer (die Harmonie komplettierenden) Füllstimme entfaltet die Violine auch gegen Schluss noch virtuose Präsenz und ungeahnte Klangpracht. (Abb. 5, Faksimile der letzten Seite²²)

c) Zur Frage der liturgischen Funktion

Wenn Musikwissenschaftler die liturgische Funktion der Sonaten – also als Begleit- oder Eröffnungsmusik einer Rosenkranz-Andacht – ausschließen, eben weil bestimmte Tanzsätze, Doubles und Chaconnes vornehmlich zu profanen Zwecken komponiert wurden, sehen sie sich vielleicht in der Tradition Georg Muffats, der seine Aversionen gegenüber dieser weltoffenen Musik bereits im Vorwort der 1701 publizierte Neufassung seiner Salzburger *Concerti* (von 1682) wie folgt zu begründen suchte: „weilen sie wegen der darunter begriffenen Balett- und anderer Arien weder zum Kirchendienst [...] noch zum Dantzen taugen, in dem sie nur zur absonderlichen Erquickung des Gehörs componirt worden.“²³

Doch widerspricht dies Biber's Intention. Er nimmt in seiner Widmungsrede keine pragmatische Wertung der Satztypen vor; der Typ „Sonata“, um ein Beispiel zu nennen, erscheint funktional als gleichwertig neben anderen, weltliche-

²¹ Eric Thomas Chafe, *The Church Music of Heinrich Biber*. Studies in Musicology, Nr. 95, Michigan 1987, S. 190 und S. 189.

²² Bei der Wiedergabe des Faksimile ist zu beachten, dass es sich um eine Griffschrift (Tabulatur) handelt: Die Notierung entspricht nicht der realen Tonhöhe.

²³ Vgl. Schmidt-Stevens. Zitiert nach Goebel, ebd. S. 15.

ren.²⁴ Des weiteren scheint die suitenähnliche Disposition der meisten „Mysterien-Sonaten“, die alle Sätze einer Sonate einer einzigen Grundtonart zuordnet, in der Tatsache der Skordatur, der „Verstimmung“ der Saiten, begründet zu sein; schließlich lässt sie, rein spieltechnisch gesehen, kaum eine Tonika-Dominant-Relation der einzelnen Satzteile (und damit eine echte „Sonaten“-Struktur) zu.

Auch Christian Berger plädiert für den liturgischen Charakter der Sonaten. Er verweist dabei auf die grundsätzliche Bedeutung der Rosenkranz-Andachten für den Salzburger Erzbischof Max Gandolph und die Tatsache, dass dieser eine weitere Rosenkranz-Bruderschaft gegründet habe:

So ist es sehr wahrscheinlich, dass Biber selber seine Sonaten im liturgischen Rahmen dieser Andachten aufgeführt hat. Und zwar wurden sie sicherlich nicht im Dom, sondern in der Aula der Salzburger Universität aufgeführt, die damals sowohl für geistliche Andachten als auch für die Aufführung weltlicher Theaterstücke genutzt wurde. Noch heute ist der Saal mit den Darstellungen eben dieser 15 Marien-Mysterien geschmückt.²⁵

Welche Gefühle und Gedanken das Rosenkranz-Gebet im Gläubigen des 17. Jahrhunderts auszulösen vermochte, können wir heute kaum noch nachvollziehen. Darum sei aus einer Gebetsanleitung dieser Zeit – „Wie man den H. Rosenkranz nützlich betten soll“ – eine signifikante Passage wiedergegeben:

[Die Aufgabe des Verstandes sei,] umb Discurs zu formieren und alle Umständ durch zu gehen, [die Aufgabe des Willens,] umb die affection oder Neigung zu bewegen das fürfallend Böß zu meiden, und das Gut anzunehmen. [Daran anschließend solle man] auch erwecken einige Anmuthung der Liebe zum guten, den Haß zum bösen, Freud und Traurigkeit, wie die Matery wird mitbringen. Für alles aber muß man seines Verstands ein reflex oder Widerkehr machen zu sich selbst.²⁶

Das letzte Argument für den religiös-meditativen Charakter dieser „Sonaten“ liefern Genese und „Gebrauchswert“ der Rosenkranz-Gebete selber – jener volkstümlichen Litaneien, die im Zuge der Gegenreformation weiteste Verbreitung erfuhren; denn „die Akzentuierung spezifisch katholischen Glaubengutes richtete sich vor allem gegen den Protestantismus.“²⁷ Wenn nun deren Glaubensaussage und konfessionelle Programmatik künstlerisch verdeutlicht und die

²⁴ Vgl. Kubitschek, ebd. S. 8f.

²⁵ Christian Berger, Musikalische Formbildung im Spannungsfeld nationaler Traditionen des 17. Jahrhunderts: Das „Lamento“ aus Heinrich Ignaz Franz Biber's Rosenkranzsonate Nr. 6, in: Acta musicologica, 64./1992, S. 17-29, hier S. 18.

²⁶ Aus: Anonymus, Schatzkammer deß H. Rosenkrantz, Kempten 1690, cf. VIII. Kapitel, S. 43ff. Zitiert nach Kubitschek, ebd. S. 10.

²⁷ Kubitschek, ebd. S. 6.

„affection oder Neigung“ des Willens beeinflusst werden soll, so kann doch gerade die Musik dazu beitragen, das subjektive „innere Gebet“ zu beeinflussen, zu lenken und zu intensivieren.

II. Riemenschneiders bildnerische Gestaltung des Rosenkranzes

Die Volkacher *Madonna im Rosenkranz* hat Tilman Riemenschneider, Würzburgs größter „Bildschnitzer“ der Spätgotik, 1522 als Auftragsarbeit der Kapellenpfleger der damals vielbesuchten Wallfahrtskirche Maria auf dem Kirchberg bei Volkach ausgeführt. Paul-Werner Scheele nennt „dieses Meisterwerk [einen] Schlüssel zum Geheimnis der Seligkeiten Mariens. Von keinem seiner Zuhörer sind Jesu Seligpreisungen so offen aufgenommen, so radikal gelebt worden wie von seiner Mutter. Sie ist die Allerseligste.“²⁸ (Abb. 6)

Die lebensgroße Madonnenfigur ist von einem Flammenstrahlenkranz umgeben; drei Engelspaare huldigen ihr: Früher hielt der rechte Engel des unteren Paares, das in flatternde Chormäntel gehüllt ist, eine Harfe; die nackten Engelputzen auf halber Höhe unterstützen mit Lauten den himmlischen Lobpreis; dem oberen, in Diakonengewänder gekleideten Paar kam früher die Aufgabe zu, die verlorengegangene Krone über dem Haupt Mariens als der „Königin des Rosenkranzes“ zu halten. Die innig beseelte Gottesmutter wird umrahmt von einem bildgewordenen Rosenkranz; er entspricht einem damals weit verbreiteten Kirchenlied:

O Jungfrau zart, Maria schon,
Ein Königin des Himmels Thron,
Nim an den güldnen Rosenkrantz,
Geziert mit deines Sohns Leben gantz.²⁹

²⁸ Paul-Werner Scheele / Toni Schneiders, Tilman Riemenschneider. Zeuge der Seligkeiten, Würzburg 1981, S. 39-46, hier S. 39. Vgl. Hanswernfried Muth, Tilman Riemenschneiders Madonna im Rosenkranz in der Wallfahrtskirche „Maria auf dem Kirchberg“ bei Volkach, in: Mainfränk. Jb. f. Gesch. u. Kunst, Würzburg 1954, S. 161-169; Georg Wehner, Die Wallfahrtskirche St. Maria im Weingarten auf dem Kirchberg bei Volkach, Volkach 1959, S. 12-14.

²⁹ Hanswernfried Muth spricht von einem bildgewordenen „güldenen Rosenkrantz“, in: ders./ Toni Schneiders, Tilman Riemenschneider und seine Werke, Würzburg 1978, Kap. Die Rosenkranzkönigin in Volkach, S. 150-155, hier S. 150. Riemenschneiders Madonna war Anlass zur Gründung einer Rosenkranzbruderschaft auf dem Kirchberg 1642. – Zur Barockzeit erhielt sie eine neue Fassung; 1874 kamen grelle Übermalungen hinzu, was 1954 eine grundlegende Renovierung (Abnahme der Übermalungen) erforderlich machte. Im August 1962 wurde sie in einem spektakulären Kunstraub aus der Kirche gestohlen, doch gegen ein hohes Lösegeld in Aufsehen erregender Weise gerettet. Nach erneuter Instandsetzung wurde sie dann 1963 wieder an der ursprünglichen Stelle im Chor aufgehängt.

Scheele zufolge ist „das Leben Christi die Seele des Rosenkranzes, sein Ursprung und sein Ziel“. Darum bildet der geschwungene Leib der Gottesmutter „seinen lebendigen Thron“. Indem sie ihren rechten Fuß auf die Mondsichel setzt, deutet sie sowohl die eschatologische als auch kosmologische Dimension an: Sie erinnert an die apokalyptische Frau, von der die Offenbarung des Johannes spricht,³⁰ und zugleich symbolisiert sie den Kosmos, dessen Herr und König Mensch geworden ist.

Der Rosenkranz bildet eine organische Mandorla. Er ist durch fünf Medaillons in Abschnitte zu jeweils zehn offenen Rosen gegliedert, Sinnbilder der zehn „Aves“. Die Reliefschnitzereien auf den Rundbildern, die von Renaissanceornamenten, Fruchtgirlanden und phantastischen Tierornamenten eingefasst sind, geben Mariengeheimnisse wieder, die laut Scheele „allesamt Christusgeheimnisse sind“:

- Das erste Rundbild (beginnend über dem Haupt Mariens, dann nach rechts folgend) zeigt die Verkündigung durch den Erzengel Gabriel,
- das zweite den Besuch Mariens bei Elisabeth,
- das dritte die Geburt Jesu im Stall zu Bethlehem,
- das vierte die Anbetung durch die drei Weisen und
- das fünfte den Tod Mariens, deren Sterbelager die Apostel umstellt haben.

Eigentlich entsprechen nur drei dieser Rundbilder den Geheimnissen des „freudenreichen“ Rosenkranzes, das sind Verkündigung, Maria Heimsuchung, Christi Geburt; das letzte „Geheimnis“ des dritten, „glorreichen“ Rosenkranzes verherrlicht das Großbild der gekrönten Gottesmutter: Guardini legitimiert die Marienkrönung mit der Verheißung des Paulus, dass „die, welche die Fülle der Gnade und der Gerechtigkeit empfangen, als Könige herrschen werden im [ewigen] Leben durch den einen Herrn Jesus Christus“ (Röm 5,17):

So wird denn ihr, die mit Christus durch das Dunkel der Erde gegangen ist, Anteil an seiner Herrschaft gegeben. Davon ist die Krone das Symbol. Gottes Geschöpf, wie wir alle, und in einer Demut ihm untergeben, die so groß ist wie ihre Reinheit. Zugleich aber von ihm erhoben zu einer heiligen Herrschaft, die nichts von Anspruch und Eigenwille an sich hat, sondern Gestalt gewordene Holdseligkeit spendender Gnade ist.³¹

Den Bildern aus dem „freudenreichen“ und „glorreichen“ Marien- und Christusgeschehen (des ersten und dritten Rosenkranzes) stehen auf der Rückseite die „schmerzhaften“ Geheimnisse zu Leiden und Tod Jesu gegenüber. Riemschneider schildert jedoch nicht die konkreten Geheimnisse des dritten Rosenkranzes – das sind: Christus am Ölberg, Geißelung, Dornenkrönung, Kreuztra-

³⁰ Es ist die Frau, die den Mond „unter ihren Füßen“ hat (Offb 12,1).

³¹ Romano Guardini, *Der Rosenkranz unserer lieben Frau*, Altötting o. J. [1940 / 1996], S. 19.

gung, Kreuzigung –, sondern er symbolisiert das Leiden in den fünf Wunden Jesu: dem durchbohrten Herz in der Rose, den durchbohrten Händen und Füßen. „Bei je zehn ‚Ave‘ gedachte man der fünf Geheimnisse aus dem Leben Christi oder Mariens, bei den fünf ‚Pater noster‘ jedoch der fünf Blutvergießungen Christi. Dem entsprechen die auf den Rückseiten der Rundbilder dargestellten fünf Wundmale des Herrn.“³²

III. Brentanos „apokryphisches Gedicht“ zur Erfindung des Rosenkranzes

In den *Romanzen vom Rosenkranz* (1803-12)³³ plante Clemens [Maria] Brentano (1778-1842) ein mythisch-kosmologisches Epos, das aus unterschiedlichsten Quellen (christlich-marianisch, apokryph, mittelalterlich-mystisch, katholisch-legendär, märchenhaft, jüdisch-kabbalistisch, literarisch-faustisch, heidnisch-vorbiblich, theosophisch, biographisch³⁴) gespeist ist. Das unvollendet gebliebene Werk – 19 von 24 Romanzen wurden fertig gestellt – entstand zwischen 1803 und 1812. Wenngleich Brentanos Erlebnis der stigmatisierten Nonne Katharina von Emmerick erst zwischen 1818-24 zu datieren ist, antizipiert bereits der „keusche Tod“ Biondettas ihre eigene Stigmatisierung und Traumatisierung.³⁵ Ihr letztes „Ave“ richtet sich nicht an die Gottesmutter Maria, sondern an den selbstgewählten „Todespfeil“, das sinnlich-erotische Symbol tödlicher Selbstkasteiung:

Sei begrüßt, du Todespfeil,
 Sei begrüßt mit reinem Munde,
 Der nie freche Lust getrunken,
 Keuscher Tod in keuscher Wunde!
 Flich, du letzte sünd'ge Stunde!

³² Vgl. Muth, ebd.

³³ Es handelt sich um kunstvoll gebaute vierfüßige trochäische Vierzeiler, deren zweite und vierte Zeile Reime oder Assonanzen tragen. Die Musikalität der Sprache wird verstärkt durch Binnenreime und Binnenassonanzen.

³⁴ Bei seinem ersten Gottesdienst bezog der Knabe Brentano das Epitheton „clemens Maria“ aus dem Marianantiphon *Salve Regina* fälschlich auf seinen Vornamen Clemens [Maria]; vgl. Brentanos „Selbstbiographie als Einleitung zu den Romanzen“. Die „spätere poetisch-religiöse Selbststilisierung als ‚poeta marianus‘“ zeigt Brentanos „Tendenz zu Literarisierung und Stilisierung des Biographischen“; auch erhöht er die früh verstorbene Mutter Maximiliane (1793) zu marienähnlichen Gestalt, die gleichzeitig mater und virgo ist (vgl. J. Schmidbauer, Stichwort: Brentano, in: *Marienlexikon*, ebd. Bd. 1, S. 574-577, hier S. 575).

³⁵ So Marlies Janz, *Marmorbilder. Weiblichkeit und Tod bei Clemens Brentano und Hugo von Hofmannsthal*, Königstein/Ts. 1986, S. 75.

Märtyrkrone sei errungen!
 Dann ruft sie mit kühner Zunge:
 „O Maria, erbarm dich mein!“
 Und die goldne Nadel fein
 Stößt sie in den reinen Busen
 Durch die goldne Rosenblume,
 Sinket nieder, heilig blutend.³⁶

Die Ikonographie der Herzwunde verselbständigt sich in schauerlichen Ekzesen des „gezwirnten Kunstphantoms“,³⁷ sie ermöglicht dem Teufel Moles, dessen Name eine Kontraktion aus M[ephist]o[phe]les darstellt, „in die Wunde [zu] schleichen“,³⁸ „den gleichsam mütterlichen Körper in Besitz“ zu nehmen und „wie das Kind im pränatalen Zustand“ zu bewohnen. Indem er in die Leiche eindringt und sie als „Hure Babylon“ ausstaffiert, missbraucht er sie als Geschöpf regressiver Phantasien und subversiver Todeslust. Marlies Janz unterstreicht den biographischen Bezug: „Brentanos eigene Obsession durch die regressiven Wünsche, deren Verwirklichung an den Tod der Mutter gebunden und ihn vorauszusetzen scheint, wird auf den Teufel projiziert.“³⁹

Angesichts dieser religiösen Perversionen und sexuellen Phantasien ist die Einschränkung Brentanos gegenüber dem Maler Philipp Otto Runge, den er für die Randzeichnungen gewinnen will, mehr als überflüssig: „Befürchten sie nicht modernes, christliches Geklimper, das mir ganz zuwieder [sic]“,⁴⁰ Brentano ist überzeugt, den Verlust der paradiesischen Einheit und der damit verbundenen (inzestuösen) Erbsünde, die er in vielschichtigen Handlungssträngen sprachlich-exzessiv auskostet, „durch die Erfindung des katholischen Rosenkranzes“ zu lösen. In einem weiteren Brief an Runge schreibt er: „Das Ganze ist ein apo-

³⁶ XVII. Romanze, Vers 481-492, in: Clemens Brentano, Romanzen vom Rosenkranz, in: ders., Werke Bd. I, Carl Hanser Ausgabe München 1968, S. 946. Kursive vom Verf.

³⁷ XVIII. Romanze, Vers 426, ebd. S. 960.

³⁸ Ebd. Vers 279, S. 955.

³⁹ Janz, ebd. S. 77. Interessant ihre Beobachtung, dass die hier praktizierte Trennung des weiblichen Körpers von der Seele – „das Oszillieren zwischen Kunst und Natur, Schein und Sein“ – das Wissen um den Verlust der Unschuld der Natur impliziere. Das „Kunstphantom“ zerstöre den Glauben an die Zuverlässigkeit der sinnlichen Wahrnehmung: „Alles wird ungewiss; auch der Schönheit, der Kunst ist nicht zu trauen,“ ebd. S. 81, S. 83 und S. 85. – Vgl. Schmidbauer, ebd.

⁴⁰ Brief an Philipp Otto Runge in Hamburg, Berlin, um den 21. Januar 1810; zitiert nach: Clemens Brentano, Sämtliche Werke und Briefe, Bd. 32, Stuttgart u. a. 1996, S. 200-207, hier S. 205. Zur geplanten Illustrierung kommt es nicht, da Runge 1810 stirbt.

kryphisch⁴¹ religiöses Gedicht, in welchem sich eine unendliche Erbschuld, die durch mehrere Geschlechter geht und noch bey Jesu Leben entspringt, durch die Erfindung des Katholischen Rosenkranzes löset. Die alte Fabel des Thannhüusers ist [...] darin gelöset und eingeflochten.“⁴²

Brentanos Fragment gebliebene Dichtung erzählt nicht nur von inzestuöser Verstrickung, weißer und schwarzer Magie, teuflischer List, gierigem Sexus, jungfräulicher Reinheit, blasphemischer Verkuppelung, Erbschuld und persönlicher Schuld, von der „rosa mystica“ als „Mutter der Gnade“ und den drei Rosenjungfrauen, sondern auch vom Ursprung der Schöpfung und des Bösen, vom Urgegensatz und Bedingungsfeld von Licht und Dunkelheit, von Gut und Böse. Aus den beiden „kosmischen Wirklichkeiten des Satanischen und Heiligen entwickelt sich das mythische Geschehen, in dessen Mitte Geschick und Sendung des Geschlechts der ‚Rosen‘ steht“.⁴³ Restümierend ist festzuhalten, dass Brentano an dem Versuch scheiterte, „die christliche Welterlösung in dem Prozess einer mythischen, aus dem Schöpfungsgrund selbst hervorgehenden Entwicklung dichterisch zu gestalten.“⁴⁴ Josefine Nettesheim wertete das Fragment als „Rosensymphonie“, da es „die Rosen in der Gegenwelt des Bösen zum Singen und Klingeln“ bringe. Ihm eigne eine „offenbarende schöpferische Kraft, die die Verflechtung von Mythos, Mystik und dichterischem Symbol in sinnbildhafte Wirklichkeit erhob.“⁴⁵

Der Schluss der Dichtung fehlt. Die geplante marianische Apotheose ist aus den vorliegenden 19 Romanzen nicht ableitbar, wohl aber zitieren Paralipomena in verschiedenen Entwürfen den fehlenden Schluss:⁴⁶ Hier sollte die Stiftung des katholischen Rosenkranzes durch die „Madonna von den Rosen“ gestaltet und die Entsühnung aller Schuldverstrickung, die Befreiung der Rosen „aus ererbter Sünde Not“ dichterisch eingelöst werden. Dass dieses hybride „faustische“ Unterfangen nicht zu leisten war, liegt auf der Hand; eine mögliche Begründung gibt Hans-Walter Schmidt: Brentanos *Romanzen vom Rosenkranz* reduzierten „den klassischen Dreischritt romantischen Geschichtsdenkens (Paradies – Geschichte – Erlösung)“ auf „das Buch vor, in und nach der Geschichte“, in dem Sinne: „Gott will Leser.“ „Das absolute Buch fordert den zölibatären Leser und

⁴¹ Griech.: verborgene Schriften; hellenist.: geheimgehaltene heilige Bücher; jüdisch-christl.: den biblischen Büchern nach Anlage und Inhalt ähnlich.

⁴² So Brentano in seinem Brief an Philipp Otto Runge vom 18.3.1810; zitiert nach Clemens Brentano, ebd. S. 261-268, hier S. 266f.

⁴³ Renate Matthaei, Das Mythische in Clemens Brentanos „Die Gründung Prags“ und den „Romanzen vom Rosenkranz“ (Diss. Köln) 1960, S. 85.

⁴⁴ Matthaei, ebd. S. 198.

⁴⁵ Josefine Nettesheim, Rosensymbolik in Clemens Brentanos „Romanzen vom Rosenkranz“, in: *Antaios* 3 / 1961/62, S. 357-366, hier S. 362.

⁴⁶ Paralipomena, Hanser-Ausgabe Bd. 1, ebd. S. 992-1010.

damit den Ausschluss der Frau“...⁴⁷ Doch scheiterte diese romantische Sehnsucht nach „Erlösung der Schrift“ an Brentanos Rekurs auf die eigene Biographie der Romanzen und der „zum poetologischen Grundprogramm erhobenen Bemühung, den beklagten Verlust des ‚Selbstgefühls‘ [bzw. „die Erfahrung des Ich-Zerfalls“] zu bewältigen“. Der autobiographische Abriss der Einleitung und das eigentliche Gedicht zeigten sich letztendlich als zwei Schichten desselben Textes:

Die Autonomie der „Dichtung“ wird so relativiert und beschnitten; der gedichtete Text ist die chiffrierte Verdoppelung des autobiographischen. Der kosmogonische und weltgeschichtliche Horizont, den die *Romanzen* umspannen, erscheint als Ausweitung des privaten Universums, dessen Schilderung sich die Einleitung zur Aufgabe macht.⁴⁸

Die „Katastrophe des Subjekts“ spiegelt sich im romantischen Topos vom „Verlorenen Paradies“; der Versuch, im „unlesbar gewordenen“ Urtext der Schöpfung die Lebensspuren des eigenen Ich wiederzuentdecken, scheitert ebenso wie jener, über die *Ecriture* des Selbst und ihre literarische Verdoppelung die heilige „Urschrift“ des göttlichen Buches restituieren zu wollen.

Erst im „Aufschreibesystem“ mit Anna Katharina Emmerick wird Brentano noch einmal ein „Medium“ finden, dem die Teilhabe an der Paradiesessprache gegeben ist und das deshalb noch einmal die Möglichkeit in Aussicht stellt, das verlorene paradiesische Buch Gottes (und nicht nur den Urtext des eigenen Innern) zumindest fragmentarisch zu vergegenwärtigen.⁴⁹

Resümee

Die komplexen Schichtungen, die z. T. widersprüchlichen, mythischen bis fabulösen Stränge des Brentano-Fragments überfrachten das Arbeitsthema „vom Rosenkranz“. Wie die Paralipomena verdeutlichen, sollte der Romanzenzyklus in der „Erfindung des Rosenkranzes“ gipfeln. Die „Rosen“-Schwestern, welche die inzestuöse Verstrickung ihres Geschlechtes durch Keuschheit und Opfer überwinden, lassen „das wundertätige Bild unserer lieben Frau von den Rosen“⁵⁰ aufscheinen und ermöglichen so einen symbolischen Bezug zu den Ro-

⁴⁷ Hans-Walter Schmidt, *Erlösung der Schrift. Zum Buchmotiv im Werk Clemens Brentanos*, Wien 1991, S. 75-127, hier S. 76 und S. 107.

⁴⁸ Ebd. S. 119 und S. 118.

⁴⁹ Ebd. S. 127.

⁵⁰ Brief Brentanos an Achim von Arnim vom 15.2.1805, worin er den Titel der Romanzen vorformuliert.

senkranz-„Geheimnissen“. – Die Rosenkranz-Sonaten von Biber widmen sich allen 15 „Mysterien“; sie unterstreichen den „Lob“- und „Meditationscharakter“ des Rosenkranzgebetes und respektieren sowohl aufführungspraktisch als auch inhaltlich (durch Zitieren des Auferstehungschorals) seinen liturgischen Aspekt. – Allein Riemenschneider gelingt in seinem bildgewordenen Marienrosenkranz die theologische Überhöhung zum Christusrosenkranz; er zeigt die „Geheimnisse“ in Bild und Chiffre. Überprüft man die drei Kunstwerke auf die Kriterien, die Paul VI. in seinem apostolischen Mahnschreiben einforderte, so ergibt sich folgende Wertung:

| Kriterien: | Biblischer Charakter | Heilsgeschichtliche Ereignisse (a.d. Leben Mariae u. Jesu) | Christologischer Charakter | Lob-, Bitt- und Medita- tionscharakter | Liturgischer Charakter |
|----------------------|-------------------------|--|-------------------------------|--|---------------------------|
| Beispiele: | | | | | |
| Brentano | — | X | — | — | — |
| Biber | — | X | — | X | X |
| Riemen- schneider | — | X | X | X | — |

Abb.2

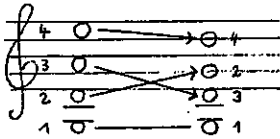


Abb.3

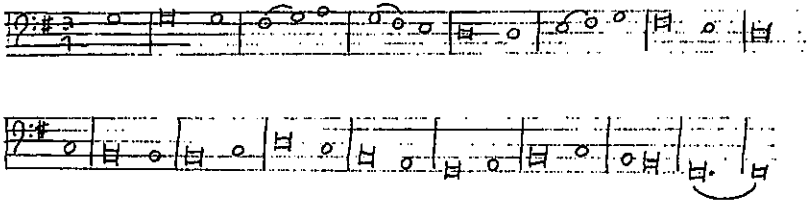


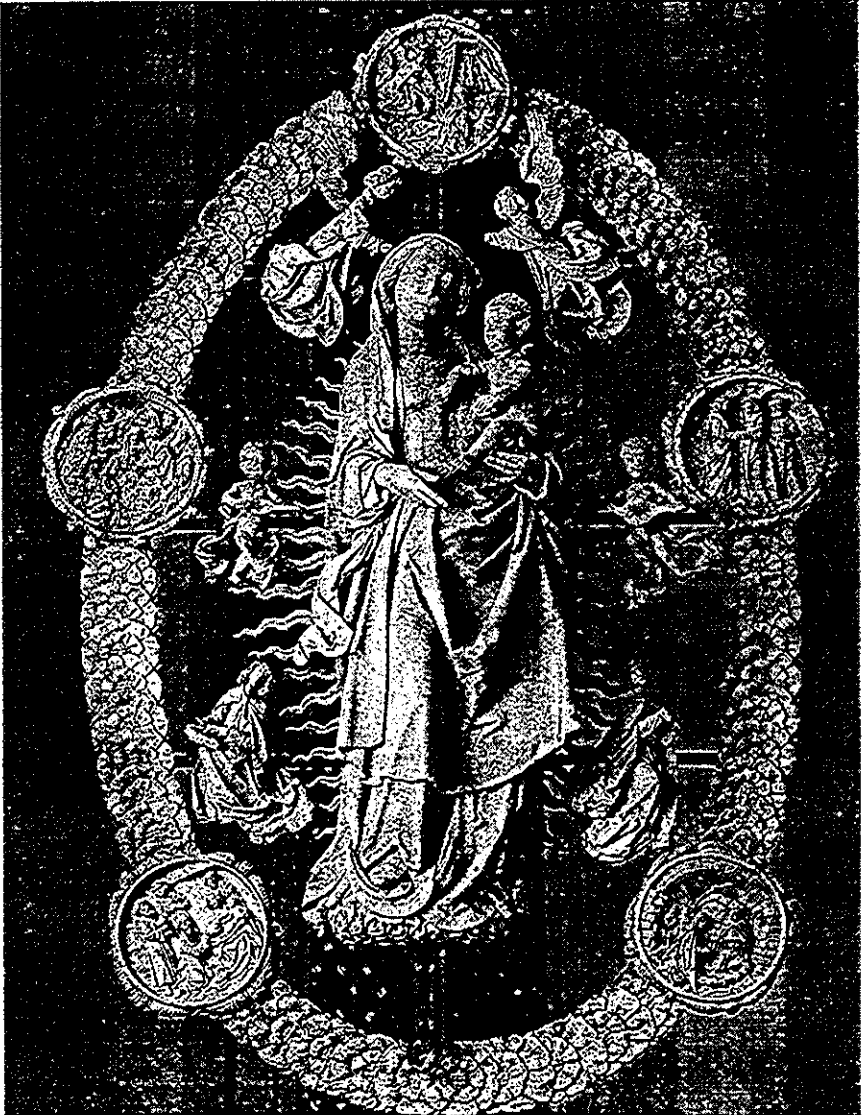
Abb.4



Abb.5



Abb.6



„YOU FEAR THE WORLD TOO MUCH“
REDEMPTION AND THE FEAR OF THE END IN DICKENS’
CHRISTMAS CAROL AND WAGNER’S *RING DES NIBELUNGEN*

Jeff Bauer (Lewisburg)

Although perhaps a bit esoteric, Wagner’s *Der Ring des Nibelungen* invites comparison with Dickens’ *A Christmas Carol*. Years ago, while watching *A Christmas Carol* live at a local community theater production, the similarity between Wagner’s „fear of the end“ and Dickens’ „fear of the world“ struck me as remarkably similar. Both fears constitute the focal point of these two works, and I believe a study of the similarities between them will yield a deeper understanding of both.

Christmas Carol is a well-known story about a miser who is visited by three spirits who benevolently hope to redeem him. This work enjoys considerable popularity each year during the yuletide season. Scholarly literature, while it has not altogether neglected the story, has not treated it with the respect that I believe it deserves, although there are some who have shown it tacit scholarly approval. William E. Morris bears this notion out, showing its most important aspect:

What we remember about *A Christmas Carol* is the flinty employer, the humbly simple (and sentimental) clerk, and sweet Tiny Tim. If the general reading public remembers Scrooge’s conversion at all, it [remembers the conversion as] only a part of the story, when in fact it is what the story is *all* about.¹

It is thus far more than a heart-warming Christmas story. In fact, I believe that most people who read it or enjoy seeing it performed completely miss the point that Charles Dickens was trying to make about redemption. In short, *Christmas Carol* is not merely a brash, sentimental parable about Christmas. It is nothing less than a model of redemption, consonant with the aims and ideas of English and German Romanticism, although there are fundamental differences between the two countries’ schools of thought.

The topic of redemption abounds in Romantic literature, – especially in Germany. The high priest of German Romantic redemption is, of course, Richard Wagner. More than just an opera composer, he was also a philosopher and essayist in his own right. He was downright obsessed with redemption as a topic for his operas and he explained his aims and ambitions to his close friends in his letters, diaries, and correspondences throughout his lifetime. There is a strong

¹ William E. Morris, *The Conversion of Scrooge: A Defense of that Good Man’s Motivation. Studies in Short Fiction* (3), p. 46.

similarity between Wagner's concept of redemption in his *Ring*-cycle and Dickens' *Christmas Carol*. Although the two great writers could not have influenced each other, their notion of redemption bore strong similarities. This was not mere coincidence; the notion of redemption as a concept pervaded both England and Germany at that time.

Wagner's character, Wotan, has many shortcomings of which he is well aware. Mostly, he thinks he is more important than he actually is. He knows that he will need redemption and he undergoes a transformation in the third opera of the tetralogy, *Siegfried* (at which point he is known as the Wanderer), after which he is no longer heard from. One presumes his death and salvation in the immolation scene at the very end of *Götterdämmerung*, the last opera in the cycle.

In the same way, Scrooge undergoes a transformation leading to his presumable redemption. (He does not die and go to heaven at the end, but his salvation is evident, as will be clear.) I intend to show that, far from being an evil man who turns good at the end of the story, Ebenezer Scrooge is really only a weak man all along. This weakness represents his fall from grace. His lesson should serve as a remedy for the social woes that Dickens observed in Victorian England at the time. Scrooge needs to be shown his weakness so that he can be strong, and therefore worthy of redemption. Therein lies the transformation: From weakness to strength. My thesis thus runs contrary to many of the accepted lines of interpretation of *Christmas Carol*, in which most writers who even bother with it at a scholarly level seem to believe that Scrooge is downright evil and is redeemed by being made good. I intend to address this situation in this paper.

As stated earlier, Wagner and Dickens did not and could not have influenced each other in any way, particularly where *Der Ring des Nibelungen* and *Christmas Carol* are concerned. *A Christmas Carol* was written in 1843, by which time Dickens was well on his way toward achieving the goal of the world-famous writer that he was to become. His serial works, such as *Martin Chuzzlewit*, for instance, were already well known. Wagner was not that far in his career at that time. Indeed, in 1839, he had only come as far as *Rienzi*, an opera that he himself called a *Jugendsünde* (a sin of his youth), and was fleeing from Mitau to London and then finally to Paris in an effort to escape authorities. (He had also committed other operatic and non-operatic „youthful sins“ by that time.) Thus, although the two authors were contemporaries from a chronological point of view (Wagner was born in 1813 and died in 1883 while Dickens lived from 1812 until 1870), Dickens was much farther in his career in 1843 than Wagner. The *Ring* came much later than this time frame. His earliest conception

of that work came as late as 1848 and it took him over 20 years to finally finish it.²

If the two redemption fanatics could not have influenced each other, what is the connection between them? To answer this, one needs to look at the mindset of Victorian England.³ This period (ca.1830-1901) was a reaction to the earlier English Romantic period (1729-1827). England was the first country to become industrialized.⁴ The „Industrial Revolution“ – with the adoption of the steam engine – marked the decisive movement away from small factories, adjoining equally small communities of workers' houses to great mills, powered by steam and situated near the sources of iron, coal, and cheap adult and child labor. The factory system flourished and the English society of the time became a capacious symbol for the whole state of modern man, poisoned, choked, and blackened in body and soul by the industrial system.⁵ This phenomenon brought many social and economic problems.⁶ For instance, there were extremes of wealth and poverty, overcrowded city slums, and, in the workhouses, human suffering and

² It is sticky business to try to nail down specific dates to Wagner. He worked on many projects concurrently and often abandoned them only to finish or revise them later. Still, the *Zeittafel* or timeline that Martin Gregor-Dellin provides is the best reference of which I am aware. See Martin Gregor-Dellin, *Richard Wagner. Sein Leben, Sein Werk, Sein Jahrhundert*. (Munich: Piper Verlag, 1995), pp. 902-906.

³ At least two authors appear to regard it as impossible to have a firm grasp of *A Christmas Carol* without understanding Victorian England. Edgar Johnson sees this work as „a critical blast against the very rationale of industrialism and its assumptions about the organizing principles of society. It is an attack upon both the economic behavior of the nineteenth century business man and the supporting theory of doctrinaire utilitarianism.“ See Edgar Johnson, *The Christmas Carol and the Economic Man*. *American Scholar* 21, p. 91. See Also Audrey Jaffe, *Spectacular Sympathy: Visuality and Ideology in Dickens' A Christmas Carol*. *PMLA* (March 1994), p. 254-265. She looks at the work from a point of view of consumer desire and idealized self. Either way, a firm grasp of Victorian England is a must for an intelligent discussion of Dickens' work. See also Philip Hobsbaum, *A Reader's Guide to Charles Dickens*. (London: Thames and Hudson Ltd., 1972), p. 89. He discusses the gap between personal sympathy and institution.

⁴ The Industrial Revolution made itself felt even on the stage. One scholar writes, „The nineteenth century was the great age of stage machinery, and at the same time an inglorious period in the annals of English drama.“ He goes on to mention a number of writers whose works failed and were not successfully revived. See Robert Tracy, „A Whimsical Kind of Masque“: *The Christmas Books and Victorian Spectacle*. *Dickens Studies Annual* 27 (1998), p. 116. Stage machinery grew commensurate with the Industrial Revolution, making for some interesting histrionics on stage. Ironically, machinery in the industrial age is one of several items which Dickens seems to be indicting in his many of works – including *A Christmas Carol*.

⁵ Richard D. Altick, *Victorian People and Ideas. A Companion for the Modern Reader of Victorian Literature*. (New York: W. W. Norton and Company, 1973), p. 39.

⁶ See Walter E. Houghton, *The Victorian Frame of Mind, 1830-1870*. (New Haven: Yale University Press, 1957), pp. 4-8, for a discussion of the Victorian state of society.

exploitation. With the excessive increase of wealth at the time, there was an emerging attitude that exemplified the class system.

These sweeping changes came about during – or just before – the English Romantic period. English Romanticism reacted to the surge of industrial events with a demand for change. The human condition was a main focal point of Romantic interest. However, the wealthy – with their earned or *unearned* income – began to harbor a feeling of indifference to those less fortunate persons of the lower class. On the other hand, writers in the Victorian era, such as Dickens, began to show concern for these unfortunates and disdain for this condescending attitude espoused by the wealthy. The Victorian period became much more cautious and more rational with its ideas of reform. It *feared* violent upheaval and revolution (which the earlier Romantics espoused) and sought more personal solutions – at a micro, rather than at a macro-level instead. In fact, Victorianism reacted in many ways *against* Romanticism; at its very least, it sought to modify society through change for the betterment of the human condition.

This concern of Dickens was very real; in fact it was his great concern for the need for humankind's redemption. He pinned his hopes for moral conversion on social, economic and even political recovery (or reform) in England.⁷ The two, social/moral reform and redemption, go hand in hand in this work. Social problems are shown as an example of the need for redemption.

German Romanticism, (1798-1835 with additional *Gegenströmungen* [counter movements] that lasted well into the 19th century) like its British Romantic counterpart, also showed the concern for human feeling. For it, Nature and Spirit are unified. (In Britain, this was especially true for writers such as Wordsworth.) It sought higher levels of understanding and deeper meaning in more mundane, everyday items. Nature exposes the Spirit; everything in the universe has a soul.⁸ As we can see, it is here that the relationship between the Romantic and Victorian ages begins to emerge, the aforementioned counterreactions notwithstanding:

The connections between literature in the Romantic and Victorian ages are close... Most Victorian writers, both in poems and essays, grappled with the same religious

⁷ William E. Morris, p. 47.

⁸ H. A. und E. Frenzel, *Daten deutscher Dichtung. Chronologischer Abriss der deutschen Literaturgeschichte. Bd. 1* (Munich: Deutscher Taschenbuch Verlag, 1962), p. 298. The authors continue: Ein Kennzeichen der Spätromantik ist ihr Zug zur Unterordnung unter Ganzheiten wie Religion, Volk, Staat. Volk und Staat (People and State) seemed to be a particular thorn in Dickens' side, a topic to which I will return.

issues that had been a central concern for [among others] Wordsworth, Blake, and Shelley.⁹

In England (at the time of Dickens) then, Romanticism had given way to Victorianism (although some remnants still persisted). However, moral and social issues continued to be of considerable concern to both Dickens and to Wagner (for whom Romanticism lived on). One need only to think of Dickens' *Great Expectations*, where Pip learns – to his great surprise – that his benefactor is no gentleman. Other outstanding examples of social influence abound in Dickens' works. In *Great Expectations*, for instance, we observe how Magwitch, and, in *Oliver Twist*, we observe how the Artful Dodger succumb to (negative) social influence by falling in with the wrong crowd. Although Oliver Twist, fulfilling the precondition of his inheritance, never actually becomes a criminal, he still occasionally yields to the temptation of the social forces of evil, as embodied in Fagin and the other members of his gang. Dickens shows us that society has an influence (good or evil) on an individual's behavior and moral growth. Dickens shows us this lesson at a micro (personal) level – that of the individual. Wagner, on the other hand, shows us, with his participation in the political uprising in May of 1849, together with his essays on the Revolution, his concerns for the human condition as well. These concerns are at the macro level – society as a whole.

The link between Wagner and Dickens is thus related to the spirit of the age in which the two writers lived and worked. Like Leibnitz and Newton, who separately arrived at similar theories about calculus, Wagner and Dickens share a concern for, and a basic concept of, man's need for redemption. Independently of each other, they pioneered its development in literature.¹⁰ This need for redemption is based on the philosophical mindset of the era (mid 1800s) and is demonstrated through the social and economic woes of the time.

As I alluded to earlier, salvation was Wagner's favorite topic. This may come as a surprise to some, considering his notorious and well-known personal life. Whatever his reasons for this interest, he spent the better part of his life working

⁹ M. H. Abrams, (ed.), *The Norton Anthology of English Literature*. Sixth Edition. Vol. 2. (New York, W. W. Norton & Company, 1993), p. 900. The author continues with a famous quote by Carlyle: Close thy Byron; open thy Goethe. Carlyle was of course referring to the mature Goethe who later criticized the earlier periods such as *Sturm und Drang* (Storm and Stress) for their *Schwärmerei* (passionate, irrational enthusiasm) and lack of rational thought which Byron apparently espoused. Byron was regarded by many as the premier English Romantic.

¹⁰ Clearly there were others of no lesser importance. One need only think of Goethe and his notion of *Ewig-Weibliches*, a lofty concept that is comprehensively dealt with in his *Faust* epics. Some critics see a similarity between the aforementioned and Wagner's *Weib der Zukunft*. Both involve women and redemption together.

on operas that show various concepts of redemption.¹¹ As I stated earlier, *Der Ring des Nibelungen* invites comparison with *A Christmas Carol*. Scrooge's „fear of the world“ I believe is nothing less than the *focal point* of the whole work. It is the scene in which Ebenezer Scrooge, with the help of the Ghost of Christmas Past, relives the dissolution of his engagement with his fiancée, Belle. She tells him – quite succinctly – what is *really* wrong: „*You fear the world too much...* All your other hopes have merged into the hope of being beyond the chance of its sordid reproach. I have seen your nobler aspirations fall off one by one, until the master passion, Gain, engrosses you. Have I not?“¹²

The *fear of the world* is the focal point.¹³ Here, Belle has no real redemptive powers as such, though she does *try* to redeem Scrooge by showing him the error of his ways. It is *he* who rejects *her* influence. In the text, the passage, „He was about to speak“ (p. 34), shows that he had misgivings about his behavior, believing that she might be right, but he makes no effort to stop her from leaving. The whole scene is presented in retrospect, emphasizing the fact that Belle has no real powers of redemption, however well-meaning she may have been. There can be no redemption until one learns to overcome this fear. I refer to this *Überwindung* (act of overcoming) as the resignation lesson.

In all fairness to Scrooge, his fear of the world is not without some justification. There was a terrible stigma associated with bankruptcy at that time. A bankrupt individual was often thought of as almost criminal, as there were many who used bankruptcy as a way of defrauding creditors.¹⁴ Beyond criminality, however, appeared to be the idea that the „patient industry“ (p. 34) to which Belle alludes, is sufficient opportunity for any proper person to better himself in the Victorian society. The reasoning thus ran that a bankrupt person had only himself to blame! Scrooge is afraid, not only of financial decline, but social decline also. For many, the social side of financial crisis was far worse than bankruptcy itself.

¹¹ For a more detailed discussion of the subject, see my work, *Women and the Changing Concept of Salvation in the Operas of Richard Wagner*. (Salzburg: Verlag Mueller-Speiser, 1994). It is here that I discuss the philosophical background of Wagner's operas that owes much to the influence of Schopenhauer, something far beyond the scope of this paper.

¹² Charles Dickens, *A Christmas Carol*. In *Christmas Books*. The Oxford Illustrated Dickens. (Oxford: Oxford University Press, 1996), p. 34. Italics added.

¹³ Throughout German literature (and often in British literature) one begins to look for the influence of women as soon as redemption is mentioned. Marley, however, has greater redemptive powers, since it is he who gets the redemptive ball rolling by appearing to Scrooge as a hallucination in the first place.

¹⁴ Barbara Weiss, *The Hell of the English. Bankruptcy and the Victorian Novel*. (Lewisburg: Bucknell University Press, 1986), p. 34.

Examples of fear referenced to money (and greed) abound also in the *Ring*, but we see fear described most clearly in a letter which Wagner wrote *about* the *Ring*:

Wir müssen *sterben* lernen, und zwar *sterben*, im vollständigsten Sinne des Wortes; die Furcht vor dem Ende ist der Quell aller Lieblosigkeit, und sie erzeugt sich nur da, wo selbst bereits die Liebe erleicht. Wie ging es zu, daß diese höchste Beseligerin alles Lebenden dem menschlichen Geschlechte so weit entschwand, dass dieses endlich alles, was es tat, einrichtete und gründete, nur noch aus Furcht vor dem Ende erfand?¹⁵

In Wagner's work, monetary gain yields no lasting security. It is initially intended as a substitute for love. For Wagner, the end should be embraced as an escape from a meaningless existence. Everything – all human toil and strife – is motivated by a fear of dying and this fear leads to, among other vices, greed. Greed evidences itself in the acquisition of the Ring and the Rhine treasure, etc., from which a tangled plot evolves, all of which causes nothing but unhappiness.

Greed for Ebenezer Scrooge has yielded the same result. In the absence of real love and happiness (which Belle could have provided), he uses his wealth as a substitute. Instead of sharing it, he hoards it as though it were a security blanket, something it can never be. Scrooge, like Wotan, needs to embrace the end, instead of dreading it. Neither Ebenezer Scrooge nor his counterpart, Wotan (the main character in the *Ring*), can be redeemed until they learn to overcome this fear. How they do that, and what redemption means to each, is where the two characters (as well as the two authors) part company.

Apart from the possibility of redemption, both figures *need* redemption. Both Ebenezer Scrooge and Wotan share a common weakness: They are both extremely self-absorbed and attend exclusively to their own needs. In Wotan's case, this self-absorption escalates to an exaggerated feeling of self-importance, evidenced by his splendid fortress, built primarily to glorify himself:

Wotan

Vollendet das ewige Werk!

Auf Berges Gipfel

die Götterburg;

prächtig prahlt

¹⁵ Hanjo Kesting (ed.), Richard Wagner. Briefe. (Munich: R. Piper Verlag, 1983), 25-26 January, 1854, p. 282. Roughly, this means that we have to learn to die in the truest sense of the word. The fear of the end is the source of all lovelessness, and it only shows itself where love itself has begun to wane. How did it happen, Wagner poses the question, that the greatest bringer of joy (which is woman) removed herself so far from those of us in need of redemption, that all we ever do is motivated by a fear of the end?

der prangende Bau!
 Wie im Traum ich ihn trug,
 wie mein Wille ihn wies,
 stark und schön
 steht er zur Schau:
 hehrer, herrlicher Bau!¹⁶

Anyone knows that a *truly* great leader always has the best interests of his people at heart. The great god Wotan exhibits no such traits. His haughtiness and arrogance are self-evident. Why else build a fortress that he does not need if not to glorify himself? And, as the term „fortress“ would imply, he *isolates* himself from his subjects as well as from the other Germanic gods.

What a remarkable resemblance to Ebenezer Scrooge! One need only consider the large sums of wealth that Scrooge has amassed (as evidenced by the long hours that Bob Cratchet must spend counting it for him), and yet he goes home alone, far and away isolated from his fellow man. When asked for a contribution at the Yuletide season, he responds (haughtily, like his counterpart in the opera) that the prisons and workhouses are still functioning:

„At this festive season of the year, Mr. Scrooge,“ said the gentleman, taking up a pen, „it is more than usually desirable that we should make some slight provision for the Poor and destitute, who suffer greatly at the present time. Many thousands are in want of common necessities; hundreds of thousands are in want of common comforts, sir.“

„Are there no prisons... and Union workhouses?... The Treadmill and the Poor Law are in full vigour, then?“ said Scrooge.

„Both very busy, sir.“

„Oh, I was afraid from what you said at first that something had occurred to stop them in their useful course,‘ said Scrooge. ‚I’m very glad to hear it.“¹⁷

This passage begs for analysis, since it is not only addressing the redemption lesson but is also an indictment of Victorian society. Here we have a marvelously colorful example of Dickens showing us, vis-à-vis society, at that time, a tangible reason why Scrooge needs redemption. It was fashionable for the wealthy to look down upon the lower class. It would have been unbearable for any wealthy person not only to plummet to the depths of the living conditions in

¹⁶ Richard Wagner, *Die Musikdramen*. (Hamburg: Hoffman und Campe, 1971), pp. 555-556. Essentially, Wotan here describes how splendid his work is, now that it is finally finished.

¹⁷ Charles Dickens, p. 12. Ironically, if Scrooge had died without redemption, it would have been these very people who would have gotten his amassed wealth, as the Ghost of Christmas Yet to Come was to show him later.

the prisons or workhouses („Many can't go there; and many would rather die“¹⁸) but also to tolerate the social stigma of having fallen so far from social grace. This attitude toward the poor and destitute is firmly entrenched in Scrooge's mind. And it is Dickens who says, through Marley, Scrooge's deceased business partner, „Mankind was my business [in life]. The common welfare was my business; charity, mercy, forbearance and benevolence, were all my business. The dealings of my trade were but a drop of water in the comprehensive ocean of my business!“¹⁹

The purpose of business is to be of service, or „charity, mercy, and benevolence“ to our fellow men. Scrooge is no gentleman, despite his wealth. Even a true gentleman (whose wealth was amassed without the need for work) would have been encouraged to give to the poor (with a distinct condescending overtone). The „new rich“ were the ones seen lacking the brotherly attitude of benevolence. Presumably, Scrooge feels he has earned the right to behave like the upper crust, based solely on his wealth.

One notices the irony between the accepted view of „business“ (i. e., making money) and Marley's adopted view that charity was his *real* business. This lesson, after all, was one which Marley only learned *after* his death.

Scrooge's redemption problem goes much deeper, however, than stinginess and greed, as most critics of the work appear to believe. More than just a question of social decline, Scrooge „fears the world too much“ in that, if he loses his wealth, he may actually die. It stands to reason: He is accustomed to a certain (miserly) standard of living that his wealth provides. The more he has, the farther removed from the flophouses he can be. The poor, unsanitary and unhygienic living conditions in those flophouses can lead to a decline in health, which in turn leads to a slow, agonizing death from hunger and starvation. In short, the wealthier Scrooge becomes, the higher the metaphorical tower he builds out of and away from the prisons and workhouses. Elliot Gilbert likens this metaphorical tower to the biblical Tower of Babel:

That this strategy is radically mistaken is the whole point of the story; that such a rational road as Scrooge travels leads only away from his old home and toward death is Dickens' Christmas lesson. It is a lesson that has been taught many times before – in the story of the Tower of Babel, for example. The men who attempted to build the tower to God were not guilty of that „sin of pride“... They sought only to get back home and recover their lost innocence, which they quite properly associated with God.

¹⁸ Charles Dickens, p. 12.

¹⁹ Charles Dickens, p. 20.

But their strategy was wrong. They supposed that they could get to heaven by putting one brick on top of another...²⁰

Not only is the strategy wrong, there is also a downside: The higher the tower, the more isolated he becomes from his fellow man. And death is inevitable anyway. All Scrooge can hope to do is forestall his eventual decline and death. Fear of the world (as evidenced in Victorian society) amounts to a fear of the end.

Wotan has the same problem. The fortress glorifies him, but it also isolates him. And the *Ring*-cycle, with its twisted plots spread out over four operas that comprise it, implies Wotan's inevitable demise, despite the fact that he is a god and not a human being, as Scrooge is.

Interestingly, neither Wotan nor Scrooge can really be thought of as „evil.“ Wotan is not above some questionable business practices involving ransom, treachery, etc., just as the story implies that Scrooge was not above such things. But neither character, especially Scrooge, anyway, is depraved in the strictest sense of the word. (I concede that many – especially feminist critics – would take issue, since Wotan was a well-known philanderer.) In other words, Scrooge is not guilty of sins of „commission“ where the redemption lesson is concerned, but rather sins of omission.²¹ His mortal sin is one of neglect. The people in the workhouses can stay there – it is none of Scrooge's business. The closest thing we ever see to animosity on Scrooge's part is his contempt for those who wish him a Merry Christmas:

„If I could work my will,“ said Scrooge indignantly, „every idiot who goes about with ‚Merry Christmas‘ on his lips should be boiled with his own pudding, and buried with a stake of holly through his heart. He should!“²²

²⁰ Elliot L. Gilbert, *The Ceremony of Innocence: Charles Dickens' A Christmas Carol*. PMLA (January, 1975), p. 27. Gilbert comes close to the point about the fear of the end, however, when, earlier in his paper, he writes, „For the restoration of Scrooge's innocence at the end of the story ... seems to declare that a rose can indeed shut and be a bud again.“ p. 25. In other words, Scrooge is innocent all along. (He is a metaphorical rose all along.) He merely needs to be shown his errors. Gilbert even starts out his article with a quote from Hamlet: „As in their birth, wherein they are not guilty...“, p. 22.

²¹ In all fairness to Scrooge, he may have had a somewhat noble pursuit in mind with his greed when he allowed Belle to break off the engagement: One critic thinks his obsession with greed is rooted in the fact that marriage was possible only if the husband was secure financially. See William Morris, p. 54. This „noble“ attitude may be true, but Scrooge went too far with his obsession with it. He should have put Belle first with the idea – as she herself pointed out – that worldly fortune would be eventually realized through their own patient industry (p. 34).

²² Charles Dickens, p. 10.

These kinds of comments are those of a grumpy old man. At least one other critic agrees with me. Edgar Johnson sees a tone of playful exaggeration and no exercise in naturalism. He poses the rhetorical question: Is the aforementioned quotation really the accent of a genuine curmudgeon or of a man trying to sound more violent than he actually feels?²³ Of course he's crotchety! It's Christmas time and, like many depressed people, the sadness is exacerbated at a time when everyone else is happy.

As we have seen, the only way out of this situation is to learn the resignation lesson. Both characters are figuratively chained to their weaknesses of wealth, and both need to be freed. Scrooge learns his lesson in one night. Wotan takes a little longer (The tetralogy takes three or four days to perform.) Interestingly, Wotan sees a similar weakness in other characters in the *Ring* early on, but not in himself:

Wotan

Gefangen bist du [Alberich],
fest mir gefesselt,
wie du die Welt,
was lebt und webt,
in deiner Gewalt schon wähtest;
in Bunden liegst du vor mir. –
Du Banger kannst es nicht leugnen!²⁴

The similarity with chains between the two stories is striking. Wotan is telling another character that he is subject to Wotan in chains due to his timidity. Marley made similar comments to Scrooge when he appeared to him as an apparition and spoke of the great chain Scrooge himself was concurrently working on. Both are metaphorical chains – chains of bad attitude.²⁵

Wotan learns his resignation lesson – wanting what has to happen, which is his inevitable decline – in the third act of *Siegfried*, the third opera in the cycle:

Wandrer [Wotan]

Du bist nicht [Erda],
was du dich wähnst!

²³ Edgar Johnson, *The Christmas Carol and the Economic Man*. *American Scholar* 21, pp. 92-93.

²⁴ Richard Wagner, *Die Musikdramen*, p. 562.

²⁵ Lest we forget: Scrooge owes much to Jacob Marley. There is the element of pity (also present in Wagner's concept of redemption) that plays such an important role in Scrooge's redemption. See Barbara Hardy, „The Change of Heart in Dickens' Novels.“ *Dickens. A Collection of Critical Essays*. Edited by Martin Price. (New Jersey: Prentice-Hall, 1967), pp. 43-44.

Urmütter-Weisheit
 geht zu Ende:
 dein Wissen verweht
 vor meinem Willen. –
 Weißt du, was Wotan will?²⁶

Here, Wotan tells Erda, his irascible wife, that inevitable decline is near. All his mortal ambitions are for naught and the end must come, and with it, redemption. „Do you know what Wotan’s will is?“ is the question he poses. He goes on to say that the gods’ end does not grieve him. Ultimately, he embraces the end. He has no longer has any fear of his decline. Now the way is paved for Brünnhilde to redeem in the immolation scene at the very end of the tetralogy.²⁷

Scrooge, too, like Wotan, will have to undergo a change. Whereas Wotan accepts his lesson with acquiescence, Scrooge embraces his lesson. After such a harrowing experience with three apparitions in one night, one would think he would be scared into submission, but no, he is downright giddy. His exuberance here is perhaps the best evidence of the lesson he has learned about having no fear of the world. He embraces his redemption lesson and is thus happy:

I don’t know what to do!“ cried Scrooge, laughing and crying in the same breath... „I am as light as a feather, I am as happy as an angel, I am as merry as a schoolboy. I am as giddy as a drunken man.“²⁸

This change comes in stark contrast to to the grumpy old man earlier in the story. Now he has reformed from his earlier fall from grace – that of a selfish man – to a redeemed man of charity. There is an awakening.²⁹ The redemption is

²⁶ Richard Wagner, *Die Musikdramen*, p. 720.

²⁷ Here is an important point of differentiation between Wagner and Dickens. For Wagner, salvation is almost always associated with Woman, whom he called „die höchste Beseligerin“, the greatest bringer of joy. (See earlier quote.) For Dickens, it is actually Jacob Marley, a sinner, and a man, who makes redemption for Scrooge possible by appearing to him, as we have seen – in chains. (Wagner’s use of women as redemptive figures is well beyond the scope of the paper.)

²⁸ Charles Dickens, p. 71.

²⁹ Robert Tracy, p. 115. Tracy starts out this passage by saying, „What Scrooge sees reforms him.“ But Tracy stops short of mentioning Scrooge’s having overcome his fear of the world. Scrooge is a good man all along, he has simply been shown his weakness. Tracy sees Scrooge as an opponent of Christmas whereas I see Scrooge as simply indifferent to its true meaning, however much it exasperates him to have his „pockets picked every 25th of December.“ Incidentally, many of Dickens’ characters share this similarity of lack of real transition of character. Pip, for instance, in *Great Expectations*, is much the same man of character at the very beginning of the novel as at the end. He succumbed to social influence which, for a time, led him off the straight

self-evident. Henceforth, he is generous and benevolent, helping Bob Cratchit and his family. Significantly, Scrooge raises Bob's salary. Scrooge overcomes his weakness by giving away his wealth, lowering the metaphorical tower and narrowing the chasm between himself and his fellow man. He is still the same Ebenezer Scrooge, but he no longer fears the world. He has the „correct“ (from Dickens's point of view) attitude toward the other members of his society. He learned the resignation lesson by denying himself, thereby making himself strong: „He had no further intercourse with the Spirits, but lived upon the total Abstinence Principle ever afterwards; and it was always said of him, that he knew how to keep Christmas well, if any man alive possessed the knowledge.“³⁰

Clearly, we can see how Wotan and Scrooge undergo a transformation.³¹ In both cases, salvation can only be achieved when one is no longer afraid of the end. The similarity lies in wealth, but Dickens indicts society along with the individual. For all the happiness at the end, there is a warning, however. Scrooge is no longer Jacob Marley's business partner (something we begin to see during the encounter with the Ghost of Christmas Present), but he is, rather, a symbol of *all* society and what it is to become if changes do not take place.³² In other words, Scrooge is Dickens' model for redemption.

For Wagner, redemption is linked to acceptance of the inevitable, which is to say inevitable decline. Only when one realizes that human strife and toil cannot produce anything lasting can one be redeemed, no matter how lofty or great the

and narrow, but in the end, he returns to the basic goodness that was his all along. Even the „symmetrical“ name, Pip, would seem to imply this. Another example might include (arguably) Oliver Twist.

³⁰ Charles Dickens, p. 76. Let there be no misreading of the word „abstinence“: I take it to mean self denial in an all-encompassing definition, an act of abstaining from everything. I am reminded of the biblical passage in which Christ states: „If any man wishes to follow me, let him deny himself.“ Denial of the self is the point here.

³¹ Dickens and Wagner part company in one important aspect here. At least two scholars regard redemption as associated with memory. Arthur Patterson associates redemption with remembrance. He writes, „The words of a holocaust memorial echo the Ghost's lesson, ‚To remember is the beginning of redemption.‘“ He sees a transformation of consciousness through living simultaneously in the past, present and future. See Arthur P. Patterson, *Sponging the Stone: Transformation in a Christmas Carol*. Dickens Quarterly 11 (1994), pp. 173-76. See also Robert Tracy's aforementioned article *A Whimsical Kind of Masque*, p. 127. He writes, „In A Christmas Carol the Spirits put on a show which is partly based on Scrooge's memories. Dickens concludes the Christmas Books with another reminder that memory can be redemptive.“ For Wagner on the other hand, redemption is often associated with *Urvergessen*. The notion of „forgetting everything“ is associated with complete resignation and denial of the will, an idea closely linked to Schopenhauer.

³² Theresa R. Love, *Dickens and the Seven Deadly Sins*. (Illinois: The Interstate Printers and Publishers, 1979), p. 42.

individual. As we can see, Wagner takes a much more pessimistic view than Dickens. Still, as Ernest Newman points out, „The man of feeling ... as distinct from the man of intellect, was being quietly, subconsciously, but irresistibly drawn towards a dénouement in which the world should go down in outer ruin yet somehow be taken up into the arms of a redeeming love.“³³

In either case, human toil and strife are bound to be thwarted where the individual in question is only concerned with himself.

The *Zeitgeist* (spirit of the age) of the Romantic/Victorian age clearly had much to teach and its lessons and concerns are as fresh today as they were when they were written. Dickens' *A Christmas Carol* certainly lends itself to seasonal cheer with boughs of holly, mistletoe, and eggnog, but it is clearly much more than that. A true understanding of this work must begin with the understanding of the fear of the world.

³³ Ernest Newman, *The Wagner Operas*. 2 Vols. (New York: Harper and Row, 1983), p. 634.

ESCHATOLOGICAL ASPECTS OF MUSIC BETWEEN 1890-1920, ESPECIALLY IN THE WORKS OF MAHLER, ELGAR AND SCHÖNBERG

Eva Maria Jensen (Kopenhagen)

At the turn of the 19th century, when secularisation asserted itself in all realms of life, we observe that art took over the important rôle formerly played by religion in the daily life of the people. This took place at the same time as theological discourse was becoming weakened in the public debate concerning both cultural and commonplace issues.

The connection between secularisation of life and theological aspects in art has been recently researched by two Danish theologians: Nils Holger Petersen in *Kristendom i musikken (Christianity in music)* from 1987 and Jørgen I. Jensen in *Den fjerne kirke (A Distant Church)* from 1995. I am at the moment working on a project dealing with music between 1890-1920, its theological and especially eschatological aspects. In my research I am going to describe an epoch that in musicology has received an unfair treatment. It has been called a post-, or neo-romantic style, or a „time between“. Some works have been valued negatively and, as a result, have fallen into oblivion. Today we observe a new-born interest in those forgotten compositions, some of which have recently been recorded for the first time.

My point of interest is primarily in vocal-instrumental, non-liturgical music works, most of them of huge dimensions, music written to be performed in concert halls. It deals with the following questions:

1. Interrelations between music and text
2. Resemblances in music works from different cultures
3. Musical time and its role in forming the metaphysical and theological aspects of music
4. Eschatological implications in music
 - a. The visions of the Last Judgement
 - b. The visions of Heaven
 - c. The visions of Eternity

In my research I have been concerned with a detailed musical analysis of some chosen works, an analysis of the text involved, the comparative studies of theological and philosophical writings, and, in some degrees, literature and visual arts from the same period.

Here I will give a very brief outline of some eschatological aspects in three significant works from the period concerned:

Gustav Mahler's (1860-1911) *Auferstehungs*-symphony from 1894,

Edward Elgar's (1857-1934) *The Dream of Gerontius* from 1900,
 Arnold Schönberg's (1874-1951) *Die Jakobsleiter*, unfinished, from 1912-17.

Introduction

In the music at the turn of the 19th century a new trend is to be observed, collateral with the new movements in art and literature. This trend leads towards a new approach to music, that could be called „symbolical music“. It concerns particularly symphonic music, that is to say music meant to be played in a concert hall. Many of those symphonic works have a hint of quasi-liturgical values.

The music of that kind is mostly programmatic, often written to a text. Those texts are seldom explicitly religious, but should be understood as such because they often try to answer some of the essential questions of mankind – questions about the meaning of life, about death and what comes afterwards – the very same questions, that religion dealt with in previous times.

In the years 1890-1920 music still owes a good deal to romantic heritage: the idea of an individual musical work and the idea of an artist's leading role in society, sometimes even as a saviour of mankind. The composer thought of himself as a prophet (Schönberg, Scriabin), or a martyr (Mahler, Elgar), and in some cases as someone carrying the heavy burden of all mankind on his shoulders.

The expectations of the audience toward music changed at that time too. What one was supposed to experience during the concert, how one was to behave, what attitude was to be taken – all that became significant. The large concert halls have been established in that period,¹ and the Munich architect Ernst Haiger produced a blueprint of, what he called, *Symphoniehaus*, a kind of temple for symphonic music.²

One can not understand music from the turn of the century, without paying attention to the powerful influence, Richard Wagner's music dramas had on all the composers of the period.³

¹ In the Concert Hall in Munich could seat 16.000 people, in Alexander palace in London 12.000 people.

² See: Heinrich Schwab: *Konzert. Öffentliche Musikdarbietung vom 17. bis 19. Jahrhundert.* Leipzig 1971, *Musikgeschichte in Bildern, Heinrich Bessler und Werner Bachmann (ed.), Bd. IV, 2.*

³ *Symphoniehaus* too, may be understood with Bayreuths Festspielhaus, in mind.

All composers of the generation born in 1860's have been Wagner-enthusiasts⁴, all have been composing with Wagner in mind. He was their greatest source of inspiration. It is also true of those three composers I am concerned with: Gustav Mahler, Edward Elgar and Arnold Schönberg.

Mahler conducted nearly all Wagner's operas⁵, he was also using many Wagnerian motifs in his works, and they became a significant key to understanding his symphonic works.⁶

Elgar made several „pilgrimages“ to Bayreuth as well as to Munich in order to hear works by Wagner, and *The Dream of Gerontius* is very Wagnerian indeed.⁷ It is Wagners music too that was a significant point of departure for Arnold Schönberg at the beginning of his career as a composer.⁸

Another influential personality at the turn of the century is Friedrich Nietzsche. His philosophy made a considerable impact on both Mahler and Schönberg. Mahler read Nietzsche, but he rejected his philosophy later on.⁹ However, he uses Nietzsches *Song of the Night* in his Third symphony, 4. movement.

Schönberg took from Nietzsche the idea of the Chosen One, as can be seen in *Die Jakobsleiter*. But unlike Nietzsche, who repudiates Christian faith, grace and salvation, Schönberg's Chosen One concludes: „However you despise them, you suffer for them. You suffer with them; have pity on them!“¹⁰

⁴ Some of them became Wagner-hater later on (Debussy for instance), but if they created their music, in opposition to Wagner, they had been influated by him too.

⁵ Knud Martner: Mahler im Opernhaus. Eine Bilanz seiner Bühnentätigkeit (1880-1910), in: Günther Weiss (ed.): Neue Mahleriana. Essays, in Honour of Henry-Louis de La Grange on His Seventieth Birthday. Bern 1997.

⁶ Constantin Floros has proved this in his important books on Mahler: Gustav Mahler I-III, Wiesbaden 1977-85, especially II – Mahler und die Symphonik des 19. Jh. in neuer Deutung. (Zur Grundlegung einer zeitgemäßen musikalischen Exegetik).

⁷ Elgars friend, August Johannes Jaeger, made a list of the Leitmotifs, involved in this work.

⁸ It was through Alexander von Zemlinsky, a friend, teacher and later a brother-in-law, that Schönberg got to know Wagner's work at the age of twenty-five – he told his American biographer Dika Newlin – he had already heard all the Wagner operas twenty or thirty times. Quoted from H. H. Stuckenschmidt: Arnold Schoenberg, his life, world and work. London 1977, p. 33.

⁹ He commands his fiancé, Alma Schindler, to throw a Nietzsche-book into a fireplace and burn it. (Mahlers attitude towards Nietzsche see: Constantin Floros: Gustav Mahler. Die geistige Welt Gustav Mahlers in systematischer Darstellung. Wiesbaden 1987, pp. 68-72).

¹⁰ Quoted from Alexander L. Ringer: Arnold Schoenberg. The Composer as Jew. New York 1990. p. 27.

Gustav Mahler: Second Symphony, „Auferstehung“

Mahler was working on this symphony for a long time.¹¹ He began it in 1888, when he finished a symphonic poem, *Totenfeier*. This became later the first movement. Later he was working on the other movements, 2. movement, *Andante*, 3. movement, *Scherzo* (based on *Wunderhorn-Lied, Des Antonius von Padua Fischpredigt*) and 4. movement, *Urlicht*, another *Wunderhorn-Lied*. These movements were finished in 1893, but at that time he still did not conceive a *Finale*, and he was searching for an appropriate text for a very long time. He wanted the last movement to be a great apotheosis balancing the pessimism of the first movement.

It was not before he went to Hans von Bülow's funeral in Hamburg's Michaeliskirche on 29. March 1894 that he found the words he was looking for.

During the funeral the boy choir sung Friedrich Gottlieb Klopstock's funeral hymn: *Auferstehn!, Ja Auferstehn wirst du!*, and the appropriate text appeared to Mahler as a revelation. Klopstock's hymn is only a point of departure for Mahler, who goes further and makes a text of his own. It is not the place here for a detailed analysis of the text. Suffice is to mention that this it is a very strange and eclectic text. Beside the Christian idea about a Resurrection, which Mahler took from Klopstock, one may find a very important thought about suffering as a means of salvation (Mahler was inspired by Dostojevski, whom he admired) and about an importance of love in conquering the evils of life. Some other influences could also be found: Jewish tradition, pantheistic ideas as well as literary sources. It is a typical „fin-de siècle“ conglomerate quasi-religious, quasi-metaphysical text.

Mahler's rejected, but still available program for the *Resurrection* Symphony has to be considered in connection with the text used. Like most of his symphonies his Second is an attempt to answer the question of the meaning of life, and – very important for Mahler – the meaning of death. The overwhelming questions of the first movement are: What is life, what is death, do we have an eternal life – is life only a dream, has both life and death meaning?¹² He wrote in 1896: „The First movement depicts the titanic struggle against life and destiny

¹¹ One of the most important reserches on Gustav Mahler's symphonys are those made by Constantin Floros, op. cit. especially B.III, *Die Symphonien*, about 2. Symphony's analysis, themes and, interpretations see pp. 47-74. What follows in my article builds upon his reaserches and partially on my own article: *Gustav Mahlers brug af Klopstock i den 2. symfoni*, in: *Musik & Forskning* 23, 1997-98, København 1998, where detailed literature can be found.

¹² Quoted from Alma Mahler's book, here after Floros, op. cit. p. 50.

fought by a superman who is still a prisoner of the world: his endless, constant defeats and finally his death."¹³

The movement is formed as a funeral march in c-minor, with many sudden break-downs. From this point of departure only one way is possible: the way upwards. The following movements show several different ways to solve the dilemma of the first movement.

The Second movement forms an idyllic picture of the good side of life, the „Paradise lost“ of our childhood and youth. Pessimism is present again in the Third movement. Mahler speaks of „Geist des Unglaubens, der Verneigung.“¹⁴ We are back in the mood of the first movement, but now in a slightly ironic way. The loss of meaning in life is formed as a perpetuum mobile, as a meaningless dance.¹⁵ The *Urlicht* follows immediately after. Everything changes at once, a human voice comes into the world, and a religious scene unfolds before our eyes, when we hear a hymn-like melody in the brass, as an anticipation of the eternity theme in the finale. The heavenly landscape shows up afterwards with *glockenspiel* and a harp. This picture of Heaven is a bit childish, and Mahler, who still has the Beethoven's 9. Symphony as an ideal, could not be satisfied with it.¹⁶ He had to work up his own symphonic solution.

The last, Fifth, movement follows. At first all the thoughts from the previous movements are recapitulated, and then, 4 bars after cf. 4, the first eschological statement appears: the „Dies irae“ motif followed by a Resurrection theme.

An important musical event shows up at cf. 29-30: „Ein grosser Appell“. Mahler's composing procedure here is very modern and extraordinary. The musical form collapses, the big orchestra is silenced, just a few instruments are still in charge, some of them off stage. There are many pauses and fermata signs. This suspends the musical pulse itself. The instruments have practically to improvise, the different sounds that come from different directions have to be coordinate approximately. Musical space takes over when the musical time dissolves. This is the very place, where Eternity appears in music – instead of the Last Judgement we have the following picture: an empty space, a lonely bird (or two), distant calls. From this exact point with an entrance of Klopstock's hymn, an ascent to Eternity begins. Mahler's later work, *Das Lied von der Erde*,

¹³ After La Grange, Henri-Louis de: Mahler. A Biography. London 1979, p. 784.

¹⁴ Gustav Mahler's program for his Second symphony may be seen in: Willi Reich (ed.): Gustav Mahler. Im eigenen Wort – im Wort der Freunde. Zürich 1958, p. 22.

¹⁵ See quotations of Mahler's utterances about this movement, in Floros, op. cit. p. 60.

¹⁶ An interesting discussion about Beethoven's 9. Symphony as a point of departure for both Mahler and Schönberg can be seen in: David Schiff: Jewish and Musical Tradition in the Music of Mahler and Schoenberg, in: Journal of the Arnold Schoenberg institute, Vo. IX, 2, 1986, pp. 217-231.

ends in an empty Eternity – but here, in his Second symphony the emptiness is denied. Eternity in Mahler's Second is not mute – it speaks with human voice and grows in strengths. At the end of this symphony we are moved to a quasi-liturgic domain. Accompanied by organ, „the congregation“, that is the choir, sings the resurrection belief with full strengths.

The fundamental question of the first movement – is there something more after death? – is answered with confidence in the fifth movement: Yes, there is, there is a Resurrection, which we all deserve.

At last I would like to point out a very important detail in Mahler's eschatological ideas. As late as in 1900, in the program of the Second symphony, he made a statement that had great significance for him. It concerns the absence of the Last Judgement He says it this way:

Leise erklingt im Chor der Heiligen und Himmlischen: „Auferstehn, ja auferstehn wirst du!“ – Da erscheint die Herrlichkeit Gottes! – Ein wunderbares Licht durchdringt uns bis ans Herz. Alles ist still und selig. – Und siehe da: Es ist kein Gericht, es ist kein Sünder, kein Gerechter – kein Grosser und kein Kleiner –, es ist nicht Strafe und nicht Lohn! Ein allmächtiges Liebesgefühl durchdringt uns mit seligem Wissen und Sein.¹⁷

Eward Elgar: The Dream of Gerontius

Edward Elgar's *The Dream of Gerontius*, which he firmly refused to call an oratorio, was written in 1900, and performed for the first time in Birmingham, at the Thriennial Musical Festival. It is a very unique work, written to a poem by Cardinal John Henry Newman (1801-1890). Elgar's music follows Newman's text and is composed in two parts: the first part dealing with Gerontius' agony and death, the second with the Soul's journey towards God's Judgement, to the very threshold of eternal life. This treshold can not be crossed, and it is not, neither in the text, nor in the music, but the music eventually ventures to get closer to it, closer than a language or discourse can do.¹⁸ One has to notice that this very Catholic text, set up in music by a Catholic composer must have ap-

¹⁷ See: Willi Reich (ed): op. cit. p. 22-23, and many other books. An interesting theory about this aspect can be seen, in David Schiff, where the author claims, that Mahlers rejection of the Last Judgement in his program of the Second Symphony corresponds closely to the traditional Jewish notion, David Schiff, op. cit.

¹⁸ For a very sagacious analysis of Elgar's work see an article of Roman Siebenrock: *Hinüberschreiten – Grenzgänge ins Unsagbare. The Dream of Gerontius als Hoffnungsgedicht und als Musikdrama*, in: Peter Tschuggnall (ed.): *Religion – Literatur – Künste. Aspekte eines Vergleichs*. Salzburg 1998, pp. 411-429.

peared as a foreign body at the Three Choirs Festival, the very English, very Anglican ceremonial Music-Festival.¹⁹

Newman's poem, on the other hand, was well known to the average Englishman of that time, being not only a confessional text, but also a part of cultural heritage. This was due to general Charles George Gordon, an English hero, who died under mysterious circumstances in Khartoum in 1885, and it was commonly known that he had a copy of Newman's poem by his bed, when he died. He made remarks in the margin of passages that had special value for him. The book was brought back to England by a correspondent of the „Times“. Gordons comments on *The Dream of Gerontius* made such a sensation that they circulated from hand to hand. The copy of the poem, which Elgar received as a wedding present in 1889, was in fact the one with general Gordons comments.²⁰ Cardinal Newman himself was aware of the Gordon connection. He was deeply moved that the book, and the description of a Soul preparing for death, had been in Gordons hands, and thus, showing, that he (Gordon) was, even on his death bed, following this common advice that we should live everyday as if it were to be our last.²¹

Elgar, who knew Newman's poem from his childhood,²² was quite aware of its profound and ambiguous quality. He writes to his close friend, Johannes Jaeger, in early February 1900: „I am setting Newman's ‚Dream of Gerontius‘—awfully solemn and mystic.“²³ Jaeger was the first to see and comment Elgar's work, and he was very enthusiastic about it. He wrote to Elgar:

¹⁹ As a matter of fact, there were some prominent people, that found the poem too catholic. August Johannes Jaeger, Elgar's near friend, says in his letter (on 14. June): „There is a lot of Joseph and Mary about the work: very proper for a Roman Catholic lying at death's door to sing about, but likely to frighten some d---d fools of Protestants“, and later on, in the same letter: „if, without bowdlerising a superb poem, one can remove Mary and Joseph to a more distant background, it may not be a bad thing.“ (quoted from: Michael Kennedy: *Portrait of Elgar*. London 1968, p. 80). Antonin Dvorak was interested in Newmans text too and wanted to set it, in music some years before, but that has been rejected by a festival committee; see: Siebenrock, op. cit. p. 415.

²⁰ Jerrold Northrop Moore: *Spirit of England. Edward Elgar in his World*. London 1984, p. 60. He claims, however, that Elgar already had this book, and the remarks in 1887, when Elgar's mother-in-law was dying.

²¹ Ian Ker: *John Henry Newman. A Biography*. Oxford 1988. p. 741.

²² He received, in fact, a little holy picture with the very beginning of *The Dream of Gerontius* („Jesus, Mary, Joseph, pray for me, in my own agony“) when he was a little boy. This was given to him by a friendly priest, perhaps as a conciliation after a death of Edward's little sister. J. N. Moore, op. cit. p. 55-56.

²³ David Nice: *Edward Elgar. An Essential Guide to his Life and Works*. London 1996, p. 44.

Since Parsifal nothing of this mystic, religious kind of music has appeared to my knowledge that displays the same power and beauty... I am now most curious and anxious to know how you will deal with that part of the poem where the soul goes within the Presence of the Almighty. *There* is a subject for you! Whatever else you may do, don't be *theatrical*.

To this Elgar replied, „please remember that none of the ‚action‘ takes place in the presence of God; I would not have tried *that* neither did Newman. The Soul says ‚I go before my God‘ but *we* don't, we stand outside – I've thrown over all the ‚machinery‘ for celestial music, harps etc.“²⁴

That very important moment, when the Soul approaches the Almighty, became a bone of contention between Jaeger and Elgar. Jaeger writes: (16 June) „Page 159 I have tried and tried and tried, but it seems to me the weakest page in the work. Do re-write it! Surely you want something more dramatic here!! It seems more weak whining to me and not at all impressive.“²⁵

Elgar on the other side is quite pleased with it and does not want to change anything.²⁶ Jaeger goes on pressing for the changes: (27 June)

I appreciated the situation at the end (Soul after seeing God) well. But, surely, the first sensations the Soul would experience should be an awful, overwhelming agitation; a whirlwind of sensations of the acutest kind... a bewilderment of fear, excitation, crushing, overmastering hopelessness etc, etc... Wagner would have made this the climax of expression in the work, especially in the orchestra... Here is your greatest chance of proving yourself poet, seer, and doer of impossible things and you shirk it.²⁷

Correspondance goes on. Elgar is not convinced by Jaeger's arguments, and later on Jaeger asks for „a few gloriously great and effulgent orchestral chords, given out by the whole force of the orchestra in its most glorious key, the momentary vision of Almighty. A few chords!“²⁸ The result was some minor changes, and, on July 17, Elgar writes to Jaeger: „I won't alter p. 159 & be darned to you... – at 120 for one semi-quaver value fffffffzzz is the one glimpse into the Unexpressible – then it (the Music) dies down into the sort of blissful Heaven theme which of course fades away into nothing.“²⁹

²⁴ Kennedy, op. cit. p. 78.

²⁵ Kennedy, op. cit. p. 81.

²⁶ I can't see how you can ask for the Soul to have a dramatic song here: he is in the most dejected condition & sighs – „Take me away anywhere out of sight. No, I can't alter that.“ Kennedy, op. cit. p. 82.

²⁷ Kennedy, op. cit. p. 82.

²⁸ Kennedy, same place.

²⁹ Kennedy, op. cit. p.83.

From our point of view it is very interesting to notice how one discusses how to show the presence of God in music in 1900. Big changes have taken place in the last 100 years. One might say, that a discussion like this is quite impossible for us. We are mute, and somehow modest, about our beliefs. Maybe that is why such a masterpiece as *The Dream of Gerontius* has disappeared from our concert repertoire.³⁰

The Dream of Gerontius ends with the Soul's definitive move into another dimension, followed on it's way by the Angel's final farewell. Like in Mahler's *Auferstehungs*-symphony the Last Judgement is not what one has expected.

It is expressed as follows in Newman's text:

The longing for Him, when thou seest Him not;
The shame of self at thought of seeing Him, –
Will be the veriest, sharpest purgatory.³¹

This text is not set in music by Elgar, maybe because of the idea of purgatory, which is not common in the Anglican church. The assertion of understanding the Judgement as a Self-Judgement is essential to Newman's theology.³² Elgar makes use of the other crucial point of The Last Judgment concept in the text by Newman. After meeting with demons, shortly before the brief encounter with the Almighty, Angel's sing:

There was a mortal, ... he, when near to die
Was given communion with the Crucified, –
... and, from the agony
Which thrilled through body and soul in that embrace,
Learn that the flame of the Everlasting Love
Doth burn ere it transform.³³

This transformation through love instead of Judgement is quite similar to Mahler's words in his Second symphony:

Mit Flügeln, die ich mir errungen,
in heissem Liebesstreben
Werd' ich entschweben
Zum Licht, zu dem kein Aug' gedrunge.³⁴

³⁰ England excepted, of course, where *The Dream of Gerontius* is one of the most popular works.

³¹ Newman, *The Dream of Gerontius*. London 1906, verses 745-47.

³² Siebenrock, op. cit. p. 424.

³³ Newman, verses 595-603, Elgar cf. 58 and 59.

³⁴ Mahler, the sixth verse of „Auferstehungs“-poem, see appendix 1.

One more interesting point has to be emphasized: Elgar makes use of complexity of musical time by taking advantage of the ability music has, to express different events simultaneously. At the end of the work, when the Angel of Agony appears, the Soul hears the voices of those people that were praying for him on the earth. Elgar uses the same music that we have heard in the first part, thus making us understand, that Gerontius is still dying, that all the second part, inspite of its length, in reality did not take any time at all. Time, as we understand it, has ceased to exist, everything happens at once, in an eternal „now“ of the dying person.

Arnold Schönberg: Die Jakobsleiter

In Arnold Schönberg's *Die Jakobsleiter* we are from the beginning in another dimension, where the earthly principles are no longer in charge. It starts with the Archangel Gabriel speaking:

Ob rechts, ob links, vorwärts oder rückwärts,
bergauf oder bergab – man hat weiterzugehen,
ohne zu fragen, was vor oder hinter einem liegt.

Those words are essential, not only because they show a new understanding of space, but also in connection with Schönberg's new concept of musical organisation, the twelf tone technique,³⁵ which he at that time (1917-22)³⁶ was still searching for.

Schönberg called *Die Jakobsleiter* an oratorio. He was working on it from 1917 to 1922 without completing it. He took up the score again in 1944, but made only a few corrections. It was Schönberg's pupil, Winfried Zilling (1905-63) who finished it and made the performance possible in Vienna in 1961. It is a religious work, written to a text Schönberg had made by himself in 1915 after the poet, Richard Dehmel, refused to cooperate on this project. In a letter to Dehmel he states that he wishes to handle the subject „how modern man, having passed through materialism, socialism and anarchy, has arrived at finding God.“³⁷

³⁵ Alexander L. Ringer says about those opening lines in *Die Jakobsleiter*: „This poetic evocation of dodecaphonic procedures couched in biblical phraseology point perhaps more directly than anything else to the true roots of Arnold Schönberg's most talked-about achievement“, in: Arnold Schönberg. The Composer as Jew. Oxford 1990, p. 75.

³⁶ See: Jan Maegaard: Studien zur Entwicklung des dodekaphonen Satzes bei Arnold Schönberg I. Kopenhagen 1972, p. 91-93.

³⁷ This whole letter see: Eberhard Freitag: Schönberg. Reinbek 1973, p. 90, and appendix 2.

Much has been written about the theological meaning of that text³⁸ by different authors, showing various influences from many directions: teaching of Emanuel Swedenborg,³⁹ Jewish cabbalistic tradition, theosophic movement, Christian tradition,⁴⁰ and „Kunstreligion“, common to many artists before World War One. In my opinion one could attribute the term „eclectic“ to Schönbergs religious conglomerate of beliefs. Anyway, one of the central thoughts for Schönberg was the necessity of prayer. That he emphasized again and again.⁴¹

Nevertheless, *Die Jakobsleiter* takes place between death and a rebirth to a new life, and palingenesis theory is not to be overlooked here.

After the opening section with its luck of attempt to evoke an atmosphere of lyrical feelings, and very expressionistic in style (Sprechgesang!), the various human attitudes to life appears: the „Malcontents“, the „Doubters“ and the „Rejoicers“ followed by the „Indifferent“, the „Quietly Resigned“ and the „One Who Is Called“. Some of them (with the exception of the „One Who is Called“) are conquered by their own materialism, cynical doubts, intellectual aristocracy, carelessness, laziness and other sins. Later on the „One Who is Chosen“ appears. He may be understood (and was understood by many) as a portrait of Schönberg himself.⁴²

He differs from the others, but shares destiny with them:

³⁸ Walther Klein: Das theosophische Element in Schönbergs Weltanschauung, in: Arnold Schönberg zum fünfzigsten Geburtstage, 13. September 1924. Sonderheft der Musikblätter des Anbruch, VI (1924), p. 273ff. Karl H. Wörner: Musik zwischen Theologie und Weltanschauung. Das Oratorium „Die Jakobsleiter“, in: Wörner: Die Musik in der Geistesgeschichte. Studien zu Situation der Jahre um 1910 (Abhandlung zur Kunst-, Musik- und Literaturgeschichte, Band 92), Bonn 1970, p. 171-200. Constantin Floros: Gustav Mahler. Die geistige Welt Gustav Mahlers in systematischer Darstellung. Wiesbaden 1987, p. 115-118. Tomi Mäkelä: Arnold Schönberg – ein religiöser Modernist. Von der „Jakobsleiter“-Vision zum „Überlebenden aus Warschau“, in: Helga de La Motte-Haber (ed.): Musik und Religion. Laaber 1995, p. 165-187. Alexander L. Ringer: Arnold Schönberg. The Composer as Jew. Oxford 1990. Peter Grandenwitz: Religiöse Motive in Schönbergs Musik, in: Rudolf Stephan (ed.): Bericht über den 1. Kongress der internationalen Schönberg-Gesellschaft 1984. Wien 1988, p. 75-81.

³⁹ Schönberg knew Swedenborg from Balzac's novel *Seraphita*, and he was thinking of *Seraphita* as an appropriate basis for an oratorio about 1912.

⁴⁰ Floros, op. cit. p. 115-118, shows parallelism between Schönberg's text and the Gospel of St. John.

⁴¹ Among many relevant texts on this subject I will point out Alexander L. Ringer: Faith and Symbol – on Arnold Schoenberg's last musical Utterance, in: Journal of the Arnold Schoenberg institute, Vol. VI, no.1, 1982.

⁴² Moshe Lazar speaks of Schoenberg's twofold identification in *Die Jakobsleiter*: one is the „Wrestling One“ (der Ringende) and the other the „Chosen One“ (der Auserwählte). Moshe Lazar: Arnold Schoenberg and His Doubles: A Psychodramatic Journey to His Roots, in: Journal of the Arnold Schoenberg institute, Vol. XVII, no 1&2, 1994, p. 45.

Aber ich muss, so scheint es, mitten hinein,
 obgleich mein Wort dann unverstanden bleibt.
 Ob sie es wollen, ob es mich dazu treibt,
 weil sie mir ähneln, mit ihnen verbunden zu sein?

Surprisingly, he defines himself in the music terms:

Sie sind Thema, Variation bin ich.
 Doch mich treibt ein andres Motiv.
 Treibt einem Ziele mich zu.

Archangel Gabriel's response to the „One who is Chosen“ is quite enigmatic, yet very important. It shows us some of Schönberg's crucial beliefs:

Der Form bleibt ihr fern; sie wird euch
 später: ihr wendet sie einmal selbst sein;
 wenn die nächste euch anstösst.
 Er mus schaffen, so lange er unrein ist:
 aus sich heraus schaffen!
 Wenn's vorbei, bewegt es ihn nicht mehr.

The creation of art is a destiny, a heavy burden, something one has to do because of the imperfection of the earthly life. When one reaches the stage of perfection, art will not be needed anymore. In spite of Schönberg's modernity his understanding of the essence of artistic creation is clearly a romantic one: art has something to do with that of being moved.

„The Monk“ is presented next, his goal in life has been sacrifice, but he could not bear it gladly. Gabriel answers him:

Erfahre mehr:
 Der Sünde wirst du noch oft verfallen,
 Deine Sünden sind Strafen, die reinigen.
 Geh; verkünde; und leide; sei Prophet und Märtyrer!

At last the „One who is Dying“ appears. Here we find the same situation as at the start of *The Dream of Gerontius*. Both dying persons experience something they have feared and have been waiting for. Newman's and Elgar's Gerontius is a Catholic man, in his last hour he is followed by the assistants who help him to pray. Schönberg's dying person hoped to reach a point of enlightenment. Instead he finds out, that he had been in the same place before:

Und jetzt sehe ich nicht viel mehr,
 als dass mir dieser Augenblick
 nicht unbekannt ist;

dass ich ihn schon öfters durchgemacht haben muss.
 – Oder doch mehr: dass es mich schon
 durch Jahrtausende so treibt;
 dass ich durch alle Welten gehetzt bin;
 dass ich tausend Leben überstanden habe –
 eines ärger, als das frühere;
 tausend Tode erlitten –
 einen befreiender, als den vorigen.

What follows is the moment of transformation itself. Unlike in *The Dream of Gerontius*, this is to be experienced in purely musical domain. Schönberg's text is as follows:

Wer, wie jetzt ich, tausend Schmerzen fühlt,
 ist fast schon schmerzfrei. Sie heben ihn,
 er wird leicht und weiss, dass ihn seine
 verstorbenen Leben tragen.
 Und er fliegt-----
 Ich fliege---
 Der seligste Traum erfüllt sich: Fliegen!
 Weiter!----Weiter!---
 Zum Ziel----
 Oh-----

The Dying One is at the beginning sung by a high soprano in a very low register in the typical expressionistic manner of Sprechgesang, in small intervals. When she comes to the words „er fliegt“, she rises up and takes very big intervals (above an octave), but still in Sprechgesang. Not until the syllable „Oh--“ – the very moment of transition – she begins to sing, and makes a glissando from the high tone (fis 3) down to gis. At this moment the music changes becomes very transparent, with arperggios in strings, harp and piano, with such instruments as celesta, xylophone and glockenspiel which is the very same instrumentation that Mahler uses each time he is painting the heavenly (celestial) landscapes. One can, for example, see similarity with a spot in Mahler's 4. symphony, the 3. movement, when Heaven just opens for a few seconds.⁴³ In the music that follows in *Die Jakobsleiter* we experience a soprano singing a long melisma (the soul by Schönberg is, unlike Elgar, wordless). It sings in very big intervals, but, what is quite significant, the melody is close to 12-tone row. This confirms, what is now becoming a new knowledge about twelf-tone music: Schönberg's incitation to discover a new compositional technique was partially a spiritual

⁴³ Mahler's 4. symphony, 3. mov. score cf. 12.

one, it was not just a purely music-theoretical or pure intellectual effort.⁴⁴ What was true at the beginning of the oratorio (the absence of direction, inner connection between musical time and space),⁴⁵ is also true here, when the Dying One transforms to the celestial dimension. Lack of tonal centre, equiponderance of all the 12 steps exposes a new reality in a pure musical way. It is the flying, that the Soul experiences now.⁴⁶

Much more could be said about *Die Jakobsleiter* – one could mention the off-stage groups (orchestras, choruses) used in this work. It involves two ensembles (one including singers) placed in a high position, and two ensembles (both including singers) placed at some distance, and of two choirs set out of sight.⁴⁷

⁴⁴ This is a point, in Mäkelä's article too. He assumes that Schönberg conquered the art-religion dilemma of his time without giving up a religion, but by making a new, modern art, up to date not in spite of the religious elements, but thanks to the religious elements. Tomi Mäkelä op. cit. p. 171ff. Schönberg himself speaks of *Die Jakobsleiter*'s importance, in development of his new compositional technique: „in 1917, when I started to compose *Die Jakobsleiter* ... I had contrived a plan to provide for unity – which was always my main motive: to build all the main themes of the whole oratorio from a row of six tones–C-sharp, D, E, F, G, A-flat. These were probably the six notes with which the composition began, in the following order: C-sharp, D, F, E, A-flat, G. When after my retirement from the University of California I wanted to finish *Die Jakobsleiter*, I discovered to my great pleasure that this beginning was a real twelve-tone composition. To an ostinato... the remaining six tones entered gradually, one in every measure.“ Arnold Schönberg: „Composition with twelve Tones (2)“, in Leonard Stein (ed.): *Style and Idea. Selected Writing of Arnold Schoenberg*. London 1975, p. 247-48. An interesting interpretation may be seen in Alexander L. Ringers article. The point is here the importance of number six, in both Swedenborgian and kabbalistic tradition as respectively a „perfect act of divine creation“ (Swedenborg) and „principle of cosmic harmony and beauty“ (Kabbala). Alexander L. Ringer: Schoenberg's last musical Utterance, in: *Journal of the Arnold Schönberg institute*, Vol. VI, no. 1. 1982, p. 81-95.

⁴⁵ „The unity of musical space demands an absolute and unitary perception., in this space, as, in Swedenborg's heaven (described in Balzac's *Seraphita*) there is no absolute down, no right or left, forward or backward.“ Arnold Schönberg: *Composition with twelve Tones (1)*, in: Leonard Stein (ed.): op. cit. p. 223.

⁴⁶ Schönberg must have been very preoccupied by his vision of flying up to Heaven, because he was keeping in his possession a clipping from the „*Berliner Tagesblatt*“ of 5. February 1926 entitled „The Last Vision of Adolphe Willette“. It refers to the dying artists expressions: „I am rising higher and higher“, he said with an expression of profound happiness. „Now I am ascending straight up, always up, continuously without stopping, quick as an arrow – straight, into Paradise. Then he sank to the ground and was silent. He was dead.“ Schönberg wrote in the margin: „I kept this because it is so exactly death, as it occurs in *Die Jakobsleiter*“ quoted from Alexander L. Ringer: *Arnold Schoenberg. The Composer as Jew*. Oxford 1990, p. 178.

⁴⁷ The idea of invisible choir (and orchestra) has been circulating at the turn of a century and could be found in some concert halls. It was made by means of a curtain, hang up, so that musicians and sometimes the choirs were invisible., in this way musicians physical appearance and mimics did not disturb the serious, one may say, pious, way to listen to the music. Heinrich W.

Later on, when he took up the work in 1944 he wrote that those distant orchestras and choruses could be placed outside, in other rooms to be heard by means of microphones.

After the Souls transformation Gabriel sings:

Nun klagst du nicht mehr;
 beginnst zu begreifen,
 was du bald wieder vergessen musst.
 Kehrst du wieder,
 so lasse die Klage hinter dir.
 Wenn du nicht mehr klagst, bist du nah.
 Dann ist dein Ich gelöscht ---

The Redemption is to be seen as dissolving the ego as such in order to return back to life. This is something quite different from both Mahler's and Elgar's visions.

As a matter of fact Schönberg did write the text for the second part of the oratorio, but he never put it to music. Thus *Die Jakobsleiter* has never been completed, and remained unpublished until 1985.⁴⁸

Conclusion

The three musical works presented above, had appeared in a span of about 20 years (from 1894 – Mahler's *Second* – to 1917, when Schönberg abandons *Die Jakobsleiter*).

All three deal with the question of eternal life, the two (*The Dream of Gerontius* and *Die Jakobsleiter*) include the death scenes. *The Dream of Gerontius* represents an old way of „ars moriendi“, *Die Jakobsleiter* is more „modern“ and eclectic due to an idea of cyclic rebirth. Mahler's *Second* pronounces Resurrection in, what seems at first, a typical Christian way (Klopstocks hymn as a point

Schwab: Konzert. Öffentliche Musikdarbietung vom 17. bis 19. Jahrhundert. Leipzig 1971, 186-87, in: Musikgeschichte in Bildern. Heinrich Besseler und Werner Bachmann (ed.), B. IV, 2.

⁴⁸ Alexander L. Ringer pointed out, that all of Schönberg's religious works remained unfinished: *Die Jakobsleiter*, *Moses und Aron* and the *Modern Psalms*. He quotes Dika Newlin with her assumption that it is not incidental: „Schoenberg might have come to believe that the Supreme Commander would not grant him the completion of his greatest artistic testament – or, for that matter, of *Die Jakobsleiter* or of the *Modern Psalms*“, Dika Newlin, Arnold Schoenberg and His Religious Works, Yuval I, Jerusalem 1968 p. 216, cit. after: Alexander L. Ringer, Schoenberg's last musical Utterance, in: Journal of the Arnold Schoenberg institute, Vol. VI, no. 1, 1982, p. 91.

of departure). On closer examination his text reveals his eclectic, very personal way of „deserving“ a Resurrection through suffering and Love.

What do these three works mean to us, on the beginning of the new Century?

This question may be answered in different ways, depending which level of abstraction our discourse represents.

Seen as a cultural phenomenon the renewed interest in those metaphysical (eschatological) works could lead to changing the attitude towards art, that has been common for, at least, the last 50 years. It builds on an axiom that art means nothing but art. Art – especially music – can not say anything that goes beyond art itself. One of the results of such aesthetics was alienation of art, it's loss of connection with the life and beliefs of the ordinary peoples.⁴⁹

On the other hand the compositions, like the three which have been discussed here, invite metaphysical approach. Psychologically speaking, the awareness of the death-experience through art may be helpful to the modern man, because not only the religious concerns, but death itself, has become a taboo today.

Research on the works of art from the turn of the last century may lead to a new understanding of art and expression, phenomenologically speaking.

We may say, that works of this kind do have some special aesthetic qualities as their mode of existence.⁵⁰ Thus their theological (eschatological) meaning is an inseparable part of it's substance.

Many compositional issues are common for the three works discussed above.

They are of quite large dimensions, involving a big orchestra, choir and soloists. The works by Elgar and Schönberg may be called oratorios, Mahler's is surely a symphony with vocal parts in the last movements.

All three involve the distant ensembles, an approach that plays a crucial role in the new understanding of the musical space.

All three grow out of the romantic tradition, most of all that by Elgar. Mahler's Second uses the romantic elements, but treats them in a new way. For example as a juxtaposition of incompatible elements, which creates a new mode of musical narration. The new treatment of musical time, as it appears in „Der Große Appell“, is a new achievement too.

Schönberg's work is the most radical one – the extraordinariness of it's subject demands a new musical treatment and leads, as a result, to a revaluation of

⁴⁹ A very useful approach to the new comprehension of musical meaning has been delivered by Lawrence Kramer in his book: *Classical Music and Postmodern Knowledge*. Berkeley 1995, especially in chapter one, pp. 1-32.

⁵⁰ Phenomenological writings of Roman Ingarden could be helpful in examination of aesthetic qualities of work of arts. See: *Roman Ingarden: Untersuchung zur Ontologie der Kunst: Musikwerk, Bild, Architektur, Film*. Tübingen 1962.

the musical material itself. The spiritual, intellectual and artisan approaches are tangled together and therefore have to be considered simultaneously.

Appendix I

Klopstock's text

1. Aufersteh'n, ja aufersteh'n wirst du,
Mein Staub, nach kurzer Ruh!
Unsterblichs Leben
Wird, der dich schuf, dir geben!
2. Wieder aufzublüh'n werd ich gesät!
Der Herr der Erndte geht,
Und sammelt Garben
Uns ein, uns ein, die starben!
Halleluja!
3. Tag des Danks! Der Freudenthränen Tag!
Du meines Gottes Tag!
Wenn ich im Grabe
Genug geschlummert habe,
4. Wie den Träumenden wird's dann uns
Seyn!
Mit Jesu gehen wir ein
Zu seinen Freuden!
Der müden Pilger Leiden
Sind dann nicht mehr!
5. Ach ins Allerheiligste führt mich
mein Mittler dann; lebt ich
Im Heiligthume,
Zu seines Namens Ruhme!
Halleluja!

Mahler's text used in his Symphony II

1. Aufersteh'n, ja aufersteh'n wirst du
Mein Staub, nach kurzer Ruh!
Unsterblich Leben
Wird, der dich rief, dir geben!
2. Wieder aufzublüh'n wirst du gesät!
Der Herr der Ernte geht
Und sammelt Garben
Uns ein, die starben!
3. O glaube, mein Herz, es geht dir nichts
verloren!
Dein ist, ja dein, was du geseht,
Dein, was du geliebt, was du gestritten!
O glaube: du wardst nicht umsonst
geboren,
Hast nicht umsonst gelebt, gelitten.
4. Was entstanden ist, das muss vergehn,
Was vergangen, auferstehen!
Hör auf zu beben!
Bereite dich zu leben!
5. O Schmerz, du Alldurchdringender,
Dir bin ich entrungen!
O Tod, du Allbezwinger,
Nun bist du bezwungen!
6. Mit Flügeln, die ich mich errungen,
In heissem Liebesstreben
Werd' ich entschweben
Zum Licht, zu dem kein Aug' gedrungen.
7. Mit Flügeln, die ich mir errungen
Werde ich entschweben!
Sterben werd' ich, um zu leben!
8. Aufersteh'n, ja aufersteh'n wirst du,
Mein Herz, in einem Nu!
Was du geschlagen,
Zu Gott wird es dich tragen.

Appendix II

Schönberg's letter to Richard Dehmel, 1912.

Ich will seit langen ein Oratorium schreiben, das als Inhalt haben sollte: wie sich der Mensch von heute, der durch Materialismus, Sozialismus, Anarchie durchgegangen ist, der Atheist war, aber sich doch ein Restchen alten Glaubens bewahrt hat (in Form von Aberglauben), wie dieser moderne Mensch mit Gott streitet (siehe auch: „Jakob ringt“ von Strindberg) und schliesslich dazu gelangt, Gott zu finden und religiös zu werden. Beten zu lernen! ... Erst hatte ich die Absicht, das selbst zu dichten. Jetzt traue mir's nicht mehr zu. Dann dachte ich daran, Strindbergs „Jakob ringt“ zu bearbeiten. Schliesslich endete ich dabei, mit positiver Religiösität zu beginnen und beabsichtigte, von Balzacs „Seraphita“ das Schlusskapitel „Die Himmelfahrt“ zu bearbeiten. Dabei liess mich der Gedanke nicht los: „Das Gebet des Menschen von heute“, und ich dachte mir oft: Wenn doch Dehmel ... (cit. Eberhard Freitag: Schönberg. Reinbek bei Hamburg, 1973, p. 90).

Examples from *Die Jakobsleiter*, cit. M. Hansen: Arnold Schönberg. Ein Konzept der Moderne. Kassel 1993:

Die Jakobsleiter: beginning (Hansen, p. 154)

The image shows the beginning of the musical score for *Die Jakobsleiter*. It consists of three staves: Violin I (top), Violin II (middle), and Viola/Cello (bottom). The score is marked with various performance instructions and instrument labels. Above the Violin I staff, there are circled numbers 9, 10, and 11, with labels '2. Tp.', '1. Tp.', and '1. Fl. kl. Kl.' respectively. Above the Violin II staff, there are circled numbers 7 and 8, with labels '3. Pos.' and '2. Pos.' respectively. Above the Viola/Cello staff, there are circled numbers 1, 2, 3, 4, 5, and 6. The score includes dynamic markings such as *f* and *mf*, and articulation markings like accents and slurs.

Die Jakobsleiter: melody of the Soul, takt 565 (Hansen, p. 161)

The image shows a single staff of music for the melody of the Soul in *Die Jakobsleiter*, starting at takt 565. The staff is in treble clef and contains a melodic line with various notes, rests, and slurs. The number '565' is written above the first measure.

Schönberg: a theme from a symphony-project from 1914/15, scherzo, „Aeonische Stunde“ (text from Dehmel) (Hansen, p. 161)



Die Jakobsleiter, takt 602-607 (Hansen, p. 163)

Langsam $\text{♩} = 36$ ($\text{♩} = 108$)
 Sehr ruhig und breit, doch ohne Dehnungen und ohne bedeutende Schwellungen.

602 603 604 605 606 607

ppp (vom Dirigenten aus gerechnet)

sehr kurze Periode, die weit über die Dauer nur unvollständig verhängend

* Die Parameter sind durch H_1 H_2 (von der Höhe) F_1 F_2 (Form) bezeichnet (vgl. Vorwort).

DIE KRAFTQUELLEN VON OLIVIER MESSIAENS SCHAFFEN

Theo Hirsbrunner (Bern)

Was Arnold Schönberg für die erste Hälfte des 20. Jahrhunderts war, ist Olivier Messiaen für dessen zweite Hälfte: der einflussreichste Kompositionslehrer mit internationaler Ausstrahlung auf drei Generationen von Schülern. Seine herausragende Stellung wird aber noch akzentuiert durch die religiöse Thematik seiner meisten Werke, nicht nur derjenigen für Orgel, und diese weckt zuerst Befremden in einer total entzauberten, der Technik ausgelieferten Welt. Doch ist es mit einiger Vorsicht durchaus möglich, von einer Renaissance der geistlichen Musik in den letzten dreißig bis vierzig Jahren zu sprechen. Handelt es sich aber bei den Messen, Requiems und Passionen, die mit auffälliger Häufigkeit komponiert wurden, überhaupt um geistliche Musik im strengen Sinne des Wortes? Ist sie in die Liturgie einer bestimmten Kirche eingebunden oder soll sie vor allem im Konzertsaal aufgeführt werden? Seit Ludwig van Beethovens *Missa solemnis* stellt sich diese Frage schon nur aus ganz praktischen Gründen: Die Messe des Klassikers dauert zu lange und ist zu symphonisch, um während eines Gottesdienstes, und sei er auch noch so prunkvoll, gespielt zu werden. Die *Missa solemnis* wuchs während ihrer Entstehung über den intendierten Rahmen einer Musik im Dienste des Kultus hinaus und wurde zum persönlichen Bekenntnis ihres Autors: „Von Herzen, möge es zu Herzen gehen“, steht über der Partitur. Beethoven richtet sich als nicht mehr eng der Kirche verbundener Christ an jeden Einzelnen seiner Hörerinnen und Hörer, die, in der Menge verloren, eine ganz private Beziehung zum Göttlichen finden möchten.

Das lateinische „religio“ bedeutet Bindung an irgend etwas, an etwas Höheres. Religion gibt dem Leben einen Sinn und verhilft den Gläubigen zur Integration in die Gemeinde und in die Welt als Ganzes. Politische Glaubensbekenntnisse, wie die des Marxismus und ihm verwandte Strömungen, gaben eine Zeit lang eine gewisse Orientierungshilfe und versprachen eine Entwicklung zu einem idealen gesellschaftlichen Zustand im Hier und Jetzt. Sie entpuppten sich als ein Surrogat, mit dem die Menschen auf die Dauer nicht leben wollten. Mit dem Zusammenbruch der Sowjetunion schwand die Hoffnung auf ein Dasein ohne Herrschaft und Unterdrückung in eine immer ferner rückende Zukunft.

Deshalb besannen sich viele von der politischen Entwicklung Enttäuschte auf traditionelle Werte. Diese aber ohne Umschweife zu restaurieren gelang nicht.

Die Lage wirkt diffus.¹ Die christlichen Kirchen behaupten zwar immer noch einen wichtigen Platz, daneben aber macht sich eine Unzahl von Sekten breit, die nicht zuletzt auch östliches Gedankengut transportieren. Parallelen zwischen den Mythen weit voneinander entfernter Kulturen werden entdeckt. Die Exotik wird dabei allzu leicht zum Supermarkt, in dem sich jede und jeder nach ganz persönlicher Laune bedienen kann. Daneben erwacht der Okkultismus wieder neu, wie am Ende des letzten Jahrhunderts. Hexenwahn und Hexenkult erleben Hochkonjunktur, nicht zuletzt, weil sich auch die Feministinnen nicht mehr einen Vater-Gott, sondern eine Mutter-Göttin wünschen, um die patriarchalische Ordnung umzustürzen. Privatreligionen, wie Carl Gustav Jungs Lehre von den Archetypen, die nichts anderes sind als neu geschaffene Gottheiten auf der Grundlage von uralten mythischen Gestalten, finden überall ihre Anhänger. Doch ein Psychotherapeut kann zwar die Geständnisse seiner Patientinnen und Patienten anhören und deren Inhalt aufarbeiten, dabei aber handelt es sich nicht um eine Beichte im strengen Sinne des Wortes, und Sünden vergeben darf ein Arzt nicht. Dazu ist nur ein Priester befugt.

Ganz abgesehen vom Kultus der katholischen Kirche, der seit dem Zweiten Vatikanum freier geworden ist und statt des Lateins die jeweilige Landessprache einsetzt, leidet der Westen unter einer zunehmenden Formlosigkeit im Umgang mit dem Alltag. Yoga, Jiu-Jitsu und Karate neben Meditationsübungen der verschiedensten Provenienz versprechen einen gewissen Halt bei aller zum Teil rein sportlichen Entspannung, die sie anzubieten haben. Japanische Teezeremonien in ihrem ganzen, auf das Ritual konzentrierten Verlauf retten vor den verwilderten Tischsitten, die überhand nehmen: Man stützt heute ungehemmt die Ellbogen neben Messer und Gabel auf und trinkt auch in Frankreich, dem Land der kultiviertesten Gourmets, Rotwein zu Fisch und Meeresfrüchten.

Die Suche nach neuen Bindungen ist aber älter als das häufige Auftauchen von religiöser Musik in der Produktion der heutigen Komponisten. Schon während der Sechzigerjahre, die ganz im Zeichen der sexuellen und politischen Emanzipation standen und zu den Studentenrevolten führten, erregten scheinbar längst vergessene Bildmotive wieder eine gewisse Aufmerksamkeit, und zwar eher spielerisch und unverbindlich: Es wurde auch unter Intellektuellen und Künstlern Mode, die früher als primitiv verachteten Comics zu betrachten und zu lesen. Man entdeckte in Superman, Batman und Barbarella Heilsgestalten, mit denen man sich identifizieren konnte. Sie sorgten für Gerechtigkeit in einer aus den Fugen geratenen Welt. Die Art, wie Batman in jäher perspektivischer Verkürzung durch die Wolkenkratzer New Yorks flog, erinnerte nicht von unge-

¹ Manfred Prisching, Krise der Politik – Wiederkehr der Religionen, in: Mitteilungen des Internationalen Forschungszentrums Kulturwissenschaften (IFK), Wien 1995, S. 11-15.

fähr an Jacopo Tintoretto's *Sklavenvunder* in der Accademia von Venedig und viele andere Bilder jener Zeit, an Deckengemälde zum Beispiel, die zwischen Heiligen und Gottvater den Blick ins Unendliche freigeben.

Bald bemächtigte sich auch der Film der transzendentalen Thematik: Stanley Kubrick schuf 1968 mit *2001: A Space Odyssey* ein Werk, dessen Sciencefiction nie durch die Entwicklung der Technik eingeholt werden kann, denn sie feiert das immer virulente Verlangen des Menschen nach der Zeitlosigkeit. Wenn der Astronaut sein Raumschiff nach der Demontage des bösartigen Computers verlässt und mit seinem kleinen Flugapparat das Sonnensystem zu verlassen sucht, blitzen auf der Leinwand die zwei Worte „beyond Jupiter“ auf und Teile von György Ligetis *Lux aeterna* aus dem *Requiem* erklingen. Vorher hörte man Wiener Walzer zu den zwischen Erde und Mond rotierenden Raumstationen und den Anfang von Richard Strauss' *Also sprach Zarathustra* zum strahlenden Sonnenaufgang. Mit Ligetis Musik verlassen wir aber alle irdische Schwere, und der einsame Astronaut erlebt seinen Tod und seine Wiedergeburt. Die Gesetze der linear verlaufenden Zeit sind aufgehoben.

Ein anderes Beispiel, wie die Musik ein übernatürliches Geschehen trägt und erst legitimiert, findet sich in Steven Spielbergs *Close Encounter of the Third Kind* aus dem Jahr 1976. In den ganz banalen Alltag einer amerikanischen Familie spielen unerklärliche Ereignisse hinein, und rätselhafte Funde werden gemacht, zum Beispiel während des Zweiten Weltkrieges abgestürzte Flugzeuge. Ein Kleinkind wird von Unbekannten entführt, bis die Extraterrestrischen, die hinter all diesen Begebenheiten stecken, durch Musik angezogen und „gezähmt“ werden. Diese Musik ist nun von ganz besonderer Art, nicht so unglaublich komplex wie die von Ligeti, sondern, im Gegenteil, ganz einfach: François Truffaut, der Filmregisseur und Schauspieler, singt zu den Handzeichen, die der englische Reverend Curwen erfunden und Zoltan Kodály in Ungarn eingeführt hat, einige Töne in der uralten Solmisation do-re-mi-fa-sol, worauf eine überirdische, nur vage menschenähnliche Gestalt aus dem gelandeten, strahlenden Raumschiff das geraubte Kind wieder freigibt und mit ihm auch die Piloten jener Flugzeugwracks. Sie haben seit dem Krieg nicht gealtert und geben gleichmütig ihre Namen an, von denen kaum jemand noch etwas weiß. Die Zeit steht still, sie kehrt sich sogar um, dank jener schlichten Musik, die eine magische Wirkung ausübt. Noch etwas gilt es in diesem Zusammenhang nachzutragen: Truffaut war zur Zeit der Entstehung des Films schon halb taub; deshalb trägt er gut sichtbar ein Hörgerät, was zu der Annahme verleitet, dass es sich bei der Solmisation, die er ganz gleichmütig ausführt, um eine innere Musik handelt, mit der nur Auserwählte wie diese Raumfahrer kommunizieren können.

Der Film ist ein Massenmedium und scheinbar weit entfernt von der Esoterik geistlicher Musik. Es wird damit aber deutlich, dass es gerade die Leute von der Straße sind, die, ohne viel zu überlegen oder viel zu erwarten, ins Kino gehen, um dort mit dem Numinosen in Kontakt zu treten, und sei es auch nur einen kurzen Abend lang. Doch dieser wirkt nach und kann die Bereitschaft erhöhen, sich mit jenseitigen Dingen auseinander zu setzen.

*

Die Musik von Ligeti und die Solmisation, wie sie auch in der Schule geübt wird, sind schon von ihrem künstlerischen Anspruch her zwei vollkommen verschiedene Dinge. Und so divergieren auch die Kompositionen, die man mit einer gewissen Vorsicht geistlich oder in einem weiteren Sinne religiös nennen darf. Es drängt sich nun aber auf, die Entwicklung der Musik selbst, wie sie seit dem Zweiten Weltkrieg verlief, näher zu beleuchten, um, wiederum mit einiger Vorsicht, der Musik immanente Gründe zu finden, die zu den häufigen halb liturgischen Werken führten. Olivier Messiaen ist, wie erwähnt, die Schlüsselfigur, nicht nur weil er viele Werke mit religiösen Titeln schrieb und sich auch die anderen entschieden der Verehrung Gottes und seiner Schöpfung zuwandten, sondern weil er die zeitliche und die räumliche Ordnung in einer Weise umgestaltete, die die Musik auch als Struktur enger mit dem Überirdischen zur Verschmelzung brachte. Messiaen nannte sich einen Rhythmiker und nicht einen Musiker. Das rhythmische Element stand für ihn am Anfang; ohne dieses wäre weder die Melodik noch die Harmonik möglich geworden. Als Student des Pariser Conservatoire besuchte er auch den Schlagzeugunterricht, obwohl er sich zum Organisten ausbilden ließ, und folgte den Kursen von Maurice Emmanuel, der Vorlesungen über altgriechische Metrik hielt.² In seiner *Technique de mon langage musical* von 1944 gab Messiaen die folgenschwere Erklärung ab, dass der Rhythmus aus der Multiplikation einer kleinsten Einheit und nicht aus der Unterteilung eines präexistenten Taktes mit seinen schweren und leichten Zeiten entstehe.³ Damit vollzog er einen Paradigmenwechsel, der noch bis heute nachwirkt. Beethoven war ein großer Rhythmiker, da er mit Gegenakzenten zum regelmäßig pulsierenden Takt Spannungen schuf, die außerordentlich energisch und dynamisch sind. Ihnen aber stand Messiaen distanziert gegenüber,⁴ so wie auch dem Marsch und dem Jazz, der trotz vieler Synkopen den regelmäßigen Beat nicht aufhebt.⁵ Noch bei Anton Webern, dem avanciertesten Komponisten und Vorbild der Nachkriegsgeneration, ist jeder Ton durch seine Stellung

² Theo Hirsbrunner, Olivier Messiaen, Leben und Werk, Laaber 1988, S. 27.

³ Olivier Messiaen, *Technique de mon langage musical*, Bd. 1, Paris 1944, S. 6.

⁴ Claude Samuel, *Entretiens avec Olivier Messiaen*, Paris 1967, S. 70.

⁵ Samuel, S. 67.

im mehr oder weniger regelmäßigen Takt definiert. In der Symphonie op. 21 entsteht für die Zuhörenden eine deutlich wahrnehmbare Spannung, wenn Töne auf schwache Taktteile einsetzen.

Bei Messiaen fallen diese nun weg. Sein großes Vorbild war Claude Debussy, dessen Rhythmen den unregelmäßigen Bewegungen von Wind und Wellen nachgebildet seien.⁶ Daneben spielte auch Igor Strawinskys Ballet *Le sacre du printemps* von 1913 eine große Rolle, da dessen Strukturen aus kleinsten rhythmischen Zellen aufgebaut sind, die permutiert, diminuiert und augmentiert werden,⁷ ein Verfahren, das Messiaen in der *Technique de mon langage musical* weiter entwickelt und verfeinert. Er berief sich auch auf die altgriechische Metrik und altindische Rhythmen, die beide zu hohen Primzahlen führen, wenn man ihre kleinsten Einheiten addiert, und entzog den Rhythmus so der hörenden Kontrolle, die früher bei einem Vielfachen von zwei und drei Schlägen, aus denen die Musik fast ausnahmslos bestand, leicht möglich war. Dazu kamen noch die „rhythmes non-rétrogradables“, die in sich rückläufig sind, aber als solche nur dem Auge erkennbar; das Ohr nimmt diese Symmetrien nicht wahr. Damit wird die durch die Uhr gemessene Zeit aufgehoben. Zeitlosigkeit ist der Eindruck, den eine Musik vermittelt, die mit kleinsten, kaum bemerkbaren Unterschieden der Tondauern arbeitet. Dadurch entsteht aber keine Unruhe, das Publikum fühlt sich nicht desorientiert. Denn diese Musik ruht in der Zeit, die (von Gott) geschenkt wurde.

Zu der Zeitlosigkeit tritt nun aber die Ortlosigkeit, dank der „modes à transpositions limitées“. Dabei handelt es sich um die Unterteilung der Oktave in sich regelmäßig wiederholende Intervalle, z. B. große Sekunde – kleine Sekunde oder kleine Terz – kleine Sekunde, die in der Oktave aufgehen, aber – wie ihre Bezeichnung besagt – nur beschränkt transponierbar sind, da sich nach kurzer Zeit dasselbe Resultat einstellt. Diese Modi bieten von sich aus kein tonales Zentrum an; man kann ihnen zwar durch eine freie Auswahl der zur Verfügung stehenden Töne für kurze Zeit ein solches geben, zwingend gefordert wird es aber von diesem System nicht. Überlagern sich verschiedene Modi, was durchaus möglich ist, und bilden sich dazu noch rhythmische Kanons mit unregelmäßigen Augmentationen und Diminutionen, so kann ein Klangraum entstehen, der menschlichen Eingriffen entzogen scheint.⁸ Diese Musik muss als ein Geschenk, ein Wunder empfangen werden. Ihr Verlauf ist nicht im Voraus ahnbar, vielmehr vollzieht sie sich nach nicht direkt erkennbaren Prinzipien. Ein spielerisches Element ist durchaus vorhanden, Messiaen bleibt aber nicht dabei ste-

⁶ Samuel, S. 70-71.

⁷ Samuel, S. 71-73.

⁸ Hirsbrunner, Messiaen, S. 186.

hen. Denn er behauptete, die Symbolik der indischen Rhythmen gespürt zu haben, lange bevor er durch die Lektüre von Musiktraktaten davon klare Kenntnisse gewann.⁹ Fern war ihm der Gedanke, mit fremdem Material willkürlich umzugehen. Er stellte, im Gegenteil, die Frage nach der Gültigkeit exotischer und alter Sinngehalte für uns heute in unserer Zeit.¹⁰

Als Beispiel anstelle von vielen anderen möge *Liturgie de crystal*, der erste Satz des *Quatuor pour la fin du temps*, gelten, das zum größten Teil 1941 während der Kriegsgefangenschaft im schlesischen Görlitz entstand. Wie der Titel sagt, wird das Ende der Zeit, eine apokalyptische Vision beschworen, im ersten Satz vorerst ganz behutsam als ein Bild der in sich ruhenden Natur, das, wie Messiaen sagte, auf die religiöse Ebene transponiert werden soll. Zu hören sind vier simultane Musiken, die rhythmisch voneinander total unabhängig sind: Die Violine und die Klarinetten intonieren Vogelrufe, die in fast allen Werken Messiaens präsent sind und ihre eigentümliche, arabeskenhafte Melodik entfalten. Das Violoncello bringt mit Flageoletten einen der schon kurz beschriebenen „rhythmes non-rétrogradables“, der unverändert unzählige Male während des ganzen Stückes wiederholt wird. Von größter Wichtigkeit ist das Klavier, da es sozusagen den harmonischen Kitt liefert, der das Ganze zusammenhält; aber Harmonik und Rhythmik sind unabhängig: 17 Dauern stehen 29 Akkorde gegenüber, die beide als Ostinati konzipiert sind und sich gegeneinander verschieben. Ein Akkord, der zum Beispiel bei seinem ersten Auftauchen auf die Dauer von einem Achtel fiel, kann beim zweiten Mal vier Achtel ausgehalten werden. Diese Dauern aber leitete Messiaen von drei *déci-tâlas*, von altindischen Rhythmen, ab, so wie er sie verstand. Ob er sie richtig verstand, wissenschaftlich korrekt verstand, ist gleichgültig gegenüber der Tatsache, dass er mit den hohen Primzahlen 17 und 29 in Gebiete vorstieß, die der westeuropäischen Musik bis zu diesem Zeitpunkt verschlossen waren. Die *Liturgie de crystal* kennt keinen kadenzierenden Schluss und will nur ein Ausschnitt sein aus einem Kontinuum von in sich ruhenden Klängen; sie sind keinem Zwang zur Fortschreitung unterworfen, sondern produzieren wie ein Kaleidoskop immer dasselbe und dann doch wieder merklich andere Bild.

Messiaen hat nie liturgische Musik geschrieben. Einzelne Stücke würden sich zur Begleitung einer Stillen Messe eignen, diese wurde aber durch das Zweite Vatikanum abgeschafft. Die Werke für Orgel können in einem Kirchenkonzert aufgeführt werden oder auch in einem profanen Raum. Die französischen Organisten, wie Marcel Dupré, Messiaens Lehrer am Conservatoire, zogen auch ein

⁹ Samuel, S. 84.

¹⁰ Pierre Boulez, *Points de repère*, Paris 1981, S. 324-325. Vgl. auch: Theo Hirsbrunner, Pierre Boulez und sein Werk, Laaber 1985, S. 96-97.

mondänes Publikum an, wenn sie virtuos auf ihrem Instrument improvisierten. Messiaen folgte diesem Brauch, wenn er in der Eglise de la Sainte-Trinité zur Messe in fremden Stilen spielte; nur während der Verwandlung zog er einen seiner „modes à transpositions limitées“ heran, um das Rätselhafte, Wunderbare dieses Augenblicks zu betonen. Bis ins hohe Alter versah er den Dienst in jener Kirche, zu deren Titular-Organist er schon 1931 ernannt worden war. Die Gläubigen waren oft verärgert ob der Kühnheit seiner Improvisationen, doch der Klerus nahm ihn immer in Schutz.¹¹ Treue zur katholischen Kirche war Messiaens oberstes Gebot, und er verwahrte sich dagegen, ein Mystiker zu sein. Und doch muss ganz vorsichtig die Frage gestellt werden, ob er nicht doch einer war. Seine sinnlich verführerische Musik erlaubt eine direkte Versenkung in das Göttliche, in dem nur noch ewige Freude, Licht, Glanz und Farbe herrschen. Von solchen Synästhesien zwischen dem akustischen und optischen Bereich sprach er gerne und oft – und dann auch vom Unsichtbaren, nur ganz leise, das er nach dem Tode zu sehen hoffte. Im Anblick der hohen Berge und in allen Stimmen und Lauten der Natur offenbarte sich ihm sein Gott, den er in seiner Musik auf eigenständige Weise, ohne die Vermittlung kirchlicher Institutionen, verherrlichte.

Messiaen übte nicht nur als Komponist, sondern auch als Lehrer auf drei Generationen von Schülern den denkbar größten Einfluss aus. Die erste Generation entschied aber über das Schicksal der Musik unmittelbar nach dem Zweiten Weltkrieg. Bevor in Darmstadt die Ferienkurse für Neue Musik begannen, wurden in Paris die Weichen gestellt. Nach der Befreiung im Jahr 1944 wurde die von den Nationalsozialisten geächtete Musik wieder gespielt. Man applaudierte Strawinskys *Sacre du printemps*, aber schon bald schlug die Stimmung um: Die *Danses concertantes* desselben Komponisten weckten den Protest einer kleinen Gruppe von jungen Leuten, die man die *messiaeniques* nannte, nicht, weil sie (oder vielleicht doch?) messianische Hoffnungen hegten, sondern, weil sie Schüler von Messiaen waren.¹² Sie lehnten sich gegen den neoklassizistischen Strawinsky auf und erkannten die bahnbrechenden Neuerungen des *Sacre*, von dem ihnen ihr Lehrer gesprochen hatte. Es war weniger der Mythos des heidnischen Russland, von dem das Ballett handelt, als die ganz neue Art des Rhythmus (der hier schon kurz beschrieben wurde), welcher die angehenden Komponisten faszinierte. Pierre Boulez, der diesen Aspekt des Werkes später analysierte und das Stück in Konzerten immer wieder dirigiert, war bestimmt nicht unbeeinflusst von seinem Lehrer. Doch in einem wichtigen Punkt wich er von

¹¹ Samuel, S. 16-17.

¹² Antoine Goléa, *Rencontres avec Pierre Boulez*, Paris 1958, S. 9-10. Vgl. auch: Theo Hirsbrunner, *Igor Strawinsky in Paris*, Laaber 1981, S. 173-174.

ihm ab. Die Symbolik der Rhythmen sagte ihm nichts; er betrachtete sie nur als Anregungen, um eigene Rhythmen zu erfinden, die er aber während seiner Kompositions- und Analyseurse in Basel zu Beginn der Sechzigerjahre demselben – man kann es nicht anders nennen – schwindelerregenden Spiel der Permutationen und Transformationen unterwarf, die er am Conservatoire von Paris bei Messiaen miterlebt hatte. Was für den einen eine Bindung an tradierte religiöse Werte war und verehrt wurde, holte der andere auf die Erde, in die moderne Welt herab. Dennoch sind auch bei Boulez eschatologische Hoffnungen mit im Spiel, wenn er – den Titel eines Bildes von Paul Klee zitierend – verkündet, an den Grenzen des Fruchtlandes zu stehen.¹³ Die von Messiaen neu entdeckten Möglichkeiten sind gleichsam das Gelobte Land, in dem Milch und Honig fließen, wo geackert, gesät und geerntet werden kann.

Nicht nur in Paris, sondern später auch in Darmstadt schien der jungen Generation die Musik der Vergangenheit kontaminiert mit all dem Schrecklichen, das sich während des Krieges ereignet hatte. Sie klang falsch und war unglaublich geworden. Man misstraute ihrer Wärme und den Konventionen, in denen sie sich selbstsicher bewegte. Es galt nun, *tabula rasa* zu machen und die Musik neu zu erfinden. Dabei waren die Kompositionstechniken Messiaens eine große Hilfe; sie gaben den Anstoß zu einer neuen Konzeption der musikalischen Zeit und des musikalischen Raumes. Die „modes à transpositions limitées“ und die „rythmes non-rétrogradables“ markierten dabei nur den Anfang einer Entwicklung, die Messiaen um 1950 zu noch ingenieuseren Techniken führte. Mit dem *Mode de valeurs et d'intensités*, im Jahr 1949 in Darmstadt uraufgeführt, erfand er eine Musik, die weitgehend frei ist von persönlichen Einwirkungen des Komponisten, eine Musik, die sich sozusagen selber komponiert und ewig dauern könnte. Messiaen sagte mir zwar lächelnd, dass dieser *Mode* nur eine Übung sei (vermutlich, weil er sich nicht explizit auf religiöse Inhalte bezieht), doch gab er den Anstoß zum Serialismus, dessen Strukturen sich selber tragen und nicht Strukturen „von etwas“ sind.¹⁴ Damit entstand eine *musique pure*, deren einziges Ziel es war, immer das noch Unbekannte vor sich, zu dem zu gelangen, was noch nie gehört worden war. Wie gesagt, fehlte den jungen Komponisten vorerst die religiöse Komponente; sie existierte in einer säkularisierten Form aber weiter, da die Absage an das, was schon da war, zu einem direkt moralischen Anliegen und die Suche nach dem Neuen zu einer Frage des Mutes und der Ehrlichkeit gemacht wurden.

¹³ Pierre Boulez, *Relevés d'apprenti*, Paris, 1966, S. 205-222.

¹⁴ Hirsbrunner, Messiaen, S. 116-121. Vgl. auch: Hirsbrunner, Boulez, S. 80-85.

*

Einschränkend sei aber gesagt, dass Messiaens religiös inspirierte Werke nicht durchwegs avantgardistisch sind vom kompositionstechnischen Standpunkt her: Sie decken vielmehr das ganze Spektrum der französischen Musik von Debussy und Ravel bis in die Sechzigerjahre ab. Messiaen war kein intransigenter Vertreter einer bestimmten Richtung, was gerade die im Jahr 1998 in Salzburg aufgeführte Oper *Saint François d'Assise* beweist, da sie auch tonale Akkorde und sehr einfache Rhythmen kennt. Nur im siebten Bild, da wo der Heilige die Stigmata empfängt, greift Messiaen auf die Technik des *Mode de valeurs et intensités* zurück, um diesen Augenblick besonders auszuzeichnen. Neben Schönberg war Messiaen der genialste Erfinder neuer Kompositionstechniken, sie waren ihm aber nie Selbstzweck, sondern durch und durch nur Menschenwerk, das sich neben dem Göttlichen, wie er es verstand, klein ausnimmt, aber immerhin den Weg vorzeichnet, auf dem zu den letzten Geheimnissen vorgestoßen werden könnte, ohne sie je ganz zu erreichen.

„SIE KOMMT VON WEIT HER, WANDERTE TAUSEND JAHRE“
MARIA IN FINNLAND:
DAS MYSTERIENSPIEL MARJATTA VON EINOJUHANI RAUTAVAARA
(EIN INSZENIERUNGSPROJEKT)

Peter Wittig (Berlin)

Am 8. Januar 1999 meldete die Katholische Nachrichtenagentur in Bonn:

Honolulu. Der Hula-Tanz und andere traditionelle „heilige Gesten“ sind ab sofort in der katholischen Kirche von Hawaii erlaubt. Bischof Francis X. Di Lorenzo von Honolulu informierte alle 66 Pfarrer der Inselgruppe und erläuterte, dass für viele Einwohner der Pazifikregion und Asiens Gesten und Riten der traditionellen Religionen heilig seien. Daher habe jetzt der Vatikan die Einbeziehung des Hula-Tanzes und andere Formen der Gottesverehrung in den katholischen Gottesdienst erlaubt. „Der religiöse Hula-Tanz hat überhaupt nichts mit leicht bekleideten Mädchen in Grasröcken zu tun“, erklärte der Bischof gegenüber Journalisten.

Christliche und außerchristliche Tradition unter einem Dach – eine wahrhaft fulminante „Begegnung zur Zeitenwende“.

Über eine solche Begegnung möchte ich heute sprechen, nur entstammt mein Fallbeispiel einer weniger warmen Weltgegend, um nicht zu sagen einer eher kalten: das finnische Mysterienspiel MARJATTA, eine Kammeroper von Einojuhani Rautavaara für Sopran, Frauenchor, Flöte, Schlagzeug, Orgel und eine Sprechstimme.¹ Marjatta = Maria. Ich bin evangelisch; von daher ist meine Beziehung zu Maria eher peripherer Natur. Nicht dass ich schöne Marienbildnisse nicht gern sehe: Für mich als Regisseur sind sie, so sanft und lieb, wie sie schauen, allesamt lyrische Soprane – das ist das Stimmfach, für das ich eine besondere Vorliebe habe. Andererseits war eine solche Unbefangenheit mir sicher hilfreich, mich mit einer Maria anzufreunden, die mit der aus den kanonischen und apokryphen Büchern der Bibel und aus der Legenda aurea kaum noch etwas Gemeinsames hat.

Über Marjatta, die finnische Maria, ist nachzulesen im Kalevala, dem Nationalepos der Finnen. Das Geschehen von Advent und Weihnachten, nicht nach Lukas und Matthäus, sondern in „heidnischen“ Bildern aus dem hohen Norden – das möchte ich gern in der Kirche aufführen. Wir werden sehen, ob es als Häre-

¹ Verlag: Fazer, Espoo/Finnland. Subvertrieb: Boosey & Hawkes, Berlin. Deutsche Textfassung: Peter Wittig. Aufnahme (finnisch): Finlandia-Records, FACD 921, „Water Under Snow Is Weary.“ Tapiola Chor, Leitung: Erkki Pohjola. Marjatta: Sini Rautavaara, Sprecher: Der Komponist.

sie gelten wird oder als Angebot, eine bekannte Geschichte unter neuen Aspekten zu erfahren.

Das Kalevala, aufgezeichnet Mitte des 19. Jahrhunderts durch Elias Lönnrot, zur gleichen Zeit wie die isländische Edda durch Karl Simrock,² erzählt in 49 von 50 Gesängen die archaischen Mythen der Finnen, die im 2. Jahrhundert, aus der Mongolei kommend, ihr heutiges Siedlungsgebiet in Besitz nahmen. Der 50. Gesang, die Geschichte von Marjatta, unternimmt es, den Anbruch eines neuen Zeitalters zu bewältigen: Im 12. und 13. Jahrhundert wurde Finnland christianisiert.³

Von 249 Versen des 50. Gesanges (den Epilog nicht mitgerechnet) wählt Rautavaara 81 für die Komposition aus und setzt einen Sprechertext hinzu, in dem er die Anverwandlung der Mutter Jesu an einen gänzlich anderen Kulturkreis in ein poetisches Bild fasst:

Marjatta, arm und gering nur, sie kommt von weit her, wanderte tausend Jahre. Auch die Legende, die uns ihre Geschichte sagt, kommt von weit her: Über das Mittelmeer, über das Baltenmeer, kommt von den Bergen herab, über das Wasser, über das Land, zu den Finnen, zu den Wäldern. Weit ist der Weg der Sage im Wandel durch Raum und Zeit. Verwandelte Sage! Mirjam, des Zimmermanns Weib, ist nun Marjatta, ein Bauernkind, Marjatta, arm und gering nur (Deutsch vom Verf.).

Die Komposition dauert 23 Minuten, hat episodischen Aufbau und lässt sich in vier Hauptabschnitte gliedern:

- Marjatta, das Kind, in der Obhut der Eltern;
- Marjatta, die jungfräuliche Hirtin, wird schwanger vom Essen roter Beeren;
- Marjatta, die Schwangere, sucht Obdach und gerät durch den Riesen Ruotus in Gefahr für Leib und Leben;

² Obwohl Finnland geographisch zu Skandinavien gehört, ist seine Mythenüberlieferung (mit den Hauptgestalten Väinämöinen und Lemminkäinen) von der skandinavischen (mit dem Pantheon der Asen) abzugrenzen. Überschneidungen mit der christlichen Mythologie finden sich im Übrigen auch dort, vgl. Odins Runenlied, S. 138-139 in der Älteren Edda, das ein Opferritual beschreibt, das nicht nur dem Sonnentanz der nordamerikanischen Indianer ähnelt, sondern ebenso (in Details!) der Kreuzigung Jesu auf Golgota.

³ Hans Fromm ordnet die ursprünglich selbständigen Einzellieder, die Lönnrot zum 50. Gesang des Kalevala kompiliert, der christlichen Mission zu. Vgl. Kalevala, Aus dem finnischen Urtext von Lore und Hans Fromm, kommentiert von Hans Fromm, 1967 Carl Hanser Verlag, München und Wien; 1985 Philipp Reclam jr., Stuttgart, S. 606ff. – Für den Verf. stellt sich die Frage nach möglichen Schlüssen aus dem Querstand des Mythos zur Historie. Finnlands Bekehrung war seine Unterwerfung durch die Schweden; die Finnen sprechen von den schwedischen Kreuzzügen 1155, 1239, 1293. Wären die Lieder von Marjatta dann ein identitätsstiftender Mythos, neu gedichtet von einem fremdbestimmten Volk, das zusammen mit Marjatta zu neuem Leben geboren wird? Dann wäre Marjatta nicht weniger subversiv als ihre Ahnfrau, die Maria des Lukevangeliums mit dem Magnificat.

– Marjatta, die Mutter, bringt ihr Kind in einem Pferdestall zur Welt.

Die Erzählweise ist episch. Ein Chor berichtet die Vorgänge, spiegelt Marjattas Erleben und steht ihr in den Rollen ihrer kollektiven Partner gegenüber. Drei Solopartien – die Mutter, die jüngste Magd und das Weib des Ruotus – treten aus dem Chor hervor. Flöte und Schlagwerk haben ebenfalls Rollenfunktion. Marjatta, zur Freude des Regisseurs, ist ein lyrischer Sopran. Das Stück verlangt nicht nach aktionistischem Theater; zu erfinden sind Bilder und Rituale für die psychische Befindlichkeit der sensiblen Kindfrau Marjatta auf den Stationen ihrer Seelenreise.

Wir wollen versuchen, Text und Musik zu deuten.

Eine ostinat wiederholte 5-Ton-Gruppe der Flöte im engen Raum der kleinen Terz eröffnet das Stück; die Flöte ist Marjatta, behütet von Vater und Mutter. Der Chor in parallelen Quinten spiegelt das Motiv. Alles ist sicher, nichts bewegt sich, eine Musik senza misura:

[Notenbeispiel 1]

Wir erfahren: Marjatta ist Jungfrau, und sie ist ein Zaubermädchen, will sagen eine Schamanin. Schlagartig treten Bewegung und doppeltes Tempo ein. Senza misura wird abgelöst durch 8/8-Takt, 3+3+2, auf einem Schamanen-Trommelpaar geschlagen. Auch die Trommeln sind Marjatta.

[Notenbeispiel 2]

Wie definieren wir Jungfräulichkeit? Ich schlage vor: Sie ist das Sich-Bewahren für *eine Aufgabe*. Nichts kommt davor und nichts kommt danach. Mit Dauerkeuschheit hat sie nichts zu tun, und weil das so ist, stellt Schwellenangst vor der Defloration sich als erstes Daseinsproblem. Das Klangband des Chores (verdichtet zu Sextakkorden in einem nichttonalen, chromatischen Stufengang) wird zur Begleitung für eine Chor-Oberstimme, deren Anläufe aus dem Raum der Kleinterz über ein Einrasten auf der Quinte bis in die obere Oktave eskalieren. Die Flöte übersteigert den Vorgang. Die Textinformation, dass Marjatta sich nur von Fischen ernährt, die sich außerhalb des Körpers befruchten, aber kein Lammfleisch und keine Eier isst, da zu deren Erzeugung ein Widdersprung respektive ein Hahnentritt vonnöten, wird verstehbar als Weigerung und Fluchtbereitschaft einer, die nicht erwachsen werden will.

[Notenbeispiel 3]

Ihre Aufgabe und kindliche Verantwortung findet Marjatta als Hirtin. Inmitten ihrer Herde fühlt sie sich in Sicherheit. Wieder ist Sicherheit, wie zu Beginn des Stücks, das Immergleiche: hier ein tonmalerisches Auf und Ab im 5/8-Takt für die hügelauflauf und hügelab springenden Schafe und Lämmer. Musikalisch genau die Voraussetzung, damit das folgende Ereignis mit Chor-Glissando und Flatterzunge der Flöte sich wie ein Dorn ins Fleisch bohrt: „*Da ruft, ruft eine Beere! Kleine wilde Preiselbeere! Komm! Mädchen! Komm!*“

[Notenbeispiel 4a und 4b]

Marjatta ist eine Schamanin, wir hörten ihre Trommeln. Wer ist ein Schamane? In den Naturreligionen ein Mensch, der das Wissen um eine Welt hinter der sichtbaren Wirklichkeit besitzt. Aus seinem Leben im Einklang mit der Schöpfung wächst es ihm zu, nur aus ihm wird er wirkungsmächtig. Ohne diesen Einklang würde Marjatta weder die Stimmen der Schöpfung hören noch in der Lage sein, sich in ihren Schoß zu begeben.

Das Essen von Beeren, zumal von roten Beeren, als Symbol für Empfängnis ist ein weltweit gültiges Mythenmotiv. (Bis in die Trivialfassung des Volksliedes hinein, wenn der Forstgehilfe ein Mädchen ohne Beerenschein beim Sammeln derselben erwischt und das Mädchen, sich mit ihrer Unschuld loskaufend, ein Kind davonträgt.) Aber wie kann die Beere eine Stimme haben, zu rufen? Indem ihr Name, finnisch marja = Beere, in Marjattas Namen enthalten ist. Der Ruf der Beere ist kein Ruf von außerhalb. Der Ruf ist in Marjatta selbst. Er ist ein Weckruf. Er ist Marjattas Erwachen.

Bisher wurde Marjatta von der Flöte vertreten, jetzt hören wir zum ersten Mal ihre eigene Stimme. Marjattas Antwort auf den Ruf der roten Beere (vor einem Background von jeweils 6 Chorstrophen) ist eine angstbebende Klage, vorgeblich über die Härte des Lebens als Hirtin: Schlangen und giftige Echsen im Gras! Da zuvor das Hirtendasein als Refugium reflektiert wurde, ist das Hirtendasein hier nicht gemeint. Wieder haben wir es, wie anfangs mit Widder und Hahn mit Tiersymbolen für Marjattas Deflorationsangst zu tun, nur kann die heranwachsende Marjatta sie jetzt nicht mehr durch Verzicht ignorieren; die Herausforderung ist unausweichlich präsent.

[Notenbeispiel 5]

Vom Boden, dem Ort der Echsen und Schlangen, wächst die Beere hoch bis zu Marjattas Mund und gleitet in sie hinein. Kein Entrinnen! signalisieren musikalisch die sequenzierend aufsteigenden 4er-Gruppen pochender Achtel, das erste normative Metrum im Stück. Die Flöte erreicht in chromatischen Girlanden

höchste Höhen: Dieses Erlebnis macht Marjatta bodenlos und reißt sie heraus aus allen Bindungen.

[Notenbeispiel 6a und 6b]

Die vertraute menschliche Umwelt, von der Marjatta bis jetzt schützend umgeben war, steht ihr fremd gegenüber, und Marjatta steht fremd gegen sie. Das muss sie bewältigen, um sich selbst zu finden. Mythen pflegen derlei zentrale Erlebnisse in immer engeren Kreisen zu beschreiben, und so erzählt das Kalevala die nun folgende Konfrontation in insgesamt drei Versionen:

Die Mutter, in erster Instanz, reagiert verständnislos: Marjatta, das „Hühnchen“, ist der mütterlichen Glucke abhanden gekommen. Marjatta „*wirft beiseite ihren Gürtel*“. Nur weil sie laut Text einen dicken Bauch bekommt? Der könnte den Gürtel auch sprengen ohne Marjattas Zutun. Der Gürtel gehört zu den Symbolen der Jungfräulichkeit. Marjatta *selbst* legt ihn ab. Nicht nur weil es nach der als Horror erlebten Defloration kein Zurück mehr gibt; sie will nicht wieder zurück und hat damit auch psychisch die Schwelle vom Kind zur Frau überschritten.

Die folgenden Verse, in denen Vater und Mutter Marjatta als Hure verfluchen, lässt Rautavaara unkomponiert, doch ist diese zweite Szene aufgehoben in der dritten. Zur Entbindung wünscht Marjatta sich einen geschützten Ort – eine Sauna –, aber bei sehr gefährlichen Leuten: dem Riesen Ruotus. Ein Widerspruch? Er erhellt eine psychische Elementarsituation: Marjattas Aufbruch ins Erwachsensein ist angstbesetzt.

Ihre jüngste Magd schickt sie als Botin voraus. Das heißt, Marjatta spaltet eine zweite Person von sich ab. Sie und die jüngste Magd sind eins. Vor dem menschenfressenden Riesen macht Marjatta sich klein, taucht unter ihrer Angst weg und zieht mit Chuzpe gegen ihn wie David gegen Goliath.

[Notenbeispiel 7]

Der Klang zweier Hämmer auf Metallplatten, Chor in prononciertem Sprechgesang: Ruotus bei Tische, im Hemd und sonst nichts an, aber tafelnd wie die Großen. Darüber spitze Flötenstaccati in äußerster Höhe. Es scheint, Marjatta versucht die Begegnung auf burlleske Weise zu erleben, versucht trotz zugeknürter Kehle die Gefahr zu verlachen.

[Notenbeispiel 8]

Das Lachen vergeht ihr, sobald sie durch den Mund der jüngsten Magd ihr Anliegen vorbringen muss:

[*Notenbeispiel 9*]

Die Szene ist die Peripetie des Stückes und enthält mehrere Schichten.

1.)

Ruotus, bei Rautavaara stumme Person, baut gegen Marjatta eine Mauer des Schweigens auf. Sein Weib jagt Marjatta fort auf die andere Seite des Berges, wo keine Menschen mehr leben, wo nur noch ein Pferdestall steht. Das Über-Ich von Vater und Mutter ist zu riesigen, todbringenden Dimensionen gesteigert; so kann das Abnabeln des geängstigten Ich von Marjatta als das erkannt werden, was es ist: als Leistung.

Von daher scheint der soziale Aspekt, der natürlich evident ist, eher zur Deckschicht des Mythos zu gehören: die Diskriminierung der ledigen Mutter. Über die biblische Maria gibt es den Nebensatz, dass Joseph zunächst gedachte, sie heimlich zu verlassen (Mt 1,19). Marjatta wird aus der Gemeinschaft der Menschen vollends hinausgestoßen. Hinter den Berg kommen keine Hirten und keine Weisen aus dem Morgenland.

2.)

Ruotus = Herodes. Der Menschen fressende Riese im Mythos der Finnen ist jener biblische König, dessen Kindermord von Betlehem ein älteres Mythenmodell der Griechen reflektiert: den Gott Kronos, der seine eigenen Kinder frisst, Archetyp der alten Macht, die das Neue bedroht, durch das sie stürzen soll.⁴ Marjatta, um ihre Aufgabe als Gebärerin eines Kindes zu legitimieren, mit dem eine neue Welt anbrechen wird, muss diese Konfrontation suchen und bestehen.

3.)

Ruotus assoziiert uns den Drachen aus Offenbarung 12,1-6, der vor das Weib hintritt, welches gebären soll. Damit ist Ruotus auch Satan und seine Höhle die Hölle. In der Offenbarung wird das Kind in den Himmel entrückt, das Weib flieht in die Wüste. Marjatta wird in den menschenleeren Raum hinausgejagt

⁴ Einen interessanten Hinweis auf die tiefenpsychologische Ambivalenz der Vaterfigur gibt Drewermann: Herodes als ihr destruktiver, Josef (nach dem Traum, Mt 1,20) als ihr konstruktiver Aspekt. Vgl. Eugen Drewermann, *Tiefenpsychologie und Exegese*, 1984 Walter Verlag, Olten, Bd. 1, S. 512ff.

mit dem Kind im Bauch. Die Frau des Ruotus, die sich hier zu Wort meldet, wird vom Chor sehr bizarr beschrieben – sie kommt „hergetrampelt auf den Dielen, grunzte grob übern Spülstein her“ – d. h. sie wird von Marjatta (in Gestalt der jüngsten Magd) so erlebt, und auch ihr eigener Text lautet keinesfalls freundlich; doch sie ist in keiner Weise bizarr komponiert:

[Notenbeispiel 10]

Insgesamt überspannt ihr Cantus firmus eine Strecke von 35 Takten, das ist viel bei der kleingliedrigen Disposition des Stücks und macht die Frau des Ruotus zu einer Schlüsselfigur. Sie ist der Warner vor dem Tor zu seiner Unterwelt. Indem sie Marjatta weit wegschickt, rettet sie ihr und ihrem ungeborenen Kind das Leben, auch wenn Marjatta das zunächst nicht versteht.

Mit dem Berg, auf dessen anderer Seite der Pferdestall steht, haben wir keine Geographie zu deuten: In den Mythen der Welt ist der Berg Ort der Begegnung zwischen Mensch und Gott. Marjatta betet zum ersten Mal: um Gottes Beistand in der schweren Stunde.

[Notenbeispiel 11]

Zum Zweiten ist der Berg Ort der Begegnung des weiblichen Prinzips mit dem männlichen. Die Erde hebt sich dem Himmel entgegen, der Himmel senkt sich auf sie mit seinen zeugenden Blitzen und Wolken. Wieder erzählt der Mythos keine Chronologie, er vertieft einen Sachverhalt in einem neuen Bild. Mit dem Essen roter Beeren war Marjattas Empfängnis zunächst über ein Natursymbol erklärt worden; durch die Ankunft auf dem Berg wird sie – nachträglich – auf eine spirituelle Stufe gehoben. Auch die Pferde haben ihre Funktion in diesem Zusammenhang. Das Pferd ist mythologisch ambivalent, bekannt in erster Linie als solares Symboltier; hier tritt es uns entgegen als Stutenherde mit Fohlen, also als lunares Symbol der Fruchtbarkeit. Der Dampf aus Pferdenüstern macht den Stall zur heißen Sauna. Er ist reinigender Dampf. Er ist lebensspendender Geist. (Die Indianer Nordamerikas verstanden ihre Schwitzhütten bis ins 19. Jahrhundert in diesem Sinn).

Wieder ein ergänzender Aspekt aus der Deckschicht des Mythos: Als Hirtin hatte Marjatta für Tiere gesorgt; indem nun Tiere Marjatta in ihrer Mitte aufnehmen, wird ein Exempel statuiert für unseren eigenen Ursprung aus der Mitte der Schöpfung. Die Frau – durch ihr Vermögen, Kinder zu gebären – setzt in der entfremdeten Welt immer aufs neue Zeichen für Leben aus der originären Einheit.

Die Musik wird konturlos und entgrenzt sich: das Tohu und das Bohu vor dem Anbruch einer neuen Schöpfung? Liegende Akkorde von 6 Solostimmen, gemurmelte Sprechchor-Aleatorik:

[Notenbeispiel 12]

Marjatta spricht in diese Aleatorik hinein, voll Angst vor dem Schmerz des Gebärens, ihre Flöte beginnt auf Haltetönen mit Flatterzunge; sie beruhigt sich zum Cantabile, und auch Marjatta kommt zur Ruhe, als alles vollbracht ist.

Die knappe Mitteilung von der Geburt des Kindes entspricht musikalisch dem Beginn des Stücks. Ist es, dass Marjatta Geborgenheit aufs neue erlebt? Es ist, dass sie jetzt Geborgenheit gibt! Der Kalevala-Text zitiert Lukas: „*Sie gebar ihren ersten Sohn und legte ihn in eine Krippe.*“ Im 2stimmigen Kontrapunkt, von der Orgel auf 3, gelegentlich auf 4 Stimmen ergänzt, bekräftigt der Chor das Geschehen. Über 64 Takte (2x16 + 32) wird jetzt mit dieser einen Struktur musiziert: Wir sind am Ziel, die Musik bringt sich selbst in eine stabile Balance.

[Notenbeispiel 13]

Marjattas Dankgebet „*für das Glück der guten Tage, für die Qual der Leidenstage*“, vom Komponisten dem Kalevala-Text hinzugefügt, wird trotz Ich-Form nicht von der Solistin, sondern vom Chor vorgetragen. Marjatta hat mit der Geburt des Kindes ihr Dasein erfüllt. Sie löst sich auf in klingenden Strukturen, so wie sie aus ihnen hervorgegangen war.

Es bleibt ihre Flöte; darunter der Chor in leeren Quinten und Oktaven, die in der Weltmusiksprache immer das Symbol für Anfang sind. Das Ende von Marjatta ist ein Anfang; die aufwärtsstrebende Tendenz dieser 10 letzten Takte belegt ihn, der Sprecher erklärt ihn: neue Zeit, neuer Glaube. Der Name Jesu Christi wird nicht ausgesprochen. Er steht im Raum.

Bsp.1

Flute *loc. 72*

Choir div. in 2 *loc. 72*

Mar - jat - ta, ko - re - a kuo - pus,
Mar - jat - ta, jün - g - ste - ges - chi - ster,

Erzähler: Marjatta, arm und gering nur, sie kommt
Lieder: Marjatta meistä aakil, älä tuoli kankas, heikään vanden lakia ...
von weit her, wanderte tausend Jahre.

Op.

no kuo - aa ko - re - a kuo - pul
wuchs auf weit o - ben im Nor - den,

Bsp.2

loc. 132

Fl.

Drums *mf*
(Kakki nelitarumpus tai bongot)
(Two Shaman's drums or bongos)

1.

Ch. div. in 4

2.-4.

Mar - jat - ta, ko - re - a kuo - pus,
Mar - jat - ta, jün - g - ste - ges - chi - ster,

Bsp.3

Fl.

Dr.

Ch.

kuo - pus, tuo on pi -
ge - schwi - ster, war ein Mäd -

Fl.

Dr.

Ch.

ol - ma - oi - na - hi - la, ol - ma - oi - na - hi - la, ol - ma - oi - na - hi - la.
stolzer, stolper, widder, stolper, stolper, widder, stolper, widder und Wahn!
- chen mit Zau - ber - kraft, Mar - jat - ta.

Bsp.4a

Fl.

Ch.

1.

2.-4.

Fl.

Ch.

pua kle - ne wil - de Beee - sel - bee - re:
kle - ne wil - de Beee - sel - bee - re:

Bsp.4b

J. = 89

Fl.
Cl.

Mäd - chen!
Tu - lei Komm!

Tu - lei Komm!
Tu - lei Komm!
Tu - lei Komm,

Tu - lei komm,
Tu - lei komm!

dimin.
dimin.

Bsp.5

(J. = 168)

(colla parte)

(rit.)

rubato

Fl.
Marjatta
Cl.

pe - lu on, pe - lu on oi - le pol - ma - nen: se ryö - is - lä - sen.
We - he mir, we - he mir, wie ist als Hir - tin hart mein Le - ben

- | | |
|--|--|
| 1. Tu - le mei - ti sop - pi - ma - han, | pu - na - pes - ki pol - mi - ma - han, |
| 2. ei - nä - rin - to - cil - pi - mä - Min, | ryö - vas - lä - va - lit - se - ma - han, |
| 3. on - nen kuin o - la - na - ryö - pi, | ma - ne - mus - la - muik - ko - a - vi, |
| 4. Sa - ta - las - nur - kat - on - ma - han, | tu - hat - il - man - le - tu - ma - han, |
| 5. se - ta - nell - ik - tu - hat - näin - ta, | lap - si - a - v - pä - lä - kol - sin; |
| 6. ei - ken kos - ki - ä - mi - nu - hun, | poi - mi - ä - mi - nun - po - loi - noi! |
1. Komm, o Mädchen, komm und pflück mich, Ro - sen - wän - ge, komm und erp - te!
2. Komm, o Finnbux, komm und pflück mich, Lup - fer - gü - tel, komm und wöh - k
3. vor, du Schnecke komm und iß mich, eh der schwarze Wurm mich fin - det!
4. Hun - dertworen's, die mich sa - hen, tau - send schon die bei mir sa - ßen,
5. Hun - dert Mädchen / tausend Frauen, Kin - der - scharen un - ge - zähl - te,
6. ih - rer kei - ne kam mir no - he, kon - nte mich Ärmste ab - zu - pflück - ker

Bsp. 5 Fortsetzung

Fl.

Marjatta

Ch.

lye - st - lap - sen ih - n - tou - ki: ma - so, ma - to bei - na - at
für ein Mädchen wude Brang - val: Schlangen, Khlansenwin - den

Fl.

Marjatta

Ch.

ma - ta - et, et - et, et - et. lu - hot et - et - ta - et...
lich im Gras, Ech - sen gift - ge Ech - sen hu - sden durch das Gras

(Vimoksi kuoro teitää
1. osanin "Tule aisti"...)

Die 1. Phrase
wiederholen
Kamro Mädchen

Fl.

Ch.

Inc. 32 *ma rubato*
mf
Mar Mar ist ist
Mar Mar ist ist

Fl.

Ch.

softer.
- ta!
- ta!

Bsp.6a

Fl. *Alleg. %*

Ch. *Alleg. %*

Niin - pä Mar - ja maas - ta nou - si puh - ta - hil - le pol - vi - köi - le.
 Wuchs die Bee-re, wuchs vom Bo-den auf zu ih - ren Knieen den wei - Ben

2. J.

Fl.

sub p

Ch. *sub p*

puh - ta - hil - le pol - vi - köi - ta ku - le - vi - le hel - ma - sil - le.
 wuchs von ih - ren Knieen den wei - Ben auf zu ih - ren nun - den Rök - ken

Bsp.6b

Fl. *Alleg. %*

Ch. *Alleg. %*

glitt in ih - ren Bauch hin - un - ter.

Ch. *Alleg. %*

glitt in ih - ren Bauch hin - un - ter.

Fl.

Ch.

Bsp.7

[12] op.132

V.
Ch. dir. in.)
V.
Ch.)

pik il pil ka pik ka ni na
Drauf das Kük-ken, klein - stes Mäd - chen,
u . tu . na u . loo pu . no . ti, na . ru . na ma . si ni . ha . la
schwebte da - von wie Ne - bel - hauch, fort wie Rauch vom Hof
wir - bel - te

Bsp.8

[1] op.69

V.
Anvil (Alain)

mpf
(Lyö kahdella metallivarsalla matalaa ja korkeaa ääntä.
Anna kerran väkensä kättänsä lausua.)
(gefälligen mit 2 Metallhämmer von tiefem und hohem Klang.
Auf der letzten Note jedes Taktetes den leichteren Hammer springen lassen.)

V.
Ch. 1.
Ch. 2.
Ch. 3.

mpf
Ru - ma garst - ger Ruo - tu - s, ru - ma garst - ger Ruo -

Bsp.8 Fortsetzung

Fl. *mf*

Anvil

Ch. *mf*
 ai - vi - nai-öl - lan-aa
 Nur im blo-ßen Hem-de
 Zai - öll - lan-aa
 Nur im Hem-de
 gai - öll - lan-aa ai - vi
 wei-ter nichts om-ler-be
 tu - s,
 Re-ma
 garst-ger Ruo - tu-s,

Fl. *mf*

Anvil

Ch. *mf*
 ai - vi - nai-öl - lan-aa Ruo - tu - s
 sicht-am Tisch der gast-ge Ruo - tu-s,
 ai - vi - nai-öl - lan-aa, gai - öll - lan-aa tu - ma Ruo - tus
 sicht-am Tisch der gast-ge, sicht-am Tisch der gast-ge Ruo - tus
 re-ma
 garst-ger Ruo - tu-s,

Bsp.9

Fl. *mf*

Pika (Maid) *mf*
 Jai - öll - lan-aa ei - vi - nai-öl - la
 Such-te hier ei-nen Was-ser- quell
 sai - öll - la Sa - tu - o - jai - la
 Such-te ein Bad ei-ne Saun-a

Ch. *mf*

Fl. *mf*

Pika (Maid) *mf*
 Joe - sa buo - no Jai - ma ad - ai
 um der Jung-frau kein Ju-lin-de-ern
 e - ven sa - ge ier - vi - nai - d...
 in den Nö-ten ih-rer We-ken.

Bsp.10

Ruubiksen emäsi (Wife of Rueter)

K^u-pe Sau-na riik-lae for free - de, r^un ge^r nicht^e k^ond^er^e be - tr^ul!
 K^leine Sau-na gibt^e es, bei - ne Sau - na! Ruu - tu - s, Ruu - tu - s,
 K^eel el na Sau - na! Ruu - tu - s, Ruu - tu - s,

Ruubiksen emäsi (Wife of Rueter)

O^opp^e by ge^r ist^e ad^e ad^e be - pe - b^e ad^e ad^e
 W^ater dem R^eer ge^r nicht^e es^e be^e had^e in R^eill
 Ruu - tu - s, Ruu - tu - s, Ruu - tu - s, Ruu - tu - s,
 g^ort^egen Ruu - tu - s, spr^ach^e des M^ein des g^ort^egen Ruu - tu - s
 Ruu - tu - s, Ruu - tu - s, Ruu - tu - s, Ruu - tu - s,

Ruubiksen emäsi (Wife of Rueter)

ha - di - kos an Kus be - ro - om ha - glo - ar - it
 f^oh - ren - wal - de, dort - im J^ampf^e dar R^eer - de - n^u - steⁿ
 Ruu - tu - s, Ruu - tu - s...
 ru - ma Ruu - tu - s, Ruu - tu - s...
 g^ort^egen Ruu - tu - s, Ruu - tu - s...
 Ruu - tu - s, Ruu - tu - s...

Ruubiksen emäsi (Wife of Rueter)

äiä on äi - äi kyl - pe - äi - te!
 Sei zur Sau - na sie will - kom - men!
 Ruu - tu - s, Ruu - tu - s...
 äiä on äi - äi kyl - pe - äi - te!
 Sei zur Sau - na sie will - kom - men!
 Ruu - tu - s, Ruu - tu - s...

Bsp. 11

Marjatta

Tu - ki, Luo - ta nur - vai - se - si, - si - vai - se - si, ar -
 Komm o Schöpfer, hilf mir Ar - men zu - ter Gott der Barm -

1.

Ch. dir.
in 2.

Fl.

Marjatta

mal - li - nen sil - si sil - si sil - si sil - si! Pää - si pilli - ko
 her - zo - kel, hilf - der - ner Magd in ih - rer Not mach mich frei von

Ch.

Marjatta

sin - te - ho - si, vai - mo vai - mo vai - mo - si! Pää - si
 mei - nen lei - den, mei - ne Schmer - zen nimm Weg von mir! Hilf mir,

Ch.

Marjatta

vai - vai - hin vai - toi - si Pää - si - hin - si tuun - ne - nei - si
 die Qua - len hi - ten mich, bin von Sin - nen schon vor Schmer - zen!

Ch.

Bsp.12

J.C. 92

Fl. (Flügelhorn)

1.-3. Sait (Taruittama kälkänä äläet).
(Wenn rings Stimmen verdoppeln)

4.-6.

Hesikde byri herones, hukoua voeltraa, byty-Wyly Hyktyi, unaa Haplooa Käst.
Gönn mir, Pferd, den heißen Atum / Föhlen du dein heißer
Schraub-n / schaff ein Dampfnd, eine Sauna / Wärme laß
(Jokunen omnea (ompaunen)) Hesikde byri herones!
(Jede's eigenes Tempot) Hönn mir, Pferd... mich rings
umgeben?

Hesikde byri herones... Hönn mir, Pferd...

Flügelchor

Sait

Ch.

Bsp.13

J.C. 92

Fl.

I.

2.-3.

Organ

Mär-jot-ta ma-ta-la nel-ti.
Mär-jat-ta, be-scheid-nes Mäd-chen.

Mär-jot-ta ma-ta-la nel-ti, py-kä pill-ko
Mär-jat-ta, be-scheid-nes Mäd-chen, sanft-es Mäd-chen

Bsp. 13 Fortsetzung

Fl.

Ch.

or - ti - pi - ka - pi - ka - tul - nen pe - si - pio - nen pol - ku - en - na
 sanf - tes Mäd - chen, heil - ges Mäd - chen wuch das neu - ge - bor - ne Kind - lein
 heil - ges Mäd - chen, heil - ges Mäd - chen, wuch das neu - ge - bor - ne Kind - lein

Orgn

Fl.

Ch.

kie - ri - kie - ro - li - na - han - na
 wik - kel - te es ein in Win - deln
 kie - ri - kie - ro - li - na - han - na heil - ge - te
 wik - kel - te es ein in Win - deln, legte es in

Orgn

Fl.

Ch.

hei - ni - ke he - ro - ma huk - si.
 leg - te es in ei - ne Krip - pe.
 so - ra - jou - han soi - men pii - kka.
 in das Heu der Fut - ter - krip - pe.
 vo - sen huk - si an - ra - jou - han soi - men pii - kka.
 ei - ne Krip - pe, in das Heu der Fut - ter - krip - pe.

Orgn

KATHOLISCHE KIRCHENKOMPOSITIONEN IN UNGARN GEGEN ENDE DES 20. JAHRHUNDERTS

Katalin Fittler (Budapest)

Die musikalisch(-philosophische) Konzeption der ungarischen Gesangssammlung *Cantus Catholici* aus dem Jahre 1651 bietet einen Impuls für Betrachtungen darüber, was die Beziehung des heutigen Menschen zu der Musik früherer Zeiten betrifft.

I.

Die entsprechenden Gesänge ertönten wie schon vor ihrer Notation so auch nachher über mehrere Jahrhunderte lang in den Kirchen. Die moderne Hörge-
wohnheit mittels CD säkularisiert nicht bloß die Umgebung, sondern lässt darüber hinaus auch die einstige Funktion in Vergessenheit geraten.

Gerade der Vorgang der Funktionsänderung der Musik inspirierte Tamás Csányi, mit Interpretationsspezialisten für Alte Musik teils seine eigenen und teils die Bearbeitungen des Leiters des „Vagantes Ensembles“ anzubieten. Durch Säkularisierung des Apparats wollte er eigentlich einerseits auf ein geändertes Hörverständnis aufmerksam machen und auf der anderen Seite die Frage in den Raum stellen, inwieweit die weltliche Umgebung der „Reproduktion“ der Sakralität gleichsam würdig ist.

Text und Melodie der Lieder bewahren die Sakralität immanent in sich, die Art und Weise der Vermittlung der Werte ist – unserer Anschauungsweise gemäß – jedoch stets profan.

Die entsprechende Rezeption lenkt das Interesse dementsprechend auf die zweifache Natur einer Frage:

- (a) Wie kann in einer verwandelten Umgebung die in früheren Zeiten in ein bestimmtes Milieu gebettete kirchliche Musik (weiter)leben;
- (b) welche kirchlichen Werke können im Rahmen des Alltags der neuen Umgebung geschaffen werden?

Seit für Komponisten (vgl. die Zeit der *Ars Nova*) die Zusammenfügung von festen Teilen der Messe („*Ordinarium Missae*“) in zyklischer Ordnung als sozusagen „dauernde“ Aufgabe erschien, wurden zyklische Messen nahezu ohne Unterbrechung geschaffen.

Die zur musikalischen Kunstgattung erwachsenen, von der Ordnung der Liturgie abstrahierten Zyklen finden wir in Renaissance, Barock, Klassik und

Romantik, mehr oder weniger auch in der Musik der Moderne. Letzteres klingt ein wenig merkwürdig, weil gerade mit der Entwicklung des historischen Interesses neue Messen scheinbar nicht zwingend nötig scheinen, zumal was die kirchliche Praxis angeht, die auf einer gewissen Tradition aufgebaut ist; auch gibt es kaum entsprechende Ensembles, die das moderne Repertoire wirklich aufnehmen; ein krasser Gegensatz zwischen der alltäglichen einerseits bzw. der zu besonderen Festen dargebotenen Kirchenmusik und einem „möglichen“ Repertoire ist zu erkennen.

Was aber mag Komponisten bewegen, die schon seit langem und vielfach in Musik gesetzten Texte der Liturgie von Neuem zu komponieren?

Es gab und gibt Anfragen, Gelegenheiten, Aufträge, und die äußeren Bedingungen scheinen effektiv, wenn sie mit einem inneren Drang des Komponisten zusammentreffen. Von Interesse scheint, dass in einer Zeit, in der über einheitliche musikalische Sprache und Stil zu reden kein Thema ist, in der Gattung „Messkomposition“ Werke mit verschiedenen Intonationen und Strukturen nebeneinander existieren können.

II.

Wie aber verhält es sich mit den „Texten“ der Messe? Wer in einem Kirchenkonzert oder im Konzertsaal eine Messe hört, kennt im Großen und Ganzen den Inhalt, auch wenn er dem lateinischen Text nicht wörtlich folgen kann.

Was aber übt die Wirkung auf den Hörer aus? Der seit Epochen gleiche Text oder dessen immer wieder wechselnde Formulierung in Tönen? Im Idealfall ist es beides, wenn die gegenseitige Wirkung aufeinander verstärkt wird; der Glaube ist ewig, die Gläubigen wechseln, und ihre Mehrzahl versichert in Raum und Zeit die Dauerhaftigkeit von Idee und Gedanke und ihre Weiterführung: Erinnerungen durch Vertonungen der heiligen Messe machen das gegenwärtig.

Zur Illustration möchte ich ungarische Schöpfungen der letzten Jahrzehnte anführen. (Die Messen sind mittels Tonträger öffentlich zugänglich.)

1963 komponierte *László Dobszay* seine Messe zum Fest der „Unbefleckten Empfängnis“. Hört man den Namen des Komponisten, so wird man in erster Linie an den „Interpreten“ Dobszay denken: Er gründete den Chor „Schola Hungarica“, der mittelalterliche und noch ältere Kirchenmusik darbietet. Als Historiker erforschte er den Gesangsstoff handschriftlicher Kodizes und alter gedruckter Noten. Als Komponist weiß er sich vom historischen Stil beeindruckt, und als Chorleiter wiederum kennt er eindringlich die vokalen Ansprüche und weiß, was „leicht“ zu singen ist und wozu professionell gebildete

Stimmen nötig sind. Diese Kenntnis kam ihm bei seiner zweistimmigen, von der Orgel begleiteten Messe zugute, wie im Besonderen im „Gloria“ deutlich wird.

Die Messe zum „fünfzigsten Sonntag“ von *László Sárosi* stammt aus den 90er Jahren und zeigt eine gewisse Verwandtschaft zu den Instrumentalwerken Sárosis; nicht selten scheint, als sei für den Komponisten auch die Singstimme ein Instrument. Die Frage, ob er den Interpreten „Leichtes“ oder „Schweres“ anbietet, beschäftigt ihn kaum.

Unter seinen „Konstruktions“-Methoden finden sich auch solche, die in den verschiedenen musikhistorischen Epochen eine entscheidende Funktion inne hatten. In einigen der sechs Sätze seiner Messe für gemischten Chor tritt die Konstruktion für Stimmenpaare in den Vordergrund, die Technik des Kanons oder gar Hoquetus, was die Zerbrechung der Texte in einzelne Silben zur Folge hat und das Verständnis der Texte erschweren kann. Im „Credo“ vermischen sich mit der Hoquetus-Technik erinnernde Teile mit streng metrisierten, homophonen Strophen.

Der aus Siebenbürgen stammende *György Orbán* lebt seit 1979 in Budapest. Seine Chorwerke finden gewissermaßen den Weg zu den „Herzen“ der Interpreten, die Rhythmik seiner Vokal-Stimmen ist geradezu aufregend: Er benutzt gerne betont rhythmische Formen, wie sie hauptsächlich für die Instrumentalmusik charakteristisch sind.

Orbán achtet bewusst darauf, seine Stimmen so zu formen, dass sie sangbar sind. Er ist überzeugt davon, dass nur eine hingebungsvolle Interpretation die Musik wirklich vermitteln kann. Auch ist für ihn eine gründliche Kenntnis wie die Liebe zur Volksmusik charakteristisch. Auf Grund dieser „folkloristischen Muttersprache“ liebt er es, „einfach“ zu sein, und so zieht er zwischen der Volkskultur und der Welt der Kunstmusik keine Trennwand.

Bislang kennen wir von ihm neun Messen. Nennen möchte ich die 1992 komponierte *Missa Quinta*, worin Gott als der Allmächtige mit einer Unmittelbarkeit angesprochen wird, die in modernen Zeiten ungewöhnlich anmutet; im „Kyrie“ gesellen sich zum Kammerchor zwei Instrumente, nämlich Klarinette und Kontrabass; die Nähe zu Elementen der Volksmusik ist darin besonders spürbar, etwa ist die Intonation von Kinderliedern herauszuhören.

György Selmeczi stammt ebenfalls aus Siebenbürgen. Für ihn ist sozusagen die „Geste einer neuen Deutung“ charakteristisch: Er komponiert in verschiedenen Gattungen, schreibt einerseits populäre Musik wie die Begleitmusik zu Schauspielen und Filmen und komponiert andererseits instrumentale, kammermusikalisch „abstrakte“ Stücke. In seiner *Missa Secunda* von 1990, v. a. im „Sanctus“, ist die Expressivität der verfeinerten Harmoniewelt auffallend.

Im „Sanctus“ der *Missa Tertia* (1991) wiederum, einer einstimmigen, von der Orgel begleiteten Messe, gewinnt man das Bild eines „anderen“ Komponisten.

Beiden Werken gemeinsam ist der Ideenreichtum und das unaufhaltsame Strömen der Invention (einer kleineren polyphon gestalteten Form).

(Vgl. zu den angeführten Kompositionen von Orbán und Selmeczi die Hungaroton CD-Aufnahme aus dem Jahr 1997 mit dem „Ars Nova Vocal Ensemble“ unter der Leitung von Katalin Kiss; HCD 31711.)

In der *Missa Pannonica* von *Sándor Szokolay*, dem Opernkomponisten „par excellence“ unter den zeitgenössischen ungarischen Komponisten, tritt das dramatische Empfinden deutlich hervor. Die *Missa Pannonica* komponierte er nach Fertigstellung seiner Oper *Ecce Homo* in der zweiten Hälfte der 80er Jahre und ließ sich von Melodiewendungen aus der Oper inspirieren: Wuchernde Melismen dekorieren den Text gleichsam wie eine Arabeske, und in den syllabischen Strophen ist der hohe Pathos wirkungsvoll; das gilt im Besonderen für das „Agnus Dei“ seiner Messe.

III.

Was ungarische Produktionen angeht, so hat die ideologische Öffnung infolge der politischen Veränderungen dazu geführt, dass kirchliche Kompositionen in außerordentlichem Reichtum auftauchen. Erwähnenswert ist, dass die meisten Komponisten nämlich nahezu ungeachtet ihrer religiösen Denkweise die Möglichkeiten des für sie „neuen“ Textes geradezu neugierig ergreifen.

Die Mehrzahl der nun komponierten Messen wurde im Wissen darum geschaffen, dass die Komposition in einer Tonaufnahme und im Konzertsaal erklingen wird. Diese Tatsache beeinflusst den Stil. So erscheinen in sakralen Werken des öfteren Strukturprinzipien, die den Komponisten gerade beschäftigen und die charakteristisch für seine Werke sind.

Es mag also vorkommen, dass der geistliche Text nur ein Vorwand für die Komposition ist, und sie auf diese Weise – eben als „geistliches“ Werk – den Weg zu den Hörern findet.

Diese Umstände führen zu einer im Wesentlichen planbaren und analysierbaren, im Ganzen jedoch nahezu mysteriösen und unbegreiflichen Erscheinung: der *Wirkung*. Wirkt der liturgische und sakrale Text auf den modernen Menschen, erreicht ihn dessen gedanklich-inhaltliche Bedeutung?

Dass die Mehrheit der Menschen geneigt ist, vor erschütternden und tragischen Erlebnissen zu fliehen, ist gewiss keine neue Erkenntnis. So bietet sich zum Beispiel der Roman von Tschingis Aitmatow *Der Tod des Rennpferds* als eine zwar äußerst wertvolle Lektüre an. Wer aber davon gehört hat und über den Inhalt informiert ist, wird nicht immer bereit sein, die Lektüre auf sich zu nehmen. Er „schont“ sich gewissermaßen und möchte sich nicht der kathartischen

Wirkung des Kunstwerks aussetzen. Erlebnisse werden unterschiedlich beurteilt und verarbeitet. In einer lärmenden Welt braucht es einen Sinn dafür, auf manche Erscheinungen der tönenden Welt aufmerksam zu werden – unser Organismus wehrt sich gegen die Töne und erlebt sogar ihren Mangel als Klangeffekt. Die Flut der Wörter entwertet die Worte, und nicht selten verlieren wir den Glauben an die Kraft der gesprochenen Worte. Es ist oftmals eben schwer, das Offenbare zu erkennen und den Inhalt des Verschwiegenen zu errahnen und zu begreifen.

„KUNSTVOLLE“ VOLKSMUSIK ZUM LOB DES HERRN ANMERKUNGEN ZUR GESCHICHTE UND PRAXIS DER „KIRCHENSINGER“

Thomas Nussbaumer (Innsbruck)

Zum Forschungsstand

In den Jahren 1988-94 veranstaltete Manfred Schneider, Kustos der Musikabteilung am Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum in Innsbruck und Leiter des Tiroler Volksliedarchivs, sogenannte „Tiroler Weihnachts-“ und „Tiroler Passions- und Ostersingen“. Die von ihm selbst zusammengestellten, teilweise szenisch ausgeführten Programmfolgen veranschaulichten in eindrucksvoller Fülle überwiegend Beispiele des geistlichen Liedrepertoires der Südtiroler Kirchensingertraditionen. Schneider dokumentierte die Veranstaltungsereignisse in käuflich erwerbbaaren Notenheften, die den Mitwirkenden als Gesangsvorlagen dienten,¹ und vor allem durch ebenso kommerziell vertriebene CD-Mitschnitte. Auf diese Weise vermittelte er Ergebnisse seiner Südtiroler Feldforschungen aus den Jahren 1986-88 und machte sie – wenn auch in zum Teil leicht bearbeiteter Form – der Volksmusikpflege zugänglich.

Die folgenden Ausführungen beziehen sich vielfach auf seine Feldforschungen zum Schwerpunkt „Geistliches Lied in Südtirol“. Im genannten Zeitraum war es ihm gelungen, die im gesamten Südtiroler Gebiet recherchierten geistlichen Liedtraditionen in rund 3.000 Tonaufnahmen zu erfassen. Seine eindrucksvolle Sammlung wird gegenwärtig am Tiroler Volksliedarchiv in Innsbruck bearbeitet und soll in absehbarer Zeit in einem Band der Volksliedwerk-Publikationsreihe „Kataloge der Tondokumente“ erschlossen werden.

Schneider selbst publizierte nur wenig über seine umfangreichen Forschungen. Abgesehen von seinen beiden Expeditionsberichten aus dem Jahre 1987 (Schneider 1987a und 1987b) übermittelte er in den Vorworten zu seinen Weihnachts- und Passionssingheften einiges Wissenswertes über die von ihm erforschten Kirchensingertraditionen. Das Phänomen der Kirchensinger in Tirol blieb somit – wenn man von vereinzelt älteren Beiträgen wie den Aufsatz von Johann Baptist Bauer (1956) absieht – in der volkskundlichen Literatur bis heute weitgehend unbehandelt, was auch daran liegen mag, dass sich die ältere deutsche Volkskunde für den hochsprachlichen, zumeist im 18. Jahrhundert wurzelnden bäuerlichen Kirchengesang nicht zuständig fühlte. Eine Ausnahme bilden da etwa die Schilderungen August Hartmanns und Hyacinth Abeles, die

¹ Siehe die Auflistung im Literaturanhang.

bereits 1884 auf Kirchensingertraditionen, allerdings im Salzburger Raum, aufmerksam machten (Hartmann/Abele 1884, S. IV-X).²

Die frühesten Tonaufnahmen von Südtiroler Kirchensingern finden sich in der Südtiroler Tondokumentensammlung des deutschen Musikwissenschaftlers Alfred Quellmalz (1899-1979), der in den Jahren 1940-42 flächendeckend für ganz Südtirol gemeinsam mit seinem damaligen Mitarbeiter Fritz Bose an die 3.000 Magnetophonaufnahmen durchführte. Quellmalz widmete sich jedoch dem Phänomen des Kirchensingens nur am Rande und begriff, da zum Teil in der Tradition der älteren deutschen Volkskunde stehend, seine Bedeutung nicht in dem Ausmaß, wie dies heute geschieht (vgl. Nußbaumer 1998, S. 188-190). Immerhin nahm er in St. Jakob im Ahrntal bemerkenswerte Erscheinungen wie die Deutsche Messe, die Weihnachtsmesse und die Totenmesse der damaligen Kirchensinger sowie weitere geistliche Lieder an anderen Südtiroler Orten wahr und veröffentlichte sie zu einem Gutteil im letzten Band seiner dreibändigen Edition „Südtiroler Volkslieder“ (Bärenreiter-Verlag, Kassel 1968, 1972 und 1976).

Die ersten gezielten Forschungen zum Repertoire der Kirchensinger im Südtiroler Ahrntal erfolgten Anfang der siebziger Jahre und gingen vom Institut für Volkskunde der Universität Freiburg i. Br. in Zusammenarbeit mit dem Deutschen Volksliedarchiv aus. Im September 1971 führte Wolfgang Suppan gemeinsam mit Lutz Röhrich eine Gruppe von Studierenden der Freiburger Volkskunde ins Ahrntal, um vor Ort die volkskundlichen Probleme dieser Landschaft kennenzulernen. Im Jahr darauf unternahm er mit Studierenden des Instituts für Musikwissenschaft der Universität Mainz erneut eine Feldforschungsexkursion ins Ahrntal, um Aspekte geistlicher Liedpraxis in den Ortschaften St. Jakob, St. Johann, Stegen und Lutlach zu studieren. Die dabei gesammelten Liedtexte – genau 350 mit zahlreichen Strophen – wurden in einem vervielfältigten Manuskript (Suppan 1973) wiedergegeben, die Tonaufnahmen befinden sich, soweit dies jenem Manuskript entnommen werden kann, am Deutschen Volksliedarchiv in Freiburg.³ 2000 fasste Suppan die wesentlichen Resultate seiner Feldforschungsexkursionen zusammen.

In jüngerer Zeit entstanden an der Innsbrucker Zweigstelle der Universität Mozarteum Salzburg sowie an der Universität für Musik und darstellende Kunst in Wien auch drei Diplomarbeiten, die sich mit den lokalen Ausformungen der Südtiroler Kirchensingertradition in St. Jakob im Ahrntal (Abfalterer 1992), Stegen im Pustertal (Burchia 1994) und Reischach (Oberschmied 1998) be-

² Weitere volkskundliche Quellen des 19. und frühen 20. Jahrhunderts zitiert Deutsch 1995, S. 39-40.

³ Eine dritte Exkursion mit Studierenden führte Suppan 1978 im Rahmen eines Lehrauftrages am Institut für Musikwissenschaft der Universität Innsbruck durch (Suppan 2000, S. 884).

schäftigen. Sie ergänzen die vorwiegend didaktisch orientierten Feldforschungen Suppans und die Erhebungen Schneiders mit neuerem Material. Die genannten Arbeiten liefern beachtenswerte schriftliche und fotografische Quellen, zum Teil auch Tonaufnahmen (Abfalterer 1992) und Transkriptionen.

Ein weiterer wichtiger Beitrag zum Thema stammt von Walter Deutsch, der sich im Rahmen seiner Analyse der Volksmusiksammlung Lois Steiners insbesondere mit der Kirchensingertradition in der Gegend um St. Lambrecht in der Obersteiermark auseinandersetzte (Deutsch 1995). Deutsch stellt die Kirchensingerthematik auch erstmals in einem österreichweit überregionalen Zusammenhang dar.

Die seit dem 17. Jahrhundert in Teilen Westösterreichs und Bayerns belegte Kirchensingertradition ist aus noch darzustellenden Gründen weitgehend untergegangen. Lediglich in den Südtiroler Gemeinden St. Jakob im Ahrntal, Geiselsberg und Mühlbach im Tauferertal erhielt sie sich in ungebrochener Überlieferung (vgl. Schneider 1987b, S. 448), anscheinend aber auch in Übelbach und Waldstein bei Übelbach in der Steiermark.⁴ Ausgehend vom bisherigen Forschungsstand und unter Einbezug der unveröffentlichten Forschungsergebnisse Schneiders seien im Folgenden einige Fakten zur Geschichte und Praxis der Kirchensinger in Erinnerung gerufen.

Zur Geschichte und Praxis der Kirchensinger

Bis ins 19. Jahrhundert hinein galten die Kirchensingergruppen als die Träger der musikalischen, fast ausschließlich volkssprachlichen Gottesdienstgestaltung und des geistlichen Singens in den Dörfern. Sie sind keineswegs mit Kirchenchören modernerer Prägung zu vergleichen: Die Zahl ihrer Mitglieder beschränkt sich auch heute noch im Schnitt auf fünf bis zwölf Personen. Für das 18. Jahrhundert sind ausschließlich (männliche) Sänger belegt (vgl. Schneider 1987b, S. 443), während Frauen erst im Laufe des 19. Jahrhunderts Zutritt zu den Kirchensingern fanden. Das Amt der musikalischen, volkssprachlichen a cappella-Gottesdienstgestaltung wurde über Generationen hinweg bis zur Gegenwart meist innerhalb einzelner Bauernfamilien tradiert. In der Gegend um St. Lambrecht in der Obersteiermark konnten um die Jahrhundertwende richtiggehende, damals schon seit 150 Jahren bestehende „Sängerschulen“ festgestellt werden, die ihr Repertoire innerhalb der jeweiligen Großfamilie weitergaben (vgl. Deutsch 1995, S. 42-45). Die Kirchensinger früherer Zeiten verfügten über keinerlei musikalische Ausbildung. Die Liedmelodien wie auch die nicht un-

⁴ Laut freundlicher Mitteilung von Hermann Härtel, Steirisches Volksliedwerk, Graz.

komplizierten Formen der Mehrstimmigkeit wurden ausschließlich mündlich überliefert, die Liedtexte hingegen in eigenen, mitunter kunstvoll verzierten Liederbüchern festgehalten. Viele dieser handschriftlichen Liederbücher, im Vergleich zu den auch heute noch in großer Zahl auffindbaren weltlichen Liedtexthandschriften auffallend kunstvoll und aufwendig gestaltet (vgl. Schneider 1987a, S. 251-252), entstanden über mehrere Generationen hinweg. Neben dem überlieferten Liedbestand wurden diese Gebrauchshandschriften fortwährend um weitere Lieder bereichert, die die Sänger auf Wallfahrten, Kreuz- und Bittgängen und zu anderen Anlässen kennen lernten (vgl. Schneider 1987b, S. 443). Die zahlreichen Lieder, die die bäuerlichen Kirchensinger eines Dorfes zur Gestaltung der vielen Festanlässe während des Kirchenjahres benötigten, konnte ein einziger Sammelband kaum fassen. In vielen Gemeinden Südtirols fanden sich darum mehrere solcher Handschriften.⁵

Die musikalische Leitung einer Kirchensingergruppe oblag stets jener Sängerpersönlichkeit, die über die besten stimmlichen Möglichkeiten verfügt und das Repertoire am gründlichsten beherrscht. In St. Jakob im Ahrntal ist das gegenwärtig die Sopranistin (vgl. Abfalterer 1992, S. 16), in Mühlbach im Tauferertal war dies zuletzt der Bassist. Der Gruppenleiter fungiert nicht im Sinne eines Chorleiters, sondern eher in Manier eines Kantors: Als „Vorsinger“ (Schneider 1987b, S. 443), „Ansinger“ (Deutsch 1995, S. 37) stimmt er die Weise⁶ an und legt damit Tonart und Tempo fest. Auf älteren Photographien hält der Vorsinger (bzw. die Vorsingerin) die Gesangsvorlage, das Liederbuch, in den Händen, während die übrigen Sängerinnen und Sänger sich um ihn (bzw. sie) scharen.⁷

Das Alter der Kirchensingertradition, die Herkunft ihrer Lieder und ihre Verbreitung ist nicht eindeutig geklärt, zumal die Forschung in diesem Bereich noch erhebliche Lücken aufweist. Laut Schneider und Suppan erwuchs die Kirchensingerpraxis aus dem Geist der Gegenreformation. Schneider verweist auch auf archivalische Zeugnisse, nach denen in beinahe allen Gemeinden Tirols, auch Nord- und Osttirols, seit dem 17. Jahrhundert Kirchensinger tätig waren (vgl. Schneider 1987b, S. 443). Dies belegt etwa eine Kirchenrechnung aus Brixen im Thale (in Nordtirol) von 1655, in der vermerkt wird, dass am Anlagentag den „Corsinger Pueben“ drei Kreuzer ausbezahlt wurden. Die „Teitschen Singer“ – das waren die deutschen Sänger im Unterschied zu den lateinisch singenden Chorbuben – erhielten weiters für ihre Mitwirkung beim Kreuzgang

⁵ Am Tiroler Volksliedarchiv in Innsbruck liegen die Kopien von rund 130 Kirchensingerliederbüchern aus Südtirol.

⁶ In Südtirol: die „Weisel“ (Schneider 1987b, S. 443).

⁷ Vgl. Quellmalz 1976, eingeschobene Photographie zwischen den Seiten 310 und 311. Vgl. auch Abfalterer 1992, S. 7.

in das benachbarte Hopfgarten gemeinsam mit dem Fahnenträger, den Kirchpropsten und dem Mesner 48 Kreuzer für eine Zehrung. Die „Teitschen Singer“ Brixens waren offenbar bei der Kirche regelrecht angestellt; sie bekamen jährlich ein Angeld von eineinhalb Gulden und vier weitere Gulden „für ihre Mihe-waltung“. Derartige Aufwendungen zeigen, dass die Gruppe nicht klein gewesen sein kann. Im Jahre 1656 boten sich die „Teitschen Singer“ an, „umbsonst zu singen wegen ihrer neugemachten stiel“. Sie benötigten also mehr als einen Kirchenstuhl auf der Empore. 1698 erhielten sie „ein neueß sänger Cästel auf der orgel“, 1723 einen Betrag von zweieinhalb Gulden für nicht näher bezeichnete „gsängerbiecher“ (zit. nach Feichtner u. a. 1988, S. 322-323).

Der volkssprachliche geistliche Gesang wurde im katholischen Bereich ganz bewusst gepflegt (vgl. Suppan 2000, S. 886). In der hochgelegenen Gemeinde Au bei Berchtesgaden erhielten die Kirchensinger zu Anfang des 19. Jahrhunderts von allen Familien des Ortes ein Weihnachtsgeschenk von 18-24 Kreuzern für ihre Dienste an den Sonn- und Feiertagen. Nach dem Christtag wurde der Lohn in Manier eines Ansingebrauches eingesammelt. Mit langen Stöcken zogen die Kirchensinger von Haus zu Haus, sangen „zuerst stehend das h. Dreikönigslied; dann am Tische sitzend fünf bis sechs Lieder“, anschließend wieder stehend ein Dankeslied (Hartmann/Abele 1884, S. IV). Um die Mitte des 19. Jahrhunderts war vergleichsweise im Raum Oberkärnten die Pflege des Sternsingerbrauches eine Angelegenheit der Kirchensinger. Sie wanderten in Gruppen von sechs bis acht Personen von Haus zu Haus, sangen ihre überlieferten Weihnachtslieder und erhielten dafür Geldgeschenke zur Aufbesserung ihrer Einkommen (vgl. Deutsch 1995, S. 39).

August Hartmann und Hyacinth Abele vermitteln in ihrem Weihnachtsliederbuch von 1884 einige bemerkenswerte Nachrichten von der damals bereits aussterbenden Kirchensingerpraxis im Salzburger Raum. Pristinger, einer ihrer Gewährsleute, berichtet:

Es war in meiner frühesten Jugendzeit [...] um das Jahr 1820, daß ich aus weiter Ferne zugewandert in der Kirche zu Zell am See mit gespannter Aufmerksamkeit, mit Erstaunen und Befremden einem Gesange lauschte, der aus noch ungewohntem Munde, aber auch wie aus ferner, ferner Zeit an mein Ohr drang. An hohen Festtagen stimmten ernstblickende Männer, 10-12 an der Zahl, in der Vorderreihe der zweiten Empore [...] vor der Festpredigt und nach dem Schluß derselben vor dem Wiederbeginne der Chormusik einen feierlich getragenen Gesang – mit Begleitung der unseren Gebirgsbewohnern eigenthümlichen Fistelstimme, geleitet und eingeleitet von einem Vorsinger – an, so eigenartig, wie ich dies weder früher noch auch seither in langer Lebenszeit mehr gehört habe (Hartmann/Abele 1884, S. VII).

Die hier angesprochene, als eigentümlich und kunstvoll empfundene a-cappella-Mehrstimmigkeit scheint ein gemeinsames, für Salzburg ebenso wie für Tirol und die Steiermark gültiges Kennzeichen der Kirchensingerpraxis zu sein. Hartmann und Abele bemerken, dass die Kirchensinger vielfach das auch auf dem Land bestehende Bedürfnis nach kunstvoll mehrstimmiger Kirchenmusik erfüllten. Man sang Hirtenlieder in der Dorfkirche zu Zeiten, als es noch keine Orgel gab (Hartmann/Abele 1884, S. VI).

Die bäuerlich-dörfliche Kirchensingerpraxis erreichte, wie dies zumindest für das fürsterzbischöfliche Salzburg belegt ist, auch die städtischen Zentren. Hartmann und Abeles Gewährsmann Pristinger erzählt weiters:

Dieser Kirchengesang war aber, wie mir nachträglich mitgeteilt worden ist, auch im salzburgischen Flachlande üblich. Bis in die Jahre 1830 war es Gepflogenheit, daß die Landleute der umliegenden Dörfer (Maxglan, Liefering, Sießenheim), vertreten durch 10-12 bäuerliche Sänger mit einem Vorsänger, im Dome zu Salzburg an den Stunden-gebet-Sonntagen (jeden dritten Sonntag des Monats) das Heiliggeist-Lied ganz in jener volkstümlichen und ergreifenden Weise vortrugen, wie ich selbe oben geschildert habe. Es war dieß Nachmittags vor der Predigt; die Sänger stellten sich dazu unter dem Predigtstuhle auf. Ich erinnere mich ferner, daß in früherer Zeit die ländlichen Kreuzfahrten und Bittgänge zur Stadt jedesmal von einer Sängerschaft begleitet waren, welche am Wege und selbst in der Stadt ihre kirchlichen Lieder anstimmte. Diese Sitte ward jedoch [...] um das Jahr 1840 abgeschafft (Hartmann / Abele 1884, S. VII-IX).

Geht man davon aus, dass Pristinger eine damals schon länger währende Tradition reflektiert, dann wirft dies vielleicht sogar einen interessanten Blick auf das volksmusikalische Umfeld der Mozart-Zeit.

Auch in der Steiermark finden sich Belege für volkssprachliches geistliches Singen im 17. und 18. Jahrhundert. Der volkskundlich forschende Pater Romuald Pramberger vermerkt im sechsten Band seiner „Volkskunde des oberen Mur- und Metnitztales“ von 1916 ein um 1620 gedrucktes protestantisches Liederbuch, ein weiteres von ca. 1650 mit mehreren Hirtenliedern, aber auch ein handschriftliches Textbuch mit Weihnachtsliedern von 1734 (vgl. Deutsch 1995, S. 48). Nur wenige Liederbücher sind einer einzigen Liedgattung gewidmet. In der Mehrzahl beinhalten sie Liedtexte für das ganze Kirchenjahr. Ein Beispiel dafür ist das „Lieder-Buch für die Pfarr-Kirche St. Nikolaus in Steirisch Laßnitz“ von ca. 1860, das auf 188 Seiten sechzig Lieder für alle Sonntage im Kirchenjahr und 36 Lieder zu den Festen der Heiligen enthält (vgl. Deutsch 1995, S. 48). Schneider, der ca. 130 Südtiroler Kirchensingerhandschriften vorwiegend aus dem 19. Jahrhundert sammelte und überblickt, umreißt die verblüffende Vielfalt des überlieferten Repertoires und seiner Verwendung wie folgt:

In mannigfacher Weise war den Kirchensingern das musikalische Gotteslob übertragen. An Sonntagen gestalteten sie mit Deutschen Meßgesängen das Ordinarium, inhaltlich ebenso auf das Kirchenjahr abgestimmt wie Graduale und Offertorium. „Heilig-Geist-Lieder“ erklangen am Beginn der Messe vor der Predigt, „Sakramentslieder“ oft nach der Wandlung und Kommunion. Die täglichen Messen der Vorweihnachtszeit wurden mit „Segensliedern“ beschlossen, gleichfalls die Hochämter. An den höchsten Feiertagen des Jahres stimmten die Kirchensinger ein Deutsches Te Deum an. Neben innigen Weihnachtsliedern und besonders ergreifenden Liedern der Fastenzeit und Karwoche gab es eine Fülle von Marienliedern, die nicht nur bei den Hochfesten der Gottesmutter vorgetragen wurden, sondern auch bei Wallfahrten, bei Bittgängen und bevorzugt beim Rorateamt. Viele Chöre waren stolz darauf, während der langen Vorweihnachtszeit kein Marienlied wiederholen zu müssen (Schneider 1987b, S. 444).

Ungeklärt ist die Herkunft dieser Fülle „vorwiegend hochsprachlich geformter, sehr stropfenreicher und“ – wie Walter Deutsch richtig bemerkt – jener „dem gläubigen Denken der Sänger nicht immer sprachlich adäquaten Liedertexte“ (Deutsch 1995, S. 47). Es gibt so gut wie kein dialektales Kirchensingerlied; alle diese geistlichen Lieder, deren Poesie, Bilderreichtum und religiöse Tiefe uns faszinieren, werden von einfachen Bauern hochsprachlich überliefert. Ein Grund dafür ist naheliegend: Der Dialekt galt und gilt als ungeeignet für den sakralen Raum, das Lob Gottes hat in der sozial höher bewerteten Hochsprache zu erfolgen.

Weiters ist davon auszugehen, dass die meisten Texte gedruckten Vorlagen entstammen. Norbert Wallner (1970), der die deutschen Marienlieder der Enneberger Ladiner in Südtirol untersuchte, konnte viele von ihnen auf geistliche Gesangsbücher und Flugblattdrucke des 18. Jahrhunderts zurückführen. Suppan (2000, S. 890) verweist auf die Ähnlichkeit der Kirchensingerliedtexte mit Flugschriftenliedern des sogenannten „Volksbarock“, jener zweiten Welle gegenreformatorischer, meist von den niederen Orden getragenen Missionierung vom ausgehenden 17. Jahrhundert bis zur Mitte des 18. Jahrhunderts. Da sich in den Kirchensingerhandschriften kaum Angaben über Textautoren finden, ist im Hinblick auf die Quellenbestimmung der Texte noch vieles zu leisten. So schlägt Suppan (ebenda, S. 886) vor, die Spurensuche besonders bei den wahrscheinlichen Vermittlern der Lieder, den an den Kirchensingerorten wirkenden Pfarrherrn des 17. und 18. Jahrhunderts zu beginnen.

Abgesehen von gedruckten Vorlagen ist auch die Schöpfung von Liedern durch örtliche Kirchensinger belegt. In Oberkärnten verfügte in den vierziger Jahren des 19. Jahrhunderts anscheinend jede Gemeinde über „ihren Dichter, den Vorsänger der Gemein[d]e, welcher den alten Schatz mit neuem stets verm[e]hrte“ (Weinhold 1875, S. 396).

Prozesse des Zersingens und Variierens von Text und Melodie, an sich typisch für schriftlos tradierte Volksmusik, finden beim Kirchensingerrepertoire offenbar nicht in dem Ausmaß statt wie bei weltlichem Liedrepertoire. Dies legt ein Vergleich der Liedaufnahmen von Quellmalz aus dem Jahre 1941 mit den Aufnahmen derselben Lieder durch die Mozarteums-Diplomandin Elisabeth Abfalterer nahe, die 1992 die Lieder der gegenwärtigen, aber in der Tradition der mittlerweile verstorbenen Quellmalz-Gewährsleute stehenden Kirchensinger von St. Jakob dokumentierte (vgl. Abfalterer 1992, S. 129-204): Nach mehr als einem halben Jahrhundert wurde kaum eine Silbe, auch kaum eine Note verändert; selbst die Liedsätze und Details in der Vortragsweise blieben weitgehend unverändert.

Das Ende vieler lokaler Kirchensingertraditionen setzte in den dreißiger und vierziger Jahren des 19. Jahrhunderts ein. Die Verbreitung der Orgel, die nun bald in jeder kleinen Gemeinde anzutreffen war, stellte die einstmalige Unentbehrlichkeit der Kirchensinger in Frage (vgl. Hartmann/Abele 1884, S.VIII). Die cäcilianischen Reformen, die in Tirol etwa in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts zu greifen begannen, versetzten vielen Kirchensingergruppen den endgültigen Todestoß. Der Grund für ihre Verdrängung lag, wie Deutsch bemerkt, in der tendenziell „aliturgischen Beschaffenheit“ ihrer Lieder. Der Großteil des Kirchensingerrepertoires war „ein nicht approbiertes, ohne Sanktionierung durch die geistliche Obrigkeit unkontrolliert in die Kirchenmusik eingedrungenes Liedgut“. Im cäcilianischen Bestreben, den katholischen Kirchengesang von den weit verbreiteten deutschen Gesängen und Messen zu säubern, verwarfen Pfarrer das von den Kirchensingern gebrauchte Repertoire als „theologisch, hymnologisch und ästhetisch suspekt“ (Deutsch 1995, S. 38). Wie Suppan richtig bemerkt, handelte es sich bei der Kirchensingerpraxis um einen „Pseudo-Kirchengesang, der vor dem Vaticanum II eine Zwitterstellung einnehmen mußte“: Das deutsche Lied konnte nach kirchlichem Verständnis keine liturgische Funktion beanspruchen, weshalb es, quasi als „Beifügung“ zur Liturgie, dem vom Priester lateinisch angestimmten Kyrie, Credo, Gloria usw. folgte oder zu den nichtliturgischen Teilen der Messfeier, z.B. vor oder nach der Predigt, erklang. Merkwürdigerweise hemmte das Zweite Vatikanische Konzil, das landessprachlichen Liedern Liturgiefähigkeit zuerkannte, nicht den Untergang der Tradition (Suppan 2000, S. 890).

Dieser erfolgte über einen je nach Region unterschiedlich langen Zeitraum und teilweise fast unbemerkt. Nach und nach war in vielen Orten ihre Ästhetik, die sich so krass vom weltlichen Volksgesang abhob, unmodern geworden und musste den Ansprüchen einer an der Hochkunst orientierten Kirchenmusik weichen. Lediglich in Südtirol, wo die Kirche zur Zeit des Faschismus in den zwanziger und dreißiger Jahren dieses Jahrhunderts den einzigen von der Staatsge-

walt weitgehend unbehelligten Rückzugsraum für die Pflege volkssprachlicher Kultur bot, konnten sich die Kirchensinger länger, sogar bis heute, halten.

Seit etwa zehn Jahren erfreut sich die Kirchensingerpraxis in Tirol einer gewissen Wiederbelebung durch die Volksliedpflege. Als Auslöser für dieses Revival sind die eingangs erwähnten, von Schneider publizierten Liederhefte „Tiroler Weihnachtssingen“ und „Tiroler Passions- und Ostersingen“ zu sehen. Heute leben die Lieder der Kirchensinger in etlichen Tiroler Kirchenchören weiter.

Zur Fünfstimmigkeit und zu den musikalischen Ausdrucksformen bei Südtiroler Kirchensingern

Eine besondere Herausforderung für die Volksliedpflege ist die bis zu fünf Stimmen umfassende Kirchensinger-Mehrstimmigkeit, die einen bemerkenswerten Kontrast zum normalerweise zweistimmigen weltlichen Volkslied des westösterreichischen Raumes abgibt. Die heute nicht mehr existierenden Kirchensingergruppen der Obersteiermark sangen in drei- und vierstimmigen Sätzen. Walter Deutsch hob in seiner Analyse der Kirchensinger-Tonaufnahmen des Volksliedsammlers Lois Steiner besonders die Funktion der Tenorstimme hervor, die zwischen zwei Oberstimmen in austerzender Zweistimmigkeit und einem einfachen Funktionsbass in eigenständigem Verlauf, bald die Oberstimme im Oktavabstand verdoppelnd, bald der zweiten Stimme parallel folgend, ein eigentümliches, so gar nicht den Regeln des normierten Tonsatzes entsprechendes Klangbild schuf (vgl. Deutsch 1995, S. 54-62). Ausgesprochenen Seltenheitswert besitzt jedoch die Fünfstimmigkeit bei Südtiroler Kirchensingern, die laut Schneider nur noch in Mühlbach im Tauferertal geübt wird, in anderen Orten wie Reischach, Ellen, Schalders und Ehrenburg, wo es schon längst keine Kirchensingerkultur mehr gibt, bloß noch in Relikten greifbar ist.

Zu ihrem besseren Verständnis sei diese eigentümliche Mehrstimmigkeitsform am Beispiel eines Liedes der Mühlbacher Kirchensinger erläutert, das Schneider 1987 aufnahm und vier Jahre später auf seiner CD „Mühlbacher Kirchensinger. Geistlicher Volksgesang in Südtirol“ von seinen Gewährsleuten einspielen ließ.

Notenbeispiel 1: „Ein Liebesgeheimnis den Ewigen preist“

Quelle: CD „Mühlbacher Kirchensinger. Geistlicher Volksgesang in Südtirol“, Innsbruck 1991, Nr. 7; Gewährsleute: Elisabeth Wolfgruber (Sopran), Rosa Forer (Sekund), Johann Niederbacher (Gräder), Walter Niederbacher (Tiefer Sekund), Max Niederbacher (Leiter; Baß). Transkription: Manfred Schneider (Schneider 1989b, S. 14-15) und Thomas Nußbaumer.

Das fünfstimmige Notenbild des Sakramentliedes „Ein Liebesgeheimnis den Ewigen preist“ ist mit den in der Mühlbacher Überlieferung geläufigen Stimmenbezeichnungen versehen:

- Die Melodie liegt im Sopran, von den Mühlbachern auch als „Vorstim“ bezeichnet.
- Ihr folgt zumeist in sogenannter „Unterstimmen-Zweistimmigkeit“ – also zumeist im Terz-, manchmal im Sextabstand – die Altstimme, die in der Kirchensinger-Terminologie „Sekund“ genannt wird („der“ Sekund).
- Das harmonische Gerüst wird vom Bass abgesichert, der die harmonietragenden Töne singt.
- Der sogenannte „Gräde“ (auf dem dritten Liniensystem) ist nach Schneider „das Charakteristikum in der tradierten Mehrstimmigkeit der Kirchensinger“ (Schneider 1988, S. 4). Diese Stimme in Tenorlage hält „geradlinig“ – deshalb der Name – zumeist den Dominantton – hier das eingestrichene c – und weicht nur selten – wie in unserem Beispiel etwa in Takt 8 und den Takten 12 und 19 – auf die Nebennote nach oben oder unten aus. Der „Gräde“ kommt am wirkungsvollsten zur Geltung, wenn er mit einer hellen, ausdrucksstarken Tenorstimme besetzt wird. Er stellt eine „spezifische Technik der Klangfarbendifferenzierung“ dar (Schneider 1987b, S. 448).
- Von Interesse ist auch die Stimme in Baritonlage im vierten System, die in der volksmusikalischen Terminologie der Mühlbacher Kirchensinger „tiefer Sekund“ genannt wird. Ihre Funktion besteht darin, klangverstärkend den Raum zwischen dem „Gräden“ und dem Bass zu füllen. Der „tiefe Sekund“ verläuft weitgehend oktavierend mit dem Sopran, kann bei hoher Tonlage auch kurzzeitig am Tonvorrat anderer Stimmen partizipieren. Im vorliegenden Beispiel ist für den Verlauf des „tiefen Sekund“ typisch, dass er nie über das kleine b hinausgeht. Von Takt 1 bis zum zweiten Taktteil des dritten Taktes verläuft er in Oktavparallele zum Sopran, dann jedoch bleibt er beim a, parallel zur Altstimme. Noch besser ist dies im Takt 8 erkennbar, wo der „tiefe Sekund“ das c und d (die beiden Achtelnoten im dritten Taktteil) nicht mitvollzieht, jedoch das a und b der Altstimme. Dieser Eigenschaft, manch-

walt weitgehend unbehelligten Rückzugsraum für die Pflege volkssprachlicher Kultur bot, konnten sich die Kirchensinger länger, sogar bis heute, halten.

Seit etwa zehn Jahren erfreut sich die Kirchensingerpraxis in Tirol einer gewissen Wiederbelebung durch die Volksliedpflege. Als Auslöser für dieses Revival sind die eingangs erwähnten, von Schneider publizierten Liederhefte „Tiroler Weihnachtssingen“ und „Tiroler Passions- und Ostersingen“ zu sehen. Heute leben die Lieder der Kirchensinger in etlichen Tiroler Kirchenchören weiter.

Zur Fünfstimmigkeit und zu den musikalischen Ausdrucksformen bei Südtiroler Kirchensingern

Eine besondere Herausforderung für die Volksliedpflege ist die bis zu fünf Stimmen umfassende Kirchensinger-Mehrstimmigkeit, die einen bemerkenswerten Kontrast zum normalerweise zweistimmigen weltlichen Volkslied des westösterreichischen Raumes abgibt. Die heute nicht mehr existierenden Kirchensingergruppen der Obersteiermark sangen in drei- und vierstimmigen Sätzen. Walter Deutsch hob in seiner Analyse der Kirchensinger-Tonaufnahmen des Volksliedsammlers Lois Steiner besonders die Funktion der Tenorstimme hervor, die zwischen zwei Oberstimmen in austerzender Zweistimmigkeit und einem einfachen Funktionsbass in eigenständigem Verlauf, bald die Oberstimme im Oktavabstand verdoppelnd, bald der zweiten Stimme parallel folgend, ein eigentümliches, so gar nicht den Regeln des normierten Tonsatzes entsprechendes Klangbild schuf (vgl. Deutsch 1995, S. 54-62). Ausgesprochenen Seltenheitswert besitzt jedoch die Fünfstimmigkeit bei Südtiroler Kirchensingern, die laut Schneider nur noch in Mühlbach im Tauferertal geübt wird, in anderen Orten wie Reischach, Ellen, Schalders und Ehrenburg, wo es schon längst keine Kirchensingerkultur mehr gibt, bloß noch in Relikten greifbar ist.

Zu ihrem besseren Verständnis sei diese eigentümliche Mehrstimmigkeitsform am Beispiel eines Liedes der Mühlbacher Kirchensinger erläutert, das Schneider 1987 aufnahm und vier Jahre später auf seiner CD „Mühlbacher Kirchensinger. Geistlicher Volksgesang in Südtirol“ von seinen Gewährsleuten einspielen ließ.

Notenbeispiel 1: „Ein Liebesgeheimnis den Ewigen preist“

Quelle: CD „Mühlbacher Kirchensinger. Geistlicher Volksgesang in Südtirol“, Innsbruck 1991, Nr. 7; Gewährsleute: Elisabeth Wolfsgruber (Sopran), Rosa Forer (Sekund), Johann Niederbacher (Gräder), Walter Niederbacher (Tiefer Sekund), Max Niederbacher (Leiter; Baß). Transkription: Manfred Schneider (Schneider 1989b, S. 14-15) und Thomas Nußbaumer.

Das fünfstimmige Notenbild des Sakramentliedes „Ein Liebesgeheimnis den Ewigen preist“ ist mit den in der Mühlbacher Überlieferung geläufigen Stimmenbezeichnungen versehen:

- Die Melodie liegt im Sopran, von den Mühlbachern auch als „Vorstim“ bezeichnet.
- Ihr folgt zumeist in sogenannter „Unterstimmen-Zweistimmigkeit“ – also zumeist im Terz-, manchmal im Sextabstand – die Altstimme, die in der Kirchensinger-Terminologie „Sekund“ genannt wird („der“ Sekund).
- Das harmonische Gerüst wird vom Bass abgesichert, der die harmonietragenden Töne singt.
- Der sogenannte „Gräde“ (auf dem dritten Liniensystem) ist nach Schneider „das Charakteristikum in der tradierten Mehrstimmigkeit der Kirchensinger“ (Schneider 1988, S. 4). Diese Stimme in Tenorlage hält „geradlinig“ – deshalb der Name – zumeist den Dominantton – hier das eingestrichene c – und weicht nur selten – wie in unserem Beispiel etwa in Takt 8 und den Takten 12 und 19 – auf die Nebennote nach oben oder unten aus. Der „Gräde“ kommt am wirkungsvollsten zur Geltung, wenn er mit einer hellen, ausdrucksstarken Tenorstimme besetzt wird. Er stellt eine „spezifische Technik der Klangfarbendifferenzierung“ dar (Schneider 1987b, S. 448).
- Von Interesse ist auch die Stimme in Baritonlage im vierten System, die in der volksmusikalischen Terminologie der Mühlbacher Kirchensinger „tiefer Sekund“ genannt wird. Ihre Funktion besteht darin, klangverstärkend den Raum zwischen dem „Gräden“ und dem Bass zu füllen. Der „tiefe Sekund“ verläuft weitgehend oktavierend mit dem Sopran, kann bei hoher Tonlage auch kurzzeitig am Tonvorrat anderer Stimmen partizipieren. Im vorliegenden Beispiel ist für den Verlauf des „tiefen Sekund“ typisch, dass er nie über das kleine b hinausgeht. Von Takt 1 bis zum zweiten Taktteil des dritten Taktes verläuft er in Oktavparallele zum Sopran, dann jedoch bleibt er beim a, parallel zur Altstimme. Noch besser ist dies im Takt 8 erkennbar, wo der „tiefe Sekund“ das c und d (die beiden Achtelnoten im dritten Taktteil) nicht mitvollzieht, jedoch das a und b der Altstimme. Dieser Eigenschaft, manch-

mal Töne des „Sekund“ und sogar des „Gräden“ zu übernehmen, verdankt der „tiefe Sekund“ auch die in manchen Tiroler Regionen übliche Bezeichnung „Schelcher“ – „schelch“ im Sinne von „falsch, listig, nicht geradlinig“ (Schneider 1988, S. 4). Die Parallelführung einer Melodiestimme in Oktaven ist eines der wichtigsten Gestaltungsprinzipien in der traditionellen Mehrstimmigkeit. Sie lässt sich übrigens auch in anderen Landschaften Österreichs nachweisen.

Das erste Notenbeispiel vermittelt andeutungsweise auch Eigenschaften der Vortragspraxis der Mühlbacher Kirchensinger, die bislang noch nie Gegenstand eingehender Erörterungen waren. Am Gesangsstil der Mühlbacher Kirchensinger fällt besonders seine scharf begrenzte, für das volksmusikalische Singen in Tirol sehr typische Kurzphrasigkeit auf (hier gekennzeichnet durch die Bindebögen in den ersten Takten), die ohne Rücksicht auf den Sinngehalt des jeweiligen Textes konsequent durchgezogen wird. Praktisch nach jedem zweiten Takt erfolgt eine Zäsur als Atempause. Dennoch gewinnt man angesichts des innigen, ausdrucksstarken und durchaus textgehaltbezogenen Singens nicht den Eindruck einer störenden Zergliederung, wohl aber den einer gewissen metrischen Freiheit zugunsten eines beständig wiegenden, religiöse Festigkeit vermittelnden Grundrhythmus⁷.

Typisch für viele Kirchensingerlieder ist auch die Außerkraftsetzung des Metrums bei Schlüsselworten, etwa bei Bitten, Anrufungen an Jesus oder an die Mutter Gottes, die gewöhnlich langsamer und gedehnter gesungen werden. Diese subtilen, textdramaturgischen Gestaltungsmittel, die auch das Anschleifen von Tönen, glissandoartige Klänge, verzierende Diminuierungen und gedehnte Notenwerte umfassen (siehe Notenbeispiel 2), machen den Reiz und die künstlerische Qualität dieser Gesangsvorträge aus.

Ein weiteres Beispiel – diesmal aus der Südtirolsammlung von Alfred Quellmalz aus dem Jahre 1941 – verdeutlicht die beeindruckende, auf einfachste Mittel aufbauende künstlerische Gestaltungskraft der Kirchensinger. Das hier abgebildete vierstimmige Lied – „Was flimmert und schimmert denn heute“ – stammt aus der gegenwärtig noch gebräuchlichen Weihnachtsmesse von St. Jakob im Ahrntal und erklingt nach dem Offertorium.⁸

⁸ Zur Deutung der in der Transkription verwendeten Zusatzzeichen siehe Emil Lubej, Hermann Fritz, Walter Deutsch: Diakritische Zeichen für Transkriptionen nach Tonbandaufzeichnungen. In: Österreichisches Volksliedwerk, Hrsg.: Sommerakademie Volkskultur 1992. Musik. 22. August - 4. September 1992, Altmünster/Gmunden, OÖ. Wien 1992, S. 102-103.

Notenbeispiel 2: „Was flimmert und schimmert denn heute“

Quelle: Südtirolsammlung Alfred Quellmalz, Aufnahme Nr. 1373 vom 17. Oktober 1941, St. Johann im Ahrntal; Gewährsleute: Marie Innerbichler (Sopran), Notburga Issinger, Anna Gruber (Alt), Johann Lempfrecher (Tenor), Sylvester Mair (Baß), alle aus St. Jakob im Ahrntal. Transkription: Thomas Nußbaumer.

Eine Vorsängerin stimmt solistisch die Weise an. Beim Schlüsselwort „Licht“ (im Takt 4) setzen sehr sinnfällig und effektiv, den Eindruck des „aufgehenden Lichtes“ verstärkend, die übrigen Sänger ein. Dieses textbezogene Gestaltungsmittel von Solo/Tutti wird im Takt 9 (mit Auftakt) fortgesetzt: Ab Takt 11 wird der Sopran vom Alt im Sextabstand begleitet, ab Takt 13 (mit Auftakt) bei der Stelle „Erfreuet von Herzen, ihr Frommen“ jubiliert der ganze Chor (vgl. auch Abfalterer 1992, S. 132). Von Interesse ist weiters, dass die Zahl der Gesangstexte jene der Melodien bei weitem übertrifft. Die Mühlbacher Kirchensinger etwa beherrschen ca. 400 Texte, aber nur an die vierzig Melodien; auf eine Melodie kommen somit zehn Texte.⁹ Weiters werden – wie Quellmalz durch einige Tonaufnahmen belegen konnte – mitunter weltliche und geistliche Lieder zu den selben Melodien gesungen. Diese Kontrafaktorpraxis ist ebenso im Hinblick auf die Verwendung der Mehrstimmigkeit feststellbar. So singen die Mühlbacher Kirchensinger auch an sich zumeist zwei- oder dreistimmig ausgeführte Lieder in voller Fünfstimmigkeit.

Noch eine Anmerkung verdient die Wahl der Tonarten. Die erklingende Tonart Fis-Dur im ersten Notenbeispiel entspringt, wie Schneider aus plausiblen Gründen annimmt, keinem Zufall. Die Kirchensinger benützen zum Einstimmen keinerlei Hilfsmittel – also auch keine Stimmgabeln –, legen jedoch die Tonarten nicht willkürlich fest. Schneider beobachtete des Öfteren, wie auch geübte Kirchensinger sich bei Aufnahmen mehrstimmiger Lieder in mehreren Versuchen bemühten, die gewünschte Tonlage zu erreichen. Vieles weist darauf hin, dass dem „eine spezifische, vermutlich ebenfalls überlieferte Klangvorstellung“ zu Grunde liegt, die – so Schneider – „einerseits eine ästhetische Komponente berücksichtigt, andererseits in aufführungstechnischer Zweckmäßigkeit die einzelnen Stimmen in ihre bestklingenden Lagen bringt“ (Schneider 1988, S. 4). Viele Südtiroler Kirchensingerhandschriften enthalten zudem – zumeist durch spätere Vorsinger eingefügt – Tonartenangaben. Fis-Dur ist die bevorzugte Tonart der Mühlbacher Kirchensinger, die sie mit intuitiver Sicherheit stets treffen. Die Tradition und Praxis der Kirchensinger beschäftigen auch gegenwärtig Forscher in Nord- und Südtirol. In diesem Zusammenhang sei auf die

⁹ Laut freundlicher Mitteilung von Manfred Schneider, Innsbruck.

von Schneider rekonstruierten und veröffentlichten, durch Kirchensinger tradierten „Volkspassionen“ aus Prettau im Ahrntal, Gummer im Eggental und besonders Stegen im Pustertal verwiesen.¹⁰ Es handelt sich dabei um a-cappella-Passionen nach dem Vorbild responsorialer Choralpassionen nach dem Matthäus-Evangelium. Der Bibeltext wird in verteilten Rollen in rezitativischem Melodieverlauf, geprägt von den für jede Rolle typischen, stets wiederkehrenden Klauseln, vorgetragen. Die Turbastellen bestehen aus ständig wiederholten vier- oder fünfstimmigen Akkordrepetitionen mit immer derselben charakteristischen Klausel. Lediglich der Schlussgesang der Stegener Passion weist choralartigen Charakter auf.¹¹ Gerade aktuelle Forschungen des Instituts für Musikalische Volkskunde der Universität Mozarteum widmen sich der Aufsammlung ähnlicher Passionen in Osttirol und vergleichenden Studien, während das Referat Volksmusik des Instituts für Musikerziehung in deutscher und ladinischer Sprache in Bozen an einer Bestandsaufnahme der gegenwärtigen Kirchensingerpraktiken in Südtirol arbeitet. Nicht zuletzt erwartet man mit Interesse die Aufarbeitung der Südtirolsammlung Schneider.

Literatur

Abfalterer, Elisabeth

- 1992 Die „Jakober Kirchensinger“ aus dem Ahrntal in Südtirol. Diplomarbeit, Hochschule für Musik und darstellende Kunst „Mozarteum“ Salzburg, Innsbruck.

Bauer, Johann Baptist

- 1956 Reste muttersprachlichen Singens. In: Liturgisches Jahrbuch 6, Heft 1,2, S. 43-49.

Burchia, Ruth

- 1994 Die „Stegerer Kirchensinger“. Geschichte – Gewährspersonen – Repertoire. Diplomarbeit, Hochschule für Musik und darstellende Kunst „Mozarteum“ Salzburg, Innsbruck.

Deutsch, Walter

- 1995 Die Kirchensinger. In: Eva Maria Hois, Walter Deutsch, Hrsg.: Steiermark. Sammlung Lois Steiner. Lieder des Weihnachtsfestkreises. Wien, Köln, Weimar (= Corpus Musicae Popularis Austriacae, Band 4, Teil 1), S. 37-63.

Feichtner, Leonhard, Rudolf Hain, Sebastian Posch, Franz Stöckl

- 1988 Vereinswesen. In: Sebastian Posch, Hrsg.: Brixen im Thale 788-1988. Ein Heimatbuch. Innsbruck (= Schlern-Schriften 281), S. 317-354.

¹⁰ Von der Stegener Passion existiert sogar eine historische Tonaufnahme aus dem Jahre 1961, von Schneider auf seiner CD „Tiroler Passions- und Ostersingen I“, Innsbruck 1996, veröffentlicht. Die drei genannten Passionen wurden in bearbeiteter Form in Schneider 1992b, Schneider 1993b und Schneider 1994 publiziert.

¹¹ Eine ausführliche Analyse der Stegener Passion findet sich bei Burchia 1994, S. 44-51.

Hartmann, August und Hyacinth Abele

1884 Volkslieder. In Bayern, Tirol und Land Salzburg gesammelt. Erster Band: Volksthümliche Weihnachtslieder. Leipzig.

Nußbaumer, Thomas

1998 Alfred Quellmalz und seine volksmusikalischen Forschungen in Südtirol (1940-42). Eine Studie zur musikalischen Volkskunde unter dem Nationalsozialismus. Leopold-Franzens-Universität Innsbruck. Dissertation.

Oberschmied, Anna Elisabeth

1998 Kirchensänger in Reischach. Hochschule für Musik und darstellende Kunst in Wien. Diplomarbeit.

Quellmalz, Alfred, Hrsg.

1976 Südtiroler Volkslieder. Band 3: Brautsuche, Die Einschichtigen, Bettel-
leut, Ehescherzlieder, Hochzeits- und Wiegenlieder, Allgemeine geistliche
Lieder, Lieder zur Messe, Klöckellieder, Weihnachtskreis, Neujahr,
Dreikönigslieder, Osterkreis, Marienlieder, Totenlieder, Pitschelelieder,
Legendenlieder, Die Zwölf Heiligen Zahlen. Kassel, Basel, Tours, London.

Schneider, Manfred

1987a Musikethnologische Feldforschungen in Südtirol. In: Der Schlern 61,
Heft 4, S. 243-255.

Schneider, Manfred

1987b „Komm Heiliger Geist...“. Zur Erforschung des sakralen Volksgesanges
in Südtirol. In: Österreichische Musikzeitschrift 42/9, S. 443-450.

Schneider, Manfred

1988 Tiroler Weihnachtssingen 1988. Innsbruck.

Schneider, Manfred

1989a Tiroler Weihnachtssingen 1989. Innsbruck.

Schneider, Manfred

1989b Tiroler Passions- und Ostersingen 1989. Innsbruck.

Schneider, Manfred

1990a Tiroler Weihnachtssingen 1990. Innsbruck.

Schneider, Manfred

1990b Tiroler Passionssingen 1990. Innsbruck.

Schneider, Manfred

1991a Tiroler Weihnachtssingen 1991. Innsbruck.

Schneider, Manfred

1991b Tiroler Passionssingen 1991. Innsbruck.

Schneider, Manfred

1992a Tiroler Weihnachtssingen 1992. Innsbruck.

Schneider, Manfred

1992b Tiroler Passions- und Ostersingen 1992. Innsbruck.

Schneider, Manfred

1993a Tiroler Weihnachtssingen 1993. Innsbruck.

Schneider, Manfred

1993b Tiroler Passions- und Ostersingen 1993. Innsbruck.

Schneider, Manfred

1994a Tiroler Weihnachtsmesse. Innsbruck.

- Schneider, Manfred
 1994b Tiroler Passions- und Ostersingen. Innsbruck.
 Schneider, Manfred
 1994c Tiroler Hochzeitsmesse. Innsbruck.
 Suppan, Wolfgang, Hrsg.
 1973 Feldforschung Ahrntal. Unpubl. Manuskript.
 Suppan, Wolfgang
 2000 Das geistliche Lied im Ahrntal/Südtirol. In: Wolfgang Suppan: Werk und Wirkung. Musikwissenschaft als Menschen- und Kulturgüterforschung. Tutzing, S. 883-907.
 Weinhold, Karl
 1875 Weihnacht-Spiele und Lieder aus Süddeutschland und Schlesien. Sändig Reprint Verlag: Vaduz 1987 (Unveränderter Neudruck der Ausgabe Wien 1875).
 Wallner, Norbert
 1970 Deutsche Marienlieder der Enneberger Ladiner (Südtirol). Wien 1970 (= Schriften zur Volksmusik, Band 1).

Notenbeispiel 1

Sopran = "Vorstimm"
 Alt = "Sekund"
 "Gräder"
 "Tiefer Sekund"
 Baß

1. Ein Lie-bes-ge-heim-nis den E-wi-gen preist un-
 2. Ein Lie-bes-ge-heim-nis den E-wi-gen preist un-

S.
A. S.
Gr.
T. S.
B.

end - li - che Lie - be uns Je - sus er weist, Wer lie - bet, wie Je - sus die
end - li - che De - mut uns Je - sus er weist, In Bro - tes - ge stal - ten, da

S.
A. S.
Gr.
T. S.
B.

Men - schen ge liebt, der sel - ber zur Spei - se den Men - schen sich
schließt er sich ein, ver - deckt sei - nen Schim - mer, wird nied - rig und

17

S. gibt, der nährt uns zum Le - ben im hei - ti - gen Gut mit
klein, steigt nie - der vom Him - mel als Menach und als Gott, ver-

A. S.

Gr.

T. S.

B.

22

S. sei - nem selbst ei - ge - nen Flei - sche und Blut, Lob - prei - set das
wan - delt der Die - ner den Wein und das Brot, Lob - prei - set das

A. S.

Gr.

T. S.

B.

27

S.
Lieb's - sa - kra - ment, lob - prei - set das Lieb's - sa - kra - ment!
Lieb's - sa - kra - ment, lob - prei - set das Lieb's - sa - kra - ment!

A. S.

Gr.

T. S.

B.

Notenbeispiel 2

Sopran

1. Was flim - mert und schim - mert denn heu - te die Nacht für ein wun - der - lichts —
2. Wer ist's, der im Schla - fe uns stö - ret, wer ist's, der die Ru - he uns —

S.
Licht? O fürch - tet euch nicht, lie - be Leu - te, ihr Hir - ten, o fürch - tet euch - nicht! Der
bricht? O seid nicht so fürch - sam und hö - ret, ein En - gel als Bot - schaf - ter — spricht! Ein


A.

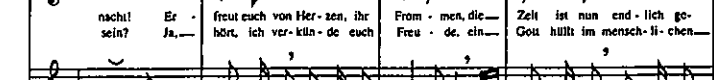
T.

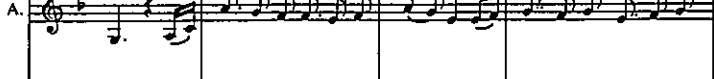
B.


S. 
 Tag kann un - mög - lich schon — kom - men, es ist ja noch kaum Mit - ter -
 En - gel zu uns auf der — Hei - de, wie kann die - ses mög - lich wohl


A. 

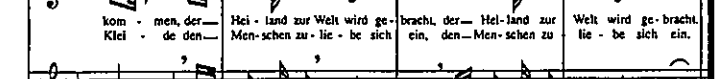
S. 
 nach! Er - freut euch von Her - zen, ihr From - men, die Zeit ist nun end - lich ge -
 sein? Ja, — hört, ich ver - kün - de euch Freu - de, ein — Gott hüllt im mensch - li - chen —

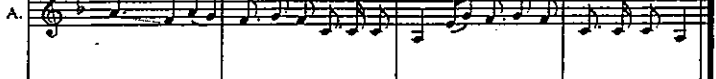
A. 


T. 

B. 

S. 
 kom - men, der — Hei - land zur Welt wird ge - bracht, der — Hei - land zur Welt wird ge - bracht,
 Klei - de den — Men - schen zu - lie - be sich ein, den — Men - schen zu lie - be sich ein.

A. 

T. 

B. 

REINHARD MEYS *SELIG SIND DIE VERRÜCKTEN* ALS PARADIGMA EINER ZEITGEMÄSSEN AKTUALISIERUNG EINES BIBLISCHEN MOTIVS

Andreas Vonach (Innsbruck)

Reinhard Mey bedient sich in diesem Lied¹ der literarischen Form der Seligpreisung, die vor allem durch die Bergpredigt des Matthäusevangeliums (Mt 5,1-12) große Bekanntheit erlangt hat. Dabei übernimmt er die vertraute äußere Form, entwickelt sie aber hinsichtlich ihrer hermeneutischen und inhaltlichen Komponenten weiter, und zwar im Sinne einer Aktualisierung der matthäischen Fassung der Bergpredigt. Um die konkreten Unterschiede tatsächlich als Weiterentwicklung und die doch recht andersartigen Inhalte als Aktualisierung verstehen zu können, ist zunächst ein Blick in die Herkunfts- und Entwicklungsgeschichte der Seligpreisungsformel notwendig.

1. Die Seligpreisung als literarische Form

Im Folgenden kommen jene Bezeugungen der Ausdrücke für „selig“ zur Sprache, die formal eine klare Preisung bestimmter Menschen oder Menschengruppen darstellen. Dies sind die als „Makarismen“² bezeichneten Formeln, bei denen auf den Zuspruch der Seligkeit meist ein partizipiales Nomen zur Beschreibung der zu preisenden Menschengruppe und im Anschluss daran eine attributive Näherbestimmung der Art oder des Grundes der Seligkeit folgen³.

Die ältesten uns bekannten Makarismen sind ab ungefähr 2000 v. Chr. in Ägypten⁴ festzumachen. Diese sind ihrer Form und Gattung nach eindeutig der weisheitlichen Schriftradition zuzuordnen, ihre inhaltliche Ausrichtung weist praktisch ausschließlich in den religiösen Bereich. So finden sich beispielsweise auf Skarabäen aus der Zeit des Neuen Reiches (1550-1070) Makarismen wie „Selig der, der Gott dient“ oder „Selig jener, der Amun-Re jeden Tag sieht“⁵. In

¹ Zum genauen Text siehe das Cover der CD Reinhard Mey, immer weiter. Herausgegeben 1994 von Intercord Ton GmbH, Holland und Maikäfer Musikverlag, Berlin.

² Der in der Bibelwissenschaft eingebürgerte Fachterminus „Makarismus“ leitet sich vom griechischen Adjektiv μακαριος („selig“, „glücklich“, „glückselig“) ab.

³ Details zu den grammatikalischen Ausformungen der Makarismen siehe in Käser, Beobachtungen, S. 230-232.

⁴ Vgl. dazu Dupont, Béatitudes, S. 188-191.

⁵ Diese und weitere Beispiele siehe in Dupont, Béatitudes, S. 188f, sowie Cazelles, 'Ašrè, S. 484.

dieser weisheitlich-religiösen Form sprechen die Seligpreisungen frommen Menschen entsprechendes innerweltliches Glück und Wohlergehen zu.

2. Die biblischen Makarismen

2.1 Seligpreisungen im Alten Testament

Im Alten Testament finden sich 59 Makarismen, die wohl kaum ohne jeglichen ägyptischen Einfluss zu erklären sind. Dennoch lassen sich auch innerhalb dieser Vorkommen eindeutige Tendenzen und Entwicklungen festmachen. So konzentrieren sich die Makarismen zeitlich gesehen auf eher jüngere Schriften und gattungsmäßig auf die Weisheitsliteratur. 25 Belege im Psalter, 7 im Sprüchebuch und 12 bei Jesus Sirach stehen beispielsweise einem Vorkommen in Deuteronomium und zweien im ersten Königsbuch gegenüber.

Von der Funktion her dürfte der Makarismus innerhalb des Alten Testaments ursprünglich als Gratulationsformel im Sinne einer anerkennenden und teilweise fast beneidenden Konstatierung und Bestätigung eines menschlichen Glücks gedient haben. Implizit war damit zudem der Wunsch verbunden, dass dieses Glück auch in Zukunft anhalten möge⁶. Mit Recht sieht Westermann in den Aspekten des Konstatierens und des in die Zukunft Weisens die immer konstant bleibenden Merkmale des Makarismus⁷. Wichtig für das Verständnis der alttestamentlichen Seligpreisungen ist zudem, dass sie immer von Menschen sich gegenseitig zugesprochen werden und meist zumindest einen indirekten Bezug zu Gott aufweisen⁸. Darin zeigt sich nicht nur ihre Anbindung an die ägyptische Tradition, sondern auch eine gewisse Nähe zum inneralttestamentlichen Segen⁹. Damit steht auch das hebräische Wort 'ašrê, das hinter den alttestamentlichen Makarismen steht, in völligem Einklang, weil es von seiner Wortwurzel her wohl am besten mit „glücklich“¹⁰ wiedergegeben wird. Im frühesten alttestamentlichen Vorkommen (1 Kön 10,8) preist die Königin von Saba König Salomo aufgrund seiner Weisheit und politischen Geschicklichkeit glücklich, und mit ihm seine ganze Umgebung, die einen solchen König haben darf. Dieser Glückwunsch, diese Gratulation, beinhaltet implizit natürlich den Wunsch, dass das Glück erhalten bleiben möge.

⁶ Vgl. Westermann, Gebrauch, S. 191.

⁷ Siehe ebd.

⁸ So auch Käser, Beobachtungen, S. 235-237.

⁹ Siehe dazu auch Fischer, Bestätigung, S. 57.

¹⁰ Vgl. Cazelles, 'Ašrê, S. 481f.

In der weiteren alttestamentlichen Entwicklung gewinnt im Rahmen dieses innerweltlich-menschlichen Zuspruchs eine entsprechende Gottesbeziehung immer mehr an Bedeutung. Charakteristisch werden in der Folge Makarismen wie „Selig der, der dem Herrn vertraut“ (Spr 16,20b) oder „Ein Gott des Rechts ist der Herr. Selig alle, die auf ihn harren“ (Jes 30,18). Dadurch wird der Stil – analog zu den ägyptischen Vorläufern – weisheitlich-objektiv, wodurch die Aussage ihrer individuellen Einbindung enthoben wird und einen allgemein gültigen Charakter erhält. Daher richten sich die Seligpreisungen auch immer mehr an ein Kollektiv und nicht mehr so sehr an ganz konkrete Einzelpersonen.

Hatten die obigen Beispiele eine vor allem geistig-mentale Jahweverbundenheit im Blick, so geht die Mehrzahl der Makarismen eher in die Richtung einer Preisung konkreter aus einem bestimmten Gottesverhältnis resultierender menschlicher Aktions- und Verhaltensweisen. Dabei liegt der Hauptakzent auf der Verwirklichung sozialer Tugenden sowohl im Kreise der eigenen Familie als auch in der Öffentlichkeit.¹¹ Mit den Worten „Selig der Mann, der nicht dem Rat der Gottlosen folgt, den Weg der Sünder nicht betritt und nicht im Kreis der Spötter sitzt, sondern Lust hat am Gesetz des Herrn und über sein Gesetz nachdenkt Tag und Nacht“ (Ps 1,1f) etwa beginnt der Psalter; später wird es noch konkreter: „Selig, wer Acht hat auf den Schwachen, am Tage des Übels wird der Herr ihn erretten“ (Ps 41,1).

Neben dieser Ausrichtung auf ein sozial verantwortetes, tugendhaftes Leben, die die meisten Makarismen des Alten Testaments auszeichnet, ist es ein Charakteristikum aller alttestamentlicher Seligpreisungen, dass weder Gott selbst eine Seligpreisung ausspricht noch zum direkten Adressaten einer solchen wird. Überhaupt ist die eine Glückssituation konstatierende Person nie selbst Quelle, Grund oder Urheberin dieses Glücks. Doch liegt bei ihr die gesamte dahinter stehende Motivation.¹²

Eine einzige Seligpreisung im Alten Testament, nämlich Dan 12,12f, ist eschatologisch orientiert: „Selig, wer ausharrt und 1335 Tage erreicht! Du aber geh hin auf das Ende zu! Und du wirst ruhen und wirst auferstehen zu deinem Anteil am Ende der Tage!“ Dieser alttestamentliche Makarismus ist der jüngste von allen¹³ und bildet damit gleichzeitig den Übergang zum zwischen- und neutestamentlichen Gebrauch der Seligpreisungsformel.¹⁴

¹¹ Dies hat v.a. Fischer, Bestätigung, S. 58f, überzeugend aufgezeigt.

¹² Eine detailliertere Darstellung der Personen- und Beziehungskonstellationen bei den alttestamentlichen Makarismen siehe in Janzen, 'Ašrê, S. 223-226.

¹³ Vgl. dazu auch Westermann, Gebrauch, S. 195.

¹⁴ Auf die Makarismen der zwischentestamentlichen Literatur kann hier nicht im Einzelnen eingegangen werden. Dazu und vor allem zum Gebrauch dieser Formel in Qumran, siehe Viviano, Beatitudes, bzw. Puech, 4Q525.

2.2 Seligpreisungen im Neuen Testament

Im Neuen Testament finden sich insgesamt 42 Makarismen, die formal analog zu den alttestamentlichen gebildet werden. Entsprechend kommt auch dem griechischen Terminus μακαριος die Grundbedeutung „glücklich“ zu.¹⁵ Von der Sache her sind die Seligpreisungen des Neuen Testaments außer vom alt- und zwischentestamentlichen Gebrauch auch vom hellenistischen Umfeld beeinflusst. Im Griechentum hat sich der Makarismus schon früh als Form des Glücklichenpreisens einer Person aufgrund ihr zuteil gewordener irdischer Güter und Werte herausgebildet. Die frühesten Zeugnisse finden sich in Grabsprüchen und auf Siegesstelen.¹⁶ Der Kontext ist hier in den seltensten Fällen religiös geprägt, außer dass gelegentlich der Fromme über dem äußeren und inneren Vorteil gepriesen wird, den die Frömmigkeit verleiht.¹⁷

Dem gegenüber stehen sämtliche neutestamentlichen Makarismen im Kontext der eschatologischen Verkündigung.¹⁸ Das heißt, dass sich die Freude als solche auf die Teilhabe am Heil des Reiches Gottes bezieht. Alle profanen Güter und Werte treten hier – im Gegensatz zu den allermeisten alttestamentlichen wie den klassisch-hellenistischen Seligpreisungen – zurück zugunsten des einen und höchsten Wertes, dem Reich Gottes.

Von diesen 42 neutestamentlichen Makarismen finden sich 14 im Lukasevangelium, 13 im Matthäusevangelium sowie 7 in der Offenbarung des Johannes; die restlichen 8 verteilen sich auf die Briefliteratur. Anders als das Alte Testament kennt die Offenbarung des Johannes durchaus Makarismen, die aus dem Mund Gottes hervorgehen. Dadurch erhalten sie ganz besondere Autorität, aber auch Wichtigkeit und Dringlichkeit.¹⁹

Die bereits in der alttestamentlichen Entwicklung laufend zunehmende Ethisierung der ursprünglich ja passiven Glückwunschformel erreicht in den neutestamentlichen Vorkommen ihren Höhepunkt, und zwar in Verbindung mit der eschatologischen Ausrichtung. Konkret werden bei den neutestamentlichen Makarismen – meist als Auftakt – „Bedingungen ethischer Art für die Zulassung zum Paradies aufgestellt.“²⁰

Gerade die mathäischen Seligpreisungen innerhalb der Bergpredigt (Mt 5,3-12), die die wohl breiteste Rezeption aller Makarismen erfahren haben, sind ein überdeutlicher Aufruf zu tatkräftigen und entschlossenen Aktivitäten für eine

¹⁵ Vgl. Bertram-Hauck, μακαριος, S. 365f.

¹⁶ Siehe ebd. S. 366.

¹⁷ Für Belegstellen siehe ebd. S. 367.

¹⁸ Vgl. ebd. S. 369f.

¹⁹ Siehe dazu auch Giesen, Heilszusage, S. 79.

²⁰ Betz, Makarismen, S. 109.

gerechte und verantwortungsbewusst lebende Gesellschaft. Dies wird umso klarer, wenn sie nicht nur für sich, sondern im Kontext der gesamten Bergpredigt gelesen und verstanden werden. Sowohl die ethischen Forderungen als auch die eschatologischen Verheißungen – und wohl auch die Betonung des engen Bezogenenseins dieser beiden Größen aufeinander – erhalten in Mt 5,3-12 und Lk 6,20-26 dadurch zusätzliches Gewicht, dass sie nicht als einzelne Makarismen, sondern als ganze Sammlungen vorliegen.²¹ Hier zeigt sich formal der Übergang von einer literarischen Einzelform (Makarismus als Spruch) zu einer Gattung (Aneinanderreihung einzelner Makarismen nach bestimmten Kriterien).²²

Durch die Eschatologisierung bekommen die neutestamentlichen Makarismen, und ganz besonders jene des Matthäusevangeliums, zudem eine gewissermaßen prophetische Dimension,²³ die einerseits an das soziale Gewissen der reichen und mächtigen Gesellschaftsschicht appelliert und die andererseits den Armen, Ohnmächtigen und Hilflosen Hoffnung und Freude nicht nur trotz, sondern sogar wegen mancher gegenwärtiger Leiden zuspricht.

3. Reinhard Meys Aktualisierung

Mit seinem Lied *Selig sind die Verrückten* knüpft Reinhard Mey nicht nur formal durch Übernahme der Gattung des Makarismus an die biblische Tradition an, sondern wie bei Matthäus sind auch bei ihm die direkten Adressaten der Preisung nicht jene Menschen, die in der Gesellschaft üblicherweise hervorgehoben und als Paradigmen eines gelingenden Lebens hingestellt werden. Die Subjekte seiner Makarismen sind vielmehr jene Menschen unserer Gesellschaft, die an irgend einem Punkt ihres Lebens gescheitert sind. Vereinsamung, nicht verarbeitete Schicksalsschläge, nicht erreichte Leistungsstandards und Stehen bleiben unter den sonst üblichen Trends zeichnen die Handlungsträger von Meys Lied aus.

Unterstützt wird sein Anliegen zudem durch das implizite Spielen mit dem Wort „verrückt“. Assoziiert man damit zunächst die gängige Bedeutung von „geistig abnorm“ oder zumindest „unüberlegt“, so wird im Zuge des Refrains schnell klar, dass Mey vielmehr Menschen meint, in deren Leben etwas „verrückt“ ist bzw. die von der Gesellschaft „ver-rückt“ im Sinne von ausgestoßen oder an den Rand gedrängt werden. Mit denen des Matthäusevangeliums haben

²¹ Vgl. ebd. S. 97.

²² Zu den Details und einzelnen Entwicklungsstufen des Makarismus als literarischer Gattung siehe Saiz, *Macarismos*, S. 345-356.

²³ So auch Kiefer, *Weisheit*, S. 42f.

die Seligpreisungen von Reinhard Mey zudem gemein, dass auch sie – impizit und indirekt, aber doch deutlich – zum Aktivwerden für eine gerechtere, menschlichere und solidarischere Gesellschaft aufrufen.

Der entscheidende Unterschied zwischen den Makarismen des Matthäusevangeliums und denen von Reinhard Mey besteht darin, dass Meys Botschaft im Grunde genommen gar nicht an die von ihm gepriesenen, sondern nur an die anderen Menschen gerichtet ist. Der darin enthaltene Aufruf gilt vielmehr denen, die für eine Welt stehen, in der Menschen ganz selbstverständlich ausgegrenzt werden, in der Menschen unbemerkt vereinsamen und in schweren Lebenssituationen völlig auf sich selbst angewiesen sind, in der schließlich für solche, die auch nur ein bisschen von der sogenannten Norm abweichen, kein Platz mehr zu sein scheint.

Reinhard Mey entkleidet damit seine Makarismen völlig von irgend einem eschatologischen Mantel und holt sein Publikum so mitten in die konkrete Lebenswelt herein. Die Seligpreisungsformel selbst erhält eine implizite Akzentuierung in Richtung einer das eigene Tun in Frage stellenden Aufforderung etwa im Sinne von: „Selig (glücklich!) sollten sein ...!“²⁴. Diese Botschaft enthält einen klaren Auftrag, der letztlich nicht – wie bei Matthäus – eschatologisch, sondern vom Gebot und Gefühl reiner Menschlichkeit her motiviert ist. Damit spricht Meys Lied zutiefst christliche und biblische Verhaltensweisen und Werte an, und es gilt wohl auch für seine Makarismen, was Hans Urs von Balthasar über jene des Matthäusevangeliums sagt, dass nämlich die Seligkeiten „schließlich doch der überzeugendste und wirksamste Weg sind, auch eine irdisch menschenwürdige Gesellschaft aufzubauen,²⁴ und dass sie es als mitmenschliche Pflicht aufzeigen, „untermenschliches ‚Elend‘ zu beheben und ihm zumindest auf die Ebene einer menschenwürdigen ‚Armut‘ emporzuhelfen.“²⁵

4. Bündelung und Ausblick

Literaturwissenschaftlich gesehen bedient sich Reinhard Mey in seinem Lied „Selig sind die Verrückten“ der Methodik der Kontrafraktur.²⁶ Aber seine Botschaft ist von der seiner unmittelbaren Vorlage nicht völlig verschieden, sondern

²⁴ Balthasar, Seligkeiten, S. 535.

²⁵ Ebd. S. 536.

²⁶ Bedeutete Kontrafraktur ursprünglich die Umdichtung eines weltlichen Liedes in ein geistliches, oder umgekehrt, unter Beibehaltung der Melodie, so ist der Begriff in letzter Zeit stark ausgeweitet worden und bezeichnet heute jegliche Übernahme einer künstlerischen oder literarischen Form zur Vermittlung einer eigenen Botschaft. Siehe zum Begriff der Kontrafraktur auch Best, Handbuch, S. 270f.

sogar in sehr wesentlichen Punkten identisch. Sein Liedtext kann im weitesten Sinn wohl sogar als „religiös“ bezeichnet werden, da er zumindest zu zutiefst christlichen Verhaltensweisen aufruft. Dabei verzichtet er bewusst auf jegliche eschatologische oder gar apokalyptische Begründung, sondern baut auf eine Motivation, die ihm, den humanen und sozialen Standards des Gewissens einer mitteleuropäischen Gesellschaft an der Schwelle zum dritten Jahrtausend entsprechend, angemessen erscheint.

Damit aktualisiert Mey einen biblischen Text in unsere Zeit, und führt damit eine Tradition fort, die in der Bibel selbst angelegt ist, sind doch auch die festgestellten Entwicklungsstufen des Makarismus innerhalb der alt- und neutestamentlichen Tradition jeweils Aktualisierungen der Formel in der jeweiligen Zeit.

Ein entscheidendes Merkmal aber haben die Makarismen von ihren altorientalischen Ursprüngen bis zu Reinhard Meys Lied stets bewahrt: Ihr zentrales Anliegen ist, dass menschliches Leben geglücktes Leben ist.

Literatur

- Balthasar, H. U. von, Die „Seligkeiten“ und die Menschenrechte. In: IKaZ 10 (1981) S. 526-537.
- Bertram, G. / Hauck, F., Art. μακαριος. In: ThWNT IV. Stuttgart 1966, S. 365-373.
- Best, O. F. (Hg.), Handbuch literarischer Fachbegriffe. Definition und Beispiele. Frankfurt³1982.
- Betz, H.D., Die Makarismen der Bergpredigt (Mt. 5:3-12). Beobachtungen zur literarischen Form und theologischen Bedeutung. In: ders., Synoptische Studien. Gesammelte Aufsätze II. Tübingen 1992, S. 92-110.
- Cazelles, H., Art. 'Ašrê. In: ThWAT I. Stuttgart/Berlin/Köln/Mainz 1973, S. 481-485.
- Dupont, J., „Béatitudes“ Égyptiennes. In: Bib 47 (1966) S. 185-222.
- Fischer, I., Bestätigung geglückten Lebens. Seligpreisungen im Alten Testament. In: ThPQ 142 (1994) S. 57-62.
- dies., Selig, wer auf die Tora mit Lobliedern antwortet! Seligpreisungen in den Psalmen. In: ThPQ 142 (1994) S. 192-196.
- Giesen, H., Heilszusage angesichts der Bedrängnis. Zu den Makarismen in der Offenbarung des Johannes. In: ders., Glaube und Handeln (Bd. 2). Beiträge zur Exegese und Theologie des Neuen Testaments (Europäische Hochschulschriften XXIII/215). Frankfurt/Bern/New York 1983, S. 71-97.
- Janzen, W., 'Ašrê in the Old Testament. In: HThR 58 (1965) S. 213-226.
- Käser, W., Beobachtungen zum alttestamentlichen Makarismus. In: ZAW 82 (1970) S. 225-250.

- Kiefer, R., Weisheit und Segen als Grundmotive der Seligpreisungen bei Matthäus und Lukas. In: SNTU.A 2 (1977) S. 29-43.
- Puech, E., 4Q525 et la péricope des Béatitudes en Ben Sira et Matthieu. In : RB 98 (1991) S. 80-106.
- Saiz, J.R.B., Macarismos desarrollados: un tipo de poema sapiencial. In: N.F. Marcos u.a. (Hg.), Simposio biblico Español (Salamanca 1982). Madrid 1984, S. 345-356.
- Viviano, B.T., Beatitudes found among Dead Sea scrolls. In: BAR 18,6 (1992) S. 53-55, S. 66.
- Westermann, C., Der Gebrauch von 'ašrê im Alten Testament. In: ders., Forschung am Alten Testament. Gesammelte Studien II. Hg. von Rainer Albertz und Eberhard Ruprecht. München 1974, S. 191-195.

**FILMTECHNIKEN ALS VERSTEHENSHILFEN
FÜR BIBLISCHE ERZÄHLUNGEN
AM BEISPIEL VON EX 1-15**

Georg Fischer (Innsbruck)

Wie andere Weisen der Wahrnehmung verwendet auch die Analyse biblischer Texte Instrumente und Modelle. Sie helfen, Beobachtungen zu machen, sie zu beschreiben und zu deuten. Zu den „Instrumenten“ gehören z. B. Lexika, Konkordanzen, aber auch die Fähigkeiten des Auslegers; zu den „Modellen“ zählen Theorien über literarische Entstehung, mündliche Vorstufen usw. In neuerer Zeit ist der Vergleich mit Filmtechniken als Modell hinzugekommen und hat bereits zu einigen fruchtbaren Untersuchungen geführt.

Alter hat schon 1981 auf die Nähe zwischen Filmen und biblischen Erzählungen hingewiesen.¹ Später hat Zwick bei einer Untersuchung im NT diese Spur betreten und weitergeführt.² Unlängst hat auch Nitsche auf Entsprechungen zwischen Filmästhetik und alttestamentlichen Erzählungen aufmerksam gemacht und diese an einem Samuelttext hervorgehoben³.

Ich möchte hier diese Fährte weiter verfolgen und dreierlei aufzeigen: einmal, dass Filme und Filmtechnik grundsätzlich ein passendes Vergleichsmodell zur Erfassung von Erzählungen sind; zweitens, dass dies auch für biblische Erzählungen gilt, ausgeführt an Beispielen aus Exodus 1-15; zum dritten, welche Folgen diese Entsprechung für die Exegese hat.

1) Filme und Filmtechnik als Vergleichsmodell für Erzählungen

Die Übereinstimmungen zwischen den beiden Medien, dem modernen Mittel „Film“ und der seit Jahrtausenden gebräuchlichen literarischen Form „Erzählung“ bestehen auf mehreren Ebenen.

a) Grundsätzlich geht es in beiden Medien um Mitteilung, d. h. ein Inhalt oder eine Botschaft werden an Adressaten vermittelt. Dies geschieht in einer gegliederten Abfolge, meist in bewusster Zusammenstellung, unter Einsatz von ver-

¹ R. Alter, *The Art of Biblical Narrative*, NY 1981, S. 140.

² R. Zwick, *Montage im Markusevangelium* (SBB 18), Stuttgart 1989, und ders., *Filmwissenschaft und Exegese. Auf den Spuren des impliziten Betrachters der „Auferstehung“ des Bessenen von Gerasa* (Mk 5,1-20), in: *Exegese und Methodendiskussion* (Hg. S. Alkier und R. Brucker), Tübingen 1998, S. 177-210.

³ S. A. Nitsche, *David gegen Goliath*, Münster 1998, bes. S. 30f.

schiedenen Standpunkten und Sichtweisen zu bestimmten Zwecken. Freilich sind die Mittel unterschiedlich, das eine Mal Bilder, das andere Mal Worte.⁴

b) Vergleichbar sind weiters die Techniken der Beobachtung und der Erfassung. Im Film nimmt eine Kamera, von Standorten aus, mit wechselnder Schärfe und Einstellungen (zwischen Detail und Totale bzw. Panorama-Einstellung) das Geschehen auf. Ähnlich ereignet sich Erzählen immer von Standpunkten aus, variiert die Genauigkeit der Schilderung und ändert je nach Interesse den Umfang dessen, was beim Berichten in den Blick kommt.

c) Schließlich betreffen die Übereinstimmungen auch die Weise der Darbietung. Für einen Film werden aus einer großen Fülle an Einstellungen einige ausgewählt und in einer bestimmten Weise angeordnet. Dies geschieht mit Hilfe von „Schnitten“ und Zusammenfügen. Damit vergleichbar sind in einer Erzählung die einzelnen Sätze.⁵ Wie jedes einzelne Wort entspringen auch sie einer Wahl⁶ und werden aneinandergereiht.

*

Dieser Vergleich mit Filmen lässt erkennen, dass Erzähltexte analog zu Filmen „Bewegung“ enthalten und eine rein statische Betrachtungsweise ihnen offenbar nicht genügen dürfte. Wie ein Baum, der zu seiner vollen Gestalt wächst, sind Texte dynamische Gebilde, innerlich lebendig und zielgerichtet. Im Prozess des Lesens wird dieser Ablauf nachvollzogen und kann erneut seine Kraft entfalten. Durch den Vergleich mit Filmen tritt dieser „bewegte“ Charakter von Erzählungen⁷ stärker zutage.

2) Ex 1-15 unter filmästhetischer Rücksicht

Was sich oben ganz allgemein für Erzählungen feststellen ließ, kann auch an biblischen Erzählungen aufgewiesen werden.⁸ Somit ist es angebracht, den Ver-

⁴ W. Iser, *Der Akt des Lesens*, Heidelberg ³1990, S. 219-225, zeigt den „Bildcharakter der Vorstellung“ beim Lesen auf. Während der kontinuierlichen Aufnahme von Wörtern ereignen sich passive Synthesen, deren zentraler Modus Bilder sind. Von daher sind die beiden Mittel Wort und Bild nicht als einander völlig entgegengesetzt zu betrachten.

⁵ Nitsche, David, S.31, gibt an, dass jeder hebräische Satz einer Einstellung im Film entspricht.

⁶ Siehe z. B. W. Egger, *Methodenlehre zum Neuen Testament*, Herder 1987, der C. Bremond aufgreifend Erzählungen als Abfolge von Knotenpunkten versteht, an denen sich jeweils Alternativen eröffnen und die somit vor eine Wahl stellen (S. 123).

⁷ Siehe dazu auch Iser, *Akt*, S. 177-193, der den „wandernden Blickpunkt“ beim Lesen aufzeigt.

⁸ Zu den Pionieren der Auffassung, dass die Bibel auch als Literatur zu verstehen ist und deswegen auch mit den letzterer angemessenen Methoden untersucht werden kann und soll, gehört der vor einem guten halben Jahr (Juli 1998) verstorbene Luis Alonso Schökel – dieser Beitrag möchte sein Andenken ehren.

gleich mit Filmen und Filmtechnik dort ebenso zu verwenden. Ich möchte Beispiele aus Ex 1-15 nehmen.

a) Entsprechungen zu Aufnahmetechniken

Beim Film gibt die „Einstellung“ den Umfang dessen an, was im Blick ist. Auch beim Erzählen zeigt sich Ähnliches. In Ex 2, 3 richtet sich zum ersten Mal seit Beginn der Erzählung in Ex 1,1 der Blick auf ein Detail, nämlich das „Schilfkästchen“, das in Großaufnahme gebracht wird und damit hohe Aufmerksamkeit erhält.⁹

In Ex 2,6 wird das Sehen der Tochter des Pharaos beschrieben: „Und siehe, ein Knabe weinend“. Das hebräische ‚siehe‘ lenkt die Wahrnehmung auch der Adressaten auf das Folgende;¹⁰ im Film entspricht dem, dass das Bild bei einer Einstellung stehen bleibt oder sogar durch „Zoom-Technik“ noch nähergeholt wird – so wie etwa hier die Präzisierung vom allgemeinen ‚Kind‘ zuvor zu „ein Knabe, weinend.“

Ein wichtiges filmisches Mittel sind verschiedene Standorte. In Ex 14,9 (teils bereits ab v5) schildert der Erzähler aus der Perspektive des verfolgenden Ägypten¹¹ das Nachjagen hinter den Israeliten. In 14,10 wechselt er nach dem ersten Satz „und der Pharao kam näher“ seinen Standort und schildert aus der Sicht der verfolgten Israeliten: „Und die Israeliten erhoben ihre Augen, und siehe: Ägypten war aufgebrochen hinter ihnen her“. Dieser abrupte Wechsel des Standortes erhöht die Dramatik und lässt das plötzliche Aufsteigen von Angst verstehen.

Die Exoduserzählung zeigt wie Filme Techniken der Fokussierung und der Veränderung von Einstellungen und Standorten und erreicht damit ganz ähnliche Effekte bei den Adressaten. Darüber hinaus wird das Wahrnehmen innerhalb der Erzählung mehrfach angesprochen¹², sodass diese Verbindung mit dem Sehen auch explizit im Text formuliert wird.

⁹ Nach Alter, Art, S. 79, ist in biblischen Erzählungen praktisch nicht mit „freien Motiven“ zu rechnen. Deswegen tragen solche Details, die manche als nebensächlich oder unwichtig oder (rein) ausschmückend abtun möchten, oft große Bedeutung. Hier z. B. entsteht durch „Kästchen“ ein Bezug zur „Arche“ der Sintfluterzählung.

¹⁰ Siehe dazu, mit Literatur, J.-L. Ska, *Our Fathers Have Told Us* (Subsidia Biblica 13), Rom 1990, S. 68.

¹¹ Der hebräische Text von Ex 14 spricht nie von „Ägyptern“, sondern nur von „Ägypten“. Damit ist eine Macht bezeichnet, die sich wie beschrieben verhält.

¹² Z. B. „sehen“ in 2,2.6.11.25; 3,2-4 und öfter; meist setzt daraufhin etwas Neues, Wichtiges ein. Es wäre lohnend, diese Rolle der Wahrnehmung systematisch zu untersuchen.

b) Entsprechungen zur Montage

Ex 2,25 endet: „Und es wusste Gott“. Unvermittelt setzt 3,1 fort mit „Und Mose war hütend das Kleinvieh“. Ort, Person und Handlung wechseln schlagartig, wie bei einem „Schnitt“ im Film, wo zwei Szenen unverbunden nacheinander folgen.

Ex 4,4 hört auf mit „und sie wurde zu einem Stab in seiner Hand“. Darauf vergeht in v5, ohne Redeeinleitung, die göttliche Deutung „damit sie glauben“. Dieser Schnitt von Tun und Reden ergibt einen ‚harten‘ Übergang; vielleicht will der Erzähler damit andeuten, dass Gottes Sprechen völlig überraschend, ansatzlos erfolgt oder dass es so überzeugend und sicher ist wie Handeln.¹³

Schnitte zeigen sich überdies bei sogenannten ‚Lücken‘ der Erzählung. In Ex 3,5 verlangt Gott von Mose, die Sandalen auszuziehen; dessen Ausführung wird nie berichtet.¹⁴ In anderer Richtung, zurückblickend, erscheint eine Lücke bei 14,15: „Was schreist du zu mir?“ hat keine Entsprechung zuvor im Text. Dadurch entsteht für die Leser ein starker Kontrast zum ermutigenden Reden Moses zuvor in v13-14. Ergänzend erfahren sie nun, dass auch Mose in dieser Situation geschrien hat, und können sich so ein Bild machen von der inneren Spannung in Mose, nach außen fest und motivierend aufzutreten bei gleichzeitiger eigener Angst in der Not. Die Technik des „Schneidens“ erzielt so ganz spezielle Wirkungen.

Der Vergleich mit der Montage im Film vermag auch eine schwierige Passage in Exodus 11 zu erhellen. Im neunten Zeichen der Finsternis, die über Ägypten hereinbricht (ab 10,21) kommt es in 10,28f. zum Abbruch der Verhandlungen durch den Pharao. Erst 11,4-8 aber schildern die letzten Worte Moses zu ihm und seinen Weggang. Dazwischen finden sich in 11,1-3 eine Rede Gottes an Mose (v1f) und eine Erzählerbemerkung (v3). Vom Film her betrachtet handelt es sich um das Einfügen einer eigenen kleinen Szene und einer „Off-Stimme“.¹⁵

Wie beim Film geht es auch beim Erzählen um das Zusammenfügen von vielen Einstellungen und Szenen zu einem Ganzen. Diese Schnittstellen werden in beiden Medien gestaltet und tragen wesentlich zur Vermittlung der Botschaft bei.

¹³ G. Fischer, *Jahwe unser Gott*, Freiburg 1989, S. 175 mit S. 184.

¹⁴ Vermutlich wird sie als selbstverständlich vorausgesetzt.

¹⁵ Nitsche, David, S. 31: „Text eines Sprechers, der keine persona dramatis ist.“ – Vgl. zum Zusammenhang dieser Stelle G. Fischer, *Exodus 1-15 – eine Erzählung*, *Studies in the Book of Exodus* (Hg. M. Vervenne, Betl 126), Leuven 1996, S. 149-178, bes. S. 156f.

c) *Spezialeffekte*

Kaum ein moderner Film verzichtet auf außergewöhnliche Elemente, die bei den Zuschauern Staunen, Angst, Rätseln u.a. auslösen. Ähnlich setzen Erzählungen, auch biblische, Mittel ein, die besonders auf die Wirkung bei den Lesenden oder Zuhörern abzielen. Unter dieser Rücksicht ist Ex 1-15 sehr reichhaltig.

Eine erste Ansammlung solcher Elemente begegnet in der Berufung des Mose. Ex 3,2 bringt im Anfang der Inszenierung das seltsame Phänomen eines brennenden, aber nicht verbrennenden Busches.¹⁶ Als Antwort auf den dritten Einwand des Mose gibt Gott ihm einige Befehle in 4,2-4. 6f, die erstaunliche Verwandlungen bringen: Stab und Schlange, gesunde und aussätzigte Hand. Dazu passt auch das angekündigte letzte Zeichen Wasser – Blut (4, 9).

Die zweite Serie wunderbarer Geschehnisse findet sich, nach dem 4,2-4 wiederholenden „Auftakt“ 7,8-13 mit Stab und Schlange, in den neun Zeichen ab 7,14. Die Frösche, die in Bett und Backöfen gelangen (7,28), die Geschwüre, die aus zum Himmel gestreuten Ofenruß entstehen (9,8f), die das ganze Land bedeckenden Heuschrecken (10,14f) oder die greifbare Finsternis (10,21) sind nur einige Beispiele für das erzählerische Inventar, mit dem Exodus beeindruckt.

Noch ein drittes Mal, und zwar zum Abschluss der Auszugserzählung, werden Spezialeffekte gehäuft eingesetzt. Schon beim Aufbruch begleitet Gott sie in Gestalt einer Säule, die je nach Tageszeit ihre Erscheinung verändert: als Wolke zur Führung am Tag, als Feuer zum Leuchten in der Nacht (13,21). Mitten beim Ausziehen übernimmt die Wolke eine neue Funktion, indem sie hinter das Volk tritt und dieses so vor dem Zusammentreffen mit dem verfolgenden Ägypten schützt (14,19f). Den Höhepunkt stellen die sich aus dem Meer bildenden Wassermauern dar (v22 mit v29), die Israel den Durchzug erlauben und dann über Ägypten zurückfluten (v26).

Wie in Filmen begegnen auch in dieser biblischen Erzählung außergewöhnliche Phänomene und erwecken damit die besondere Aufmerksamkeit der Adressaten. Doch dürfte in Exodus noch ein weiteres Moment dazukommen: Diese Spezialeffekte bei den genannten Zeichen erfassen eine Wirklichkeit an den Grenzen des Alltäglichen und jenseits seiner und geben so symbolhaft Kunde von Gottes menschliches Denken und Empfinden übersteigender Macht.

*

Die obigen Bemerkungen haben nur einige wenige Aspekte, noch dazu unvollständig, berühren können. Es bestehen weit mehr Verbindungen zwischen Fil-

¹⁶ Die einzige ähnliche Stelle dazu in der hebräischen Bibel (doch ohne Busch) ist Jes 43,2.

men und biblischen Erzählungen als hier angesprochen,¹⁷ doch möge dieses eine Beispiel genügen als Beleg für die vielfachen Parallelen zwischen diesen beiden Medien.

3) Folgen für die Exegese

Unser Ausgangspunkt war die Verwendung von Instrumenten und Modellen zur Beschreibung und Deutung von Beobachtungen. Wegen grundsätzlicher Übereinstimmungen (1) und aufgrund eines an Beispielen aus Exodus 1-15 durchgeführten Vergleichs (2) lässt sich schließen, dass das „Modell“ Film und Filmtechnik geeignet ist zur Analyse von Erzählungen¹⁸. Das bedeutet nicht, dass es alles erklären könnte, wohl aber, dass es manche Züge von Erzählungen zu erhellen vermag und auch ihrem dynamischen Aspekt besser gerecht wird.

Am Fall von Ex 1-15 haben wir gesehen, dass aus der Sicht der Filmästhetik einige Details, besonders bei der Wahrnehmung, besser zu erfassen sind. Auch lassen sich manche „Lücken“, harte Übergänge oder schwierig erscheinende Verbindungen leichter verstehen. Schließlich können so die wunderbaren „Zeichen“ in ihrer Funktion adäquat erkannt werden.¹⁹

Vor allem die oben unter 2b besprochenen Passagen stellen Fragen an das klassische Verständnis von Pentateuchtexten. Der „Schnitt“ Ex 2,25 / 3,1 wie auch die „Einfügung“ von 11,1-3 sind vielfach Anlass zu literarkritischen Operationen und zur Annahme anderer Quellen oder Schichten. Der Vergleich mit Filmtechniken lässt demgegenüber andere Möglichkeiten der Erklärung zu. Es kann sich dabei, ganz ähnlich der Montage im Film, um bewusst eingesetzte Mittel sprachlicher Gestaltung durch den Autor handeln.

¹⁷ Was im Film Drehbuch, Regie, Redaktion, Produktion u.a. sind, ließe den begonnenen Vergleich in fruchtbarer Weise weiterführen.

¹⁸ Natürlich bedeutet das nicht, dass beide Medien gleich wären. Zwischen ihnen bestehen auch erhebliche Unterschiede, die selbstverständlich mit zu berücksichtigen sind.

¹⁹ Die Früchte des Vergleichs werden noch reicher, wenn mit konkreten Filmen verglichen wird. Der im vergangenen Dezember herausgekommene Zeichentrickfilm „Der Prinz von Ägypten“ behandelt dasselbe Thema wie Ex 1-15, legt aber größeres Gewicht auf das Aufwachsen Moses am ägyptischen Hof, die Beziehung zum „Bruder“ Ramses und auch auf Unterhaltungselemente wie etwa das abendliche Fest bei Jitro. Demgegenüber zeigt die biblische Erzählung eine starke Zurückhaltung gegenüber solchen Ausmalungen, Alltagserzählungen und Scherzen und konzentriert sich viel mehr auf Botschaft und geistlichen Weg, als Formung und Lebensmitteilung.

IV.

AM BEGINN DES NEUEN MILLENNIUMS

**FORTSCHRITT UND BEHARRUNG –
SIGNATUR DER ZEITENWENDE?
VOM EWIGEN WIDERSTREIT DES FLÜSSIGEN MIT DEM FESTEN**

Bernhard Braun (Innsbruck)

*Unmöglich ist es, zwei Mal in
den selben Fluss zu steigen.*

Heraklit

Ein hochbetagter Mann war noch übrig aus der alten Schule, und er lebte mit seinem Lehrling in einem Zelt nahe der Höhle und unterwies ihn in der heiligen Kunst, Gärten in den Bauch der Erde zu meißeln.

Er lehrte ihn, Arabesken in den Fels zu ritzen, Bäume aus weißem Marmor zu schaffen, von denen goldene Früchte herabgingen, Edelsteine auf dem Kiesbeet mit wissen-der Hand auszusäen und so eine starre Blüte entstehen zu lassen.¹

So schildert uns die italienische Schriftstellerin Paola Capriolo in ihrer Erzählung *Die Frau aus Stein* eine Schöpfungsgeschichte des Menschen. Sie verbindet Nachahmung, Mimesis, und die Faszination des Dauernden, der absoluten Gültigkeit, miteinander.

Der alte Meister ermahnt seinen Lehrling Mur, dass diese „heiligste aller Künste“², die Bildhauerei, für die Toten gedacht sei. Abgeschieden von der Welt, dem Blick der Lebenden entzogen, arbeiten sie im Dunkel ihrer Höhle.

Da muss Mur eines Tages in die Stadt, um Blattgold zu besorgen: „Das Brausen der Farben und Klänge fiel in Wellen über ihn her wie ein stürmisches Meer.“ Wie jener Auserwählte, der die Höhle in Platons Gleichnis verlassen durfte (oder musste), war Mur schockiert und „vom Licht betäubt sehnte er sich nach der Finsternis des unterirdischen Gartens“ und nach der „bewegungslosen Heimat, der er sich geweiht hatte.“³

Wie anders war doch dieses Leben am Tageslicht! Nichts – so schien es – nichts konnte in jener idealen Ordnung verharren, die er für das Wesen der Welt hielt, ein Wesen, das sich erst den Toten offenbarte:

¹ Paola Capriolo: *Die Frau aus Stein*. Erzählungen. München 1991, S. 53.

² Ebd.

³ Ebd., S. 56f.

Die Dinge bewegten sich, veränderten sich, entzogen sich der Vollkommenheit des Augenblicks, in die der Zufall sie gebannt hatte, sie schüttelten jene rätselhafte Harmonie ab, die ihnen für eine kurze Weile Reinheit verliehen hatte.⁴

Die Welt war zweifellos übel, eine „nicht vorbildgetreue Kopie“, die die idealen Proportionen verzerrte.

Auf dem Rückweg zu seiner Höhle freilich geschah etwas Wundersames: Mur gewährte, wie sich im schwachen Licht der Dämmerung an einem Haus ein weißer Frauenarm über ein Fensterbrett bewegte und die Läden schloss. Erstmals wurde der dem Toten geweihte Bildhauer konfrontiert mit einer harmonischen *Bewegung*, einem dynamischen Spiel des Lebens, das die ewigen Gesetze der Proportion nicht verletzte, sondern sie sogar zu steigern schien.

Zum Entsetzen des alten Meisters zerschlug er das steinerne Werk der Vortage, zu plötzlich und unvorbereitet war er in diese neue Welt geschleudert worden. „Mur hätte gern die geheimen Gesetze jener Bewegung erforscht, die die Dinge nicht aus ihrer Mitte riss, sondern sie im Gegenteil dorthin zurückführte, als verkörpere sich in der höchsten Unruhe die höchste Ruhe.“⁵

Freilich, die Faszination des Dynamischen kann Mur nur unter dem Aspekt der getakteten, rhythmischen Metamorphose, der Verwandlung von einer Harmonie in eine andere sehen.

Aber in ihm schreitet die Aufklärung fort, diese subversive Gefahr für die Wahrheit des Absoluten, dieser Verrat an der Identität verschworener Gemeinschaften und Schulen. Als der alte Meister ihn wegen seiner Lustlosigkeit, weiterhin dem Toten zu dienen, zur Rede stellt, über gebrochenen Schwur und Verrat an der Schule lamentiert, kontert der Junge:

Ihr wißt nichts, wollt nichts wissen. Heilig nennt Ihr diese erloschene Kunst ohne Licht, die in allen ihren Zügen die Todesstarre zeigt. Doch auch dort oben gibt es Heiliges, in jener Welt, die Ihr verleugnet.⁶

Capriolo hat eine wunderbare Geschichte um ein Motiv gerankt, das für mehr taugt als bloß für ein Sujet einer literarischen Erzählung.

⁴ Ebd., S. 57.

⁵ Ebd., S. 60.

⁶ Ebd.

Zur Signatur der Zeitenwende

Namentlich an Zeitenwenden reizt die Versuchung, die Läufe der Zeit auf den Begriff zu bringen, sie um der Bilanzierung willen in den Stein der Ewigkeit zu meißeln. Dieses Auf-den-Begriff-Bringen der Zeit – ein legitimes Geschäft der Intellektuellen – geschah bislang gewöhnlich in einem klar definierten philosophischen Rahmen. Wie immer er beschaffen war, strukturierte er ähnlich den Kantschen Anschauungsformen die sinnliche Mannigfaltigkeit der Zeitläufe und veränderte sich selbst bei der Synthesis derselben. Aus dieser Polarität erst resultiert die prognostische Kraft und der Anspruch auf mögliche kritische Korrekturen.

Es war im Schicksalsjahr 1989, als einer überraschten Öffentlichkeit klar wurde, wie hartnäckig sich in die Köpfe der Intellektuellen eine Kritikfigur eingenistet hatte, die sich nach wie vor marxistisch buchstabierte. In den hochentwickelten, postindustriellen Ländern wurde gerade zaghaft ein brüchiger Konsens geprobt, mit der so oft beschworenen Mündigkeit des Bürgers durch den Rückzug der Politik Ernst zu machen und seine Freiheit durch Reduktion etatistischer und korporatistischer Regulierungen und durch strukturelle Begrädnigungen zu vergrößern. Demgegenüber beharrte die erwähnte Kritikfigur auf der unverzüglichen Epiphanie der auf den alten Tafeln in Stein gemeißelten Sentimentalitäten einer herrschaftsfreien, solidarischen, sozialen und radikal demokratischen Gesellschaft. Es war dies eine Utopie im besten Sinn des Wortes: Maßgabe einer Fülle von Positivität ohne die von Intellektuellen immer schon verabscheute Pflicht, sich der lausigen Arbeit der Realisierung solcher Norm zuzuwenden.

Die Nachhaltigkeit der Melancholie, in die die Intellektuellen verfielen, deren Stammväter Protagoras, Gorgias, Kratylos den Humanismus, Skeptizismus und die Figur des Abschieds von festen Weltbildern vorgespurt haben, ist freilich durch diesen Verlust allein nicht zu erklären. Man erlebte vielmehr quer durch die geistes- und naturwissenschaftlichen Genres den Zusammenbruch fester Strukturen. Paul Feyerabends *anything goes* gibt dem Zeitgeist ein prägnantes Jahrtausendwendewort. Es wildert auch in Feldern wie der Wissenschaftstheorie und in den Naturwissenschaften, die man bislang dagegen für immun hielt. Das aber macht den resümierenden Begriff der Zeitenwende so flüchtig. Darüber hinaus kontaminiert diese als Befreiung gedachte Verabschiedung fester Strukturen in Gestalt einer schmerzlichen Entgrenzungserfahrung das Bewusstsein der Gesellschaft. Ein Teil davon erhebt seitdem den Diskurs um das Liquide zu seinem primären Selbstverständnis. Der andere Teil hingegen empfindet sich ausgesetzt und im wahrsten Sinn des Wortes haltlos, bildlos, in einen Fluss geworfen, wo man zwar das Fließen gewahrt, aber nicht mehr das strukturieren-

de, identitätsstiftende Ufer. Menschen mit dieser Erfahrung heißen im saloppen Jargon der Surfer im Zeitgeist Modernisierungsverweigerer oder -verlierer.

Sollte diese Bestandsaufnahme stimmen, dann wäre der Diskurs des Liquiden, besser gesagt: das Liquide selbst die Signatur der Jahrtausendwende. Allerdings relativiert die behauptete *Konstanz* dieser Dialektik sofort wieder diese These, genauer gesagt: es relativiert die These, dass im Diskurs um das Liquide das Liquide überhaupt gemeint ist!

Was ich im Begriffe bin zu tun, ist, den Abschied von eindeutigen Methodenstandards und der ausgezeichneten Rolle der Vernunft (was die Redimensionierung der Philosophie in den Reigen anderer Weltdeutungssysteme wie Literatur, Kunst, Religion, Mythos auch offiziell ermöglicht) diesen Abschied also durch ein Symbol zu beschreiben, das ich für eine kulturgeschichtliche Konstante halte: den Widerstreit zwischen dem Liquiden und Kristallinen. Lassen Sie mich versuchen, wie weit diese Symbolik trägt.

Die Dialektik des Liquiden und Kristallinen

Schon im Wort klingt eine unheimliche Ambivalenz an: Liquidität bedeutet den verfügbaren Reichtum, Liquidierung dessen Sistierung. Die Liquidierung lesen wir zeitgeistig als Beseitigung der den Fluss hemmenden Verkrustungen und Verstopfungen. Nichts darf die Welle des Kapitals, die allmorgendlich von Sonnenaufgang nach Westen über den Globus schwappt, behindern, nichts die Daten- und Informationsflüsse bremsen, die Handelsströme einschränken, die deregulierten Marktmechanismen außer Kraft setzen. Die Gesellschaft funktioniert durch Zirkulation und Beschleunigung.

Es erscheint Wert, darüber zu mutmaßen, ob dieses Liquide nicht vom verdrängten Illiquide, vom Kristallinen, auf den Weg geschickt wird. Wird nicht im Versuch, die ungehinderte Zirkulation zur Mechanik einer freien Welt gerinnen zu lassen, das Liquide geradewegs liquidiert? Schon Sigmund Freud vergleicht den Prozess der Ichwerdung mit der Austrocknung des Flüssigen (für ihn der Libido). Kultursetzung und Erwachsenwerden ist ein Aneignungs- und Eroberungsvorgang, der unser Terrain im liquiden Umfeld abstecken soll. Auch die Schiffbruchmetapher spielt an auf die Sicherung im Hafen, wo man beinahe trocken fällt.

Den Theoretikerinnen des Geschlechterverhältnisses kommt diese Metapher weit entgegen:

Sobald Wasser und Erde, Flüssiges und Festes nicht mehr durch Dämme, Deiche und Bollwerke geschieden sind, kehrt das Trauma des Bodenverlustes und des Scheiterns

in Schicksalsstürmen wieder, das lange genug schon auf das Weibliche projiziert wird, da Frauen immer ein der Erde analoger Besitz sein sollten, aber nie ganz trocken zu legen waren. Grund, respektive Abgrund: ... Sie haben ein Loch und laufen nach unten aus. Blut bei der Menstruation, Fruchtwasser bei der Geburt. Ununterbrochen sich verflüssigend und darum ohne moralische Festigkeit kommen Frauen als Kulturträgerinnen nicht in Frage.⁷

Fazit: Ist die Signatur der Jahrtausendwende geradewegs umgekehrt zu lesen, als Liquidierung, als Kristallbildung? Und ist diese Metaphysik des Flüssigen und Festen neu? Mit scheint, wir kommen nicht weiter, ohne den Blick zumindest grobschlächtig in die Vergangenheit zu werfen. Spiegeln wir dazu die Jahrtausendwende probenhalber vor unsere Zeitenwende zurück.

Schlaglichter der Geschichte

Wir treffen dabei auf den neben Byzanz (mit einer gewichtigen Unterbrechung unter Amenophis IV., Echnaton) längsten und rigorosesten Kanon der Kunst und Kultur – in Ägypten. Nach frühen Tonplastiken und Beinschnitzereien, setzte Ägypten auf das Material Stein. Ewigkeit und Unvergänglichkeit waren der Antrieb der ägyptischen Kunst. Der würfelförmige Sockel hob die Skulptur aus ihrer Verhaftung im Alltäglichen heraus. Intendiert war das Wesen des Gegenstands, nicht seine zufälligen Eigenschaften. Realisiert werden Denk- und keine Schaubilder. Ein strenger Formenkanon, der strikte Ausschluss jeder perspektivischen Beziehung zwischen Betrachter und Skulptur machte diese Kunst gleichsam zu einer aus sich selbst geschaffenen Verdoppelung der Welt, nicht wie sie ist, sondern wie sie idealiter sein sollte. Bis in die Renaissance hinein wurde das Prinzip der Imitation so ausgelegt. 2000 Jahre vor unserer Zeitrechnung kreiste alles darum, das Liquide, Vergängliche, die Zeit, das Leben zu tilgen.

Freilich: Es gab auch in Ägypten vereinzelt und bekämpft das subversive unkontrollierte persönliche Spiel von sinnlichen Farbreizen und bewegten, ja manieristischen Formen.

Woher stammt der Reiz zu dieser metaphysischen Überhöhung des Realen? Ich habe die Kunst beispielhaft herausgegriffen, weil an ihr *ein* wichtiges Motiv besonderes Profil erhält. Es ist die apotropäische Magie, der Versuch zu bannen, das stets Entgleitende zu halten. Aus einer sehr ursprünglichen Erfahrung war es das Bestreben des Menschen, seine Identität im Zyklus der Natur zu finden, sich

⁷ Gerburg Treusch-Dieter: Wasser zum Leben. Eine kleine Kulturgeschichte des Flüssigen. In: Das Wasser. Nachlese. Interventionen Stams 1998, S. 11.

angesichts des stetigen Fließens in der Wiederkehr des Immergleichen zu stabilisieren. Geburt und Tod, Same-Blüte-Frucht-Sterben, das zugleich Same für das Neue ist. Woran man sich halten konnte, war die Gesetzmäßigkeit der stetigen Wiederkehr, waren die im Ritual beschworenen Punkte des Vergehens und Wiederkommens von Fruchtbarkeit und Leben. Die Gesetzmäßigkeit dieses zyklischen Geschehens selbst war nicht zu beherrschen. Wohl aber konnte man die Figur des Kreises, den Takt und Rhythmus der Bewegung fassen und sie zum Grundprinzip der mimetischen Nachbildung des kosmischen Geschehens verwenden.

Sehr schön lässt sich das Auf-den-Begriff- oder In-die-Philosophie-Bringen des Liquiden, dem die frühen ionischen Naturphilosophen noch nachdachten (mit Ausdrücken wie Wasser, Luft, Apeiron), bei Parmenides und Heraklit vorführen. Sie liquidierten dieses Liquide in der Kugel und im Takt des steten Aufloderns und Erlöschens.

Freilich, es scherte sich auch im Griechischen der sophistische Zeitgeist wenig um den Eifer der konservativen Philosophen und huldigte dem subversiven Spiel duftiger Farbexpressionen und der Freude über die täuschende Illusion.

Das große, in die Neuzeit weisende Modell der Ambivalenz des Liquiden und Kristallinen wurde im Neuplatonismus gebaut. Das Liquide, das Platon bereits in seinen Erosdialogen domestizierte, fungiert als triadisch-gestufter Emanationsprozess zur Her- und Darstellung eines göttlichen Selbstbewusstseins und damit als Liquidierungsinstanz des letzten Restes erotischer Bewegung. Dort wo neuplatonische Systeme aus der Symbiose von griechischer und christlicher Geistigkeit entstanden, wurde mehr noch an Liquidierung vorbereitet: Die vaginale Kreisstruktur – sie bezwang die für den Griechen inakzeptable Linearität des Prozesses – gründet eigentlich die sich darstellende Gottheit als weiblich. Dies konterkariert schon bei Platon die Abschiebung vorliegender Funktion in die kristalline Sterilität einer Selbstbefruchtung des reinen (männlichen) Geistes.

Leben im Abschied

Diese wenigen Ausschilderungen sollen zeigen, dass es reiche Argumente für die These gäbe, dass nämlich zum Gründungsakt des Abendlands eine Metaphysik des Statischen gehört, die jede Verflüssigung auffängt.

Was aber jetzt? Was lehrt der postmoderne Abschied? Wann leben wir überhaupt im Abschied? Wenn wir uns von den starren Strukturen der metaphysischen Sockel verabschieden zugunsten des Lebens und der Kontingenz? Oder leben wir im Abschied, wenn wir das Leben liquidieren und uns Orientierungen durch steinerne Würfel geben?

Karl Heinz Bohrer hat über den Menschen als ein Wesen, das zum Abschied vom Tier seinen Abschied immer bei sich hat, einen großen Essay geschrieben⁸ und inzwischen mit *Die Grenzen des Ästhetischen*⁹ nachgedoppelt. Für mich sind seine Obsessionen rachsüchtig. Sie rächen sich daran, dass uns das ganze Abendland entlang der Abschied vom Liquiden anempfohlen wurde: Die Kulturpessimisten von Platon bis in unsere Tage mit Allan Bloom,¹⁰ George Steiner,¹¹ Michel Henry,¹² Marc Fumaroli¹³ – sie alle verlangen Katharsis und Vergessen. Damit meinen sie MacDonald's, Make-up, Sex und zeitgeistige Eventkultur. So kommt es, dass ebenso seit – darf ich in Übertragungen sprechen – Jahrhunderten roter Lippenstift, Jeans und Kaugummi globale Kampfmittel im philosophischen, theologischen und politischen Kulturkrieg sind. Samuel Huntington wäre spannender geblieben, hätte er mit Blick auf die Situation in den islamischen Ländern dieses unter dem „Clash“ der Zivilisationen subsumiert.

Karl Heinz Bohrer schlägt zurück und verordnet uns den Nihilismus. Aufgehängt an der literarischen Moderne nach 1800 zerstört er unbarmherzig jede Illusion von Versöhnungskonstruktionen. Sie durchzögen in Wahrheit auch die Moderne, ganz entgegen ihrer positiven Beleumdung aus gewöhnlich gut unterrichteten Quellen als unversöhnbar (Wellmer) und offen (Habermas). Gegenüber den mythischen, heilsgeschichtlichen, psychologischen und den machtvollen Sicherungsideologien der Logik, erlaubt das ästhetische Bewusstsein keine Aufhebung der Differenz in einen höheren Sinn. Bohrer's Werk – im Umkreis der französischen Metropole entstanden, dem innovativsten Ort der Philosophie in den letzten Jahrzehnten – beklagt die deutsche Unfähigkeit, dem Nihilismus ins Auge zu blicken.

Bohrer bringt in seiner Analyse des Zeitbewusstseins bei Charles Baudelaire auf den Punkt, was es heißt, sich dem Liquiden zu stellen: „Jetzt, ich bin das Ehemals.“¹⁴ Diese Definition der Sekunde bei Baudelaire hat ihr Schreckhaftes nicht im quantisierten Verlust der Lebenszeit – das wäre noch das metaphysisch und theologisch gebundene *Memento mori*, „der Grundgedanke ist vielmehr, dass alles Erlebte im Augenblick des Erlebens schon hinfällig ist.“¹⁵ Jede Meta-

⁸ Der Abschied. Theorie der Trauer. Frankfurt 1996.

⁹ München 1998.

¹⁰ Der Niedergang des amerikanischen Geistes. Hamburg 1988.

¹¹ Von realer Gegenwart. München 1990.

¹² Die Barbarei. Eine phänomenologische Kulturkritik. Freiburg 1994.

¹³ L'Etat culturel. Essai sur une religion moderne. Paris 1992.

¹⁴ AaO., S. 139.

¹⁵ Ebd.

physik des Sinns durch eine vorlaufende Antizipation von Zukunft wird durch die Absichtslosigkeit von Spiel und geschichtslosem Augenblick sabotiert.

Ludger Heidbrink hat in einer Rezension die Frage gestellt, was denn *nach* dem Abschied käme. Es ist dies nichts anderes als ein Bekenntnis zu einer Konstante, zur Konstante des Spiels der Liquidierung des Liquiden und des Nichtliquiden als ein Spiel des Metaphysischen, denn – so sein Argument für dieses Mal – im Nihilismus lässt sich nicht leben.

Es ist die ärgerliche *Conditio* der Intellektuellen, um die Illusion des metaphysischen Sockels zu wissen, der vom Druck der Kontingenz entlastet, aber andererseits von der Ausweglosigkeit vis-à-vis des Nichts Kenntnis erhalten zu haben.

Vielleicht macht das den Stand einer theologisch formulierten Religion so schwierig im Dilemma zwischen verlorengegangener Wahrheitskompetenz und gesellschaftlich unaufgeregt akzeptierter öffentlicher Trostinstanz.

Vielleicht macht das auch den säkularen Intellektuellen so empfindlich, wenn es um das Vergessens- und Erinnerungsproblem geht. Vergessen und Erinnern soll sich nach den hygienischen Standards der Jahrtausendwende sowohl von Staatsästhetik freihalten (sie ist zu kristallin) als auch – 50 Jahre danach – vom Authentizitäts- und Betroffenheitspathos des individuellen Erlebens absehen (es ist zu liquide).

Das kristallisierte Simulacrum der verdoppelten Welt

Selbst an seinem Höhepunkt scheint also der Abschieds- und Liquiditätsdiskurs sich am kristallinen Bodensatz zu verfangen. Oder um es anders zu sagen: Der Hader um Fortschritt und Beharrung hat seine Konstanz vielleicht in einer Invariante des Menschen. Jenseits des epochalen Streits der großen Präntentionen um Zeitgeisteuphorie und Endzeitprophetie stabilisiert sich die Gesellschaft scheinbar immer wieder in der rechten Mitte.

Ich würde gerne enden mit dem, der die Rede von der „Philosophie, die ihre Zeit in Gedanken erfaßt“¹⁶, erfunden hat und in seinem philosophischen System ebenso wie in seiner Ästhetik ganz im Geiste der skizzierten dialektischen Geschichte das Liquide im Kristallinen gefrieren ließ. Gemessen an seinem großen Antipoden Heidegger bleibt Hegel für mich genau wegen diesem in seiner Kategorie der Aufhebung bewahrten Begriffs- und Systemanspruch dem Puls des Lebens tatsächlich näher. Wem sonst als gerade Hegels Begriff ist das Wunder der Verflüssigung stets mit auf den Weg des historischen Prozesses gegeben?

¹⁶ Grundlinien der Philosophie des Rechts. WW (suhrkamp) 7, S. 26.

Gegenüber dem Neuplatonismus auf das Subjekt gebracht, ist dieser Prozess des Zu-sich-selbst-Findens des Geistes ein sich selbst korrigierendes Abarbeiten des Fremden am Subjekt.

Der daraus resultierende Begriff ist selbst nichts weiter als das im Simulacrum verdoppelte Reale. „Wenn die Philosophie ihr Grau in Grau malt, dann ist eine Gestalt des Lebens alt geworden“ – das ist die unaufhebbare Konstante des ewigen Widerstreits des Flüssigen mit dem Festen. Und sie lässt sich in seinem Geist lesen als jene Verdoppelung der Welt, die wir in Wissenschaft, Technik, Literatur, Kunst und Philosophie betreiben. Wir bauen an einem (kristallinen) Artefakt einer (liquiden) pulsierenden Welt, nicht wie sie ist, sondern wie sie für uns sein sollte. Man kann Hegel auf seine materialistischen Füße stellen, um die Industriegesellschaft zu deuten, seine utopischen Gehalte zur Erklärung der Cyberspace-Ästhetik heranziehen, es hilft alles nichts! Am Ende scheint für eine fixe Landvermessung eine düstere Aussicht zu stehen:

Paola Capriolos Geschichte mündet in die Trauer des jungen Mur über den Verlust des Zaubers, der ihn glauben gemacht hatte, „er könne dem Felsen die Leichtigkeit dessen verleihen, was vergänglich ist, und die Vergänglichkeit auf ewig in Fesseln legen.“¹⁷ Die Eule der Minerva zerstört mit dem Zeitpunkt, in dem sie ihren Flug beginnt, zwangsläufig solche Illusion. Die Autorin, die in Mailand Philosophie studiert hat, lässt es offen, ob wir auf den Augenblick der „Süße der vergänglichen Dinge“ setzen sollen oder auf die alte Weisheit der Philosophie, die diese in unseren Tagen ständig mit dem Wissen betrügt, oder auf Nietzsches Rat, die alten Tafeln zu zerbrechen und dem Leben zuzusprechen, wo allein ein tanzender Stern geboren werden kann.

¹⁷ AaO., S. 78.

„... SEI OHNE SORGE / ABER / MIT MUSIK“
HOFFNUNGEN UND ÄNGSTE ZUR ZEITENWENDE

Wolfgang Roscher (Salzburg)

I.

Wenden heißt ja „winden machen“: Was aber macht uns Hoffnung, was Angst, wenn wir die Zeiten, wenn wir die Musik sich drehen und wenden sehen? Und wenn wir es sind, die sie winden machen?

Schon unser Begreifen dessen, was „Musik“ denn sei, folgt ganz entschieden einem Bedeutungswandel dieses Begriffes in der Gesellschaft, in der Geschichte, in den Überlieferungen der Künste in aller Welt – und damit ausgeprägten und daher auffälligen Wenden, die die einen begrüßen, die anderen fürchten.

Vielleicht kennen Sie dieses Gedicht? Es klärt einen Musikbegriff zwischen Hoffnungen und Ängsten:

Wohin aber gehen wir
ohne sorge sei ohne sorge
wenn es dunkel und wenn es kalt wird
sei ohne sorge
aber
mit musik
was sollen wir tun
heiter und mit musik
und denken
heiter
angesichts eines Endes
mit musik
und wohin tragen wir
am besten
unsere Fragen und Schauer aller Jahre
in die traumwäscherei ohne sorge sei ohne sorge
was aber geschieht
am besten
wenn Totenstille eintritt

Freilich kennt Ingeborg Bachmann, von der dieser Text (er trägt den Titel „Reklame“) stammt¹, gerade andere Klangwelten, zumal diese: „...der Donner des Laubs, das so leise war in den Büschen, folgt uns jetzt auf dem Fuß.“ So heißt es – abgründig – in ihrem Gedicht „Gewitter der Rosen“. Aber das emphatische „...mit Musik.....mit Musik.....mit Musik“ und „ohne Sorge sei ohne Sorgesei ohne Sorge“, dieses je dreimalige Insistieren (über das ganze Gedicht verteilt) fasst jene Massenerwartung zusammen, die heute von den Medien so überaus freigebig erfüllt wird. Diesem fast alles beherrschenden Breitenzog von Musikverständnis stellt I. Bachmann „unsere Fragen und den Schauer aller Jahre“ gegenüber: „aber.....was sollen wir tun.....und denken.....angesichts eines Endes.....wenn Totenstille eintritt.“

Was Musik „schlechthin“ sei, wird heute gern durch repräsentative Umfragen und Einschaltquoten ermittelt. Das war nicht immer so. Bevor noch der Wiener Musiksoziologe Kurt Blaukopf daran erinnerte², dass es schon immer Musik für ganz verschiedene Anlässe, Aufgaben, Gelegenheiten gegeben habe, und daraus die Konsequenz zog, von „Musiken“ statt von „der Musik“ zu sprechen, wurde nicht demoskopisch ermittelt; es wurde philosophisch entwickelt, welches Bewusstsein von Musik von einer historisch markanten Mutation der Theorie und Praxis bis zur nächsten in der Öffentlichkeit galt.

Dabei war man sich über Differenzierungen in Gebrauchsmusik und Kunstmusik (*musica usualis* – *musica artificialis*), Volksmusik und nach Weisungen geordneter Musik (*musica vulgaris* – *musica regulata*) stets im Klaren. So galt die Gebrauchs- und Umgangsmusik des weiten Landes der Dörfer und Burgen wie insbesondere der Volksgesang, die Spiel- und Tanzmusik, gewissermaßen als Werk der Natur, das sich selbst überlassen und zunächst kaum Reflexionsgegenstand war. Aber die Tempel- und Hofmusik der großen Residenzen in aller Welt, die Cathedral- und Klostermusik in ihrer kontemplativ-rituellen Substanz wurde stets mit Nachdruck gedeutet und aufmerksam interpretiert; ihr Wandel und allzeit gefährdeter Bestand, ihre Änderungen und Windungen konnte man als Wenden und Schicksalswenden als Zeichen nehmen, die die Grundlagen des musikalischen Bewusstseins in der Öffentlichkeit zu erschüttern vermochten.³

¹ I. Bachmann: Werke in 4 Bänden, hrsg. v. Chr. Koschel u. a. Bd. 1. München/Zürich 1978, S. 114.

² K. Blaukopf: Musik im Wandel der Gesellschaft. München 1972, S. 17ff.

³ W. Roscher: Sinn und Klang. Anif/Salzburg 1997, S. 66.

Kein Wunder, wenn bei Ingeborg Bachmann eine zum apokalyptischen Symbol des Massenkonsums werdende „Reklame“-Musik die bangen Fragen „angesichts eines Endes“ nicht beantwortet und das „inwendige“ Ohr sich nicht durch Sorglosigkeit und Traumwäscherei hinwegtröstet, „wenn Totenstille eintritt“.....

II.

„Musik zur Zeitenwende“ hängt also mit dem zusammen, was wir „Bewusstsein“ nennen; dann natürlich sind wir es, die die Zeiten wenden, um sie zu erhellen. Angesichts der Grenzen, an die wir, zumal im Tode, stoßen, sinnen wir darauf, uns zurechtzufinden; und eben diese Bedeutung trägt das alte Verb „Bewissen“ in seiner existentiellen Dimension: Ich bin es, der sich selbst als Lebender erlebt, wenn ich Mozart, wenn ich Schönberg höre, spiele, singe – ich: mit meiner Stimme, mit meinen Fingern, mit meinem Ohr. Dieses Einbeziehen von Subjekt und Objekt in einer Welt, in einer beiden gemeinsamen, prägt als Mit-und Zusammen-Wissen die „con-scientia“ auf einer Brücke zwischen Bewissen und Ge-Wissen; denn italienisch „conscienza“ heißt gleichermaßen Gewissen wie Bewusstsein, und englisch „con-science“ (Gewissen) ist mit „con-scious-ness“ (Bewusstsein) unmittelbar verbunden.

Dabei berühren wir erneut jene Geschehnisse in unserem Gewissen, „wenn es dunkel und wenn es kalt wird“ im eingangs gehörten Gedicht: „Wohin aber gehen wir..... und wohin tragen wir unsere Fragen und den Schauer aller Jahre,“ jene Gewissensfragen „was aber geschieht....,“ die unser Selbst-Sein, unsere „Existenz“ betreffen und sich an die „Musik“ als solche richten. Dieses Wort erscheint zum ersten Mal in der Literatur 476 v. Chr. bei Pindar, dem Dichterkomponisten, Poeta und Mousikos, in dessen 1. Olympischen Ode. Und darin heißt es: Er, der Sieger aus Syrakus, der zum Gottesdienst im Tempel empfangen wird mit „Singen und Tanzen in der vertrauten Runde,“ er, der „sich die Kronen von allem, was Zucht heischt,“ erlangt, er „ergötzt sich auch an der Musiké lieblichster Blüte“. Zu diesen frühesten Konnotaten der Musik – dem Singen und Tanzen, der Zucht und dem Ergötzen, dem Vertrauen und der Runde, der Krone und der Blüte – fügt Pindar in Fragment 32 noch ein für ihn Entscheidendes hinzu: Es geht nicht um irgendeine beliebige (willkürliche) Musik, sondern Kadmos hört den Apoll „die richtige Musiké vortragen“!⁴ Ist sie es, „wohin...wir...wenn es dunkel und wenn es kalt wird..... unsere Fragen und den Schauer aller Jahre....“ tragen können?

⁴ Thr. Georgiades: Musik und Rhythmus bei den Griechen. Hamburg 1958, S. 80.

Nun sind es aber diese Jahre, die Jahrhunderte, die Jahrtausende, die sich rhythmisch wenden, die sich „jähren“, die im Lauf der Sonne „eilen“ (vgl. idg. „jero“, kirchenslav. „jara“, d.i. der Frühling). Und gerne denken wir vielleicht an Uhlands Gedicht und Schuberts Lied „Frühlingsglaube“ mit der bezeichnenden Schlusswendung: „Nun, armes Herz, vergiß der Qual! Nun muß sich alles, alles wenden.“ Darauf also hoffen wir immer aufs Neue (und „hoffen“ hängt mit „vor Freude hüpfen“ zusammen), und diese Wenden erwarten wir (spes, spero); wenigstens mit einem Schimmer von Hoffnung (specula) spähen wir die Zukunft aus (specular). Dass „es dunkel.....und kalt“ werden und der lebendige Strom „der richtigen Musik“ versiegen könnte, macht uns Angst und Bange? „Angst“ hängt ja mit Enge zusammen, in die sich unser Selbst-Sein getrieben fühlt, mit einer existentiellen Angina (vgl. lat. angere, gr. agchónē), die Beklemmung verursacht und bis zum Gefühl des Erwürgens und Erdrosselns der Seele reicht – wenn keine „Zeit“ bleibt („tempus non erit amplius“, Offb.10,6); wenn sie zu Ende geht, wenn sie unser Bewusstsein, unser Be- und Gewissen „zerteilt, zerschneidet, zerreißt“ (vgl. idg. „dai“, aind. „dāti“). Und deshalb hoffen wir auf die „Gezeiten“ (nicht nur die des Meeres), die die Zeiten zu „wenden“ imstande sind: d. h. die sie gehen, drehen und „winden“ machen, damit wir an keine „Wand“ stoßen. So rechnen wir auf „Zeitenwenden“.

Wenn wir auf etwas „rechnen“, dann „richten“ und „recken“ wir unser Vertrauen nach einem Ziel und Sinn, Ursprung und Ausgang. Pindars „musiké“-Begriff ist ein substantivisch gebrauchtes Adjektiv und von der „Musa“ abgeleitet, die Homer als Göttin der Schöpferkraft zum Singen und Sagen und Künden aufruft (weil wir „nichts wissen“, wie er sagt, und „nur auf die Kunde hören!“). Wer also Musik als schöpferischen Vorgang unter Menschen versteht, der wird sich „Rechenschaft“ über die „rechte“ Gestaltung geben: als Geste, Rede, Weise seiner ganzen Existenz; und diese poly-asthetische Relevanz findet sich auch in den sechs Büchern über die Musik des Aurelius Augustinus: „modulatio in cantu, in sermone, in gestu.“⁵ Aber alles Gestalten bezieht die „Angelpunkte“ seiner Geschichte überall auf der Welt auf „Zeitrechnungen“; nach ihnen werden auch die Jahrtausendwenden bestimmt, die uns Hoffnung und Angst machen.

III.

Was bedeutet uns also „Jahrtausendwende“? Ist nicht ein Jahr wie jedes andere? Oder geben wir uns über Zeitrechnungen Rechenschaft (die griechische, römi-

⁵ Die Musik des Aurelius Augustinus, hrsg. V. C. J. Perl. Paderborn 1940, S. 285f.

sche, die jüdische, christliche, die buddhistische, muslimische), die sich nach geistigen Angelpunkten der Geschichte ausrichten? Und unwillkürlich drängt sich dabei ein Kulturvergleich mit zurückliegenden Jahrtausenden auf.

Vor tausend Jahren erwartet im Sacrum Imperium Kaiser Otto III. die Parusie Christi; aber knapp 100 Jahre später, nämlich 1096, gibt es das Mainzer Kreuzfahrer-Massaker an den (das „Hohelied der Liebe“ singenden) Juden; schon 1025 aber demonstrierte Guido von Arezzo die Aufsehen erregende mehrstimmige Musik in seinem „Micrologus“ und erfindet gleichzeitig ein Liniensystem im Terzabstand, das zur Grundlage unserer globalen Notenschrift wurde – wobei die alt- wie neutestamentliche „Stimme“, die „in die Wüste“ ruft, zu einem Sängerrhymnus an den Täufer führt, dem Klangsilben als Notennamen entnommen wurden: UTqueant laxis / REsonare fibris / MIra gestorum / FAMuli tuorum...

Vor 2000 Jahren, vor der Zerstörung des 3. Tempels durch Titus, kommt es zur Trennung einer vokalen Synagogen-Kultur vom alten Tempelopferkult mit seiner reichen Instrumentalmusik sowie zur Grundlegung eines christlichen Kirchengesangs aus jüdischen, griechischen, römischen Überlieferungen, und Jesus vertreibt die Aulosbläserinnen am Bett der Tochter des Jairus, Paulus bezeichnet die klingende Schelle für sinnarm, Klemens von Alexandrien wendet sich gegen instrumentalen Paganismus.

Vor 3000 Jahren leitet der Salomonische Tempel weitreichende poetisch-musikalische Traditionen ein, während im Chinesischen Reich bereits die Jade-Klingsteine für Kammerton-Kommunikation zwischen Zentrum und Provinzen sorgen.

Vor 4000 Jahren, zur Zeit der Dorischen Landnahme, gibt es die hochentwickelten quantifizierenden Rhythmen der Griechen und Inder sowie in Ur und Assur die mathematische Fundierung heptatonischer Tonsysteme.

Und vor 5000 Jahren schon kennt die Musikwelt Harfe und Leier, Aulos und Syrinx, Salpinx und Phorminx; ein Rollsiegel aus Uruk zeigt die Harfe sowie Reliefs musizierender Tierorchester; aus Keros stammt aber die frühkykladische Figur jenes Harfensängers, der „an-hebt“ und den Kopf in den Nacken wirft, um zu singen: Was hat überlebt, wer hat überlebt, was sollen wir lehren, was können wir lernen? Rückschau mag Maßstäbe für einen Ausblick setzen...⁶

Aber heute: Was kennzeichnet das Jahr 2000 n. Chr.? Was erwarten wir an der Schwelle eines neuen Jahrtausends? Und gibt es so etwas wie eine Zeitenwende von apokalyptischer Transparenz, die unsere Existenz (als musikalisch Wahrnehmende wie Gestaltende) betrifft, erschüttert? Zunächst müssen also wir feststellen, dass wir voller jahrtausendalter Erfahrungen und über das Erdrund

⁶ Vgl. hierzu C. Dahlhaus: Neues Handbuch der Musikwissenschaft. 13 Bde.

ausgebreiteter Darstellungen vor einer Zukunft stehen, die der menschlichen Vergangenheit in der Vielfalt ihrer Zeitrechnungen Dank und Bescheidenheit schuldet. Dabei werden sowohl mutative als auch integrative Prozesse eines musikalischen Bewusstseins deutlich; dem ist nachzugehen:

IV.

Im Bedeutungswandel musikalischen Erfahrens und Darstellens zerbrechen alte Verstehensordnungen und drängen uns, ein neues Be-Wissen der Verhältnisse von Raum und Zeit, Mensch und Stil auf unser Ge-Wissen zu nehmen:

– Anders als zu allen früheren Jahrtausendwenden ist uns heute die Musik aller Weltgegenden, Kontinente und Kulturen zugänglich; d. h. sie wird den einen angeboten, den anderen aufgedrängt, von diesen gespielt, von jenen verglichen, sie ist den Sinnen gegenwärtig und unserer Sinnsuche aufgegeben. Die „Ubiquität der Musik“ stellt eine globale Herausforderung an die „Species Mensch“, eine „Umwertung“ bisherigen „Selbstseins“ dar.

– Diesem Heraustreten aus den Bedingungen wie Verblendungen der eigenen Kultur entspricht dasjenige aus der unmittelbaren Tradition, der wir entstammen; in einer noch nie da gewesenen Wahrnehmungsmöglichkeit werden die Zeiten transparent und integral interpretierbar jenseits rigider Fortschrittsgläubigkeit: Die „Omnipräsenz der Musik“ rückt den Beziehungsreichtum des Menschlichen gegenüber ihren bloß historischen Funktionen hervor.

– Eine „Musik humaner Vigilanz“, also zwischen- und mitmenschlicher Aufmerksamkeit, ist keine nach Rassen, Völkern, Klassen, Ständen gegliederte Einübung, sondern ein „Pfund zum Wuchern“ für alle Wachsamern, sich den Ansprüchen des öffentlichen wie des inwendigen Friedens heute auszusetzen und schöpferisch anzunehmen: In der Zu-Wendung über die Trenn-Wände hinweg kann uns jene Schicksals-Wende gelingen, die fremde und ferne Klänge, sehr alte und sehr neue nicht mehr aussperrt, missachtet, verhöhnt – die andererseits aber auch harmonistischer „Traumwäscherei“ und süchtiger „Sorglosigkeit“ nicht verfällt und an die Leimrute gerät. Ingeborg Bachmann müsste nicht über Martin Heidegger promoviert haben, wenn sie dessen Begriffe von Sorge, Besorgen und Fürsorge (aus „Sein und Zeit“) nicht durch die obstinate Suggestion des „ohne sorge sei ohne sorge“ kontrapunktieren würde.

– Die Musik um 2000 erfordert nun existentielle Präsenz für kulturelle „Komplexität“ und formale „Kontextualität“: d. h. für ein entgrenztes Hören, für ein integrales Komponieren, für ein Zusammen-, Mit- und „Mehr-Wahr-Nehmen“ als unser Schicksal und unsere Chance; dabei geht es um die Verflochten- und Verwobenheit (vgl. lat. *contexere*) menschlichen Erfahrens und um das Erfassen

noch nicht zutage getretener Zusammenhänge (complexi), um die Vergegenwärtigung Bachs in Webern und Mozarts in Strawinsky, hinduistischer Veden-Prosodie und jüdischer Thora-Kantillation in der Gregorianik, artifizierlicher Vogelstimmen und apokalyptischer Symbolstrukturen bei Olivier Messiaen.

„Apokalypse“ bedeutet Enthüllung verborgener Tatbestände. Das Offenlegen unserer Möglichkeiten zu einer Zeiten-Wende zeitigt also eine grenzgängerische Musik über die Schranken der Zeiten und Räume, der Stände und Stile hinweg. Wer seine Ohren verschließt, wird ihre Zu-Wendung, ihre Eigenbewegung auf uns hin nicht erfahren, in der wir uns darstellen, vergegenwärtigen, heute, vor Anbruch eines neuen Jahrtausends. Und wer dabei den Angelpunkt unserer Zeitrechnung befragt, dem mögen die Ereignisse nicht zufällig, sondern notwendig erscheinen: in einem universellen Sinn, wie ihn gerade die Sakralwerke unseres Jahrhunderts von Schönberg, Strawinsky, Orff, Messiaen, Isang Yun, Ligeti, Penderecki, Gubajdulina, Paert „enthüllen“.

Schon immer bargen „Zeitenwenden“ außer Gewinnen auch Verluste: so, als Platon den Zusammenbruch der Einheit von Künsten, Religion und Bildung nach dem Ende des Perikleischen Zeitalters und damit die Gefährdung der alten Musiké beklagte; und dann, als im Spätmittelalter der Kosmos einer Harmonie der Welten, der Menschen und der Klänge in einer dreifaltig begründeten Musica zerbrach: musica mundana – musica humana – musica instrumentalis. So halten sich auch gegenwärtig die Hoffnungen wie Ängste angesichts einer markt-, verkaufs- und einschaltenquoten-medialisierten Massenmusik wohl die Waage.⁷

Schon deshalb dürfen wir nicht „ohne Sorge“ sein: gegenüber den Zwängen, denen Gestaltung und Wahrnehmung von den offenkundigen und verborgenen Diktaturen unterworfen werden. Zu den letzteren zählen die Versuchungen, die uns hier alle angehen und Angst machen können; vor geraumer Zeit wurden sie im Wiener Burgtheater bei der Verleihung des Iffland-Rings an Bruno Ganz offen angesprochen: Die Gefahr einer Verseuchung unserer Sinne durch mediales Sekundär-Erleben führe zu nachhaltiger Schädigung unserer körperlichen Unversehrtheit im primären Erfahren und Darstellen, dabei können die gigantischen Chancen virtuellen Vermittelns eine entlebte Welt suggerieren. In ihr, als einer Scheinwelt, die Gewalt über die Herzen der Menschen ausübt, gewänne die Verbindung von Technik und Kommerz ein Konsumverhalten, dessen anmaßende Unterhaltsamkeit das Große, Bedeutende, anspruchsvoll Menschliche „sorgloser“ Tabu-Zertrümmerung aussetze.⁸

⁷ W. Roscher: Sinn und Klang. Anif/Salzburg 1997, S. 75f; 81f; 102.

⁸ Nach einem Manuskript der Dramaturgie (dessen Überlassung ich M. Reichart verdanke) hier frei zusammengestellt.

Ich schließe: Vor wenigen Jahren trafen unter anderem zwei Gedenktage zusammen: Hildegards von Bingens 900. Geburtstag, Ingeborg Bachmanns 25. Todestag. Beide Frauen beseelte jene Glut, über die nur „leise zu reden“ (so Hildegard), „beiseite zu reden“ (so Bachmann) sei: „Symphonizans“, selbst wohlklingend, „sei die in die Fremde vertriebene Seele,“ heißt es bei der „Heiligen“ – ein Traum? Und die in Rom verbrannte Dichterin „singt und sagt“ im Mehr-Wahr-Nehmen von Laut und Duft, Schmerz und Schau, Angst und Hoffnung: „Wohin wir uns wenden im Gewitter der Rosen, ist die Nacht von Dornen erhellt, und der Donner des Laubs, das so leise war in den Büschen, folgt uns jetzt auf dem Fuß.“⁹

⁹ Dieser Text folgt stellenweise meinem Aufsatz „Musik zur Zeitenwende“, in: *Polyaisthesis-Jahrbuch 6: Überleben zur Zeitenwende – Polyaisthesis angesichts eines neuen Jahrtausends*. München 1999.

THE POWER OF THE WORD AT THE TURN OF TIME SOME MILLENNIAL PERSPECTIVES ON POETRY AND TRANSFORMATION IN THE 20th-CENTURY

Robert Ignatius Letellier (Birmingham)

1) The word and poetic experience

Art is fundamental to human self-expression, a vital aspect of the religious impulse in all humanity to search for and reflect on the experiences and meaning of life. Art accompanies all human activities, from the simplest pastimes, to the most dramatic and thought-provoking reflections. It can be commandeered for political purposes, or as erotic stimulation. But in its most fundamental expression in our everyday speech, the words can become a lyrical bridge, and can have effects that carry over into our lives. The mystery of the word is a great one, a holy one, associated with the purest ideals of Apollo, and the instinctive frenzies of Dionysus. But it is in confronting death, perhaps, that we experience the strongest sense of the necessity of poetry to our complete human self-expression, and we reserve our greatest gratitude to the poets, the purveyors of words in their purest and most concentrated form, for having unlocked the power and magic inherent in the ordinary. Perhaps this is because, as no other, the poet is one who makes things „capable of eternity“, as Rainer Maria Rilke observed. Poetry is a vital part of art, of literature and of religion, and as we stand on the threshold of a new millennium, and, dares one hope, a new and better age, the mystery of the word in our lives, and its meaning in making sense of past, present and future, is worth thinking about for a few moments.

2) The religious mystery of the word

In the Prologue to the Gospel of John, it is the „logos“ or „divine word“ which is the self-communicating holy presence that existed with, God and was uniquely manifested in Jesus Christ. This Johannine concept is strongly parallel to the concept of wisdom in Hellenistic Jewish thought, where wisdom and the word were intimately associated (Wisdom of Solomon, 9:1-2). Wisdom or Word was God's creative presence through which the world came into being. John's Gospel affirms that this divine presence was fully and uniquely present in Jesus Christ, a redemptive presence that was necessary because the world had rejected the original creative presence of God. The Word was in Jesus, not simply as verbal communication, but entered fully into human life. This incarnation of the

word brought life to human beings, to whom it was otherwise unavailable (John 1:1-18).

In the Hebrew Bible the word of God is both creative (Gen.1; Is.55:10-11) and commanding (Amos 3:1). This background contributed to the general usage of the term „logos“ in the New Testament, where the „word“ often signifies the Christian message (2 Cor.2:17; cf. 1 Cor.1:18). This in turn links it with the Greek field of meaning, where *logos* implied both spoken word and pervading principle. Stoic philosophy, using the latter meaning, saw the *logos* as the ordering principle of the universe; the wise person aims to live in harmony with it.

3) The word as [non-] communication between God and man

The challenge and puzzle of the word of God, as divine revelation, as communication, and as organizing universal principle, has also preoccupied the 20th century. Take for example Arnold Schoenberg's opera *Moses und Aron*. The first acts were completed in 1932, but were not produced until June 1957 in Zurich. The story centres on Moses as he leads the Children of Israel in the wilderness to the foot of Mount Sinai, the giving of the Ten Commandments (Exodus 19) and the episode of the Golden Calf (Exodus 32). The theme explored is a profoundly mystical one, the nature of communication between God and man. The work explores the distortion suffered by the pure truth (received by Moses from God in the form of the divine words which make up the Law of the Lord) when it undergoes the inevitable exposition (by Aaron) in terms comprehensible to man. Moses receives the Word of God, but he lacks the power of communication which is the special gift of his brother Aaron. While Moses is delayed on the mountain, Aaron encourages the People of Israel to erect the Golden Calf as a tangible object, approximating the notion of the divine, for a simple people to worship. The ensuing orgy is interrupted by Moses, who, in horror, shatters the tablets of commandments, and yearns to be released from his divine mission as transmitter of God's Law. His closing statement, „O Word, thou word that I lack“ is searching statement about communication, with very strong theological, as well as artistic, concerns. The whole thematic nexus is compounded by the radical language of the composer's chosen musical mode of atonalism, and conveys great emotional power which did much to vindicate Schoenberg's musical reputation.

Another great Jewish artist has confronted the challenge of the word as Law, as meaning-bearing agent in the midst of life's incomprehensibility and emptiness. Kafka had a love-hate relationship with Judaism characteristic of his assimilated contemporaries in Austrian-Hungary. Although his work seems un-

marked by a blank, uncanny lack of any frame of reference, some pieces, such as his fragment „Before the Law“ (later incorporated into *The Trial*) explicitly, as his other stories and novels do implicitly, a haunted, absurd, Job-like demand for justice. Elsewhere in *The Trial*, Joseph K., searching for the „law books“ studied by this mysterious accusers (and later executioners), can find only clumsy pornography. To the extent that Kafka's dark parables prefer to the Bible, the tone is consistently hostile. „In the Penal Colony“ speaks of the old and new ‚Commandment‘, sacred but unintelligible ‚scripts‘, an impossible commandment to ‚BE JUST‘. In his eerily reasonable prose, he complained always about the failure of the world to resemble that of the Bible, yet he was never free to leave the subject alone, and used his own words to explore and reflect on the intangibility of the Word as the organizing principle of a just existence.

The pull between the perception of the word as something holy, something associated with the divine, the creative and the redemptive self-communication, remains even in an unbelieving age. A number other twentieth-century atheistic writers, such as Jean-Paul Sartre (1905-80), Albert Camus (1913-60) and the practitioners of „the Theatre of the Absurd“ (e.g. Luigi Pirandello, Eugene Ionescu, Samuel Beckett), can be seen as conducting a life-long argument with the biblical version of the world, shaking their fists at what had become for them an empty heaven. The medium of this rage is nonetheless the word in all its mysterious power of communication. The ‚nausea‘ experienced by Sartre's autobiographical hero, Antoine Roquetin (1938), is a kind of metaphysical malaise caused by the fact that „everything in existence is born without reason, prolongs itself out of weakness, and dies by accident.“ Although Roquetin, like Proust, seeks relief from a godless universe in art, he nevertheless defines himself by what he rejects: the idea of creation. The word once again becomes a salvific factor, a signifier of value and meaning.

Beckett's play *Waiting for Godot* (1952) is full of futile nostalgia for the world of the Bible. Although Beckett defined Godot as whatever one hopes for, he is clearly a tragicomically incompetent / nonexistent biblical God with an unreliable and very nervous young boy as his angel. Like Kafka, Beckett plays endless variations on the theme of being condemned to hope. But while for Kafka hope is sort of cruel and crazy mitzvah, for Beckett it is an incurable sadness from which all humanity suffers. Only the medium of the word can help to provide the context of meaning for such objectifying reflection.

4) *The word as political-liturgical vector*

The mystery of the word is intimately bound up with a heightened perception of life, and the successful communication of this perception. What good or use is poetry anyway? This perennial question has been answered in many different ways, and one of the most vital 20th-century responses was provided by W. H. Auden in his poem „In Memory of W. B. Yeats“, written between Yeats's death in January 1939 and the Nazi invasion of Poland which led to the outbreak of World War II. The last lines of this valediction are an invocation, almost a prayer, to the dead poet, asking for the continuation of poetry itself, and its constant work of transformation:

In the deserts of the heart
 Let the healing fountain start.
 In the prison of his days,
 Teach the free man how to praise.

The emphatically rhymed and confidently metrical lines celebrate poetry as a force for life, a pledge of heroic effort, and a contribution to the enlargement of the spirit. Even as Auden was writing these lines, it was poets and musicians who were shaking the system in other totalitarian parts of the world, not by writing propaganda, but by sticking to the concentrated discipline of lyric writing.

The example of Ossip Mandelshtam in the repressive years of the Stalinist purge is a case in point. His persecution by the Soviet authorities for evident lack of ideological and literary conformism appears to have begun with his arrest in the early 1930s. The circumstances of his death are unclear, but apparently he died in Eastern Siberia on his way to a gulag or concentration camp. In spite of his several exiles and constant threat of death, he understood the rights of lyric poetry as an equivalent of fundamental rights and freedoms denied by state. Poetry for him indeed had prophetic and liturgical function. The age of revolution and the ensuing upheaval and tyranny, which provoked in him an awestruck fascination, then a mixture of pity and terror, and finally a desperate urge to escape from the spiritual darkness of his confined environment to the promised land of ancient Greece and the cultural values of Europe, constitute an enshrinement of liberty in the medium of words.

A different kind of poetic reaction, and yet in parallel with that of Mandelshtam, is that of Boris Pasternak. In spite of two epic poems in praise of the revolutionary movement, in 1934, with the mounting pressure exerted by the Communist Party to ensure the ideological conformity of Russian writers, and

their acceptance of the principles of 'Socialist Realism', he stopped writing poetry for nine years. Once in 1946 when the Party launched a new attack on deviationist writers, he fell silent this time until Stalin's death in 1953. Since 1946 he had worked on his novel *Doctor Zhivago* which was banned in the Soviet Union and could be published only abroad in Milan (1957). As a consequence he was awarded the Nobel Prize in 1958, but under severe political pressure and scurrilous attack from the Soviet authorities, was forced to decline. His novel, impregnated with religious imagery and philosophical reflection, although in no sense an overt attack on the Soviet regime, is profoundly at variance with its official ideology in its repudiation of the philosophical inadequacies of Marxism and of the inhumanity of the Revolution, in its Christian interpretation of the problems of life and death, and in the prime emphasis it lays on spiritual integrity of the individual and the value of human compassion. The poems which form an appendix to *Doctor Zhivago* are his supreme lyric achievement and reveal him as a great Christian poet. Once again the word had been used to convey a positive message, an affirmation of life and love, above and in spite of the oppression of an atheistic ideology.

5) *The word as atheistic prophecy*

After World War II and its revelation of the Holocaust, a new darkness came over the century, entering consciousness like another instance of the universal fall of mankind, only not this time some myth of creation and redemption, but an actual part of history, the unimaginable horror at the back of the human psyche, come out into the open, the fable of Hell brought out on to the surface of this green earth.

For some the world could never be the same again. For Primo Levi, the Italian-Jewish writer, God ceased to exist after Auschwitz, and the inevitable consequence for him was the breakdown of the word as transmitter of meaning, as metaphor for God and his self-communication to the world. His knowledge of chemistry and insight into humanity draws on his experience of growing up with fascism, and its clinical notions of purity, as well as his time with the anti-fascist resistance. *If This Is a Man* (1947) and *The Truce* (1963) explore the horror of what followed his capture and experience of the death camps. The narrative's increasing awareness of evil and its fulfilment echoes Dante's descent into hell, Levi's testimony became more urgent where some historians began to deny that so vast and rigorously documented mass slaughter could have taken place at all. This he said was „to kill the dead twice“. The nightmare of guilt and terror never left him. This breakdown in the ancient covenant between God and his

creation can only spell meaninglessness, with the inevitable consequence of lifelessness: Levi was eventually to take his own life in April 1987.

For others the word continues to carry life and hope, albeit without the transcendent divine spark. Spiritual richness is there, but it is now without the presence of the Word himself. Carlo Levi's novel *Cristo si è fermato ad Eboli* (1945) which inaugurated the post-war trend to social realism and documentary novel, depicted the Southern Italian way of life in all its hopelessness, material poverty and generous qualities of soul. Now in his work on *Sicily Le parole sono pietre* (1955), words have now become stones. An even stronger sense of a nihilism nonetheless obsessed with Christianity is to be found in the work of Nikos Kazantzakis (as in *Christ Recrucified* [1954], *The Last Temptation of Christ* [1960] and *Report to Greco* [1965]). Christ is still God, but the author embraces the human, doubting part of the Messiah as he too chooses life, but in a dream sequence. That this life should involve sex was the grounds for shock, but in exploring the alternatives to a hideous martyrdom the author tries to render the ultimate sacrifice as all the more selfless and saving of the human condition.

All of Pier Pasolini's work was motivated by his belief that the writer has a significant contribution to make towards the reform of social and political structures. The kind of words used by the writer are vital. He must reject the dogmatism of traditional literary style (which is nothing other than the linguistic superstructure of the ruling classes) and must try to reproduce, with almost philological accuracy, the language of the common people. He was interested in popular poetry which he edited (*Canzoniere italiano* [1955]), and used a linguistic realism which still has the power to shock the reader. His poems and novels oscillate between autobiographical confessions and the bitter sorrowful contemplation of life at its lowest level (*Ragazzi di vita* [1955], *Una vita violenta* [1959], *Il sogno d'una cosa* [1962]). The word is once again an agent of insight and compassion.

6) *The word as medium of change*

For others the Holocaust provides a nightmarish backdrop, as in the important poems by Sylvia Plath, like „Daddy“ and „Lady Lazarus“ published in her 1965 collection *Ariel*. These and others of her poems show the power of the poetic word to influence things, even in a political sense. The resurgent and defiance in her work, despite her personal problems and historical perceptions, are expressed in a combination of artistic achievement and the personal liberation this signifies. The effect of these words was to generate an important current in what was first called women's liberation, then feminism and finally gender politics.

Plath's work had the 'kinetic' effect described by James Joyce in his novel *The Portrait of the Artist as a Young Man* (1915) to describe the power of art, especially the word, to have a carry-over effect in life.

But what effect, one could ask, has the compassionate, but atheist, vision of Pablo Neruda or Bertold Brecht had in helping the poor and the oppressed? There is no answer, but there is a certainty that something real and positive did occur. Likewise, there is no doubt that the soldier poetry of World War I (by Wilfred Owen, Rupert Brooke, Siegfried Sassoon) went on to affect attitudes towards mass-slaughter and loyalty to nationalist mythologies; that eastern European poets who refused to conform to the Communist ideologies kept alive the spirit of resistance which finally triumphed in 1989. Poets like Allen Ginsberg and the Beats in general changed the atmosphere of American culture, helped the anti-Vietnam war movement and accelerated the sexual revolution, and women poets, in the wake of Plath's achievements, affected the social and political climate. Poets of ethnic minorities (like the Scot Hugh MacDiarmid) have also successfully made their words into part of an extended work of solidarity and empowerment. The work of all these poets did make something positive happen, because no true and lyrically charged use of words is unconcerned with the world it contemplates, answers for, and sometimes answers to.

7) *The word as reflective transformation*

The mystery of the word as reflecting the transforming power of something divine is essential to all poetry, indeed to all literature, and reflects the life-giving and affirming qualities of God's plan for the world. At the beginning of this brief premillennial survey, the power and mystery of the word and its communication and communicability were considered in terms of Schoenberg's opera *Moses and Aron*. Here the power, and even forcefulness, of the word is conveyed, but often in perplexity, and in the medium of the alienating atonalism of the setting. It is interesting that one of the pieces of music which has achieved so much by way of its overwhelming appeal and eloquence in the closing years of the century is one which captures the mystery and mystique of the word, in the context of the troubled years of human experience in this century. Using the techniques of the minimalist school of music with its obsessive ostinatos, returning to the clear textures and haunting modalities and melismatas of ancient folk and religious music, Henryk Górecki's *Symphony of Sorrowful Songs* (1989) seeks to address the almost unendurable burden of grief and disillusionment born of the collective experiences of the past fifty years.

Górecki was born near and educated in Katowice, close to the town which has become the symbol of sorrow for our age, Oswiecim, or Auschwitz. The central of the three movements of this symphony is a simple setting of a prayer inscribed on the wall of a basement cell in the Gestapo headquarters in Zakopane, by a prisoner, Helena Wanda Blazusiakowna, and dated 26 September 1944.

No, Mother, do not weep,
Most chaste Queen of Heaven.
Support me always.
Ave Maria.

This simple invocation to the Virgin in the hours of terrible need capture the essence of the poetic impulse, its mode, its sorrow and its universal statement. The song of abandonment and despair is also a prayer, a statement of faith, hope and love. This elegy is the central panel of a triptych, the first being a setting of the fifteenth-century „Lamentation of the Holy Cross Monastery“, words of the Virgin at the deposition, when the dead body of the Son of God is laid in her arms. The third movement is a folk song in the dialect of the Pole region, and is also a lament, the grieving song of a mother for her lost son whom she presumes is murdered. The elegy becomes a lullaby for the lost one, passed over into a new realm of existence.

The composer has chosen a medieval prayer, a modern war poem and a folk song, all in the archetypal mode of the *pieta*, or situation of mourning, and the music in the style of the threnody, or song of sorrow. By taking poems both old and new, and a situation of mourning fundamental to all human experience, Górecki has produced a work which has, more than any other piece contemporary ‚classical‘ music, captured something of the essence of the agony, the pain, the loss and yet enduring optimism of every man and every nation at the end of this century of wrenching revolution, cataclysm, and fear.

But the word/Word springs over green, and man’s irrepresible spirit, drawing wisdom from the collective experience of the ages, and the hope, born of faith, looks forward in optimism to new beginnings and the promise of enduring life which is enshrined in the mystery of the word and its almost sacramental use in lyric utterance.

At the end of a century which has seen the nuclear mushroom clouds over Japan and the genecidal smoke from the gas ovens in Europe, seen the dustbowls and the melting icecaps, the acid rain and the eroding ozone layer, all the destructive and desolating truths can be acknowledged, and yet the glory of creation, and the fundamental nobility of the human ideal can still be held to and proposed in the mystery of word. The poet Joseph Brodsky has observed that

human beings are put on earth to create civilization. And if one is able to accept this definition as the „raison d'être“ of humankind made in the image and likeness of God, then we will admit that in a century when inhumanity has exercised such terrifying sway, poets as purveyors of the word have been true to that purpose and have proved central to its transforming potential.



IM KONTEXT

BEITRÄGE ZU RELIGION, PHILOSOPHIE UND KULTUR

herausgegeben von Peter Tschuggnall

-
- KONTEXT 4:** Peter Tschuggnall (Hrsg.): Religion – Literatur – Künste • I. Aspekte eines Vergleichs. Mit einem Vorwort von Kardinal Franz König.
1998. 558 S., mit Abb., kart. (ISBN: 3-85145-031-0) € 42,00
- KONTEXT 5:** Wolfgang Roscher: Sinn und Klang. Philosophisch-theologische Streiflichter auf ‚Aisthesis‘ und ‚Poiesis‘ in Musik, Kultur, Bildung. Mit einem Geleitwort von Peter Tschuggnall.
1997. IV+130 S. mit Abb., kart. (ISBN: 3-85145-033-7) € 26,00
- KONTEXT 6:** Edith M. Prieler: Volksschauspiel in Lassnitz. Textdokumentation und liturgie-theologischer Kommentar.
1996. 294 S. mit Abb., kart. (ISBN: 3-85145-036-1)..... € 32,90
- KONTEXT 7:** Clemens Sedmak – Peter Tschuggnall: Sie haben nur ihre Zeichen. Literaturwissenschaft – Semiotik – Theologie. Geleitwort von Zoran Konstantinović.
1998. VI+210 S., kart. (ISBN: 3-85145-038-8)..... € 28,70
- KONTEXT 8:** Hans W. Debrunner: Grégoire l'Européen. Kontinentale Beziehungen eines französischen Patrioten. Henri Grégoire 1750-1831.
1997. 365 S. mit Abb., kart. (ISBN: 3-85145-045-0) € 35,00
- KONTEXT 12:** KABIR – „Ich hab mein Haus verbrannt.“ Ausgewählte Sinn- und Merksprüche. Deutsch von Lothar Lutze.
1998. 83 S., kart. (ISBN: 3-85145-057-4)..... € 20,50
- KONTEXT 13:** Kees van Houten: „Ich kenne des Menschen nicht.“ Die Kreuzform in der *Matthäus-Passion* von Johann Sebastian Bach. Mit einem Nachwort von Peter Tschuggnall. Aus dem Niederländischen von Jeanne Schösser.
2000. 104 S. mit Abb., kart. (ISBN: 3-85145-059-0) € 20,00
- KONTEXT 14:** Peter Tschuggnall (Hrsg.): Religion – Literatur – Künste • II. Ein Dialog – oder doch nicht. Mit einem Grußwort von Bischof Alois Kohgasser.
2001. ca. 560 S. mit Abb., kart. (ISBN: 3-85145-061-2).....ca € 44,00
- KONTEXT 15:** Peter Tschuggnall (Hrsg.): Religion – Literatur – Künste • III. Perspektiven einer Begegnung am Beginn eines neuen Millenniums. Mit einem Vorwort von Paul Kardinal Poupard und dem Brief an die Künstler von Johannes Paul II.
2001. 558 S. mit Abb., kart. (ISBN: 3-85145-062-0) € 44,00
- KONTEXT 16:** Walter Holzhausen: Werte, Moral und Gewissen. Zusammenhänge und Konsequenzen.
1999. 84 S., kart. (ISBN: 3-85145-063-9)..... € 20,10
- KONTEXT 17:** Walter Holzhausen: Der Sinn des Lebens – Das Leben als Sinn. Beitrag zu einer zeitgemäßen Orientierung.
1999. 81 S., kart. (ISBN: 3-85145-064-7)..... € 20,10
- KONTEXT 18:** Walter Holzhausen: Werte und Orientierung. Grundzüge einer verlässlichen Wertausrichtung für Eltern und Jugendliche heute.
2001. 120 S., kart. (ISBN: 3-85145-072-8)..... € 20,10
-

Verlag Mueller-Speiser, Mitterweg 6, A-5081 Anif/Salzburg

Tel./Fax: 0043 (0) 62 46 / 7 31 66

E-Mail: mueller-speiser@salzburg.co.at – <http://www.salzburg.co.at/mueller-speiser>

WORT UND MUSIK

SALZBURGER AKADEMISCHE BEITRÄGE

hrsg. von Ulrich Müller, Franz Hundsnurscher und Oswald Panagl



- 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) € 30,20
- W.U.M. 35:** Gedanken zu Alois Hába. Hrsg. v. Horst-Peter Hesse und Wolfgang Thies.
1996. 116 S., kart. (ISBN: 3-85145-044-2)..... € 26,60
- W.U.M. 36:** Der Diskurs des Möglichen. Musik zwischen Kunst, Wissenschaft und Pädagogik. Festschrift für Wolfgang Roscher zum 70. Geburtstag. Hrsg. von Peter Maria Krakauer, Christoph Khittel und Monika Mittendorfer.
1999. 651 S. mit Abb., kart. (ISBN: 3-85145-046-9)..... € 41,00
- W.U.M. 37:** Theaterbühne – Fernsbilder. Sprech-, Musik- und Tanztheater im und für das Fernsehen. Hrsg. von Inga Lemke unter Mitarbeit von Sandra Nuy.
1998. 240 S. mit Abb., kart. (ISBN: 3-85145-047-7)..... € 36,00
- W.U.M. 38:** Theo Hirsbrunner: Von Richard Wagner bis Pierre Boulez: Essays.
1997. 216 S., kart. (ISBN: 3-85145-048-5)..... € 32,20
- W.U.M. 39:** *Fidelio / Leonore*. Annäherungen an ein zentrales Werk des Musiktheaters. Vorträge und Materialien des Salzburger Symposions 1996. Hrsg. von P. Csobádi, G. Gruber, J. Kühnel, U. Müller u.a.
1998. 579 S. mit Abb., kart. (ISBN: 3-85145-051-5)..... € 47,30
- W.U.M. 40:** Alban Bergs *Wozzeck* und die Zwanziger Jahre. Vorträge und Materialien des Salzburger Symposions 1997. Hrsg. von P. Csobádi, u.a.
1999. IV+664 S., Abb., kart. (ISBN:3-85145-058-2) € 47,30
- W.U.M. 41** (Reihe Libretti Bd. 3): Der karolingische Titus. Zuccalmaglios Mozart-Bearbeitung *Karl in Pavia*. Herausgegeben von Doris Überschlag und Werner Wunderlich.
2000. 157 S., Abb., kart. (ISBN: 3-85145-067-1)..... € 25,50
- W.U.M. 42:** Friederike Jary-Janecka: Franz Schubert am Theater und im Film
2000. 233 S., Abb., kart (ISBN: 3-85145-066-3)..... € 30,30
- W.U.M. 43:** Musikwissenschaft – Musikpraxis. Festschrift für Horst-Peter Hesse zum 65. Geburtstag. Hrsg. von Kai Bachmann und Wolfgang Thies.
2000. 251 S., Abb., kart. (ISBN: 3-85245-069-8) € 30,80
- W.U.M. 44:** Mahagonny. Die Stadt als Sujet und Herausforderung des (Musik-)Theaters. Vorträge und Materialien des Salzburger Symposions 1998. Hrsg. von P. Csobádi, G. Gruber, J. Kühnel, U. Müller, O. Panagl und F. V. Spechtler.
2000. 714 S., Abb., kart. (ISBN: 3-85145-068-X)..... € 49,80
- W.U.M. 45:** Lukas Richter: Momente der Musikgeschichte. Antike und Byzanz. Aufsätze.
2000. 271 S. mit Abb., kart. (ISBN: 3-85145-070-1)..... € 36,00
- W.U.M. 46:** Rainer J. Schwob: Klavierauszug und Klavierskizze bei Alban Berg. Untersuchungen zur Rolle des Klaviers als ‚Hilfsmittel‘
2000. 212 S., Abb., kart. (ISBN: 3-85145-071-X)..... € 27,70

Verlag Mueller-Speiser, Mitterweg 6, A-5081 Anif/Salzburg

Tel./Fax: 0043 (0) 62 46 / 7 31 66

E-Mail: mueller-speiser@salzburg.co.at – <http://www.salzburg.co.at/mueller-speiser>